

**Intertextualité et « littérarité » dans les chansons
de Georges Brassens**

Gabrielle C. Beaulieu

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill

en vue de l'obtention du diplôme de

Maîtrise ès arts en littérature française

Août 2016

Table des matières

Résumé.....	iii
<i>Abstract</i>	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1 — Brassens et le genre polymorphe de la chanson	
1. Histoire critique de la chanson	
a) La chanson de Brassens « foutrement moyenâgeuse ».....	6
b) Le chansonnier représentant du peuple et satiriste.....	13
2. Mouvance et circularité : un genre qui s'échappe	
a) Des théories de la chanson.....	18
b) Décloisonner le populaire et le savant.....	24
3. Sortir du cadre littéraire : penser l'intertextualité dans le contexte de la chanson	
a) De l'intertextualité à l'intermélodicité.....	27
b) « La Prière », « Il n'y a pas d'amour heureux » : « chanter sur l'air de... ».....	29
Chapitre 2 — L'intertextualité, un gage littéraire?	
1. L'intertextualité en débats	
a) Kristeva et l'intertexte.....	35
b) L'intertextualité, une notion trop englobante : de l'hypertextualité de Genette.....	36
c) Riffaterre et les <i>connectors</i>	38
2. Faire le pont entre « intertextualité » et « littérarité »	
a) Mises en musique, mises en chanson et récritures : « récrire à chanson ».....	40
b) Citations, allusions, références.....	47
c) Parodie, ironie, satire : le rire en tant que communication esthétique.....	53
Chapitre 3 — Brassens et la mise en circulation de la matière culturelle.....	64
1. Des média de transmission de la chanson	
a) La radio et le disque : s'introduire dans l'intimité du quotidien.....	65
b) Interprétation et performance : le spectacle comme événement.....	69
c) La médialité, auxiliaire de la mémoire.....	76
2. L'intertextualité, mémoire de la chanson	
a) De la subjectivité du public : les limites de la réception intertextuelle.....	79
b) Tradition et innovation : une reconquête identitaire par le patrimoine.....	82
c) Sortir de la masse, ou faire entendre la littérature autrement.....	88
Conclusion.....	90
Bibliographie.....	96

Résumé

Dans ce mémoire, nous cherchons à montrer que les chansons de Georges Brassens, malgré le fait qu'elles puissent appartenir à un art « mineur », possèdent tout de même une valeur littéraire bien réelle. Cette valeur se justifie entre autres par son recours à des procédés intertextuels tels que la citation, l'allusion, la référence, la parodie et la satire, que l'on pourrait considérer comme un gage de littérarité. Par le passé, les théoriciens de l'intertextualité se sont surtout employés à étudier cette notion dans un contexte littéraire, mais nous tentons ici de transposer les fondements établis par ces derniers dans le genre plus mouvant et labile de la chanson. L'analyse des chansons de Brassens nous permet de reconnaître que, par le biais de ce genre préconisé par le peuple, l'« artisan de la chanson » fait circuler une culture classique et savante aux moyens d'une langue qui en mystifie plus d'un, regroupant des termes d'argot, des jurons, des néologismes, des expressions populaires et « moyenâgeuses », tout cela dans une structure très formelle. Si l'étude des procédés intertextuels occupe une grande partie de notre travail, la principale problématique de ce mémoire réside néanmoins dans la question de la réception intertextuelle des chansons de Brassens, qui est sujette à de multiples lacunes et failles : nous tentons ici de déterminer les éléments qui font en sorte que certains artistes puissent s'élever et sortir de la masse, pour ensuite s'inscrire dans la mémoire collective. Bref, il s'agit surtout de montrer que Brassens, par le biais de la chanson, fait entendre la littérature autrement.

Abstract

In this thesis, we are attempting to show that the songs of singer-songwriter Georges Brassens, despite the fact that they appear to be part of a "minor" art, really do have a literary value. This value is justified by his use of intertextual processes such as quotation, allusion, reference, parody and satire, and we believe that these processes could work as a guarantee of literarity. In the past, the theoreticians of intertextuality have mostly studied this notion in a literary context, but in the present work, we are attempting to transpose the grounds they have established into the more unstable and labile genre of chanson. The analysis of Brassens' songs leads us to believe that, while working with a genre acknowledged by the people, the "artisan de la chanson" puts into circulation many classical and learned references, by means of a special language gathering slang, swearing, neologisms, popular and "medieval" expressions, all this in a very formal structure. If the analysis of the intertextual processes takes a big part of our work, the principal issue in this thesis remains, however, with the question of the intertextual reception, for it is full of gaps and faults. We seek to determine the main factors that make some artists stand out in the crowd, so they can later be part of the collective memory. In short, we seek to show that Brassens makes it possible to hear literature in a whole other way.

Remerciements

Je souhaite remercier du fond du cœur mon directeur de recherche, Arnaud Bernadet, pour sa patience, sa disponibilité et ses conseils judicieux. Ce mémoire est le fruit d'un travail d'équipe, et je lui en suis très reconnaissante.

Merci également à ma mère, France, qui a su me rassurer durant mes moments d'incertitude, à mon père Mario pour m'avoir fait connaître les chansons de Brassens, et à mon frère Charles pour son support moral.

Un merci tout spécial à mon amour, Étienne, qui m'a accompagnée dans les rires, les pleurs, et les nombreux grincements de dents.

Finalement, merci aux amis qui ont marqué cette étape de ma vie.

Introduction

1952, Montmartre. Pour la première fois de sa carrière, Georges Brassens monte sur scène et partage ses chansons avec le public. Malgré les recommandations de la célèbre Patachou, son succès reste mitigé. Les « bonnes gens », confrontées à l'incongruité de son vocabulaire et à son apparence sauvage, n'hésitent pas à critiquer le jeune rebelle qui ose proférer des propos anticonformistes et même plus : se parjurer allègrement devant l'Église. Pourtant, une autre partie du public tombe rapidement sous le charme du chansonnier et se délecte de ses textes souvent scabreux. Au fil du temps, ce que l'on juge grossier et vulgaire à l'époque devient de plus en plus accepté dans la société, et Brassens gagne rapidement en popularité. De fait, une question se pose : comment expliquer ce changement dans la réception de l'œuvre chantée de Brassens? De nos jours, certains critiques se permettent même de le qualifier de « poète » ou d'« orfèvre des mots », ce qui fait place à tout un débat concernant la possible valeur littéraire de son œuvre :

Le résultat est patent : un style immédiatement reconnaissable, une langue limpide et drue à la fois, un mélange riche et subtil de tournures anciennes et d'expressions populaires, un art de caresser et de gifler dans le même instant ; bref, on reconnaît là, selon l'expression de Loïc Rochard, le travail d'un « orfèvre des mots »¹.

Notre choix de travailler sur l'intertextualité dans les chansons de Brassens, plus spécifiquement du point de vue de la transmission et de la réception de ses textes, découle de deux questions qui entourent le paradoxe que nous venons à l'instant de souligner. Tout d'abord, quelles sont les raisons qui ont motivé ce chansonnier à emprunter, remanier et greffer dans ses chansons une quantité aussi impressionnante de matière culturelle (poèmes, chansons, textes bibliques, allusions politiques, socioculturelles, historiques, etc.) et à les offrir à un

¹ G. Brassens, *Œuvres complètes : chansons, poèmes, romans, écrits libertaires, correspondance / Georges Brassens*, p. 13. Dorénavant abrégé en « Brassens », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

public contemporain par la suite? Ensuite, de quelle façon (ou par quels procédés) Brassens reprend-il à son compte cette « intertextualité » qui lui assure à la fois sa productivité et son actualité dans la société, faisant de ses chansons un lieu de réflexion et de débats? Plusieurs critiques se sont prononcés sur l'œuvre de Brassens ; entre autres Louis-Jean Calvet², Clémentine Deroudille³, Jean-Louis Garitte⁴ et Loïc Rochard⁵. Toutefois, à la lumière de nos lectures, il apparaît que deux traditions distinctes se dégagent : l'une étudie avant tout sa vie, ses amours, ses amitiés, ses opinions politiques ; son postulat est pour l'essentiel biographique. L'autre se concentre plutôt sur le *vocabulaire* de Brassens, c'est-à-dire sur un volet linguistique, voire stylistique, et principalement restreint aux signes lexicaux de ses chansons. Aussi pertinentes que puissent être ces deux branches d'analyse, nous reprochons à la première de se concentrer plutôt sur les idées de Brassens et non pas sur son « écriture » (Deroudille, Fallet), et à la deuxième de ne travailler ses chansons qu'en structurant ses ouvrages comme des dictionnaires, sans thèse ou ligne directrice, c'est-à-dire en sortant les termes clés des discours où ils prennent toute leur valeur (Garitte, Rochard). Il est vrai que la « langue Brassens » est particulièrement difficile, mélange d'argot, de mots savants et familiers, d'archaïsmes, d'expressions populaires, et de jurons également ; il devient alors nécessaire de se munir d'un guide pour bien comprendre son univers linguistique. Nous déplorons cependant le fait que l'on s'intéresse rarement aux jeux parodiques et satiriques de l'auteur, par exemple. Et rarement s'attarde-t-on à joindre deux univers pourtant indissociables chez Brassens, celui des idées et celui de la langue. En témoigne cette déclaration qui prend appui sur un modèle de la littérature classique :

² L-J. Calvet, *Georges Brassens*, 383 p. Dorénavant abrégé en « Calvet », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

³ C. Deroudille, *Brassens : le libertaire de la chanson*, 127 p. Dorénavant abrégé en « Deroudille », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

⁴ J-L. Garitte, *Le Dictionnaire Brassens*, 158 p., et *Parlez-vous le Brassens?*, 225 p. Dorénavant abrégé en « Garitte », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

⁵ L. Rochard, *Les mots de Brassens : petit dictionnaire d'un orfèvre du langage*, 357 p. Dorénavant abrégé en « Rochard », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

Je vais aborder maintenant un sujet qui me tient à cœur : les rapports des mots et des idées. [...] D'abord, chez moi, le mot a une importance capitale. J'ai appris des mots qui ont fini par devenir des idées. Les mots me plaisent par leur son, par ce que tu appellerais "la musique extérieure". [...] Mais, cependant, il faut tenir compte que l'un des poètes que j'estime le plus se nomme La Fontaine et que, de ce fait, j'entends tout de même tirer de chacun de mes mots le maximum de signification, ou, si tu aimes mieux : d'ironie, d'humour, de saveur, et même de morale⁶.

Les chansons de Brassens se caractérisent par une dimension transgressive, tant au plan moral avec leurs propos scatologiques et sexuels qu'au plan idéologique, puisqu'elles s'opposent ouvertement à la guerre et à toute forme de religion ; mais au-delà de ces grossièretés, comment peut-on attester de la « valeur », voire de la possible « littéarité » de cette œuvre? Nous posons l'hypothèse que Brassens, entre autres par ses jeux ludiques, son discours ironique et ses mises en chanson, fait le pont entre intertextualité et littéarité, et parvient à s'inscrire à la fois dans une tradition de la chanson et dans une tradition littéraire par la mise en usage et en circulation de la matière culturelle. Toutefois, il est important de préciser que nous ne voulons pas offrir un énième dictionnaire des expressions méconnues et du vocabulaire obscur de Brassens ; il s'agit plutôt ici de se pencher sur ses textes avec attention jusqu'à en extraire toute leur « saveur » et de montrer que l'intertextualité, et plus largement la mise en forme des matériaux culturels, sont l'une des conditions de cette « saveur » dont parle Brassens ; qu'à cette condition, l'auteur assure à la fois la pérennité de ses modèles dans la tradition et dans la mémoire collective, mais qu'il se taille également une place dans la tradition littéraire parmi ceux-ci.

D'un point de vue méthodologique, nous avons choisi de limiter notre tâche à l'étude des chansons enregistrées de Brassens, et non pas ses chansons posthumes, retrouvées ou « orphelines⁷ » puisque, comme nous nous intéresserons principalement à la question de la

⁶ Brassens, *Œuvres complètes*, p. 1243.

⁷ Jean-Paul Liégeois utilise ce terme pour qualifier les chansons que Brassens n'a jamais terminées, ou bien qu'il a tout simplement abandonnées.

réception intertextuelle de ses textes, il nous semble plus pertinent de travailler ses chansons présentées au public plutôt que ses brouillons. Nous comptons donc mener notre recherche en trois temps, trois chapitres. Le premier sera consacré à l'étude de l'intertextualité dans le contexte déjà problématique du genre de la chanson (écrite et instrumentée). Le défi sera donc de sortir l'intertextualité, notion d'origine littéraire, de son cadre habituel pour la transposer dans le cadre marginal et peu étudié de la chanson. Dans ce chapitre, nous proposerons également un bref retour historique sur le genre de la chanson et sur les différents chansonniers qui ont inspiré Brassens, tels que Béranger et Dupont⁸, chansonniers reconnus en tant que représentants du peuple et poètes satiristes. Puis, nous exposerons les types de chansons (chanson d'auteur, chanson populaire, chanson poétique, etc.) dans une perspective plus théorique, c'est-à-dire que nous présenterons leurs caractéristiques génériques et formelles, dans le but de déterminer le registre auquel appartient Brassens, ou du moins d'en évacuer une part d'ambiguïté. Ce sera également l'occasion d'établir les parallèles entre l'œuvre de Brassens et les modèles qu'il préconise dans la littérature médiévale — François Villon, les trouvères, les troubadours, etc. En effet, dans le cadre de ce mémoire, les liens que Brassens tisse entre son époque et le Moyen Âge sont d'une importance capitale, puisqu'il n'hésite pas à se présenter comme un « moyenâgeux » prisonnier d'une époque qui n'est pas la sienne.

Ensuite, notre deuxième chapitre portera sur toute la question des procédés intertextuels. Évidemment, nous ne pouvons passer sous silence les travaux des principaux théoriciens de l'intertextualité, tels que Julia Kristeva, Gérard Genette et Michael Riffaterre. Toutefois, l'idée d'intertextualité ne sera pas étudiée comme une fin en soi, mais plutôt comme un instrument pour éclairer l'hypothèse d'une possible littérarité dans les chansons de Brassens.

⁸ Ils font tous deux partie de la tradition chansonniers française, l'un sous la Monarchie de Juillet, l'autre sous la Deuxième République. De plus, ils puisent leur inspiration à la fois dans les sujets de nature satirico-politique et dans la vie quotidienne du peuple.

Après avoir établi les bases de l'intertextualité chez ces trois théoriciens, nous passerons donc rapidement à l'analyse concrète des procédés qui découlent de cette notion dans ses textes. Nous parlerons, bien sûr, de références et d'allusions, tout en mettant l'accent sur la mise en chanson, car ce procédé permet une transmission plus directe du patrimoine vers le public. Nous accorderons également une attention particulière aux procédés ludiques (parodie, caricature, ironie) dans l'œuvre de Brassens, car le rire — forme de communication esthétique et mécanisme de partage — offre une meilleure proximité et permet de rejoindre plus facilement l'auditoire.

Nous concluons enfin nos recherches avec notre troisième et dernier volet, celui de la réception de l'œuvre de Brassens. Il y sera question de l'ancrage de cette œuvre dans la mémoire collective et dans la tradition littéraire, mais également du fait qu'il remet au goût du jour le patrimoine et qu'il le redistribue au public par l'entremise d'un « genre reconnu, reçu par le peuple et investi d'un pouvoir idéologique auquel n'a eu droit aucun autre genre littéraire⁹. » Ce sera également l'occasion de nous intéresser aux média de transmission de ses chansons (radio, disque, spectacle), ainsi qu'aux notions de performance et de reproductibilité¹⁰. Finalement, ce dernier volet servira surtout à montrer que Brassens sort de la masse en récrivant, mais aussi en réinterprétant (au sens musical) et en diffusant les matériaux culturels. Autrement dit, grâce à la chanson, Brassens fait entendre la littérature autrement et lui assure une pérennité dans la mémoire collective.

⁹ J-N. De Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, p. 116. Dorénavant abrégé en « De Surmont », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

¹⁰ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), 144 p. Dorénavant abrégé en « Benjamin », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

Chapitre 1 — Brassens et le genre polymorphe de la chanson

1. Histoire critique de la chanson

a) La chanson de Brassens, « foutrement moyenâgeuse »

« Je suis né, même pas bâtard, / Avec cinq siècles de retard. / Pardonnez-moi, Prince, si je / Suis foutrement moyenâgeux ». Dans cet extrait tiré de la chanson « Le Moyenâgeux », Brassens exprime le sentiment d'aliénation qui le tiraille, son appartenance de cœur à une ère révolue, et sa peur de voir un jour les vestiges de cette époque substantielle disparaître de la mémoire collective. Construite sur le modèle de l'envoi de la ballade médiévale, il est possible de concevoir cette apostrophe comme l'intertexte du poème « Rolla » d'Alfred de Musset, dans lequel ce dernier déplore le fait qu'il est « venu trop tard dans un monde trop vieux¹¹ » ; et par ce rappel de l'œuvre de Musset, ainsi que par le biais de la provocation humoristique, Brassens se pose d'emblée dans une filiation de poètes anachroniques. Comme le précise Céline Cecchetto, spécialiste de la chanson française et plus spécifiquement de l'œuvre de Georges Brassens, même des siècles plus tard, l'influence du Moyen Âge sur la chanson d'aujourd'hui demeure indéniable :

C'est un Moyen Âge très « moyenâgeux » et particulièrement fantasmagorique qui féconde d'abord la chanson d'aujourd'hui. Il s'y développe à travers certains mythes littéraires particulièrement prégnants. Symboliquement saturés, aux motifs serrés, et éclairant métaphoriquement la macrostructure qui les fait fonctionner, ils posent à la chanson la question de son rapport fondamental avec le poétique¹².

Cela dit, la question des rapports entre la chanson et la littérature se trouve au cœur du présent travail qui, rappelons-le, pose l'hypothèse d'une possible valeur littéraire dans l'œuvre de

¹¹ A. de Musset, « Rolla », 1833.

¹² C. Cecchetto, « La chanson contemporaine, “foutrement moyenâgeuse”? », p. 167. Dorénavant abrégé en « Cecchetto », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

Brassens. Il est donc tout indiqué d'étudier ces « mythes » dont parle Cecchetto dans son article intitulé « La chanson contemporaine : foutrement moyenâgeuse? ».

Commençons d'abord par la figure de Villon, que Brassens appelle souvent, d'après une tournure stéréotypée, « Maître » ou « Maître François ». Cecchetto rappelle l'attrait que peut représenter François Villon pour les poètes contemporains, puisque son charme réside dans le fait qu'il incarne le parfait équilibre entre le génie et la transgression, entre le bon goût et le vulgaire ; bref, entre le savant et le populaire. Par ailleurs, l'œuvre de Villon contient une beauté mystérieuse, parfois difficile d'accès, mais très euphonique dans les vers. Brassens revendique fièrement sa filiation avec Villon¹³, principalement parce que ce dernier réussit à allier poésie et populaire, à partager cette passion pour la littérature avec le peuple, et non pas seulement avec une élite restreinte. À notre avis, la quête que s'est proposée Georges Brassens découle directement de ce même désir de partage avec ses contemporains, et s'il affirme sans pudeur que « [son] langage est l'incantation, comme Villon!¹⁴ », cela se rapporte assurément au fait que, tout comme pour ce dernier, ses paroles ont pour objectif d'exercer un charme sur le public. En effet, l'incantation se résume comme un chant puissant, une sorte d'enchantement implorant une force supérieure. Ce phénomène se concrétise entre autres par le recours à l'oralité, les multiples répétitions et les références mythologiques. Mais surtout, on le reconnaît par son travail méticuleux sur le verbe¹⁵. Le verbe signifie ici la parole ou le langage, qui serait le médium utilisé par les enchanteurs pour envoûter le public. Il est intéressant de constater que les termes « enchantement » (*incantamentum* en latin) et « incantation » (*incantatio*) ont tous

¹³ Cette filiation, non seulement littéraire, est également en rapport avec le statut mythique de Villon comme voyou, voleur, repris de justice.

¹⁴ G. Brassens, *Les Chemins qui ne mènent pas à Rome : réflexions et maximes d'un libertaire*, p. 125. Dorénavant abrégé en « Brassens », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

¹⁵ B. Delaurenti, *La puissance des mots. Virtus Verborum. Débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen Âge*, 579 p. Dorénavant abrégé en « Delaurenti », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

deux la même racine étymologique, soit *cantus* (chant) ; l'incantation, de par ses origines, découle donc nécessairement du genre de la chanson.

Par la suite, Cecchetto propose de se pencher sur une autre figure mythique : celle du troubadour. Elle en profite pour rappeler en prémisses les paroles de la « Supplique pour être enterré à la plage de Sète » de Brassens :

Déférence gardée envers Paul Valéry
 Moi, l'humble troubadour, sur lui je renchéris
 Le bon maître me le pardonne
 Et qu'au moins, si ses vers valent mieux que les miens
 Mon cimetière soit plus marin que le sien,
 Et n'en déplaise aux autochtones¹⁶.

Nous constatons ici que Brassens mélange les époques, car il se compare à un troubadour tout en s'adressant à Paul Valéry, auteur de la première moitié du vingtième siècle. Il se présente d'ailleurs comme le disciple du « bon maître » qui, à défaut d'écrire de meilleurs vers que ceux de Valéry, espère avoir un « cimetière plus marin que le sien ». Cet extrait est empreint d'humour et d'une certaine absurdité, puisqu'en quoi un cimetière pourrait-il être plus marin que celui d'un autre, sachant d'autant plus qu'il s'agit du même cimetière dans ce cas précis? Brassens se place donc volontiers dans la filiation de Paul Valéry, ainsi que dans la famille plus élargie des troubadours du Moyen Âge. En outre, il n'est pas surprenant d'apprendre que le troubadour, auteur-compositeur-interprète de l'époque médiévale dont les chansons portent majoritairement sur l'amour courtois, puise lui aussi son inspiration dans les champs politique et religieux, à l'instar de Brassens. D'ailleurs, il lui arrive également de chanter des parodies et des satires, bref des vers ludiques destinés à faire rire le public. Toutefois, notons que l'oralité des troubadours, trop souvent associée à un contexte populaire, s'adressait bien au contraire à un auditoire savant. En effet, ces derniers trouvaient leur public auprès des nobles dans les

¹⁶ Brassens, « Supplique pour être enterré à la plage de Sète », 1966.

cours et les châteaux. Cela dit, il est intéressant de constater que l'œuvre de Brassens, à l'instar de celle des troubadours, jongle entre les registres sérieux et ludique, c'est-à-dire entre les chansons courtoises et satiriques. En effet, dans plusieurs de ses chansons, telles que « Une jolie fleur », « Mélanie » et « La Marguerite », Brassens reprend à rebours certains éléments caractéristiques de l'amour courtois, le premier étant l'éloge de la figure féminine. Du temps des troubadours, l'art de la séduction relevait d'une esthétique littéraire, et les chansons étaient souvent dédiées aux femmes d'une grande beauté. Bien que Brassens se soit appuyé sur ce modèle pour certains de ses textes tels que « Le Blason » ou « Pénélope », il faut avouer que, la plupart du temps, les femmes qu'il se plaît à dépeindre ne sont pas de jolies princesses ou des beautés divines, mais plutôt des femmes de petite vertu dont le corps fané n'impressionne plus personne. Par ailleurs, notons qu'il prend un malin plaisir à tourner en dérision les *cansos* — aussi appelés « grands chants courtois » — des troubadours, confondant « pâmoison » avec « érection », comme nous pouvons le voir dans la chanson « Fernande » :

Quand je pense à Fernande
 Je bande, je bande
 Quand j'pense à Félicie
 Je bande aussi
 Quand j'pense à Léonor
 Mon Dieu je bande encore
 Mais quand j'pense à Lulu
 Là je ne bande plus
 La bandaison papa
 Ça n'se commande pas¹⁷.

D'abord, de façon générale, lorsque le titre d'une chanson porte le nom d'une femme, le public s'attend à une déclaration d'amour. Or, il se trouve que le nom de Fernande n'est en fait qu'un prétexte pour introduire les noms de toute une série de femmes. De plus, la chanson de Brassens répète régulièrement les termes « bander » et « bandaison », grossièreté affirmée et assumée dans le texte qui prépare l'effet comique de la fin. On est loin d'une version idéalisée, ou du

¹⁷ Brassens, « Fernande », 1972.

moins de la version courtoise de l'érotisme. Il est évident, donc, que Brassens se joue des préceptes de l'amour courtois et cherche à choquer son public. Nous sommes d'avis que, s'il s'inspire des troubadours, il trouve également matière à s'en moquer ouvertement.

Ensuite, soulignons que l'intérêt de Brassens pour le Moyen Âge se retrouve aussi dans les chansons de la tradition orale française, qu'il ne faut pas confondre avec les chansons de troubadours. D'ailleurs, il s'est même employé à récrire certaines œuvres anonymes folkloriques et à les introduire dans ses spectacles et dans ses albums. Tel est le cas, par exemple, de la chanson « Les Sabots d'Hélène », tirée de son album du même nom :

Les sabots d'Hélène
 Étaient tous crottés
 Les trois capitaines
 L'auraient appelée vilaine
 Et la pauvre Hélène
 Était comme une âme en peine
 Ne cherche plus longtemps de fontaine
 Toi qui as besoin d'eau
 Ne cherche plus : aux larmes d'Hélène
 Vas-t-en remplir ton seau¹⁸.

