

René Corona

**DIVAGATIONS POÉTIQUES ET MUSICALES:  
LA CHANSON D'AMOUR TUE  
VICES ET VERTUS DE LA MUSIQUE: SILENCES ET NON-DITS**

RÉSUMÉ. Le titre de ce texte explique bien, il s'agit de divagation dans le sens mallarméen [«Vagabondage, errance, égarements de l'esprit» (Mallarmé, *Œuvres*, éd. Y. A. Favre, Paris, Bordas 1992, p. 108) – «Divagations se dit d'une rivière qui sort de son lit, d'un animal qui s'égare hors de son pâtage habituel, d'un auteur qui s'écarte de son sujet» (*Ibid.*)] et un peu à la manière de Montaigne «à sauts et à gambades» (*Essais*, III, IX) sur le thème de la musique et de la littérature, de la langue bien entendu, en passant toutefois par les chansons américaines, les tubes de l'été, Proust, les troubadours et autres poètes de différents siècles. Ce qui nous a paru intéressant c'est que l'on retrouve à travers l'intertextualité de divers auteurs (et à tous les niveaux : musicaux, poétiques, en variation diachronique, diastratique et diaphasique) les mêmes thèmes exprimés différemment pour célébrer la fin de l'amour. La figure du chanteur apparaît et se rencontre avec celle du narrateur. La musique adoucit les mœurs dit-on, mais «énervé» – dans le sens étymologique – en même temps les auditeurs, du moins certains auditeurs. Le débat se fait ensuite sur les participes homophones de taire et de tuer. Au bout du compte, quelque chose nous échappe et c'est bien le poème.

MOTS-CLÉS. Amour. Chagrin. Chanson. Chanteur. Musique. Poésie. Variations.

RIASSUNTO. Il titolo di questo testo spiega subito il contenuto, si tratta di divagazione nel senso mallarmeano del termine [«Vagabondaggio, bighellonare, smarrimenti della mente» – o dell'anima (Mallarmé, *Œuvres*, ed. Y. A. Favre, Paris, Bordas 1992, p. 108) – «Divagazioni si dice di un fiume che lascia il suo letto, di un animale che si smarrisce fuori dal suo pascolo naturale, di un autore che si allontana dal suo argomento» (*Ibid.*)] e un po' alla maniera di Montaigne «saltellando e balzando qua e là» (*Essais*, III, IX) sul tema della musica e della letteratura, nonché della lingua, passando tuttavia dalle canzoni americane, ai successi dell'estate, da Proust, i trovatori e altri poeti di secoli diversi. Ciò che ci è parso interessante, è che si ritrovano attraverso l'intertestualità di diversi autori (e a tutti i livelli: musicali, poetici, in variazione diacronica, diastratica e diafasica) gli stessi temi espressi diversamente per celebrare la fine dell'amore. Appare la figura del «cantore» che si incontra con quella del narratore. Si dice che la musica addolcisce i costumi ma «snerva» – in senso etimologico – contemporaneamente gli ascoltatori, almeno alcuni ascoltatori. Il dibattito si sposta allora sui participi passati omofoni di tacere e uccidere. In fin dei conti, qualcosa ci sfugge ed è proprio la poesia.

PAROLE CHIAVI. Amore. Malinconia. Canzone. «Cantore». Musica. Poesia. Variazioni.

«Il est un air pour qui je donnerais  
Tout Rossini, tout Mozart, tout Weber»  
Gérard de Nerval, *Fantaisie*

### 1. *Ouverture: sensibilités à fleur de peau*

«[...] critica significa piuttosto indagine sui limiti  
della conoscenza, su quel che, cioè, precisamente non  
è possibile né porre né afferrare»  
Giorgio Agamben, *Stanze*

Nous partirons de trois lignes poétiques et musicales, trois directrices, trois points de vue, trois départs, trois portées d'une partition musicale avec des bémols et quelques pauses, des allegros (des allegri) et des andantes. Pas de maestoso, ni de mosso con moto, juste les petites notes en mode mineur. Trois notes soutenues sur trois portées.

Tout d'abord James Brown et Marcel Proust. Oui, à votre regard surpris je vois bien que vous vous demandez si vous avez bien compris. Vous cherchez dans votre mémoire s'il existe un poète américain du même nom. C'est bien du chanteur de *Sex machine* qu'il s'agit. Ne vous inquiétez pas, le thème est sérieux, et musique et littérature peuvent se marier. Que vient faire James Brown avec Marcel Proust? Enfin, pas tout à fait, plutôt Swann raconté par le Narrateur

Marcel et le chanteur<sup>1</sup> Brown qui raconte ses déboires sentimentaux (*Then you can tell me goodbye*).

Voyons tout d'abord Proust:

L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauvaise agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. [...] Ainsi, à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. [...] Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu.

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un

---

<sup>1</sup> Selon la définition de Stéphane Hirschi, le chanteur est une «notion en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant.»; Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes 2008.

mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues.<sup>2</sup>

Cette longue citation nous permet de saisir toutes les conséquences de cette force musicale, il est vrai sur un sujet – Swann – capable de distinguer un canapé d'un autre<sup>3</sup>, un de ces élégants que l'on retrouve dans les tableaux de James Tissot, alors qu'une chanson de Reynaldo Hahn est interprétée au piano par une jeune femme indolente, elle aussi sortie tout droit d'un de ces tableaux de Tissot ou de Giovanni Boldini. Ici, dans le récit proustien la femme se tient aux côtés de Swann, c'est la célèbre demi-mondaine Odette de Crécy, femme qui «ne [lui ] plaisait pas, qui n'était pas [son] genre»<sup>4</sup>, mais qui va le devenir un peu grâce aux bons soins des cattleyas et surtout à cause de cette musique ensorceleuse. La *musica fu galeotta* à la place du livre, pourrions-nous dire paraphrasant Dante et Vinteuil le jeune pianiste (inspiré peut-être de Fauré, probablement de Saint-Saëns, ou bien du même Hahn) est le magicien qui va conduire Swann dans les bras d'Odette plus que toutes les conspirations de Madame Verdurin. Aussi Swann va-t-il commencer par des confidences à la jeune femme, assise près de lui: «Swann racontait à Odette comment il avait été

---

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard 1954, «Livre de poche», pp. 249-251.

<sup>3</sup> «[...] – Quel joli Beauvais, dit avant de s'asseoir Swann qui cherchait à être aimable. – Ah! je suis contente que vous appréciez mon canapé, répondit Mme Verdurin. [...]»; *ibid.*, p. 248.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 456.

amoureux de cette petite phrase.» Cette petite phrase, l'andante pour piano et violon de Vinteuil. Et plus tard, plus on avance dans le récit, «[...] La petite phrase continuait à s'associer pour Swann à l'amour qu'il avait pour Odette.»<sup>5</sup>.

Il s'agit bien de la musique (*mutatis mutandis*: la chanson) qui fixe sur la ligne du temps la rencontre, la naissance de l'amour, la passion, la lassitude, l'adieu. L'amour pour Marcel Proust est destiné à succomber, seule l'œuvre d'art (le livre) reste. Swann, au moment même où Odette le rend fou de jalousie, succombe encore une fois à la passion, à cause de la musique de Vinteuil qui va aiguïser à nouveau des blessures dont il croyait (tout en sachant très bien le contraire) être guéri:

[...] il souffrait surtout, et au point que même le son des instruments lui donnait envie de crier, de prolonger son exil dans ce lieu où Odette ne viendrait jamais, où personne, où rien ne la connaissait, d'où elle était entièrement absente.

