



**HAL**  
open science

## Le récit dans les chansons de Georges Brassens

Zazie Hattemer

► **To cite this version:**

| Zazie Hattemer. Le récit dans les chansons de Georges Brassens. Littératures. 2023. dumas-04218228

**HAL Id: dumas-04218228**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04218228>**

Submitted on 26 Sep 2023

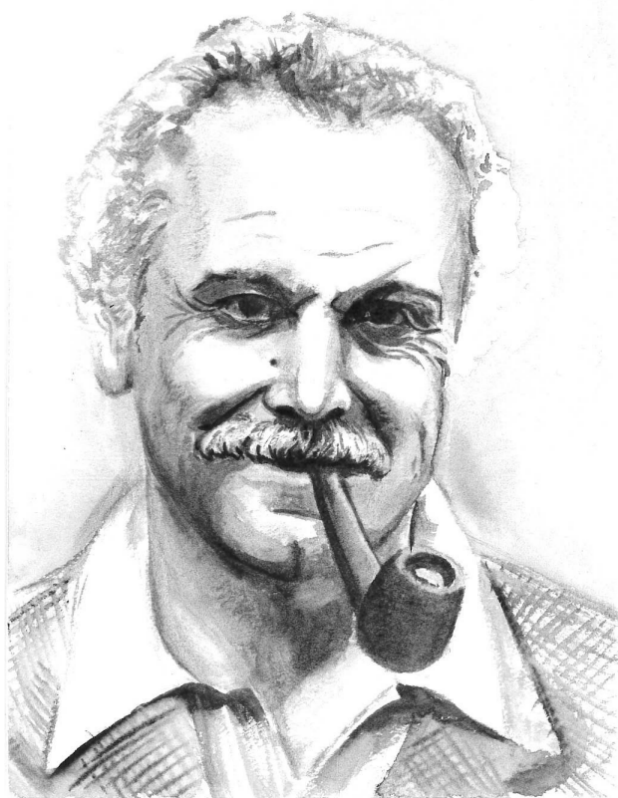
**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# Le récit dans les chansons de Georges Brassens



Zazie HATTEMER, Master 1, Lettres Modernes,  
Études littéraires

Soutenu en 2023

Sous la direction de Stéphane Chaudier

**Université de Lille, faculté des Humanités, département de Lettres  
Modernes.**



## **Remerciements**

Je tiens avant toute chose à remercier monsieur Stéphane Chaudier, mon directeur de mémoire, pour ses précieux conseils et l'aide qu'il m'a apportée tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

J'adresse aussi mes remerciements à monsieur Jérôme Hennebert pour sa présence au jury, le temps qu'il a accordé à mon travail et pour ses remarques lors de ma soutenance.

Je voudrais aussi témoigner ma gratitude envers l'Université de Lille, et plus particulièrement le département Lettres modernes de la faculté des Humanités, où j'étudie dans le cadre de mon M1 d'études littéraires.

Je remercie très chaleureusement Manon Leterme, qui a réalisé le magnifique dessin qui est en couverture de ce mémoire et qui me permet ainsi d'avoir une image inédite et splendide du grand Brassens.

Je pense aussi à ma famille et mes amis, sans qui rien de tout cela n'aurait été possible. Je les remercie pour leur aide, leur soutien sans faille et leur bienveillance à toute épreuve.

Merci également à madame Véronique Fouminet, monsieur Marc Fourreau et madame Claire Cazanave, sans qui je n'aurais jamais eu le goût de la littérature et l'envie de poursuivre des études de lettres.

Enfin, je ne peux que finir cette page en exprimant une gratitude éternelle envers celui à qui je dédie ce mémoire, cet homme que j'admire plus que quiconque et qui n'a cessé d'être ma lumière tout au long de ma rédaction : monsieur Georges Brassens.

« Et j'aurais sans nul doute enterré cette histoire  
Si, pour renouveler un peu mon répertoire,  
Je n'avais besoin de chansons<sup>1</sup>. »

---

<sup>1</sup> Brassens, Georges. *Sale petit bonhomme*. Chanson enregistrée le 3 novembre 1969. Elle figure sur le CD 10 de l'*Intégrale 2006*.

« A partir de quinze ans j'ai commencé à écrire sur des airs en vogue. J'écrivais des petites histoires qui concernaient la vie du collègue et celle du quartier ; si un type était amoureux d'une fille, alors on me chambrailait un petit peu et j'offrais quelques strophes<sup>2</sup>. », a confié Georges Brassens à Louis Nucéra lorsque ce-dernier l'interrogea sur ses premières inspirations et ses premiers textes. A la genèse des chansons de Brassens, il y aurait donc des « histoires », et ce goût pour le récit, cette inclination pour la mise en scène de personnages dans des décors divers, lui est restée tout au long de sa carrière car nombre de ses chansons contiennent des éléments narratifs ou constituent des récits brefs.

Georges Brassens, né à Sète en 1921, n'était en effet peut-être pas l'élève le plus scolaire, mais il a grandi entouré de musique et a, dès le plus jeune âge, commencé à inventer des histoires et à écrire des petits poèmes, des textes qu'il pouvait chanter avec ses amis. Il souhaitait avant tout amuser ses camarades et faire vivre son monde intérieur : « Je me suis toujours inventé quelque chose à côté et, depuis l'âge de quatorze ans déjà, j'ai commencé à me raconter des histoires<sup>3</sup>. » a-t-il avoué. Ce goût pour la musique et l'écriture n'a fait que croître au fil du temps, et le jeune Sétois a passé plusieurs années de sa jeunesse à lire les grands auteurs de la littérature française et à écrire des textes en tout genre pour perfectionner ses capacités. S'il est moins connu pour ses pièces poétiques, ses poèmes ou ses romans (*La Lune écoute aux portes*, *La Tour des miracles*), une fois qu'il rencontra son public dans le cabaret tenu par Patachou au début des années cinquante, son succès ne faiblit plus jusqu'à sa mort en 1981. Ainsi, des petites histoires qu'il racontait sur des « airs en vogue » à ses amis sur les bancs de l'école, il est passé à des récits accompagnés par une musique de sa composition sur des scènes dans toute la France, et même occasionnellement à l'étranger. L'esprit, le plaisir et l'envie de partager sont restés les mêmes, mais plus nombreux étaient ceux qui souriaient ou riaient en l'écoutant, et ont alors découvert le plaisir d'entendre des histoires où les bons mots rencontrent la bonne mélodie. Un plaisir que partagent toujours ceux qui l'écoutent aujourd'hui, car, comme l'écrivait Louis Nucéra en 1963, le point commun entre des artistes tels que Brassens, Brel, Ferré et Barbara, est qu'ils « réunissent des facteurs d'intemporalité »<sup>4</sup>.

Ce plaisir, cette intemporalité, et l'art de Brassens qui n'a pas d'égal, « la magie de ses chansons »<sup>5</sup>, comme l'écrit Loïc Rochard, sont sûrement les éléments qui font de lui un des auteurs-compositeurs-interprètes (ACI) les plus étudiés. Il semble légitime d'étudier dans le cadre d'études

---

<sup>2</sup> Nucéra, Louis. 2001. *Brassens, délit d'amitié*. Paris : l'Archipel. p.34

<sup>3</sup> Rochard, Loïc. 2005. *Brassens par Brassens*. In Brassens, Georges. 2021. *Œuvres complètes* Chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance. Edition du centenaire. Paris : Le Cherche midi. p.1490

<sup>4</sup> Nucéra, Louis. 1963. *Le Patriote de Nice et du Sud-Est* in Nucéra, Louis. 2001. *Op.cit.* p.125

<sup>5</sup> Rochard, Loïc. 2009. *Les mots de Brassens*. Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage. Paris : Le cherche midi. p.9

de lettres celui que l'on n'a cessé de qualifier de poète, à juste titre. Poésie dans la complexité du vocable, dans le respect de la versification, dans l'intertextualité, les influences, la beauté des images... « Il respectait les règles de l'art : pour être admise par un vaste public, la poésie doit être rimée et rythmée ; il évitait les mots du quotidien, la langue parlée : la poésie implique un langage particulier ; enfin, il restait compréhensible : l'auditeur n'aime ni l'hermétisme ni la recherche formelle. Bref, il en arrivait à symboliser le poète dans l'âme du peuple de France<sup>6</sup> », écrit Lucien Rioux dans la préface d'une édition refondue et augmentée des textes de Brassens aux éditions « Poésie et Chansons » de Seghers. La présence des textes de Brassens dans cette édition est d'ailleurs déjà une preuve en elle-même. Plus que cela, de nombreux aspects des textes de Brassens ont été étudiés dans le cadre universitaire, dans des mémoires<sup>7</sup>, des thèses<sup>8</sup> ou des articles<sup>9</sup>. Par ailleurs, Brassens a aussi inspiré de nombreux écrits sur sa vie, sa biographie, à travers des dictionnaires<sup>10</sup>, forme étonnamment répandue en ce qui concerne Brassens, des récits de ses amis<sup>11</sup>, ou des livres s'intéressant à différentes facettes de son œuvre : son vocabulaire et ses références originales<sup>12</sup>, ou encore son rapport à Dieu<sup>13</sup> ou à l'anarchisme<sup>14</sup>.

Cependant, notre travail se penche sur un aspect qui semble central chez Brassens et dont on n'a encore que peu parlé : son goût pour la création de récits brefs, de courtes histoires, et l'omniprésence de la narration dans nombre de ses chansons. Brassens le dit lui-même, il se crée un monde parallèle, avec ses personnages, ses intrigues, un petit théâtre intérieur, et c'est là-dedans qu'il trouve l'inspiration pour ses chansons<sup>15</sup>. Il qualifie volontiers lui-même ses textes de « petites

<sup>6</sup> Bonnafé, Alfonse et Rioux, Lucien. 1987. « Préface », in *Georges Brassens*. Édition refondue et augmentée. Paris : Seghers. p.7

<sup>7</sup> Beaulieu, Gabrielle. 2016. « Intertextualité et « littérature » dans les chansons de Georges Brassens. » [mémoire disponible en ligne]. Publié par McGill University. [consulté le 10/01/2025] URL : <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/vq27zt25q>

<sup>8</sup> L'on peut par exemple citer la thèse de Jérôme Arnould soutenue en 2004 : « La clef des chants : ou les chansons de Georges Brassens, du projet créateur à l'œuvre du patrimoine »

<sup>9</sup> Par exemple :

- Padis, Marc-Olivier. 1999. « Georges Brassens, une mémoire chantée » [article disponible en ligne]. *Esprit*, n°254. URL : [https://www-jstor-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/stable/pdf/24278785.pdf?refreqid=excelsior%3Ac9b49085e3c9e353b9b094d89b1aba9c&ab\\_segments=&origin=](https://www-jstor-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/stable/pdf/24278785.pdf?refreqid=excelsior%3Ac9b49085e3c9e353b9b094d89b1aba9c&ab_segments=&origin=)
- Quaranta, Jean-Marc. 2021. « Le polisson polissant : regards sur la genèse de quelques chansons de Brassens » [article disponible en ligne]. *Genesis*, n°52. DOI : 10.4000/genesis.5843
- July, Joël. 2015. « Défigements en chanson. » in Artois Presses Université. DOI : hal-01262643 <https://hal.science/hal-01262643>

<sup>10</sup> Bréal, Hervé. 2001. *Georges Brassens de A à Z*. Paris : Albin Michel.

<sup>11</sup> Brial, Jean-Michel. 1981. *Georges Brassens*. Paris : PAC.

<sup>12</sup> Rochard, Loïc. 2009. *Les mots de Brassens* Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage. Paris : Le cherche midi.

<sup>13</sup> Lamy, Jean-Claude. 2004. *Brassens : Le Mécène de Dieu*. Paris : Albin Michel

<sup>14</sup> Bories, Frédéric. 2022. *Georges Brassens : militant anarchiste*. Paris : Le mot et le reste.

<sup>15</sup> « Dans ma mémoire, dans ma vie intérieure, dans ma “pensée”, dans le petit théâtre que j'ai depuis l'âge de quatorze ou quinze ans dans la tête, il se passe des tas de choses, je vis en dehors, dans une perpétuelle

histoires », et l'analyse des chansons qu'il a écrites et enregistrées est sans appel : sur cent-vingt-deux chansons l'on compte plus de quatre-vingt-dix chansons où la narration a une place plus ou moins importante. A travers ce fort penchant pour la forme narrative, Brassens se fait l'héritier d'une tradition non seulement musicale, mais aussi littéraire. Il s'inscrit dans la lignée de ces poètes qui savent créer des histoires qui plaisent, qui divertissent le plus grand nombre, ce qui est son objectif principal : trouver les bons mots et la bonne musique pour dire quelque chose qui pourra amuser, divertir son public. La composition de chansons narratives met en lumière tout ce pour quoi Brassens écrivait des chansons : il peut se faire poète, un peu à la manière d'un La Fontaine, tout en égalant la musicalité d'un Hugo ou d'un Aragon, et cela en s'adressant au plus grand nombre, à un public de sept à soixante-dix-sept ans qui se caractérise par sa grande diversité. Car la chanson est un art populaire, tout comme le récit bref appartient traditionnellement aux genres populaires. Dans le narratif, Brassens a tout le loisir de raconter ses histoires, de faire jouer ses personnages, de parfois peut-être suggérer une idée, mais sans jamais qu'il faille la prendre au sérieux. En effet, le récit est également adapté à un art de la scène, car une histoire est bien faite pour être racontée, et Georges Brassens ne cesse de profiter de cet aspect pour s'adresser directement ou indirectement aux personnes qui l'écoutent, que ce soit à la radio, en achetant ses disques ou en venant le voir sur scène. Ainsi, une analyse détaillée des diverses formes de narration nous semble pouvoir mettre en lumière certaines spécificités de l'esthétique brassenssienne qui sont propres aux récits qu'il invente.

Pour mener à bien ce travail de recherche, seules les chansons écrites et enregistrées par Brassens feront l'objet de notre étude, c'est-à-dire celles classées par Jean-Paul Liégeois dans les « chansons enregistrées » des œuvres complètes de Brassens<sup>16</sup>, et nous ne nous pencherons donc pas sur les chansons posthumes, orphelines ou retrouvées. En effet, il paraît tout d'abord plus cohérent de ne prendre en compte que les chansons présentées par notre ACI à son public dans la mesure où, non seulement nous savons que divers changements pouvaient toujours advenir à la dernière minute chez Brassens, parfois juste avant l'enregistrement, mais aussi car une chanson naît de sa rencontre avec un public. De plus, il s'agit ici de s'intéresser à la question de la réception et, dans une certaine mesure, à un « art de la scène » chez Brassens. A partir de ce corpus nous

---

rêverie. Je me suis créé un monde avec des maisons, des gens, des animaux, une sorte de paradis poétique. C'est là que je puise mon inspiration. Sachant ce que je ressens, si j'étais seul, je n'aurais pas besoin de matérialiser ces émotions sur papier. Seulement il y a les copains, les amis, tous ceux qui m'aiment, qui viennent me voir chanter : c'est pour eux que j'écris. » (Rochard, Loïc. 2005. *Op. cit.* p.1491)

<sup>16</sup> Nous travaillons ici avec l'édition publiée à l'occasion du centenaire de Brassens, établie, présentée et annotée par Jean-Paul Liégeois : Brassens, Georges. 2021. *Œuvres complètes* Chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance. Edition du centenaire. Paris : Le Cherche midi.



avons donc sélectionné toutes les chansons ayant un aspect narratif, allant des petits passages narratifs dans les discours jusqu'aux véritables récits brefs.

A partir de ces angles de vue, nous pourrions nous demander dans quelle mesure le récit, et la narration de façon générale, sont des formes particulièrement adaptées au projet artistique de Brassens, non seulement dans sa volonté de divertir le public à travers un spectacle vivant, mais aussi dans celle de mettre en scène le langage afin de créer une véritable poétique hors du temps qui touche à l'intemporalité de la création littéraire et populaire. L'analyse typologique du corpus narratif brassensien permet de mettre en lumière une forme d'obsession du narratif chez Brassens, mais elle révèle surtout la manière dont, à partir de certaines constantes, les textes de Brassens présentent de nombreuses nuances et spécificités qui empêchent une classification nette et stable. Néanmoins, si la forme narrative est privilégiée par Brassens c'est qu'elle lui permet surtout de laisser libre cours à son imagination et d'ainsi multiplier les moyens d'amuser et de divertir son public, ce qui est selon lui le but de la chanson. En outre, une attention plus grande portée au langage de Brassens dans ses chansons narratives permet de révéler une poétique qui s'inscrit à la frontière entre tradition orale et tradition littéraire afin de construire des textes intemporels qui deviennent presque des remèdes face au passage du temps et à la mort.

## I) La tentation du narratif : analyse typologique des chansons narratives de Brassens

A la jonction entre tradition populaire et tradition littéraire, la narration tient une place centrale dans les chansons de Georges Brassens. Sur ses cent vingt et une chansons enregistrées, près de quatre-vingt-quinze contiennent des aspects narratifs, certaines car elles sont exclusivement narratives, d'autres car elles prennent la forme d'un récit, et enfin certaines sont des discours dans lesquels l'on retrouve des passages narratifs. Dans cette première partie, il s'agira de définir le récit dans la forme brève de la chanson, mais surtout, non seulement de distinguer, grâce à une analyse typologique, les différentes formes que prend la narration dans les chansons de Georges Brassens, mais aussi de voir si certains schémas réguliers quant à la composition des chansons narratives peuvent être mis en exergue.

### 1) Définition du récit bref

Afin de distinguer les chansons narratives, partiellement narratives ou non narratives, il est tout d'abord essentiel de mettre en lumière les critères permettant de savoir si une chanson constitue un récit ou non. Dans la mesure où la chanson est, par essence, « nécessairement brève »<sup>17</sup>, comme l'écrit Stéphane Hirschi, ces critères proviennent d'une définition assez générale du récit. Ainsi, il faut d'abord poser que le récit se caractérise par une succession de faits, une chronologie d'événements : « Pour devenir un récit, un événement doit être raconté sous la forme d'au moins deux propositions temporellement ordonnées en formant une histoire<sup>18</sup>. », et surtout, il est essentiel que ces événements soient rapportés, racontés. De fait, c'est cette action de formuler une histoire, de donner une version singulière d'un événement qui a un début, un milieu et une fin, qui constitue la fondation de tout récit. De façon plus formelle et théorique, l'on peut donc partir de la définition suivante pour caractériser un récit : « Que par ce message, un quelconque (animé ou inanimé, il n'importe) soit placé dans un temps  $t$ , puis  $t + n$  et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant  $t + n$  des prédicats qui le caractérisait à l'instant  $t$ <sup>19</sup>. ». Néanmoins, si la chronologie et l'action de

---

<sup>17</sup> Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*. De Béanger à Mano Solo. Paris : Les Belles Lettres. p.34

<sup>18</sup> Adam, Jean-Michel. 1999. *Le récit*. 6<sup>e</sup> éd. Paris : P.U.F. p.12

<sup>19</sup> Claude, Bremond. 1973. *Logique du récit*. p.99-100 in Adam, Jean-Michel. 1999. *Le récit*. 6<sup>e</sup> éd. Paris : P.U.F. p.14

raconter un événement sont les socles du récit, il va de soi qu'à cela s'ajoutent une nécessité de cohérence et une forme de causalité entre la situation initiale et la situation finale. Le lecteur-auditeur doit pouvoir suivre une évolution, le changement qui s'est opéré entre le début et la fin du récit. Une simple succession chronologique de faits ne suffit pas à faire récit. Il s'agit de créer plus qu'une logique temporelle, et bien de « dégager une configuration sémantique »<sup>20</sup>. Enfin, si ces éléments peuvent constituer une première définition minimale, ils ne suffisent pas à rendre compte de ce qu'est véritablement un récit, de l'intérêt de celui-ci, de la raison pour laquelle les hommes aiment écouter et raconter des histoires depuis de si nombreux siècles. De fait, bien que nous nous intéressions ici à une définition du récit bref, la brièveté n'est pas synonyme de platitude ou de simplicité. C'est d'ailleurs ce que souligne Patrick Dandrey à propos des fables de La Fontaine :

Généralement parlant, le génie du conte réside dans l'articulation entre une schématisation et une dynamique : schématisation, il met en scène et en jeu des êtres élémentaires, des passions minimales, un cadre rudimentaire ; dynamique, il déroule un fil de récit sans retour ni repli, opérant par des effets de -mauvaises - rencontres et de conflits frontaux. Ce que l'on nomme brièveté, c'est l'économie des moyens au service du maximum des effets tirés de cette économie : le conte ne nuance pas, ne dévie pas, ne modère pas, ne s'attarde pas<sup>21</sup>.

Ainsi, le récit ne se contente pas de dire un événement, de partager une suite d'actions. Le former, c'est faire en sorte que la « temporalité de base soit emportée par une tension »<sup>22</sup>. En effet, le récit met en lumière une différence entre la situation initiale et la situation finale, il est construit sur l'opposition entre un avant et un après, et cette différence doit provenir d'un nœud, d'un obstacle, d'un retournement de situation. C'est à ce moment-là que l'on peut parler d'une intrigue, qu'il y a une forme de suspense, de tension, et c'est d'ailleurs cela qui engendre du plaisir pour le lecteur-auditeur. Ce-dernier, dès le début de l'histoire, forme un horizon d'attentes dans son esprit, imagine la suite des événements, et s'il faut donc que le dénouement soit acceptable, ce qui importe plus encore que la prévisibilité pour le plaisir du lecteur-auditeur c'est la tension, le changement dans l'histoire, qui peut engendrer un dénouement édifiant, surprenant, intéressant. L'on peut alors parler d'un véritable art de la narration, car il faut créer cette tension, mettre en scène son récit pour captiver son lecteur-auditeur, d'autant plus dans la forme brève de la chanson :

Cette *orientation vers l'autre* structure l'énonciation narrative et l'analyse doit tenir compte d'une composante interactionnelle essentielle : *l'intention*. Il ne s'agit pas d'une simple

---

<sup>20</sup> Adam, Jean-Michel. *Op.cit.* p.17

<sup>21</sup> Dandrey Patrick. 2012. « « Le talent qu'il avait de conter ». L'art de la narration dans les *Fables* de La Fontaine. » in *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°23. p.15

<sup>22</sup> Adam, Jean-Michel. *Op cit.* p.87

intention de communiquer une suite événementielle (il ne faut donc pas s'en tenir à la dimension épisodique et séquentielle d'une histoire comme celle de saint Dimitri), mais il s'agit surtout d'une *intention de produire un effet* au moyen de la reconnaissance par l'interprétant (lecteur-auditeur) d'une totalité signifiante : la dimension configurationnelle de l'histoire, dans le contexte de l'échange<sup>23</sup>.