Lors de l'écriture de ce texte, Brassens s'appuie sur la chanson populaire « En passant par la Lorraine », dont les paroles vont comme suit : « En passant par la Lorraine / Avec mes sabots / Rencontré trois capitaines / Avec mes sabots dondaine / Oh! Oh! Oh! Avec mes sabots ». L'origine de cette chanson reste encore incertaine, mais les archives du seizième siècle montrent qu'elle fut imprimée pour la première fois en 1535. Néanmoins, elle faisait déjà partie, à cette époque, de la tradition française et, de nos jours, elle se transmet encore de génération en génération en tant que comptine pour enfant. Dans cette chanson, Brassens raconte la mésaventure de cette « pauvre Hélène » insultée et injuriée par trois capitaines. Ces trois hommes, haut placés chez les militaires, la traitent de « vilaine », terme qui signifie la

¹⁸ Brassens, « Les Sabots d'Hélène », 1954.

laideur et la malhonnêteté, et dont l'étymologie remonte au latin *villanus*, qui veut dire « habitant » ou « rural ». Nous pouvons donc attester de deux faits : le premier étant qu'Hélène personnifie le peuple dans cette chanson, et le second étant qu'elle se fait brutaliser par une instance dominante pour la simple raison qu'elle provient d'un milieu pauvre et sans éducation. Il est intéressant de constater que, dans la version traditionnelle, la narratrice de la chanson ne porte pas de nom mais que, dans la version de Brassens, ce dernier la nomme Hélène, ce qui rappelle incidemment le personnage d'Hélène de Troie, reconnue dans la mythologie grecque pour sa grâce et sa beauté. Nous sommes d'avis que, par le biais de ce référent culturel, Brassens cherche à montrer que « sous ses sabots crottés », le peuple, tout comme Hélène, est tout aussi beau et tout aussi riche que les nobles. D'ailleurs, il se met en scène dans sa chanson en tant que narrateur participant qui découvre, à partir de la deuxième strophe, les merveilles cachées d'Hélène :

Moi j'ai pris la peine
 De les déchausser
 Les sabots d'Hélène moi qui ne suis pas capitaine
 Et j'ai vu ma peine
 Bien récompensée
 Dans les sabots de la pauvre Hélène
 Dans ses sabots crottés
 Moi j'ai trouvé les pieds d'une reine
 Et je les ai gardés.

Dans cette strophe, Brassens explique qu'il est celui qui voit ce que les autres ne voient pas, et il précise à trois reprises dans sa chanson que, pour sa part, il n'est pas capitaine, impliquant par ces propos que, contrairement à ces trois capitaines qui regardent de haut la « vilaine » Hélène, lui ne méprise pas ce qui est de l'ordre du populaire. Bien plus encore, il sous-entend que, par leur attitude supérieure à son égard, ce serait plutôt les capitaines qui feraient preuve de vilénie et qui seraient donc « vilains ». Il est également possible de voir dans cette chanson une inversion du mythe de Cendrillon, puisque cette dernière cache sa pauvreté derrière des

pantoufles de vair, alors que de son côté, la beauté de la pauvre Hélène est dissimulée sous des sabots crottés et des habits de paysanne. En somme, nous croyons que Brassens a choisi de récrire cette chanson traditionnelle, de la réactualiser et d'en donner le nom à son album puisque, dans le climat politique tendu des années cinquante et à quelques années des événements de mai 68, il aurait jugé que cette chanson reflétait bien les injustices vécues par le peuple et les jugements dont il était l'objet. De plus, le fait de rappeler à la mémoire des français cette chanson traditionnelle aurait inévitablement touché une corde sensible auprès du peuple, ce qui aurait peut-être été un élément déclencheur, pour certains du moins, de la prise de conscience identitaire qu'a connue la France à cette époque.

Évidemment, d'autres éléments caractéristiques du Moyen Âge sont susceptibles d'avoir inspiré Brassens lors de l'écriture de ses chansons. Le motif de la pendaison publique revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans son œuvre (« La Mauvaise réputation », « Celui qui a mal tourné », « La Messe au pendu »), sans oublier d'autres pratiques telles que le servage et la chasse aux sorcières, qui ont assurément trouvé leur place dans son processus créatif. Pourtant, il est évident que, bien qu'ayant posé d'emblée son anachronisme, Brassens ne chante pas à l'époque du Moyen Âge. Nous pourrions alors nous demander quel est l'objectif visé à travers la mise en circulation de ces référents anciens dans le contexte du vingtième siècle. Rappelons que, lorsque l'on traite quelque chose ou quelqu'un de « moyenâgeux », le terme s'accompagne inévitablement de la connotation négative « dépassé », « désuet », voire « sauvage », et il est vrai que le fait de comparer la société de l'époque d'après-guerre à celle de l'époque médiévale est à la fois une critique satirique et une dénonciation d'un certain conservatisme. Néanmoins, nous croyons que, si Brassens se présente aussi fièrement en tant que « moyenâgeux », il le fait certainement pour contrer les préjugés et la connotation négative qui accompagne le terme. Par l'entremise de ses chansons et grâce à sa notoriété auprès du

peuple français, Brassens défend donc les vestiges de l'époque médiévale. Cette prise de parole lui permet également de s'inscrire dans une autre filiation particulière : celle des chansonniers représentants du peuple.

b) Le chansonnier, représentant du peuple et poète satiriste

De par son oralité et son mode de transmission de « bouche à oreille », la chanson a souvent été considérée comme « un art privilégié par le peuple¹⁹ », bien que dans les faits elle ait également appartenu au registre savant à l'époque des troubadours et des trouvères. Cependant, nous constatons que ces derniers ont souvent été confondus en tant que poètes populaires, ce qui peut s'expliquer par le fait que, plutôt que d'avoir recours au latin comme le faisait l'élite à l'époque médiévale, les troubadours chantaient en langue d'oc, et les trouvères chantaient en langue d'oïl. Ce sont deux appellations qui, respectivement issues du sud et du nord de la France, regroupent différents dialectes vernaculaires, dont certains dérivés (essentiellement ceux de la langue d'oïl) se rapprochent beaucoup de l'« ancien français » tel que nous l'appelons aujourd'hui. Néanmoins, il est surprenant d'apprendre que, malgré le fait qu'ils préféreraient chanter dans des langues profanes, les chansons des troubadours et des trouvères s'adressaient tout de même, de façon générale, à un public savant.

D'un autre côté, il faut dire que le genre de la chanson occupe également une place capitale au sein de la culture populaire. En effet, que ce soit au travail ou à la maison, lors d'une fête ou dans l'intimité du quotidien, les gens aiment fredonner des mélodies et des vers, et le font parfois même sans s'en rendre compte. Nous pensons que ce phénomène s'explique en deux temps : il se trouve, d'une part, qu'une chanson s'apprend bien plus facilement qu'un

¹⁹ De Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, p. 116.

poème, grâce à la mélodie et aux répétitions qui s'offrent comme support mnémotechnique. Par conséquent, une fois la chanson apprise par cœur, son message se communiquerait plus efficacement. D'autre part, nous croyons qu'il n'est pas nécessaire de comprendre l'entièreté du texte pour bien apprécier une chanson, car parfois la structure musicale seule suffit pour distraire l'auditoire. Ce qui n'est pas le cas, par exemple, d'un roman ou d'un recueil de poésie, qui demandent une compréhension plus approfondie du texte, au risque de désintéresser le lecteur. C'est la raison pour laquelle Jean-Nicolas De Surmont, théoricien de la chanson, estime que le genre de la chanson est « un genre reconnu, reçu par le peuple et investi d'un pouvoir idéologique auquel n'a eu droit aucun autre genre littéraire²⁰ ».

Cela signifie donc que, dans une société où le genre de la chanson est acclamé par le peuple, il peut advenir que certains chansonniers, pour diverses raisons, profitent d'une plus grande popularité auprès du public, et deviennent ainsi des modèles ou parfois même des *représentants* du peuple. En effet, de toutes les époques, on a choisi des chansonniers comme figures emblématiques ; au dix-neuvième siècle, à quelques décennies d'écart, Pierre Dupont et Pierre-Jean de Béranger occupaient ce rôle. Des liens filiaux peuvent donc être tissés entre ces derniers et Georges Brassens, descendant indéniable de cette filiation. En effet, en plus de leur intérêt pour l'art de la chanson, tous trois puisent également leur inspiration dans les sujets de nature satirico-politique ou dans la vie quotidienne du peuple. À l'instar de Brassens, Béranger et Dupont s'adressent au peuple et leurs chansons, fortement contestataires, sont inséparables d'un contexte politique révolutionnaire (il s'agit plus spécifiquement pour Béranger de son rôle durant les Trois Glorieuses de juillet 1830, et pour Dupont de sa présence lors de la Deuxième République en 1848). Toutefois, il est important de faire la distinction entre représentant du peuple et idole du peuple. Brassens, comme Dupont et Béranger, est loin

²⁰ *Ibid.*, p. 116.

de se prendre pour une idole et ne cherche pas à plaire à tout prix. Il écrit d'abord pour lui-même, ensuite pour le public :

Ma grande joie, [...] c'est quand je trouve une idée ou une image me permettant d'écrire quelque chose qui me semblera valable. Puis, j'ai une seconde joie quand la chanson est finie et qu'elle continue à me plaire huit jours plus tard... J'ai encore une troisième joie quand la chanson est acceptée par le public et qu'il partage mes deux premières joies²¹.

Cependant, chanter pour le peuple et profiter de cette popularité implique souvent de nombreux sacrifices : « Je suis pour eux [le public] un personnage assez vague sans doute, enfin “L’Auvergnat”, “Pauvre Martin”, “La Mauvaise réputation”, “Le Gorille”, tout ça fait une espèce de petit tout dont ils ont besoin et auquel il ne faut rien changer. Ils ne veulent pas qu’on change²². » Lorsque Brassens se décrit comme un personnage « assez vague », cela montre la manière dont il se représente la fonction auctoriale : modeste et effacée ; moins importante que le mode d’appropriation, de circulation, de répétition au sein du public de ses textes-mélodies. Pour lui, la chanson prime son créateur, et le public exerce une contrainte sur la chanson elle-même, ce qui signifie ici que Brassens tient compte d’une réception qui est déjà réappropriation de ses chansons. Le chansonnier représentant du peuple poursuit donc une trajectoire « croisée » entre les champs artistique et politique, situation pouvant facilement ennuyer un personnage comme Brassens, qui préfère de loin l’intimité et la discrétion. Toutefois, nous croyons qu’il est inévitable, dans une telle position, de s’engager auprès du peuple en prenant la parole pour lui ; car pour Brassens, le peuple semble incarner cette masse silencieuse se faisant dominer par l’État ; celle dont les moindres gestes sont épiés et à qui l’on dicte une mentalité et des valeurs. Cette masse serait formée de ces sujets anonymes qui travaillent de peine et de misère et qui trouveraient un réconfort dans les chansons. D’ailleurs, dans les écrits libertaires de Brassens publiés par Jean-Paul Liégeois se trouve une déclaration saturée de

²¹ Brassens, *Œuvres complètes*, pp. 30-31.

²² M. Lancelot, *Interview avec Georges Brassens*, [12:34]

mécontentement et de rancœur, à la fois envers l'autorité et la censure, mais aussi envers son peuple qui ne cherche pas à se sortir de l'impasse :

Pour remédier à cela, un seul moyen. Se grouper dans la rue et démontrer à ces immondices de la Chambre des députés que le peuple ne consent plus à se laisser subjugué sans résistance. Manifester. C'est tellement plus facile. Le peuple est le plus fort. Les forces armées et la police ne pourraient rien contre lui, s'il faisait entendre sa voix. Mais le peuple ne bronche pas. Il attend un miracle. Ou bien a-t-il peur de faire du mal? Réveillons-nous, bon sang! Mettons en route la grève insurrectionnelle, la grève expropriatrice... Être dominés par des hommes serait une chose insupportable. Pouvons-nous persister à nous laisser dominer par des impuretés, des matières excrémentielles²³?

Bien sûr, avec le temps, les opinions politiques de Brassens évoluent ; dès 1947, il s'éloigne du mouvement anarchiste, ne participe plus au journal contestataire *Le Libertaire*, et correspond de moins en moins avec certains amis de jeunesse plutôt extrémistes. Cela ne signifie pas pour autant que son engagement envers le peuple soit altéré. D'ailleurs, il l'affirme sans équivoque : « On ne peut pas ne pas s'engager quand on écrit²⁴. » Cela n'est pas sans rappeler Sartre, qui souligne dans son essai « Qu'est-ce que la littérature? » que l'engagement littéraire n'est pas uniquement un acte politique, mais qu'il est surtout la révélation ou le dévoilement du monde à l'être humain et que, par l'entremise de la littérature, l'écrivain fait un pacte de liberté avec son lecteur (liberté absolue chez l'auteur dans son écriture, et liberté absolue chez le lecteur dans sa réception de l'œuvre). Pour Brassens, l'engagement dans la littérature ne serait donc pas un choix, mais plutôt une évidence.

Finalement, dans un autre ordre d'idées, Béranger, Dupont et Brassens partagent également un grand intérêt pour la chanson satirique — forme de communication ludique faisant la critique d'une personne, d'une société, d'une doctrine ou de toute situation par le moyen de l'humour. La satire, de par son double discours, est le moyen le plus efficace pour

²³ Brassens, *Œuvres complètes*, p. 1069.

²⁴ Brassens, *Les Chemins qui ne mènent pas à Rome : réflexions et maximes d'un libertaire*, p. 60.

se protéger des critiques et des censeurs, surtout au dix-neuvième siècle, car il n'est pas donné à tous de pouvoir interpréter les railleries dans un discours. Cependant, même un siècle plus tard, à l'époque de Brassens, plusieurs des chansons satiriques subissent encore la désapprobation. Bien qu'il ne s'agisse plus de la Censure dans le cas de Brassens, une autre institution, nommée le Comité d'Écoute en Radiodiffusion, s'est permis d'émettre un interdit de diffusion sur plus d'une vingtaine de ses chansons, entre autres sur « Hécatombe », dans laquelle il commente une bagarre entre un groupe de femmes et des policiers, et où il dit ouvertement préférer les policiers morts plutôt que vivants :

En voyant ces braves pandores
 Être à deux doigts de succomber
 Moi j'bichais car je les adore
 Sous la forme de macchabées
 De la mansarde où je réside
 J'excitais les farouches bras
 Des mégères gendarmicides
 En criant "Hip! hip! hip! hurra!"²⁵

Dans cet extrait, l'expression « mégère gendarmicide » est fondée sur un mécanisme allitératif par le son /ge/, qui rappelle une fois de plus la filiation poétique dans les chansons de Brassens, et qui contribue à entériner l'existence de cette possible « valeur littéraire » que nous tentons de démontrer dans le cadre de ce mémoire. Le recours à l'allitération permet en outre d'instaurer une harmonie dans le vers, ce qui est assez ironique lorsque l'on constate que ces mêmes vers, malgré leur harmonie, racontent les violences occasionnées par une bataille générale. Plusieurs autres chansons de Brassens ont également été censurées, le plus souvent parce qu'il remettait en question la légitimité des gendarmes, mais aussi parce qu'il appelait son public à leur résister, voire même à les combattre. Elles exprimaient donc un refus de l'ordre et de l'autorité, l'État étant conçu même en démocratie comme une instance résolument répressive. Mais il n'y a pas que les chansons contestataires qui se soient heurtées à la censure ;

²⁵ Brassens, « Hécatombe », 1952.

les chansons aux propos sexuels ou scatologiques, comme « Le Pornographe », « Brave Margot » et « Putain de toi », ont également été jugées vulgaires et dangereuses. La censure est donc une réalité problématique chez les chansonniers de la lignée de Béranger et de Dupont qui, au cours de leur carrière, n'ont pas été épargnés par les critiques et les procès.

Bien que plusieurs chansons de Brassens aient rapidement été qualifiées de vulgaires par le public ou par les censeurs à leur sortie, il faut savoir que malgré les grossièretés dénoncées par ces derniers, il existe tout de même une tension indéniable dans l'œuvre de Brassens entre les références savantes et les références populaires ; ce dernier se confondant régulièrement dans les deux registres. Ce chevauchement entre deux milieux bien distincts se doit d'être analysé dans le cadre de notre mémoire afin d'en tirer les conclusions les plus justes, et si nous nous devons de déterminer de quel type de chanson il s'agit dans l'œuvre de Brassens, il convient inévitablement d'exposer les multiples branches qui découlent de chacun des deux registres. La prochaine sous-partie sera donc plus théorique et servira à détailler, de façon typologique, les différentes catégories de chansons. Cela nous permettra entre autres de conclure, selon un procédé éliminatif, la branche à laquelle correspond l'œuvre de Brassens.

2. Mouvance et circularité : un genre qui s'échappe

a) Des théories de la chanson

Malgré la popularité toujours grandissante du genre de la chanson, il est regrettable de constater que, même aujourd'hui, il ne reçoit toujours pas la reconnaissance qu'il mérite. Encore considéré comme un art mineur et très peu étudié en milieu universitaire, nous déplorons le fait qu'il semble être victime de sa marginalité et de son appartenance conjointe aux mondes littéraire et musical. Autrement dit, nous regrettons le fait que les littéraires n'osent pas trop s'aventurer dans le domaine de la chanson, jugeant que la structure musicale se situe hors de

leur champ de compétences, et qu'à l'inverse les musiciens, pour leur part, ne privilégient souvent que l'aspect musical d'une chanson, sans nécessairement l'étudier en parallèle avec le texte poétique qui l'accompagne. Heureusement, au cours des dernières décennies, quelques littéraires ont accepté le défi d'étudier la chanson et de se consacrer, entre autres, à établir les frontières de ce genre méconnu ainsi que ses principaux fondements, tout en se questionnant sur la place qu'il occupe dans la société et dans la culture. En général, les théoriciens de la chanson s'entendent pour dire qu'il est extrêmement difficile, même à notre époque, de bien définir ce genre qui se dérobe :

La chanson, selon une forte intertextualité musicale, se joue, s'exécute, mais se joue aussi d'elle-même, transformant ses lignes de rupture en lignes de force. Par la vocation structurelle d'une mise en abyme, les chansons se citent, deviennent des réceptacles réflexifs susceptibles de réfléchir la performance, en palimpsestes de l'acte cantatoire²⁶.

La chanson se place donc sous le signe de la circularité, aussi appelée *mouvance* dans les travaux du médiéviste Paul Zumthor. Il n'en demeure pas moins que, malgré cette circularité caractéristique, il nous est possible d'établir une structure de base de la chanson grâce aux dénominateurs communs que nous retrouvons dans les sources théoriques. D'abord, celle-ci se divise en deux grands registres : savant et populaire. Bien que le vocabulaire utilisé pour s'y référer diffère chez les théoriciens, les concepts reviennent sensiblement au même. Dans la chanson savante, que l'on appelle aussi « chanson d'auteur » ou « chanson à texte », il s'agit de chansons pour lesquelles nous connaissons, d'une part, l'identité de l'auteur et pour lesquelles, d'autre part, cet auteur en réclame des droits. En outre, il est courant que ces chansons soient constituées d'un vocabulaire plus recherché, voire plus dense, et que par conséquent leur accessibilité soit restreinte à un public ayant reçu une éducation supérieure.

²⁶ J. Copans, « Les paysages palimpsestes de Renaud : un univers de la chanson-jouissance », dans *Chanson et intertextualité*, p. 139.

En contrepartie du registre « savant » se trouve le registre « populaire », terme qui soulève déjà bien des questionnements. En effet, le qualificatif « populaire » peut porter à confusion : s'agit-il de populaire dans le sens de « caractéristique du peuple », ou plutôt dans le sens d'« apprécié de tous »? Se pourrait-il qu'une chanson ne soit « populaire » que si elle répond aux deux acceptions du terme? Dans son *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor fait état de cette mouvance du terme « populaire » qui n'est pas sans rappeler celle qui caractérise le genre de la chanson également :

La chanson en effet constitue sans doute le sous-groupe le moins mal reconnaissable de la « poésie populaire ». Pourtant, dès qu'il est question de le cerner, les critères se dérobent. Celui que l'on invoque le plus souvent, c'est l'anonymat ; certains l'envisagent de façon dynamique : une chanson devient « populaire » quand on a perdu le souvenir de son origine. À ce compte, il conviendrait de distinguer plusieurs degrés de « popularité ». À propos des festivals modernes, on a pu écrire qu'une chanson est « populaire » lorsque le public la reprend en chœur ; ou (s'agissant des chants de contestation) quand l'intensité de la participation témoigne d'une adhésion profonde au message communiqué²⁷.

Les chansons traditionnelles, folkloriques et commerciales appartiennent au registre de chansons populaires. Par ailleurs, les chansons traditionnelles et folkloriques désignent pratiquement la même chose — elles se réfèrent toutes deux au passage de la culture dans le temps —, à la différence près que le terme « folklorique » désigne la tradition de nature orale, alors que le terme « traditionnel » ne précise pas cette importance de l'oralité. L'autre élément commun de ces deux types de chanson est l'anonymat de l'auteur. En effet, les chansons de tradition orale se transmettent de génération en génération, et il est a priori difficile — voire impossible — de retracer l'origine exacte de celle-ci. Ce sont des œuvres non réclamées, qui relèvent du patrimoine, et qui sont sujettes à disparaître avec le temps. Pour ce qui est de la chanson commerciale, nous avons affaire à une réalité toute autre. En effet, bien que faisant

²⁷ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 24. Dorénavant abrégé en « Zumthor », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

partie du registre populaire également, elle ne ressemble pourtant pas aux deux types de chansons susmentionnés :

Afin de distinguer la chanson populaire entendue comme /commerciale/ de la chanson de tradition orale, il convient de proposer l'usage, déjà répandu depuis quelques années, de *chanson de tradition orale* et de *chanson signée* — c'est-à-dire celle dont l'auteur et le compositeur sont connus, écrite et souvent née dans un contexte éditorial, tantôt de nature nettement commerciale (*populaire*), tantôt plus savante, c'est-à-dire *à texte*, *d'auteur*. Certains termes coexistent parfois parce qu'ils sont issus de systèmes lexicaux différents ou d'époques différentes²⁸.

La chanson populaire se distingue donc de la chanson commerciale pour plusieurs raisons. D'abord, la première est anonyme, alors que la seconde a un auteur. Ensuite, la chanson dite « populaire », selon Zumthor, ne se réfère pas au degré d'appréciation du public, mais plutôt à la « culture populaire », donc à la tradition ; tandis que la chanson commerciale peut certainement être appréciée du public, sans toutefois avoir la garantie d'être préservée dans le temps.

Finalement, la chanson populaire évolue dans le temps et selon son interprète. Loin d'être figée, elle suit plutôt le mouvement de variances entre les décennies, alors que la chanson commerciale, loin d'être aussi flexible, demeure un produit fini, fixé dans le temps et pratiquement hermétique. En effet, elle a ce que l'on pourrait appeler une visée économique ; elle est destinée à vendre. Pour ce faire, l'auteur doit la publiciser, donc la rendre visible sur toutes les plateformes, que ce soit à la radio, à la télévision, dans des spectacles, par la promotion de disques, etc. La chanson commerciale, que l'on peut aussi appeler « chanson de variété », englobe certains genres tels que la *pop*, les ballades, et le *soft-rock*. Elle est facile d'écoute, abondamment diffusée et, plus souvent qu'autrement, facilement oubliée. Il arrive parfois qu'une chanson commerciale puisse partager les mêmes caractéristiques qu'une

²⁸ De Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, p. 17.

chanson savante : auteur reconnu, complexité du vocabulaire, références culturelles ; tout cela en bénéficiant de l'appréciation du public et de bonnes statistiques de vente. On parlerait donc ici d'une œuvre à succès. Toutefois, il est vrai aussi que certaines chansons commerciales perdent de leur *qualité* au profit de la *quantité*, auquel cas elles deviennent plutôt des produits de marchandise et leur valeur artistique s'amenuise. À vrai dire, peu importe le domaine artistique à notre époque, « visibilité » rime avec « popularité », et malheureusement, cette réflexion évacue trop souvent la question de la valeur culturelle pour mieux prioriser celle de la valeur monétaire. À l'inverse, dans cette masse de produits standardisés et commercialisés, il peut certainement y avoir des œuvres très bien et durables également.

Poursuivons avec un troisième registre, mis de l'avant par Daniel Grojnowski, qui s'ajoute à ceux de populaire et de savant ; il s'agit de la chanson « poétique », que Grojnowski présente comme le « phénomène littéraire de première importance dont l'histoire reste à faire²⁹. » Cela dit, ce registre littéraire regroupe deux types de chansons — le poème chanson et la chanson poétique — qui s'apparentent en fait à une imitation de la chanson par des hommes de lettres. Les « poèmes chansons » ont cette particularité de ne pas dépendre de la musique ; ils trouvent leur intérêt dans la suggestion et dans leur interprétation, comme le souligne Grojnowski : « La chanson littéraire, œuvre d'un poète en titre, pousse assez loin ses ambitions pour négliger la mélodie et procède ainsi de la poésie traditionnelle. [...] même signés Georges Brassens, les textes privés de l'interprétation, qui communique l'émotion, n'exercent plus leurs sortilèges³⁰. » À titre d'exemple, Grojnowski s'appuie sur les *Romances sans paroles*

²⁹ D. Grojnowski, « Vue d'ensemble. Poésie et chanson : De Béranger à Verlaine », p. 777. Dorénavant abrégé en « Grojnowski », suivi du titre de l'œuvre et de la page. En 2006, Brigitte Buffard-Moret s'est penchée sur la question dans son ouvrage *La chanson poétique du XIXe siècle*.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

de Paul Verlaine qui, bien qu'elles n'aient pas été mises en musique par leur auteur, possèdent tout de même une mélodie du vers :

Par conséquent, pour le poète des *Romances sans paroles*, la musique du vers découle de phénomènes verbaux et non pas mélodiques. La musique, c'est ce qui reste au texte une fois qu'a été oublié l'air qui le complétait — une nostalgie qui fait vibrer les paroles sans mélodie. Ainsi s'accomplit la dernière phase d'une évolution : dans le poème chanson de Verlaine la musique est intériorisée au point de rendre le chant superflu³¹.

D'ailleurs, on retrouve presque exactement ces mots dans le discours de Brassens, qui attache lui aussi une importance capitale à la musicalité de la langue et à cette potentialité qu'il incombe à la chanson de faire entendre : « Le français est très rythmé, il contient en lui-même sa musique³². » Ce n'est donc pas un hasard si, quelques décennies plus tard, Brassens reprend en musique la chanson « Colombine » de Paul Verlaine. À notre avis, il est important de souligner qu'en mettant de l'avant le registre littéraire dans l'univers de la chanson, Grojnowski réduit, d'une part, l'écart creusé depuis le Moyen Âge entre la chanson et la littérature, la musique ne cessant de hanter la poésie et permet, d'autre part, la reconnaissance d'une valeur littéraire dans l'art de la chanson.