Mais tout à coup ce fut comme si elle était entrée, et cette apparition lui fut une si déchirante souffrance qu'il dut porter la main à son cœur. [...] Et avant que Swann eût eu le temps de comprendre, et de se dire: «C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutez pas!» tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour qu'ils crurent revenir, s'étaient réveillés à tire d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, **les refrains oubliés du bonheur.**<sup>6</sup>

«À tire d'aile», Verlaine aussi utilise cette locution dans un poème: «Va, chanson, à tire d'aile / au devant d'elle, et dis-lui / Bien que dans mon cœur

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 412-13. C'est nous qui soulignons.

fidèle / Un rayon joyeux a lui, / [...]»<sup>7</sup>, il en est de certaines locutions comme de leurs clichés une sensation qui réchauffe les âmes sensibles et la musicalité de leurs sentiments; rapidement les notes s'envolent. Car la musique de la réminiscence amoureuse apporte aussi dans la déchirure de la souffrance un instant de répit, une oasis de plénitude: «Il ne se sentait plus exilé et seul puisque, elle, qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette. [...] C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies!»<sup>8</sup>.

On éprouve alors un sentiment de reconnaissance vers l'autre, le frère, celui qui a composé la musique, celui qui chante la chanson:

Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir; [...] au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer?<sup>9</sup>

Et James Brown dans tout cela?

*Then you can tell me goodbye*, puis tu peux me dire adieu (quoique le futur s'imposerait: puis tu pourras me dire adieu) a une étrange histoire. Aujourd'hui quand on cherche des traces du passé on fouille chez Wikipedia (à la faveur de cet acte à l'apparence peu noble, nous nommerons le philosophe Michel Serres et le poète Valerio Magrelli qui cite le premier tout en freinant l'enthousiasme

---

<sup>7</sup> Paul Verlaine, «Va, chanson, à tire d'aile» dans *La bonne chanson*, Paris, Messein et Librairie Générale Française 1963, p. 25.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>9</sup> *Ibid.*

du philosophe («Vive Wikipedia!» exclame Serres), ce qui, déjà en soi, est un fait éclatant car, en général, cela devrait être le contraire qui se produit puisque nous savons depuis toujours que l'enthousiasme appartient aux poètes et que pour le philosophe, en l'occurrence Platon, il faudrait les chasser de la cité: «Non condivido tanto entusiasmo [...]», dit le poète, mais il ajoute: «Sono convinto che, paradossalmente, lavorare con quel simulacro di biblioteca costituito da Wikipedia e in genere dagli strumenti presenti in rete costituisce un esercizio proficuo.»<sup>10</sup>.

Poète et philosophe, pour une fois, sont donc d'accord: on ne peut nier qu'aujourd'hui, souvent, quand on ne connaît pas la thématique et que l'on ne possède pas d'Encyclopédie immédiatement disponible, on se rend le cœur léger sur Wikipedia. Eh bien! puisqu'il me fallait découvrir qui avait composé cette chanson que je connaissais depuis les années 1970 par l'interprétation soufferte de James Brown, je n'avais pas d'autre choix que celui de chercher sur la Toile. C'est ainsi que j'ai su que cette chanson avait été composée (paroles et musique) par un certain John D. Loudermilk<sup>11</sup>, connu comme chanteur sous le nom de Johnny Dee, qui d'ailleurs lui-même l'interpréta. Mais c'est Don Cherry qui,

---

<sup>10</sup> Valerio Magrelli, *Millenium poetry. Viaggio sentimentale nella poesia italiana*, Bologna, Il Mulino 2015, pp. 9-10. Ouvrons une parenthèse à propos de ce livre que nous conseillons à tous ceux qui ont oublié – ou qui ne connaissent pas – la poésie italienne. Voilà comment se promener poétiquement à travers les siècles, au gré d'une lecture insolite des poètes, accompagnée de commentaires très singuliers aux poèmes choisis.

<sup>11</sup> Né en 1934, selon Wikipedia, il est aussi l'auteur de *Indian reservation* et de *Tobacco Road*, célèbres hits des années 1970.

malgré le nom, n'est pas un boxeur noir mais bien un chanteur country, qui l'a lancée en 1962 et que, en 1967, un groupe blanc de *doo-wop*<sup>12</sup> the Casinos a réinterprétée. Bref il y a eu plusieurs versions (ou *cover* si l'on veut parler correctement le français: les *coveres* ne sont pas si mal, après tout). Versions country d'Andy Williams (1967), d'Eddy Arnold (1968) (n° 1 au hit-parade des 45 tours de Country); Glen Campbell (en 1976), Toby Beau (1979) et puis les versions de soul music (âme musicale?), celle plus confidentielle de Johnny Nash en 1964, remarquable la version de Betty Swann (1967), des Fifth Dimension avec Marilyn McCoo (1973) et enfin de nouveau une version country (campagnarde?) en 1996 par Neal Mc Coy et *last but not least* en 2012 la version inoubliable de Jess Stone, qui a su réunir les deux genres, country et soul music, et les fondre pour une version aguichante et mélodiquement moderne<sup>13</sup>. Et James Brown dans tout cela? Eh bien! Wikipedia n'en parle pas et c'est pourtant la *cover* la plus belle, à mon avis, du moins celle qui trône dans ma discothèque. C'est celle qui ne commence pas par les paroles habituelles: «Kiss me each morning for a million year», embrasse-moi chaque matin pendant un million d'années, mais par ces mots douloureux: «Don't play that song,

---

<sup>12</sup> Musique vocale des années Quarante-Cinquante provenant du jazz et du *rythm' and blues* où les voix cherchent à imiter les instruments accompagnant la voix soliste très *swing*. Le musicien Frank Zappa qui adorait ce genre lui rendit hommage avec le disque *Cruising with Ruben & The Jets* en 1968.

<sup>13</sup> Il existe d'autres versions comme celles de Johnny Mathis, Frank Ifield, Johnny Tillotson, Freddy Fender, The Mohawks et autres.

brother, don't play». Ne joue pas cette chanson, mon frère, ne joue pas. Mais le frère ne l'écoute pas et, apparemment, il la joue puisque la voix du chanteur Brown devient de plus lancinante. Cela nous fait penser, d'une certaine façon, un peu à Gide et à son roman dans le roman, au théâtre dans le théâtre de Corneille ou au tableau de Van Eyck représentant les époux Arnolfini, une mise en abyme de la chanson: le chanteur dit au musicien de ne pas jouer cette chanson alors qu'il est en train de la chanter.

Voilà, la musique a réveillé chez le chanteur tout l'amour pour cette femme qui n'était peut-être pas son genre, à lui non plus, mais qu'il aimait (et qui lui rendait plus sucré le café avec un baiser du matin<sup>14</sup>, adoucissement matinal) Comme si dire, chaque jour, des millions de fois son amour<sup>15</sup> pouvait fonctionner, pouvait changer la donne... si ça ne marche pas alors tu peux me dire adieu<sup>16</sup>. Et c'est pour cela que le chanteur de James Brown supplie, comme Humphrey Bogart ou Woody Allen mais en renversant la donne, de ne pas jouer cette chanson. *Don't play it, Sam*. Le poète l'a bien dit, il n'y a pas d'amour

---

<sup>14</sup> «Sweeten my coffee with a morning kiss...».

<sup>15</sup> «Tell me you love me for a million years / Then if it don't work out [...] Then you can tell me goodbye.».