Ainsi, plus que de simplement transmettre une suite d'événements, en faire le récit signifie que le narrateur prend en compte son lecteur-auditeur, met volontairement en place une tension, un intérêt, et raconte de manière à captiver et intéresser. Il y a une *intention* de faire un récit, et bien évidemment ce point est essentiel lorsque l'on s'intéresse au récit dans la chanson puisque cette dernière est créée en vue d'être transmise, partagée parfois directement, *en live*, avec un public. L'on retiendra donc de cette définition minimale trois éléments essentiels pour parler d'un récit dans le cadre de la forme brève qu'est la chanson : un événement qui est raconté dans une temporalité qui évolue, une intention de conter, de partager, et un nœud, un retournement de situation qui engendre une différence entre la situation initiale et la situation finale.

Ainsi, si nous verrons que la narration est omniprésente dans les chansons de Georges Brassens, ces critères vont nous permettre de distinguer ce qui relève d'un véritable récit, à la manière d'une fable ou d'un petit conte par exemple, et ce qui relève uniquement d'éléments de narration qui peuvent avoir une place plus ou moins importante. En effet, la narration peut prendre trois formes dans les textes de Brassens : soit elle se présente sous la forme d'un récit bref qui correspond à la définition que nous venons d'énoncer, soit le texte prend la forme d'un récit mais il manque un élément essentiel pour que l'on puisse réellement parler de récit, à l'image du changement entre la situation initiale et la situation finale, et, enfin, certaines chansons sont des discours, mais dans lesquels l'on retrouve des traces de narration, souvent car des petites saynètes sont évoquées pour appuyer le discours, ou parce que l'on peut se représenter une scène qui se dessine en filigrane en arrière-plan du discours. Quoiqu'il en soit, bon nombre des chansons de Brassens n'existeraient pas sans cette idée de « raconter une petite histoire ». Nous allons donc nous intéresser aux différentes formes de narration chez notre auteur-compositeur-interprète pour essayer de dégager d'éventuelles structures récurrentes, ou des procédés répétitifs qui permettraient de mettre en lumière une véritable typologie des chansons narratives, ou du moins majoritairement narratives, de Brassens.

---

<sup>23</sup> *Ibid.* p.112

## 2) Les chansons strictement narratives : constantes et spécificités

De nombreuses chansons de Brassens correspondent bien à la définition que nous venons de poser du récit bref en ce qu'elles relatent un ou plusieurs événements dans une évolution temporelle et que l'on peut clairement y distinguer un changement, un retournement entre la situation initiale et la situation finale. Ces chansons sont les suivantes : *Le Gorille*, *Hécatombe*, *Brave Margot*, *P... de toi*, *Une jolie fleur*, *L'amandier*, *Celui qui a mal tourné*, *A l'ombre du cœur de ma mie*, *Comme une sœur*, *La fille à cent sous*, *Les quat'z'arts*, *L'épave*, *La fessée*, *Le Grand chêne*, *Le fantôme*, *La princesse et le croque-note*, *Les ricochets*, *Le boulevard du temps qui passe*, *Le nombril des femmes d'agent*, *Je suis un voyou*, *L'orage*, *Le mécréant*, *L'assassinat*, *La Messe au pendu*, *Lèche-cocu*.<sup>24</sup> Mais peut-on distinguer une chanson-récit « type » ? Y a-t-il certains aspects qui reviennent constamment, ou souvent du moins, au sein de ce corpus de vingt-six chansons ? Si les seules véritables constantes entre ces chansons sont qu'elles correspondent toutes à la définition du récit bref et qu'elles sont racontées au passé, grâce à certains critères précis il est tout de même possible de les regrouper en différentes formes types.

### A) Un premier critère de classification : la place du chanteur dans la diégèse

Tout d'abord, grâce aux catégories posées par Gérard Genette dans *Figures III*<sup>25</sup> concernant le narrateur, l'on remarque que la majorité des chansons-récits de Brassens sont narrées par un chanteur, terme que Stéphane Hirschi définit comme la « notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman »<sup>26</sup>, extradiégétique et autodiégétique, c'est-à-dire que l'instance productrice du discours narratif est extérieure à la diégèse, mais qu'elle raconte sa propre histoire à la première personne du singulier. Cela concerne les chansons suivantes : *Le Mauvais sujet repentant*, *P... de toi*, *Une jolie fleur*, *Je suis un voyou*, *L'amandier*, *Celui qui a mal tourné*, *A l'ombre du cœur de ma mie*, *Comme une sœur*, *L'orage*, *Le mécréant*, *La fille à cent*

---

<sup>24</sup> Nous faisons le choix de mettre les titres des chansons en italique dans la mesure où nous considérons que chaque chanson est une œuvre à part entière, singulière, et relativement indépendante de l'album sur lequel elle figure.

<sup>25</sup> Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil.

<sup>26</sup> Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps* De Béranger à Mano Solo. Paris : Les Belles Lettres. p.20

sous, *Les quat'z'arts*, *L'épave*, *La fessée*, *Le fantôme*, *Les ricochets*, *Boulevard du temps qui passe*, ce qui correspond à la majorité des chansons-récits. Or, il est immédiatement intéressant de constater que ces récits ont presque tous une thématique commune : celle de la rencontre avec une femme qui finit souvent mal, ou du moins qui se termine presque toujours par une séparation. Si l'on considère que l'écureuil dans *L'amandier*<sup>27</sup> est bien un animal qui symbolise ici la femme, ce que le récit laisse très largement penser, seules *Le mécréant*<sup>28</sup>, *Les quat'z'arts*<sup>29</sup>, *L'épave*<sup>30</sup> et *Boulevard du temps qui passe*<sup>31</sup>, ne portent pas sur ce sujet. Nous reviendrons sur la composition précise des chansons, notamment sur le nombre d'événements présentés dans chacun des récits et la façon dont s'organisent les histoires, mais l'on peut déjà souligner certaines similitudes fortes au sein des chansons qui se recoupent sous la thématique que nous avons énoncée. De fait, puisqu'un récit se caractérise par un retournement, ou du moins un changement important entre la situation initiale et la situation finale, le thème de l'amour déçu, de la séparation, souvent à cause de la fourberie, de la trahison de la femme, est idéal pour former un schéma simple. « L'usage de clichés permet de broser une situation très efficacement, avec simplement quelques éléments saillants qui font office de signal de reconnaissance dans la conscience du lecteur, et dispensent de tout développement<sup>32</sup>. », soulignent les auteurs d'un ouvrage critique qui s'intéresse, entre autres, à la forme brève dans les nouvelles de Maupassant. Or, quoi de plus cliché que cette éternelle histoire de l'amour bafoué ? Si cet « amour »<sup>33</sup> peut parfois durer un certain temps avant la séparation, bien que la durée soit indéterminée, comme dans *P... de toi*, *Une jolie fleur*, *Le Mauvais sujet repent*, *L'ombre du cœur de me mie*, *L'amandier* ou *Les ricochets*, dans d'autres cas, la séparation définitive a lieu juste après la première rencontre, comme c'est le cas dans les chansons *Je suis un voyou*, *L'orage*, *Le fantôme* et *Comme une sœur*. Ainsi, quoique les histoires en elles-mêmes soient différentes, il est évident que ces similitudes participent à une impression de répétition, un des aspects parfois critiqué par les contemporains de Brassens. Cette impression était d'ailleurs accentuée par la sensation qu'éprouvaient certains d'écouter des musiques toujours identiques, notamment car Brassens s'accompagnait toujours des mêmes instruments, ceux-ci étant très peu nombreux du reste. Cependant, notre ACI se défendait souvent en disant qu'il n'y avait pas tant de thèmes à

<sup>27</sup> Chanson enregistrée le 27 mai 1957. Elle figure sur le CD 4 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>28</sup> Chanson enregistrée en février 1960. Elle figure sur le CD 6 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>29</sup> Chanson enregistrée le 26 octobre 1964. Elle figure sur le CD 8 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>30</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>31</sup> Chanson enregistrée le 4 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>32</sup> Quillet, Chantal, et al. 2019. *Le récit bref, l'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur, la représentation littéraire* - La Fontaine, *Fables*, livres I-IV ; Maupassant, *La maison Tellier* ; Sarraute, *Tropisme* ; Michaux, *La nuit remue*. Neuilly : Atlande. p.85

<sup>33</sup> Nous mettons le terme « amour » entre guillemets car il n'est pas correct de véritablement parler d'amour dans la plupart des cas, mais nous choisissons de l'employer pour plus de simplicité, le récit bref étant par essence très schématique.

exploiter en chanson : « Tous les poètes parlent de la mort, la vie, l'amour : il n'y a pas trente-six sujets<sup>34</sup>. », et l'on peut aussi constater que le talent de Brassens vient précisément de cet art de la *variatio* à partir d'un schéma assez simple. Deux chansons, *La fille à cent sous*<sup>35</sup> et *La fessée*<sup>36</sup>, suivent une structure quelque peu différente dans la mesure où elles ne finissent pas par une séparation, au contraire. Alors qu'habituellement c'est le chanteur qui est amoureux de la femme, qui veut la séduire, qui est attiré par elle, dans la première chanson, c'est le chanteur qui ne veut d'abord pas de la femme qui, elle, le « préfère » (v.16) à un autre, et le retournement de situation réside justement dans changement d'avis du chanteur:

Et ce brave sac d'os dont j'n'avais pas voulu,  
Même pour une thune,  
M'est entré dans le cœur et n'en sortirait plus  
Pour toute une fortune. (v.25-28)

Cette fin heureuse est inhabituelle dans les récits dont nous venons de parler et constitue donc un trait original de la chanson. De même, dans *La Fessée*, suite à l'insulte de la femme qui compare la moustache du chanteur à un « tablier d'sapeur » (v.35), l'on attend une séparation après « la fessée », mais la fin est toute autre :

Quand je levai la main pour la deuxième fois,  
Le cœur n'y était plus, j'avais perdu la foi,  
Surtout qu'elle s'était enquis la bougresse :  
« Avez-vous remarqué que j'avais un beau cul ? »  
Et ma main vengeresse est retombé', vaincu' !  
Et le troisième coup ne fut qu'une caresse... (v.49-54)

Plus que de simples variations, ces deux exemples sont la preuve qu'il y a aussi de véritables exceptions au schéma que nous avons posé, mais ces chansons restent marginales.

Par ailleurs, dans cinq chansons, *Le Gorille*, *Hécatombe*, *La messe au pendu*, *Lèche-cocu* et *Boulevard du temps qui passe*, le chanteur est extradiégétique et homodiégétique, il est donc extérieur à la diégèse mais rapporte une histoire en tant que personnage présent dans celle-ci. Cependant, la place du chanteur n'est pas tout à fait la même dans les cinq chansons, il peut être un observateur passif ou un véritable acteur. Dans *La messe au pendu*<sup>37</sup>, le chanteur est passif dans l'histoire,

<sup>34</sup> Nucéra, Louis. 2001. *Brassens, délit d'amitié*. Paris : l'Archipel. p.105

<sup>35</sup> Chanson enregistrée le 25 octobre 1961. Elle figure sur le CD 6 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>36</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>37</sup> Chanson enregistrée le 2 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de l'*Intégrale 2006*.

appartenant à un groupe, comme en témoigne la seule marque de sa présence, le pronom personnel « on » : « on le vit » (v.13)<sup>38</sup>. Il est vrai que ce pronom pourrait être général et indéterminé et donc ne pas inclure le chanteur, mais le contexte de l'histoire, qui porte en effet sur celui qui est qualifié comme « le curé de chez nous » (v.6), nous permet de supposer qu'il aurait assisté à la scène qu'il raconte. Un même doute existe en ce qui concerne le chanteur du *Gorille*<sup>39</sup> puisque nous retrouvons le même pronom personnel « on » qui pourrait être indéterminé au vers 12. Néanmoins, le contexte nous permet une nouvelle fois de supposer que le chanteur fut témoin de la scène qu'il raconte, notamment grâce aux nombreux détails donnés sur l'événement, ou grâce aux paroles rapportées au discours direct, comme dans le sixième couplet par exemple :

« Bah! soupirait la centenaire,  
 Qu'on pût encore me désirer,  
 Ce serait extraordinaire  
 Et, pour tout dire, inespéré ! »  
 Le juge pensait, impassible :  
 « Qu'on me prenne pour une guenon,  
 C'est complètement impossible... »  
 La suite lui prouva que non !  
 Gare au gorille !..

Quoiqu'il en soit, ces histoires étant fictives il est impossible d'établir des certitudes, mais les détails et les adresses au public donnent le sentiment d'être face à un chanteur aux premières loges de la scène qu'il relate. Les chansons *Hécatombe*<sup>40</sup>, *Lèche-cocu*<sup>41</sup> et *Boulevard du temps qui passe*<sup>42</sup>, ne laissent quant à elles pas de doute dans la mesure où le chanteur met en exergue sa place de personnage actif, que ce soit par une courte intervention dans *Hécatombe* :

De la mansarde où je réside;  
 J'excitais les farouches bras  
 Des mégères gendarmicides,  
 En criant « Hip, hip, hip, hurra ! »(v.20-24)

ou parce qu'il fait partie d'un groupe de personnages qui agissent véritablement dans *Lèche-cocu* :

Et nous, copains, cousins, voisins,  
 Profitant (on n'est pas des saints)

---

<sup>38</sup> Nous utiliserons tout le long de notre recherche les textes de notre édition :

Brassens, Georges. 2021. *Œuvres complètes* Chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance. Edition du centenaire. Paris : Le Cherche midi.

<sup>39</sup> Chanson enregistrée le 19 mars 1952. Elle figure sur le CD 1 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>40</sup> Chanson enregistrée le 14 mai 1952. Elle figure sur le CD 1 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>41</sup> Chanson enregistrée le 4 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>42</sup> Chanson enregistrée le 4 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de l'*Intégrale 2006*.



De ce que ces deux imbéciles  
Se passaient rhubarbe et séné,  
On s' partageait leur dulcinée  
Qui se laissait faire, docile. (v.49-54)

et *Boulevard du temps qui passe* :

A peine sortis du berceau,  
Nous sommes allés faire un saut  
Au boulevard du temps qui passe (v.1-3)

Hormis dans cette dernière chanson où le chanteur est un acteur comme les autres, dans les autres, il reste principalement un observateur, mais cette proximité avec la scène qu'il rapporte permet de créer une forme d'intimité avec les personnages et la scène elle-même. Le chanteur encourage les « mégères gendarmicides », il est un « copain », un « cousin » ou un « voisin » de ce fameux « lèche-cocu », il interroge son public et fait part de ce qui aurait été sa décision à la place du personnage éponyme du *Gorille* :

Supposez que l'un de vous puisse être,  
Comme le singe, obligé de  
Violer un juge ou une ancêtre,  
Lequel choisirait-il des deux ?  
Qu'une alternative pareille,  
Un de ces quatre jours, m'échoie,  
C'est, j'en suis convaincu, la vieille  
Qui sera l'objet de mon choix !  
Gare au gorille !...

Enfin, seules quelques chansons présentent un chanteur extradiégétique et hétérodiégétique, c'est-à-dire un narrateur qui est à la fois extérieur à la diégèse qu'il raconte, mais aussi extérieur à l'histoire qu'il rapporte, ce qui est pourtant souvent considéré comme le narrateur « traditionnel » des récits. Ces chansons sont les suivantes : *Le nombril des femmes d'agent*, *Brave Margot*, *L'assassinat*, *Le grand chêne* et *La princesse et le croque-notes*. Si, mise à part cette caractéristique ces chansons n'ont pas vraiment de point commun, l'on constate tout de même que cette position externe à l'histoire permet précisément une plus grande diversité dans les événements rapportés, et donc de s'éloigner peut-être encore davantage de la réalité. En effet, les chansons que nous avons citées précédemment dans lesquelles le chanteur est autodiégétique ou homodiégétique, à l'exception de certaines telles que *Le Gorille* ou *Comme une sœur*, restent peut-être plus proches de la réalité, dans le choix des décors et des personnages par exemple. Nous savons que beaucoup sont inventées de

toute pièce, mais même une chanson comme *Hécatombe*, dans laquelle l'événement principal relaté est pourtant purement fictif, s'inscrit dans une réalité puisque l'on est au « marché de Briv'-la-Gaillarde »(v.1). L'imagination a peut-être un peu plus de liberté lorsque le chanteur est hétérodiégétique puisqu'il a alors la position du narrateur traditionnel d'une fable, d'un conte ou d'une nouvelle. L'on retrouve d'ailleurs des éléments de ces formes de récit bref dans *Brave Margot*<sup>43</sup> par exemple, cette histoire d'une femme qui donne le sein à un chat abandonné, mais surtout dans *Le grand chêne*<sup>44</sup> et *La princesse et le croque-notes*<sup>45</sup>. En effet, la première est directement liée au monde des fabulistes en tant qu'elle relate l'histoire d'un chêne qui est personnifié, comme en témoigne le fait qu'il puisse se déplacer:

A grand-peine il sortit ses grands pieds de son trou  
Et partit sans se retourner ni peu ni prou.  
Mais moi, qui l'ai connu, je sais bien qu'il souffrit  
De quitter l'ingrate patri'. (v.17-20)

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le chanteur fait une claire référence à la fable de La Fontaine *Le Chêne et le Roseau* :

Il eût connu des jours filés d'or et de soie  
Sans ses proches voisins, les pires gens qui soient,  
Des roseaux mal pensant, pas même des bambous,  
S'amusant à le mettre à bout.

Du matin jusqu'au soir, ces petit rejetons,  
Tout juste cann's à pêch', à peine mirlitons,  
Lui tournant tout autour chantaient *in extenso*  
L'histoire du chêne et du roseau.

Et, bien qu'il fût en bois (les chênes, c'est courant),  
La fable ne le laissait pas indifférent.  
Il advint que, lassé d'être en but aux lazzi,  
Il se résolut à l'exi(l). (v.5-16)

De la même manière, *La Princesse et le croque-notes* entretient un lien étroit avec le conte notamment. En effet, bien que rien ne soit précisé, l'on imagine un décor médiéval, non seulement car la chanson est introduite par l'adverbe « jadis », mais aussi à cause des personnages. Tout d'abord « la Princesse » est un personnage traditionnel des contes, mais en plus elle est désignée comme

<sup>43</sup> Chanson enregistrée le 2 octobre 1953. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>44</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>45</sup> Chanson enregistrée en octobre 1972. Elle figure sur le CD 11 de *l'Intégrale 2006*.

telle car elle « on l'avait trouvé' près du ruisseau, / Abandonnée en un somptueux berceau » (v.16-17), or, ce lien entre le ruisseau et la noblesse rappelle les récits médiévaux où les fées par exemple sont associées à un point d'eau. De même, l'emploi archaïsant du terme « croque-notes » pour désigner le musicien n'est certes pas un élément inhabituel chez Brassens mais il invoque un imaginaire particulier chez le lecteur-auditeur. Par ailleurs, les personnages de « l'élite du pavé » (v.7) sont désignés par des termes tels que « besogneux », « gueux », « réprouvés » (v.8), « mendiants » (v.9), « chevaux de retour » (v.10), qui peuvent une nouvelle fois évoquer une époque lointaine, de même que la peur du croque-notes d'aller « tâter d' la paill' humid' du cachot » (v.29) ou sa fuite « dans la charrette / Des chiffonniers » (v.39-40), les mots « cachot » et « charrette » faisant référence à un imaginaire lointain. Ainsi, le chanteur hétérodiégétique endosse un rôle similaire à celui du narrateur traditionnel, et l'on voit que chez Brassens, cela va de paire avec la mise en place d'un récit plus proche de certaines traditions littéraires.

## **B) Analyse de la structure et de la composition**

Si les catégories genettiennes concernant le narrateur nous ont déjà permises d'analyser certaines caractéristiques récurrentes dans les chansons-récits de Brassens, et l'on peut ainsi par exemple souligner que la majorité de ses chansons sont narrées par un narrateur autodiégétique, il s'agit à présent de relever certaines caractéristiques à partir de l'organisation, de la structure, du récit. De fait, dans les formes brèves du récit, à l'image de la fable, du conte ou de la nouvelle, une certaine constante dans la structure est souvent observable. L'on attend par exemple une morale au début ou à la fin du récit dans les *Fables* de La Fontaine, ou une chute à la fin de la nouvelle. De même, Vladimir Propp, dans *Morphologie du conte*<sup>46</sup>, met en exergue une structure bien précise concernant les contes merveilleux russes par exemple, avec trente-et-une « fonctions » qui seraient reprises dans la majorité de ces derniers, une fonction désignant « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue »<sup>47</sup>. Ainsi, il ne s'agit pas ici de faire une analyse structurale comme celle de Propp, notamment car un récit aussi bref que celui fait en chanson ne permettrait pas une telle précision, mais aussi car le schéma narratif des chansons de Brassens n'est pas aussi répétitif que celui des contes. Nous pouvons néanmoins tout

---

<sup>46</sup> Propp, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Paris : Points-Seuil.

<sup>47</sup> *Ibid.* p.31

de même mettre en lumière certaines structures générales régulièrement exploitées dans le déroulement du récit. Cela est d'autant plus intéressant dans la mesure où une telle étude nous permet de comprendre comment une forme brève telle que la chanson peut prendre la forme d'un récit alors même qu'« il y a une sorte d'antinomie dans l'expression "récit bref" : le récit suppose l'exposé d'un certain nombre d'éléments informatifs et servant de cadre ; l'attention accordée à l'auditeur/lecteur, le désir qu'il puisse se représenter les choses narrées pour que son intérêt soit soutenu impliquent une relative précision, un sens du détail, un goût pour le pittoresque, et tous ces éléments favorisent le développement des expansions »<sup>48</sup>. Nous distinguons trois structures types dans les chansons de Brassens, bien que, nous le rappelons, ce soient des structures générales aux frontières parfois poreuses.

Tout d'abord, il y a les chansons ne relatant qu'un seul et unique événement, inscrit dans une temporalité passée : *Le Gorille*, *Hécatombe*, *Le mécréant*, *Les quat'z'arts*, *La fessée*, *Le Nombriil des femmes d'agent*, *Le fantôme*. La structure de ces chansons se rapproche de celle que l'on attend dans une forme aussi brève dans la mesure où le fait de se concentrer sur un seul événement permet de donner quelques informations, plus ou moins précises, sur les personnages, ou le décor par exemple. Ainsi, le premier couplet sert souvent clairement à poser la situation initiale, comme c'est le cas dans *Le Gorille*<sup>49</sup> par exemple :

C'est à travers de larges grilles,  
Que les femelles du canton  
Contemplaient un puissant gorille,  
Sans souci du qu'en-dira-t-on ;  
Avec impudeur, ces commères  
Lorgnaient même un endroit précis  
Que, rigoureusement, ma mère  
M'a défendu d' nommer ici.  
Gare au gorille!... (v.1-9)

ou dans *Hécatombe*<sup>50</sup> :

Au marché de Briv'-la-Gaillarde,  
A propos de bottes d'oignons,  
Quelques douzaines de gaillardes  
Se crépaient un jour le chignon. (v.1-4)

Mais aussi dans *La fessée*<sup>51</sup> :

---

<sup>48</sup> Quillet, Chantal, *et al.* 2019. *Op.cit.* p.85

<sup>49</sup> Chanson enregistrée le 19 mars 1952. Elle figure sur le CD 1 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>50</sup> Chanson enregistrée le 14 mai 1952. Elle figure sur le CD 1 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>51</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de l'*Intégrale 2006*.