À la lumière de nos recherches, il est donc évident que Brassens se situe dans la tradition des chansonniers et de la chanson signée (ou chanson d'auteur), en opposition à la chanson folklorique, traditionnelle et poétique. Néanmoins, la question des registres savant, populaire et littéraire n'est toujours pas réglée, car devant un Brassens qui se moque des présupposés et des préétablis, les frontières fragiles érigées par les théoriciens de la chanson se désagrègent complètement, et l'intérêt réside justement dans cette mouvance. À mi-chemin entre la

³¹ *Ibid.*, p. 780.

³² Brassens, *Œuvres complètes*, p. 19.

littérature et la musique et entre le savant et le populaire, son œuvre fait donc sa place dans la culture française en rompant avec les normes et en revendiquant sa marginalité.

b) Décloisonner le populaire et le savant

Jean-Nicolas De Surmont explique, dans son ouvrage *Vers une théorie des objets-chansons*, qu'il arrive souvent dans l'univers chansonnier que les frontières que l'on croyait hermétiques ne le soient pas véritablement et que, par conséquent, les catégories puissent déborder et s'entremêler. D'autant plus que les registres de « savant » et de « populaire », passablement problématiques et difficiles à définir ou à circonscrire, ne sont pas si étanches qu'ils ne paraissent à première vue³³, ils circulent et font partie de la mouvance selon Zumthor. Pierre Bourdieu, dans son article « Vous avez dit populaire? », soulève le problème à propos du langage dit « populaire », notion qui semble être victime d'une forte connotation négative :

Il en est ainsi de la notion de « langage populaire » qui, à la façon de toutes les locutions de la même famille (« culture populaire », « art populaire », « religion populaire », etc.) n'est définie que relationnellement, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime, entre autres chose par l'action durable d'inculcation et d'imposition assortie de sanctions qu'exerce le système scolaire³⁴.

Autrement dit, le « langage populaire » se compose en quelque sorte de toutes les variantes de la langue n'étant pas considérées comme conformes à la norme, tels que les termes familiers et

³³ Pour des mises au point et des mises en garde issues de sociologues et d'historiens, voir en particulier : M. de Certeau, *L'Invention du quotidien 1 : Arts de faire*, 416 p. ; R. Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, 256 p. ; P. Bourdieu, « Vous avez dit "populaire" ? », p. 98-105. Michel de Certeau, dans son *Invention du quotidien*, se concentre sur les inégalités reprochées aux classes populaires et sur le fait que, le plus souvent, elles se font reprocher par les classes dominantes leurs disparités et leur diversité. Pour sa part, il considère que c'est justement dans les contrastes et dans l'altérité que se trouve l'intérêt dans les cultures populaires. Cela rappelle l'article de Pierre Bourdieu, qui entreprend la tâche de démystifier les fondements de ce que l'on appelle les « milieux populaires » en se penchant sur les différents facteurs sociaux pouvant avoir un impact sur la « parlure » du peuple, facteurs tels que le salaire, l'emploi, la nationalité, l'éducation, la situation familiale, le sexe, etc. Ce dernier s'intéresse surtout aux zones grises ; à titre d'exemple, il étudie les principales caractéristiques de l'argot, qu'il qualifie de « forme distinguée de la langue "vulgaire" ». Bref, il s'intéresse aux variantes et aux déclinaisons du langage selon l'« habitus » donné.

³⁴ Bourdieu, « Vous avez dit populaire? », p. 98.

les déclinaisons spécifiques à un milieu ou à une région. L'œuvre de Brassens est un cas bien complexe et ambigu, puisqu'il joue sur la pluralité des matériaux culturels, savants comme populaires, et qu'il semble avoir plusieurs publics cibles à la fois — les poètes comme les paysans, les vieux comme les jeunes, les anciens comme les modernes, *etc.* Lorsque Brassens dit : « Je chante pour le peuple, je chante des locutions faites par le peuple, des locutions que le peuple vit et qu'il ressent dans son cœur³⁵ », il est primordial de se demander : quel est ce « peuple » dont il parle, et quel est le sens de la préposition « pour »? Est-elle employée en tant que destination, ou bien en tant qu'« à la place de »? Et quand il ajoute : « J'écris des chansons pour me distraire, et pour essayer de distraire ceux qui m'écoutent. On ne va pas plus loin³⁶ », on pourrait croire que le peuple dont il parle serait tout simplement ce public dont il emprunte la roture linguistique. Pourtant, alors qu'il affirme chanter « pour le peuple », les références et les allusions, ainsi que les champs lexicaux qu'il exploite dans ses textes, s'adressent plutôt (ou également) à un public savant. Il y a là une forte contradiction entre les propos de Brassens et l'œuvre elle-même, dont le discours est tout à fait différent, puisque les textes mis de l'avant par le chansonnier sont très poussés et laissent croire qu'il s'adresse surtout à une élite ayant reçu une éducation supérieure :

Brassens s'est vu accoler l'étiquette de « poète populaire », « poète du peuple », mais, comme ses chansons en témoignent, le parler qu'il utilisait n'était pas celui du commun des mortels. Ses formulations étaient pétries de classique — car il lisait beaucoup d'auteurs anciens. Et ses chansons sont truffées de mots rares : rien que dans la « Supplique pour être enterré sur la plage de Sète », on trouve des mots comme « camarde » ou « codicille », mots rares, et ses amis de Sète le plaisantaient en lui disant qu'ils ne comprenaient pas tous les mots dans cette chanson...³⁷

³⁵ Brassens, *Les Chemins qui ne mènent pas à Rome : réflexions et maximes d'un libertaire*, p. 60.

³⁶ Lancelot, *Interview avec Georges Brassens*, [08:14]

³⁷ M. Poletti et N. Khouri-Dagher, *Brassens au quotidien : un homme simple parmi les siens*, p. 98. Dorénavant abrégé en « Poletti et Khouri-Dagher », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

Brassens encourage effectivement une mise en circulation d'une culture classique dans des contextes plus familiers, et c'est là que réside sa créativité. Mais même si son vocabulaire peut parfois être difficile à saisir, ses chansons connaissent tout de même beaucoup de succès auprès du public, principalement pour cette raison : elles laissent place à des propos transgressifs qui à la fois choquent et subjuguent le peuple. Son discours antireligieux, antinationaliste et antidogmatique, ainsi que le fait de dire tout haut ce que plusieurs n'osent dire tout bas, contribuent à sa reconnaissance. D'autant plus qu'il le fait avec humour en usant de sarcasme, d'ironie et de jurons : « Je suis persuadé que sans mes “gros mots”, j'aurais eu beaucoup plus de mal à m'imposer. Au départ, ma réputation s'est établie sur ces violences verbales³⁸. » Il se place donc dans la tradition du langage sale et ordurier, à revers du modèle de la « belle langue ». Si l'auditeur moyen ne comprend pas toutes les références historiques, politiques et littéraires qui se jouent à un niveau, il peut néanmoins rire des mots comme « cornegidouilles³⁹ », « jarnicotons » et « palsambleus⁴⁰ », qui sont pleinement livresques. Et même plus : si l'on se penche sur une mise en musique par Brassens du poème de Paul Fort « Le Petit cheval », dont le texte ne comprend ni jurons, ni insultes, ni propos scatologiques, on remarque tout de même une grande popularité pour cette chanson, que ce soit chez un public adulte ou enfant. Or, nous pouvons donc affirmer que Brassens permet à un public « populaire » d'apprécier l'œuvre d'un poète « savant », et qu'il déjoue les frontières préétablies dans l'univers de la chanson. Tout semble alors indiquer qu'il veut jouer sur les deux plans, rejoindre à la fois le « peuple », réalité sociologique ou fiction de l'œuvre, et faire valoir ses compétences littéraires. En somme, il cherche donc à décroiser le populaire et le savant, et pour ce faire, il a recours à des procédés typiquement littéraires qui relèvent de la notion d'intertextualité et

³⁸ Brassens, *Les Chemins qui ne mènent pas à Rome : réflexions et maximes d'un libertaire*, p. 141.

³⁹ Que l'on retrouve constamment dans l'œuvre de Jarry *Ubu Roi*, ce qui confirme la veine carnavalesque dans l'œuvre de Brassens.

⁴⁰ Juron de la langue classique qui veut dire « par le sang de Dieu ».

qui n'ont été que très rarement transposés dans le contexte de la chanson. Cette notion, que nous développerons plus en profondeur au cours du deuxième chapitre, est ce qui donne aux chansons de Brassens leur caractère plus poétique et littéraire ; bref, elle contribue à leur « saveur ». Pour les besoins de notre mémoire, il nous incombe donc de sortir des limites littéraires cette notion toute aussi mouvante que la chanson, et de repenser ses principaux fondements dans le contexte de cet art qui n'est pas aussi « mineur » que l'on puisse croire.

3. Sortir du cadre littéraire : penser l'intertextualité dans le contexte de la chanson

a) De l'intertextualité à l'intermélodicité

Si nous nous référons au corpus théorique qui touche au concept d'intertextualité, corpus que nous verrons plus en profondeur dans le prochain chapitre, nous nous rendons rapidement compte que cette notion reste confinée dans un contexte écrit et littéraire. Il est donc intéressant de se demander ce qu'il advient de celle-ci lorsque nous la transposons dans le domaine de la chanson. Toutefois, il est capital de poser d'emblée que, comme les théories sur l'intertextualité se fondent sur le texte littéraire, elles devront nécessairement être réadaptées au contexte de la chanson, à un objet et un corpus par nature plus flexibles et plus mouvants. Elles risquent donc d'être sujettes à de nouvelles interprétations tout au long de notre travail, et permettront également de questionner et de mettre à l'épreuve les concepts littéraires.

Le fait d'aborder l'intertextualité dans le genre de la chanson permet d'observer certains phénomènes tels, par exemple, la reprise d'une mélodie (aussi appelée *contrafactum*), que l'on peut définir comme suit : « Fondé sur la reprise, toujours modifiée, d'une mélodie préexistante, associée à un nouveau texte, il autorise ainsi la composition d'une nouvelle chanson, nouvelle

par le texte mais non directement par la musique⁴¹. » Autrement dit, ce procédé permettrait d'apposer deux textes, du même auteur ou de deux auteurs différents, sur une même mélodie, et d'en tirer deux chansons distinctes. Il existe également la notion de « centon », que le spécialiste en musique médiévale Richard H Hoppin définit comme une « technique qui consiste à créer de nouvelles mélodies à partir de combinaisons diverses de formules mélodiques préexistantes⁴². » Le centon, qui peut ressembler au *contrafactum*, ne se concentre cependant pas sur la reprise d'une mélodie en particulier, mais plutôt sur la juxtaposition de plusieurs morceaux de mélodies décortiqués. Il faut donc éviter de confondre ces deux notions qui sont bien distinctes. Ainsi, Florence Mouchet opère une distinction entre les deux concepts en faisant un parallèle avec les notions du dialogisme bakhtinien et de l'hypertextualité de Genette :

Nous avons donc affaire ici à deux types différents de rapport intertextuel, au plan musical : le procédé de centonisation décrit par Gérard Le Vot pourrait s'apparenter au dialogisme de Bakhtine, dans sa dimension collective et mémorielle, alors que celui du *contrafactum*, relevant d'une reprise consciente d'une mélodie préexistante, pourrait davantage être mis en relation avec la notion d'hypertextualité décrite par Gérard Genette. Deux types différents, certes, mais qui soulignent la rémanence de l'élément musical au travers des corpus, et autorisent ainsi l'usage d'une terminologie plus adaptée : celle « d'intermélodicité »⁴³.

Le *contrafactum* et le centon relèvent donc tous deux de mécanismes de citation non réservés au champ verbal qui peuvent inclure l'art des sons. Du point de vue de la performance, il est également possible d'être témoin de contrefaçons d'interprétation ou bien d'imitation performancielle, ce qui impliquerait une intertextualité de la scène. À cet effet, Paul Zumthor parle d'intertextualité performancielle comme d'une « intervocalité » qui se manifesterait dans deux aspects : externe et interne. Dans le cas d'une intervocalité externe, il s'agirait surtout de

⁴¹ F. Mouchet, « Intertextualité et “intermélodicité” : le cas de la chanson profane au Moyen Âge », dans *Chanson et intertextualité*, p. 18. Dorénavant abrégé en « Mouchet », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

⁴² R. H Hoppin, *La musique au Moyen Âge*, p. 89. Dorénavant abrégé en « Hoppin », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

⁴³ Mouchet, « Intertextualité et “intermélodicité” : le cas de la chanson profane au Moyen Âge », p. 24.

la dynamique d'emprunt musical d'une œuvre vis-à-vis des œuvres du passé ; autrement dit des « liens musicaux ». Pour ce qui est de l'intervocalité interne, que Zumthor appelle mouvance, l'intérêt résiderait plutôt dans l'évolution de la performance à travers les différentes versions manuscrites d'une ou de plusieurs chansons. Toutefois, dans le cas de la chanson populaire, ces versions manuscrites sont rares, puisqu'elles se transmettaient généralement de façon orale. En tous les cas, le médiéviste soutient que l'intervocalité est un « échange de paroles et de connivence sonore ; polyphonie perçue par les destinataires d'une poésie qui leur est communiquée — quelles qu'en soient les modalités et le style performanciel — exclusivement par la voix⁴⁴. » Cette « polyphonie », comme nous l'avons vu précédemment, confère son caractère circulaire et perpétué au genre de la chanson, et il est intéressant de se pencher sur la question d'intervocalité, particulièrement dans les cas de parodie ou de pastiche, où plusieurs voix se mêlent dans un même discours :

La musique, qui se distingue de la littérature par une plus grande complexité de son discours, autorise des transformations de deux natures : dans le texte de la partition, mais aussi dans l'interprétation par l'exécution ; elles prennent les formes de la parodie ou de la transposition, par variation ou par paraphrase. L'imitation se caractérise, comme en littérature, par les principes de continuation ou de pastiche⁴⁵.

La notion d'intervocalité trouvera donc précisément sa pertinence dans notre mémoire au cours du prochain chapitre qui porte sur l'analyse concrète des traces intertextuelles dans l'œuvre de Brassens, puisqu'une grande partie de ses chansons touche aux notions de parodie, de pastiche, et de satire.

b) La Prière, Il n'y a pas d'amour heureux : « chanter sur l'air de ... »

L'expression « chanter sur l'air de... » ne date pas d'hier. En effet, au Moyen Âge, on la retrouvait souvent en marge des textes de chansons pour indiquer à l'interprète une ligne

⁴⁴ Zumthor, *La lettre et la voix*, p. 161.

⁴⁵ T. Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, p. 23. Dorénavant abrégé en « Samoyault », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

mélodique à suivre, tel que le souligne Jean-Nicolas De Surmont : « [e]n l'absence de partition, ce sont les marques de la voix, des “indices d'oralité” (Zumthor 1987, p. 37) ou plutôt de vocalisation, qui, comme les déictiques dans l'énonciation, vont “montrer” la performance [...] ⁴⁶». Rappelons qu'à l'époque médiévale, il était difficile pour le peuple — c'est-à-dire la population ne faisant pas partie de la noblesse, de la royauté ou du clergé — non seulement d'avoir accès à une partition musicale, mais également d'être en mesure de la lire. Cela est dû, entre autres, au fait que la musique est un système symbolique ou sémiotique ; elle a une graphie, un rythme et des codes qui lui sont propres. L'alternative, pour les amateurs de la chanson qui ne possèdent pas de partition ou qui ne peuvent tout simplement pas la décoder, est alors de se baser sur des airs bien connus et ancrés dans la mémoire collective. L'utilisation d'une même mélodie pour plusieurs textes de chansons s'est donc popularisée au fil du temps, et même au vingtième siècle, certains auteurs continuent encore de perpétuer la tradition. Tel est le cas de Brassens, qui a fait le choix d'appliquer la même mélodie sur deux poèmes distincts, soit le « Rosaire » de Francis Jammes (renommé « La Prière » par la suite), et « Il n'y a pas d'amour heureux » de Louis Aragon.

En effet, Brassens met en musique le poème d'Aragon en 1954, utilisant pour la première fois le timbre qui servira une décennie plus tard comme support à « La Prière ». Questionné maintes fois à ce sujet, Brassens répondra à Jacques Chancel lors d'une entrevue dans « Radioscopie » en 1967 : « J'ai mis un jour en musique le poème d'Aragon “Il n'y a pas d'amour heureux” et je me suis aperçu que le poème de Francis Jammes “La Prière” avait le même mètre et qu'il marchait sur la même musique⁴⁷. » Pourtant, bien que marchant sur la même musique, ces deux textes proviennent de deux univers bien différents. « La Prière » est

⁴⁶ De Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, p. 16.

⁴⁷ J. Chancel, *Georges Brassens*, []

un rosaire — texte religieux faisant l'éloge de la vierge Marie — dont l'auteur, bien ancré dans ses croyances catholiques, ne ressemble pas du tout au chansonnier transgressif qu'est Brassens. Pour ce qui est du poème « Il n'y a pas d'amour heureux », il s'agit d'une œuvre dans laquelle Aragon déplore l'impossibilité d'un amour absolu et les tourments de l'être humain. Il est donc intéressant de constater l'intérêt que porte Brassens à ces deux œuvres, qui n'étaient probablement pas destinées à se croiser de sitôt mais qui, lorsque l'on s'y attarde de plus près, sont d'une complémentarité surprenante au niveau du mètre. C'est d'ailleurs là que réside l'élément commun entre la poésie d'Aragon et celle de Jammes. La chanson « Il n'y a pas d'amoureux heureux » est composée de quatre strophes de six vers dont les cinq premiers sont pour la plupart en alexandrins, et dont le dernier vers, rappel du titre, est en octosyllabe. De son côté, la chanson « La Prière » contient cinq strophes suivant la même structure que pour « Il n'y a pas d'amour heureux » à la différence près que le dernier vers de chaque strophe est formé de six syllabes. Les deux extraits suivants permettent de voir de façon concrète les similitudes du mètre dans les deux œuvres :

(« Il n'y a pas d'amour heureux »)
 Rien n'est jamais acquis à l'homme ni sa force
 Ni sa faiblesse ni son cœur Et quand il croit
 Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix
 Et quand il veut serrer son bonheur il le broie
 Sa vie est un étrange et douloureux divorce
 Il n'y a pas d'amour heureux⁴⁸.

(« La Prière »)
 Par le petit garçon qui meurt près de sa mère
 Tandis que des enfants s'amuse au parterre
 Et par l'oiseau blessé qui ne sait pas comment
 Son aile tout à coup s'ensanglante et descend
 Par la soif et la faim et le délire ardent
 Je vous salue Marie⁴⁹.

⁴⁸ Brassens, « Il n'y a pas d'amour heureux », 1953.

⁴⁹ Brassens, « La Prière », 1964.

Le *contrafactum* ayant été une pratique courante au Moyen Âge, on pourrait croire que Brassens, dans son désir de partager les vestiges du patrimoine français et de faire circuler une culture savante, cherche à rappeler à la mémoire de son auditoire ce procédé intertextuel qui est malheureusement appelé à disparaître, pour ensuite le réactualiser. En mettant ces deux poèmes en musique, il opère de nombreux changements sur les deux textes, allant de la simple inversion de vers jusqu'à la suppression d'une strophe complète. En effet, dans le cas de la chanson « Il n'y a pas d'amour heureux », Brassens fait le choix éditorial de couper la dernière strophe :

Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
 Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
 Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
 Et pas plus que de toi l'amour de la patrie
 Il n'y a pas d'amour qui ne vive de pleurs
 Il n'y a pas d'amour heureux
 Mais c'est notre amour à tous les deux.

D'ailleurs, cette décision ne plaît pas du tout à Louis Aragon, qui considère que l'essence de son poème se trouve justement dans cette conclusion, et que le fait de ne pas l'inclure dans la mise en chanson ampute l'œuvre de son message. En effet, cette dernière strophe exprime l'espoir, et lorsque Aragon dit « Mais c'est notre amour à tous les deux », il entend par là qu'aucun amour n'est parfait, mais que par la reconnaissance de cette imperfection, le couple peut grandir et s'épanouir. Nous croyons que la décision de Brassens de couper la dernière strophe est probablement due au fait que cette amputation permettait de préserver une interprétation plus *collective* du poème. Autrement dit, on peut entendre ce poème comme une histoire d'amour entre deux êtres, mais on peut également le considérer comme l'histoire d'amour d'un peuple écorché par la guerre et par la vie.

Dans un autre ordre d'idées, puisque Brassens met le poème de Francis Jammes en musique dix ans après avoir chanté celui d'Aragon, il est certain que cela demande un travail

d'adaptation, et qu'il existe de petites différences au niveau musical entre les deux chansons. Par exemple, les deux vers qui reviennent à chaque fin de strophe n'ont pas le même nombre de syllabes : « Il n'y a pas d'amour heureux » contient huit syllabes, alors que « Je vous salue Marie » en contient seulement six. Louis-Jean Calvet explique que, pour faire en sorte que cela fonctionne dans une mesure à quatre temps, Brassens « va alors faire correspondre chacun des alexandrins à deux mesures, et ramener le sixain à la même longueur grâce à une ronde sur le -rie de “ Marie ”⁵⁰ ».

En outre, selon André Wyss, l'usage du *contrafactum* (donc de l'intermélodicité), permettrait à l'auteur d'en quelque sorte « prendre possession » de ses œuvres préférées et de les modeler à son gré selon le style qui lui convient, ce qui serait d'ailleurs à l'origine du différend entre Brassens et Aragon :

Les constats que nous avons faits nous invitent à poser l'hypothèse d'une espèce de naturalisation des poèmes d'autrui dans l'œuvre de Brassens. La mise en contact des deux poèmes par une musique qui les « chapeaute » rend formulable l'hypothèse d'une *interprétation* des deux textes par la musique : elle tirerait celui de Jammes vers une forme de charité qui serait proche de la conscience sociale, cependant qu'elle donnerait à l'amour laïque impossible célébré par les images d'Aragon un aspect spirituel. Démarche infidèle à chacun des auteurs, fidèle à l'esprit de l'œuvre de Brassens, et par là forme supérieure d'infidélité⁵¹.

Par conséquent, grâce à la juxtaposition de ces deux poèmes sur le même fond musical, Brassens s'adonne à une analyse critique personnalisée des œuvres de ses poètes modèles, et si l'intertextualité est un gage de littéarité dans une œuvre, l'intermélodicité contribue tout autant à entériner cette valeur. Dans le prochain chapitre, nous tenterons de prouver cette « valeur » en nous basant sur le travail intertextuel dans les chansons de Brassens. Cela nous permettra de faire le pont entre les notions d'intertextualité et de « littéarité » et d'extraire

⁵⁰ Calvet, *Chansons, la bande-son de notre histoire*, p. 244.

⁵¹ A. Wyss, *Éloge du phrasé*, p. 49. Dorénavant abrégé en « Wyss », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

toute la « saveur » de ses textes. Pour ce faire, nous devons nécessairement commencer par établir les bases théoriques de l'intertextualité dans un premier temps, pour pouvoir dans un second temps en étudier concrètement les traces dans l'œuvre de Brassens.

Chapitre 2 — L'intertextualité, un gage littéraire?

1. L'intertextualité en débats

Tel que mentionné dans le chapitre précédent, l'intertextualité est une notion que l'on a rarement étudiée hors de son cadre littéraire. Nous avons vu que, lorsqu'elle est transposée dans le domaine de la chanson, elle peut alors devenir « intermélodicité », ce qui veut dire qu'elle s'appliquerait à l'interaction musicale entre une chanson A et une chanson B. Cela dit, dans le cadre d'un mémoire où nous tentons de faire le pont entre les notions d'intertextualité et de littérarité dans le corpus des chansons de Brassens, et où nous analysons les traces intertextuelles dans le texte ainsi que la réception de ces traces chez le public, il convient avant tout d'établir, de façon succincte du moins, les bases théoriques de la notion d'intertextualité depuis les premiers travaux où apparaît le terme. Nous y accorderons donc quelques lignes dans le présent chapitre, qui permettront de mieux saisir l'intérêt que suscite cette notion tout autant que les débats qu'elle occasionne.

a) Kristeva et l'intertexte

D'abord, la notion d'intertextualité est née des travaux du groupe Tel Quel dont faisait partie la théoricienne Julia Kristeva. C'est en étudiant l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme, que l'on peut résumer comme l'interaction des discours dans le roman (à la fois celui des personnages et celui du narrateur), que le concept d'intertextualité lui est venu à l'esprit. En effet, le dialogisme est un concept qui se construit sur les fondements d'une « interaction textuelle⁵² », ce qui veut dire que plusieurs discours cohabitent dans le texte et, dans son ouvrage *Sémiotikê, recherches pour une sémanalyse*, Kristeva définit l'intertextualité selon la prémisse que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est

⁵² J. Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », p. 311. Dorénavant abrégé en « Kristeva », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

absorption et transformation d'un autre texte⁵³. » L'« interaction textuelle » est alors bien plus qu'une simple coïncidence : elle doit être intentionnelle et reconnue, et pour bien repérer l'intertextualité dans le texte, Kristeva propose de se pencher sur ce qu'elle appelle les « séquences » du texte, qu'elle nomme aussi « codes ». Ces « séquences », caractéristiques du discours, forment les composantes (ou les matériaux) du texte et, remaniées selon différentes combinaisons, elles permettraient d'ériger de nouvelles structures textuelles, donc des textes dérivés. Dans son essai *Sémiotikê*, la théoricienne trouve la formule toute indiquée pour bien résumer sa théorie de l'intertextualité, qui va comme suit : « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)⁵⁴. » Finalement, le fait qu'elle reprenne et qu'elle mette en circulation divers matériaux culturels ou composantes de différents textes littéraires permettrait à la notion d'intertextualité de certifier une valeur littéraire dans le texte dérivé. D'ailleurs, cette théorie de Kristeva fait office de ligne directrice dans le présent travail.

b) L'intertextualité, une notion trop englobante : de l'hypertextualité de Genette

Il est vrai qu'avec le temps, la notion d'intertextualité est devenue très englobante, peut-être trop. Gérard Genette, dans son ouvrage *Palimpsestes*, vient alors nuancer la notion d'intertextualité avec celle d'hypertextualité. L'hypertextualité permet en effet de préciser les frontières de l'intertextualité, sans toutefois les rendre étanches. Genette la définit comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁵⁵. » De façon simplifiée, l'intertextualité a lieu lorsqu'un texte A s'intègre physiquement dans un texte B, alors que

⁵³ Kristeva, *Sémiotikê, recherches pour une sémanalyse*, p. 145.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁵ G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, p. 13. Dorénavant abrégé en « Genette », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

l'hypertextualité provient plutôt d'un rapport de dérivation, d'imitation ou de transformation entre un texte A et un texte B. En bref, l'allusion, les références, le plagiat et la citation seraient de l'intertextualité. Par contre, la parodie, le pastiche, l'ironie et la satire relèveraient de l'hypertextualité. Dans cette situation, le texte A n'est pas nécessairement percevable dans le texte B ; cela dépend de l'acuité du lecteur. Dans le cas de Brassens, il est donc possible de parler à la fois d'intertextualité et d'hypertextualité lorsque vient le temps d'analyser ses chansons, car il joue sur les deux plans. Par exemple, lorsqu'il commence sa chanson « La Mauvaise herbe » en chantant : « Quand l'jour de gloire est arrivé / Comm' tous les autr's étaient crevés / Moi seul connus le déshonneur / De n'pas êtr' mort au champ d'honneur », nous entendons clairement la citation de la *Marseillaise* : « Allons enfants de la Patrie / Le jour de gloire est arrivé! ». Cette citation relève de l'intertextualité, car nous discernons sans problème le texte A dans le texte B. L'hypertextualité dans l'œuvre de Brassens se retrouve, par exemple, dans sa chanson « Le Pornographe », dans laquelle il fait la caricature d'un bon sujet qui veille à ses affaires, qui se confesse régulièrement à l'Église, mais qui se détourne constamment du droit chemin :

Tous les sam'dis j'vais à confess'
 M'accuser d'avoir parlé d'fess's
 Et j'promets ferme au marabout
 De les mettre tabou ... Mais
 Craignant, si je n'en parle plus,
 D'finir à l'Armée du Salut
 Je r'mets bientôt sur le tapis
 Les fesses impies⁵⁶.