<sup>16</sup> Serge Gainsbourg via Françoise Hardy s'impose: *Comment te dire adieu?*; entre autres: «Mon cœur de silex vite prend feu / Ton cœur de pyrex résiste au feu / Je suis bien perplexe je ne veux / Me résoudre aux adieux [...]»; Serge Gainsbourg, *Mon propre rôle I*, Paris, Denoël 1987, 1991, coll. «Folio», p. 204.

heureux, malgré le café sucré au baiser matinal. On croirait entendre Louise

Labé:

Baise-m'encor, rebaise moy et baise  
Donne m'en un de tes plus savoureux,  
Donne m'en un de tes plus amoureux:  
Je t'en rendray quatre plus chaus que braise<sup>17</sup>

## 2. *Libretto: tue-moi mais doucement. Odi et amo à hue et à dia!*

Ensuite la deuxième note partira tout d'abord sur un bémol: ne joue pas cette chanson (*Don't play that song*, Aretha Franklin) que, d'une façon ou d'une autre, le chanteur interprété par James Brown insère dans la chanson précédente et puis nous parlerons de Louise Labé et de Roberta Flack (*Killing me softly with his song*). Du moins commencera-t-on par ces vers si célèbres de la Belle Cordelière:

Je vis, je meurs; je me brule et me noye,  
J'ai chaut estreme en endurant froidure:  
La vie m'est et trop molle et trop dure;  
J'ay grans ennuis entremeslez de joye<sup>18</sup>.

Y a-t-il une autre façon d'exprimer plus clairement les tourments amoureux? Du moins, celle-ci est l'une des plus célèbres dans l'histoire de la poésie. Une série d'antithèses souligne d'une façon remarquable les émois

---

<sup>17</sup> Louise Labé, in Bernard Delvaille, *Mille et cent ans de poésie française*, Paris, Laffont coll. «Bouquins», p. 501.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 500.

amoureux, les incohérences de la passion, les souffrances de l'amour puisque nous savons dès le départ qu'il n'y a pas d'amour heureux.

    Tout à un coup je ris et je larmoye,  
    Et en plaisir maint grief tourment n'endure:  
    Mon bien s'en va, et à jamais il dure:  
    Tout en un coup je seiche et je verdoie.<sup>19</sup>

Merveille de l'antithèse, griserie des contraires, je suis si folle d'amour que comme un champ cultivé fertile je succombe à la sécheresse. Et ce *je* lyrique universel et anaphorique puisque la souffrance de cette femme réitérée dans ses sentiments contradictoires est la même que celle que subissait Swann, alors qu'il écoute la petite sonate. Ici, la musique est toute intérieure, dans cette suite de décasyllabes (vers musicaux s'il en fut, avec l'octosyllabe) explosant dans les tercets au paroxysme de l'incongru amoureux:

    Ainsi Amour inconstamment me meine:  
    Et quand je pense avoir plus de douleur,  
    Sans y penser je me treuve hors de peine,

    Puis quand je croy ma joye estre certaine,  
    Et estre au haut de mon désiré heur,  
    Il me remet en mon premier malheur.<sup>20</sup>

Retour à la case départ, nous dit la poète Louise Labé. C'est une douleur incessante qui semble s'apaiser un instant pour revenir plus insistante que jamais:

    Amour, tu es enfant inconstant et leger,

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

Monde tu es trompeur, pipeur et mensonger,  
Decevant d'un chacun l'attente et le courage.  
Malheureux qui se fie en l'Amour et en toy:  
Tous deux, comme la Mer vous n'avez point de foy,  
L'un fin l'autre parjure, et l'autre oiseau volage.<sup>21</sup>

C'est ce qu'écrivait Ronsard au XVI<sup>e</sup> siècle et ici la musique – la bande sonore – est celle de Georges Bizet et l'habanera de sa *Carmen*:

L'amour est un oiseau rebelle  
que nul ne peut apprivoiser  
et c'est bien en vain qu'on l'appelle  
s'il lui convient de refuser

Rien n'y fait, menace ou prière,  
l'un parle bien, l'autre se tait;  
et c'est l'autre que je préfère:  
il n'a rien dit, mais il me plaît.  
L'amour! [...]

L'amour est enfant de bohème,  
il n'a jamais connu de loi:  
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;  
si je t'aime, prends garde à toi!<sup>22</sup>

Mais on entend également la voix du narrateur, quelques siècles plus tard: le monde et l'amour sont vains, on y perd notre temps comme Swann, il faut avant tout que naisse l'œuvre d'art, amour et monde ne sont que déceptions.

C'est ainsi qu'Aretha Franklin<sup>23</sup>, après James Brown<sup>24</sup>, demande au musicien de ne pas jouer la chanson, cette chanson (celle que l'on entend qui

---

<sup>21</sup> Pierre de Ronsard, «Quand je pense à ce jour où je la vey si belle», dans Delvaille, cit., p. 505.

<sup>22</sup> Le livret de la *Carmen* est de Ludovic Halévy et d'Henri Meilhac, représentée à Paris en 1875.

<sup>23</sup> Cette même chanson, écrite et composée par Betty Nelson et Ahmet Ertegun, est interprétée, en 1964, tout d'abord par Ben E. King; plus tard, en 1967, par Rocky Roberts & The Airedales et en 1970 par R. B. Greaves. La version française *Pas cette chanson* est

n'est pas la même que celle du chanteur de James Brown mais qui est cette fois-ci celle que l'on entend: «Hey Mister don't play that song / Don't play it more / I can't stand it / Don't play it no more, no more, no more...» car «cette chanson pour moi, me ramène les souvenirs / De jours anciens les jours passés avec toi» Le frère de James Brown est devenu un *monsieur*, mais peu importe, il faut que la chanson cesse, car la chanson lui remémore les instants passés, les promesses futiles.

Loin de la prose enchanteresse de Marcel Proust, les textes des chansons américaines vont directement au but, parfois d'une façon banale et répétitive – la profondeur est alors dans la musique et éventuellement l'interprétation<sup>25</sup> – il s'agirait donc d'une anaphore «affective».

Ce sont aussi les voix des poètes qui se superposent tout au long des siècles, de Catulle et son distique *Odi et amo*<sup>26</sup> à Maurice Scève:

---

interprétée en 1962 par Johnny Hallyday («Ne joue pas cet air-là / qui me rappelle autrefois [...] Si quelqu'un fredonne / mon cœur s'abandonne / j'entends jouer des violons / j'entends sa chanson / et sa voix qui disait / Toi que j'aime / Mais tu sais que tu mens [...]»); le texte français est de Ralph Bernet. Il existe également une version anglaise (sic) d'Adriano Celentano enregistrée en 1977 et de (re-sic!) Peppino di Capri. On remarquera dans la version française l'importance mémorielle et douloureuse des violons qui n'existent pas en anglais.

<sup>24</sup> Le disque d'Aretha Franklin où se trouve *Don't play that song* est *Spirit in the dark* et il sort en 1970, celui de James Brown (où il chante *Then you can tell me goodbye*), *Say it loud*, est enregistré en 1968.

<sup>25</sup> À moins qu'il ne s'agisse «[...] des mots de tous les jours / et ça me fait quelque chose [...]». Cf. Édith Piaf, *La vie en rose*.

<sup>26</sup> «Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris. / nescio, sed fieri sentio et excrucior.»; «Odio e amo. Forse chiederai come sia possibile; / non so, ma è proprio così, e mi tormento.»;

Moins je la voy plus je la hays  
Plus je la hays et moins elle me fasche.  
Plus je l'estime, et moins compte j'en fais:  
Plus je la fuy, plus veulx, qu'elle me sache.  
En un moment deux divers traitctz me lasche  
Amour et hayne, ennuy avec plaisir.<sup>27</sup>

L'amour a donc mauvaise presse chez les poètes, la musique est en mode mineur puisqu'elle s'accompagne toujours ou souvent de notes mélancoliques.