La veuve et l'orphelin, quoi de plus émouvant ?  
Un vieux copain d'école étant mort sans enfants,  
Abandonnant au monde une épouse épatante,  
J'allai rendre visite à la désespérée.  
Et puis ne sachant plus où finir ma soirée,  
Je lui tins compagni' dans la chapelle ardente. (v.1-6)

Ce premier couplet peut aussi être une forme d'introduction générale à l'histoire, comme c'est le cas dans *Le mécréant*<sup>52</sup> :

Est-il en notre temps rien de plus odieux,  
De plus désespérant, que de n' pas croire en Dieu ?  
J' voudrais avoir la foi, la foi d' mon charbonnier,  
Qui'est heureux comme un pape et con comme un panier. (v.1-4)

Ou encore *Le Nombriil des femmes d'agent*<sup>53</sup> :

Voir le nombriil d' la femm' d'un flic  
N'est certain'ment pas un spectacle  
Qui, du point d' vu' de l'esthétiqu',  
Puisse vous élever au pinacle... (v.1-4)

Puis, se met petit à petit en place le nœud, qui peut aboutir à un véritable effet de chute à la fin de la chanson, ce qui procure au lecteur- auditeur un plaisir comparable à celui des nouvelles, à l'image de la fin de la chanson *Le fantôme*<sup>54</sup> qui révèle que toute l'histoire n'était en fait qu'un doux rêve du chanteur :

Au p'tit jour on m'a réveillé,  
On secouait mon oreiller  
Avec un' fougu' pleine de promesses.  
Mais, foin des délic's de Capoue !  
C'était mon père criant « Debout !  
Vains dieux, tu vas manquer la messe ! » (v.61-66)

L'effet de chute est d'autant plus grand que la nécessité d'aller à la messe est bien loin des fantasmes du chanteur, qui confiait à son auditeur juste avant ce dernier couplet :

Eh bien, messieurs, qu'on se le dise  
Ces belles dames de jadis  
Sont de satanées polissonnes

---

<sup>52</sup> Chanson enregistrée en février 1960. Elle figure sur le CD 6 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>53</sup> Chanson enregistrée le 1er octobre 1953. Elle figure sur le CD 3 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>54</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de l'*Intégrale 2006*.

Plus expertes dans le déduit  
Que certaines dames d'aujourd'hui  
Et je ne veux nommer personne. (v.55-60)

La fin du *Nombril des femmes d'agent* est aussi construite sur un effet de chute car, de concert avec l'« honnête homme sans malice / Brûlant d'contempler le nombril / D' la femm' d'un agent de police » (v.6-8), l'auditeur pense que celui-ci va enfin atteindre son but, mais il est frappé d'une mort inattendue et soudaine, comme le souligne le dernier couplet :

Mais, hélas! il était rompu  
Par les effets de sa hantise.  
Et comme il atteignait le but  
De cinquante ans de convoitise,  
La mort, la mort, la mort le prit  
Sur l'abdomen de sa complice :  
Il n'a jamais vu le nombril  
D' la femm' d'un agent de police... (v.41-48)

Cependant, le récit peut aussi servir d'exemple à une idée plus générale, presque à la manière des *exempla* dont parle Cicéron dans son *De Oratore* (44 avant Jésus-Christ) quand il présente l'histoire comme « maîtresse de vie » (*historia magistra vitae*), sauf que l'on ne serait pas ici du côté de l'Histoire, mais bien du côté du court récit qui met en exergue une petite idée générale. Cela rappelle d'ailleurs aussi le fonctionnement de la fable qui présente souvent une morale à la fin de son récit. Ce parallèle est d'autant plus pertinent que si « la fable véhicule un sens qu'il faut s'appliquer à déchiffrer et à approfondir, le sens caché de la parole du fabuliste requiert un travail de déchiffrage et d'interprétation »<sup>55</sup>, l'éventuelle « morale » à la fin des chansons de Brassens mérite aussi parfois un travail d'interprétation du lecteur-auditeur, notamment parce qu'il n'est pas certain que l'on puisse véritablement parler de « morale » en ce qui concerne certaines idées générales qui sont présentées. Nous y reviendrons par la suite, mais nous soulignons ici que, d'un point de vue typologique uniquement, la fin de certaines chansons met en lumière une idée plus générale qui est amenée par le récit et qui, rétrospectivement, peut sembler être le point vers lequel s'oriente le récit depuis le début. L'on peut penser à la fin du *Gorille* par exemple, qui, en ridiculisant le juge et en le comparant à l'homme qu'il a condamné, est une prise de position subtile contre la peine de mort :

La suite serait délectable,  
Malheureusement, je ne peux  
Pas la dire, et c'est regrettable,  
Ça nous aurait fait rire un peu ;

---

<sup>55</sup> Guillot, Isabelle. 2004. *Fables de La Fontaine : Leçon littéraire*. Paris: PUF. p.29

Car le juge, au moment suprême,  
Criait : « Maman! », pleurait beaucoup,  
Comme l'homme auquel, le jour même,  
Il avait fait trancher le cou.  
Gare au gorille!... (v.73-81)

De même, dans *Le Mécréant*, la fin fonctionne telle une réponse au début que nous avons mentionné plus haut et témoigne d'un rejet des dogmes religieux :

Je n'ai jamais tué, jamais violé non plus,  
Y a déjà quelque temps que je ne vole plus ;

Si l'Eternel existe, en fin de compte, il voit  
Qu' je m' conduis guèr' plus mal que si j'avais la foi. (v.39-42)

Enfin, le fait de ne faire le récit que d'un événement permet de donner des détails précis à l'auditeur, qui est ainsi tout de même plongé dans l'univers fictionnel inventé malgré la brièveté du récit. C'est notamment le cas dans des chansons telles que *La fessée* ou *Les quat'z'arts*<sup>56</sup>, qui ont une structure basée sur la répétition. Cela est particulièrement saillant dans la seconde chanson, qui est divisée en neuf parties, chacune formée d'un couplet et d'un refrain qui varie légèrement. La brièveté du récit n'entrave alors en rien la possibilité pour le lecteur-auditeur de se représenter la scène racontée et les détails si souvent attendus pour imaginer l'histoire ne manquent pas. Ici la chanson s'inscrit en plus dans une réalité puisqu'elle s'inspire du « bal des Quat'z'Arts », organisé par les étudiants de l'Ecole nationale des beaux-arts de Paris. Les trois premiers couplets suffisent à illustrer notre propos :

1

Les copains affligés, les copines en pleurs,  
La boîte à dominos enfouï sous les fleurs.  
Tout le monde équipé de sa tenu' de deuil,  
La farce était bien bonne et valait le coup d'œil.

Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut :  
L'enterrement paraissait officiel. Bravo!

2

Le mort ne chantait pas : « Ah ! c' qu'on s'emmerde ici ! »  
Il prenait son trépas à cœur, cette fois-ci,  
Et les bonshomm's chargés de la levée du corps  
Ne chantaient pas non plus « Saint Eloi bande encor ! »

---

<sup>56</sup> Chanson enregistrée le 26 octobre 1964. Elle figure sur le CD 8 de *l'Intégrale 2006*.

Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut :  
Le macchabée semblait tout à fait mort. Bravo !

3

Ce n'étaient pas du tout des filles en tutu  
Avec des fess's à claquer et des chapeaux pointus  
Les commères choisis pour les cordons du poêle,  
Et nul ne leur criait: « A poil ! A poil ! A poil ! »

Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut :  
Les pleureuses sanglotaient pour de bon. Bravo ! (v.1-18)

L'on se représente aisément le deuil des personnages, le sérieux inhabituel du mort et des filles. Le chanteur décrit négativement la scène, en insistant sur ce qui n'a pas lieu, ce qui permet au lecteur-auditeur de s'imaginer à la fois la scène attendue et celle qui a véritablement lieu sous les yeux du chanteur.

En outre, certaines chansons-récits de notre ACI suivent une structure assez semblable à celle que nous venons de décrire dans la mesure où un événement est au cœur de l'histoire, simplement, c'est moins un retournement de situation ou une chute qui donne son importance à la scène racontée, mais le fait que les conséquences de l'événement en question soient toujours palpables chez le chanteur. De fait, le dernier couplet sert souvent à faire le lien entre l'événement passé et le présent du chanteur, illustrant ainsi l'importance de la scène qui a été racontée pour son narrateur. Cette structure permet de créer une plus grande connivence avec l'auditeur qui écoute la chanson, mais surtout elle met en exergue, même si ce n'est sûrement qu'en tant que posture de la part du chanteur, la portée et la gravité de l'événement conté. C'est notamment cet aspect qui fait que ces chansons sont de véritables récits et non pas de simples événements narrés. Le retournement de situation et l'importance de l'événement, deux points essentiels de la définition du récit, sont palpables grâce à l'incidence que celui-ci a encore sur le chanteur. Ces chansons sont : *Une jolie fleur*, *Je suis un voyou*, *A l'ombre du cœur de ma mie*, *Comme une sœur*, *L'orage*, *La fille à cent sous*, *L'épave*, *La messe au pendu* et *Brave Margot*. Dans *Une jolie fleur*<sup>57</sup>, l'ensemble des couplets constitue un récit au passé qui décrit la femme aimée et son départ notamment, tandis que le dernier couplet est isolé et décrit la situation présente du chanteur :

J' lui en ai bien voulu, mais à présent,  
J'ai plus d' rancune et mon cœur lui pardonne  
D'avoir mis mon cœur à feu et à sang

---

<sup>57</sup> Chanson enregistrée le 28 octobre 1954. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.



Pour qu'il ne puisse plus servir à personne... (v.33-36)

Ainsi, ce dernier couplet renvoie à la situation présente du chanteur, notamment grâce à la locution adverbiale « à présent », et, quoiqu'il fonctionne en quelque sorte de paire avec le refrain, qui est lui aussi au présent pour rapporter un propos général, il reste isolé par rapport au récit, et notamment par rapport aux structures habituelles que peut prendre celui-ci. Le chanteur met ainsi en exergue l'importance de la séparation avec cette femme, mais aussi ici sa cruauté. De même, dans *Comme une soeur*<sup>58</sup>, il y a un véritable clivage entre les huit premiers couplets, qui relatent l'événement qui est au cœur du récit :

Comme une sœur, tête coupée, tête coupée,  
Ell' ressemblait à sa poupée, à sa poupée.  
Dans la rivière, elle est venue  
Tremper un peu son pied menu, son pied menu.

Par une ruse à ma façon, à ma façon,  
Je fais semblant d'être un poisson, d'être un poisson.  
Je me déguise en cachalot  
Et je me couche au fond de l'eau, au fond de l'eau.

J'ai le bonheur, grâce à ce biais, grâce à ce biais,  
De lui croquer un bout de pied, un bout de pied.  
Jamais requin n'a, j'en réponds,  
Jamais rien goûté d'aussi bon, rien d'aussi bon.

Ell' m'a puni de ce culot, de ce culot,  
En me tenant le bec dans l'eau, le bec dans l'eau.  
Et j'ai dû, pour l'apitoyer,  
Faire mine de me noyer, de me noyer.

Convaincu' de m'avoir occis, m'avoir occis,  
La voilà qui se radoucit, se radoucit,  
Et qui m'embrasse et qui me mord  
Pour me ressusciter des morts, citer des morts.

Si c'est le sort qu'il faut subir, qu'il faut subir,  
A l'heure du dernier soupir, dernier soupir,  
Si, des noyés, tel est le lot,  
Je retourne me fiche à l'eau, me fiche à l'eau.

Chez ses parents, le lendemain, le lendemain,  
J'ai couru demander sa main, d'mander sa main,  
Mais comme je n'avais rien dans  
La mienne, on m'a crié: « Va-t'en! », crié : « Va-t'en! »

On l'a livrée aux appétits, aux appétits  
D'une espèce de mercanti, de mercanti,

---

<sup>58</sup> Chanson enregistrée le 14 octobre 1958. Elle figure sur le CD 5 de *l'Intégrale 2006*.

Un vrai maroufle, un gros sac d'or,  
Plus vieux qu'Hérode et que Nestor, et que Nestor.

et les deux derniers couplets, qui, eux, mettent en lumière les sentiments et les pensées du chanteur au moment où il raconte son histoire, ce qui se situe dans une temporalité très éloignée de celle des événements contés :

Et depuis leurs noces j'attends, noces j'attends,  
Le cœur sur des charbons ardents, charbons ardents,  
Que la Faucheuse vienne cou-  
Per l'herbe aux pieds de ce grigou, de ce grigou.

Quand ell' sera veuve éploré', veuve éploré',  
Après l'avoir bien enterré, bien enterré,  
J'ai l'espéranc' qu'elle viendra  
Faire sa niche entre mes bras, entre mes bras.

Par ailleurs, dans *Brave Margot*<sup>59</sup>, la seule chanson qui suit cette structure dont le chanteur n'est pas à la première personne du singulier, le lien avec le présent de la narration est tissé grâce à ces simples vers à la fin du troisième couplet, qui créent une continuité entre l'événement passé et son récit au présent:

Le temps passa sur les mémoires,  
On oublia l'événement,  
Seuls des vieux racontent encore  
A leurs p'tits enfants...

Cependant, cela est uniquement possible grâce au long refrain de cette chanson, chose par ailleurs très rare chez Brassens, et particulièrement dans les chansons-récits, qui raconte l'événement central du récit et permet de créer la structure quelque peu circulaire de la chanson :

Quand Margot dégrafait son corsage  
Pour donner la gougoutte à son chat,  
Tous les gars, tous les gars du village,  
Étaient là, la la la la la...  
Étaient là, la la la la la...  
Et Margot, qu' était simple et très sage,  
Présumait qu' c'était pour voir son chat  
Qu' tous les gars, qu' tous les gars du village,  
Étaient là, la la la la la...  
Étaient là, la la la la la...

---

<sup>59</sup> Chanson enregistrée le 2 octobre 1953. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

Dans certaines chansons, ce lien avec le présent du chanteur est aussi mis en lumière dans le premier couplet, qui fonctionne comme une introduction au récit qui suit. Ainsi, il y a un effet d'ouverture et de clôture car la fin répond en quelque sorte au début, qui est à présent compris par le lecteur-auditeur. Ceci est particulièrement saillant dans *La messe au pendu*<sup>60</sup> car le premier et le dernier couplet ont une structure très semblable, comme en témoigne notamment la répétition des deux premiers vers :

**Anticlérical fanatique,  
Gros mangeur d'ecclésiastiques,  
Cet aveu me coûte beaucoup,  
Mais ces hommes d'Église, hélas !  
Ne sont pas tous des dégueulasses.  
Témoin le curé de chez nous.**

Quand la foule qui se déchaîne  
Pendit un homme au bout d'un chêne  
Sans forme aucune de remords,  
Ce raticchon fit un scandale  
Et rugit à travers les stalles :  
« Mort à toute peine de mort ! »

Puis, on le vit, étrange rite,  
Qui baptisait les marguerites  
Avec l'eau de son bénitier  
Et qui prodiguait les hosties,  
Le pain bénit, l'Eucharistie,  
Aux petits oiseaux du moutier.

Ensuite, il retroussa ses manches,  
Prit son goupillon des dimanches  
Et, plein d'une sainte colère,  
Il partit comme à l'offensive  
Dire une grand messe exclusive  
À celui qui dansait en l'air.

C'est à du gibier de potence  
Qu'en cette triste circonstance  
L'hommage sacré fut rendu.  
Ce jour-là, le rôle du Christ(e),  
Bonne aubaine pour le touriste,  
Était joué par un pendu.

Et maintenant quand on croasse,  
Nous, les païens de sa paroisse,  
C'est pas lui qu'on veut dépriser.  
Quand on crie : « A bas la calotte ! »

---

<sup>60</sup> Chanson enregistrée le 2 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

À s'en faire péter la glotte,  
La sienne n'est jamais visée.

**Anticléricaux fanatiques,  
Gros mangeur d'ecclésiastiques,  
Quand vous vous goinfrez un plat  
De cureton, je vous exhorte,  
Camarades, à faire en sorte  
Que ce ne soit pas celui-là.**

Enfin, les autres chansons-récits, *Lèche-cocu*, *Le Mauvais sujet repent*, *P... de toi*, *Celui qui a mal tourné*, *L'assassinat*, *Les ricochets*, *Le grand chêne*, *Boulevard du temps qui passe*, *L'amandier* et *La princesse et le croque-notes*, ont une structure différente car le chanteur ne rapporte pas un seul et unique événement, mais bien une suite d'événements qui se produisent dans une temporalité plus longue. De ce fait, dans la mesure où nous sommes toujours ici dans une structure brève, l'on voit comment il est possible de rapporter plusieurs événements en seulement quelques minutes. Contrairement aux récits qui se concentrent sur un seul et unique événement, ou du moins sur un événement central, où il y a donc la possibilité pour le lecteur de suivre progressivement l'évolution de la scène, ses différentes étapes et de peut-être tirer un plaisir d'anticipation, ici le récit se structure d'une manière quelque peu différente. La possibilité pour le narrateur de raconter plusieurs événements éloignés temporellement dans un laps de temps aussi bref que celui d'une chanson est principalement possible grâce à l'emploi d'ellipses, qu'elles soient explicites ou implicites. La chanson *Le mauvais sujet repent*<sup>61</sup> relate deux événements, mais ceux-ci ne se suivent pas et sont séparés par une temporalité qui n'est pas connue par l'auditeur, nous remarquons en effet l'usage d'une ellipse implicite qui donne l'impression d'une accélération soudaine dans le cours des événements. Le nœud et la fin de l'histoire arrivent de façon quelque peu précipitée par cette ellipse. En effet, la première partie de la chanson, les cinq premiers couplets, rend compte de la rencontre entre le chanteur et la femme qui « chassait l'mâle aux alentours/ De la Mad'leine » (v.3 - 4) ainsi que leur décision de « travailler » ensemble, ce qui s'apparente à la situation initiale de l'histoire, avec une mise en place progressive du nœud :

Elle avait la taill' faite au tour,  
Les hanches pleines,  
Et chassait l' mâle aux alentours  
De la Mad'leine  
À sa façon d' me dire : « Mon rat  
Est-c' que j' te tente ? »

---

<sup>61</sup> Chanson enregistrée le 14 mai 1952. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

Je vis que j'avais affaire à  
Un' débutante...

Elle avait l' don, c'est vrai, j'en conviens  
Elle avait l' génie,  
Mais, sans technique, un don n'est rien  
Qu'un' sal' manie...  
Certes, on ne se fait pas putain  
Comme on s' fait nonne.  
C'est du moins c' qu'on prêche, en latin,  
À la Sorbonne...

Me sentant rempli de pitié  
Pour la donzelle,  
J' lui enseignai, de son métier  
Les p'tit's ficelles...  
J' lui enseignai l' moyen d' bientôt  
Faire fortune,  
En bougeant l'endroit où le dos  
R'ssemble à la lune...

Car, dans l'art de fair' le trottoir,  
Je le confesse,  
Le difficile est d' bien savoir  
Jouer des fesses...  
On n' tortill' pas son popotin  
D' la mêm' manière,  
Pour un droguiste, un sacristain  
Un fonctionnaire...

Rapidement instruite par  
Mes bons offices,  
Elle m'investit d'une part  
D' ses bénéfices...  
On s'aida mutuellement,  
Comme dit l' poète  
Ell' était l' corps, naturell'ment,  
Puis moi la tête...

Puis, il y a une véritable fracture à partir du sixième couplet qui débute par l'ellipse implicite, et l'accélération dans la suite des événements est mise en lumière par le fait que cette seconde partie de la chanson ne constitue que trois couplets sur les huit :

Un soir, à la suite de ma-  
Nœuvres douteuses,  
Ell' tomba victime d'une ma-  
Ladie honteuse...  
Lors, en tout bien, toute amitié,  
En fille probe,

Elle me passa la moitié  
De ses microbes...

Après des injections aiguës  
D'antiseptique,  
J'abandonnai l'métier d'cocu  
Systématique...  
Elle eut beau pousser des sanglots,  
Braire à tu'-tête,  
Comme je n'étais qu'un salaud,  
J'me fis honnête...

Sitôt privé' de ma tutell',  
Ma pauvre amie  
Courut essayer du bordel  
Les infamies...  
Paraît qu'ell' s' vend même à des flics,  
Quell' décadence !  
Y'a plus d' moralité publicu'  
Dans notre France...

Une structure très similaire est observable dans la chanson *La princesse et le croque-notes*<sup>62</sup>, à la différence qu'il y a même ici deux ellipses. En effet, les trois premiers couplets présentent le décor ainsi que le personnage de la « Princesse », dont le nom même est expliqué :

Jadis, au lieu du jardin que voici,  
C'était la zone et tout ce qui s'ensuit,  
Des masures, des taudis insolites,  
Des ruines pas romaines pour un sou.  
Quant à la faune habitant là-dessous  
C'était la fine fleur, c'était l'élite.

La fine fleur, l'élite du pavé,  
Des besogneux, des gueux, des réprouvés,  
Des mendiants rivalisant de tares,  
Des chevaux de retour, des propre' -à-rien,  
Ainsi qu'un croque-note, un musicien,  
Une épave accrochée à sa guitare.

Adopté' par ce beau monde attendri,  
Une petite fée avait fleuri  
Au milieu de toute cette bassesse.  
Comme on l'avait trouvé' près du ruisseau,  
Abandonnée en un somptueux berceau,  
À tout hasard on l'appelait « Princesse »

---

<sup>62</sup> Chanson enregistrée en octobre 1972. Elle figure sur le CD 11 de *l'Intégrale 2006*.

Il y a ensuite une première ellipse au début du quatrième couplet, introduite de la même manière que dans *Le Mauvais sujet repent*, qui marque le début de la mise en place du nœud de l'histoire, cette scène entre les deux personnages principaux, dont la généralité des noms rappelle d'ailleurs les fables mais dont les fonctions elles-mêmes renvoient surtout à l'imaginaire du conte :

Or, un soir, Dieu du ciel, protégez-nous !  
La voilà qui monte sur les genoux  
Du croque-note et doucement soupire,  
En rougissant quand même un petit peu :  
« C'est toi que j'aime et si tu veux tu peux  
M'embrasser sur la bouche et même pire... »

« - Tout beau, Princesse, arrête un peu ton tir  
J'ai pas tell'ment l'étoffe du satyr'.  
Tu as treize ans, j'en ai trente qui sonnent,  
Gross' différence et je ne suis pas chaud  
Pour tâter d' la paill' humid' du cachot...  
- Mais croque-not', j' » dirai rien à personne...