Bien plus qu'une caricature, cette chanson de Brassens montre toute l'absurdité et l'ironie de la confession à l'Église, car une fois pardonné par Dieu, rien n'empêche le repentir de récidiver, pour mieux se faire pardonner de nouveau le lendemain. D'ailleurs, il est intéressant de

⁵⁶ Brassens, « Le Pornographe », 1958.

s'attarder au couplage de la rime confesse/fesse, fort provocateur puisqu'il fait entendre à la fois « con » et « fesse », doublement équivoque sur le plan sexuel.

Finalement, pour les besoins de mon mémoire, j'ai choisi de travailler le terme d'intertextualité dans son sens le plus générique, qui comprend des pratiques intertextuelles strictes, telles que la citation et l'allusion, mais qui englobe également des pratiques plutôt hypertextuelles, comme le pastiche et la parodie. J'en ferai ainsi puisqu'il n'est pas certain que la définition de l'hypertextualité telle que donnée par Gérard Genette soit appropriée pour parler adéquatement de faits de reprises ou de réécritures, ces phénomènes empruntant aux deux notions d'intertextualité et d'hypertextualité. Ce qui le montre est le premier cas relevé à propos de la *Marseillaise* : cas de citation (intertextualité) mais replacé dans un contexte antinationaliste et antimilitariste — donc à vocation sinon parodique du moins satirique (a priori donc hypertextuelle). Les deux phénomènes sont opératoires, ce qui montre que la distinction de Genette est discutable.

c) Riffaterre et les *connectors*

Michael Riffaterre fait également partie des théoriciens qui se sont intéressés à la notion particulièrement complexe de l'intertextualité. Tout comme Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*, il s'attarde lui aussi, dans son article « *Intertextuality vs Hypertextuality* », à établir les différences et les similitudes entre les concepts d'intertextualité et d'hypertextualité, tout en travaillant ce qu'il appelle les « traces intertextuelles », ces intertextes dans les phrases ou les textes courts perceptibles grâce à ce qu'il appelle les *connectors* :

This segmentation takes place at each and every point where the surfacing of intertextuality is made manifest either by syllepsis or by a gap, or again by an ungrammaticality. These three categories of signs pointing to intertextuality will

*henceforth be called connectors. Each of these is immediately perceptible to readers, who need no more, to respond to the text, than the senses nature gave them*⁵⁷.

Ce que Riffaterre appellerait donc les *connectors*, ce serait les résultats d'anomalies, d'espaces, voire d'agrammaticalités. En outre, il étudie l'intertexte plutôt que l'intertextualité, qui représentent deux notions bien distinctes pour lui :

L'intertexte — que l'auteur distingue de l'intertextualité, caractérisée comme le « phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire » — y est une catégorie de l'*interprétance* et désigne tout indice, toute trace, perçus par le lecteur, qu'ils soient citation implicite, allusion plus ou moins transparente ou vague réminiscence, pouvant éclairer l'organisation stylistique du texte (« ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné »)⁵⁸.

La particularité des travaux de Riffaterre résiderait donc dans le fait que, selon lui, l'intérêt de l'intertexte se trouverait dans le système de signes perceptibles de chaque texte littéraire ; cela signifie qu'il préfère travailler le texte déconstruit plutôt que le texte en entier. Ensuite, Riffaterre s'emploie à commenter cette autre notion, qui ressemble à l'intertextualité, mais qui a une portée beaucoup plus large, voire exponentielle : l'hypertextualité. Cette notion pose un problème, puisqu'elle ne s'attarde plus uniquement au texte ; en d'autres termes, elle profite d'une liberté qui lui fait perdre de sa spécificité littéraire et donc, pour certains, sa pertinence :

*Intertextuality, then, depends on a system of difficulties to be reckoned with, of limitations in our freedom of choice, of exclusions, since it is by renouncing incompatible associations within the text that we come to identify in the intertext their compatible counterparts. Whereas hypertextuality proffers an endless supply of opportunities to choose from without limitations other than those of language*⁵⁹.

⁵⁷ M. Riffaterre, "*Intertextuality vs Hypertextuality*", p. 782. Dorénavant abrégé en « Riffaterre », suivi du titre de l'œuvre et de la page. Voici également ma traduction personnelle de la citation de Riffaterre : « Cette segmentation a lieu en tout et pour tout lorsqu'une émergence intertextuelle se manifeste soit par syllepse ou par intervalle, ou encore par une agrammaticalité. Ces trois catégories de signes pointant vers l'intertextualité seront dorénavant désignées par l'appellation *connecteurs*. Chacun de ces signes est immédiatement perceptible par les lecteurs, qui ne nécessitent rien de plus, pour concevoir le texte, que ce que la nature leur a donné comme sens. »

⁵⁸ Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, p. 16.

⁵⁹ Riffaterre, "*Intertextuality vs Hypertextuality*", p. 781 ; Voici ma traduction personnelle de ce passage : « L'intertextualité dépend donc d'un système de difficultés qu'il ne faut pas sous-estimer, de

En effet, pour Riffaterre, l'hypertextualité serait comparable à l'Internet, avec toutes les associations et tous les liens pouvant être faits à l'aide d'un ordinateur. Elle est sans limites, donc infinie, tandis que l'intertextualité, de son côté, se bute inévitablement aux frontières du texte. Le problème avec la notion d'hypertextualité réside dans le fait que, si certains peuvent y voir une mine d'or d'interactions textuelles, d'autres peuvent au contraire s'en méfier et avoir de la difficulté à attester de la pertinence de ses résultats. À titre d'analogie, si l'on utilise un moteur de recherche sur Internet pour trouver tous les liens possibles concernant la littérature existentialiste, la chanson médiévale ou bien l'intertextualité, les résultats obtenus seront beaucoup trop nombreux, et peu d'entre eux auront une réelle pertinence quant à la question d'origine. Autrement dit, l'hypertextualité permet de faire des liens, certes, mais ces liens ne sont pas toujours concrets.

2. Faire le pont entre intertextualité et « littérarité »

a) Mises en musique, mises en chanson et récritures : « récrire à chanson »

À la lecture des *Œuvres complètes* regroupées et éditées par Jean-Paul Liégeois, il est clair que l'attrait de la poésie chez Brassens est indéniable. Dans cet ouvrage, on retrouve maintes correspondances entre ses amis et lui dans lesquelles il raconte ses impressions de lecture et son admiration profonde pour ses modèles Rimbaud, Villon, Valéry, La Fontaine, Hugo et Verlaine, entre autres, qui sont des références romantiques ou postromantiques côtoyant des classiques. Par ailleurs, il est intéressant de constater que Valéry était originaire de Sète comme Brassens, et que tous deux sont maintenant enterrés dans le même cimetière — le cimetière marin — ce qui contribue inévitablement à la relation de filiation que Brassens souhaitait

limites dans notre liberté de choix, d'exclusions, puisque c'est par le rejet d'associations incompatibles dans le texte que nous pouvons identifier leurs contreparties compatibles dans l'intertexte. Tandis que l'hypertextualité offre une possibilité infinie de choix sans autres limites que celles du langage. »

établir entre son modèle et lui. Par ailleurs, dans ses *Œuvres complètes* se trouvent également plusieurs confessions racontant que, lorsqu'il était jeune adulte, il souhaitait faire publier ses propres poésies, mais sans grand succès. Il semblerait cependant qu'il ait trouvé un compromis en chantant à la fois ses propres couplets et ceux de ses auteurs favoris ; ce qui lui aurait permis, encore une fois, de s'inscrire dans la même lignée que ces derniers. En effet, plus d'une vingtaine des chansons du corpus de Brassens sont en fait des poèmes choisis par ce dernier sur lesquels il aurait ajouté une musique, pratiquant ce qui est de l'ordre de la « mise en chanson », phénomène qu'André Wyss appelle aussi « récrire à chanson » et qu'il explique ainsi :

[...] par l'activité de « *récrire à chanson* les poèmes des autres », le musicien apporte quelque chose au poète même, car il s'agit là d'une « forme supérieure de critique poétique ». « Récrire à chanson » est une heureuse formule, qui suggère à la fois ce qui distingue le poème du texte à chanson et ce qui caractérise la métamorphose du poème en chanson⁶⁰.

Il est vrai que le processus de transposition d'un poème en chanson peut parfois s'avérer fort complexe. Cela demande souvent une réécriture partielle ou complète de la métrique des vers pour les adapter au nouveau rythme, une inversion de certains mots dans le vers, des ajouts répétitifs, etc. Des exemples du travail de réécriture de Brassens se trouveraient dans sa mise en chanson des « Passantes » d'Antoine Pol, où il supprime la quatrième et la sixième strophe, ou bien dans la « Ballade des dames du temps jadis » de Villon dans laquelle il ne supprime pas de strophes, mais où il termine chacun des couplets par une répétition des deux derniers vers :

Dites-moi où, n'en quel pays,
Est Flora la belle romaine,
Archipiada, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine,
Echo, parlant quand bruit on mène
Dessus rivière, ou sus estan,
Qui beauté eut trop plus qu'humaine.
Mais où sont les neiges d'antan?
Qui beauté eut trop plus qu'humaine.

⁶⁰ Wyss, *Éloge du phrasé*, p. 58.

Mais où sont les neiges d'antan⁶¹?

Ces répétitions, qui font office de refrain chez Brassens, n'existent pas dans le texte d'origine écrit par Villon ; elles permettent de mettre l'accent sur le caractère lyrique du texte, en plus de s'offrir en support à la mélodie offerte par Brassens. Par contre, il faut garder en tête que ces changements se font toujours dans la crainte inévitable que les choix éditoriaux apportés au texte, plus spécifiquement la suppression de certaines strophes, puissent froisser les auteurs ou leurs lecteurs, même si le processus de mise en chanson est d'abord et avant tout une façon d'honorer la poésie et de lui offrir un plus grand public cible. Rappelons d'ailleurs le mécontentement d'Aragon après que Brassens eut supprimé la dernière strophe d'« Il n'y a pas d'amour heureux » dans sa mise en chanson.

Jean-Nicolas De Surmont précise, dans son ouvrage sur les objets-chansons, que dans le processus de mise en chanson, il faut faire en sorte de bien faire cohabiter les deux musicalités, c'est-à-dire la musique comme support instrumental ainsi que le rythme du discours : « Dans le cas où l'on "ajoute de la musique sur les vers", pour reprendre la formule de Hugo, il faudrait considérer l'objet-chanson comme doublement musical : d'une part, dans la musicalité de la phrase verbale et, d'autre part, dans la présence du composant musical⁶². » Il fait également la distinction entre les procédés de « mise en musique » et de « mise en chanson ». Dans le premier cas, il définit la mise en musique comme étant le travail d'un « compositeur qui met en musique le texte d'un poète afin de le destiner à une mélodie, une romance, dans le cas où le compositeur est issu de la tradition savante⁶³ ». Dans le second cas, il parle de la mise en chanson comme d'un « poème destiné après l'intervention d'un médiateur à être revêtu d'une musique simple satisfaisant davantage les créneaux commerciaux que ceux

⁶¹ Brassens, « Ballade des dames du temps jadis », 1953.

⁶² De Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, p. 50.

⁶³ *Ibid.*, p. 43.

de la musique dite de concert⁶⁴ ». Cette distinction est importante, puisque si nous nous référons à l'œuvre de Brassens, c'est plutôt vis-à-vis du second cas qu'il se place, la musique étant pour lui un « support à paroles » tout au plus, tel qu'il l'exprime dans ses *Œuvres complètes*⁶⁵. Il soutient d'ailleurs qu'à son avis, la musique doit être considérée au même titre qu'une trame sonore dans un film :

Ma musique, elle doit être inentendue, elle doit être comme de la musique de film. La musique de film accompagne une image, mais il ne faut pas qu'on l'entende trop, il faut qu'elle apporte un petit quelque chose, il faut qu'elle donne une espèce d'atmosphère, mais il ne faut pas qu'elle prenne le pas sur l'image qu'on est en train de voir. Et dans mon cas, il ne faut pas qu'au moyen d'artifices musicaux, par exemple au moyen de cuivres, au moyen d'une grande orchestration, je détourne l'attention du texte⁶⁶.

Nous le précisons encore une fois : pour Brassens, la musique doit servir le texte ; elle doit faire en sorte de le faire entendre autrement que lorsqu'on le lit. Il est également intéressant de constater la diversité des textes et des auteurs que Brassens met en chanson, ainsi que le fait qu'il les choisit, non pas selon leur reconnaissance auprès du public, mais selon son appréciation personnelle de leur poésie. Aux auteurs canonisés comme Hugo se mêlent des auteurs moins valorisés par l'historiographie officielle ; des auteurs de second rang tels que Jean Richepin, Théodore de Banville, Paul Fort, Antoine Pol, Francis Jammes, etc. Pour bien comprendre l'étendue des changements opérés par Brassens, nous jugeons qu'il est tout indiqué de se pencher sur certaines de ses mises en chanson et de les comparer à leur version d'origine. Et puisque le travail de réécriture fait partie de l'œuvre de Brassens, il n'est pas surprenant d'entendre sa première mise en chanson dès son premier album « La Mauvaise réputation », sorti en 1952. Il s'agit en effet du poème « Le Petit cheval », aussi appelé « La complainte du petit cheval blanc », écrit par le poète contemporain et ami de Brassens, Paul Fort :

Le petit ch'val dans le mauvais temps
Qu'il avait donc du courage!

⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵ Brassens, *Œuvres complètes*, p. 19.

⁶⁶ Wyss, *Éloge du phrasé*, p. 73-74.

C'était un petit cheval blanc
 Tous derrière, tous derrière
 C'était un petit cheval blanc
 Tous derrière et lui devant⁶⁷!

L'une des principales raisons qui aurait motivé le choix d'emprunter ce poème pour Brassens, outre ses affinités avec Fort, viendrait vraisemblablement du fait que l'auteur d'origine pose une réflexion sur le thème de la mort, ou plus précisément sur la précarité de la vie. Dans ce poème en prose, Paul Fort raconte l'histoire d'un petit cheval blanc qui court toujours en tête de son groupe et qui un jour, à l'apogée de sa forme, est frappé par un éclair blanc. Il meurt alors dans l'oubli, « ni derrière ni devant ». Dans la version de Brassens, il est important de noter les maintes répétitions en fin de couplet. Dans les quatre premiers, ces répétitions mettent l'accent sur le fait que le cheval a une longueur d'avance sur ses camarades et, dans le dernier, elle vient faire écho à l'ironie du sort qui frappe ledit cheval. Wyss soutient que l'adaptation de Brassens est plus régulière et classique que la version originale, ce qui veut donc dire que la version chantée respecterait encore plus les règles de la poésie classique que le poème modèle, écrit en prose :

Il ressort de tout cela que des pseudos-poèmes en prose de Paul Fort, G. Brassens, le classique, a fait des poèmes non seulement versifiés, mais d'une régularité telle qu'ils paraissent *mesurés à la lyre*. Pour ce qui est des quantités métriques, les mélodies font ici comme ailleurs la part belle au nombre 8 : le refrain de *Comme hier* est sur deux fois huit temps ; les couplets du *Petit Cheval* et de *Si le Bon Dieu l'avait voulu*, sur trois fois huit temps. On note un peu partout dans les chansons de Brassens l'héritage des huit mesures ou des huit temps de la mélodie classique, confirmé par la pratique du jazz⁶⁸.

Nous constatons ici que le passage de la prose au vers, bien que nécessaire dans le cas d'une mise en chanson, demeure tout de même un travail *à rebours*, puisque dans l'histoire de la littérature, tout l'intérêt réside plutôt dans le passage du vers à la prose, et rarement l'inverse. Le vers étant reconnu pour sa rigidité et ses règles strictes, il est vrai que plusieurs poètes ont

⁶⁷ Brassens, « Le Petit cheval », 1952.

⁶⁸ Wyss, *Éloge du phrasé*, p. 53.

préférée se tourner vers la prose ou le vers libre dans une quête d'épanouissement. Néanmoins, la conversion de la prose au vers permet ici à Brassens d'insérer une forme de refrain à chaque fin de strophe à l'aide de répétitions et, comme la musique suit des codes et un langage très stricts, voire mathématiques, il est indispensable pour un « artisan de la chanson » de faire en sorte que le rythme du texte soit conforme au rythme de la partition musicale. En effet, la musique de la chanson « Le Petit cheval » suit des mesures de quatre temps, et chaque vers se chante sur deux mesures ; au niveau littéraire, les vers sont octosyllabiques, et au niveau musical, ils comptent chacun huit temps, ce qui n'est pas une coïncidence. Le travail sur le rythme est donc ce qui a permis à la chanson « Le Petit cheval » de croître en popularité auprès du public, et nous pourrions expliquer ce phénomène grâce aux propos d'Henri Meschonnic, qui argumente que « [l]e lecteur *reconnaît* la poésie avant de la *comprendre*. Et il en subit l'effet (rythmique, prosodique...) avant de la saisir [...]»⁶⁹. » À partir du moment où il aurait accepté cette logique, la mise en chanson serait donc devenue le moyen le plus adéquat pour Brassens de transmettre son amour de la poésie à ses contemporains, tout en leur donnant la possibilité de simplement apprécier la musicalité des vers sans nécessairement étudier le texte en profondeur.

D'autres poèmes ont également été mis en chanson par Brassens, notamment « Guitare » de Victor Hugo, renommé « Gastibelza » par Brassens, « Les Philistins » de Jean Richepin et « Le Verger du Roi Louis » de Théodore de Banville. Jean-Paul Liégeois, dans son édition des *Œuvres complètes* de Brassens, soutient que ces poètes ont d'ailleurs tous tissé des liens entre la chanson et la poésie dans leur œuvre :

Chaque poète choisi par Brassens a entretenu des liens de familiarité avec la chanson. Certains ont salué le genre en introduisant le mot « chanson » dans les titres de quelques-unes de leurs œuvres : Hugo, Verlaine, Richepin. D'autres, tel Nadaud, ont écrit de

⁶⁹ H. Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, p. 98. Dorénavant abrégé en « Meschonnic », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

nombreuses chansons. D'autres encore se sont réjouis de voir leurs poèmes transformés en chansons : Aragon, Fort, Jammes, Pol. Et, réciproquement, Brassens a vu dans ces poètes des "chansonniers qui s'ignorent"⁷⁰.

Autrement dit, Brassens révèle la dimension chansonnrière de chacun de ces poètes par le fait même de les mettre en chanson. Si nous nous penchons sur la mise en chanson du poème « La Légende de la nonne » de Victor Hugo, nous remarquons que Brassens ne conserve que neuf des vingt-quatre strophes de Hugo, qui comportent chacune huit vers. Il offre donc une version abrégée de l'histoire de Doña Padilla del Flor, cette nonne qui tente de s'échapper d'un couvent pour retrouver son amant et qui, aussitôt sortie, se fait frapper par la foudre. Il est intéressant de constater que, tout comme pour « Le Petit cheval », c'est encore la foudre qui enlève la vie des protagonistes, probablement parce qu'elle représente la fatalité, certes, mais également le côté tout-puissant de Dieu. En effet, par le recours à la foudre, Paul Fort et Victor Hugo rappellent que, selon les écritures religieuses, Dieu le Créateur donne généreusement la vie mais peut, s'il en décide ainsi, la reprendre à tout moment jugé opportun. Pour ce qui est du support musical dans la version chantée de Brassens, André Wyss soutient qu'il n'est encore qu'un « médium », soit « le moyen d'accès le plus direct au texte pour un public étranger à la poésie (ou qui ne se croit pas fait pour elle)⁷¹ », et il conclut son argumentaire par ces propos :

Ce qui est plus significatif, c'est la métamorphose que Brassens fait subir au poème : d'une ballade romantique, il a fait une chanson, [...] une chanson qui passe comme passent les chansons, pour résonner une fois qu'elle s'est éteinte, par les échos intérieurs multipliés d'une mélodie qui s'est suffisamment répétée pour s'être gravée dans la mémoire de l'écouter⁷².

En somme, les mises en chanson de Brassens forment une partie de cette intertextualité qui caractérise son œuvre. Grâce à celles-ci, le public peut accéder plus facilement à la poésie, qu'il s'agisse de vers classiques ou libres, qu'ils aient été écrits au quinzième ou au vingtième siècle. Comme le dit Tiphaine Samoyault, « ce qui fonde l'existence culturelle, ce n'est pas la durée

⁷⁰ Brassens, *Œuvres complètes*, p. 1335.

⁷¹ Wyss, *Éloge du phrasé*, p. 49-50.

⁷² *Ibid.*, p. 51.

consécutive, c'est l'actualisation, c'est-à-dire l'acte de prise en charge (suite ou reprise) qui donne l'actualité⁷³. »

b) Citations, allusions et références

Tel que mentionné plus tôt en introduction, l'hypothèse que nous posons dans le cadre de ce mémoire est celle d'une possible valeur littéraire dans les chansons de Brassens, valeur qui se traduirait entre autres par l'usage de référents intertextuels ainsi que par la mise en circulation de la matière culturelle au moyen du genre de la chanson. De fait, nous sommes d'avis que cette mise en circulation peut se concrétiser à travers un discours parodique, ironique ou satirique, mais également avec des référents plus simples à repérer, donc plus évidents au premier abord. Il s'agit surtout des cas de citation, de référence et d'allusion, qui représentent l'intertextualité à son niveau le plus simple. Et il se trouve que, dans l'optique d'une transmission de la culture savante, la simplicité permet une meilleure communication et donc une plus grande compréhension de cette culture par le public. Autrement dit, s'il est vrai que Brassens cherche à redistribuer un héritage culturel auprès d'un auditoire populaire, la simplicité reste de mise pour perpétuer les traditions et le patrimoine.

Pour ce faire, la formule toute indiquée serait sans doute la citation, que nous résumons ici comme l'insertion d'une retranscription littérale d'un texte ou d'un groupe de mots antérieurs — donc hypotexte — dans une nouvelle œuvre. Cette insertion est généralement repérable grâce à l'utilisation des guillemets, et elle est souvent accompagnée d'une référence pour en expliquer la provenance. La citation a cet avantage de ne pas être déguisée ou cachée ; elle se présente comme un emprunt à un autre auteur qui vient ajouter de la pertinence et un intérêt au second texte. Lorsque la citation n'est pas accompagnée de guillemets, il peut alors

⁷³ Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, p. 116.

s'agir soit de « plagiat », que nous pouvons définir comme la reprise non autorisée d'un texte ou d'un groupe de mots d'un auteur par un autre auteur signifiant une réappropriation du travail intellectuel, soit d'une citation plus complexe, dont pourrait faire partie le phénomène de « plagiat littéraire » introduit par Tiphaine Samoyault dans *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* : « [s]eul le plagiat pratiqué à des fins intentionnellement ludiques ou subversives possède une dynamique proprement littéraire⁷⁴. » Chez Brassens, il existe quelques chansons qui mettent de l'avant des citations connues, telle que « La Mauvaise herbe » qui reprend les premiers vers de la *Marseillaise*. Les mises en chanson de poèmes célèbres tels que « La Ballade des dames du temps jadis », « Guitare », « Colombine » et plusieurs autres peuvent également être considérées à mi-chemin entre la citation et le plagiat littéraire dont parle Samoyault. D'ailleurs, rappelons les propos de Wyss cités dans le premier chapitre concernant l'intermélodicité et le *contrafactum*, lorsque ce dernier argumente que l'utilisation d'une seule mélodie pour deux textes différents permettrait aux auteurs de prendre possession d'une œuvre et de la « naturaliser ».

Si les citations concrétisent le moyen le plus simple de faire circuler une matière culturelle, la référence offre un défi un peu plus difficile à relever. Samoyault souligne en effet son caractère ambigu et les difficultés qu'elle engendre :

La référence peut accompagner la citation pour préciser les sources du texte cité. Mais, le plus souvent, lorsqu'elle apparaît seule, le rapport à l'autre y est beaucoup plus ténu que dans le cas de la citation puisque l'hétérogénéité textuelle est quasiment absente. Il peut y avoir ainsi une certaine ambiguïté à classer la référence parmi les formes de l'intertextualité, la relation de coprésence pouvant être dans certains cas minimale⁷⁵.