Aussi quand Roberta Flack chante qu'il la tue doucement avec sa chanson<sup>28</sup> on se laisse transporter par la douceur masochiste de la mélodie: «Strumming my pain with his fingers / Singing my life with his words / Killing me softly with his song». Pianotant (ou grattant selon l'instrument) ma douleur avec ses doigts et chantant ma vie avec ses mots, il me tue en douceur (délicatement) avec sa chanson. Voilà que l'être aimé s'approprie de la vie et de la souffrance de sa bien-aimée pour en faire une chanson révélant ainsi les mille tourments à ceux qui l'écoutent chanter, mais c'est elle (la cantrice de Roberta Flack<sup>29</sup>) qui le

---

Catullo, *Canti*, (trad. de Salvatore Quasimodo), Milano, Mondadori, 1955, pp. 140-141. Il existe d'autres versions typographiques du poème catullien avec une ponctuation différente.

<sup>27</sup> Maurice Scève, *Délie objet de haute vertu*, XLIII (Delvaille, cit., p. 458).

<sup>28</sup> *Killing me softly with his song* écrite et composée par Norman Gimbel & Charles Fox est interprétée par Roberta Flack en 1973, la même année par Perry Como (ainsi la chanson devient «her song») et en 1993 par le groupe Fugees. Il existe une version italienne *Mi fa morire cantando* chantée par Ornella Vanoni, et la même année par Marcella Bella et Jimmy Fontana.

<sup>29</sup> Wikipedia nous apprend que la première interprète de cette chanson s'appelle Lori Leberman et que les auteurs-compositeurs Fox et Gimbel s'étaient inspirés pour l'écrire d'un poème de la même Leberman qui s'intitulait *Killing me softly with his blues*, poème dédié au chanteur Don McLean. Roberta Flack n'est qu'une interprète parmi d'autres: Eva Cassidy, Blossom Dearie, Mina, Shirley Bassey, Alicia Keys et même Petula Clark. Les hommes aussi l'ont interprétée, entre autres: Johnny Mathis, Frank Sinatra, Luther Vandross, Joe Dassin et

raconte à la ronde à qui veut bien l'entendre. Et au temps des juke-boxes tout le monde l'a entendu. Dans l'imaginaire collectif le juke-box est associé à l'été et au tube qui va avec. Les tubes de l'été ont le goût d'un autrefois, un peu à la Proust, jeunes filles en fleur et thé de cinq heures, sauf peut-être que la boisson était différente et le juke-box n'existait pas. Pourtant depuis toujours l'homme chante l'été, l'amour de l'été, et puis la plage abandonnée et le retour à la case départ, comme si rien ne s'était passé.

En fait la chanson n'est pas dite, elle tue, elle est aussi tue par les histoires littéraires.

### 3. *Intermezzo*

«[...] trois musicos de fortune  
qui lui joueront - mi ré mi -  
l'air de la petite Tane  
qui m'aurait peut-être aimé [...]»  
Jacques Audiberti, *Race des hommes*<sup>30</sup>

Amour toujours, encore l'*amor*, et la mort de l'amour, l'amour qui se love dans les mots du *love* jusqu'à son défaire final, jusqu'à «ne me quitte pas». Y a-t-il un thème aussi ressassé que l'amour? à croire que les hommes ne font que cela. L'amour peut être bleu mais la couleur qui domine dans les chansons est le

---

bien sûr Perry Como. Nous soulignerons qu'un des thèmes récurrents du blues est la douleur de l'abandon. «My baby left me» ou «My baby was gone» voire «My baby she (he)'s gone left» sont les mots parmi les plus chantés. Cf. *Antologia del blues* (éds. Elena Clementelli, Walter Mauro), Parma, Guanda 1976, 1977 coll. «Tascabili Bompiani».

<sup>30</sup> Jacques Audiberti, «Si je meurs», in *Race des hommes* (1937), Paris, Gallimard 1968, p. 22.

noir douleur, le gris, envers du paradis. Tu t'laisses aller. Dans toutes les langues, ce sentiment de finitude, *mein Liebe*, mon amour, *my darling*, *mio amore*, *habibi*, et dans toutes, les mêmes chansons réitérées il arrive un moment où quelque chose se brise. Alors les chanteurs y vont de leurs rengaines, larmes et madeleines, souvenirs à foison, à pleurer comme des madeleines sur des chagrins présents, futurs ou passés. La chanson la plus dramatique parce qu'elle revient insistante sur les ondes tous les étés est le tube de la fin de l'été. Si dans le prototype de la chanson estivale, *Il y a le ciel le soleil et la mer*<sup>31</sup>, de la fin juin voire du début juillet, tout se passe bien c'est parce que, justement, nous sommes au début des vacances, après trois mois, quand les premières feuilles rougissent et tourbillonnent dans les airs, quand les plages se vident et les châteaux de sable et d'Espagne s'écroulent, il ne reste plus rien à faire juste «dessiner son visage» après avoir «entendu la mer»<sup>32</sup>. Bonheurs éphémères les amours estivaux sont comme les roses de Malherbe et de Ronsard; «flûte!» dit-elle quand il s'approcha, «l'amour c'est du pipeau!», conclut-il. La fin d'un amour est une question musicale, un thème. Puis tu pourras me dire adieu. Et chacun continua son petit bonhomme de chemin.

La musique classique aussi laisse sous-entendre quelque chose de triste; bien sûr *Plaisir d'amour* («ne dure qu'un instant / chagrin d'amour dure toute la

---

<sup>31</sup> Paroles et musique de François Deguelt, interprétée par lui en 1965.

<sup>32</sup> Cf. Christophe: *Aline* (1965) et *J'ai entendu la mer* (1966).

vie»<sup>33</sup>) mais également le salut d'Edward Elgar qui malgré la plénitude de la mélodie laisse une impression indéfiniment mélancolique. Nous ne sommes pas dupes, semblent dire compositeurs et paroliers. De même pour les poètes, il n'y a qu'Aragon qui chante l'amour indéfiniment éternel (pour Elsa) mais seulement après avoir écrit qu'*Il n'y a pas d'amour heureux*:

[...]  
Ce qu'il faut de malheur pour la moindre chanson  
Ce qu'il faut de regrets pour payer un frisson  
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare  
*Il n'y a pas d'amour heureux* [...] <sup>34</sup>

#### 4. *Premier coda: aubades et adieux. Les chansons de la fin de l'été. Le Léthé de la rentrée*

Nous commencerons par la fin. Une première fin musicale. Un grand silence. À la manière de John Cage. Ne joue pas cette chanson, encore James Brown et/ou Aretha Franklin, pour arriver à *Joue encore une fois ce truc Sam*. Selon certains cinéphiles avertis (par qui?) ni Bogart ni Ingrid n'auraient prononcé ces paroles et pour eux, probablement, le pianiste ne s'appelait pas Sam. Mais bien que distraits par la beauté d'Ingrid, il apparaît qu'elle ait bien

---

<sup>33</sup> Romance composée vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle par Jean-Paul Égide Martini qui en a composé la mélodie sur des paroles de Jean-Pierre Claris de Florian, ce dernier célèbre, à l'époque, pour ses fables.