- N'insiste pas, fit-il d'un ton railleur,  
D'abord, tu n'es pas mon genre, et d'ailleurs  
Mon cœur est déjà pris par une grande... »  
Alors Princesse est partie en courant,  
Alors Princesse est partie en pleurant,  
Chagrine qu'on ait boudé son offrande.

Y a pas eu détournement de mineure,  
Le croque-note au matin, de bonne heure  
À l'anglaise a filé dans la charrette  
Des chiffonniers en grattant sa guitare.

Et enfin, ce n'est que dans l'avant-dernier vers que la dernière ellipse, explicite celle-ci, apparaît, ce qui crée une troisième temporalité. Plus important encore, c'est cette ellipse qui permet de produire un retournement de situation, une chute qui surprend le lecteur-auditeur par sa rapidité :

Passant par là, quelque vingt ans plus tard,  
Il a le sentiment qu'il le regrette.

Pour finir, dans *P... de toi*<sup>63</sup> et *Lèche-cocu*<sup>64</sup>, la brièveté de la chanson ne fait pas barrage au récit d'une suite d'événements car ces deux textes mettent en lumière une forme de généralité dans l'histoire, qui a alors une temporalité floue. En effet, dans *Lèche-cocu* par exemple, ce n'est pas un événement précis qui est relaté, mais une suite d'événements qui semble sans cesse se répéter, comme le met

---

<sup>63</sup> Chanson enregistrée le 15 janvier 1954. Elle est également connue sous le titre *Pauvre de moi*. Elle figure sur le CD 2 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>64</sup> Chanson enregistrée le 4 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de l'*Intégrale 2006*.

en exerçant la structure répétitive des couplets 2 à 6. Le récit est lui-même schématique en réalité car il a pour but de montrer l'échec sans cesse renouvelé de la stratégie du fameux « lèche-cocu » :

Comme il chouchoutait les maris,  
Qu'il les couvrait de flatteries,  
Quand il en pinçait pour leurs femmes,  
Qu'il avait des cornes au cul,  
On l'appelait lèche-cocu.  
Oyez tous son histoire infâme.

Si l' mari faisait du bateau,  
Il lui parlait de tirant d'eau,  
De voiles, de mâts de misaine,  
De yacht, de brick et de steamer.  
Lui, qui souffrait du mal de mer  
En passant les ponts de la Seine.

Si l'homme était un peu bigot,  
Lui, qui sentait fort le fagot,  
Criblait le ciel de patenôtres,  
Communiait à grand fracas,  
Retirant même en certains cas  
L' pain bénit d' la bouche d'un autre.

Si l'homme était sergent de ville,  
En sautoir - mon Dieu, que c'est vil -  
Il portait un flic en peluche,  
Lui qui, sans ménager sa voix,  
Criait « Mort aux vaches » autrefois  
Même atteint de la coqueluche.

Si l'homme était un militant,  
Il prenait sa carte à l'instant  
Pour bien se mettre dans sa manche,  
Biffant ses propres graffiti  
Du vendredi, le samedi  
Ceux du samedi, le dimanche.

Et si l'homme était dans l'armée,  
Il entonnait pour le charmer  
« Sambre-et-Meuse » et tout le folklore,  
Lui, le pacifiste bêlant  
Qui fabriquait des cerfs-volants  
Avec le drapeau tricolore.

Eh bien, ce malheureux tocard  
Faisait tout ça vainement, car  
Étant comme cul et chemise  
Avec les maris, il ne put  
Jamais parvenir à son but :



Toucher à la fesse promise.

Ravis, ces messieurs talonnaient  
Ce bougre qui les flagornait  
A la ville, comme à la campagne,  
Ne lui laissant pas l'occasion  
De se trouver, quell' dérision,  
Seul à seul avec leurs compagnes.

Et nous, copains, cousins, voisins,  
Profitant (on n'est pas des saints)  
De ce que ces deux imbéciles  
Se passaient rhubarbe et séné,  
On s' partageait leur dulcinée  
Qui se laissait faire docile.

Et, tandis que lèche-cocu  
Se prosternait cornes au cul  
Devant ses éventuelles victimes,  
Par surcroît, l'on couchait aussi  
- La morale était sauve ainsi -  
Avec sa femme légitime.

Cependant, l'on retrouve aussi une éventuelle « morale » à la fin de ce type de chansons, comme en témoigne ici l'avant-dernier vers, à la manière des chansons-récits qui ne relatent qu'un seul événement, mais cela est moins récurrent. Cette idée de « morale » est d'ailleurs encore plus discutable que dans les chansons que nous avons citées plus haut car, comme c'est le cas ici, l'inverse d'un comportement moral qui est en réalité présenté. Encore une fois, nous reviendrons sur ce jeu volontaire de la part de Brassens.

Si la diversité et la variété des chansons-récits de Brassens ne permet pas de dégager une typologie, une seule et unique structure qui se répète, nous venons de voir qu'il est tout de même possible de classifier ces chansons selon différentes données et de dégager certains critères généraux qui mettent en exergue des similitudes entre les récits. Certes c'est le caractère hétéroclite des récits de Georges Brassens qui se dégage, mais l'on peut tout de même parler de typologies, au pluriel, en ce qui concerne la composition de ces textes.

Nous allons à présent voir que de plus grandes similitudes sont observables dans les chansons qui présentent des aspects narratifs sans pour autant être des récits.

### 3) Les « faux-récits » et les discours aux aspects narratifs

Si nous venons de voir que la forme narrative est très présente dans les chansons enregistrées de Georges Brassens, nous pouvons véritablement parler d'une « tentation du narratif » chez Brassens dans la mesure où la narration est présente sous d'autres formes que celle du récit à proprement parler. De fait, nous allons nous pencher sur deux autres types de chansons qui ont des caractéristiques narratives : ce que l'on appellera les « faux récits », ainsi que les chansons qui sont des discours mais où se retrouvent ponctuellement des passages narratifs.

#### **A) Les faux récits**

Il est vrai que, comme nous l'avons vu plus haut, pour qu'un texte soit défini comme un récit, il faut qu'il possède certaines caractéristiques qui en font une histoire : le fait de rapporter un événement qui s'inscrit dans une temporalité, et une différence claire et importante entre la situation initiale et la situation finale. Ainsi, grand nombre des chansons de Brassens semblent être des récits car elles en ont des caractéristiques du récit, elles sont rapportées à la manière d'un récit, mais elles ne correspondent en réalité pas à la définition de celui-ci. Ces chansons témoignent d'un plaisir certain de se placer dans la position de conteur de la part de Brassens. S'il était difficile de dégager une typologie des chansons-récits, il s'avère que celles que nous qualifierons de « faux récits » ont de grandes caractéristiques communes. De fait, ces chansons, qui se présentent en apparence sous la forme d'une histoire, ne rapportent souvent qu'un seul et unique événement, mais surtout, il n'y a pas de transformation entre la situation initiale et la situation finale. Cela peut être dû à deux choses : soit il n'y a pas vraiment de situation initiale et de situation finale dans la mesure où il n'y a pas d'évolution temporelle et que la fin du faux récit est annoncée dès le début, soit l'événement rapporté n'a pas vraiment d'incidence sur le chanteur ou les personnages de façon générale, et de ce fait il n'a aucun impact. De plus, la structure des chansons faussement narratives est basée sur le principe de répétition, que ce soit dans la structure des couplets, ou grâce à un refrain assez long pour l'esthétique brassensienne. Plus d'une trentaine de chansons suivent ce modèle : *Le Parapluie*, *Pauvre Martin*, *Auprès de mon arbre*, *Je me suis fait tout petit*, *Les croquants*, *La traîtresse*, *La Chasse aux papillons*, *La Cane de Jeanne*, *La Marche nuptiale*, *Bonhomme*, *Dans l'eau de la claire fontaine*, *Tonton Nestor*, *La marguerite*, *Le petit joueur de flûtean*, *Les quatre bacheliers*, *La tondue*, *Sale petit bonhomme*, *Cupidon s'en fout*, *Histoire de faussaire*, *Mélanie*, *Les Sabots d'Hélène*, *Marinette*, *Grand-père*, *Jeanne*,

*La route aux quatre chansons, Le grand Pan, Le vingt-deux septembre, L'ancêtre, La religieuse, La rose, la bouteille et la poignée de main, Bécassine, Les lilas et Oncle Archibald*, avec bien sûr toujours quelques différences que nous allons mettre en lumière. Grâce aux critères que nous avons présentés, il est possible de faire une classification un peu plus précise des chansons faussement narratives.

Tout d'abord, les chansons *La Chasse aux papillons, La Cane de Jeanne, La Marche nuptiale, Bonhomme, Dans l'eau de la claire fontaine, Tonton Nestor, La marguerite, Le petit joueur de flûteau, Jeanne, Les quatre bacheliers, La tondué, Sale petit bonhomme, Histoire de faussaire, Mélanie, Les lilas et Oncle Archibald* sont des faux récits simplement car elles présentent un seul événement qui semble n'avoir aucune conséquence, il n'y a pas d'évolution entre le début et la fin de la chanson. La chanson ne sert qu'à partager cet événement, et si la scène ne produit pas de changement entre la situation initiale et la situation finale, on ne peut pas dire qu'il s'agisse d'un récit. De fait, dans des chansons telles que *La Chasse aux papillons*<sup>65</sup>, *Dans l'eau de la claire fontaine*<sup>66</sup>, ou encore *La marguerite*<sup>67</sup>, il y a bien une suite d'actions qui s'inscrit dans une temporalité, mais elles ne produisent aucune conséquence. Dans *La chasse aux papillons* par exemple, il n'y a aucun retournement, pas vraiment d'effet de surprise et aucun effet de chute non plus :

Un bon petit diable à la fleur de l'âge,  
La jambe légère et l'œil polisson,  
Et la bouche pleine de joyeux ramages,  
Allait à la chasse aux papillons.

Comme il atteignait l'oré' du village,  
Filant sa quenouille, il vit Cendrillon ;  
Il lui dit : « Bonjour, que Dieu te ménage,  
J' t'emmène à la chasse aux papillons. »

Cendrillon, ravi' de quitter sa cage,  
Met sa robe neuve et ses bottillons ;  
Et, bras d'ssus bras d'ssous, vers les frais bocages  
Ils vont à la chasse aux papillons.

Ils ne savaient pas que sous les ombrages,  
Se cachait l'amour et son aiguillon,  
Et qu'il transperçait les cœurs de leur âge,  
Les cœurs des chasseurs de papillons.

Quand il se fit tendre, ell' lui dit : « J' présage  
Qu' c'est pas dans les plis de mon cotillon,  
Ni dans l'échancrure de mon corsage,

---

<sup>65</sup> Chanson enregistrée le 21 octobre 1952. Elle figure sur le CD 1 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>66</sup> Chanson enregistrée les 23-24 octobre 1961. Elle figure sur le CD 7 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>67</sup> Chanson enregistrée le 12 octobre 1962. Elle figure sur le CD 7 de *l'Intégrale 2006*.

Qu'on va à la chasse aux papillons. »

Sur sa bouche en feu qui criait : « Sois sage ! »  
Il posa sa bouche en guis' de bâillon,  
Et c'fut l'plus charmant des remu'-ménage  
Qu'on ait vu d' mémoire' de papillon.

Un volcan dans l'âme, i' r'vinr'nt au village,  
En se promettant d'aller des millions,  
Des milliards de fois, et mêm' davantage,  
Ensemble à la chasse aux papillons.

Mais tant qu'ils s'aim'ront, tant que les nuages,  
Porteurs de chagrins, les épargneront,  
Il f'ra bon voler dans les frais bocages,  
Ils f'ront pas la chasse aux papillons.

L'on y ressent plus le plaisir de créer une histoire, de divertir un public, de s'amuser, que l'on observe les caractéristiques qui définissent le récit. Par ailleurs, alors qu'il y a une certaine évolution temporelle, et peut-être un léger suspense dans les chansons que nous venons de citer, d'autres mettent en exergue l'absence de toute évolution entre le début et la fin de la chanson en dévoilant l'élément principal du récit dès le début, ce qui rend la possibilité de créer du suspense ou de l'attente pour le lecteur-auditeur impossible. Cela est particulièrement saillant dans *La Cane de Jeanne*<sup>68</sup> ou *Bonhomme*<sup>69</sup> par exemple. Dans la première le seul événement qui fait l'objet de la chanson est raconté dans le premier couplet, dont les vers sont d'ailleurs particulièrement brefs, et le plus important est même mentionné dès les trois premiers vers :

La cane  
De Jeanne  
Est morte au gui l'an neuf...  
L'avait pondu, la veille,  
Merveille !  
Un œuf. (v.1-6)

Dans *Bonhomme*, l'issue de l'événement narré est dévoilée à la fin du premier couplet:

Malgré la bise qui mord,  
La pauvre vieille de somme  
Va ramasser du bois mort  
Pour chauffer Bonhomme,  
**Bonhomme qui va mourir**  
**De mort naturelle.** (v.1-6)

---

<sup>68</sup> Chanson enregistrée par Brassens le 16 juin 1953. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>69</sup> Chanson enregistrée le 14 octobre 1958. Elle figure sur le CD 5 de *l'Intégrale 2006*.

et est rappelé dans le dernier vers de chacun des quatre autres couplets. De même, l'essentiel du propos de la chanson est dévoilé dès le premier couplet dans *Les lilas*<sup>70</sup> :

Quand je vais chez la fleuriste  
Je n'achèt' que des lilas...  
Si ma chanson chante triste,  
C'est que l'amour n'est plus là. (v.1-4)

ou *Oncle Archibald*<sup>71</sup> :

Ô vous, les arracheurs de dents  
Tous les cafards, les charlatans  
Les prophètes,  
Comptez plus sur oncle Archibald  
Pour payer les violons du bal  
A vos fêtes, à vos fêtes... (bis) (v1-6)

Mais plus encore, l'absence de réelle évolution entre la situation initiale et la situation finale est mise en lumière par le fait que, dans ces deux chansons, le premier couplet est répété à la fin de la chanson. Il y a une circularité ainsi créée qui est contraire à la linéarité des véritables récits. Certaines chansons de ce type sont aussi faussement narratives car l'événement rapporté sert à dresser un portrait, comme c'est notamment le cas dans *Jeanne*<sup>72</sup>, *Oncle Archibald*<sup>73</sup> ou encore *Mélanie*<sup>74</sup>, chansons dont, ce n'est pas un hasard, le titre est le nom du personnage principal. Ainsi, si l'on prend l'exemple de la première, le faux-récit assez général concernant l'auberge de Jeanne sert avant tout à souligner sa générosité à dresser le portrait d'une femme qui a le cœur sur la main :

Chez Jeanne, la Jeanne,  
Son auberge est ouverte aux gens sans feu ni lieu,  
On pourrait l'appeler l'auberge du Bon Dieu  
S'il n'en existait déjà une,  
La dernière où l'on peut entrer  
Sans frapper, sans montrer patte blanche...

Chez Jeanne, la Jeanne,  
On est n'importe qui, on vient n'importe quand,  
Et comme par miracle, par enchantement,  
On fait parti' de la famille  
Dans son cœur, en s' poussant un peu,

---

<sup>70</sup> Chanson enregistrée le 27 mai 1957. Elle figure sur le CD 4 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>71</sup> Chanson enregistrée le 12 octobre 1962. Elle figure sur le CD 7 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>72</sup> Chanson enregistrée le 28 mai 1957. Elle figure sur le CD 4 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>73</sup> Chanson enregistrée le 28 mai 1957. Elle figure sur le CD 4 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>74</sup> Chanson enregistrée le 3 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

Reste encore une petite place...

La Jeanne, la Jeanne,  
Elle est pauvre et sa table est souvent mal servie  
Mais le peu qu'on y trouve assouvit pour la vie,  
Par la façon qu'elle le donne,  
Son pain ressemble à du gâteau  
Et son eau à du vin comm' deux gouttes d'eau...

La Jeanne, la Jeanne,  
On la pai' quand on peut des prix mirobolants :  
Un baiser sur son front ou sur ses cheveux blancs  
Un semblant d'accord de guitare  
L'adresse d'un chat échaudé  
Ou d'un chien tout crotté comm' pourboire...

La Jeanne, la Jeanne,  
Dans ses rose' et ses choux n'a pas trouvé d'enfant,  
Qu'on aime et qu'on défend contre les quatre vents,  
Et qu'on accroche à son corsage,  
Et qu'on arrose avec son lait...  
D'autres qu'elle en seraient tout' chagrines...

Mais Jeanne, la Jeanne,  
Ne s'en souci' pas plus que de colin-tampon  
Être mère de trois pouliquets, à quoi bon !  
Quand elle est mère universelle,  
Quand tous les enfants de la terre,  
De la mer et du ciel sont à elle...

Par ailleurs, d'autres chansons présentent des caractéristiques très similaires, notamment dans l'absence d'évolution entre le début et la fin du faux récit et dans l'évolution plus circulaire que linéaire, mais ces caractéristiques sont d'autant plus saillantes qu'un refrain systématique vient souligner le caractère statique de l'histoire. De fait, comme le souligne Joël July, le refrain est « révélateur d'un leitmotiv mélodique et thématique » en ce qu'il permet une « compréhension immédiate et une mémorisation rapide » malgré l'« éphémère audition » de la chanson<sup>75</sup>. Ainsi, il constitue ce que l'auditeur retient, les propos qui y sont relatés sont donc particulièrement mis en avant. Or, dans *Le Parapluie*, *Pauvre Martin*, *Auprès de mon arbre*, *Je me suis fait tout petit*, *Les croquants* ou *La traîtresse*, le refrain cristallise l'essentiel de l'événement qui est relaté et empêche donc la formation de suspense ou même d'un véritable bouleversement dans le cadre du récit. Ainsi, le refrain qui scande les quatre couplets de *Auprès de mon arbre*<sup>76</sup> :

---

<sup>75</sup> July, Joël. 2007. *Esthétique de la chanson française contemporaine*. Paris : L'Harmattan. p.22

<sup>76</sup> Chanson enregistrée le 13 janvier 1956. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.

Auprès de mon arbre,  
Je vivais heureux,  
J'aurais jamais dû m'éloigner de mon arbre...  
Auprès de mon arbre,  
Je vivais heureux,  
J'aurais jamais dû le quitter des yeux...

suffit à résumer les sentiments du chanteur et les propos qui sont développés de manière narrative dans les couplets. C'est à partir de cette idée, de cet unique événement de quitter « son arbre » que se construit cette histoire qui ne peut être qu'un faux récit puisque les couplets ne sont que des variations du point de vue, de la manière de dire un seul sentiment, un seul événement. De même, dans *Le Parapluie*<sup>77</sup>, le refrain cristallise l'essentiel de la rencontre sous la pluie avec cette inconnue, non seulement car il rend compte de la situation dans laquelle se trouve les deux personnes, mais aussi car l'on y perçoit le plaisir du chanteur d'être avec celle qui « avait quelque chose d'un ange » :

Un p'tit coin d' parapluie,  
Contre un coin d' paradis,  
Elle avait quelque chose d'un ange,  
Un p'tit coin d' paradis,  
Contre un coin d' parapluie  
Je n' perdais pas au change, pardi !

Enfin, certaines chansons faussement narratives vont plus loin dans la répétition puisque l'entière structure est fondée sur un principe de répétition. Ces chansons sont les suivantes : *Les Sabots d'Hélène*, *Marinette*, *Grand-père*, *La route au quatre chansons*, *Le grand Pan*, *Le vingt-deux septembre*, *L'ancêtre*, *La religieuse*, *La rose, la bouteille et la poignée de main*, *Bécassine* et *Cupidon s'en fout*. S'il y a un refrain partiel intégré à la fin de chaque couplet dans *Le vingt-deux septembre*<sup>78</sup> : « Le vingt-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous. », ou encore dans *Cupidon s'en fout*<sup>79</sup> : « Il est des jours où Cupidon s'en fout. (bis) », c'est le principe de répétition qui va plus loin qu'un simple refrain qui est particulièrement flagrant au sein de ces chansons. Ainsi, toute la chanson est construite sur la reprise d'une structure bien précise, comme celle d'un seul couplet dans *Marinette*<sup>80</sup> par exemple :

Quand j'ai couru chanter ma p'tit' chanson pour Marinette,  
La belle, la traîtresse était allée à l'Opéra...  
Avec ma p'tit' chanson, j'avais l'air d'un con, ma mère,  
Avec ma p'tit' chanson, j'avais l'air d'un con.

---

<sup>77</sup> Chanson enregistrée le 14 mai 1952. Elle figure sur le CD 1 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>78</sup> Chanson enregistrée le 2 novembre 1964. Elle figure sur le CD 8 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>79</sup> Chanson enregistrée le 1er novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>80</sup> Chanson enregistrée le 13 janvier 1956. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.

Quand j'ai couru porter mon pot de moutarde à Marinette,  
La belle, la traîtresse avait déjà fini d'dîner...  
Avec mon petit pot, j'avais l'air d'un con ma mère,  
Avec mon petit pot, j'avais l'air d'un con.

Quand j'offris pour étrenn's un' bicyclette à Marinette,  
La belle, la traîtresse avait acheté une auto...  
Avec mon p'tit vélo, j'avais l'air d'un con, ma mère,  
Avec mon p'tit vélo, j'avais l'air d'un con.

Quand j'ai couru, tout chose, au rendez-vous de Marinette,  
La bell' disait « J't'adore ! » à un sal' typ' qui l'embrassait...  
Avec mon bouquet d'fleurs, j'avais l'air d'un con, ma mère,  
Avec mon bouquet d'fleurs, j'avais l'air d'un con.

Quand j'ai couru brûler la p'tit' cervelle à Marinette,  
La belle était déjà morte d'un rhume mal placé...  
Avec mon revolver, j'avais l'air d'un con, ma mère,  
Avec mon revolver, j'avais l'air d'un con.

Quand j'ai couru, lugubre, à l'enterr'ment de Marinette,  
La belle, la traîtresse était déjà ressuscitée...  
Avec ma p'tit' couronn', j'avais l'air d'un con, ma mère,  
Avec ma p'tit' couronn', j'avais l'air d'un con.

Mais cela peut aussi concerner un ensemble de couplets dont la structure est reprise, souvent trois fois, comme c'est le cas dans *Le grand Pan*<sup>81</sup>, *L'ancêtre*<sup>82</sup>, ou encore *Les Sabots d'Hélène*<sup>83</sup> par exemple, dont voici le texte :

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

Moi j'ai pris la peine  
De les déchausser,  
Les sabots d'Hélène,  
Moi qui ne suis pas capitaine,

---

<sup>81</sup> Chanson enregistrée le 31 octobre 1964. Elle figure sur le CD 8 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>82</sup> Chanson enregistrée le 20 octobre 1969. Elle figure sur le CD 10 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>83</sup> Chanson enregistrée le 28 octobre 1954. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.