Par « hétérogénéité textuelle », elle entend l'utilisation de guillemets ou de repères désignant l'insertion d'un emprunt littéraire, repères qui se traduiraient dans les travaux de Riffaterre

⁷⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

comme les *connectors* qui permettent de percevoir l'intertexte. De façon générale, les chansons de Brassens sont truffées de références, qu'elles soient littéraires, historiques, culturelles ou politiques, mais certains textes, tels que « Les Copains d'abord », « Le Vieux Léon », et « La Mauvaise herbe » en contiennent évidemment plus que d'autres. En voici un exemple concret tiré de la troisième strophe de la chanson « Les Copains d'abord » :

C'était pas des amis de luxe
 Des petits Castor et Pollux
 Des gens de Sodome et Gomorrhe
 Sodome et Gomorrhe
 C'était pas des amis choisis
 Par Montaigne et La Boétie
 Sur le ventre ils se tapaient fort
 Les copains d'abord⁷⁶

Dans cette chanson, qui fait l'éloge de l'amitié, Brassens fait un parallèle entre la relation fraternelle qu'il entretient avec ses amis les plus proches, ainsi que Castor et Pollux, deux frères jumeaux et fils de Zeus dans la mythologie grecque. De cette façon, il soutient que ses amitiés ne se comparent pas à ces « phénomènes divins », puisqu'il se place d'office en opposition avec cette relation célèbre, et qu'il n'a donc pas la prétention de se croire au-dessus des mortels. Puis, il poursuit en nommant Sodome et Gomorrhe, référence biblique et littéraire qui évoque l'homosexualité. En se plaçant en opposition avec cette référence, il écarte ainsi l'hypothèse d'une amitié homosexuelle, et réaffirme par le fait même que ses amitiés ne se démontrent que par une reconnaissance et une affection *psychologiques*, mais jamais *physiques*. Rappelons que l'homosexualité fait encore, à l'époque de Brassens, l'objet de préjugés et de moqueries. Par la suite, sa référence à Montaigne et à La Boétie lui permet de se rapprocher du monde littéraire et des amitiés ayant fait couler l'encre. En effet, Montaigne et La Boétie partageaient une relation dite exceptionnelle, qui allait au-delà de la simple complicité. C'était, sans aucun

⁷⁶ Brassens, « Les Copains d'abord », 1964.

doute, l'une des amitiés les plus solides qui eût été connue dans le monde littéraire. Finalement, par le vers « sur le ventre ils se tapaient fort », Brassens réinstaure une tension entre le savant et le populaire, puisque contrairement à toutes ces références qui le précèdent, ce vers ajoute une dimension de familiarité — voire de vulgarité — à la strophe. En effet, le fait de se taper fort sur le ventre rappelle les rires gras, les grivoiseries et les mauvais coups que peuvent se faire des amis de longue date issus d'une culture populaire. Et dans cette strophe, Brassens se positionne très clairement en faveur d'une telle amitié. En somme, lorsque le public écoute la chanson « Les Copains d'abord », il se doute déjà, grâce au titre évocateur, qu'elle porte sur le thème de l'amitié. Toutefois, les références qui composent le texte sont à double tranchant ; d'une part, un public averti peut jouir du défi intellectuel qu'elles proposent, mais d'autre part, elles obscurcissent également le sens des paroles pour une personne n'ayant pas reçu cet héritage culturel en éducation. Cet exemple montre, en majeure partie du moins, la mise en garde proposée par Samoyault quant à la réception de la référence comme procédé intertextuel.

Néanmoins, lorsque nous parlons de « référence », il est important d'éviter une confusion avec la notion d'« allusion ». En effet, ces deux idées peuvent parfois se ressembler, cependant l'allusion se définit comme un jeu d'évocation et de suggestion, alors que la référence désigne précisément une personne, un objet, une situation ou un événement. Michel Murat, dans son article « L'Universelle doublure », soutient qu'« il n'y a pas d'allusion involontaire⁷⁷ », et qu'il faut nécessairement concevoir l'intention de l'auteur. À cet effet, il précise que « le recours à l'allusion implique une image du lecteur : à la fois en tant que *bon entendeur*, capable d'inférences correctes, et, [...] supposant que le premier soit satisfait, en tant que *connaisseur*, source d'un jugement esthétique⁷⁸ ». L'allusion se trouve donc dans une

⁷⁷ M. Murat, « L'Universelle doublure », p. 10. Dorénavant abrégé en « Murat », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

zone grise de l'intertextualité, puisque Samoyault affirme qu'« [elle] dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles : tout en pouvant ne pas être lue, elle peut aussi l'être là où elle n'est pas » et que « la perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte⁷⁹. » Le raisonnement de Samoyault pousse donc à croire que l'allusion permet de créer des liens ou des connections en quantités infinies, et que même l'auteur de cette allusion n'est pas en mesure de concevoir tout le potentiel de celle-ci. L'hypertextualité se définit également de cette façon, pourtant Genette classe l'allusion dans la catégorie intertextuelle, ce qui montre une fois de plus le caractère mouvant des critères. Nous sommes donc témoins ici d'une dualité quant à la conception de la notion d'allusion : d'un côté, certains théoriciens tels Murat considèrent qu'elle est nécessairement connue et contrôlée par l'auteur, et de l'autre, des théoriciens comme Samoyault soutiennent qu'elle peut parfois devenir indépendante de l'auteur, et qu'elle a plus à voir avec la réception du lecteur. C'est, en partie du moins, ce qui fait en sorte que la question de la réception intertextuelle se prête encore à débats.

En effet, pour illustrer la difficulté d'interprétation qu'engendre cette notion, Genette, dans son *Palimpsestes*, donne l'exemple d'une phrase courante qui a plusieurs sens : « Tu ne penses toujours qu'à ça ». Le mot « ça » peut évoquer une multitude de sens, tout dépendant du contexte, des référents personnels d'une personne, de l'environnement qui l'entoure, etc. Par exemple, pour un enfant, cette phrase pourrait tout simplement vouloir dire « Tu ne penses toujours qu'à — manger » ou bien « Tu ne penses toujours qu'à — jouer », alors que pour un adulte, il pourrait s'agir de plusieurs autres choses, telles que le travail, le sexe, l'amour, l'argent, etc. ; le problème réside dans l'énonciation, qui est contextuelle. Un exemple concret

⁷⁹ Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, p. 36.

chez Brassens de ces allusions pourrait se retrouver dans la chanson « Le Mauvais sujet repenté », où il évoque de façon détournée le « métier » de prostituée :

À sa façon d'me dire « Mon rat
Est-c'que j'te tente? »
Je vis que j'avais affaire à
Une débutante⁸⁰

Sans le dire ouvertement, Brassens raconte sa rencontre avec une prostituée, dont il ne nommera l'occupation qu'au treizième vers. Une autre allusion évidente se retrouve par exemple dans la chanson « Le Nombril des femmes d'agent » dans laquelle le nombril évoque de façon plus générale le corps nu d'une femme, et de façon plus spécifique les parties génitales de celle-ci. Il existe également un procédé se rapprochant particulièrement de l'allusion, voire aussi de la citation. Il s'agit du « pastiche », que Hutcheon définit comme un « interstyle » :

On pourrait soutenir que le pastiche opère de façon analogue, du moins au niveau structural bien qu'il soit question dans ce cas-là d'un interstyle plutôt que d'un *intertexte*. Mais ce qui le distingue de la parodie, c'est le fait que dans le pastiche c'est plutôt la similitude que la différence qui est signalée. Cette même absence de distanciation différentielle se trouve aussi à l'intérieur d'autres modalités intertextuelles telles que l'allusion simple, la citation, et l'adaptation⁸¹.

En somme, le pastiche est un procédé dont le but premier est d'établir une similitude de style entre deux auteurs ou deux courants, similitude créée par une « imitation ». La logique impose donc de considérer le pastiche comme une allusion spécifique à un auteur ou un style particulier, et c'est la raison pour laquelle nous avons décidé de l'inclure dans ce sous-chapitre, plutôt que dans celui regroupant la parodie, l'ironie et la satire. En faisant un parallèle avec les chansons de Brassens, qui était un grand amateur des fables de La Fontaine, nous retrouvons dans son œuvre plusieurs titres pastichant ceux du grand fablier, tels que « La Princesse et le Croque-Notes » et « Le Sein de chair et le sein de bois », chansons dans lesquelles se

⁸⁰ Brassens, « Le Mauvais sujet repenté », 1954.

⁸¹ L. Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », p. 147. Dorénavant abrégé en « Hutcheon », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

juxtaposent deux personnages ou deux éléments contradictoires étant confrontés l'un à l'autre dans un terrain neutre, et dont la conclusion se résume par une morale ou par une réflexion générale, tout comme les fables de Jean de La Fontaine.

c) Parodie, ironie et satire : le rire en tant que communication esthétique

La parodie, l'ironie et la satire sont des procédés qui, selon Gérard Genette, relèveraient de l'hypertextualité. Ce qui les caractérise est cette juxtaposition de deux discours, l'hypotexte et l'hypertexte, présentés dans un seul et même énoncé. Si les trois procédés se ressemblent en plusieurs points, ils désignent cependant des processus bien distincts qu'il ne faut pas confondre. Nous jugeons donc qu'il est nécessaire, dans le contexte d'un travail sur les chansons de Brassens, de bien décortiquer ces notions afin de mieux les reconnaître, et éventuellement d'en apprécier leur valeur dans ses textes.

Commençons par la parodie, que Genette définit comme un « contrechant » : « D'abord l'étymologie : *ode*, c'est le chant ; *para* : “le long de”, “à côté” ; *parodein*, d'où *parodia*, ce serait (donc?) le fait de chanter à coté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant — en contrepoint —, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie⁸². » La parodie, selon les propos de Genette, aurait alors comme origine un chant provenant du registre sérieux, souvent une œuvre reconnue et acclamée, que le parodiste transpose dans un registre ludique par une imitation bouffonne du style ou par la réécriture des paroles, tout cela dans le but de s'en moquer. Pour sa part, Grojnowski souligne, dans son article « De la parodie au “parodique” », que l'intérêt dans la parodie atteint un point culminant lorsque celle-ci devient aussi importante aux yeux du public que l'œuvre de référence :

⁸² Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 20.

Toutefois un seuil semble être franchi, lorsqu'elle est appréciée indépendamment de son modèle ; ou lorsqu'elle lui survit, une fois que celui-ci est oublié. Le lecteur la fonde alors en valeur, compte *non tenu* d'un antécédent. Elle n'est plus « chant à côté » mais un mode d'expression qui reste à déterminer⁸³.

Parfois, il arrive même qu'une parodie laisse place à une autre imitation ou contrefaçon parodique, et qu'elle devienne alors un modèle de référence à son tour. Par ailleurs, Genette souligne que « la parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité⁸⁴. » Elle se conçoit donc comme un processus qui, par les moyens de l'humour, peut dévaloriser ou rétrograder le travail d'un auteur, d'une œuvre ou d'un courant, mais qui peut aussi en rehausser l'attrait auprès du public, le réactualiser. Elle se pratique le plus souvent par l'inversion ou le renversement des thèmes et des propos de l'objet parodié, offrant un résultat des plus carnavalesques.

De son côté, Linda Hutcheon s'oppose à la théorie de Genette voulant que la parodie se range dans le champ hypertextuel, et place plutôt cette notion dans la sphère intertextuelle :

La parodie n'est pas un trope comme l'ironie : elle se définit normalement non pas en tant que phénomène *intratextuel* mais en tant que modalité du canon de l'*intertextualité*. Comme les autres formes intertextuelles (telles que l'allusion, le pastiche, la citation, l'imitation et ainsi de suite), la parodie effectue une superposition de textes. Au niveau de sa structure formelle, un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf. Mais ce dédoublement parodique ne fonctionne que pour marquer la *différence* : la parodie représente à la fois la déviation d'une norme *littéraire* et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé⁸⁵.

Autrement dit, Hutcheon considère que la parodie relève de l'intertextualité, car il est possible de discerner deux textes différents dans la même œuvre : le texte parodié et le texte parodiant.

D'ailleurs, il est intéressant de rappeler que Genette, dans son commentaire sur la parodie un

⁸³ Grojnowski, « De la parodie au “parodique” », dans *Critique*, p. 873.

⁸⁴ Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 28.

⁸⁵ Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », dans *Revue de Théorie et d'Analyse littéraires*, p. 143.

peu plus haut, parle de celle-ci comme d'une « citation détournée de son sens », ce qui montre une fois de plus que même les limites marquées par le théoricien ne sont pas si étanches que l'on puisse penser. Hutcheon poursuit en affirmant que la parodie, à l'instar des autres procédés relevant de la notion d'intertextualité, est un gage de littéarité dans une œuvre et qu'elle connaît un sort plutôt « ironique », car bien qu'ayant comme objectif de se moquer des modèles et des canons de la société, elle est devenue paradoxalement une « norme d'intertextualité », sortie de la marge et maintenant canonisée elle aussi. Nous sommes d'ailleurs témoins de ce phénomène avec le *Don Quichotte* de Cervantès, que certains qualifient de premier véritable roman, mais qui avait pour objectif, à l'origine, de parodier les romans chevaleresques.

Nous pouvons donc facilement tisser des liens entre le fait que la parodie soit devenue une notion acceptée par l'institution littéraire et le fait que Brassens, personnage marginal et transgressif ayant connu la censure pendant plusieurs années, ait été reconnu en 1967 par l'Académie française pour le « Grand prix de poésie ». Ce parallèle nous pousse à penser qu'un jour, peut-être, l'art de la chanson profitera tout autant de cette reconnaissance également. Soulignons qu'avec le temps, Brassens est devenu un artiste plus *parodié* que *parodiste*, comme le montrent certains titres tels que « Gare aux morilles » d'Éric Toulis et Brahim Haïouani, et « Les Crétins d'abord » de Pierre Gasparini ; ce qui est conséquemment une forme indirecte de consécration symbolique. Toutefois, il ne faut pas passer outre le fait qu'il s'est adonné lui aussi à l'humour parodique dans sa carrière, notamment avec sa « Ronde des jurons », dans laquelle il se moque du style classique de la ronde en y faisant une énumération de « joyeux jurons » et d'insultes plutôt légères destinées à égayer le public, comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

Sans oublier les jarnicotons
 Les scrogneugneus et les bigr's et les bougr's
 Les saperlottes, les cré nom de nom
 Les pestes, et pouah, diantre, fichtre et foutre

Tous les Bon Dieu
 Tous les vertudieux
 Tonner' de Brest et saperlipopette
 Ainsi, pardieu, que les jarnidieux
 Et les pasquedieux⁸⁶.

Grâce à la parodie, Brassens déstabilise son public par la mise en tension d'un style canonisé avec un langage vulgaire, et se joue des modèles et des contraintes faisant partie de la norme. Il y a également, dans cette chanson, un plaisir de l'énumération et de la multiplication du blasphème. Cependant, bien qu'il se soit adonné à la parodie à quelques reprises, Brassens exploite surtout le discours ironique dans son œuvre, bien plus que la parodie, et il faut savoir que, par sa dimension abstraite l'ironie, notion beaucoup plus subtile que la parodie, n'est pas accessible à tous et chacun. Elle joue sur différents niveaux que seul un auditeur averti peut percevoir :

L'ironiste veut faire entendre autre chose que ce qu'il dit ; ou plutôt — car, pour le faire entendre, il faut bien qu'il le dise d'une manière ou d'une autre —, l'ironiste dit autre chose (sur le plan énonciatif) que ce qui est dit (sur le plan de l'énoncé), et s'ingénie à faire entendre cette différence [...] ⁸⁷.

C'est donc dans le ton de la voix (pince-sans-rire, mielleux, méprisant, dédaigneux, etc.), dans la prononciation des mots (accentuation de certaines syllabes, pauses entre les mots plus importants, etc.) et dans l'utilisation d'un vocabulaire pouvant être à la fois péjoratif et mélioratif que se repère le discours ironique. Le procédé ironique, selon Linda Hutcheon, sert à camoufler par les moyens de la flatterie ou du compliment, un « blâme latent » ou une « censure moqueuse » ; les adeptes de l'ironie préfèrent crypter leurs messages négatifs en les déguisant sous des propos neutres ou positifs. Cela permet en premier lieu de critiquer ou de juger la personne ou le sujet dont il est question. Puis, il s'agit également d'un processus visant

⁸⁶ Brassens, « La Ronde des jurons », 1958.

⁸⁷ A. Vaillant, « Portrait du poète romantique en humoriste et *vice versa* », dans *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et dites à l'époque moderne*, pp. 18-19. Dorénavant abrégé en « Vaillant », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

à attaquer l'intelligence de cette personne ou de ce sujet. Autrement dit, l'ironiste, par son recours à l'ironie, considère le plus souvent son interlocuteur comme étant incapable de comprendre les propos cachés, et suggère par le fait même sa supériorité intellectuelle. En effet, il arrive souvent que certaines personnes ne comprennent pas le ton ironique d'un auteur, évacuant alors une partie importante du discours. Toutefois, à l'inverse, il peut arriver qu'un auditeur perçoive une « ironie inconsciente », comme l'appelle Hutcheon ; c'est-à-dire une ironie qui n'est pas intentionnelle chez l'auteur. Dans ce cas, il s'inventerait un discours au-delà de l'énoncé, ce qui peut s'avérer fort risqué, à la fois pour l'auteur et pour l'auditeur. Philippe Hamon, dans son ouvrage *L'ironie littéraire*, fait d'ailleurs la synthèse des différents actants ou « personnages-types » qui entourent la problématique de l'ironie en se fondant sur un extrait du roman *La Vieille fille* d'Honoré de Balzac. Selon son analyse, il existe cinq types de personnages, soit le « gardien de la loi », l'« ironisant », la « cible de l'ironie », le « complice » et le « naïf », que nous tenterons de mettre en contexte avec l'œuvre de Brassens. Le « gardien de la loi » semble être pour Hamon le personnage le plus ambigu, puisqu'il est possible de le retrouver à la fois chez le narrateur et chez un personnage : « Le problème d'interprétation qui se pose est donc le suivant : cette loi [...] est-elle seulement celle du personnage, ou est-elle aussi celle que le narrateur ironique cherche à “faire passer” en la prenant à son compte, conformément aux principes affichés dans la Préface de *La Comédie humaine*⁸⁸? » Dans le cas de Brassens, ce rôle pourrait donc être incarné, selon l'interprétation de l'auditeur, à la fois par ce dernier et par les « bonnes gens » ou les « gens de bons conseils », qui font la loi dans la société. Puis, Hamon poursuit son analyse avec le personnage de « l'ironisant », précisant qu'il ne faut pas exclure la possibilité de trouver cet actant chez le narrateur également. « L'ironisant » est celui qui attaque « la cible » par son discours en faisant

⁸⁸ P. Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, p. 122. Dorénavant abrégé en « Hamon », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

usage, toujours selon Hamon, de modalisateurs négatifs, d'antithèses et de circonlocutions. Il est évident ici que le rôle de l'« ironisant » est joué par nul autre que Brassens lui-même. La « cible de l'ironie », quant à elle, serait vraisemblablement multiple ; il s'agirait pour Brassens des bourgeois, des fonctionnaires, des partisans de la guerre, des censeurs, de l'élite littéraire ou politique, sans oublier évidemment les gens pieux se permettant de juger leur prochain comme bon leur semble. Ce sont donc ceux qui représentent l'ordre social et l'idéologie de l'ordre : la patrie, la religion, la famille, le travail, le beau, etc. Ensuite, Philippe Hamon décrit le personnage du « complice », « celui qui rit ou sourit avec l'ironisant de l'ironisé⁸⁹ ». Le lecteur tient principalement ce rôle, mais dans le cas de Brassens, nous parlerons plutôt d'auditeur ou du public. Enfin, le « naïf » est celui qui ne comprend pas l'ironie. Hamon le décrit comme un personnage « qui ne saisit, du discours de l'ironisant, ou des discours des autres personnages de l'énoncé, que le sens explicite⁹⁰ », et il est courant que ce rôle soit occupé par la cible également. À cet effet, Hamon précise que les cinq rôles ne sont pas hermétiques, ils peuvent se croiser chez divers personnages, et même parfois être absents de l'œuvre.

Plusieurs des chansons de Brassens sont donc marquées par la présence d'une ironie, souvent non dissimulée. Par exemple, dans le début de la chanson « Mourir pour des idées », lorsque Brassens dit « Mourir pour des idées, l'idée est excellente / Moi j'ai failli mourir de ne l'avoir pas eue », il emploie un mécanisme ironique pour défaire le lieu commun selon lequel toute personne qui se respecte doit nécessairement se battre pour une cause ou pour l'atteinte d'un objectif commun. En temps d'après-guerre, Brassens s'est souvent fait juger pour ses positions antinationaliste et antipatriotique. Alors que l'État crie haut et fort que la liberté du peuple passe par le combat et que chacun doit faire son effort de guerre, Brassens, contrarié par

⁸⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 123.

ce discours et par ses répercussions fatales, écrit cette chanson qui remet en question l'idéologie et la philosophie de la guerre.

Il existe également une forme d'ironie plus railleuse, que l'on appelle le sarcasme, et dont l'étymologie vient du latin *sarcasmus*, terme qui signifie « mordre la chair ». Nous pouvons donc, selon les origines du mot, considérer le sarcasme comme une attaque par le verbe ou une façon de blesser intentionnellement par les mots. La décharge d'agressivité y est plus franche que dans l'ironie, celle-ci étant plus subtile. Ce procédé semble être particulièrement apprécié de Brassens, qui en fait un usage régulier dans ses chansons. Par exemple, dans « La Mauvaise réputation », il parle des « braves gens [qui] n'aiment pas que, l'on suive une autre route qu'eux ». Par l'usage du qualificatif « brave », Brassens propose justement l'inverse du terme : méchant, malhonnête, mauvais. Ce sarcasme est justifié un peu plus tard dans la chanson dans les vers suivants :

Pas besoin d'être Jérémie,
 Pour d'viner l' sort qui m'est promis :
 S'ils trouv'nt une corde à leur goût,
 Ils me la passeront au cou.
 Je ne fais pourtant de tort à personne,
 En suivant les ch'mins qui ne mèn'nt pas à Rome
 Mais les brav's gens n'aiment pas que
 L'on suive une autre route qu'eux...⁹¹

Loin d'être « braves », ces gens se cachent plutôt derrière les préjugés et la peur de l'Autre ; lorsque confrontés à une réalité différente de la leur, ils se protègent par le mépris de l'étranger, ou de l'« ostrogoth » comme dirait Brassens. Un autre motif récurrent dans son œuvre serait également « l'ironie du sort », où il s'emploie à montrer certaines injustices expérimentées par le petit peuple au profit des possédants. Dans la chanson « Le Vieux Léon », il est question

⁹¹ Brassens, « La Mauvaise réputation », 1952.

d'un joueur d'accordéon mort dans l'anonymat et n'ayant jamais reçu les honneurs qu'il mérite :

C'est une erreur
 Mais les joueurs
 D'accordéon
 Au grand jamais
 On ne les met
 Au Panthéon
 Mon vieux tu as dû
 T'contenter du
 Champ de navets
 Sans grandes pompes
 Et sans pompons
 Et sans Ave⁹².

Dans cet extrait, Brassens fait rimer avec dérision les termes « ave » et « navets », et lorsqu'il dit « T'contenter du / champ de navets », il est possible de considérer ce vers en lien avec l'expression « faire un navet » ou « être un navet », expression qui désigne une œuvre ratée ou fade. Le navet étant également un légume à faible coût, facilement cultivé et pouvant se conserver sur une longue période de temps, il n'est pas surprenant de le retrouver régulièrement dans les plats cuisinés dans les milieux populaires, au même titre que la pomme de terre. Être enterré dans un champ de navets au lieu du Panthéon signifie donc que la mort du « Vieux Léon » s'est faite sans reconnaissance, de façon pauvre et vulgaire, son corps servant tout au plus à fertiliser la terre, à défaut d'être exposé parmi les plus grands. C'est le personnage de l'anonyme, du singulier quelconque. Il est également malheureux de constater que, bien que fort complexe l'accordéon, instrument de musique traditionnel et festif, n'a jamais été reconnu des « classiques », des gens « de bon goût » qui préfèrent les instruments tels que le piano, la harpe et le violon. L'accordéon est considéré comme un instrument « mineur », tout comme la chanson demeure un art « mineur », et tout comme le peuple serait une instance « mineure ». Grâce à cette chanson, Brassens expose son désaccord envers la mentalité répandue qui veut

⁹² Brassens, « Le Vieux Léon », 1958.

que seuls les plus grands soient enterrés au Panthéon. Nous soupçonnons également que, pour lui, ce serait l'existence même de ce Panthéon — de cette institution visant à consacrer une élite et, du point de vue littéraire, artistique et culturel, les œuvres des Maîtres — qui ferait problème, puisque ces honneurs ne concernent que les artistes correspondant aux critères prédéfinis par les institutions, et écartent toute possibilité pour les autres de voir leur œuvre saluée. Au contraire, les artistes plus marginaux subissent plutôt le rejet, parfois même la discrimination, souvent à cause de leur « popularité ».

Pour en revenir aux procédés intertextuels dans les chansons de Brassens, n'oublions pas la notion de satire, qui ressemble à la parodie, à la différence près qu'en plus de se moquer d'un sujet sérieux, elle critique dans le but de corriger une situation ou un comportement :

La distinction entre la parodie et la satire réside dans la « cible » visée. La satire est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant. Les inepties ainsi visées sont généralement considérées comme *extratextuelles* dans le sens où elles sont presque toujours morales ou sociales et non pas littéraires. Bien qu'il y ait, comme nous le verrons bientôt, une parodie satirique et une satire parodique, le genre purement satirique en soi est investi d'une intention de corriger, laquelle doit être axée sur une évaluation négative pour que soit assurée l'efficacité de son attaque⁹³.

Nous retrouvons, dans l'œuvre de Brassens, plusieurs chansons aux propos satiriques, entre autres « Le Pornographe », qui fait la critique de la société bienpensante, « Le Gorille », dans laquelle il s'oppose à la peine de mort, et « La Guerre de 14-18 », où il exprime évidemment son désaccord envers toutes formes de violence au nom de la Patrie :

Depuis que l'Homme écrit l'Histoire
 Depuis qu'il bataille à cœur joie
 Entre mille et un' guerr's notoires
 Si j'étais t'nu de faire un choix
 À l'encontre du vieil Homère
 Je déclarerais tout de suite
 Moi mon colon, cell' que j'préfère
 C'est la guerre de quatorz 'dix-huit⁹⁴!

