

in la formule de Sapir, «le vous» En règle générale, la question
d'un de personnes, «attend de tous». En règle générale, la question
d'ailleurs sans réponse autre que l'évocation grandiose de «ces é
palpables qui font la littérature» (voir Collet, 1989) n
cherche de la fuyante notion de «littérarité» (voir Collet, 1989) n
ent quère la croyance des autres. C'est ainsi que Roland Barthes
la conviction qu'une véritable «censure» s'exerceait sur le sc
sème de littérature, qui n'est jamais défini en tant que concept, m
à substituer à l'histoire de la littérature «une histoire de l'acte de
ure» (Barthes, 1971, 173).

Cependant, tandis qu'à l'égard de la littérature, l'opinion commun
opinion qui s'élève à la majeure partie des milieux de l'enseignement
médias et du monde intellectuel en général, on se trouve attachée à une
bilité de érudition et de compétences qui, pour l'essentiel, le
XIXe siècle le domaine littéraire ou — pour une terminologie
légale — le nous reviendrait — le "champ littéraire" — encore devrait
sement très importants qui n'ont sans doute jamais été remplis. « Tous
leurs efforts » dont on mesure mal aujourd'hui l'ampleur. « Robin dans
mis en question — observe fort justement — [...] le "bel
fait des recherches en matière de théorie [...] — [...] le bel
et [...] une nouvelle acception du champ littéraire [...] — [...] le bel
1989-1993, 48). [...] au'elle se [...] pour concourir

Dans ce paysage littéraire qu'elle a parait-il offert un point d'appui à partir de la notion de littérature moins confinée par le sacré et dans laquelle elle a fortement contribué à l'élargissement du terrain social du littéraire. En 1970 (12/74), elle a toujours la réflexion sociologique sur les plus ou moins haut placés dans la littérature qu'elle a contribué à élargir le champ littéraire, elle peut aider aux mouvements qui le traversent et à leur culture les de notre société.

Publié sous la direction de
Jacques CARION, Georges JACQUES et Jean-Louis TILLEUIL

E.M.E.



Pour ceux qui y ont assisté, la séance d'hommage et la soirée qui suivit cette séance, toutes deux organisées à l'occasion de l'éméritat du Professeur Pierre Massart (novembre 1999), furent des moments de sincère émotion et de grande convivialité qui saluaient une longue carrière de chercheur et d'enseignant.

Pierre Massart n'a pas attendu d'avoir 65 ans pour goûter à ce qu'il appelle ces « temps privilégiés de la lecture non fonctionnelle ». Désireux de profiter de ces temps-là pour nous rappeler à son bon souvenir et des circonstances qui programmaient ce soixante-cinquième anniversaire en ce début de troisième millénaire, nous avons souhaité lui offrir ce livre d'hommage auquel nous avons invité ses amis romanistes, littéraires, linguistes, didacticiens et autres à participer.

L'exercice, toujours difficile, qui consiste à sélectionner un thème à la fois inspiré par la carrière et par la personnalité auxquelles on rend hommage, et susceptible de convenir à l'ensemble d'une communauté de scientifiques et d'amis, nous a conduits à retenir un double thème, qui figure comme titre de l'ouvrage en question : Aventures et voyages au pays de la Romane.

La notion d'aventure renvoie, de manière prioritaire, à ce champ de production paralittéraire (roman populaire, B.D., littérature enfantine et juvénile...) auquel Pierre Massart a consacré une bonne partie de ses recherches et de ses enseignements. Mais l'aventure, par définition, ne connaît pas les frontières. Pas plus celles qui, symboliquement, séparent les types de productions (littéraire/paralittéraire), que celles qui distinguent les disciplines (littérature, linguistique, didactique).

D'avantage que l'aventure dont il est pourtant proche, le voyage nous incite à la pratique, aujourd'hui vivement conseillée, de la transversalité. Pierre Massart traverse très tôt le pays de la Romane puisque, après avoir séjourné dans les régions très légitimées de la critique littéraire (il consacre son mémoire de licence à une étude de la méthode critique de Benjamin Crémieux et sa thèse de doctorat à une lecture très « textuelle » des écrits romanesques de Louis Codet), il se risque dans l'exploration sociologique des espaces alors peu fréquentés des à-côtés du texte (conditions de production, de diffusion et de consommation des textes) et, corollairement, ceux du littéraire évoqués précédemment. Le développement de la sociocritique ou sociologie du texte assuré par Pierre Massart au sein du département des études romanes de l'U.C.L. nous rappelle aussi que la formule préférée du voyageur fut celle de l'aller-retour du texte au hors-texte, plutôt que celle de l'aller simple. Pour l'anecdote, on notera que ce parcours de chercheur et d'enseignant, impliquant l'« aventure » et le « déplacement », est annoncé de manière prémonitoire dans les derniers mots qui introduisent sa thèse doctorale...