Et j'ai vu ma peine  
Bien récompensée...  
Dans les sabots de la pauvre Hélène,  
Dans ses sabots crottés,  
Moi j'ai trouvé les pieds d'une reine  
Et je les ai gardés.

Son jupon de laine  
Était tout mité,  
Les trois capitaines  
L'auraient appelé' vilaine,  
Et la pauvre Hélène  
Était comme une âme en peine...  
Ne cherche plus longtemps de fontaine,  
Toi qui as besoin d'eau,  
Ne cherche plus : aux larmes d'Hélène,  
Va-t'en remplir ton seau.

Moi j'ai pris la peine  
De le retrousser,  
Le jupon d'Hélène,  
Moi qui ne suis pas capitaine,  
Et j'ai vu ma peine  
Bien récompensée...  
Sous le jupon de la pauvre Hélène,  
Sous son jupon mité,  
Moi j'ai trouvé des jambes de reine  
Et je les ai gardées.

Et le cœur d'Hélène  
N' savait pas chanter,  
Les trois capitaines  
L'auraient appelé' vilaine,  
Et la pauvre Hélène  
Était comme une âme en peine...  
Ne cherche plus longtemps de fontaine,  
Toi qui as besoin d'eau,  
Ne cherche plus : aux larmes d'Hélène,  
Va-t'en remplir ton seau.

Moi j'ai pris la peine  
De m'y arrêter,  
Dans le coeur d'Hélène  
Moi qui ne suis pas capitaine,  
Et j'ai vu ma peine  
Bien récompensée...  
Et, dans le coeur de la pauvre Hélène,  
Qui avait jamais chanté,  
Moi j'ai trouvé l'amour d'une reine

Et moi je l'ai gardé.

Si dans *L'ancêtre* il y a un couplet isolé au début qui sert d'introduction au faux récit, de la même manière qu'il y en a un à la fin du *Grand Pan*, il est ici impossible de passer à côté de la structure répétitive, fondée sur un binôme de deux couplets dont la structure est répétée à trois reprises. Or, cette structure illustre particulièrement bien le modèle cyclique des faux récits : il n'y a aucune évolution, d'un point de vue narratif, entre le premier et le troisième binôme de couplets et les différentes actions rapportées ici mettent en lumière une seule idée, un seul événement qui n'évolue pas réellement et ne produit pas la surprise chez l'auditeur. Cette structure répétitive engendre même un effet d'anticipation fort qui est contraire à ce qui est attendu d'un récit, même bref. Un phénomène très similaire est remarquable dans *La route aux quatre chansons*<sup>84</sup>, quoique la structure de cette chanson soit bien différente. En effet, chaque couplet reprend le modèle d'une chanson populaire, mais en changeant, en inversant, le comportement des personnages de ces chansons. Le premier couplet s'inspire par exemple de la célèbre chanson *Sur la route de Dijon* :

J'ai pris la route de Dijon  
Pour voir un peu la Marjolaine,  
La belle, digue digue don,  
Qui pleurait près de la fontaine,  
Mais elle avait changé de ton,  
Il lui fallait des ducats  
Dedans son bas de laine  
Pour n'avoir plus de peine.  
Elle m'a dit : « Tu viens, chéri ?  
Et si tu me pay's un bon prix,  
Aux anges je t'emmène,  
Digue digue don daine »  
La Marjolin' pleurait surtout  
Quand elle n'avait pas de sous.  
La Marjolin' de la chanson  
Avait de plus nobles façons. (v.1-16)

Ainsi, s'il y a bien un effet de surprise lors de ce premier couplet, puisque l'auditeur a en tête le comportement de « la Marjolin' de la chanson », le fait que ce même schéma soit repris dans les trois autres couplets annule progressivement tout effet de nouveauté et l'on ne peut parler d'un retournement de situation ou d'une chute puisque le lecteur-auditeur attend précisément que l'événement rapporté par le chanteur soit éloigné de celui qui est raconté dans la chanson traditionnelle.

---

<sup>84</sup> Chanson enregistrée le 24 octobre 1964. Elle figure sur le CD 8 de *l'Intégrale 2006*.

## B) Les discours partiellement narratifs

Pour finir, l'analyse de la place de la narration dans les chansons de Brassens passe par une étude des chansons discursives qui contiennent des éléments de narration. Il n'y a pas ici d'ambiguïté en ce qui concerne la question de qualifier ces chansons de récits ou non, mais il est important de souligner que de nombreuses chansons-discours de notre ACI incluent des passages sous la forme de courtes narrations car cela met une nouvelle fois en exergue son goût pour le narratif. Sur les cent vingt-et-une chansons enregistrées de Brassens, une trentaine appartient à cette catégorie : *La mauvaise réputation*, *Corne d'Aurochs*, *Il suffit de passer le pont*, *J'ai rendez-vous avec vous*, *Chanson pour l'Auvergnat*, *Le vieux Léon*, *Le pornographe*, *Le cocu*, *La femme d'Hector*, *Le Père Noël et la petite fille*, *Pénélope*, *Le temps passé*, *La ballade des cimetières*, *Les trompettes de la renommée*, *Les amours d'antan*, *Les Copains d'abord*, *Les deux oncles*, *Vénus callipyge*, *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, *Concurrence déloyale*, *Le moyenâgeux*, *Misogynie à part*, *La ballade des gens qui sont nés quelque part*, *A l'ombre des maris*, *Sauf le respect que je vous dois*, *Don Juan*, *Les cassenses*, *Les amoureux des bancs publics*, *Le testament*, *Le bulletin de santé*, *Stances à un cambrioleur*, *Trompe la mort* et *Je rejoindrai ma belle*. L'importance et la fréquence des passages narratifs dans ces textes est variable, mais l'on constate une constance dans la fonction de ces passages au sein du discours. En effet, le discours est souvent entrecoupé de courts passages narratifs qui servent à exemplifier le propos, à le souligner, à justifier le discours. La narration sert de soutien à ce dernier et le met en avant. L'on voit par exemple dans *La Mauvaise réputation*<sup>85</sup>, la première chanson connue de Brassens, que les courts passages narratifs donnent des exemples concrets qui permettent de comprendre pourquoi le chanteur a « mauvaise réputation ». Cela souligne d'ailleurs la pertinence du refrain systématique en fin de couplet :

Au village, sans prétention,  
J'ai mauvaise réputation ;  
Que je me démène ou je reste coi,  
Je pass' pour un je-ne-sais-quoi.  
Je ne fais pourtant de tort à personne,  
En suivant mon ch'min de petit bonhomme ;  
Mais les brav's gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux...  
Non, les brav's gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux...  
Tout le monde médit de moi,  
Sauf les muets, ça va de soi.

---

<sup>85</sup> Chanson enregistrée par Brassens le 19 mars 1952. Elle figure sur le CD 1 de l'*Intégrale 2006*.

**Le jour du quatorze-Juillet,  
Je reste dans mon lit douillet ;  
La musique qui marche au pas,  
Cela ne me regarde pas.  
Je ne fais pourtant de tort à personne,  
En n'écoutant pas le clairon qui sonne ;**  
Mais les braves gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux...  
Non les braves gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux...  
Tout le monde me montre du doigt,  
Sauf les manchots, ça va de soi.

**Quand je croise un voleur malchanceux,  
Poursuivi par un cul-terreux ;  
Je lance la patte et pourquoi le taire,  
Le cul-terreux se r'trouv' par terre.  
Je ne fais pourtant de tort à personne,  
En laissant courir les voleurs de pommes ;**  
Mais les brav's gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux...  
Non les braves gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux...  
Tout le monde se ru' sur moi,  
Sauf les culs-d'-jatt', ça va de soi.

**Pas besoin d'être Jérémi',  
Pour d'viner l' sort qui m'est promis :  
S'ils trouv'nt une corde à leur goût,  
Ils me la passeront au cou.  
Je ne fais pourtant de tort à personne,  
En suivant les ch'mins qui ne mèn'nt pas à Rome ;**  
Mais les brav's gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux...  
Non les brav's gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux...  
Tout le monde viendra me voir pendu,  
Sauf les aveugl's, bien entendu.

Les scènes narratives qui scandent les discours suivent souvent, comme dans *La Mauvaise réputation*, un modèle répétitif qui leur permet d'être concises tout en étant au service du propos tenu dans le discours. Un modèle très semblable est observable dans la très célèbre *Chanson pour l'Auvergnat*<sup>86</sup>, où trois scènes très succinctes se dessinent dans les trois couplets :

Elle est à toi, cette chanson,

---

<sup>86</sup> Chanson enregistrée le 28 octobre 1954. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.

**Toi, l'Auvergnat qui, sans façon,  
M'as donné quatre bouts de bois  
Quand, dans ma vie, il faisait froid ;  
Toi qui m'as donné du feu quand  
Les croquantes et les croquants,  
Tous les gens bien intentionnés,  
M'avaient fermé la porte au nez...**  
Ce n'était rien qu'un feu de bois,  
Mais il m'avait chauffé le corps,  
Et dans mon âme il brûle encor'  
A la manière d'un feu de joi'.

Toi, l'Auvergnat quand tu mourras,  
Quand le croqu'-mort t'emportera,  
Qu'il te conduise, à travers ciel,  
Au Père éternel.

Elle est à toi, cette chanson,  
**Toi, l'hôtesse qui, sans façon,  
M'as donné quatre bouts de pain  
Quand dans ma vie il faisait faim ;  
Toi qui m'ouvris ta huche quand  
Les croquantes et les croquants,  
Tous les gens bien intentionnés,  
S'amusaient à me voir jeûner...**  
Ce n'était rien qu'un peu de pain,  
Mais il m'avait chauffé le corps,  
Et dans mon âme il brûle encor'  
A la manière d'un grand festin.

Toi l'hôtesse quand tu mourras,  
Quand le croqu'-mort t'emportera,  
Qu'il te conduise à travers ciel,  
Au Père éternel.

Elle est à toi cette chanson,  
**Toi, l'Etranger qui, sans façon,  
D'un air malheureux m'as souri  
Lorsque les gendarmes m'ont pris ;  
Toi qui n'as pas applaudi quand  
Les croquantes et les croquants,  
Tous les gens bien intentionnés,  
Riaient de me voir emmené...**  
Ce n'était rien qu'un peu de miel,  
Mais il m'avait chauffé le corps,  
Et dans mon âme il brûle encore  
A la manière d'un grand soleil.

Toi l'Etranger quand tu mourras,  
Quand le croqu'-mort t'emportera,  
Qu'il te conduise, à travers ciel,

Au Père éternel.

Cependant, dans d'autres chansons, c'est un événement unique qui est raconté au fil du discours. Il y a alors plus de détails et l'évolution temporelle rejoint quelque peu celle d'un récit, bien que la forme soit discursive. C'est le cas dans des chansons telles que *Les amours d'antan*<sup>87</sup>, chanson dans laquelle le chanteur nous partage, dans la narration qui se forme en creux, les différents événements qui caractérisent ses « amours d'antan », ou encore les *Stances à un cambrioleur*<sup>88</sup>, dont les paroles adressées au cambrioleur qui a volé le chanteur retracent plus ou moins la scène du vol. Mais c'est un phénomène que l'on remarque aussi dans la très célèbre *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*<sup>89</sup>, dans laquelle les passages narratifs permettent au lecteur-auditeur d'imaginer une suite d'événements qui pourraient se produire si le chanteur était véritablement enterré sur la plage de Sète.

Ainsi, en prenant en compte ces chansons discursives introduisant des aspects narratifs, il est impossible de remettre en question le fait que la narration est une forme véritablement privilégiée par Brassens, d'autant plus qu'elle est exploitée de diverses manières.

Une démarche typologique dans notre analyse de la narration dans les chansons de Georges Brassens nous a permis de mettre en lumière le goût pour cette forme chez notre ACI. De fait, si nous avons vu que de nombreuses chansons sont de véritables récits brefs, une attention plus grande portée à l'intégralité des chansons enregistrées du poète sétois nous a donné la possibilité de remarquer que la narration était présente sous d'autres formes : les chansons que nous avons qualifiées de « faux-récits » car elles n'en reprennent que la forme, ainsi que les chansons discursives qui ont des passages narratifs. Il n'est pas possible de dégager un seul modèle répété pour chaque catégorie des chansons de notre corpus, néanmoins nous avons pu dégager une certaine critériologie : certaines structures se répètent, quoiqu'elles aient chacune leur singularité. Il y a un véritable art de la narration chez Brassens, il aime partir de certaines constantes pour ensuite inventer une multitude de scénarios et de structures uniques. Nous pouvons en effet parler ici d'une esthétique de la *variatio*.

Cependant, la seule certitude et la seule constante concernant notre corpus est la suivante : Georges Brassens aime raconter des histoires. Ce plaisir ne peut échapper à ses auditeurs-spectateurs puisque cela concerne environ trois quart de ses chansons. Il s'agit donc à présent de

---

<sup>87</sup> Chanson enregistrée le 9 octobre 1962. Elle figure sur le CD 7 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>88</sup> Chanson enregistrée en octobre 1972. Elle figure sur le CD 11 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>89</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de l'*Intégrale 2006*.

se questionner sur les raisons de ce choix, ou peut-être ce que l'on pourrait qualifier de penchant pour la forme narrative.

## II) Le récit ou la forme adéquate au projet esthétique brassensien

Le goût prononcé pour la narration de Brassens ne fait pas de lui une exception dans la chanson française, car, comme l'affirme Isabelle Marc :

En dépit des risques de généralisation, un regard d'ensemble sur la chanson française, chantée en français, des XXe et XXIe siècles, certes vaste et protéiforme, nous permet de discerner davantage de chansons racontant une histoire située dans le passé – chanson à dominante narrative –, comme 'La bohème', que des textes exprimant un état ou une émotion – chanson à dominante lyrique –, comme 'Y'a d'la joie', un des tubes emblématiques de Charles Trenet (1938). En ce sens, Simon Frith affirme que la chanson française est 'the most obvious narrative song' (Frith 1996 : 170), opposée aux *songs* de la tradition britannique, plus ironiques, et de la tradition afroaméricaine, plus émotionnelles (Frith 1996 : 170-171)<sup>90</sup>.

Cependant, chez notre auteur-compositeur-interprète, cela ne reflète pas une simple tendance générale ou un choix fait à partir d'un effet de mode, c'est l'aboutissement d'un projet esthétique et artistique. De fait, nous allons voir que la forme narrative constitue une forme adéquate à un projet bien personnel qui a pour but de mettre en scène, et de se mettre en scène afin de plaire au public, de l'amuser. Au fond, à la manière de Racine, qu'il a beaucoup lu dans sa jeunesse, pour Brassens, « la principale règle est de plaire et de toucher »<sup>91</sup>.

### 1) Les chansons narratives ou partiellement narratives : terrain de jeu illimité de l'imagination

Tout d'abord, il est important de comprendre que la forme narrative est à la genèse de l'art chansonnier de Brassens. En effet, les premiers textes de celui-ci, qu'il s'agisse de poèmes ou de chansons, sont nés d'un désir de créer un autre monde, où son imagination serait reine et où la réalité ne serait qu'une source minimale d'inspiration :

A quinze ans, je me suis aperçu que le monde, tel qu'il est, ne me convenait pas. Et j'ai compris que je ne pourrais pas le refaire. Alors, j'ai bâti mon rêve. De la réalité, je ne prends que ce qui m'est nécessaire pour mes chansons. Pour moi et depuis toujours, depuis mon

---

<sup>90</sup> Marc, Isabelle. 2017. « Plaisirs et fictions dans la chanson française » [article en ligne]. Belphegor. p.8

<sup>91</sup> Racine, Jean. 1671. Préface à *Bérénice*.



enfance, la réalité n'a pas une très grande importance. Le monde ne m'a jamais convenu, le monde de la famille, etc. Je me suis toujours inventé quelque chose à côté et, depuis l'âge de quatorze ans déjà, j'ai commencé à me raconter des histoires. De temps en temps, une lecture, un copain sont venus m'enrichir. Je me suis fait une espèce de monde un peu à moi qui prend sa source, tout de même, dans le monde réel, mais dans lequel n'ont cours que les lois que je veux bien dicter. Ma nature ne peut pas s'accommoder du monde réel, même s'il était parfait, d'ailleurs. Je ne sais pas pourquoi. Je dois être un peu dingue. Enfin, il faut bien créer quelque chose<sup>92</sup>.

Or, en effet, quoi de plus propice à l'invention, au plaisir de créer, d'imaginer un décor, un monde différent, que la forme narrative, que les petites histoires ? L'on observe d'ailleurs très clairement cette tendance à inventer un monde, à créer une histoire en partant du réel, que ce soit à travers un détail assez insignifiant, à l'image du décor d'*Hécatombe*<sup>93</sup>, le marché de Brive-la-Gaillarde étant en effet connu pour ses bottes d'oignons, ou d'événements plus importants tels que le bal des Quat'z'arts dans *Les quat'z'arts*<sup>94</sup>, le mariage de ses parents dans *La marche nuptiale*<sup>95</sup>, ou encore les vols à répétition qu'il subit dans les années soixante dans le moulin de la Bonde, sa propriété à Crespières, dans les Yvelines<sup>96</sup>, dans *Stances à un cambrioleur*<sup>97</sup>. Néanmoins, ces éléments du réel ne servent que de source d'inspiration et il ne fait aucun doute que même en partant de ce réel, c'est l'invention, la création d'une histoire fictive qui saute aux yeux, ou plutôt aux oreilles, de l'auditeur-spectateur. Ce que l'on retient d'*Hécatombe* ce n'est certes pas le lieu, que ce soit le marché de Brive-la-Gaillarde ou un autre nous importe peu, mais bien les événements plus que surprenants qui se produisent ensuite, qui, eux, ne sont que le produit de l'imagination du poète sétois. Ainsi, selon Lucien Rioux, à cause de cette grande part laissée à l'imagination, même lorsque certains éléments inscrivent partiellement la chanson dans le réel, tous les personnages des chansons de Brassens, « même ceux qu'il dénonce, les juges, les gendarmes ou les croquants, ne sont que des abstractions »<sup>98</sup>. Ce sont, selon lui, des « personnages symboles plutôt que des êtres vivants »<sup>99</sup>. En outre, si la réalité n'a qu'une place minimale ou secondaire dans les textes de notre ACI, la fiction littéraire, quant à elle, a une place importante dans le processus de création. En effet, dans la forme même, Brassens s'inspire des auteurs qu'il a lu dans sa jeunesse, à l'image de Villon ou Hugo, qu'il

---

<sup>92</sup>Rochard, Loïc. 2005. *Brassens par Brassens*. In Brassens, Georges. 2021. *Œuvres complètes* Chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance. Édition du centenaire. Paris : Le Cherche midi. p.1490

<sup>93</sup>Chanson enregistrée le 14 mai 1952. Elle figure sur le CD1 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>94</sup>Chanson enregistrée le 26 octobre 1964. Elle figure sur le CD 8 de *l'Intégrale 2006*

<sup>95</sup>Chanson enregistrée le 6 juillet 1957. Elle figure sur le CD 4 de *l'Intégrale 2006*

<sup>96</sup>Ces détails sont rapportés dans le chapitre consacré aux *Stances à un cambrioleur* de l'ouvrage de Thomas Chaline : Chaline, Thomas. 2021. *Brassens : Une vie en chansons*. Paris : Hugo Doc. pp.149-154

<sup>97</sup>Chanson enregistrée entre le 23 et le 25 octobre 1972. Elle figure sur le CD 11 de *l'Intégrale 2006*

<sup>98</sup> Bonnafé, Alphonse et Rioux, Lucien. 1987. « Préface », in *Georges Brassens*. Édition refondue et augmentée. Paris : Seghers. p.14

<sup>99</sup> *Ibidem*. p.14

admirait et qu'il a d'ailleurs mis en musique<sup>100</sup>, mais aussi des auteurs de récits brefs, à l'image de Maupassant, dont il reprend par exemple l'art de la chute dans les nouvelles, mais surtout de La Fontaine, dont il a dit qu'il était « le seul à posséder l'art parfait de la mise en scène et du récit »<sup>101</sup>. Les parallèles avec celui-ci sont assez nombreux. Il est évident que le choix d'écrire des chansons narratives brèves et versifiées crée déjà un lien fort avec les *Fables*, mais plus que cela, l'on retrouve parfois l'intention de véhiculer une idée, un point de vue, une opinion, à travers le récit. Loïc Rochard affirme dans ce sens : « Dans ce cadre, souvent pittoresque et apparemment restreint que dépeint Georges Brassens, découlent tout naturellement une généralité, une morale. Il renoue en cela avec la tradition des fabulistes<sup>102</sup>. » Le terme de « généralité » nous semble ici plus approprié et nous ne parlerons pas de « morale », comme le fait Loïc Rochard, puisqu'il n'y a pas de véritable but d'instruire et que l'éventuelle « morale » du récit est elle-même souvent détournée, certes parfois pour dénoncer *cum grano salis*, mais essentiellement et principalement pour amuser davantage. De plus, elle n'est que rarement clairement exprimée comme chez La Fontaine. Ainsi, l'on peut donner pour exemple le fait que, bien qu'ils ne soient peut-être que des personnages symboliques, les « flics » sont souvent la cible de critiques disséminés avec parcimonie, mais très facilement repérables, au sein des chansons de Brassens, et l'on peut considérer que cela serait le reflet de ses prises de position anarchistes, notamment dans sa jeunesse. Dans *Le mauvais sujet repent*<sup>103</sup>, le fait que la prostituée que le chanteur fréquentait « s' vend même à des flics » est décrit comme une « décadence », et cela pousse même le chanteur à conclure : « Y'a plus d'moralité public' / Dans notre France... ». De même, dans *Hécatombe*, non seulement le chanteur encourage vivement les « mégères gendarmicides », mais en plus de cela, les gendarmes auraient subi « le supplice d'Abélard », pour reprendre la périphrase employée dans *Le mécréant*<sup>104</sup>, si cela n'avait pas été impossible :

Ces furi's, à peine si j'ose  
Le dire, tellement c'est bas,  
Leur auraient mêm' coupé les choses.  
Par bonheur, il n'en avaient pas ! (v.45-48)

Inutile de préciser que si l'humour prime ici, l'auditeur-spectateur ne peut passer à côté de ces

---

<sup>100</sup> Nous faisons ici référence à la *Ballade des dames du temps jadis* (Villon) et à *Gastibelza* ou *La légende de la nonne* (Hugo)

<sup>101</sup> Nucéra, Louis.1959. *Le Patriote de Nice et du Sud-Est in* Nucéra, Louis. 2001. *Brassens, délit d'amitié*. Paris : l'Archipel.p.118

<sup>102</sup> Rochard, Loïc. 2009. *Les mots de Brassens* Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage. Paris : Le cherche midi. p.14

<sup>103</sup> Chanson enregistrée le 14 mai 1952. Elle figure sur le CD 2 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>104</sup> Chanson enregistrée en février 1960. Elle figure sur le CD 6 de l'*Intégrale 2006*. v.24

petits piques lancés aux policiers, ce qui deviendra d'ailleurs un élément récurrent chez Brassens. Ferrat ne débute-t-il pas sa chanson *À Brassens*<sup>105</sup> en ces termes : « Est-ce un reflet de ta moustache / Ou bien tes cris de « Mort aux vaches ! » / Qui les séduit ? » ? Nous remarquons donc bien qu'il n'y a pas de morale à proprement parler ici, mais il y a quand même cette idée d'aller un peu plus loin que la simple histoire qui est racontée, d'autant que ces propos généraux, ici les petites attaques faites contre les gendarmes, sont souvent situées à la fin de la chanson, comme pourrait l'être une morale. En outre, l'on peut aussi citer une chanson telle que *La rose, la bouteille et la poignée de mains*<sup>106</sup> dont les trois microfictions, terme défini par Bruno Blanckeman comme « un principe de resserrement et de concentration, une unité de mesure brève, à la manière d'une miniature concentrée sur sa propre perfection organique »<sup>107</sup>, servent à mettre en valeur une forme de dégradation des mœurs, comme le souligne le vers qui est répété au sein des trois scènes racontées : « On est tombé bien bas, bien bas... » :

1

Cette rose avait glissé de  
La gerbe qu'un héros gâteux  
Portait au monument aux Morts.  
Comme tous les gens levaient leurs  
Yeux pour voir hisser les couleurs,  
Je la recueillis sans remords.