⁹³ Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », p. 144.

⁹⁴ Brassens, « La Guerre de 14-18 », 1962.

Dans cette chanson, qui met de l'avant un humour cynique et absurde, Brassens s'emploie à choisir, avec un ton des plus sarcastiques, la « meilleure » de toutes les guerres, celle qu'on appelait la « Der des der » tellement elle avait été cataclysmique et traumatique. Il fait même référence à Homère qui, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, fait de la Guerre de Troie une épopée en prétendant qu'elle est la plus grande guerre de l'histoire de l'Humanité, sans tenir compte des autres à venir dans les siècles qui le suivront. Brassens s'y réfère principalement pour montrer le ridicule de ce discours, puisque tout porte à croire que des guerres, il y en aura toujours. De plus, il est bien évident que, pour chacun des soldats ainsi que pour leur famille, toutes époques confondues, c'est bien sûr la guerre à laquelle ils ont participé, celle qu'ils ont vécue et qui a bouleversé leur vie, qui les marquera le plus et qu'ils qualifieront de « plus grande ». Il faut préciser ici que cet appellatif est lié au caractère mondial de la guerre et à son ampleur technologique. Par son recours à la moquerie et à l'ironie, Brassens cherche à exposer le fait qu'aucune guerre ne devrait en supplanter une autre, puisqu'elles sont toutes destructrices et ravageuses, et qu'elles devraient de ce fait être condamnées. Malheureusement, bien que de nature pacifiste, la chanson « La Guerre de 14-18 » a semé la controverse chez les militaires et les anciens combattants, qui jugeaient que Brassens se moquait ouvertement de leurs accomplissements. Néanmoins, ce dernier s'en est défendu longtemps, et dans une entrevue avec Jean-Pierre Elkabbach en 1978, il affirme :

— Je n'ai jamais eu l'intention, dans cette chanson, de tourner en dérision les pauvres soldats qui étaient morts à la guerre de 14 ; ni leurs parents, ni leurs veuves, ni leurs enfants. Ça saute aux oreilles! (Brassens)

— Pour vous c'était une chanson plus pacifique? (Elkabbach)

— Il me semble que ça suggérait « Vive la paix! » (Brassens)⁹⁵

⁹⁵ J-P. Elkabbach, *Georges Brassens parle de sa chanson sur la guerre de 14-18*, [0:59]

Outre la prudence, il est intéressant de voir que la chanson ne porte pas de message, elle est plutôt de l'ordre de la suggestion. Nous sommes donc témoins de « l'ironie inconsciente » dont Hutcheon fait mention, ou du moins d'une ironie dont la cible n'a pas été bien perçue, puisque les critiques faites par Brassens ne concernent pas les sacrifices des militaires, mais plutôt l'idée de la guerre comme solution vis-à-vis certains désaccords entre nations, une crise économique ou un désir d'expansion de territoire.

En somme, le satiriste s'attire donc généralement les foudres d'une partie de son auditoire, car en plus de se moquer, comme le ferait le parodiste, il tente de provoquer l'objet de ses critiques — le plus souvent la société —, et de le mettre au « défi », toujours selon Hutcheon, de changer ses coutumes. Il faut cependant garder en tête que la quête première de la parodie, de l'ironie et de la satire se trouve justement dans la mise en circulation de propos comiques et ludiques et que, finalement, leur dénominateur commun réside dans l'envie irrésistible de faire rire le public. Ce sont d'ailleurs ces pratiques ludiques qui ont permis à Brassens, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, d'ancrer dans la mémoire collective les vestiges de son héritage culturel, et ainsi de faire circuler une culture classique au sein des instances populaires.

Chapitre 3 — Brassens et la mise en circulation de la matière culturelle

Au cours des chapitres précédents, nous avons tenté de démontrer que Brassens, par le recours à des procédés intertextuels, par ses jeux ludiques et par la mise en tension qu'il opère entre les références savantes et populaires, cherche à faire circuler une culture classique chez son public. Il en ferait ainsi dans le souci de transmettre l'héritage culturel français à sa génération pour éviter qu'il disparaisse ou qu'il sombre dans l'oubli. Pour ce faire, Brassens adopte le genre de la chanson, un art ayant historiquement circulé entre des milieux et sous des genres si différents qu'il est impossible de dire s'il a été plus populaire que savant. Le recours à la chanson s'avère tout à fait opportun, puisque la chanson est faite pour être écoutée et réécoutée ; elle est donc plus propice à révéler à chaque écoute un message réactualisé ou bien une dimension que l'on n'avait pas nécessairement perçue auparavant. Et selon Judith Schlanger dans son ouvrage *La Mémoire des œuvres*, l'œuvre importante — celle qui marque la mémoire collective — réussit toujours à rester actuelle malgré le temps qui passe :

[...] l'œuvre importante ressort perpétuellement sur le fond indifférencié de l'ancien et du familier. Elle ressort comme une expérience de lecture chaque fois neuve. Seul ce qui peut être indéfiniment nouveau de cette façon peut survivre, et la grande œuvre est celle qui apparaît nouvelle un grand nombre de fois⁹⁶.

Deux idées se dégagent de cet extrait qu'il nous faut commenter : premièrement, Schlanger s'interroge dans cet ouvrage sur la problématique de l'actualisation et de la réactualisation des œuvres *littéraires*, et elle est d'avis qu'il est tout à fait possible de déterminer quelles œuvres auront le plus de chances de survie avec le temps, mais qu'en est-il des œuvres non littéraires telle que la chanson? Nous nous trouvons présentement, avec les chansons de Brassens, dans une expérience d'écoute, qui se différencie beaucoup de la lecture, et il nous faudra nécessairement expliquer, au cours du chapitre, en quoi cette expérience d'écoute modifie les

⁹⁶ J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, p. 109. Dorénavant abrégé en « Schlanger », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

bases établies par Schlanger. Puis, nous remarquons que cette dernière se prononce uniquement sur « la grande œuvre » ou le canon littéraire, mais qu'en est-il des œuvres qui sont considérées, a priori du moins, mineures? Cette question sera également au centre de ce chapitre, mais nous pouvons d'emblée établir que le premier critère qui détermine l'intérêt d'une œuvre est sa capacité à bouleverser les attentes du public, et que par cette logique, toutes les œuvres sont soumises à ce critère fort subjectif : « Toutes les œuvres ont quelque chose en commun au moment de leur entrée en scène. La même question leur est posée à toutes, le même espoir au début de chaque lecture : pour moi maintenant, seras-tu un événement⁹⁷? » L'œuvre agissant comme un événement pour l'auditoire est beaucoup plus propice à perdurer dans le temps que celle qui tombe dans le commun et dont on ne parle pas ; celle qui malheureusement ne sortira jamais de la masse. Si nous nous sommes attardés au cours du premier chapitre à déterminer le type de chanson que fait Brassens et le registre dans lequel il opère, et si nous nous sommes consacrés durant le deuxième chapitre à faire le pont entre les notions d'intertextualité et de littérarité dans son œuvre, il convient maintenant pour ce troisième et dernier volet de nous pencher sur les questions de la réception intertextuelle des chansons de Brassens, sur les visées de cette mise en circulation d'une culture savante, et sur les médias de transmission pouvant favoriser cette mise en circulation.

1. Des médias de transmission de la chanson

a) La radio et le disque : s'introduire dans l'intimité du quotidien

Quiconque s'intéresse à la question de l'ancrage d'une œuvre dans la mémoire collective devra consacrer une partie de ses recherches sur les médias de transmission tels que la radio, la télévision, le journal, et les autres, ainsi que sur leurs principaux avantages et limites. À l'époque de Brassens, les artistes travaillent surtout avec la radio et le disque, car ce sont les

⁹⁷ *Ibid.*, p. 48.

média les plus répandus. En effet, au début des années cinquante, le disque devient de plus en plus accessible pour les adeptes de la musique, et les artistes, qui ne peuvent pas uniquement vivre des profits faits en salles de spectacle, cherchent la protection des maisons de disques, communément appelées « *Labels* ». Ces maisons de disques s'occupent de faire la promotion des différents albums et les négociations concernant le temps d'antenne à la radio, afin d'offrir le plus de publicité possible à leurs artistes. Dans le cas de Brassens, cette première signature de contrat s'est faite en 1952 avec la maison de disques *Philips Records*, alors qu'il devenait de plus en plus connu au cabaret *Chez Patachou*.

Il faut dire que l'enregistrement audio joue un rôle décisif dans la carrière des chanteurs, et ce, pour les raisons suivantes : qu'il soit présenté à la radio ou partagé sur un disque, l'enregistrement audio a l'avantage d'être reproductible⁹⁸ ; ce qui veut dire que, contrairement aux spectacles, on peut l'acheter en plusieurs copies, l'écouter quand bon nous semble, et profiter d'une qualité constante du produit. Puis, les prix pour les enregistrements audio ne sont pas comparables à ceux d'un spectacle, où le simple fait d'assister à l'événement augmente les coûts de façon considérable. De plus, il permet à l'artiste de s'introduire dans le quotidien du public, car à l'époque de Brassens, la radio est un moyen technique plus largement installé et répandu que dans l'avant-guerre :

Ce n'est plus à proprement parler dans les rues que courent les couplets ; ils entrent à domicile, à toute heure du jour. Des chanteurs sans visage, mais qui ont leurs têtes punaisées aux murs, viennent jusque chez vous solliciter votre besoin de remuer, vous offrir l'évasion à bon marché et parfois la poésie dans son plus simple appareil⁹⁹.

Toutefois, l'enregistrement audio comporte également ses limites, qu'il faut prendre en considération. Confiné dans le temps et dans le matériel, il reste à jamais figé, ce qui implique une redondance inévitable et donc un épuisement de l'intérêt qu'il génère :

⁹⁸ Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), 144 p.

⁹⁹ Collectif, *Chanson, disque, radio*, p. 28.

Il ne saurait cependant se substituer à l'art vivant ou à la pédagogie vivante. Le disque garde, reconnaissons-le, un aspect mécanique, il est sans surprise, il tourne toujours de la même façon. La curiosité, la surprise, l'émotion s'émoussent à l'entendre répéter toujours la même chose. Il offre, nous l'avons dit, une sorte de perfection froide qui ne peut remplacer la chaleur du concert, du théâtre ou simplement la présence humaine du professeur ou de l'éducateur¹⁰⁰.

Cette « perfection froide » vient du fait que le disque, produit fini et poli dont chaque hésitation, bégaiement ou fausse note est effacé, n'est pas le travail de l'artiste seul, mais celui de toute une équipe du son. Et dans cette équipe, chacun des membres rajoute inévitablement une partie de sa subjectivité sur le produit, que ce soit dans l'angle d'approche, le matériel utilisé, l'attention aux détails, *etc.* Ce qui fait qu'au final, il ne s'agit plus seulement de l'album de Georges Brassens, mais plutôt de l'album de « l'équipe Georges Brassens », qui comprend le producteur, le réalisateur, l'ingénieur et les techniciens du son, toute une série d'autres intermédiaires, et finalement l'artiste lui-même. De ce point de vue, sa voix reste collective même si la chanson est encore perçue, dans son cas, dans toute sa dimension auctoriale.

Puis, lorsqu'on parvient au produit final, c'est au tour de l'équipe de vente de « créer une histoire » autour de l'album. Nous entendons par « créer une histoire » le fait de promouvoir tout autant le produit que l'auteur même, de planifier des entrevues, d'exposer des affiches publicitaires, d'augmenter le nombre d'apparitions en spectacle et les collaborations. « Créer une histoire » autour du produit signifie donner une raison au public d'acheter du Brassens. Cela peut se faire en établissant une réputation de tombeur de femmes, de mauvais garçon, de grand romantique ou bien, dans le cas de Brassens, d'homme sauvage qui ne peut être apprivoisé. Il s'agit surtout de pousser le potentiel de vente au maximum pour s'assurer que cette œuvre trouvera son chemin chez le public, et qu'elle le marquera assez pour l'inciter à acheter le prochain album qui, vraisemblablement, ne tardera pas à arriver. Signer un contrat

¹⁰⁰ Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, p. 60.

dans une maison de disques est un travail qui demande beaucoup de concessions et de compromis. Il faut parfois prendre le risque pour tenter d'augmenter sa notoriété. D'ailleurs, Brassens le dit dans ses « correspondances » (en parlant du public) : « Ils ont tout raflé chez les marchands de disques. C'est le meilleur moyen de faire connaître la chanson¹⁰¹. »

Malgré la signature de ce contrat, ses premières chansons enregistrées, « Le Gorille » et « La Mauvaise réputation », ne faisaient pas le bonheur de tous, car le public n'était pas habitué à entendre des propos aussi controversés à la radio. À ce propos, Liégeois souligne dans les *Œuvres complètes* que « [La Mauvaise réputation] a été sa première chanson diffusée sur les ondes radio... avant d'y être interdite¹⁰²! ». L'extrait suivant nous montre que, si Brassens s'y garde de chanter des vulgarités telles que des jurons ou des insultes, il se permet tout de même de s'attaquer à la problématique des inégalités sociales, sujet éternellement sensible auprès des différents milieux sociaux :

Quand j'croise un voleur malchanceux,
Poursuivi par un cul-terreux,
J'lance la patte et pourquoi le taire,
Le cul-terreux s'retrouv' par terre.
Je ne fais pourtant de tort à personne,
En laissant courir les voleurs de pommes¹⁰³.

Dans cette chanson, Brassens se pose d'emblée en opposition avec les conventions sociales et avec les lois qui veulent que les « voleurs de pommes » soient stigmatisés et pénalisés pour le simple crime d'avoir faim. Bien sûr, il n'est pas en accord avec la solution que ces voleurs proposent, soit profiter du gagne-pain d'un pauvre paysan qui travaille du matin au soir pour cultiver ses pommes. Néanmoins, il annonce dès ses premières chansons son aversion pour les solutions irréfléchies et inhumaines telles que l'amende ou la prison pour un problème qui

¹⁰¹ Brassens, *Œuvres complètes*, p. 1299.

¹⁰² *Ibid.*, p. 33.

¹⁰³ Brassens, « La Mauvaise réputation », 1952.

pourrait être réglé par la mise sur pied de mesures sociales aidant les pauvres gens à subvenir à leurs besoins ; sa position est très marquée idéologiquement à gauche et le texte en est directement révélateur.

Pour en revenir à la question de la « perfection froide » du disque, le théoricien Walter Benjamin, dans son article sur la reproductibilité technique argumente que, la plupart du temps, ce phénomène vient endommager ce qu'il appelle « l'aura » de l'œuvre :

[...] à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. *On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit*¹⁰⁴.

Autrement dit, l'« aura » de l'œuvre serait cette « saveur » qui appartient à l'original et qui se dilue progressivement au fur et à mesure que l'on en produit des copies. C'est le singulier de l'origine, et rappelons qu'aux yeux de Brassens, toute la valeur d'une œuvre réside dans l'original et que les copies sont d'un moindre intérêt. Il sera donc précisément question de cette « aura » dans la prochaine sous-partie, qui concerne les notions d'interprétation et de performance dans la réception par le public d'une œuvre sur scène.

b) Interprétation et performance : le spectacle comme événement

« Tout ce qui entre en scène n'entre pas en mémoire, mais pour entrer en mémoire il faut évidemment entrer en scène (ou y être déjà entré auparavant)¹⁰⁵. » Dans ce sous-chapitre, nous tenterons de démontrer que le spectacle est l'événement tout indiqué pour graver une œuvre ou un message dans la mémoire du public. En effet, comme le mentionne Grojnowski, l'émotion

¹⁰⁴ Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, pp. 16-17. En italique dans le texte.

¹⁰⁵ Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, p. 43.

d'une chanson passe nécessairement par son interprétation, par la performance de l'artiste. Il va de soi que le fait d'assister à un spectacle n'est pas du tout la même chose que d'écouter une chanson à la radio — que l'on écoute d'ailleurs d'une oreille distraite, plus souvent qu'autrement. Le spectacle, quant à lui, est un événement interactif, qui demande que le public se déplace pour assister à la performance de l'artiste. La notion de performance, qui est en lien avec l'« aura » dont parle Benjamin, sera l'objet central de cette sous-section, puisqu'elle demeure l'intérêt principal de l'oralité, ou de la poésie orale. Zumthor définit la performance comme « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant¹⁰⁶. » Le pouvoir de la performance se joue donc prioritairement sur la perception du public qui se fonde sur certains éléments prépondérants, tels que le corps, la voix, l'environnement, le charme et la présence sur scène des artistes¹⁰⁷. Tout cela forme un tout que Zumthor appelle « rencontre lumineuse¹⁰⁸ », expérience à la fois émotive et physique, qui serait de l'ordre du « rituel¹⁰⁹ ».

Bien sûr, tous les éléments de la performance sont intrinsèquement liés, mais nous pensons qu'il convient de les décortiquer et de les analyser séparément pour bien en comprendre l'étendue, puisque c'est principalement par la performance que s'accomplirait la valeur des chansons de Brassens. Si nous nous penchons sur la question du corps, qui englobe aussi la question de la voix, et qui représente ici l'instrument principal de la performance, plusieurs éléments sont à considérer. Le corps est la cage de résonance, si l'on peut dire, de la voix. Il lui permet de puiser toute sa puissance. Adeline Cordier, dans son travail sur la théorie de la performance chez Zumthor, précise l'importance des détails corporels tels que la posture,

¹⁰⁶ Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 32.

¹⁰⁷ A. Cordier, « Chanson as Oral Poetry? Paul Zumthor and the analysis of performance », dans *French Cultural Studies*, pp. 404-418. Dorénavant abrégé en « Cordier », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

¹⁰⁸ Zumthor, *Performance, réception, lecture*, p. 31.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 49.

l'apparence de confort ou, dans le cas de Brassens, d'inconfort sur scène, ainsi que les costumes et les accessoires des interprètes. Elle rappelle que Brassens, que ce soit à ses débuts ou même bien plus tard dans sa carrière, n'a jamais semblé tout à fait à l'aise devant un public, et que cette nervosité se traduisait par une sudation excessive qui éclaboussait généreusement la scène sous ses pieds. D'autres éléments montrent clairement l'inconfort de Brassens sur scène, entre autres la rigidité de ses mouvements, sa façon de fixer le fond de la salle sans regarder le public directement, et le fait qu'il reste collé à son tabouret tout au long du spectacle. Et même si ces caractéristiques ressemblent au style de l'époque, elles rappellent aussi qu'il en coûte bien plus à Brassens d'être le centre d'attention que de composer et de rédiger ses chansons dans son intimité :

Les lumières s'éteignent. Le rideau s'est refermé sur une simple question : qui est Brassens, au juste? On a tout dit de lui. On a même dit qu'il était laid. Qu'il était sale. Élégant comme un sac de noix tombé du sixième. Grossier. On lui a reproché vertement sa tenue en scène. On l'a tancé de ne point sourire au cochon de payant. On l'a ensuite traîné dans la boue parce qu'il souriait au public. "Brassens s'embourgeoise!" ont crié les orfraies et les orfèvres en la matière. "Attitude!" auraient beuglé les mêmes si Brassens ne s'était éclairé au fil des ans¹¹⁰.

Quant à la question des costumes et des accessoires, Brassens se soucie bien peu d'être habillé à la mode ou d'avoir une coupe de cheveux avantageuse. Il est plutôt reconnu pour sa simplicité, sa moustache fournie, sa tignasse grisonnante et son éternelle pipe en bois. Tous ces éléments contribuent à maintenir sa réputation d'« ours mal léché » n'accordant pas tellement d'importance au public. Bien sûr, ces signes scéniques sont connotatifs : il semblerait que son insouciance de la mode et des fioritures se justifie également par son dédain d'un certain style social, le style bourgeois et l'élégance, qui ne correspondent pas avec ses propres valeurs et qui, surtout, le pousseraient à contrevenir à son authenticité. Cette négligence vestimentaire rejoindrait également un besoin de simplicité pour ne laisser place qu'à la chanson : le public

¹¹⁰ R. Fallet, *Georges Brassens*, p. 36. Dorénavant abrégé en « Fallet », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

ne vient pas aux spectacles de Brassens pour le côté esthétique de la scène, et une chanson ne s'écoute ni par la vue, ni par le toucher, ni par le goût. Tout compte fait, Brassens aurait pu exiger que les lumières soient éteintes et que la salle soit plongée dans l'obscurité, et cela aurait pu se justifier, car nous croyons que la neutralité des décors, des costumes et des accessoires viennent mettre l'accent sur l'œuvre elle-même. Si nous faisons le parallèle avec l'œuvre littéraire, l'auteur ne dispose pas non plus d'une scène physique pour épater le lecteur, mais il exploite l'imaginaire du lecteur pour lui faire apprécier son récit. Dans le cas des chansons de Brassens, cela est tout aussi vrai. Nul besoin d'artifices pour donner un spectacle, ils ne font que détourner l'attention de la poésie de ses chansons.

Pour ce qui est de la voix, plusieurs éléments en ressortent, que ce soit le ton, le débit, le timbre ou l'accent. Dans le cas de Brassens, il est impossible de passer sous mention cette voix aux accents du sud qui fait office de signature. Sa façon de rouler ses « r » et de prononcer chacune des syllabes distinctement sont caractéristiques de cette méridionalité, qui va à l'envers de l'accent parisien accepté de façon générale comme modèle de la langue française. Ce qui veut dire que déjà, au départ, Brassens se place en opposition avec les conventions en conservant l'accent de sa ville natale, et cela confirme une fois de plus son besoin d'authenticité. L'une des particularités de l'accent de Brassens se retrouve également dans cette tendance à prononcer les « e » caducs pour compléter les rimes, comme nous pouvons l'entendre dans la chanson « La cane de Jeanne » :

La cane
De Jeanne
Est morte au gui l'an neuf
Elle avait fait, la veille,
Merveille!
Un œuf¹¹¹!

¹¹¹ Brassens, « La Cane de Jeanne », 1953.

Cette prononciation de l'accent tonique sur le « e » caduc a plusieurs impacts sur la chanson de Brassens. D'abord, elle se place comme le prolongement de son accent du sud, accent reconnu pour être plus chantant et vivant et qui, contrairement aux accents du nord, n'a pas recours aux schwas (ablation ou neutralisation de la voyelle centrale dans le mot). Ensuite, elle rappelle le français parlé vers la fin du Moyen Âge, alors que tous les « e » caducs étaient accentués, et nous avons déjà déterminé au cours du premier chapitre l'admiration de Brassens pour la littérature de cette époque. Autrement dit, l'utilisation du « e » caduc aurait une valeur sentimentale pour Brassens, parce qu'il est caractéristique à la fois du parler de sa région natale ainsi que de son époque de prédilection. Finalement, nous pensons que le fait de continuer à mettre l'accent sur les « e » caducs permet à Brassens de faire de l'autodérision et de rire un peu de ses origines populaires. En tous les cas, l'intérêt principal dans la voix de Brassens se trouve, à notre avis, dans le fait qu'elle se reconnaît facilement ; à l'écoute de sa voix de baryton, l'auditoire peut rapidement dire : « C'est du Brassens! », et c'est là que repose tout le pouvoir du chansonnier. Dans une conférence donnée en avril 2013 à l'Institut français du Luxembourg, Louis-Jean Calvet détrompe la pensée « bêta » selon laquelle les chansons de Brassens seraient monocordes et peu évoluées musicalement¹¹². En effet, les gens qui n'aiment pas trop Brassens lui reprochent souvent de garder la même formule : une seule voix, accompagnée d'une guitare et d'une contrebasse, sans plus. Pour ces derniers, la formule est répétitive et perd son intérêt après quelques chansons. Pourtant, Calvet soutient qu'au niveau de la musique et des harmonies, il est faux de penser que le travail de Brassens est simpliste et paresseux, puisque ses partitions sont fort complexes et montrent une attention aux détails toute aussi importante que dans ses textes. De plus, rappelons que, s'il est vrai que Brassens fait des chansons, il n'est pourtant pas un *chanteur* à proprement parler, puisque ses chansons ne sont

¹¹² Calvet, « La langue de Brassens », conférence donnée à l'Institut français du Luxembourg le 9 avril 2013.

pas pensées en fonction de la voix. La monotonie dont parle Calvet ressort surtout du fait que, dans l'œuvre de Brassens, la voix se trouve à l'arrière-plan ; tout comme la musique, elle sert de support au texte. Nous pouvons donc conclure que la signature de Brassens se concrétise à la fois par sa voix basse aux accents du sud, par ses jeux de guitare et de contrebasse, et finalement, il faut bien l'avouer, par une certaine monotonie de la voix, qui peut tout de même être travaillée comme valeur esthétique pour elle-même.

Pour en revenir à la question de la performance, la notion de théâtralité participe également à faire de l'art du spectacle une expérience qui se gravera dans la mémoire du public. En effet, Zumthor est d'avis que « ce qui compte le plus, c'est la reconnaissance d'un espace de fiction¹¹³ ». Ce serait donc le contexte événementiel, l'environnement de la scène, et la conscience de faire partie d'un spectacle qui contribueraient au pouvoir de la performance. Zumthor explique que le fait de savoir que l'on se retrouve devant un spectacle amplifie nécessairement notre appréciation de la représentation, alors que si l'on y assistait sans en connaître la visée performancielle, le public ne profiterait pas autant de l'expérience. Pour expliquer ce point, Zumthor se fonde sur l'article de Josette Féral sur la théâtralité en 1988, et il reprend l'exemple suivant :

Dans un lieu public (l'article dit dans le métro), quelqu'un fume ; un autre l'agresse, lui arrache sa cigarette, ou commet toute autre action violente. Pour la foule qui emplit le wagon, c'est là un événement. Mais quelqu'un dans cette foule sait que c'est simplement un jeu, monté par une association antitabagique. Y a-t-il alors théâtralité ? Pour la foule non. Mais pour le spectateur au courant du plan, oui¹¹⁴.