ISBN : 2-930342-13-7

Dépot légal : 2002/9202/08

Prix de vente : 32 €

L'éternel retour du troubadour. Visages et usages d'une stéréotypie dans la chanson française contemporaine¹

À certain troubadour émérite qui rendit si bien à la chanson
sa place légitime au Pays de la Romane.

Le genre de la chanson étant sans conteste l'un des premiers pourvoyeurs de l'imaginaire collectif, étudier ses thèmes et ses stéréotypes est un moyen privilégié de s'interroger tout à la fois sur ce qui fait rêver les hommes et sur les modes d'énonciation et de réception de la machinerie imaginaire. Parmi les thèmes chers aux chanteurs, la stéréotypie courtoise de l'*amour lointain*² occupe une place de premier choix, qui n'a rien à envier à celle que lui a réservée la littérature légitime, mais dont le traitement énonciatif est souvent tenu pour prioritairement naïf ou reproductif. Je voudrais montrer ici que les usages de cette stéréotypie sont en réalité variés et correspondent à une distribution esthétique et culturelle du discours chanté.

¹ Le présent article a pour origine une conférence que j'ai prononcée en décembre 1999 à Amherst (États-Unis) dans le cadre d'une bourse départementale dont Pierre Massart fut, avec d'autres, l'instigateur éclairé. Cet article applique les recommandations orthographiques de l'Académie française.

² Pour une définition tant du concept de stéréotypie que des éléments constitutifs (ou « stéréotypèmes ») de l'amour courtois, cf. mon article « La princesse lointaine. Quelques avatars littéraires d'un stéréotype médiéval », dans *Cahiers des échanges UCL-UMASS*, n° 2, avril 2001, pp. 23-52. Sur l'histoire littéraire de la thématique amoureuse, cf. aussi D. DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939 (3^e éd. 1972) ; H.-J. MARROU, *Les Troubadours*, Paris, Seuil (Points Histoire), 1971 ; P. BURNBY, *L'Amour*, Paris, P.U.F. (Que sais-je ?), 1973 ; J.-L. LECERCLE, *L'Amour*, Paris, Bordas (Univers des Lettres), 1985 ; B. CHOTEAU, *Le Dépit amoureux. Approches historique, théorique et didactique d'un stéréotype littéraire au cours de français*, mémoire de licence en langues et littératures romanes, Louvain-la-Neuve, U.C.L., 1998.

Je ne considérerai donc ici que des textes. Ce faisant, je n'oublie certes pas que toute chanson est d'abord interaction d'un texte, d'un son et (souvent) d'un spectacle³, mais mon propos dans cette brève étude est moins d'étudier les spécificités du genre que d'observer des expériences linguistiques et anthropologiques dont il est la trace.

L'invention médiévale de l'amour lointain

On le sait, c'est aux troubadours du XII^e siècle que l'on doit la première expression littéraire systématique du thème de l'amour lointain, lequel constitua le fondement de toute la poésie courtoise. Aimer, pour un poète courtois, c'est désirer une dame de haut lignage dotée de qualités quasi divines (a), mais rendue inaccessible par la distance sociale, morale et/ou géographique (b) et dont il s'agit de mériter l'amour par l'ascèse du silence et l'accomplissement d'une série d'épreuves (c). Tels sont les *stéréotypèmes* majeurs d'une configuration dont l'expression la plus marquante apparaît dans le *trobar clus* sous la figure de la dame absente, et plus encore dans les chansons de Jaufré Rudel. Chez ce troubadour, le thème est poussé jusqu'à sa limite extrême puisque l'absence de la dame est éternisée, tant dans le passé que dans l'avenir :

Que nul de moi ne soit ravi,
J'aime qui jamais me verra,
D'autre amour en mon cœur n'y a
Qu'Une, jamais je la vis⁴.

La puissance évocatrice de ces textes ne doit pas occulter leur dimension rhétorique : pour leurs auteurs comme pour leurs récepteurs, il s'agissait d'abord de *jeux* sur des structures verbales, dont l'authenticité importait moins que la virtuosité déployée pour les traiter. Le fait qu'il s'agissait, de surcroît, de *chansons* psalmodiées en public et offertes aux répétitions multiples n'a pas peu contribué à la fortune des thématiques et des rhétoriques dont elles étaient porteuses.

La femme dans la chanson française du Moyen Âge à nos jours

Signe visible de leur succès, dès le milieu du XII^e siècle, les thèmes du chant courtois *migrent* vers le nord du pays et vers d'autres genres littéraires, puisqu'ils envahissent successivement le roman (de Chrétien de Troyes à Guillaume de Lorris), puis, au XVI^e siècle, la poésie des Marot, Scève, Du Bellay et Ronsard, où leur influence se mêle à celles du maniérisme de Pétrarque et de l'idéalisme platonicien.

³ Cf. J.-L. DUFAYS, Fr. GRÉGOIRE, A. MAINGAIN, *La Chanson. Vadécum du professeur de français*, Bruxelles, Didier Hatier (Séquences), 1994.