<sup>34</sup> Louis Aragon, *La Diane française*, Paris, Seghers 1946, p. 29. Ce poème fut mis en musique par Georges Brassens en 1953.

prononcé ces phrases<sup>35</sup>... *Casablanca* (1931) a cependant fait rêver des milliers de personnes, et il faut ajouter dans l'imaginaire des amours impossibles ce couple à celui de *Brief encounter* (1945) et du *Docteur Jivago* (1965). La mondialisation a sûrement commencé par les amours impossibles et la musique qui va avec. Rachmaninov et Maurice Jarre pour David Lean et sa *chanson de Lara* et Herman Hupfeld pour *As time goes by*, la chanson fétiche du film de Michael Curtiz. Produits d'amour en vente libre et larmes assurées sur les écrans et les visages du monde entier. Mondialisation ou globalisation pour les larmes et les slows de l'été, comme celle-ci chantée par Brigitte Bardot puis par Françoise Hardy, *La fin de l'été*, du duo talentueux Bourgeois-Rivière, Gérard Bourgeois est le musicien, et Jean-Max Rivière est le parolier. Ils nous ont offert une série impressionnante de ballades romantiques, parfois drôles souvent tristes: «[...] Tu sais, j'en ai vu des orages / On en voit à tout âge / À la fin de l'été [...] La pluie vient mouiller mon visage / Et confondre les larmes / Que je ne peux cacher [...]». On se donne rendez-vous pour après, mais c'est un après qui n'arrive jamais... et qui ne rime jamais avec ensemble...

Chansons aux avatars continus, décomposition de l'éphéméride, éboulement des sentiments a contrario, la chanson de l'été, le tube, ne dure que

---

<sup>35</sup> C'est Ingrid qui prononce cette phrase: «Joue-moi une vieille chanson... joue notre chanson... je ne sais pas de quoi vous parler miss..... joue-la encore Sam... joue *As time goes by*...»; Un couplet, pour la route: «You must remember this / A kiss is just a kiss, a sigh is just a sigh. / The fundamental things apply / As time goes by [...]».

deux mois, deux petits tours... et piano pianissimo, s'estompe et puis s'en va. Le tube qui a conquis des cœurs, des voix, et la mémoire de couples amoureux ou même de solitaires mélomanes, disparaît des mémoires et les vieux 45 tours sont remplacés et jonchent les pavés des souvenirs comme les feuilles mortes de l'automne: «[...]Tout ce que la vie nous donne / Aujourd'hui je l'ai perdu / Parce rendez-vous d'automne / Où tu n'es jamais venu [...]»<sup>36</sup>.

Les chansons (d'amour, voire de l'amour qui fut) des adieux sont donc les plus fréquentes et les plus connues, puisque les plus entendues, probablement parce que comme disait Cole Porter à chaque instant on se dit adieu<sup>37</sup>. La chanson, art mineur comme disent certains<sup>38</sup>, parle autonymiquement d'elle-même et se met au centre même de son existence, elle occupe tout l'espace sentimental et s'écoute chanter: l'invitation au voyage *cantabile*. Comme Verlaine qui écrivait «Écoutez la chanson bien douce», plus tard à la radio, dans

---

<sup>36</sup> *Rendez-vous d'automne* (Bourgeois-Rivière) interprétée par Françoise Hardy.

<sup>37</sup> *Every time we say goodbye*, paroles et musique de Cole Porter interprétée entre autres par Ella Fitzgerald. Voici le premier couplet: «Every time we say goodbye, I die a little / Every time we say goodbye, I wonder why a little / Why the gods above me, who must be in the know / think so little of me that they allow you go [...]»; chaque fois que nous nous disons adieu je meurs un petit peu... la mort revient à grands pas et les dieux au-dessus de ma tête, eux qui me connaissent n'y feront pas grand-chose, ils laisseront que tu t'en ailles. Mort, divinités, nous entrons à grands pas dans le mythe.

<sup>38</sup> C'est Serge Gainsbourg qui la définit ainsi, suivi d'une myriade de supporters qui en déclinent plusieurs versions.

les années soixante on entendait «Redis-moi la chanson que tu me chantais»<sup>39</sup>, Claude Nougaro chantait: «[...] La chanson, / celle qui a la vie brève / À peine a-t-elle fait la / La la qu'elle n'est plus là / la chanson [...]»<sup>40</sup>; et Petula Clark: «Ce sont des mots de tous les jours / Pourtant ce sont des mots d'amour / L'amour, c'est ma chanson / Quatre saisons la chanteront pour toi.»<sup>41</sup>. Ou pour terminer celle du grand Léo Ferré: «[...] Un air accompagnait des paroles émues / Un air qui semblait toujours monter de la rue / Des mots toujours des mots / Des mots de rien / Qui font du bien / Cette chanson...»<sup>42</sup>.

Mille et une façons métalinguistiques de décliner la chanson, au centre presque toujours l'amour, souvent la fin de l'amour, comme chez le pauvre Lélian, ici en prison, cherchant à se faire pardonner par sa femme Mathilde, avec tout un recueil poétique intitulé *Sagesse* dont ce poème:

Écoutez la chanson bien douce  
Qui ne pleure que pour vous plaire.  
Elle est discrète, elle est légère:  
Un frisson d'eau sur de la mousse!

La voix vous fut connue (et chère?),  
Mais à présent elle est voilée

---

<sup>39</sup> *Le chant de Mallory*, paroles de Pierre Cour, musique d'André Popp, a été interprétée, en 1964, par Rachel au Concours Eurovision de la chanson et plus tard par les Compagnons de la Chanson et par Maria Candido.

<sup>40</sup> Claude Nougaro, *La chanson* (1962), dans *Dansez-sur moi*, Paris, L'Archipel 2009, p. 18.

<sup>41</sup> *C'est ma chanson*, interprétée en 1967 par Petula Clark, est la version française de *This is my song*, chanson du film de Charlie Chaplin, *La comtesse de Hong-Kong* (avec Marlon Brando et Sofia Loren), composée, paroles et musique, par le même Chaplin.

<sup>42</sup> Léo Ferré, *Cette chanson* dans *La mauvaise graine*, Paris, Édition°1, 1993, p. 231.

Comme une veuve désolée,  
Pourtant comme elle encore fière,  
  
Et dans les longs plis de son voile  
Qui palpite aux brises d'automne,  
Cache et montre au cœur qui s'étonne  
La vérité comme une étoile.  
[...]  
Elle est en peine et de passage,  
L'âme qui souffre sans colère,  
Et comme sa morale est claire!...  
Écoutez la chanson bien sage.<sup>43</sup>

C'est toujours une chanson qui nous ressemble, «toi tu m'aimais et je t'aimais [...] mais la vie sépare ceux qui s'aiment / tout doucement / sans faire de bruit / et la mer efface sur le sable / les pas des amants désunis»<sup>44</sup>, comme souligne Christian Hermelin:

On peut dire que *Les Feuilles Mortes* de Jacques Prévert fut une de ces chansons que l'on refait continuellement parce qu'elle est devenue un modèle. En effet, on s'aperçoit que toutes sortes de chansons sont refaites depuis dix ans sur le schéma suivant qui est celui de la chanson de Prévert: souvenir-amour, plage-été et amour, automne et séparation.<sup>45</sup>

Les adieux à l'aube nouvelle sont les plus cruels, comme pour cet anonyme du XII<sup>e</sup> siècle:

En un vergier sotz fòlha d'albespi  
Tenc la dòmna son amic còsta si,  
Tro la gaita crid ache l'alba vi.

---

<sup>43</sup> Paul Verlaine, *Écoutez la chanson bien douce*, dans *Sagesse* (1889), Paris, Gallimard 1975 (éd. Henri-Jacques Bornecque), coll. «Poésie», p. 67.

<sup>44</sup> Jacques Prévert, *Les feuilles mortes, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 785.

<sup>45</sup> Christian Hermelin, *Les vacances, la nature* dans «Communications», n° 6, 1965, pp. 76-78, p. 78 pour la citation.

*Oi dèus, oi dèus, de l'alba! tan tòst ve.*<sup>46</sup>

Même si dans les aubades des troubadours, toutefois, la nuit revenait et les amants se retrouvaient de nouveau dans le verger, la séparation reste le thème dominant des amants. La séparation, fille du destin prodigue, est aussi celle que nous retrouvons dans les films du réalisme poétique des années Trente. Alors, les *happy ends* n'existaient qu'à Hollywood, aujourd'hui on les retrouve partout même dans notre vieille Europe que nous pouvons regretter, à notre tour, à savoir celle «aux anciens parapets»<sup>47</sup>.