La question de l'intention nous intéresse précisément dans cette notion de théâtralité soulevée par Zumthor, puisque nous pouvons aisément faire le pont entre « intention théâtrale » et « intention littéraire ». Il est vrai que, comme nous l'avons dit plus tôt, la valeur littéraire des

¹¹³ Zumthor, *Performance, réception, lecture*, p. 43.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

chansons de Brassens dépend en bonne partie de la réception du public, mais ce n'est pas tout. En effet, que ce soit pour un spectacle, un album, un livre ou une peinture, l'intention vient à notre sens donner toute la valeur artistique à l'œuvre. Et comme le souligne pertinemment Liégeois dans les *Œuvres complètes*, Brassens se pose d'emblée comme un « contrebandier de la poésie » :

En l'ignorant ou non, qui lit les paroles des chansons de Brassens s'immerge dans sa poésie! Parce que l'auteur en question, tout en refusant de se prendre officiellement pour un poète, n'a pas cherché à cacher qu'il faisait entrer de la poésie en douce dans ses chansons. Il l'a avoué explicitement en usant de cette formule sans appel : « La chanson est la meilleure expression de la poésie. » À défaut de s'afficher poète, Brassens s'est malicieusement désigné comme contrebandier de la poésie. La manière est discrète, mais elle confirme la constance de son ambition littéraire¹¹⁵.

L'intérêt dans la performance réside alors, selon nous, dans le désir du partage artistique, à la fois de l'auteur qui souhaite offrir son œuvre, et du public qui veut l'apprécier. Pour cette raison, le spectacle fait office d'événement et permet une meilleure communication de l'œuvre. Adeline Cordier rappelle d'ailleurs, et nous terminerons sur ses propos, que la raison pour laquelle les chansonniers sont si populaires auprès du public, c'est parce qu'ils sont généralement authentiques — peut-être plus que les littéraires, à notre avis : « Chanson *authors did not always have exceptional voices, they sometimes made mistakes, forgot their lyrics or were out of tune, but this was actually part of the reason why the public trusted them : they did not cheat*¹¹⁶. » En effet, la littérature est une communication imprimée qui, dû à l'écart qu'elle impose, peut facilement devenir rusée et se jouer de son lecteur, alors que les chansonniers sont authentiques au sens où ils ne se cachent pas derrière un imprimé ou une caméra ; ils sont vrais et sincères et ils se donnent littéralement corps et âme sur la scène. Le chansonnier, de son côté, n'a pas l'opportunité de recommencer sa prestation comme bon lui semble. S'il se trompe, s'il

¹¹⁵ Brassens, *Œuvres complètes*, p. 14.

¹¹⁶ Cordier, « Chanson as Oral Poetry, Paul Zumthor and the Analysis of Performance », p. 412. Voici ma traduction personnelle de cet extrait : « Les auteurs de la chanson n'ont pas toujours eu des voix exceptionnelles, il leur arrivait de faire des erreurs, d'oublier leurs paroles ou de chanter faux, mais cela faisait partie des raisons pour lesquelles le public leur faisait confiance : ils ne trichaient pas. »

bégaie, ou si le public n'aime pas ses chansons, il n'a pas le choix de continuer. Le spectacle qu'il donne est donc nécessairement unique et parfois imparfait, et nous sommes du même avis que Cordier : cela lui confère son principal attrait.

c) La médialité, auxiliaire de la mémoire

Cette sous-section sur la médialité sert non seulement à conclure notre analyse comparative entre les média et la performance devant public, mais elle sert aussi à établir les bases de notre prochain sous-chapitre intitulé « L'Intertextualité, mémoire de la chanson », dans lequel nous parlerons du travail de Brassens pour la tradition et le patrimoine français. En effet, dans les années cinquante et le début des années soixante, le peuple français a été témoin de l'expansion fulgurante des média tels que la radio, la télévision, le journal, la photographie, le disque, *etc.* ; média qui se retrouvaient de plus en plus couramment dans les foyers et les espaces publics. Nous posons ici l'hypothèse que les média agissent en fait en tant qu'auxiliaires de la mémoire, c'est-à-dire qu'ils contribuent à ce que le plus d'informations possible soit conservé, gravé sur disque, écrit sur papier, enregistré sur une bande de son, *etc.*

Joanne Garde-Hansen, dans *Media and Memory*, explique ce phénomène en soutenant que « *it seems we are not able to understand the past without media versions of it, and the last century, in particular, shows us that media and events of historical significance are inseparable*¹¹⁷. » Bien qu'elle soit d'avis que la mémoire et les média soient maintenant intrinsèquement liés, elle propose néanmoins dans son ouvrage de décortiquer et de fournir des explications sur ces deux notions bien distinctes, qui sont déjà de grande envergure

¹¹⁷ J. Garde-Hansen, *Media and Memory*, p. 1. Dorénavant abrégé en « Garde-Hansen », suivi du titre de l'œuvre et de la page. Voici ma traduction personnelle de cet extrait : « Il semblerait que nous ne serions pas en mesure de comprendre le passé sans les versions médiatisées de celui-ci, et le siècle dernier nous montre spécifiquement que les média et les événements historiques d'importance sont inséparables. »

lorsqu'étudiées séparément. À ce sujet, Garde-Hansen pose dès le début de son ouvrage la question « *What is memory?* », qui peut paraître simple au premier abord, mais qui est bien loin de l'être. À sa question, Garde-Hansen répond :

Memory, like emotion, is something we live with but not simply in our heads and bodies. In a workaday way we pigeon-hole memory as memorization : "Memory is a kind of photographic film, exposed (we imply) by an amateur and developed by a duffer, and so marred by scratches and inaccurate light-values". (Carruthers, 2008 :1)¹¹⁸

Dans cette citation, Carruthers propose de considérer la mémoire comme un « film » pensé du point de vue d'un sujet inexpérimenté, et présenté de façon inadéquate par un intermédiaire dont, nous supposons, le rôle pourrait le plus souvent être tenu par l'historien. Roland Gori, dans son article « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », suggère plutôt une perspective psychanalytique de la mémoire, toute aussi pertinente : « La mémoire dans la conception freudienne se trouve constituée par des réminiscences actives qui se rappellent au sujet en exigeant de lui un travail psychique de transformation et d'actualisation¹¹⁹. » À la lumière de ces deux définitions, nous pouvons donc établir que la mémoire serait une faculté fort subjective permettant de faire ressurgir les souvenirs d'événements, de personnes, d'émotions, d'odeurs, de paysages ou de sons vers le conscient, et que cette faculté se caractériserait également par une fragilité et une précarité menaçant de ruiner ou d'effacer chacune des réminiscences. Elle peut également toucher plusieurs plans — qu'ils soient personnel ou collectif — et plusieurs sujets, tels que la chanson, la littérature, la politique, *etc.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 14. Voici ma traduction personnelle de cet extrait : « La mémoire, tout comme l'émotion, est une chose avec laquelle nous vivons, mais pas simplement dans nos têtes ou dans nos corps. Nous classons d'ordinaire la mémoire comme la mémorisation : "La mémoire est un genre de film photographique, exposé (nous supposons) par un amateur et développé par un imbécile, et alors gâché par des rayures et des lumières inadéquates." »

¹¹⁹ R. Gori, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », dans *Critiques méditerranéennes : psychanalyse et psychopathologie freudiennes*, p. 101. Dorénavant abrégé en « Gori », suivi du titre de l'œuvre et de la page.

Pour en revenir à l'ouvrage de Joanne Garde-Hansen, cette dernière soutient que les médias jouent un rôle des plus importants sur la mémoire parce qu'ils offrent un contexte à l'auditoire ; ils déterminent l'angle d'approche de l'histoire par les titres, les entrevues, les comptes rendus, les actants importants, *etc.* De fait, l'étude de l'étymologie du mot « média » est des plus intéressantes, puisque le terme vient du latin *medium*, qui signifie « moyen » ou « milieu ». Or, le dictionnaire Littré définit le terme comme un « moyen d'accommodement », une « personne intermédiaire » ou « la voix d'un orateur ». Ces trois acceptions trouvent leur pertinence ici par leur dénominateur commun dans leur fonction d'intermédiaire. Dans la première acception, il s'agit d'un *medium* comme support à la transmission de la chanson de Brassens vers le public ; dans la seconde, nous retrouvons le rôle de Brassens comme « contrebandier de la poésie », et la troisième concerne le lien que fait la voix entre le chansonnier et son art. Ce qui veut dire que, de prime abord, la médialité se pose déjà comme une subjectivité, comme un écran ou un lien entre l'auteur et son public. Ce rôle de diffuseur peut toutefois sembler être, pour certains du moins, un inconvénient ou une façon d'altérer la communication entre le destinataire et le destinataire (ou entre l'artiste et son public). Néanmoins, il est également possible d'argumenter que les médias sont devenus indispensables dans le monde artistique, puisque la représentation médiatique d'un artiste est beaucoup plus accessible pour le public que l'artiste en chair et en os, et que la diversité des supports médiatiques permet d'être plus efficace au niveau de la transmission et de la retransmission de l'art, permettant à ceux qui le désirent d'en profiter à leur guise. Bref, la médialité agit comme auxiliaire de la mémoire parce qu'elle s'offre comme support au « conscient » du public, comme une bibliothèque débordant de souvenirs qui ne demandent qu'à sortir de la mémoire et à se réactualiser, pour ne jamais être oubliés.

2. L'intertextualité, mémoire de la chanson

a) De la subjectivité du public : les limites de la réception intertextuelle

Il est vrai que le fait de travailler dans une perspective de la réception des chansons n'est pas une mince affaire, surtout lorsqu'il s'agit d'une réception intertextuelle, et nous pensons que trois éléments sont déterminants à l'étude de cette problématique. Il faut à la fois prendre en considération la diversité du public (c'est-à-dire les facteurs contextuels tels que l'éducation, l'exposition culturelle, la curiosité intellectuelle, *etc.*), son horizon d'attente vis-à-vis de l'œuvre (nous pensons ici aux questions génériques, à l'intérêt qu'apporte le paratexte, et aux antécédents artistiques de l'auteur), ainsi que les intentions de l'auteur (le public cible visé, l'objectif ou le message de l'œuvre, les moyens déployés pour la transmission, *etc.*) Tout d'abord, le travail de Brassens dépend nécessairement de la compréhension de son public, et plus étroitement encore dans la chanson que dans l'univers de l'imprimé et du livre, comme le montre cette réflexion de Tiphaine Samoyault :

Le problème de toute cette mémoire de la littérature, c'est ainsi, en retour, la faillibilité de celle du lecteur qui, comme une passoire, semble percée de trous. L'intertextualité présente en effet le paradoxe de créer un fort lien de dépendance avec le lecteur, qu'il provoque et incite à toujours plus d'imagination et de savoir, tout en cryptant suffisamment d'éléments pour qu'un décalage apparaisse entre la culture, la mémoire, l'individualité de l'un et celles de l'autre. L'identité parfaite entre les deux serait impensable, d'où le caractère variable et souvent subjectif de la réception intertextuelle¹²⁰.

Bien qu'elle concerne surtout le travail intertextuel dans un contexte littéraire, cette réflexion peut également s'appliquer au genre de la chanson ; il s'agirait plutôt de la faillibilité de l'auditeur que de celle du lecteur dans le cas qui nous occupe, mais le problème reste le même. S'il est vrai que la réception intertextuelle peut se faire à plusieurs niveaux, c'est qu'elle constitue une notion instable et labile, impliquant une certaine connivence entre l'auteur et son public, de là l'importance de sélectionner un public cible. Pour déplacer une observation de

¹²⁰ Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, p. 67.

Tiphaine Samoyault, l'intérêt dans la réception des chansons se trouve justement dans le fait que l'intertextualité est un « phénomène qui permet aux œuvres d'avoir plusieurs vies différentes¹²¹ », mais également plusieurs destinataires différents. Adeline Cordier, dans son article « *Chanson as Oral Poetry, Paul Zumthor and the Analysis of Performance* », rappelle d'ailleurs les études de Bourdieu sur les différentes classes de la société et leur impact sur la réception d'une œuvre :

In the same way as there is not one French mentality, there is no clearly defined "French cultural arbitrary"; and a well-educated middle-class person is highly unlikely to judge the work of Brel, for example, in the same way as a person who possesses a lesser degree of social and cultural capital — to use Bourdieu's terminology¹²².

À ce sujet, Samoyault explique qu'il existe trois types distincts de lecteurs, que nous pouvons appeler plus largement récepteurs : le ludique, l'herméneute et l'uchronique¹²³. Le « lecteur ludique » serait celui qui affectionnerait les jeux de mots et les mélodies sans nécessairement poser de réflexion sur l'œuvre, alors que « l'herméneute », de son côté, chercherait à en comprendre la signification ; il se situerait donc à un niveau *moyen* de la réception intertextuelle. Le troisième lecteur serait l'« uchronique », qui prendrait en considération la dimension dialogique entre les différents textes et les interactions textuelles au sens où Kristeva l'entend. De plus, il le ferait sans s'attarder à l'ordre chronologique, en se créant ses propres référents temporels. Ces trois types de lecteurs expliquent en partie le fait que les œuvres puissent avoir des vies différentes, tout dépendant du public donné. Samoyault rappelle également que le processus de réception intertextuelle passe par quatre critères distincts : la

¹²¹ *Ibid.*, pp. 68-69.

¹²² Cordier, « *Chanson as Oral Poetry, Paul Zumthor and the Analysis of Performance* », p. 408. Voici ma traduction personnelle de cet extrait : « De la même façon qu'il n'y a pas qu'une seule mentalité française, il n'y a pas d'« arbitraire culturel français » clairement défini ; et il est peu probable qu'une personne bien éduquée de la classe moyenne juge le travail de Brel, par exemple, de la même façon qu'une personne possédant un degré moindre de capital social et culturel, pour reprendre la formulation de Bourdieu. »

¹²³ Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, pp. 70-72.

mémoire, la culture, l'inventivité interprétative et l'esprit ludique¹²⁴ ; il nous faut toutefois rappeler que, dans ce cas précis, nous nous trouvons devant du texte *écouté*, et non pas *lu*, et comme il ne profite pas du support de l'imprimé, les critères de réception tels que présentés par Samoyault ne sont pas nécessairement adéquats en tous points.

Néanmoins, puisque Brassens, comme nous l'avons vu précédemment, tente de faire circuler une culture savante dans les milieux populaires, il y a là une tension qui peut au premier abord faire problème au niveau de l'horizon d'attente de son public, puisque « [...] la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'«horizon d'attente» du lecteur, et donc la réception de l'œuvre¹²⁵. » Il est vrai que le lecteur se crée toujours des attentes, et Gérard Genette, dans son ouvrage *Palimpsestes*, rappelle qu'elles sont souvent en lien avec des éléments tels que le genre de l'œuvre, les antécédents de l'auteur, et même — surtout! — avec le paratexte. Le paratexte englobe à la fois le péri-texte (il s'agirait ici des titres, des sous-titres, des préfaces, *etc.*) et l'épi-texte (nous parlons ici des entrevues médiatisées et de la publicité). L'histoire autour du produit supplante donc le produit lui-même, et le lecteur adhère tout autant à l'image de l'artiste qu'à son œuvre. Brassens n'étant pas reconnu pour étaler son intimité devant public, cela peut expliquer en partie les débuts plus difficiles de sa carrière :

Ça peut paraître extravagant d'être devant vous, devant des caméras, devant peut-être des gens qui nous écoutent, mais je n'aime pas me raconter. Je suis exactement le contraire du type qui aime raconter ses histoires et qui aime se faire voir. [...] Et comme j'aime quand même écrire des chansons, je triche un petit peu, en ce sens que je dissimule mes sentiments sous les blagues, sous les pierres tombales¹²⁶.

Comme nous l'avons mentionné un peu plus tôt, Brassens ne se plaît pas à monter sur scène devant un public, ni à subir les idolâtries de ses admirateurs. Son inconfort vis-à-vis ceux-ci ne

¹²⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁵ Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, p. 12.

¹²⁶ Brassens, Entrevue accordée à Claude Santelli, le 1er janvier 1969, présentée sur ina.fr.

se ressent pas uniquement sur scène, mais également dans la vie de tous les jours. Brassens confesse d'ailleurs à plusieurs reprises qu'il préfère rester dans l'intimité de son foyer, avec sa famille et ses amis proches. Heureusement, cet inconfort ne semble pas avoir altéré son goût de la chanson, ni son envie de partager ses textes et ses mélodies avec le public. Toutefois, il se garde une réserve et laisse une distance entre le public et lui, distance qui s'avère vitale pour la continuité de son art. Pour ce qui est de son désir de partage, nous verrons plus en détails son rôle — conscient ou non — de « passeur » de la tradition dans la prochaine sous-partie.

b) Tradition et innovation : une reconquête identitaire par le patrimoine

Nous pourrions nous demander, à la lumière des chapitres précédents, quelle était l'intention ou la principale visée pour Brassens de mettre à profit autant de référents culturels dans ses chansons. Était-ce par déférence envers ses modèles, par amour de la langue et de la culture françaises, pour jouer avec le public ou bien pour réactualiser une culture qui tend à disparaître? Bien qu'il soit difficile et risqué d'attester des intentions d'un individu, il semblerait néanmoins que ce soit tous ces éléments réunis qui l'auraient poussé à produire une œuvre truffée de référents intertextuels. Nous parlerons donc ici des chansons de Brassens comme d'une œuvre dont l'objectif est vraisemblablement la reconquête identitaire du peuple français, reconquête passant par la réactualisation de leur patrimoine et de leur héritage culturel. Jean-Paul Liégeois, dans les *Œuvres complètes*, soutient d'ailleurs que Brassens souhaitait en quelque sorte agir comme intermédiaire entre la culture savante et le peuple :

[I]l tenait à « faire aimer » les poètes, à rendre les gens avides de poèmes, curieux de poésie. Même s'il ne le proclamait pas de façon ostentatoire, il voulait jouer au bénéfice de son public le rôle de passeur que Bonnafé avait tenu auprès de lui. Il a réussi : en plus de son propre répertoire, il a offert à tous un éventail de poètes¹²⁷.

¹²⁷ Brassens, *Œuvres complètes*, p. 1335.

« Faire aimer » suppose de mettre en écoute les œuvres de ces modèles, et la question est de savoir « comment ». Comment faire en sorte que le public renoue avec cet art souvent perçu, à tort, comme dépassé et poussiéreux par l'auditoire de l'époque? Nous sommes d'avis que la solution se trouve dans le ludisme et dans la musique. En effet, ce sont deux éléments qui vieillissent bien et qui restent proches du public. Le rire est une forme de communication qui permet de rapprocher des individus ou des communautés, tandis que la musique, et plus précisément la chanson, est un art qui continue d'être exploité à travers les années et qui est bien plus accessible que la poésie en termes de disponibilité sur le marché.

Pour en revenir à la citation de Liégeois, ce dernier explique d'ailleurs, dans les *Œuvres complètes* que, selon lui, deux raisons seraient à l'origine du choix de Brassens de mettre en chanson les textes de ses poètes modèles, la première étant que Brassens ne croyait pas avoir la chance de percer dans le milieu de la poésie : « Brassens, même s'il ne l'a dit directement, a douté de son talent d'auteur, d'écrivain. Il s'est interrogé à la fois sur la pertinence de ses poèmes et sur le destin de ses chansons¹²⁸. » La deuxième raison demeure, bien évidemment, le fait que le processus de mise en chanson soit tout indiqué pour faire connaître à un plus large public la beauté de la poésie, puisqu'« on n'écrit pas une chanson pour être entendu, on l'écrit pour être réentendu¹²⁹. » En effet, de façon générale, les lecteurs de poésie lisent une fois ou deux les recueils, puis les referment et les posent sur la tablette. Toutefois, il est rare que les adeptes de la chanson n'écoutent une pièce qu'une seule fois. Au contraire, ils l'écoutent et la réécoutent régulièrement, et le pouvoir de la chanson s'opère justement dans l'écoute répétitive.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 1334.

¹²⁹ Brassens, *Les Chemins qui ne mènent pas à Rome : réflexions et maximes d'un libertaire*, p. 134.

Nous retrouvons donc chez Brassens une conscience de la mémoire collective et une inquiétude vis-à-vis de la potentielle disparition des modèles du passé, entre autres due au manque d'intérêt de ses contemporains pour l'étude des classiques et au manque d'éducation dans les milieux populaires. Il peut paraître surprenant de parler d'un engagement envers la collectivité chez Brassens, ce dernier s'étant surtout concentré à plaire aux individus plutôt qu'à la communauté, et s'étant souvent fait critiquer d'éviter à tout prix de s'engager ouvertement sur le plan politique. Toutefois, questionné sur son antimilitarisme lors d'une entrevue avec Bernard Pivot, il fait une déclaration qui en mystifie plus d'un : « Je n'aime pas ma patrie, j'aime la France. Ce n'est pas pareil.¹³⁰ » Il faut ici faire la distinction entre la France comme identité et la France comme nation. Autrement dit, bien qu'il ne soit pas prêt à adopter une posture nationaliste qui impliquerait, plus souvent qu'autrement, un amour aveugle pour son pays pouvant aller jusqu'au sacrifice de sa propre personne, il s'engage tout de même envers la France par intérêt pour sa culture débordante et riche qui a forgé son identité et celle de ses pairs. Cette identité est justement en construction dans ses chansons, comme nous pouvons l'entendre dans « La Ballade des gens qui sont nés quelque part », où il fait la satire des gens dont la plus grande fierté reste leur pays natal :

Maudits soient ces enfants de la mère patrie
 Empalés une fois pour tout's sur leur clocher,
 Qui vous montrent leurs tours, leurs musées, leur mairie,
 Vous font voir du pays natal jusqu'à loucher.

Qu'ils sortent de Paris ou de Rome ou de Sète
 Ou du Diable Vauvert ou bien de Zanzibar,
 Ou même de Montcuq, ils s'en flattent, mazette,
 Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part,
 Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part¹³¹.

Judith Schlanger, dans son ouvrage *La Mémoire des œuvres*, soutient que, le plus souvent, le partage d'une œuvre littéraire entre un auteur et son public vient encourager la volonté du

¹³⁰ B. Pivot, *L'antimilitarisme de Georges Brassens face au Général Bigeard*, [01:24]

¹³¹ Brassens, « La Ballade des gens qui sont nés quelque part », 1972.

« nous », ce qui va dans le même sens que notre hypothèse de reconquête identitaire par le patrimoine :

La volonté de constituer et de nourrir une littérature nationale, ou plus largement une culture collective, une littérature qui donne au “nous” sa saveur propre, sa dignité, son identité et sa mémoire, cette volonté a suscité un nombre immense d’œuvres par le monde. En fait, il est probable que plus d’œuvres ont été écrites en vue de fonder et de baliser une mémoire future que pour toute autre raison¹³².

Dans le cas de Brassens, il s’agirait de créer un sujet qui serait un trans-sujet, comme un *singulier collectif*. Brassens n’est vraisemblablement pas le seul à garder en tête le souci de la mémoire collective, et comme le dit Zumthor dans *Intertextualité et mouvance*, « force est bien d’admettre qu’aucun modèle n’est éternel¹³³ ». Cette problématique s’explique par le fait que la mémoire est une faculté qui se dissipe à tout instant et, s’il importe d’assurer la pérennité de certaines œuvres ou de certains modèles, il faut pour cela trouver le moyen de les garder d’actualité. C’est la raison pour laquelle, en se fondant sur les matériaux culturels du passé, Brassens tente également d’innover en faisant le parallèle entre ces modèles et le contexte de la France d’après-guerre, comme nous avons pu le voir dans sa chanson « La Guerre de 14-18 » un peu plus tôt (chanson à l’humour noir qui rappelle que la guerre ne devrait jamais être considérée comme une quelconque solution à un conflit). Notons que, bien que cette chanson soit sortie en 1962 sur l’album *Les Trompettes de la Renommée*, Brassens n’y fait aucune mention de la Seconde Guerre mondiale ni de la Guerre d’Algérie, probablement parce qu’elles demeurent encore trop douloureuses à la mémoire des gens de l’époque. Pourtant, même s’il ne les nomme jamais, il est impossible de ne pas y penser à l’écoute de cette chanson, et le texte de Brassens, malgré l’humour qui s’en dégage, prend rapidement des allures de sermon antimilitariste. Le lien entre les guerres du passé et le contexte actuel s’est donc fait à travers

¹³² Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, p. 81.

¹³³ Zumthor, *Intertextualité et mouvance*, p. 11.

le texte d'une chanson, et le fait que la mémoire soit synchronique plutôt que diachronique rend possible cette conjugaison entre le passé et le présent, comme le souligne Judith Schlanger :

Dans la mémoire, pour le dire brutalement, il n'y a pas de rencontre à travers le temps, puisque par définition les contenus sont simultanés et actuels. Dans ce cas, la question du transhistorique se renverse. [...] Dans l'actualité de la mémoire le passé n'est pas une distance, et le régime du voisinage n'est pas organisé par le calendrier. La mémoire culturelle n'est pas, comme l'histoire, une durée séquentielle, mais une coexistence focalisée¹³⁴.

Il est donc possible, en réactualisant certains vestiges du passé, de les faire coexister avec des matériaux nouveaux et actuels, et d'instaurer alors un mouvement d'identification ; il s'agirait de créer un « entrebâillement permettant à la nouveauté de s'insérer dans la tradition¹³⁵ », selon les propos de Florence Mouchet dans *Chanson et intertextualité*. L'innovation chez Brassens touche principalement, à notre avis, le mandat qu'il s'est donné de faire circuler une culture savante dans les milieux populaires et de faire cohabiter de l'argot, des jurons et des termes soutenus dans le même texte. Cette volonté de réunir les deux mondes témoigne d'un amour profond de sa langue, mais aussi de ses origines populaires. Et cette envie de remettre au premier plan les modèles du passé vient selon nous d'une intention — peut-être quelque peu inconsciente — de Brassens, non seulement de rappeler ce qu'il appelle son « panthéon¹³⁶ » à ses contemporains, mais également de s'inscrire dans la tradition instaurée par ce panthéon, qui se compose à la fois de littéraires, mais aussi d'une multitude d'artisans de la chanson, tels que Charles Trenet, Ray Ventura, Tino Rossi, *etc.*

Néanmoins, il est faux de croire que, parce qu'une chanson est truffée de références culturelles, le public se chargera de chercher la provenance de ces références par simple curiosité intellectuelle. Malheureusement, une infime partie seulement de l'auditoire de

¹³⁴ Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, p. 112.

¹³⁵ Mouchet, « Intertextualité et “intermélodicité” : le cas de la chanson profane au Moyen Âge », p. 18.