⁴ Traduction littérale des vv. 7-10 d'après l'adaptation de Pierre SEGHIER dans son *Livre d'or de la poésie française. Des origines à 1940*, Verviers, Marabout, 1972, p. 19.

Au XVII^e siècle, l'amour lointain connaîtra encore d'importants succès dans le roman pastoral, dans la poésie précieuse d'un Voiture ou dans les tragédies raciniennes, mais, dans la chanson populaire, il fait place aux figures de l'amante délaissée (*Vive la rose*), de l'amoureuse entreprenante (*La Prison de Nantes*) ou encore de la fille simple qui défend ses intérêts (*En passant par la Lorraine*). C'est que l'idéalisation de la femme n'est guère compatible avec la volonté de déniaisement et d'émancipation des consciences qui s'affirme peu à peu et culminera avec les Lumières. Davantage que la belle évanescence, c'est la bonne « copine » qui recueille alors les suffrages.

Dès Rousseau et Goethe cependant, l'on voit ressurgir des créatures diaphanes — de la Julie de Saint-Preux à la Charlotte de Werther —, d'autant plus désirables que la distance sociale les rend inaccessibles. Mais il faudra attendre le Romantisme — aussi bien dans sa version lamartino-hugolienne que dans sa version nervalienne — pour voir le thème de la beauté lointaine reprendre toute sa vigueur et même acquérir une dimension mystique et exaltée qu'avait peu connue le Moyen Âge. Le mouvement se prolongera et même s'accentuera tant chez des romanciers comme Balzac et Stendhal que chez les poètes « maudits » et symbolistes, puis, à leur manière, chez les surréalistes ; mais il s'interrompt chez les auteurs réalistes et naturalistes, qui n'ont de cesse quant à eux de camper la femme dans sa chair et ses misères. Une importante veine de la chanson populaire prolongera cette tendance en se faisant à son tour *réaliste*, c'est-à-dire volontiers misérabiliste et pathétique : de Polaire à Piaf en passant par Berthe Sylva et Fréhel, on n'en finira pas de compter les histoires de pauvres filles abusées, délaissées ou prématurément frappées par le deuil. Il n'est plus question de bonne copine, mais il s'agit encore moins de beauté lointaine : passant du statut d'objet du désir à celui de sujet frustré, la reine inaccessible de jadis s'est muée en creuset d'émotion et de douleur.

Depuis les troubadours, les stéréotypes de l'amour lointain ont donc été chantés sur tous les tons, puisqu'ils ont été, selon les époques, tantôt niés ou ridiculisés, tantôt au contraire célébrés jusqu'à l'hyperbole. Tel fut du moins le cas jusqu'à l'aube des années 60, qui marquent dans la culture occidentale le tournant que l'on sait. Comment les choses ont-elles évolué depuis lors ? La minuscule thèse que j'aimerais ici développer est que notre époque donne lieu, à l'égard de ce thème comme de bien d'autres, à une coexistence de positions divergentes que l'on peut structurer selon deux paradigmes complémentaires : le couple « bourdivin »⁵ dominé/dominant et l'opposition classicisme/modernisme/postmodernisme⁶.

⁵ Clin d'œil à certain sociologue que Pierre Massart contribua si bien à introduire au Pays de la Romane.

⁶ J'emploie ce dernier terme au sens où le définit Umberto ECO dans son *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, pp. 74-81.

En l'occurrence, je voudrais montrer que, (a) si, chez certains auteurs, *classiques* et *dominés*, l'amour de loin demeure une structure anthropologique incontournable pour vivre le rapport à la femme et à l'amour, (b) d'autres, *modernes* et *dominants*, y voient une fadaise qu'il convient de déconstruire sans pitié, et (c) d'autres encore, qu'il conviendrait d'appeler des *postmodernes*, adoptent à son égard une attitude ambivalente, où la duplicité esthétique se mêle à l'incertitude éthique. Trois cas de figure seront donc distingués, qui me semblent illustrés respectivement par les chanteurs dits de variétés (de Christophe à Pierre Bachelet), par l'attitude de Brassens et par celle que je vois à l'œuvre aussi bien chez un Adamo ou un Sheller que chez cet écorché vif que fut Jacques Brel.

Allons-y donc pour cette balade au pays des chanteurs, où je me permettrai de considérer ceux-ci dans leur diversité la plus large, sans me limiter aux « ACI » (auteurs compositeurs interprètes) ni à ceux que la critique dominante⁷ tient pour des auteurs légitimes.

Des trouvères avérés

Depuis la vogue yéyé, nombreuses sont les chansons dites « de variété » où la femme apparaît moins comme une déesse que comme une partenaire — pour la danse comme pour le flirt —, qui se donne aussitôt qu'on la désire. La chanson de variété n'est cependant pas un ensemble homogène, et la place qu'y occupe le mythe de l'amour lointain y est rien moins qu'écrasante. Quelques exemples valant mieux qu'un long discours, on convoquera ici sans peine les noms d'Alain Barrière (*Elle était si jolie*)⁸, de Michel Delpech (*Pour un flirt*)⁹, du groupe « Il était une fois » (*J'ai encore rêvé d'elle*)¹⁰, de Christophe (*Les Mots bleus*)¹¹, de Claude Barzotti (*Madame*)¹² ou encore de Pierre Bachelet (*Elle est d'ailleurs*)¹³.