«Qui ose se plaindre, son chagrin le quitte; / il peut plus tôt apaiser sa douleur.»<sup>48</sup>, c'est une femme qui chante et les femmes sont beaucoup plus sages que les hommes et connaissent mieux la vie. Ce texte féminin anonyme est tiré d'une anthologie des trouvères qui a pour sous-titre *chanter m'estuet* que, lorsqu'on ne connaît pas la langue médiévale (ou la chanson), on pourrait erronément traduire par «chanter me tue», ce qui prouve bien que, parfois, les mots suivent une logique qui leur appartient sur les chemins des aléas poétiques.

---

<sup>46</sup> «En un verger / sous le feuillage d'une aubépine / la dame a gardé son ami près d'elle, jusqu'à ce que le veilleur ait crié qu'il a vu poindre l'aube. / Oh! Dieu! oh Dieu! cette aube! comme elle vient tôt!», *Anthologie des troubadours* (Pierre Bec éd.) Paris, 10/18, 1979, pp. 57-59.

<sup>47</sup> Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*, dans *Œuvres complètes*, Librairie Générale Française, coll. «La pochothèque», 1999, p. 297.

<sup>48</sup> *Chanson de femme* (anonyme), dans *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet* (éds. Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler, Marie-Geneviève Grossel), Librairie Générale Française, coll. «Livres de poche / Lettres gothiques», p. 211.

Non, en vérité, ce *m'estuet* signifie «il faut, il me faut»<sup>49</sup>. Besoin de chanter, nécessité de faire – le *poiein* de la love affaire pour ces poètes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Poètes et musiciens, leur chanson est inséparable de la musique qu'ils composent comme leur contemporains les troubadours du pays d'Oc. Anonymes ou célèbres ils chantent:

Chanson m'estuet chanteir de la meilleur  
Qui onques fust ne qui jamais sera.  
Li siens douz chanz garit toute douleur;  
Bien iert gariz cui ele garira.<sup>50</sup>

Selon le philosophe de l'art Charles Lalo, qui a été professeur d'esthétique à la Sorbonne, cité par Umberto Eco, il y aurait cinq fonctions de l'art<sup>51</sup>. Eco retient pour «le consommateur naïf» la cinquième à savoir celle où «[...] la chanson pourrait être ressentie comme un moment privilégié pendant lequel les problèmes de la vie se transforment, s'affirment et font l'objet d'une attention

---

<sup>49</sup> La faux de la mort; les mots en liberté n'arrêtent pas de jouer à nos dépens.

<sup>50</sup> «Il me faut chanter une chanson de la meilleure / qui fut jamais ou jamais qui sera. / Son doux chant guérit toute douleur; / il sera parfaitement guéri celui qu'elle guérira.»; Rutebeuf, *Chanson pieuse* dans *Chansons des trouvères*, cit., pp. 890-891 (Texte et traduction). Il est à remarquer que Rutebeuf, poète disparu dans la nuit des temps est redevenu célèbre et connu dans le monde entier grâce à Léo Ferré qui a mis en musique quelques-uns de ses vers en les recomposant; ce poème, devenu chanson, fut repris aux États-Unis par Joan Baez. C'est donc vrai que parfois la chanson redonne la vie en guérissant des maux. Cf. «Pour retrouver l'esprit et la couleur du famélique et génial jongleur, Léo, largement aidé par Madeleine qui a eu l'idée d'un "mixage", n'a pas hésité à "piquer" des strophes dans *La Complainte Rutebeuf* et *La Grièche d'hiver*, mais aussi dans *Le Mariage Rutebeuf* [...]»; Robert Belleret, *Léo Ferré. Une vie d'artiste. Biographie*, Arles, Actes Sud 1996, p. 242.

<sup>51</sup> Fonction de diversion; fonction cathartique; fonction technique (l'art comme proposition de situations technico-formelles); fonction d'idéalisation (l'art comme sublimation des sentiments et des problèmes...); fonction de renforcement ou de redoublement (l'art comme intensification des problèmes ou des émotions de la vie quotidienne; Umberto Eco, *La chanson de consommation*, dans «Communications» n° 6, 1965, pp. 20-33, p. 26.

passionnée. [...]»<sup>52</sup> c'est-à-dire qu' «on verrait la chanson comme un excitant capable de provoquer des dispositions émotives auxquelles une sensibilité devenue paresseuse ne peut plus atteindre autrement.»<sup>53</sup>, mais aussi la quatrième: «[...] la chanson serait indiquée comme élément narcotique capable d'atténuer artificiellement les tensions réelles grâce à une solution de mysticisme élémentaire.»<sup>54</sup>.

Ce qui poussera le sémiologue à se demander si on ne devrait pas alors

discerner si dans les œuvres «supérieures» on a vraiment toujours cette pureté et ce détachement dont on parle habituellement, ou si leur jouissance n'implique pas au contraire des éléments semblables à ceux que le sujet énonce lorsqu'il s'agit du produit de consommation.<sup>55</sup>

et se demander si au fond la

jouissance des valeurs d'idéalisation et d'intensification que permet le produit de consommation [n']est-elle [pas] due à un *choix* de la part des sujets analysés ou [n']est-elle [pas] due au fait que *la culture contemporaine ne leur offre pas d'autres alternatives*, c'est-à-dire des produits capables de provoquer des réactions analogues mais plus critiques et plus complexes qui proviendraient d'éléments de communication qui leurs soient familiers?<sup>56</sup>

Sans trop vouloir nous éloigner de notre sujet, il n'en reste pas moins vrai que ces questions (l'article date de 1964) nous semblent encore actuelles

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

d'autant plus que le produit de consommation reste le principal moteur de la production artistique dominée par les media et que les œuvres d'art semblent être englouties par la masse dévoreuse d'émotions immédiates et superficielles, le «modelage continu du goût collectif par une industrie [...]»<sup>57</sup> dont parlait Umberto Eco.

Mais pour en revenir à notre chanson, la chanson d'amour et plus particulièrement la chanson de la fin de l'amour sont bien des produits de consommation d'autant plus consommables qu'elles ne durent qu'un bref instant, et, pour la deuxième, elle reste simplement ce qu'elle est, à savoir une amplification de la douleur qui n'appartiendrait qu'au consommateur «naïf» (lambda, Swann?) convaincu de vivre seul cette douleur si intensément et si douloureusement. Depuis toujours les mots de la souffrance amoureuse sont les mêmes, de *À la claire fontaine* («Chante rossignol chante, toi qui as le cœur gai...») chanté par les enfants, de la rotouenge<sup>58</sup> de Guiot de Dijon («De moi doloireus vos chant...»), De moi je vais gémissant... ) à Thibaut de Champagne («En chantant, veuil ma dolor découvrir / Quant perdu ai ce que plus desiroie...»), de Malherbe («Beauté mon beau souci, de qui l'âme incertaine / A comme l'Océan son flux et son reflux...»), jusqu'à Davy Du Perron qui veut

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>58</sup> La rotouenge est une forme poétique médiévale aux formes diverses. Ce sont généralement des strophes monorimes suivies d'un refrain.