Et je repris ma route et m'en allai quérir,  
Au p'tit bonheur la chance, un corsage à fleurir.  
Car c'est une des pir's perversions qui soient  
Que de garder une rose par-devers soi.

La première à qui je l'offris  
Tourna la tête avec mépris,  
La deuxième s'enfuit et court  
Encore en criant « Au secours ! »  
Si la troisième m'a donné  
Un coup d'ombrelle sur le nez,  
La quatrième, c'est plus méchant,  
Se mit en quête d'un agent.

Car, aujourd'hui, c'est saugrenu,  
Sans être louche, on ne peut pas  
Fleurir de belles inconnu's.

**On est tombé bien bas, bien bas...**

---

<sup>105</sup> Chanson de Jean Ferrat qui figure sur son album *Nuit et brouillard*, sorti en 1963

<sup>106</sup> Chanson enregistrée le 27 octobre 1969. Elle figure sur le CD 10 de *l'Intégrale 2006*. v.24

<sup>107</sup> Blanckeman, Bruno. 2022. « De la chanson comme microfiction » in Blanckeman, Bruno et Brun, Catherine (dir). 04/2022. *Revue des Sciences Humaines*. Lille : Septentrion presses universitaires. p.65

Et ce pauvre petit bouton  
De rose a fleuri le veston  
D'un vague chien de commissaire,  
Quelle misère !

2

Cette bouteille était tombé'  
De la soutane d'un abbé  
Sortant de la messe ivre mort.  
Une bouteille de vin fin  
Millésimé, béni, divin,  
Je la recueillis sans remords.

Et je repris ma route en cherchant, plein d'espoir,  
Un brave gosier sec pour m'aider à la boire.  
Car c'est une des pir's perversions qui soient  
Que de garder du vin béni par-devers soi.

Le premier refusa mon verre  
En me lorgnant d'un oeil sévère,  
Le deuxième m'a dit, railleur,  
De m'en aller cuver ailleurs.  
Si le troisième, sans retard,  
Au nez m'a jeté le nectar,  
Le quatrièm', c'est plus méchant,  
Se mit en quête d'un agent.

Car, aujourd'hui, c'est saugrenu,  
Sans être louche, on ne peut pas  
Trinquer avec des inconnus,  
**On est tombé bien bas, bien bas ...**

Avec la bouteille de vin  
Millésimé, béni, divin,  
Les flics se sont rincés la dalle,  
Un vrai scandale !

3

Cette pauvre poigné' de main  
Gisait, oubliée, en chemin,  
Par deux amis fâchés à mort.  
Quelque peu décontenancé',  
Elle était là, dans le fossé.  
Je la recueillis sans remords.

Et je repris ma route avec l'intention  
De faire circuler la virile effusion,  
Car c'est une des pir's perversions qui soient

Qu' de garder une poigné' de main par-devers soi.

Le premier m'a dit : « Fous le camp !  
J'aurais peur de salir mes gants. »  
Le deuxième, d'un air dévot,  
Me donna cent sous, d'ailleurs faux.  
Si le troisième, ours mal léché,  
Dans ma main tendue a craché,  
Le quatrièm', c'est plus méchant,  
Se mit en quête d'un agent.

Car, aujourd'hui, c'est saugrenu,  
Sans être louche, on ne peut pas  
Serrer la main des inconnus,  
**On est tombé bien bas, bien bas...**

Et la pauvre poigné' de main,  
Victime d'un sort inhumain,  
Alla terminer sa carrière  
A la fourrière !

Une nouvelle fois, il ne s'agit en aucun cas de comparer cela avec la morale d'une fable et de considérer le récit comme véritable exemplification d'une idée bien précise, cependant il est indéniable que la présence de cette idée plus générale à la fin de chaque microfiction tisse un lien avec la tradition littéraire de la fable ou la forme de l'apologue. Brassens joue d'ailleurs lui-même avec cette idée de moralité pour la détourner et s'en amuser dans *Lèche-cocu*<sup>108</sup>, lorsqu'il prétend que le fait de coucher avec la femme du fameux « lèche-cocu » permet de préserver une moralité à son histoire, pourtant immorale de bout en bout :

Et tandis que lèche-cocu  
Se prosternait cornes au cul  
Devant ses éventuelles victimes,  
Par surcroît, l'on couchait aussi  
- La morale était sauve ainsi -  
Avec sa femme légitime.

Si la fonction de la morale, ou de l'apologue de façon générale, n'est pas conservée par Brassens, l'impression que ses textes s'inscrivent dans cette tradition ne fait pas de doute, comme l'illustrent les propos de Bruno Blanckeman, qui en vient à dire que le poète sétois « fait de la chanson l'expression d'une historiette doublée d'un apologue, évoquant ainsi en vers rimés quelque univers archétypal de l'âge classique, à la manière d'un fabuliste »<sup>109</sup>. L'esprit de la fable, du récit comme

---

<sup>108</sup> Chanson enregistrée le 4 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>109</sup> Blanckeman, Bruno. *Op. cit.* p.66

un apologue, subsiste, mais c'est surtout pour être détourné. Nous reviendrons sur ces points plus tard. Il faut néanmoins aussi préciser que d'autres éléments rappellent la fable, à l'image du fait que de nombreuses chansons mettent en scène deux personnages : *Le Parapluie*, *La Chasse aux papillons*, *Je suis un voyou*, *Le père Noël et la petite fille*, etc, dont l'un est souvent la victime d'un jeu de dupes : *P... de toi*, *Une jolie fleur*, *Le Mauvais sujet repent*, *L'amandier*, *L'assassinat*, etc. Enfin, les textes littéraires, les histoires inventées, peuvent être une source d'inspiration pour Brassens car il se plaît à faire des clin d'œil à certaines œuvres, à former des relations d'intertextualité. Puisque nous venons de parler de Jean de La Fontaine, il est impossible de passer à côté du fait que *Le grand chêne*<sup>110</sup> fait référence à la célèbre fable *Le Chêne et le Roseau*, non seulement car le chêne et les roseaux qui l'entourent sont personnifiés comme dans la fable, mais surtout car le texte du fabuliste du XVIIIe siècle est explicitement mentionné :

Il vivait en dehors des chemins forestiers ;  
 Ce n'était nullement un arbre de métier,  
 Il n'avait jamais vu l'ombre d'un bûcheron  
 Ce grand chêne fier sur son tronc.

Il eût connu des jours filés d'or et de soie  
 Sans ses proches voisins, les pires gens qui soient,  
 Des roseaux mal pensant, pas même des bambous,  
 S'amusant à le mettre à bout.

Du matin jusqu'au soir ces petit rejets,  
 Tout juste cann's à pêch', à peine mirlitons,  
 Lui tournant tout autour chantaient, *in extenso*  
**L'histoire du chêne et du roseau.**

Et, bien qu'il fût en bois, (les chênes, c'est courant),  
**La fable** ne le laissait pas indifférent  
 Il advint que, lassé d'être en but aux lazzi,  
 Il se résolu à l'exi(l).

De même, la chanson *Pénélope*<sup>111</sup> fait explicitement référence aux personnages de l'*Odyssée* d'Homère, mais elle fait surtout référence au fait que Pénélope attend patiemment, pendant dix ans, le retour de son mari, Ulysse. Cette histoire, issue de la mythologie grecque et connue de tous, est le support de cette chanson sous forme de discours parfois narratif adressé à celle qui serait une Pénélope moderne, attendant patiemment « un Ulyss' de banlieu' » (v.9). L'on observe en effet les références à la Pénélope d'Homère dans le début de la chanson, qui dresse le portrait d'une

<sup>110</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>111</sup> Chanson enregistrée en février 1960. Elle figure sur le CD 6 de l'*Intégrale 2006*.

« épouse modèl' », occupée à tisser un grand voile en attendant son mari :

Toi **l'épouse modèl'**, le grillon du foyer,  
Toi, qui n'as point d'accroc dans ta rob' de mariée,  
Toi, **l'intraitable Pénélope**,  
En suivant ton petit bonhomme de bonheur,  
Ne berces-tu jamais, en tout bien tout honneur,  
De joli's pensées interlopes,  
De joli's pensées interlopes ?

Derrière tes rideaux, dans ton juste milieu,  
En attendant l'retour d'un **Ulyss'** de banlieu',  
**Penché' sur tes travaux de toile**,  
Les soirs de vague à l'âme et de mélancoli',  
N'as-tu jamais en rêve, au ciel d'un autre lit,  
Compté de nouvelles étoiles,  
Compté de nouvelles étoiles ?

Le support littéraire sert donc d'inspiration au portrait de la femme, et au propos du texte, mais ce n'est que le support d'une création originale puisque le texte modernise le statut de cette Pénélope, et surtout parce que le chanteur imagine ce dont elle pourrait rêver, que ce soit ici la Pénélope d'Homère ou n'importe quelle « épouse modèl' » attendant chaque jour patiemment son « Ulyss' de banlieu' » dans une routine bien installée. D'une manière quelque peu similaire, dans *La route aux quatre chansons*<sup>112</sup>, Georges Brassens s'inspire de chansons populaires, et surtout il s'amuse à les réécrire, pour imaginer une petite saynète dans chacun des couplets de sa chanson. Les chansons en question, *Sur la route de Dijon*, *Sur le pont d'Avignon*, *Les Prisons de Nantes* et *Autrès de ma blonde*, ne sont pas explicitement citées, mais en tant que ce sont des chansons populaires, voire même des comptines, elles sont immédiatement reconnues par le public, et il y a alors à la fois un vrai plaisir pour notre ACI à réécrire, réinventer ces histoires, mais aussi évidemment un plaisir particulier pour le public qui reconnaît les textes originaux placés en filigrane dans la chanson brassenssienne. Une seule et même structure est répétée au sein des quatre microfictions des quatre strophes : le chanteur reprend la situation initiale et les personnages principaux de la chanson populaire, mais invente un scénario qui met en scène des comportements inverses à ceux présentés dans la chanson initiale, comme si de tels scénarios n'existaient que dans les chansons et que la « réalité », pour notre chanteur du moins, était bien plus cruelle... Pour illustrer notre propos, prenons l'exemple de la première strophe, réécriture de la chanson *Sur la route de Dijon*. Voici le texte original, la chanson populaire:

#### - Sur la route de Dijon

---

<sup>112</sup> Chanson enregistrée le 24 octobre 1964. Elle figure sur le CD 8 de *l'Intégrale 2006*.

La **belle diguedi, la belle diguedon**

Sur la route de Dijon

La belle diguedi, la belle diguedon

Il y avait une fontaine

La **diguedondaine**

**Il y avait une fontaine**

Aux oiseaux, aux oiseaux

- Près d'elle un joli tendron

La belle diguedi, la belle diguedon

Près d'elle un joli tendron

La belle diguedi, la belle diguedon

**Pleurait comme une madeleine**

La diguedondaine

Pleurait comme une madeleine

Aux oiseaux, aux oiseaux

- Passe par là un bataillon

La belle diguedi, la belle diguedon

Passe par là un bataillon

La belle diguedi, la belle diguedon

Qui chantait à perdre haleine

La diguedondaine

Qui chantait à perdre haleine

Aux oiseaux, aux oiseaux

- Belle, comment vous nomme-t-on ?

La belle diguedi, la belle diguedon

Belle, comment vous nomme-t-on ?

La belle diguedi, la belle diguedon

On me nomme **Marjolaine**

La diguedondaine

On me nomme Marjolaine

Aux oiseaux, aux oiseaux

- Marjolaine c'est un doux nom

La belle diguedi, la belle diguedon

Marjolaine c'est un doux nom

La belle diguedi, la belle diguedon

S'écria un capitaine

La diguedondaine

S'écria un capitaine

Aux oiseaux, aux oiseaux

- Marjolaine qu'avez-vous donc ?

La belle diguedi, la belle diguedon

Marjolaine qu'avez-vous donc ?

La belle diguedi, la belle diguedon

Messieurs j'ai beaucoup de peine

La diguedondaine

Messieurs j'ai beaucoup de peine

Aux oiseaux, aux oiseaux

- Paraît que tout l'bataillon

La belle diguedi, la belle diguedon

Paraît que tout l'bataillon

La belle diguedi, la belle diguedon



Consola la Marjolaine  
La diguedondaine  
Consola la Marjolaine  
Aux oiseaux, aux oiseaux  
- Si vous passez par Dijon  
La belle diguedi, la belle diguedon  
Si vous passez par Dijon  
La belle diguedi, la belle diguedon  
Allez boire à la fontaine  
La diguedondaine  
Allez boire à la fontaine  
Aux oiseaux, aux oiseaux

Et voici la première strophe de *La route aux quatre chansons* :

J'ai pris **la route de Dijon**  
Pour voir un peu la **Marjolaine**,  
La belle, **digue digue don**,  
Qui **pleurait près de la fontaine**.  
Mais elle avait changé de ton,  
Il lui fallait des ducats  
Dedans son bas de laine  
Pour n'avoir plus de peine.  
Elle m'a dit : « Tu viens, chéri ?  
Et si tu me payes un bon prix,  
Aux anges je t'emmène,  
**Digue digue don daine.** »  
La Marjolain' pleurait surtout  
Quand elle n'avait pas de sous.  
**La Marjolain' de la chanson**  
Avait de plus nobles façons.

Nous observons ici qu'il est impossible de remettre en cause l'intertextualité entre les deux chansons tant les références à la chanson populaire sont claires chez Brassens. Cette réécriture engendre une forme de mise en abyme, une mise en scène de la chanson elle-même : *Sur la route de Dijon*, *Sur le pont d'Avignon*, *Les Prisons de Nantes* et *Après de ma blonde* seraient éloignées de la réalité, présenteraient des scénarios idéalisés et irréalistes, ce qui est d'ailleurs indéniable car c'est une caractéristique bien connue des comptines, tandis que la chanson de Brassens présenterait un scénario plus plausible et crédible. Cette impression vient surtout du fait que le chanteur se place du côté du public, du « monde réel », notamment lorsqu'il termine sa chanson en disant « Par bonheur, par consolation, / Me sont restés les quat' chansons. ». Le chanteur met ainsi à distance les célèbres chansons populaires et donc le monde fictif, et donne l'impression qu'il parle d'une expérience vécue, l'expérience de celui qui a naïvement suivi les conseils de la chanson originale :

Si vous passez par Dijon

La belle diguedi, la belle diguedon  
Allez boire à la fontaine  
La diguedondaine  
Allez boire à la fontaine  
Aux oiseaux, aux oiseaux

et qui s'est heurté à une triste réalité. Ainsi, à travers ces exemples, et notamment celui de cette dernière chanson, on ne peut que constater le plaisir du poète sétois à s'inspirer d'autres histoires, de textes littéraires, pour créer de nouveaux récits, pour inventer et imaginer sans cesse de nouveaux scénarios.

Cependant, bien qu'il existe d'ailleurs d'autres liens intertextuels dans de nombreuses chansons, si la forme narrative plaît tant à Brassens, c'est qu'elle offre des possibilités infinies de création et qu'elle permet une très grande liberté. Cette forme semble parfaitement correspondre à sa façon d'envisager son écriture, sa façon de créer :

Dans ma mémoire, dans ma vie intérieure, dans ma « pensée », dans le petit théâtre que j'ai depuis l'âge de quatorze ou quinze ans dans la tête, il se passe des tas de choses, je vis en dehors, dans une perpétuelle rêverie. Je me suis créé un monde avec des maisons, des gens, des animaux, une sorte de paradis poétique. C'est là que je puise mon inspiration. Sachant ce que je ressens, si j'étais seul, je n'aurais pas besoin de matérialiser ces émotions sur papier. Seulement il y a les copains, les amis, tous ceux qui m'aiment, qui viennent me voir chanter : c'est pour eux que j'écris.

Je note les idées qui me traversent l'esprit. Brusquement, sans raison aucune, une image me vient... Je n'ai pas beaucoup d'idées. J'ai cinq ou six petits personnages dans un petit décor qui m'est personnel et je me sers toujours d'eux. [ ... ] Je me crée un genre de petit théâtre, un petit monde avec son décor, avec ses personnages. Et, petit à petit, je prends tel ou tel personnage, je lui fais faire telle ou telle action, je le fais aller dans telle direction, du moulin à la mairie, de l'école à l'église. Mes thèmes ? Je les choisis dans mon petit univers, dans mon petit théâtre intérieur, un petit théâtre pirandellien, où s'agitent des silhouettes qui m'appartiennent et que j'aime<sup>113</sup>.

Nous avons observé dans notre analyse que Brassens s'inspire d'éléments réels ou fictifs, mais c'est l'invention qui prime car son esthétique est véritablement construite sur l'idée de création. Il ne cherche pas à changer le réel, à ancrer les chansons dans son époque, mais bien à inventer un monde qui lui ressemble, où des scénarios parfois peu probables se déroulent. Il n'y a alors rien de mieux que le récit, les formes narratives, pour avoir la liberté de créer un monde qui lui convient, des histoires qu'il imagine. Il travaille tel un metteur en scène, tel un conteur ou un fabuliste, mais du *placere et docere*, il ne conserve que le premier. Il le dit lui-même dans une interview : ce qui le différencie d'un journaliste par exemple, c'est qu'il raconte « ce qui n'existe pas » :

---

<sup>113</sup>Rochard, Loïc. 2005. *Op. cit.* p.1491

Moi je m'assois à ma table en me demandant : « De quoi vais-je parler dans ce disque ? » Il faut aussi que je bâtis un décor et que j'invente une raison d'être à mes personnages. Tandis que les journalistes racontent l'histoire des gens qui ont une raison d'être en dehors d'eux. Il y a une différence entre écrire ce qui n'existe pas et la relation d'une aventure qui vient d'avoir lieu<sup>114</sup>.

Ecrire, inventer, lui permet d'échapper au monde qui ne lui convient pas, et les personnages, les décors qu'il chante sont le produit de son imagination, comme le mettent en lumière ces propos issus de ce qui a été publié comme son *Journal*, mais qui correspond aux notes qu'il écrivait uniquement pour lui-même, dans un de ses cahiers d'écolier :

J'écris, je chante, pour m'échapper, pour échapper aux automobiles, aux réfrigérateurs, aux bruits. Je chante pour couvrir la radio, les bruits des voisins.  
Chaque fois que je chante une chanson, je [me] fais la belle.  
Les arbres que je peins, je ne les connais pas.  
Je n'ai jamais connu les filles que je chante.  
Les arbres que je peins n'ont jamais existé.  
Je les ai inventés pour remplacer les arbres que les temps, les vents, les hommes et les automobiles ont déplantés.  
C'est pour échapper à la prison kaléidoscope.  
Et quand je chante une chanson, je fais la belle.  
Les filles que je peins...  
Les sentiments que je peins...  
Les arbres que je peins, je ne les connais pas. Je les ai inventés pour mon plaisir, pour remplacer les arbres que les [hommes] ont mis à bas<sup>115</sup>.

En outre, ce modèle esthétique dont parle Brassens à propos de son écriture semble expliquer ce que nous avons pu constater dans la première partie de notre travail de recherche. En effet, l'invention et le renouvellement des histoires rapportées dans les chansons de notre ACI ne fait aucun doute, et c'est pour cette raison que nous n'avons pu dégager un seul et unique modèle typologique pour chacune des trois catégories de chansons narratives, les chansons-récits, les faux récits ainsi que les discours contenant des aspects narratifs. Néanmoins, Brassens parlant d'un théâtre intérieur, avec seulement quelques personnages, quelques décors, nous avons pu mettre en lumière des similitudes entre certaines chansons. Comme il le dit, « il y a toujours les mêmes histoires »<sup>116</sup>. Il suit donc tout de même logiquement certains schémas narratifs qui l'inspirent, qui fonctionnent pour lui et qui plaisent au public bien sûr, tout comme il a des grands thèmes de prédilection, notamment la fourberie de la femme envers l'homme, comme nous

---

<sup>114</sup> Propos retranscrits par Louis Nucéra dans *Le Patriote de Nice et du Sud-Est*, le 24 août 1960 in Nucéra, Louis. 2001. *Brassens, délit d'amitié*. Paris : l'Archipel. pp.121-122)

<sup>115</sup> Brassens, Georges. 2014. *Journal et autres carnets inédits*. [édition établie et annotée par Jean-Paul Liégeois]. Lonrai : Le Cherche midi. p.74

<sup>116</sup> Rochard, Loïc. 2005. *Op. cit.* p.1492

l'avons déjà souligné (*Putain de toi, Le Mauvais sujet repentant, Une jolie fleur, Marinette, La fessée,...*), ou la mort, (*Corne d'Aurochs, Grand-père, Marinette, L'assassinat,...*), thème sur lequel nous reviendrons. Cependant, il est indéniable que le corpus des chansons narratives de Brassens est si large que ce qui frappe avant tout c'est la diversité des situations, des personnages, des histoires... Une chanson raconte la mort d'un cane<sup>117</sup>, l'autre celle d'une femme qui allaite un chaton<sup>118</sup>, une autre celle d'une femme qui aime insérer des cierges dans ses trompes de Fallope<sup>119</sup>, une rapporte l'histoire d'un chêne<sup>120</sup> tandis que l'autre parle de la pendaison d'un homme<sup>121</sup>,... Les auditeurs-spectateurs-lecteurs retrouvent les « flics », les « putains », la mort ou un chanteur trompé par une femme, comme l'on retrouve certains personnages familiers, certains décors connus, mais sans jamais que les récits du poète sétois ne semblent se répéter. Enfin, l'on peut terminer par dire que Brassens est lucide sur le fait que la forme narrative est intéressante à exploiter pour un artiste qui a tant d'années de carrière puisqu'elle permet un renouvellement infini. Il chante en effet à la fin de sa chanson *Sale petit bonhomme*, enregistrée le 3 novembre 1966<sup>122</sup> :

Et j'aurais sans nul doute enterré cette histoire  
Si, pour renouveler un peu mon répertoire,  
Je n'avais pas besoin de chansons. (v.41-42)

La forme narrative est donc idéale pour Brassens car elle correspond à sa façon d'envisager la création et car elle lui permet de laisser libre cours à son imagination, bien que la réalité ou certains éléments fictifs soient parfois également à l'origine de ses textes.