⁷ Celle qu'incarne par exemple un L.-J. CALVET dans *Chanson et société* (Paris, Les Éditions sociales, 1981) lorsqu'il conspu le monde des variétés.

⁸ « Elle était si jolie / Que je n'osais l'aimer / Elle était si jolie / Je ne peux l'oublier / Elle était trop jolie / Quand le vent l'emmenait / Elle fuyait la vie / Et le vent me disait / Elle est bien trop jolie / Et toi je te connais / L'aimer toute une vie / Tu ne pourras jamais ».

⁹ « Je pourrais tout quitter / Quitte à faire démodé / Pour un flirt / Avec toi / Je pourrais me damner / Pour un seul baiser volé / Pour un flirt / Avec toi ».

¹⁰ « J'ai encore rêvé d'elle / C'est bête elle n'a rien fait pour ça / Elle n'est pas vraiment belle / C'est mieux, elle est faite pour moi / Toute en douceur / Juste pour mon cœur ».

¹¹ « Je lui dirai les mots bleus / Les mots qu'on dit avec les yeux / Parler me semble ridicule / Je m'élance et puis je recule / Devant une phrase inutile / Qui briserait l'instant fragile / D'une rencontre / D'une rencontre // Je lui dirai les mots bleus / Ceux qui rendent les gens heureux / Je l'appellerai sans la nommer / Je suis peut-être démodé / Le vent d'hiver souffle en avril / J'aime le silence immobile / D'une rencontre / D'une rencontre ».

¹² « Je vous regardais tendrement / J'aurais bien voulu vous parler / Mais le courage m'a manqué / J'aurais voulu vous emmener / Faire quelques pas à mes côtés / Sans pour cela imaginer // Imaginer un tas de choses / Des choses que je n'ose vous dire, Madame / Et pourtant, je pense à vous bien souvent ».

¹³ « Elle a de ces lumières au fond des yeux / Qui rendent aveugle ou amoureux / Elle a des gestes de parfum / Qui rendent bête ou rendent chien / Mais si lointaine dans son cœur / Pour moi, c'est sûr, elle est d'ailleurs [...] // Et moi, je suis tombé en esclavage / De ce sourire, de ce visage / Et je lui dis « Emmène-moi » / Et moi, je suis prêt à tous les sillages / Vers d'autres lieux d'autres rivages / Mais elle passe et ne répond pas ».

Nul n'est besoin de gloser longuement sur ces quelques cas cités à peu près au hasard pour se rendre compte que l'amour lointain est bien plus qu'un thème parmi d'autres de la chanson de variété : il en est un aliment privilégié, un stéréotype fondateur. Sans ce *topos* de la courtoisie, les variétés perdraient une part de leur essence même.

Leurs textes participent à ce titre d'une *structure institutionnelle* bien connue, qui a été mise au jour voici plus de vingt ans dans les travaux de Bourdieu : le propre des *productions culturelles dominées*, qui circulent dans la sphère de diffusion élargie — chanson populaire, roman photo, roman sentimental, cinéma hollywoodien —, est de confirmer les représentations et les discours les plus ancrés dans l'*habitus* et l'imaginaire des masses, le paradoxe étant que ces représentations et ces discours sont en même temps *en décalage* avec les comportements les plus propres à l'époque. Une tendance forte d'une certaine chanson populaire est ainsi d'ignorer ou de minorer les nouveaux comportements amoureux au bénéfice des « sentiments éternels » souvent réduits à leur plus simple expression, c'est-à-dire à leur formule la plus stéréotypée, ce qui ne les empêche pas de continuer à fonctionner comme *des mythes* porteurs et vivants pour ceux qui y croient.

Du point de vue de l'énonciation et de la transtextualité, on est ici à la fois dans le régime *sérieux* (du premier degré), et dans une relation d'*imitation* à l'égard des stéréotypes. Même si on a vaguement conscience de reproduire du déjà-dit (« Je suis peut-être démodé » confesse Christophe, et « Je pourrais tout quitter / Quitte à faire démodé » renchérit Delpech), on assume la répétition sans la moindre distance critique. On peut donc parler à ce propos d'*énonciation simple* des stéréotypes, de traitement de ceux-ci *au premier degré*. Tout au plus s'agit-il, dans certains cas au moins, d'une *simplicité assumée, voire calculée*, dont l'auteur n'est pas aussi dupe qu'il veut bien le laisser entendre.

Brassens, l'anti-troubadour

Nul n'illustre mieux la rupture avec les tenants de l'innocence assumée que Brassens, cet « A.C.I. » qui, non content de constituer une référence majeure de la chanson française du XX^e siècle, incarna une sorte de « conscience » de l'honnête homme de son époque.