«bastir un temple à l'Inconstance...», de Marceline Desbordes-Valmore («Dis-leur qu'Amour est triste ou le devient un jour...») à Henri de Régnier («[...] Et nos cœurs déchirés d'un tourment sans espoir / Savions-nous, quand mourait le feu dont nous brûlâmes / Que sa cendre serait si douce à notre soir [...]») et ainsi de suite...<sup>59</sup> et nous pouvons mettre comme bande sonore les *Scherzi musicali* de Monteverdi et la fin de cette belle mélodie, sur un poème d'Ottavio Rinuccini, au cœur même du baroque:

Sol io, per selve abbandonate e soli,  
l'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento,  
come vuol mia ventura, or piango or canto.<sup>60</sup>

### ***5. Deuxième coda: via la chanson, place au poème***

**Car abuser d'la nostalgie  
C'est comm' l'opium, ça intoxique...  
Jean-Roger Caussimon, *Le temps du tango***

Voilà, la chanson tue. C'est le poème s'échappant de toute forme musicale (mais les sonorités restent malgré tout) pour ne se dresser, s'élever, qu'à l'aide de mots sur la page (à la limite dans la voix d'un récitant, se dresser dans l'air) et qui attend l'apprenti-lecteur. La chanson est un medium qui devrait permettre le passage de l'écoute légère de la chanson au battement du cœur du poème. Si

---

<sup>59</sup> Cf. Delvaille, cit., (à part la *claire fontaine*, pp. 202, 208, 626, 645, 889, 1238).

<sup>60</sup> Ottavio Rinuccini, *Zefiro torna*, dans *Scherzi musicali*, Venezia 1632, interprétée par Nuria Rial et Philippe Jaroussky ds *Teatro d'amore*, orchestre «L'Arpeggiata» dirigée par Christina Pluhar, Emi-Virgin, 2009.

le texte d'une chanson, ne fut-ce que par une circonstance particulière, la fin d'un amour, par exemple, émeut jusqu'aux larmes celui qui l'écoute, – et il ne s'agit pas uniquement de la musique comme chez Swann mais aussi des paroles dites, banales certes, les mots usés de tous les jours, vieux *topoi* ressassés à travers les siècles, pourquoi ne pas se plonger dans la lecture des poètes qui savent pénétrer notre cœur avec une parole, elle, renouvelée?

De James Brown à Proust, aurions-nous presque envie de dire, mélodiquement et malicieusement. Depuis toujours, la musique a accompagné la voix du poète, tout d'abord en un corps uni, une sorte d'union sacrée, c'était le temps des troubadours, des trouvères, puis de Guillaume de Machaut, jusqu'à la Pléiade du XVI<sup>e</sup> siècle. Puis il y a eu séparation, un divorce à l'amiable, pas vraiment. La musique est partie vers les hautes prairies sans se retourner et sans regrets, et le vers à l'aide de ses douze syllabes a continué sa vie solitaire, néanmoins aimé et «chanté» par les critiques, et les spectateurs: c'est la tragédie de Racine au XVII<sup>e</sup> siècle et avant lui Théophile et Saint-Amant, d'autres alexandrins, un autre genre. Les poètes étaient lus, appréciés.

Puis vint le grand gel<sup>61</sup> où le vers dut céder la place non seulement à la musique mais aussi à la philosophie et aux grands raisonnements: Perrette brisa

---

<sup>61</sup> En fait, dire que la poésie au XVIII<sup>e</sup> siècle n'existe pas est un lieu commun: elle existe bel et bien mais elle a été écrasée, dans les histoires littéraires, entre le classicisme de Racine et Boileau et le romantisme de Hugo et de Vigny. La poésie du siècle des Lumières est singulière, parfois elle a encore trop de périphrases, et pourtant elle est proche de nos chansons d'aujourd'hui, légèreté, badinages et amours, la poésie se dit fugitive et les

son pot au lait, on lui coupa la tête et on la chassa de la république, pas de place pour les rêveurs, déclara Platonpierre, les vers coulèrent dans le caniveau de la raison. Il fallut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle et le grand Hugo pour mettre son chapeau sur le dictionnaire et ouvrir la porte à tous les mots: «Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire / Plus de mot sénateur! Plus de mot roturier!»<sup>62</sup>. En attendant, on se retrouvait dans les sociétés des caveaux pour chanter dès le XVII<sup>e</sup> siècle, reprenant une vieille tradition des tavernes du Moyen-âge, paraphrasant Horace et son *ludisque et bibis impudens / et cantu tremulo*<sup>63</sup> de nos vieilles amours ou bien les vers de Francesco Maria Piave mis en musique par Verdi dans sa *Traviata*: «Ah! Godiamo, la tazza e il cantico / la notte abbella e il riso, / in questo in questo paradiso / ne scopra il nuovo di.»<sup>64</sup>; on chantait et l'on buvait, les vers dansaient et les voix s'élevaient. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le cabaret fut roi avec le Chat Noir et ses Hydropathes, et l'on aperçut au milieu des noceurs et des chanteurs, Verlaine et Mallarmé. Verlaine l'avait dit, de la musique avant toute chose et Stéphane suggérait que l'on avait touché au vers.

---

ritournelles sont omniprésentes. Oui, c'est bien la chanson qui fait la part du lion. Nos plus belles mélodies enfantines datent de cette époque-là. Et si l'on exclut les vieux barbons comme par exemple Écouchard-Lebrun, il nous reste entre Dorat, Lattaignant, Vadé, De Piis, Panard, Fabre d'Églantine, Florian, Léonard, Gilbert, Parny et Chénier une belle anthologie.

<sup>62</sup> Victor Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*, dans *Les Contemplations*, (éd. Pierre Albouy), Paris, Gallimard 1967, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 496.

<sup>63</sup> Horace, *Odes*, IV, 13. Cf. Orazio, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2004, p. 346.

<sup>64</sup> *Libiamo*, dans la scène II de *La Traviata* de Giuseppe Verdi, livret de Francesco Maria Piave.

Voilà que de nouveau le vers se laissait entraîner dans une farandole musicale. Reynaldo Hahn, Henri Duparc, Léo Delibes et Gabriel Fauré mettaient de la musique sur les vers des poètes. Il est vrai que Mozart, Schubert et Schumann l'avaient fait avant eux avec leurs lieder. Debussy s'emparait de l'*Après-midi d'un faune*, effaçait les mots et les remplaçait par une musique divine. Était-ce la guerre? non point, mamie. C'était ce que l'on appelle aujourd'hui le mélange des genres, la pluralité des choix. Maurice Ravel mit les poèmes en prose de Jules Renard en musique. Les Fantaisistes de Francis Carco se mirent à composer des chansons en souvenir de la Pléiade, Mac Orlan, Prévert et Queneau firent de même. Léo Ferré, nous l'avons vu, et nous étions déjà dans les années 1950, décida qu'il était temps de faire connaître au grand public la poésie et il mit en chanson Rutebeuf et Apollinaire, plus tard Aragon, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud. Georges Brassens et Jean Ferrat suivirent et tous les autres, trop nombreux pour les citer tous. Musique et poésie, bras dessus dessous refirent bande à part. La chanson tue, non dite, est le poème car la chanson n'est pas un poème ou plutôt le chanteur n'est pas un poète. Proposer le prix Nobel à Bob Dylan parce que c'est, dit-on, un poète est offensif pour les poètes. Dylan est un chanteur qui écrit de belles choses qui ne sont pas des poèmes, ce sont des chansons, ses poèmes sont ailleurs, dans ses cahiers probablement. La tendance actuelle est de tout mélanger. Les chanteurs deviennent des critiques littéraires comme souligne dans son livre Valerio