## 2) Mettre en scène et se mettre en scène

Brassens aurait voulu n'être qu'auteur-compositeur, mais la particularité de ses textes et de son style, son art si singulier, l'ont en quelque sorte obligé à devenir l'interprète de ses œuvres. Ainsi, si nous nous sommes jusqu'ici intéressés uniquement aux textes, il s'agit à présent d'envisager une analyse des chansons narratives également dans leur rapport au public, à la scène, il nous faut interroger la réception de notre corpus. En effet, bien que nous ne considérons pas dans ce travail de recherche qu'il soit essentiel d'analyser la chanson comme un tout composé d'un texte, une musique et une interprétation singulière,

---

<sup>117</sup> *La Cane de Jeanne*. Chanson enregistrée par Brassens le 16 juin 1953. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>118</sup> *Brave Margot*. Chanson enregistrée le 2 octobre 1953. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>119</sup> *Mélanie*. Chanson enregistrée le 3 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>120</sup> *Le grand chêne*. Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>121</sup> *La messe au pendu*. Chanson enregistrée le 2 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>122</sup> Elle figure sur le CD 10 de *l'Intégrale 2006*

comme la perspective cantologique, mise en place par Stéphane Hirschi<sup>123</sup> le propose, il nous semble tout de même essentiel de prendre en compte le fait que toute chanson est avant tout écrite pour être écoutée par un auditeur ou un spectateur. Georges Brassens souligne lui-même le fait qu'il écrit avant tout pour un public, que son écriture est tournée vers celui-ci :

Je suis obligé d'aller plus loin pour le public parce que, cette chanson, il faut que je la donne complète. Je n'ai pas besoin de tout ce que je mets dans mes chansons pour vivre intensément, pour les aimer. Je les devine. J'en ai l'intuition. Et quand j'en ai l'intuition, pour moi, ça me suffit. Après, c'est pour les autres que je complète la chanson, mais je n'en ai pas absolument besoin<sup>124</sup>.

De fait, le plaisir que procure le fait d'inventer des fictions, de pouvoir laisser libre cours à son imagination, est une caractéristique que l'on peut associer à n'importe quel auteur de récits fictifs. Il faut donc ajouter qu'en tant que la chanson est aussi un art de la scène, un art écrit dans le but d'être écouté et mémorisable, « dont la réception du texte [...] constitue l'objectif artistique »<sup>125</sup>, la prise en compte de l'auditeur-spectateur a une place centrale dans le processus de création. Tout récit est écrit dans une « *orientation vers l'autre* »<sup>126</sup>, il y a toujours la volonté pour l'énonciateur-narrateur « d'obtenir une écoute attentive »<sup>127</sup>, mais, dans un récit traditionnel, cette intention ne repose que sur des données logiques : il faut notamment que l'interprétant « sache et puisse suivre une histoire »<sup>128</sup> et que « le dénouement soit acceptable »<sup>129</sup>. La chanson narrative va bien évidemment plus loin puisqu'elle est créée avec l'intention d'être partagée avec un public, d'être écoutée, mais surtout réécoutée. L'auditeur-spectateur est donc toujours présent à l'esprit de l'auteur-compositeur-interprète. Il faut ajouter aussi que cette *intention* qui concerne tout récit est forcément d'une autre nature en chanson dans la mesure où celle-ci a aussi pour but d'être interprétée directement devant un public, ce qui implique une interaction *en live* entre l'énonciateur et le récepteur. Or, tout spectateur qui a un jour eu la chance de voir Brassens sur scène sait que sa complicité avec le public ne passait pas par ce que l'on nommerait une performance scénique. Loin d'un Brel qui savait être théâtral sur scène, Brassens est connu pour ne jamais quitter sa guitare, statique, le pied sur une chaise, et pour le mouchoir qu'il sortait entre deux chansons pour éponger la sueur qui perlait en grosses gouttes sur son front. De même, il ne disait rien avant ses chansons, ne les présentait pas, contrairement à Barbara par exemple, qui pouvait raconter toute une histoire, parfois amusante et fantasque, avant de chanter une de ses compositions. Plus

---

<sup>123</sup> La cantologie est définie par Stéphane Hirschi comme l'étude de « l'oeuvre chanson globalement, comme la rencontre d'un texte, une musique et *une interprétation* ». Voir notamment : Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps* De Béranger à Mano Solo. Paris : Les Belles Lettres

<sup>124</sup>Rochard, Loïc. 2005. *Brassens par Brassens*. In Brassens, Georges. 2021. *Œuvres complètes* Chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance. Edition du centenaire. Paris : Le Cherche midi. p.1492

<sup>125</sup>Joubrel, Bruno. « Essai d'une définition des frontières musicales » in Hirschi, Stéphane. 2008. *Op. cit.* p.35

<sup>126</sup>Adam, Jean-Michel. 1999. *Le récit*. 6<sup>e</sup> éd. Paris : P.U.F. p.112

<sup>127</sup> *Ibid.* p.112

<sup>128</sup> *Ibid.* p.112

<sup>129</sup> *Ibid.* p.112

encore, de longues années durant, Brassens n'a ni salué, ni remercié le public, comme il l'affirme lui-même : « Je ne sais pas, je ne saurai jamais sourire, saluer, annoncer mes titres<sup>130</sup>. » Et pourtant, le public était fidèle, non seulement car il savait la timidité du poète sétois, sa façon de faire et d'être, mais aussi certainement car Brassens pouvait montrer sa reconnaissance d'une autre manière, il savait la faire sentir. Il plaisait sans tout cela en somme. Il était avec son public comme il était dans la vie d'ailleurs : selon lui l'amour, l'amitié ne se disaient pas, cela se savait, se sentait, se montrait. A ce propos, Lucien Rioux écrit ces lignes très parlantes :

Sur scène, il se donne totalement. Pourtant, le *show* qu'il offre est l'anti-spectacle par excellence. Il n'est pas acteur, ne fait ni grimaces ni gestes intempestifs, il ne se déchire pas devant le public, il ne gémit pas, refuse les effets de voix... Il arrive sur le plateau, pose un pied sur une chaise, sa guitare sur le genou et, soutenu d'abord par la seule contrebasse de Pierre Nicolas, puis par la deuxième guitare de Joël Favreau, il enfle l'une après l'autre ses chansons comme il le ferait d'un chapelet. Cela pourrait, cela devrait être monotone et monocorde. Cela ne l'est jamais.

Car, à ce moment, se produit le miracle Brassens. Il n'a pas besoin d'amorcer le moindre mouvement. Il est là, et cela suffit. Entre le public et lui, entre la scène et la salle, le contact se fait instantanément. Il possède cette exceptionnelle qualité qu'est la présence immédiate. Une sorte d'aura l'environne et le fait aimer sans qu'il ait besoin de convaincre de ses capacités. Avec le temps, l'audace lui venant, il a fini par saluer, par remercier, par faire don d'un sourire entre deux chansons. Cela ne lui était pas nécessaire. Ces marques d'attention, le public ne les réclame pas<sup>131</sup>.

En outre, et après les éléments que nous venons de citer cela peut sembler surprenant, les prestations de notre ACI étaient loin d'être monotones et monocordes car l'art scénique de Brassens ne vient pas de la performance mais du texte lui-même. L'on peut certes considérer que son attitude est déjà une forme de théâtralisation, mais la mise en scène provient des mots du chanteur, de sa posture dans une grande partie des chansons. C'est au sein du texte qu'il y a mise en scène et théâtralité, cela ne dépend pas des gestes de Brassens, du timbre de sa voix, de son habillement, et c'est peut-être pour cela que la formule fonctionne à chaque fois, et même, dans une certaine mesure, à l'écoute de la version enregistrée seule. Cela est particulièrement vrai dans les chansons de notre corpus puisque qui dit narration dit possibilité d'imaginer des décors, des situations et des personnages qui s'inscrivent pleinement dans l'art de la mise en scène. Brassens se présente lui-même comme un metteur en scène lorsqu'il est conteur, comme le dévoile cette phrase adressée à Louis Nucéra lorsque ce-dernier l'interroge sur son lien avec le public : « On ne peut pas prendre de la vie et **la mettre sur un théâtre** sans la transformer un petit peu<sup>132</sup>. »

Les chansons narratives de Brassens dépassent en effet le statut de simples récits rapportés à un public et deviennent de véritables mises en scène pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il y a une forme

---

<sup>130</sup> Propos rapportés dans le numéro du 12 janvier 1962 dans le magazine *Noir et Blanc*, in Chaline, Thomas. 2021. *Brassens : Une vie en chansons*. Paris : Hugo Doc. p.98

<sup>131</sup> Bonnafé, Alphonse et Rioux, Lucien. 1987. *Op cit.* p.15

<sup>132</sup>Nucéra, Louis. 2001. *Op.cit.* p.97

d'oscillation pour le spectateur-auditeur : il a à la fois pleinement conscience que la scène ou la saynète rapportée est fictive, et il est pourtant poussé à y croire comme si elle était vraie, tant l'histoire est bien construite, mais surtout car le chanteur l'extrait parfois du cadre fictif. Il y a un processus proche de la suspension consentie de l'incrédulité, expression généralement employée pour les spectateurs de représentations théâtrales. De fait, l'imagination du spectateur-auditeur est pour sûr sollicitée, tout d'abord à cause de la brièveté du récit. Ainsi, comme le dit Loïc Rochard, si « quelques vers, voire quelques mots, suffisent à décrire la scène », c'est à « l'imagination de l'auditeur » de « faire le reste »<sup>133</sup>. Prenons par exemple le début de *Tonton Nestor*<sup>134</sup> :

Tonton Nestor,  
Vous eûtes tort,  
Je vous le dis tout net.  
Vous avez mis  
La zizani'  
Aux noces de Jeannett'. (v.1-6)

Ces seuls vers plantent le décor de la célébration du mariage et « présentent » les deux personnages principaux en indiquant leur nom et leur fonction, mais cela suffit à mettre en place un cadre qui permet ensuite à l'auditeur-spectateur de se représenter la scène, il doit seulement compléter les lacunes grâce à son imagination. En outre, est-il nécessaire de mentionner que la majorité des passages narratifs et récits de Brassens s'inscrivent très ouvertement dans un cadre fictif ? Un gorille qui viole un juge<sup>135</sup>, une femme qui se baigne nue dans une fontaine et à qui le chanteur fait un corsage en roses et un cotillon en feuilles de vignes<sup>136</sup>, un chêne qui marche<sup>137</sup>, un homme qui se déguise en poisson pour séduire une femme<sup>138</sup>, une jeune femme qui allaite un chaton abandonné<sup>139</sup>... Autant d'histoires qui ne peuvent être que le produit de l'imagination notre auteur. Les scènes racontées sont même parfois ouvertement présentées comme fictives, comme dans le dernier couplet de la chansons *Le fantôme*<sup>140</sup> qui révèle que la scène n'était que le produit d'un rêve :

Au p'tit jour on m'a réveillé,  
On secouait mon oreiller

---

<sup>133</sup> Rochard, Loïc. 2009. *Les mots de Brassens* Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage. Paris : Le cherche midi. p.14

<sup>134</sup> Chanson enregistrée le 28 octobre 1961. Elle a parfois été citée sous un autre titre : *La noce de Jeannette*. Elle figure sur le CD 6 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>135</sup> *Le Gorille*

<sup>136</sup> *Dans l'eau de la claire fontaine*. Chanson enregistrée le 23-24 octobre 1961. Elle figure sur le CD 7 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>137</sup> *Le grand chêne*. Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>138</sup> *Comme une sœur*. Chanson enregistrée le 14 octobre 1958. Elle figure sur le CD 5 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>139</sup> *Brave Margot*. Chanson enregistrée le 2 octobre 1953. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>140</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

Avec un' fougu' plein' de promesses.  
Mais, foin des délic's de Capoue !  
C'était mon père criant : « Debout !  
Vains dieux, tu vas manquer la messe ! »

ou s'inscrivent un cadre spatio-temporel si lointain pour que le spectateur-auditeur n'a d'autre choix que de considérer la chanson comme une fiction, à l'image du *Petit joueur de flûteau*<sup>141</sup> qui met en scène une histoire « foutrement moyenâgeuse », comme le met en lumière le premier couplet :

Le petit **joueur de flûteau**  
Menait la musique au **château**.  
Pour la grâce de ses chansons  
**Le roi** lui offrit un **blason**.  
« Je ne veux pas être noble,  
Répondit le **croque-note**,  
Avec un blason à la clé  
Mon “la” se mettrait à gonfler ;  
On dirait par tout le pays,  
“Le joueur de flûte a trahi.”

Cependant, la frontière entre fiction et réalité est parfois rendue poreuse par certains éléments, et c'est dans ces moments que le récit devient plus qu'une simple histoire rapportée et que nous pouvons parler de mise en scène. En effet, dans la mesure où l'adresse à un auditeur-spectateur fait partie du processus de création, la chanson narrative brassenssienne est différente du récit uniquement destiné à être lu, puisque l'on constate très clairement cette prise en compte dans les propos du chanteur. Ainsi, ce-dernier interpelle parfois son public, comme c'est le cas dans le septième couplet du *Gorille*, dans lequel l'adresse ne fait aucun doute grâce à la forme interrogative de la première phrase :

Supposez que l'un de vous puisse être,  
Comme le singe, obligé de  
Violer un juge ou une ancêtre,  
Lequel choisirait-il des deux ?  
Qu'une alternative pareille,  
Un de ces quatre jours, m'échoie,  
C'est, j'en suis convaincu, la vieille  
Qui sera l'objet de mon choix !  
Gare au gorille !...

Si l'on imagine ce texte chanté à un public, une forme de complicité et d'interaction avec celui-ci naissent du fait que le chanteur partage son avis, sa réponse à la question. Et cela est même exacerbé dans le dernier

---

<sup>141</sup>Chanson enregistrée le 13 septembre 1963. Elle figure sur le CD 8 de *l'Intégrale 2006*.



couplet, lorsque le chanteur emploie la première personne du pluriel pour se désigner avec son public, comme un seul et même groupe :

La suite serait délectable,  
Malheureusement, je ne peux  
Pas la dire, et c'est regrettable,  
Ça **nous** aurait fait rire un peu ;  
Car le juge, au moment suprême,  
Criait « Maman! », pleurait beaucoup,  
Comme l'homme auquel, le jour même,  
Il avait fait trancher le cou.  
Gare au gorille !...

L'interprète crée ainsi, par le truchement du texte, un rapprochement et une complicité immédiate avec ses auditeurs-spectateurs. De la même manière, plus qu'une simple adresse au public, c'est le ton de la confiance entre hommes qui prend le dessus dans ce couplet de la chanson *Le Fantôme* :

Eh bien, messieurs, qu'on se le dis' :  
Ces belles dames de jadis  
Sont de satané's polissonnes,  
Plus expertes dans le déduit  
Que certain's dames d'aujourd'hui,  
Et je ne veux nommer personne ! (v.55-60)

Par ailleurs, dans *La marguerite*<sup>142</sup>, ce sont les verbes à la deuxième personne du pluriel à l'impératif qui témoignent de cette adresse au public, adresse qui semble avoir aussi pour objectif d'assurer la véracité du récit qui est entrepris, puisque le chanteur s'en porte garant, notamment lorsqu'il s'exclame : « Croyez-moi ! » (v.18). A cela s'ajoute le fait que le chanteur présente souvent les histoires qu'il raconte comme ayant véritablement eu lieu, ou du moins, il donne des indices qui peuvent remettre en cause le caractère fictionnel du récit qui est fait, notamment lorsque l'histoire est racontée à la première personne du singulier, ce qui est régulièrement le cas, comme nous l'avons observé dans la première partie de notre travail de recherche. Il est indéniable que cela relève du jeu chez Brassens, mais cela participe alors davantage à l'idée d'une mise en scène. Le premier couplet de *Je suis un voyou*<sup>143</sup>, qui a une fonction introductive, est un exemple particulièrement parlant :

Ci-gît au fond de mon cœur une histoire ancienne,  
Un fantôme, un souvenir d'une que j'aimais...  
Le temps, à grands coups de faux, peut faire des siennes,  
Mon bel amour dure encore, et c'est à jamais...

---

<sup>142</sup> Chanson enregistrée le 12 octobre 1962. Elle figure sur le CD 7 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>143</sup> Chanson enregistrée le 28 octobre 1954. Elle est parfois désignée sous un autre titre : *La tramontane*. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

De fait, le récit est d'abord présenté comme « une histoire », puis comme « un souvenir », comme pour brouiller la frontière entre fiction et réalité, pour laisser l'auditeur-spectateur pris entre les deux, car, quoiqu'il en soit, tout récit devient une histoire mise en scène chez Brassens, même lorsqu'il est inspiré d'un événement réel. Néanmoins, cette impression d'être face à un événement réel est bien évidemment accentuée par l'impact qu'aurait prétendument eu cette histoire sur le narrateur : « Mon bel amour dure encore, et c'est à jamais... ». Un procédé similaire est employé dans *L'orage*<sup>144</sup> car la scène contée semble également avoir eu une incidence importante sur le chanteur, comme il le dit dans le premier et le dernier couplet :

Parlez-moi de la pluie et non pas du beau temps,  
Le beau temps me dégoute et m' fait grincer les dents,  
Le bel azur me met en rage.  
Car le plus grand amour qui m' fut donné sur terr'  
Je l' dois au mauvais temps, je l' dois à Jupiter,  
Il me tomba d'un ciel d'orage.

[...]

Dieu fass' que ma complainte aille, tambour battant,  
Lui parler de la pluï', lui parler du gros temps  
Auxquels on a t'nu tête ensemble,  
Lui conter qu'un certain coup de foudre assassin  
Dans le mill' de mon cœur a laissé le dessin  
D'un' petit' fleur qui lui ressemble.

Savoir quelle est la part d'inspiration de la réalité, si tant est qu'il y ait la moindre trace de souvenir ou de réel, importe peu car tout devient fiction sous la plume du poète sétois. D'ailleurs, dans ces cas précis, tout semble fictionnel puisque nous retrouvons des éléments topiques des chansons brassenssiennes : l'allusion quelque peu blasphématoire à la religion dans *Je suis un voyou*, l'histoire avec la femme qui finit par une inévitable séparation et la polissonnerie du chanteur dans les deux chansons...

Enfin, un dernier élément que nous pouvons citer lorsque nous parlons de mise en scène et de théâtralité est la façon dont les discours directs sont introduits, et parfois la façon dont ils ne le sont pas. En effet, lorsque nous lisons une histoire et qu'il y a une parole au discours direct, voire un dialogue, cela est clairement signifié grâce à des marques textuelles telles que les deux points et les guillemets, tandis qu'en chanson, seules de claires indications de l'introduction d'un discours direct dans les paroles du chanteur lui-même introduisent ce changement, comme c'est le cas par exemple dans *La chasse aux papillons*<sup>145</sup> :

---

<sup>144</sup> Chanson enregistrée en février 1960. Elle figure sur le CD 6 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>145</sup> Chanson enregistrée le 21 octobre 1952. Elle figure sur le CD 1 de *l'Intégrale 2006*.

Comme il atteignait l'orée du village,  
 Filant sa quenouille, il vit Cendrillon,  
**Il lui dit : « Bonjour, que Dieu te ménage,  
 J' t'emmène à la chasse aux papillons. »**  
 [...]  
 Quand il se fit tendre, **ell' lui dit : « J' présage  
 Qu' c'est pas dans les plis de mon cotillon,  
 Ni dans l'échancrure de mon corsage,  
 Qu'on va à la chasse aux papillons. »**

Il y a déjà ici une forme de théâtralité et de jeu car le chanteur prend en charge les paroles des personnages en plus de remplir son rôle de narrateur, et cela sans changer de ton, de voix ou de rythme, contraint par la versification et la régularité de la musique, contrairement à une lecture orale d'une histoire, où le conteur a tendance à faire ces choses-là, ou au moins à marquer une pause pour rendre davantage audible le début du discours direct. Or, ces introductions du discours direct sont parfois absentes dans les chansons de Brassens, ce qui engendre une forme de théâtralisation plus grande car le chanteur troque ainsi sa voix de narrateur pour prendre celle d'un personnage sans que le spectateur-auditeur en soit toujours tout à fait conscient ou s'en rende compte. Nous prendrons ici deux chansons comme exemples : *L'orage* et *La princesse et le croque-notes*<sup>146</sup>. Dans la première, un couplet est au discours direct, et nous citons ci-dessous également le couplet qui précède et celui qui le suit afin de mettre en exergue la difficulté à saisir, à l'écoute seule de la chanson, le moment où c'est en fait la « voisine affolée » qui parle :

Par un soir de novembre, à cheval sur les toits,  
 Un vrai tonnerr' de Brest, avec des cris d'putois,  
 Allumait ses feux d'artifice.  
 Bondissant de sa couche en costume de nuit,  
 Ma voisine affolée vint cogner à mon huis  
 En réclamant mes bons offices.

**« Je suis seule et j'ai peur, ouvrez-moi, par pitié,  
 Mon époux vient d' partir faire son dur métier,  
 Pauvre malheureux mercenaire,  
 Contraint d' coucher dehors quand il fait mauvais temps,  
 Pour la bonne raison qu'il est représentant  
 D'un' maison de paratonnerres. »**

En bénissant le nom de Benjamin Franklin,  
 Je l'ai mise en lieu sûr entre mes bras câlins  
 Et puis l'amour a fait le reste !  
 Toi qui sèmes des paratonnerre' à foison,  
 Que n'en as-tu planté sur ta propre maison ?  
 Erreur on ne peut plus funeste. (v.7-24)

---

<sup>146</sup> Chanson enregistrée entre le 23 et le 25 octobre 1972. Elle figure sur le CD 11 de *l'Intégrale 2006*.