Par rapport aux valeurs de la courtoisie, la position de Brassens est sans ambages : il est à mille lieues de cela. Le Moyen Âge l'intéresse certes beaucoup, mais ce qu'il en retient, c'est l'esprit paillard, joyeux, ripailleuse de François Villon et de son époque, le XV^e siècle¹⁴. À l'inverse, quand il parle de « princesse »,

¹⁴ Cf. la chanson *Le Moyenâgeux* (1966) : « Ah ! que n'ai-je vécu, bon sang ! / Entre quatorze et quinze cent / J'aurais retrouvé mes copains / Au Trou de la pomme de pin, / Tous les beaux parleurs de jargon, / Tous les proms de Montfaucon, / Les plus illustres seigneurs / Du royaume de truanderie. // Après une franche repue, / J'eusse aimé, toute honte bue, / Aller courir le cotillon / Sur les pas de François Villon, / Troussant la gueuse et la forçant / Au cimetière des Innocents, / Mes amours de ce siècle-ci / N'en aient aucune jalousie ».

c'est par antiphrase et dérision, pour désigner la jeune fille simple qui est amoureuse d'un « croque-notes »¹⁵ mais sera éconduite sèchement par celui-ci. On est donc ici aux antipodes de la courtoisie, et l'allusion finaud qui est faite à la « charrette... des chiffonniers » indique que Brassens ne convoque les « stéréotypes » courtois, que pour mieux les inverser¹⁶ !

Si le message n'était pas assez clair, il devient transparent dans la chanson *Sauf le respect que je vous dois* (1972), qui se présente comme une démystification crue et sans appel des stéréotypes amoureux. Tour à tour, les « chantres bélants qui taquinent la muse érotique », les « poètes galants qui lèchent le cul d'Aphrodite », les « auteurs courtois qui vont en se frappant le cœur », les « ancienne(s) enfant(s) trouvée(s) n'ayant connu père ni mère », les « petits chaperons rouges » modernes, les phrases du genre « je l'attendis jusqu'à l'aurore » sont tournés en dérision par un auteur qui force ici le trait par humour en jouant les atrabillaires, mais ne fait, en même temps, que confirmer l'indifférence qui a été la sienne jusque-là à l'égard des expressions courtoise et romantique du sentiment amoureux. Ici comme ailleurs, Brassens énonce les stéréotypes sur le mode de la *distançiation critique et ironique*. Un vers comme « Le philtre magique avait tout du bouillon d'onze heures » indique on ne peut plus clairement que le traitement énonciatif qui prévaut ici est celui de l'*inversion radicale*.

Après tant de fiel, on est un peu surpris de trouver dans le même album (1972) une chanson d'un ton et d'un contenu tout différents, *Les Passantes*, qui fait l'éloge des belles inconnues et réinvestit totalement le discours de l'amour lointain, allant jusqu'à lui donner une portée fondamentale, puisque ce n'est pas seulement une princesse lointaine qui est ici érigée à cette dignité, mais un ensemble de femmes. Nous voilà loin de la main aux fesses chères à l'œuvre de Brassens. Contradiction ? Peut-être pas si l'on s'avise que ce texte n'est pas de Brassens mais du poète Antoine Pol, et que le chanteur peut très bien avoir été sensible d'abord à la qualité d'une poésie et d'une sensibilité dont cependant il ne partageait pas l'idéal. Lorsqu'il chante un tel texte, comme lorsqu'il chante Villon, Lamartine ou Théodore de Banville, il se donne *en représentation*, il met sa musique et sa voix au service d'une écriture qu'il aime même si elle véhicule un univers thématique sans rapport avec le sien.

Concluons sur Brassens : son œuvre dans son ensemble manifeste une nette rupture avec tout idéal courtois comme avec tout idéal romantique. Nulle idéalisation de la femme, nul culte de la distance et nulle idée d'ascèse dans son univers amoureux. Pour lui, la femme aimée est d'abord un être proche, voire complice, à qui l'on peut accéder facilement sans qu'il faille passer par quelque initiation rituelle. C'est là, me semble-t-il, une conception de l'amour

¹⁵ Cf. *La Princesse et le Croque-notes*, 1972.

¹⁶ Du Moyen Âge, Brassens reprend également — en apparence — le genre traditionnel du *blason*, une première fois dans *Rien à jeter* (1969), une seconde fois dans *Le Blason* (1972), mais dans les deux cas, il s'agit d'abord de célébrer l'amour physique, et même l'érotisme, puisque la seconde chanson est tout entière vouée au culte du sexe féminin.

typiquement contemporaine, propre à notre siècle, et qui est corroborée par de nombreux films et romans contemporains. Elle se caractérise à la fois par une certaine *égalité de statut* entre les partenaires du couple (la femme est « comme une sœur »), par une grande liberté dans la relation (« *La non-demande en mariage* » est un plaidoyer pour l'union libre) et par une sensualité dénuée de tout tabou. C'est aussi, et c'est ce qui la rend si jouissive aux yeux de beaucoup, une position qui ne joue constamment avec la tradition stéréotypique que pour mieux la déjouer et la renouveler.