Magrelli<sup>65</sup>, et nous pouvons ajouter que des acteurs deviennent des metteurs en scène. À chacun son métier, alors? Ce n'est pas si simple que cela. Quand Léo Ferré écrit la préface au recueil de Verlaine, il ne se met pas dans la posture du critique littéraire mais simplement de l'amant de poésie. Ce ne sont pas les chanteurs qui deviennent des critiques littéraires ou des philologues, ce sont les éditeurs – comme ne manque pas encore une fois de souligner Magrelli – qui pour des questions de pur commerce (ceci est un oxymore involontaire, car le commerce n'est jamais pur) les transforment. Alors, à chacun son dû? après tout, dès qu'il y a l'amour d'un art, pourquoi pas? Clint Eastwood est crédible autant comme metteur en scène que comme cow-boy spaghettis, et au fond, peut-être, plus comme réalisateur de films. Le fait n'est pas de dire que Bob Dylan est un poète, il l'est après tout, comme Léo Ferré l'est; le problème c'est d'effacer tout ce qui se cache derrière le mot poésie, et en premier lieu les poètes qui n'apparaissent pas chaque instant à la télévision ou à la radio. On écoute les chanteurs, on n'écoute pas les poètes qui disent les choses différemment. Ces pures manœuvres commerciales, et d'une certaine façon ce que font les professeurs quand ils parlent aux adolescents des poètes maudits pour mieux capturer leur attention, ont chassé la poésie: c'est cela la chanson que l'on ne dit pas, que l'on n'écoute pas, que l'on ne lit surtout pas. Le poème est la chanson du silence et de la solitude. La musique de l'âme, pour sombrer dans le cliché.

---

<sup>65</sup> Magrelli, cit., p. 34 et p. 58.

Un adolescent lira Verlaine parce qu'il est «maudit» mais ne lira pas un autre poète qui est sans étiquette. C'est pour cela, par exemple, que dans les librairies italiennes au rayon poésie on trouve Verlaine et Rimbaud et quelques autres, toujours les mêmes d'ailleurs.

Quant à la chanson d'amour, celle qui souligne la fin d'un amour, elle a encore de beaux jours devant elle, les adieux estivaux sont à l'ordre du jour et les divorces aussi, tout au long de l'année et chaque couple garde en soi la musique de sa propre rencontre. La fin de l'amour, la fin de l'été, la fin des souvenirs, en quelque sorte. Nous nous laissons emporter par les souvenirs, parce que la mémoire nous ressasse sans cesse. Sans fin, Mnémosyne, la Mémoire, mère des Muses a, toutefois, aussi un rôle moins sympathique:

La *Mnèmosunè* du rituel de Lébadée<sup>66</sup> est encore à bien des égards parente de la déesse qui préside, chez Hésiode, à l'inspiration poétique. Comme la mère des Muses, elle a pour fonction de révéler «ce qui a été et ce qui sera». Mais, associée à *Lèthè*, elle revêt l'aspect d'une puissance infernale, agissant au seuil de l'outre tombe. L'au-delà dont elle ouvre à l'initié l'accès s'identifie au monde des morts.<sup>67</sup>

Seul l'initié descendant aux Enfers, dans notre cas le poète qui grâce aux Muses était mis au courant de certains mystères, pouvait garder mémoire et oublier. Jean-Pierre Vernant nous le dit:

Avant de pénétrer dans la bouche d'enfer, le consultant, déjà soumis à des rites purificateurs, était conduit près de deux sources appelées

---

<sup>66</sup> L'actuelle Livadia ou Levadia, en Béotie, où l'oracle mimait une descente aux enfers dans l'autre de Trophonios.

<sup>67</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mythe & pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte 1988, p. 118.

*Lèthè et Mnèmosunè.* Buvant à la première, il oubliait tout de sa vie humaine et, semblable à un mort, il entra dans le domaine de la Nuit. Par l'eau de la seconde, il devait garder la mémoire de tout ce qu'il avait vu et entendu dans l'autre monde. À son retour il ne se limitait plus à la connaissance du moment présent; le contact avec l'au-delà lui avait apporté la révélation du passé et de l'avenir.<sup>68</sup>

Les amants abandonnés sont, eux aussi, en enfer, ils s'initieront aux secrets, tel Hésiode écoutant les Muses qui lui dévoilent l'origine du Monde, les amants apprendront les mystères de l'amour et ils oublieront celle ou celui qui les ont fait souffrir; plus tard en buvant à l'autre source, ils se souviendront et alors la souffrance reviendra, car l'aède passera par là avec son théorbe et jouera la chanson. Boire et chanter, d'une certaine façon. La vérité révélée ne leur servira pas à grand-chose et il faut (m'estuet) encore une fois revenir à Swann: «Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre!»<sup>69</sup>.

Musique et poésie nous prennent par la main et nous conduisent vers des paysages nouveaux (ou peut-être anciens), où les histoires que nous y entendons se terminent toujours bien, un peu comme à l'époque du «vert paradis des

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>69</sup> Proust, cit., p. 456.

amours enfantines»<sup>70</sup> où le charme de l'attente, de la lecture, se mêlaient aux courses et aux jeux effrénés.

Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme la notion de lumière, de son, de relief, de volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. Peut-être les perdrons-nous, peut-être s'effaceront-elles, si nous retournons au néant. Mais tant que nous vivons, nous ne pouvons pas plus faire que nous ne les ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel, que nous ne pouvons par exemple douter de la lumière de la lampe qu'on allume devant les objets métamorphosés de notre chambre d'où s'est échappé jusqu'au souvenir de l'obscurité. [...] Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien de plus. Nous périrons, mais nous, nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.<sup>71</sup>

Peu à peu le narrateur nous entraîne vers la création de l'œuvre d'art, musique ici, mais plus tard ce sera le roman, nous vivons «sous de vastes portiques» culturels et nous n'avons rien d'autre à faire (à moins que l'on ne songe à faire carrière dans les salons Verdurin) que recueillir toute cette abondance artistique qui nous entoure. Se désaltérer à cette source c'est aussi vaincre le Léthé.

---

<sup>70</sup> Charles Baudelaire, *Moesta et errabunda*, dans *Les Fleurs du Mal*, Paris, José Corti 1986, p. 129.

<sup>71</sup> Proust, cit., pp. 418-419.

Mais revenons à notre chanson d'adieu avec deux poèmes qui concluront ces divagations musicales et littéraires, le premier poète s'appelle Francis Vielé-Griffin:

On part... et l'automne morose  
Que l'on croise au tournant du chemin  
Flétrit d'un souffle les roses  
Qu'on emportait dans la main:

On part et la pluie, éployée  
Comme une aile, vous frôle la joue:  
La pluie banale a noyé  
Tes larmes et les mêle à la boue.

On part vers l'aventure neuve;  
Hier est là en sa jeune beauté  
Qui sourit sous son voile de veuve;  
On part – et l'on pourrait rester...

Rester? tu es folle, pensée!  
On serait seul – rien ne dure.  
Rester comme une ombre aux croisées  
Comme un portrait qui sourit au mur  
[...]  
Rester! Il ne reste rien  
Des rires, des rêves, de l'été...  
Ils s'en furent par d'autres chemins.  
Je suis las d'avoir été.<sup>72</sup>

Le deuxième est de Guillaume Apollinaire, chantre des amours malheureuses s'il en fut, et s'intitule *L'adieu*:

J'ai cueilli ce brin de bruyère  
L'automne est morte souviens-t'en  
Nous ne nous verrons plus sur terre  
Odeur du temps brin de bruyère  
Et souviens-toi que je t'attends<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Francis Vielé-Griffin, *La partenza*, dans Delvaille, cit., p. 1243. Le recueil d'où est tiré ce poème s'appelle *Plus loin*, paru au Mercure de France, en 1906.

<sup>73</sup> Guillaume Apollinaire, *L'adieu* dans *Alcools* (1913), Paris, Gallimard 1920, 1974 coll. «Poésie», p. 61.

La douleur est la même que celle de tous les chanteurs des chansons de fin d'amour, la simplicité des mots paraît identique, mais le tout est différent. C'est cela la poésie.