¹³⁶ Brassens, *Œuvres complètes*, p. 1479.

Brassens fera l'effort de s'interroger sur le sens des propos, et pour la plupart des gens, le lien entre ces références culturelles et leur auteur respectif ne sera jamais fait. Pourtant, le travail de Brassens n'aura pas été vain, en ce sens où, peu importe si le public sait ou ne sait pas d'où viennent réellement les textes de « Gastibelza », de « Colombine » ou du « Petit cheval », il aura tout de même profité de leur poésie l'espace d'un instant, et c'est là, à notre sens, que se joue le rôle de passeur de Brassens. Même dans un texte littéraire, la réception intertextuelle peut faire problème, puisqu'on est ici au niveau de la compétence encyclopédique de l'auditeur, mais l'important n'est pas que le public devienne une « machine littéraire », si l'on peut dire, ni même qu'il se mette à réciter par cœur les œuvres des géants du passé. Il s'agit principalement de « faire aimer » la poésie à son auditoire, l'espace d'un instant. Nous éprouvons donc une réserve quant à la définition de « passeur » telle que présentée par Liégeois puisque, contrairement à ce qu'il dit dans l'extrait susmentionné, être « passeur » ne signifie pas nécessairement être professeur comme l'a pu être Bonnafé pour Brassens ; être « passeur » signifie plutôt, à notre avis, de suggérer la beauté de la littérature et d'éveiller l'intérêt du public pour celle-ci puisque, comme le dit Brassens, « [l]a seule chose qui nous reste de la civilisation, c'est la poésie¹³⁷. » Il est intéressant de constater que cette idée semble être à revers de ce qui se disait de façon générale à l'époque d'après-guerre en Europe. Dans son article « Le pessimisme culturel. Civilisation et barbarie chez Freud, Elias, Adorno et Horkheimer », Laurent Martin, professeur d'histoire à l'université de Paris III, regroupe les pensées de quatre auteurs qui s'expriment au sujet de la civilisation de manière désenchantée, et pour qui ce concept est synonyme de barbarie et de sauvagerie. Pour ces quatre juifs ayant connu les abus du nazisme, la Seconde Guerre mondiale consiste en une « rupture de la civilisation » telle qu'on la connaît. Pour reprendre les mots de Martin, « le nazisme serait un retour à la horde

¹³⁷ Brassens, *Les Chemins qui ne mènent pas à Rome : réflexions et maximes d'un libertaire*, p. 48.

primitive¹³⁸ », à une sorte de répression de l'humanité, et la civilisation aurait atteint depuis un point de non-retour. À cet effet, les propos de Brassens nous paraissent donc empreints d'un espoir de guérison, et il semblerait que la poésie soit pour lui le remède tout indiqué pour apaiser les âmes écorchées et pour panser les plaies de la collectivité.

c) Sortir de la masse, ou faire entendre la littérature autrement

« Du point de vue de la masse, un volume ne change rien. Du point de vue de la mémoire, l'existence de l'œuvre peut changer quelque chose, et il arrive que l'œuvre sorte de la masse.¹³⁹ » Ce sont ces propos de Judith Schlanger qui ont inspiré notre troisième chapitre, et nous avons décidé de les partager ici en guise de conclusion. À ce sujet, nous nous sommes demandé ce qui fait la différence dans l'équation, ce qui permet à une œuvre de se différencier des autres et de ne pas être confondue dans la masse. Dans *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Tiphaine Samoyault pose une réflexion des plus intéressantes, qui est directement liée à notre hypothèse de départ stipulant, rappelons-le, qu'une chanson peut avoir autant de valeur littéraire qu'une œuvre à proprement parler littéraire, comme un poème, un roman ou une pièce de théâtre :

Contrairement à la pédagogie ou l'institution scolaire du canon, et souvent en opposition à elles, la reprise par la littérature de la littérature antérieure enrayer les mécanismes de la transmission : c'est pourquoi aussi il y a quelque chose d'abusif à parler en termes d'héritité ou de filiation [...]¹⁴⁰.

Transmettre la littérature par le biais de la littérature ferait donc preuve de redondance et serait contraire à l'objectif de réactualisation des référents culturels. Nous pouvons alors poursuivre le raisonnement selon lequel la chanson serait le genre le plus adéquat et le plus adapté pour une transmission optimale des référents littéraires et que, grâce au genre de la chanson,

¹³⁸ L. Martin, « Le pessimisme culturel. Civilisation et barbarie chez Freud, Elias, Adorno et Horkheimer », p. 21.

¹³⁹ Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, p. 6.

¹⁴⁰ Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, p. 91.

Brassens réussit à faire entendre la littérature autrement. En effet, tel que nous l'avons démontré dans le présent mémoire, nous croyons que Brassens, dans son rôle de passeur, ressuscite la poésie confinée sur papier et lui offre un support plus mobile et vivant, ce qui permet un accès plus direct de la poésie vers l'auditoire et lui assure donc une certaine pérennité.

Conclusion

À la lumière de notre travail, il est maintenant temps de procéder au bilan sur la question de la littéarité dans les chansons de Brassens. Au début de ce projet, nous savions que ses chansons profitaient d'une grande reconnaissance auprès du public, que ce soit dans les milieux populaires ou dans les milieux savants ; la quantité impressionnante d'ouvrages biographiques, d'articles et d'entrevues en lien avec ce dernier en étaient la preuve. Néanmoins, nos préoccupations ne se dirigeaient pas uniquement vers la question de la reconnaissance de Brassens auprès du public français (et plus largement de la francophonie). Nous cherchions surtout à déterminer, au début de nos recherches, la possibilité d'une valeur littéraire dans ses textes. Notre hypothèse de départ consistait en ce que, par son recours à des procédés intertextuels lui permettant de faire circuler une culture classique et par ses jeux de mots ludiques, Brassens réussit à remettre au goût du jour des œuvres poétiques ainsi que des référents culturels variés, tout en partageant son amour des mots, qu'ils soient familiers ou soutenus, anciens ou nouveaux, polis ou grossiers, avec ses contemporains. Nous avons matière à penser que son travail intertextuel pourrait se concevoir comme un gage de littéarité dans son œuvre, et nous pouvons maintenant attester, à ce niveau de l'étude, que la « possible valeur littéraire » dont il était question au début de notre travail s'avère finalement bien réelle. En outre, elle correspond en tous points aux critères de littéarité établis par Tiphaine Samoyault dans *Littérature et mémoire du présent*, ouvrage qui se penche sur la question de la pérennité des œuvres littéraires dans la mémoire collective.

Le premier critère proposé par Samoyault est celui du « rapport d'un texte à son genre¹⁴¹ », c'est-à-dire « dans quelle mesure telle ou telle œuvre présentée comme roman

¹⁴¹ Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, p. 18.

s'inscrit-elle dans l'histoire du roman, porte-t-elle une mémoire de cette histoire, l'infléchi-t-elle à sa manière¹⁴²? » Samoyault profite également de cet ouvrage pour préciser que la littéararité n'a rien à voir avec la qualité ; ce sont deux notions bien distinctes. Il est vrai qu'une œuvre littéraire peut être de qualité, mais l'inverse est également possible : ce n'est pas parce qu'une œuvre est de qualité qu'elle est forcément littéraire. La question de la littéararité se fonde sur des balises précises, alors que celle de la qualité est purement subjective et s'établit plutôt sur la notion d'esthétisme.

Au cours du premier chapitre, nous avons montré les rapports entre les textes de Brassens et le genre de la chanson de plusieurs façons. Nous avons présenté succinctement une histoire critique du genre depuis le Moyen Âge, ce qui nous a permis d'établir la filiation de poètes satiristes représentants du peuple dont fait partie Brassens, en remontant à Béranger et à Dupont. Ensuite, nous avons consacré la deuxième partie de ce chapitre aux théories sur le genre de la chanson, ainsi que sur les principaux registres et catégories qui en découlent. Il nous fallait garder à l'esprit la problématique de l'ambiguïté chez Brassens qui semblait, au premier abord du moins, trouver sa place dans les deux types de registre, à la fois populaire et savant. Nous en sommes venus à la conclusion que Brassens se situe généralement dans la tradition des chansons d'auteurs (qui appartiennent au registre savant), par opposition aux chansons populaires, folkloriques et commerciales. Toutefois, cela ne l'empêche pas d'y incorporer des thèmes, un vocabulaire et des références populaires lui permettant de rejoindre un public plus large, et qui ne serait pas restreint aux limites de l'éducation. Nous avons également fait la distinction entre les chansons de Brassens et la « chanson littéraire » telle qu'étudiée par Grojnowski, qui venait ajouter un troisième registre au genre, en plus du savant et du populaire. Puis, il convenait, pour clôturer le premier chapitre, d'introduire la notion

¹⁴² *Ibid.*, p. 18.

d'intertextualité pensée dans le contexte du genre de la chanson. À cet effet, rappelons que la chanson se fonde sur un cadre mouvant qui semble toujours vouloir se dérober des fondements et des préétablis. Rappelons également que, puisque la chanson appartient à deux arts distincts, soit la littérature et la musique, elle se caractérise par une marginalité accrue qui la pénalise souvent, du fait que ni les littéraires ni les musiciens ne savent avec certitude comment l'aborder. Pour mieux concevoir la notion d'intertextualité en chanson, nous avons étudié les mises en chanson de « La Prière » et d'« Il n'y a pas d'amour heureux », qui ont la particularité de se fonder sur les bases d'un *contrafactum*, soit une intermélodicité.

Notre deuxième chapitre rejoignait quant à lui un autre critère proposé par Samoyault : celui du « travail sur le langage¹⁴³ », qui fait déjà l'objet de maintes études chez les critiques de Brassens. En guise d'introduction de ce chapitre, nous avons passé en revue les principales théories sur la notion d'intertextualité, celles de Kristeva, Riffaterre et Genette. Après avoir présenté les perspectives de ces théoriciens, nous avons consacré quelques pages aux mises en chanson de Brassens et aux récritures qu'il a faites de ses poètes modèles tels que Villon, Hugo, Fort et Aragon. Ensuite, nous nous sommes penchés sur les procédés de citation, d'allusion et de référence dans des chansons comme « Les Copains d'abord » et « Le Mauvais sujet repentant », pour finalement clôturer le chapitre avec la parodie, l'ironie et la satire, qui compliquent la question de la réception intertextuelle. Le critère du travail sur le langage est celui qui nous a guidé tout au long de ce mémoire, car il rejoint nécessairement le travail intertextuel de Brassens : ses pastiches, ses rimes, ses jeux de mots, sans oublier ses grossièretés astucieusement polies et remaniées selon les règles de la poésie classique. Nous avons vu que, pour optimiser la mise en circulation de ses chansons et des matériaux littéraires vers les milieux populaires, Brassens a recours à des procédés intertextuels variés, et il est clair que le

¹⁴³ *Ibid.*, p. 21.

partage de certains référents, par exemple des référents bibliques ou historiques, se fait plus facilement par le biais de l'humour et de procédés ludiques visant à la fois à discréditer certaines coutumes, communautés ou personnalités publiques, mais également — il ne faut pas l'oublier! — à pratiquer une certaine autodérision qui plaît encore plus à l'auditoire. De plus, les procédés tels que la satire, l'ironie et la parodie, de par leur double discours, permettent à Brassens de s'amuser avec son public aux dépens des « croquants » et des instances autoritaires, pour qui il éprouve un profond malaise.

Notre troisième chapitre se rapporte quant à lui aux deux derniers critères de littéarité établis par Samoyault, soit celui de « l'énonciation consciente¹⁴⁴ » — que nous appelons intention littéraire dans notre travail —, et celui du « jeu d'ancrage et de désancrage¹⁴⁵ » de l'œuvre. Dans ce chapitre, il a été question de la notion de performance introduite par Paul Zumthor. En effet, nous avons montré que la chanson profite d'une dualité littéraire et musicale qui lui permet de travailler sur une double intention, soit une intention littéraire dans le texte, et une intention théâtrale dans la performance. Par son travail méticuleux sur la langue et son attention aux détails dans ses textes, Brassens énonce son intention littéraire. Puis, le fait qu'il performe ses chansons devant public montre une ferme intention de se faire reconnaître en tant qu'« artisan de la chanson » dans la communauté culturelle. Autrement dit, il répond au critère proposé par Samoyault voulant que « le texte di[se], de façon plus ou moins implicite, sa volonté de faire œuvre ; [qu']il prétend[e] à — ou s'autorise de — une énonciation littéraire¹⁴⁶ ». À cet effet, Brassens le dit sans détour : « Les gens [...] acceptent ce que je fais parce que je n'ai pas l'air d'un littéraire. Bien sûr que j'en suis un¹⁴⁷ ! » Il ne fait aucun doute pour Brassens que ses chansons relèvent de la littérature et, à notre avis, le critère de

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁷ Brassens, *Œuvres complètes*, p. 13.

l'énonciation consciente présenté par Samoyault vient d'emblée supplanter les trois autres critères, puisque la majeure partie de la question littéraire se joue dans le désir de faire de la littérature. À partir du moment où un auteur se donne pour objectif de produire un texte littéraire, il mettra tout en œuvre pour y parvenir, et alors les trois autres critères interviennent comme support à celui de l'intention. Sans énonciation consciente, le texte peut difficilement être viable dans le monde littéraire.

Puis, les questions de la médialité et des modes de transmission de la culture à l'époque de Brassens, mises en parallèle avec les notions de performance et du spectacle, se rapportent inévitablement au dernier critère de littérarité qui est celui du « jeu d'ancrage et de désancrage » : « un texte est littéraire (ce qui ne préjuge évidemment pas de sa qualité) à partir du moment où il s'inscrit dans la littérature présente ; mais, en outre, un texte est littéraire à partir du moment où il s'inscrit dans la littérature passée, présente, à venir¹⁴⁸. » Ce n'est pas tout de faire événement pour ses contemporains, il faut aussi s'inscrire dans une tradition ou une filiation, et s'assurer une pérennité. Autrement dit, si l'œuvre ne réussit pas à passer à travers le temps, c'est qu'elle échoue à son objectif d'ancrage dans la mémoire collective, et sa valeur se réduit pratiquement à néant. Samoyault précise aussi que le jeu d'ancrage peut se faire par le choix des « lieux de publication » : « c'est un acte différent de publier chez Pol ou chez Plon, chez Julliard ou chez Verdier, chez Gallimard ou aux Éditions de Minuit¹⁴⁹. » Cette décision est importante car les petites maisons d'édition ont plus souvent qu'autrement une durée de vie limitée, alors que les plus grandes comme Gallimard ont beaucoup plus de chances de passer à l'Histoire. Dans le cas de Brassens, il s'agit plutôt des maisons de disque, et comme il s'est rapidement placé sous la bannière de *Philips Records*, qui a également produit des

¹⁴⁸ Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, p. 19.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

artistes connus tels que Jacques Brel, Serge Gainsbourg, Boris Vian et Félix Leclerc, nous pourrions facilement faire un parallèle entre cette maison de disque, particulièrement influente dans le domaine de la chanson, et la maison d'édition Gallimard, reconnue internationalement pour ses publications dans le monde littéraire. Le fait d'avoir été « découvert » par Jacques Cannetti de la maison *Philips* signifie donc que Brassens côtoyait les plus grands de l'époque, ce qui lui aura sans doute servi de tremplin pour sa postérité. Pourtant, il est à noter que lors de la signature de son contrat, *Philips Records* venait à peine d'être fondée¹⁵⁰, ce qui montre qu'à ses débuts, elle prenait des risques en offrant des contrats à des auteurs-compositeurs-interprètes assez neufs. Cela veut également dire que la question du lieu d'ancrage demeure un aspect « mobile », comme le dit Samoyault, puisqu'il est difficile de prévoir la portée historique qu'aura une maison de disque seulement deux ans après sa fondation.

À ce jour, plus de trente ans après la mort de Brassens, les chansons de ce dernier sont encore fredonnées par ses admirateurs, et les gens reconnaissent les paroles des « Amoureux des bancs publics », par exemple, et de « Brave Margot ». Toutefois, le vrai défi, pour Brassens et pour tous les autres artistes, réside en ce que l'œuvre soit gravée dans la mémoire collective et qu'elle vive au-delà de son auteur, puisque « c'est aussi en prenant en charge une mémoire qu'un texte parvient à faire exister sa propre mémoire¹⁵¹ ». Il serait donc intéressant de reprendre la question du jeu d'ancrage et du désancrage chez Brassens dans quelques décennies et de constater si ce dernier a réellement réussi à s'inscrire dans la mémoire collective ou si, comme tant d'autres, son œuvre était tout simplement vouée à disparaître.

¹⁵⁰ La compagnie *Philips Records* a été fondée en 1950 et Brassens a signé son contrat en 1952.

¹⁵¹ Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, p. 20-21.

Bibliographie

Corpus primaire

Texte principal

BRASSENS, Georges. *Œuvres complètes : chansons, poèmes, romans, écrits libertaires, correspondance / Georges Brassens*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Liégeois, prologue de Jacques Prévert, Paris, Le Cherche midi, 2007, 1584 p.

Autres textes

BRASSENS, Georges. *Brassens par Brassens*, textes et propos rassemblés par Loïc Rochard, prologue de René Fallet, Paris, Le Cherche midi, 2011, 269 p.

BRASSENS, Georges. *Les chemins qui ne mènent pas à Rome : réflexions et maximes d'un libertaire*, édition établie et présentée par Jean-Paul Liégeois, Paris, Le Cherche midi, 2008, 158 p.

BRASSENS, Georges. *Brassens : un p'tit coin de paradis*, Clermont-Ferrand, Éditions Margot, 2012, 64 p.

Corpus secondaire

Ouvrages biographiques et entretiens

CALVET, Louis-Jean. *Georges Brassens*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, 383 p.

CHANCEL, Jacques. *Georges Brassens*, « Radioscopie », 30 novembre 1971, adresse URL : www.youtube.com/watch?v=gKkwcKr-3bM, consultée le 5 juillet 2016.

DEROUDILLE, Clémentine. *Brassens : le libertaire de la chanson*, Paris, Gallimard, 2011, 127 p.

ELKABBACH, Jean-Pierre. *Georges Brassens parle de sa chanson sur la guerre de 14-18*, « Question de temps », 18 décembre 1978, adresse URL : <http://www.ina.fr/video/I04076281>, consultée le 4 juillet 2016.

FALLET, René. *Georges Brassens*, Paris, Éditions Denoël, 2001, 143 p.

LANCELOT, Michel. *Interview avec Georges Brassens*, « Tempo », 2 décembre 1970, adresse URL : <http://www.ina.fr/video/I00015036>, consultée le 25 juin 2016.

LAVILLE, Victor. *Brassens, le mauvais sujet repent*, Paris, L'Archipel, 2006, 233 p.

MIRAMONT, Émile. *Brassens avant Brassens*, Paris, L'Archipel, 2001, 214 p.

PIVOT, Bernard. *L'antimilitarisme de Georges Brassens face au Général Bigeard*, « Apostrophes », 14 mars 1975, adresse URL : <http://www.ina.fr/video/I04077319>, consultée le 25 juin 2016.

Dictionnaires Brassens

BRÉAL, Hervé. *Georges Brassens de A à Z*, Paris, Albin Michel, 2001, 227 p.

CALVET, Louis-Jean. « La langue de Brassens », conférence donnée à l'Institut français du Luxembourg, 9 avril 2013, adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YAuwVyHb1qY>

Collectif. *Georges Brassens : dictionnaire des copains, amis, poètes et des personnages, réels ou fictifs des chansons*, Paris, Éditions du Layeur, 2011, 253 p.

GARITTE, Jean-Louis. *Le dictionnaire Brassens*, Paris, Éditions de l'Opportun, 2011, 158 p.

GARITTE, Jean-Louis. *Parlez-vous le Brassens?*, Latresne, Éditions le Bord de l'eau, 2007, 225 p.

HANTRAIS, Linda. *Le vocabulaire de Georges Brassens*, Paris, Klincksieck, 1976, 2 v.

ROCHARD, Loïc. *Les mots de Brassens : petit dictionnaire d'un orfèvre du langage*, Paris, Le Cherche midi, 2009, 357 p.

Sur le genre de la chanson

CALVET, Louis-Jean. *Chansons, la bande-son de notre histoire*, Paris, L'Archipel, 2013, 312 p.

CECCHETTO, Céline. « La chanson contemporaine, “foutrement moyenâgeuse” ? », dans E. Burle-Errecade et V. Naudet (dir.), *Fantasmagories du Moyen Âge, sur les épaules des géants. Réminiscences littéraires XIXe et XXe siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2010, p. 167-179.

CECCHETTO, Céline. *Chanson et intertextualité*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2011, 395 p.

Collectif. *La chanson française*, Paris, Scali, 2007, 492 p.

Collectif. *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, co-direction d'Alain Vaillant avec Stéphane Hirschi et Élisabeth Pillet, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, 328 p.

CORDIER, Adeline. « Chanson as Oral Poetry? Paul Zumthor and the analysis of performance », University of Stirling, in *French Cultural Studies*, vol 20, no 4, 2009, pp. 403-418.

DELAURENTI, Béatrice. *La puissance des mots. Virtus Verborum. Débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, 579 p.

DE SURMONT, Jean-Nicolas. *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS, 2010, 154 p.

DE SURMONT, Jean-Nicolas. *Chanson : son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française : étude lexicale, théorique et historique*, Berlin, De Gruyter, 2010, 248 p.

GROJNOWSKI, Daniel. « Vue d'ensemble. Poésie et chanson : de Béranger à Verlaine », *Critique*, no 243-244, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 768-783.

HIRSCHI, Stéphane. *Chanson, L'art de fixer l'air du temps de Béranger à Mano Solo*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008, 295 p.

HIRSCHI, Stéphane. *Sur Aragon : Les Voyageurs de l'infini*, en collaboration avec Jean-Pierre Giusto, PUV, « Parcours », janvier 2002, 176 p.

HIRSCHI, Stéphane. « Pour une cantologie : approche esthétique du genre chanson », Actes du colloque *La mélodie française* organisé par l'Association française des professeurs de chant pour l'étude et la recherche, Paris, 1996, pp. 139-152.

HIRSCHI, Stéphane. « L'émotion politique en chansons : l'ère romantique entre airs libres et airs comprimés », in *La Chanson politique en Europe, Eidolon* n° 82, Presses universitaires de Bordeaux, juillet 2008, pp 74-91.

H HOPPIN, Richard. *La musique au Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Nicolas Meeùs et Malou Haine, Liège (Belgique), Éditions Mardaga, 1991, 854 p.

LAFORTE, Conrad. *Le catalogue de la chanson folklorique française*, préface de Luc Lacourcière, Québec, Presses de l'Université Laval, 1977, 6 v.

LAFORTE, Conrad. *Poétiques de la chanson traditionnelle française ou classification de la chanson folklorique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1976, 162 p.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.

VERMILLAT, France et Jacques CHARPENTREAU. *La Chanson française*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, 128 p.

VIAU, Jean. « La chanson anticléricale contemporaine et ses intertextes sacrés », dans Céline Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 333-345.

WYSS, André. « La voix, la poésie », dans Hirschi et al., *L'art de la parole vive. Paroles chantées et dites à l'époque moderne*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, p. 29-36.

WYSS, André. *Éloge du phrasé*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 300 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 307 p.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, 346 p.

ZUMTHOR, Paul. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Essais et conférences », 1984, 117 p.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Québec, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 129 p.

Sur l'intertextualité

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 576 p.

GIGNOUX, Anne Claire. *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, 156 p.

GROJNOWSKI, Daniel. « De la parodie au "parodique" », dans *Critique*, no 738, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, pp. 878-888.

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Hachette université », 1996, 159 p.

HUTCHEON, Linda. « Ironie, satire, parodie : Une approche pragmatique de l'ironie », *Revue de Théorie et d'Analyse littéraires*, Éditions du Seuil, 1981, pp. 140-155.

HUTCHEON, Linda. "Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony", London and New York, Routledge, 1995, 248 p.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Tel Quel, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, 379 p.

KRISTEVA, Julia. « Problèmes de la structuration du texte », Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, pp. 297-315.

MARTEL, Kareen. « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, UQAC, vol 33, no 1, printemps 2005, p. 93-102.

MURAT, Michel. « L'Universelle doublure », dans *L'Allusion dans la littérature : actes du XXIVe Congrès de la Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (SUSLLF) en Sorbonne, novembre 1998*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2000, 252 p.

RIFFATERRE, Michael. « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, octobre 1980, no 215, p. 65-73

RIFFATERRE, Michael. "Intertextuality vs Hypertextuality", in *New Literary History*, vol 25, no 4, October 1st 1994, pp. 779-788.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 127 p.

SANGSUE, Daniel. *La Relation parodique*, Les Éditions José Corti, 2007, 384 p.

VAILLANT, Alain. « Portrait du poète romantique en humoriste et *vice versa* », dans Hirschi et al., *L'art de la parole vive. Paroles chantées et dites à l'époque moderne*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, pp. 17-28.

ZUMTHOR, Paul. « Intertextualité et mouvance », dans *Littérature*, Université de Montréal, vol. 41, 1981, pp. 8-16.

Sur les média et la mémoire

BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939)*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, traduction revue par Rainer Rochlitz, Paris, Allia, février 2003, 78 p.

GARDE-HANSEN, Joanne. *Media and Memory*, Édimbourg, Edinburgh University Press, coll. « Media topics », 2011, 174 p.

GORI, Roland. « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », dans *Cliniques méditerranéennes : psychanalyse et psychopathologie freudiennes*, vol 67, no 1, 2003, pp. 100-108.

MARTIN, Laurent. « Le pessimisme culturel. Civilisation et barbarie chez Freud, Elias, Adorno et Horkheimer », dans *Histoire@Politique*, Presses de Sciences Po, vol 26, no 2, 2015, 206 p.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Littérature et mémoire du présent*, Éditions Pleins Feux, 2001, 39 p.

SCHLANGER, Judith. *La Mémoire des œuvres*, Verdier, coll. « Poche », 2008, 192 p.

Sur la question du « populaire »

BOURDIEU, Pierre. « Vous avez dit "populaire" ? », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, no 1, 1983, pp. 98-105.

CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres : (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Éd. A. Michel, 1996, 240 p.

DE CERTEAU, Michel, Luce GIARD et Pierre MAYOL. *L'Invention du quotidien I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1990, 416 p.