En cela, Brassens est un parfait représentant des *productions dominantes*, propres à la *sphère de diffusion restreinte*, qui se signalent par leur écart à l'égard des stéréotypes et leur adéquation avec les modes de vie et de pensée des classes culturellement les plus avancées.

On voit donc se confirmer une opposition qu'à vrai dire, on pressentait d'emblée sans trop de peine : d'un côté, des chansons proprement *populaires*, qui perpétuent nombre de représentations et de discours mythiques relevant du passé mais restés très actifs dans l'imaginaire collectif ; de l'autre, une chanson « à texte », qui prend au contraire constamment ses distances avec les clichés de toutes sortes.

Mais il est des situations plus complexes que celles dont la dichotomie un peu simple que je viens d'établir semble rendre compte. Pour le vérifier, tournons-nous à présent vers trois chanteurs qui *oscillent* entre ce que je serais tenté d'appeler *la facilité et l'exigence*, c'est-à-dire entre le conformisme esthétique et sa subversion ou son exploitation à des fins ludiques.

Adamo, Sheller, Brel : du jeu rhétorique à l'oscillation existentielle

Pour beaucoup, le nom d'Adamo se rattache sans hésitation à la catégorie de l'innocence assumée, tant ce Belgo-sicilien s'est fait une réputation de chanter tout à la fois de l'amour et de l'idéalisme sous ses formes les plus diverses. À l'analyse, voilà pourtant un chanteur qui présente *deux facettes* assez contrastées. La plus connue est celle du romantique qui, en pleine période yéyé, chante la profondeur des sentiments dans des mots légèrement surannés (*Sans toi, ma mie*) ou en recourant à des images intemporelles (*Tombe la neige*) mais en alternant le lyrisme et l'humour (*Vous permettez, Monsieur*). Cette première image est aussi celle d'un gentil jeune homme légèrement décalé par rapport à son époque. Cet Adamo-là a quelque chose de l'éternel chevalier servant qui soupire après une Dame (ou sa mie) qui « ne viendra pas ce soir ».

Mais face à cela, on découvre, dès 1966, un autre Adamo, qui s'amuse avec les stéréotypes que lui lègue la tradition, y compris la tradition courtoise. Dans *Princesses et bergères*, en particulier, le chanteur se présente clairement comme quelqu'un qui a, dans l'adolescence, sacrifié à l'idéal courtois (« À quinze ans je rêvais de princesses [...] ») et au fantasme de grandeur chevaleresque qui

l'accompagne, mais s'en est ensuite détaché pour vivre une relation amoureuse simple et concrète avec sa « bergère »¹⁷. Un tel texte — qui en inaugure bien d'autres — révèle donc combien, même chez un auteur qu'on taxe de romantisme, le schéma courtois n'est déjà plus tout à fait de saison.

La thématique de l'amour lointain revient avec force dans plusieurs chansons de William Sheller (*Fier et fou de vous*), et tout particulièrement dans la chanson intitulée *Le Nouveau Monde* (1987), qui mérite ici d'être intégralement citée :

Vous qui restez si bien de glace
Souffrez que mes mots dépassent
Le peu de raison que je tiens
Quand vous laissez ma peine en disgrâce

Devant votre indifférence
Je perds un amour immense
Pour lequel j'avais au départ
Comme un jeu de hasard
Peu de chance

Refrain :

Long est le chemin
Qui me mène vers le nouveau monde
Aussi longue est la nuit
Qui me fait penser à vous

Même les princes des Maisons de France
Avec leurs magnificences
N'égaleront jamais en vous
Cet orgueil qui se joue
D'insolence

Des opéras de misère
Vous feront gloire de l'enfer
Où je vais tomber à genoux
En découvrant le goût
De l'absence

Comment caractériser l'énonciation d'un tel texte qui, soulignons-le, a pour fond sonore une musique baroque interprétée par un orchestre symphonique ? À vrai dire, comme dans *Les Passantes* de la paire Pol-Brassens, le discours courtois est ici clairement *joué* comme tel, dans une démarche qui participe moins du psittacisme ou de l'innocence que de la *représentation esthétique*, et où il s'agit

¹⁷ « À quinze ans, je rêvais de princesses / À quinze ans, qui n'est pas conquérant ? / Et j'aurais fait les cent mille prouesses / Pour gagner les honneurs de son rang / Et je me voyais Gavroche / Blessé au champ de bataille / Et à grandes taloches / Chassais l'ennemi en pagaille / Mais j'oubliais ma princesse / Pour une bergère blonde / Qui me soignait de ses caresses / À l'abri du canon qui gronde, ah ! // [...] Maintenant, je suis prince charmant / C'est du moins ce que dit ma bergère / Je n'sais pas e' qui m'attend / Entre ces murs tout blancs / Patiemment, je guette l'infirmière / Et je me vois déjà grand-père / Mes p'tits enfants sur les genoux / En train d'leur raconter mes guerres / Mes amours et mes quatre cent coups / Légendaires ».

manifestement de condenser en quelques vers tous les ingrédients du schéma courtois originel, depuis le *vouvolement*, typique de la distance courtoise, jusqu'à la *froidure de la Dame* « qui reste si bien de glace », en passant par l'*éloignement géographique* (« loin est la distance [...] ») qui évoque immanquablement Rudel.

L'oscillation serait-elle une posture belge ? Si elle caractérise déjà l'énonciation d'un Adamo, elle concerne plus encore celle de ce géant de la chanson française qu'a été Jacques Brel.

Dans les chansons de sa première période (jusqu'en 1960 environ), celui-ci se pose en *idéaliste* habité à la fois par la rhétorique chrétienne et par la lyrique courtoise. La posture amoureuse adoptée dans *Ne me quitte pas* (1959) est clairement celle du chevalier prêt à faire des merveilles pour satisfaire sa belle, et elle corrobore l'importance accordée à l'amour trois ans plus tôt dans *Quand on n'a que l'amour* (1956) :

Quand on n'a que l'amour
À offrir en prière
Pour les maux de la terre
En simple troubadour [...]

Alors sans avoir rien
Que la force d'aimer
nous aurons dans nos mains
Amis le monde entier.

Ne me quitte pas
Je ne vais plus pleurer
Je ne vais plus parler
Je me cacherais là
À te regarder
Danser et sourire
Et à t'écouter
Chanter et puis rire
Laisse-moi devenir
L'ombre de ton ombre
L'ombre de ta main
L'ombre de ton chien.

Néanmoins, dès *Le Fou du roi* (1953), Brel avait relaté ce qu'il appelait lui-même l'« histoire idiote » d'un bouffon qui fut exécuté pour avoir dénoncé les amours coupables de la reine dont il était lui-même amoureux¹⁸ : sous le thème courtois (qui confirme la connivence de Brel avec cet imaginaire-là) pointait déjà la dénonciation d'un ordre social favorable aux riches.

¹⁸ « Il était un fou du roi / Qui vivait l'âme sereine / En un château d'autrefois / Pour l'amour d'une reine // [refrain] Et vivent les bossus ma mère / Et vivent les pendus // Il y eut une grande chasse / Où les nobles deux par deux / Tous les dix mètres s'embrassent / En des chemins qu'on dit creux // Lorsque le fou vit la reine / Courtisée par un beau comte / Il s'en fut le cœur en peine / Dans un bois pleurer sa honte / Lorsque trois jours furent passés / Il revint vers le château / Et alla tout raconter / Dans sa tour au roi là-haut // Devant tout ce qu'on lui raconte / Tout un jour le roi a ri / Il fit décorer le comte / Et c'est le fou qu'on pendit // La morale de cette histoire / C'est qu'il n'a pas fallu qu'on poirette / Après Gide ou après Cocteau / Pour avoir des histoires idiotes ».

À partir de 1960, les chansons d'amour se font plus rares chez Brel et elles s'imprègnent de nostalgie (*La Fanette*), perdent leur caractère euphorique, mais n'ont plus rien à voir non plus avec les soupirs d'un troubadour. Une chanson comme *J'aimais* (1962) indique que l'attachement à la thématique courtoise, explicitement nommée, appartient au passé, même si la destinataire de la chanson, comme chez Sheller, se voit toujours gratifiée d'un « vous » déférent¹⁹.

Et puis, en 1968, Brel renoue avec le mythe qui lui était cher en traduisant et en montant *L'Homme de la Mancha* la comédie musicale de l'Américain Joe Darion. Camper le personnage de Don Quichotte lui donne en effet l'occasion de dédier plusieurs chansons à la princesse lointaine qu'est à ses yeux Dulcinéa²⁰, parmi lesquelles la célèbre *Quête*, où « l'inaccessible étoile » semble désigner à la fois la femme aimée et un objet de désir plus fondamental et plus mystérieux²¹.

Dans son dernier disque enfin, Brel ne parle plus de l'amour que sur le mode du déchirement (*Orly*) ou d'une manière apparemment contradictoire. Dans *La ville s'endormait*, en effet, qui évoque une promenade nocturne amère et désabusée, le chanteur lance brusquement un cri de rage à l'encontre des femmes, doublé d'une pointe virulente à l'encontre d'Aragon²² :

Mais toujours les femmes ne ressemblent qu'aux femmes
Et d'entre elles les connes ne ressemblent qu'aux connes
Et je n'suis pas bien sûr comme chante un certain
Qu'elles soient l'avenir de l'homme.

Mais ce rejet violent du genre féminin exprime manifestement plus un dépit passager qu'un renoncement à l'amour, puisque, l'instant d'après, la chanson se termine par cette strophe sublime :

Et vous êtes passée,
Demoiselle inconnue,
À deux doigts d'être nue
Sous le lin qui dansait.

¹⁹ « J'aimais les fées et les princesses / Qu'en me disant n'exister pas / J'aimais le feu et la tendresse / Tu vois je vous rêvais déjà / J'aimais mes tours hautes et larges / Pour voir au large venir l'amour / J'aimais les tours de cœur de garde / Tu vois je vous guettais déjà [...] / J'aimais la vague et le houblon / Les villes du Nord les laides de nuit / Les fleuves profonds m'appelant au lit / Tu vois je vous oubliais déjà ».

²⁰ « Je te savais toujours / Je savais de toujours que ce jour me mènerait jusqu'à toi / Dulcinéa, Dulcinéa / Perle d'or sur champ d'amour, toi Dulcinéa, / Même mort, je jure, je jure ne brûler que de toi, / Dulcinéa, Dulcinéa / Oh non, ne t'en va pas / Laisse-moi contempler du regard l'ombre chère de tes pas / Oh non, ne t'en va pas / Tu n'es plus qu'une image, un mirage, un nuage, tu es là / Dulcinéa, Dulcinéa / Laisse-moi servir ta gloire, ma Dulcinéa / Par ma voix, pour toujours, ton nom entrera dans l'histoire / Dulcinéa, Dulcinéa / Dulcinéa, Dulcinéa / Perle d'or sur champ d'amour, toi Dulcinéa / Même mort, je jure, je jure ne brûler que de toi, / Dulcinéa, Dulcinéa / Dulcinéa, Dulcinéa / Laisse-moi servir ta gloire, ma Dulcinéa / Par ma voix, pour toujours, ton nom entrera dans l'histoire / Dulcinéa, Dulcinéa ».

²¹ « Rêver un impossible rêve / Porter le chagrin des départs / Brûler d'une possible fièvre / Partir où personne ne part / Aimer jusqu'à la déchirure / Aimer, même trop, même mal, / Tenter, sans force et sans armure, / D'atteindre l'inaccessible étoile / Telle est ma quête, / Suivre l'étoile / Peu m'importent mes chances / Peu m'importe le temps / Ou ma désespérance / Et puis lutter toujours / Sans questions ni repos / Se damner / Pour l'or d'un mot d'amour ».

²² ... et par la même occasion de Ferrat, qui a mis Aragon en musique. La pique est d'autant plus marquée que l'air de la chanson est très proche par moments de *Que serais-je sans toi ?*

On a donc ici un bel exemple d'oscillation entre deux mouvements contradictoires à l'égard du personnage féminin... et de sa stéréotypie, car ce n'est pas seulement la femme en tant que personne qui est l'objet successif du rejet et du désir, c'est aussi la représentation que le poète s'en fait²³. Et ce qu'il envisage en fait tour à tour, ce sont moins des visages de femmes réelles que deux *images* opposées qui viennent chacune s'interposer entre la réalité et lui. Voir en une jeune fille qui passe une « Demoiselle inconnue / À deux doigts d'être nue », c'est superposer à l'apparence réelle le fantasme d'une princesse éthérée qui pourra relancer la mécanique du désir en même temps que celle du lyrisme.

Le mouvement de va-et-vient qui rythme l'œuvre de Brel dans sa globalité (si l'on considère ses deux « périodes ») apparaît donc au cœur même de certains de ses textes, et il fait de Brel un chanteur complexe, ambivalent, qui, par rapport à la rhétorique courtoise, se situe à la fois au-delà de l'adhésion classique et au-delà du refus moderne. Si Brassens se montrait relativement apaisé à l'égard de la femme, Brel est un écorché vif qui oscille, doute, balance entre deux positions sans parvenir à opter définitivement pour l'une d'elles. Proche en cela d'un écrivain comme Albert Cohen, il touche d'autant plus son public qu'il se situe tantôt dans le registre de l'émotion pure, tantôt dans celui de la distanciation satirique. Avec lui, on passe par tous les états possibles du prisme émotionnel et l'on entre de plain-pied dans cette zone trouble et en même temps tellement humaine qu'Umberto Eco qualifie de *postmoderne*²⁴.

Brel, un postmoderne ? Nul doute que l'étiquette eût fait beaucoup rire l'intéressé, mais peu importe le mot, l'essentiel ici était de pointer la subtilité de sa posture à l'endroit d'une stéréotypie qui traverse toute son œuvre et dont il assumait les multiples reprises en fier et infidèle — fier parce qu'infidèle — héritier des troubadours.

Jean-Louis DUFAYS

²³ Pour une étude approfondie du traitement breléen des stéréotypes, cf. N. MERTENS, *Les stéréotypes dans l'œuvre de Jacques Brel. Un parcours en classe de français*, mémoire de licence en langues et littératures romanes, Louvain-la-Neuve, U.C.L., 1997.

²⁴ « La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : " Je t'aime désespérément " parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : " Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément. " Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue » (U. ECO, *op. cit.*, pp. 77-78).