De fait, rien n'indique expressément le début des propos au discours direct, ce qui peut être déroutant dans le fil du récit car ce changement est assez soudain. De plus, si l'auditeur-spectateur peut rapidement comprendre que les deux premiers vers : « Je suis seule et j'ai peur, ouvrez-moi, par pitié, / Mon époux vient d' partir faire son dur métier » ne peuvent être que la parole rapportée de la femme, il y a une confusion concernant les quatre autres vers, qui pourraient très bien constituer une remarque du chanteur lui-même, qu'il aurait ajouté comme précision par exemple, d'autant plus que le couplet suivant lui redonne la parole, parole qu'il conserve jusqu'à la fin de la chanson. Il y a donc bien flottement sur l'attribution des discours, ce qui participe au jeu, à la mise en scène<sup>147</sup>. Dans la seconde chanson, *La princesse et le croque-note*, il n'y a pas vraiment d'incertitude concernant l'attribution des propos au discours rapporté, mais il y a un dialogue dont l'enchaînement entre les discours des deux protagonistes est assez rapide, ce qui engendre aussi une forme de confusion :

Or, un soir, Dieu du ciel, protégez-nous !  
La voilà qui monte sur les genoux  
Du croque-note et doucement soupire,  
En rougissant quand même un petit peu :  
« C'est toi que j'aime et si tu veux, tu peux  
M'embrasser sur la bouche et même pire... »

« - Tout beau, Princesse, arrête un peu ton tir,  
J'ai pas tell'ment l'étoffe du satyr'.  
Tu as treize ans, j'en ai trente qui sonnent,  
Gross' différence et je ne suis pas chaud  
Pour tâter d' la paille humide du cachot...  
- Mais, croque-not', j'dirais rien à personne... »

- N'insiste pas, fit-il, d'un ton railleur,  
D'abord, tu n'es pas mon genre et d'ailleurs  
Mon cœur est déjà pris par une grande... »  
Alors Princesse est partie en courant,  
Alors Princesse est partie en pleurant,  
Chagrine qu'on ait boudé son offrande. (v.19-36)

L'auditeur-spectateur peut suivre l'évolution du dialogue, non seulement grâce au contenu des propos tenus, mais surtout grâce aux adresses que se lancent les deux personnages (v.25, v.30), ou encore grâce au verbe introducteur inséré au vers 31. Cependant, cette compréhension se fait véritablement au fil du dialogue et, alors que l'on peut être distrait par la musique ou la versification par exemple, il est indéniable qu'à la première écoute les propos tenus par les personnages éponymes ne sont peut-être pas tout à fait

---

<sup>147</sup> Puisque nous nous intéressons à des détails typographiques, nous en profitons pour souligner que notre édition précise que « la mise en page des textes publiés dans cet ouvrage reprend soit les versions imprimées que Brassens avait validées soit, si l'œuvre n'a jamais été imprimée, les choix du manuscrit (même quand ils sont surprenants ». p.20

identifiables. Si ce problème se résout naturellement au fil des écoutes répétées de la chanson, cette caractéristique du dialogue est tout à fait théâtrale : le dialogue évolue comme il pourrait le faire dans une scène de théâtre et le chanteur se met ainsi en scène, lui qui porte la voix des différents personnages et du narrateur lui-même. Georges Brassens exploite donc pleinement le potentiel de mise en scène et de jeu des chansons narratives et invente ainsi un art de la scène fondé principalement sur le texte, qui est lui-même parfaitement adapté aux conditions d'écoute et de transmission de la chanson.

Néanmoins, il est ici impossible de parler de mise en scène sans parler de la façon dont Brassens se met lui-même en scène dans ses chansons narratives. Il est assez aisé d'associer, par un raccourci un peu facile, notre poète sétois aux idées qu'il véhicule dans ses chansons-discours, ou de voir des données autobiographiques dans certaines de ses chansons, même narratives, à l'image des *Quatre bacheliers*<sup>148</sup>, qui s'inspire d'un épisode de sa jeunesse. Mais ce qui est amusant et plaisant pour le public c'est de voir comment Brassens se met lui-même en scène dans ses chansons. Il ne s'agit plus de former une frontière fixe entre l'auteur et le chanteur, comme on le fait, dans le cadre de récits fictifs, entre l'auteur et le narrateur, mais, au contraire, de s'amuser de cette confusion, de cette limite poreuse. Quoi de plus plaisant pour notre ACI que de s'amuser à donner certaines caractéristiques bien connues le concernant aux chanteurs de ses chansons, notamment lorsque ceux-ci rapportent un récit à la première personne du singulier ? Et quoi de plus plaisant pour le public que de reconnaître ces traits distinctifs de Brassens au sein d'un cadre de pure fiction ? Ces détails sont comme des petits clin d'œil qui inscrivent immédiatement un sourire sur la bouche de celui qui les reconnaît, et il n'y a pas meilleur moyen de forger une atmosphère de complicité et de plaisir. C'est aussi un moyen pour Brassens de s'amuser de lui-même bien sûr, de pratiquer un peu d'autodérision dans le cadre de liberté totale que lui offre la fiction de ses chansons narratives. Ainsi, cette mise en scène de soi se fait à différents niveaux en fonction des chansons mais il est vrai qu'il est difficile de ne pas voir Brassens lui-même derrière la voix du chanteur une fois les éléments se rapportant à sa personne repérés. Dans *P... de toi*<sup>149</sup>, la mise en scène de soi est mise en lumière par la répétition à trois reprises dans le texte de trois éléments :

Je semais des **violetts** et **chantais** pour des prunes  
Et tendais la patte aux **chats** perdus... (v.3-4)

Tu brûlais mes **chansons**, crachais sur mes **violettes**,  
Et faisais des misères à mes **chats**... (v.27-28)

J' suis r'monté dans la lune en emportant mes cornes,  
Mes **chansons**, et mes **fleurs**, et mes **chats**... (v.39-40)

---

<sup>148</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>149</sup> Chanson enregistrée le 15 janvier 1954. Elle est également connue sous le titre *Pauvre de moi*. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

S'il n'est pas évident de comprendre si les violettes font référence à la modestie de Brassens car elles en sont le symbole, ou si elles sont plutôt représentatives des fleurs en général, comme image des textes poétiques, il n'y a pas de doute concernant le statut de chanteur du chanteur, mais surtout son amour pour les chats. Tout auditeur-spectateur qui connaît un peu Brassens sait qu'il aimait cet animal plus que les autres pour son indépendance et sa liberté, et surtout sait qu'il vivait en effet avec un ou plusieurs chats. Il y fait aussi référence dans *Le Testament*<sup>150</sup> par exemple :

Qu'il boiv' mon vin, qu'il aim' ma femme,  
Qu'il fum' ma pipe et mon tabac,  
**Mais que jamais - mort de mon âme ! -**  
**Jamais il ne fouette mes chats...**  
Quoique je n'ai' pas un atome,  
Une ombre de méchanceté,  
**S'il fouett' mes chats, y'a un fantôme**  
**Qui viendra le persécuter.**  
**S'il fouett' mes chats, y'a un fantôme**  
**Qui viendra le persécuter.**

Ce clin d'œil reste ici discret et n'a pas une place primordiale dans le cours du récit, tandis que dans *La fessée*<sup>151</sup>, les éléments concernant le chanteur qui se rapportent également à Brassens lui-même ont une certaine importance dans le cours narratif. Il y a d'abord la pipe, objet qui ne quitte que rarement Brassens :

**Ma pipe dépassait un peu de mon veston.**  
Aimable, elle m'encouragea : « Bourrez-la donc,  
Qu'aucun impératif moral ne vous arrête,  
Si mon pauvre mari détestait le tabac,  
Maintenant la fumé' ne le dérange pas !  
Mais où diantre ai-je mis mon porte-cigarettes ? »

L'auditeur-spectateur de Brassens a très probablement déjà vu une photo ou une interview de Brassens avec sa pipe lorsqu'il enregistre cette chanson en 1966. Mais plus distinctement encore, c'est la mention de la moustache qui frappe obligatoirement le public, et il y a alors une véritable mise en scène de soi car cet attribut physique a une place centrale dans le récit, il est la cause du retournement de situation et de la fameuse « fessée » :

« Mon Dieu, ce que c'est tout de même que de nous ! »  
Soupira-t-elle, en s'asseyant sur mes genoux,  
Et puis, ayant collé sa lèvre sur ma lèvre,  
« Me voilà rassuré », fit-elle, j'avais peur  
Que, sous votre moustache en tablier d' sapeur,  
Vous ne cachiez coquettement un bec-de-lièvre... »

---

<sup>150</sup> Chanson enregistrée le 13 janvier 1956. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>151</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

Un tablier d' sapeur, ma moustache, pensez !  
Cette comparaison méritait la fessée.  
Retroussant l'insolente avec nulle tendresse,  
Conscient d'accomplir, somme toute, un devoir,  
Mais en fermant les yeux pour ne pas trop en voir,  
Paf ! j'abattis sur elle une main vengeresse ! (v.31-42)

Rien ne caractérise mieux Brassens que sa moustache, qu'il porte déjà dans sa jeunesse et qu'il n'a jamais quittée, et l'effet comique de ces paroles sur le spectateur est alors immédiat puisqu'il a sous les yeux le poète sétois et sa moustache. Cela est amplifié par l'adresse au public avec l'impératif « pensez ». Impossible pour le spectateur de ne pas imaginer Brassens lui-même dans cette histoire, et le plaisir de l'écouter est alors démultiplié. Cependant, le paroxysme de la mise en scène de Brassens dans un de ses textes narratifs est atteint dans *Le mécréant*. Si l'on peut encore dire que les chansons, les chats, la pipe ou la moustache sont des éléments qui ne sont pas uniquement brassenssiens, dans *Le mécréant*, Brassens se met très explicitement en scène :

Est-il en notre temps rien de plus odieux,  
De plus désespérant, que de n' pas croire en Dieu ?

**J' voudrais avoir la foi**, la foi d' mon charbonnier,  
Qui est heureux comme un pape et con comme un panier.

Mon voisin du dessus, un certain Blais' Pascal,  
M'a gentiment donné ce conseil amical :

« Mettez-vous à genoux, priez et implorez,  
Faites semblant de croire, et bientôt vous croirez. »

J' me mis à débiter, les rotules à terr',  
Tous les *Ave Maria*, tous les *Pater Noster*,

Dans les ru's, les cafés, les trains, les autobus,  
Tous les *de profundis*, tous les *morpionibus*...

Sur ces entrefait's là, trouvant dans les orti's  
Un' soutane à ma taill', je m'en suis travesti

Et, tonsuré de frais, ma guitare à la main,  
Vers la foi salvatric' je me mis en chemin.

J'tombai sur un boisseau d' punais's de sacristi'.  
Me prenant pour un autre, en chœur, elles m'ont dit :

« Mon Père, chantez-nous donc quelque refrain sacré,  
Quelque sainte chanson dont vous avez l' secret ! »

**Grattant avec ferveur les cordes sous mes doigts,  
J'entonnai *Le Gorille avec Putain de toi.***

Criant à l'imposteur, au traître, au papelard,  
Ell's veul'nt me fair' subir le supplic' d'Abélard ;

Je vais grossir les rangs des muets du sérail,  
Les bell's ne viendront plus se pendre à mon poitrail ;

Grâce à ma voix coupé', j'aurai la plac' de choix  
Au milieu des petits chanteurs à la croix d' bois.

Attiré' par le bruit, un' dam' de Charité,  
Leur dit : « Que faites-vous ? Malheureus's, arrêtez !

Y'a tant d'homm's aujourd'hui qui'ont un penchant pervers  
À prendre obstinément Cupidon à l'envers,

Tant d'hommes dépourvus de leurs virils appas,  
A ceux qui'en ont encore ne les enlevons pas ! »

Ces arguments massu' firent un' grosse impression,  
On me laissa partir avec des ovations.

Mais, su' l' chemin du ciel, je n' ferai plus un pas,  
La foi viendra d'ell'-même ou ell' ne viendra pas.

**Je n'ai jamais tué, jamais violé non plus,  
Y a déjà quelque temps que je ne vole plus ;**

Si l'Eternel existe, en fin de compte, il voit  
Qu' je m'conduis guèr' plus mal que si j'avais la foi.

De fait, ici le chanteur est un double de Brassens puisqu'il chante *Le Gorille et Putain de toi*, ce à quoi s'ajoute la mention de ses vols de jeunesse, ainsi que bien sûr le sujet de l'histoire qui aborde un thème avec lequel il aime s'amuser. Quel auditeur-spectateur ne partagerait pas le plaisir immense d'imaginer Brassens agir ainsi, lui qui, à travers ses chansons, se présente comme un homme qui en serait tout à fait capable ? L'histoire contée est déjà drôle sans cela, non seulement dans les piques envoyés, ou la mention de Blaise Pascal, mais surtout à travers les propos tout à fait surprenants de la « dam' de Charité », mais grâce à la mise en scène de Brassens dans sa chanson le comique est ici démultiplié.

Notre ACI cultive donc un art de la scène, moins dans sa performance elle-même que dans la facture théâtrale de ses textes qui lui permet de s'amuser, de jouer avec son public et d'ainsi lui procurer un plaisir bien spécifique.



### 3) Trois minutes d'évasion : les chansons narratives comme art de la suggestion et du divertissement

Si la mise en scène est si importante chez Brassens, c'est qu'elle contribue à atteindre son objectif principal : divertir et amuser son auditeur, son public. « Comme je n'ai pas l'impression de connaître les thérapeutiques pour que ça aille mieux, j'aime mieux apporter aux autres un moment de détente, une récréation<sup>152</sup>. », confie-t-il à Louis Nucéra. Or, quel meilleur moyen pour cela que de passer par la narration et la fiction ? De fait, nous pouvons commencer par dire que, comme le souligne Isabelle Marc dans son article « Plaisirs et fictions dans la chanson française »<sup>153</sup>, la chanson-récit ou la chanson ayant des passages narratifs crée un plaisir tout particulier chez le spectateur-auditeur. Il y a d'abord un plaisir commun à tout récit fictif :

Nous créons, nous regardons, nous lisons et nous écoutons des fictions parce qu'elles nous procurent du plaisir, le plaisir de l'immersion fictionnelle qui nous permet de nous détacher de la réalité, de faire 'comme si' on se retrouvait dans la situation posée par la fiction, cessant d'être nous-mêmes le temps du récit, 'introduisant ainsi une distance de nous-mêmes à nous-mêmes' (Schaeffer 1999 : 325)<sup>154</sup>.

Mais ce n'est pas tout, la forme particulière de la chanson, c'est-à-dire ici sa brièveté ainsi que sa vocation à être écoutée plusieurs fois, procure au spectateur-auditeur d'autres formes de plaisir, propres cette fois-ci à la chanson :

Un des plaisirs de la chanson est lié à l'anticipation : puisqu'une chanson est, par nature, écoutée plusieurs fois, puisque ses codes culturels et stylistiques sont prévisibles, l'auditeur prévoit ce qui va se passer, musicalement et verbalement. Par ailleurs, sa brièveté temporelle et sa concision verbale, basée sur des ellipses de tout ordre, contribuent également à son ouverture, au silence référentiel nécessaire pour que l'auditeur puisse en combler les lacunes, activant ainsi son imagination et son activité créatrice<sup>155</sup>.

Ainsi, si la chanson à dominante narrative semble convenir au projet esthétique de Brassens, elle est aussi parfaite pour atteindre son objectif de procurer du plaisir à son public. De plus, nous avons observé dans la première partie de notre travail que certaines chansons narratives se construisent sur un effet de chute à la fin (*La Princesse et le croque-notes*, *Le Fantôme*, *Les quat'z'arts*,...), ce qui ne peut qu'amplifier

---

<sup>152</sup> Nucéra, Louis. 2001. *Brassens, délit d'amitié*. Paris : l'Archipel. pp.46-47

<sup>153</sup> Marc, Isabelle. 2017. « Plaisirs et fictions dans la chanson française » [article en ligne]. Belphégor.

<sup>154</sup> *Ibid.* p.9

<sup>155</sup> *Ibid.* p.10

le plaisir d'anticipation. Au-delà de cela, il semble aussi que, concernant les textes de Brassens, s'ajoute le plaisir d'avoir une meilleure compréhension des subtilités de l'histoire au fil des écoutes. En effet, nous avons souligné l'éventuelle confusion qu'engendre l'absence de précision concernant les dialogues par exemple, mais c'est surtout le langage et les références employées qui peuvent parfois dérouter. Loïc Rochard a d'ailleurs consacré un ouvrage entier à l'explication des mots et expressions obscures ou archaïques et des références littéraires ou mythologiques qu'un auditeur-spectateur-lecteur ordinaire de Brassens pourrait ne pas comprendre<sup>156</sup>. L'on peut citer l'exemple parlant du « supplice d'Abélard », qui est mentionné dans *Le mécréant* : « Criant à l'imposteur, au traître, au papelard, / Ell's veul'nt me faire'subir le supplic' d'Abélard ». Lors de la première écoute il est fort probable que l'on passe à côté du trait d'humour qui se cache dans cette référence, Abélard ayant été émasculé après s'être secrètement marié avec Héloïse, et ce n'est qu'en remarquant cette référence obscure et en faisant ses recherches que l'auditeur peut alors profiter de toutes les subtilités du texte. De même, les tournures poétiques demandent parfois une plus grande attention à la facture du texte, chose rendue possible par l'écoute répétée seulement, car, contrairement à la lecture qui permet de s'arrêter, de revenir en arrière, la chanson continue inévitablement vers sa fin<sup>157</sup>.

Néanmoins, la fictionnalité des chansons narratives de Brassens n'est pas le seul aspect qu'il exploite pour divertir et amuser son public. Les événements racontés, les scènes décrites dans ses chansons se caractérisent par un désir d'amuser et de faire rire sans cesse renouvelé. La multiplicité des décors et des personnages possibles, les effets de surprise et de retournement, la possibilité d'inventer des scénarios loufoques et hilarants, sont autant d'éléments constitutifs des chansons narratives brassenssiennes qui permettent à notre ACI d'atteindre son objectif. Ce qu'il dit à propos du *Gorille* est révélateur : « Je savais, quand j'ai écrit *Le gorille*, que ça ferait rire les gens, cette histoire. L'aurais-je écrit sans ça ? Sûrement pas. J'ai attaché de l'importance au sexe un peu pour faire rire et pour amener cette chute<sup>158</sup>. » Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, comme l'affirme Alphonse Bonnafé, « le public a une prédilection »<sup>159</sup> pour *Le Gorille* et *Hécatombe*<sup>160</sup>. Ainsi, les procédés pour amuser et divertir sont très nombreux, et nous ne donnerons ici que quelques exemples. Tout d'abord, un personnage, ou le chanteur lui-même, peut se retrouver dans une

<sup>156</sup> Rochard, Loïc. 2009. *Les mots de Brassens* Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage. Paris : Le cherche midi.

<sup>157</sup> Nous considérons ici un auditeur contemporain à Brassens et excluons donc l'idée de pauses et de retour, actions rendues aujourd'hui possibles grâce aux techniques modernes.

<sup>158</sup> Rochard, Loïc. 2005. *Op. cit.* p.1495

<sup>159</sup> Bonnafé, Alphonse et Rioux, Lucien. 1987. « Préface », in *Georges Brassens*. Édition refondue et augmentée. Paris : Seghers. p.26

<sup>160</sup> Il faut voir par exemple l'enthousiasme du public et les sourires en coin de Brassens dans cet enregistrement d'une performance d'*Hécatombe* à Bobino en 1972 : <https://www.youtube.com/watch?v=KzmnDy7zzDw&list=PLn6KKHMCRLHVNcHHxNHgqi1YS3QXpPEO6&index=3> [consulté le 01/06/2023]

situation quelque peu tragique et ironique, qui va être moquée par le chanteur. C'est le cas dans *Lèche-cocu*<sup>161</sup> par exemple, chanson dont le titre est déjà révélateur de tout l'enjeu comique de la situation : un homme tente, en vain, de séduire les maris des femmes qu'il convoite et finalement cela permet à ses amis de profiter de l'opportunité et il devient lui-même cocu. Le personnage principal est donc bien à la fois « lèche-cul » et « cocu », un « lèche-cocu », mais le comique repose aussi sur le fait que l'on n'apprend qu'au septième couplet, alors que tous les efforts qu'il fait pour parvenir à « toucher la fesse promise » sont longuement détaillés, qu'il est le seul à ne jamais parvenir à ses fins malgré tout le mal qu'il fournit. Si la situation est déjà ironique, le fait que le chanteur parle de « sauver la morale » lorsqu'il révèle que « lèche-cocu » est lui-même cocu ne fait qu'amplifier le caractère humoristique de la chanson. Pour rester dans le thème de l'homme cocu, l'ironie de la situation du chanteur dans *La traîtresse*<sup>162</sup> est aussi un facteur comique. Ici, ce-dernier repose sur l'inversion des rôles topiques du triangle mari, amant, maîtresse. Il y a un fort effet de surprise lorsque l'on comprend que la colère du chanteur provient du fait qu'il voit sa maîtresse « au bras de son mari », alors que l'on attendrait que ce soit le mari qui aperçoive sa femme au bras de son amant. L'amant est pris à son propre jeu et l'auditeur-spectateur ne peut que rire de cette situation incongrue, soulignée par la colère et le dégoût ouvertement exprimés par le chanteur. Quelle ironie que d'entendre un amant remarquer que sa maîtresse « faisait des enfants qui n' [lui] ressemblaient plus » (v.24), et l'image de « la corne dans le cœur » (v.26), à la place de la flèche, met instantanément un sourire sur le visage de celui qui écoute un tel récit. Par ailleurs, dans un autre genre de comique, l'on peut citer une chanson comme *Mélanie*<sup>163</sup>, où la grivoiserie est très poussée. Loin de la simplicité du refrain d'une chanson comme *Fernande*<sup>164</sup> (« Quand je pense à Fernande, / Je bande, je bande ;... »), il y a quand même dans *Mélanie* l'élaboration de dix couplets autour de ce seul fait : le personnage éponyme aime introduire des cierges sacrés dans ses trompes de Fallope. Ainsi, les situations comiques se multiplient, car bien sûr Brassens ne se limite pas, et si l'effet de surprise est grand lorsque l'on comprend dans le deuxième couplet le propos de la chanson :

Ancienne enfant d' Marie-salope  
 Mélanie, la bonne au curé,  
 Dedans ses trompes de Fallope  
 S'introduit des cierges sacrés.

c'est ensuite le rire qui prend le dessus dès la mention de ce détail :

Des cierges de cire d'abeille  
 Plus onéreux, mais bien meilleurs,

<sup>161</sup> Chanson enregistrée le 4 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>162</sup> Chanson enregistrée le 23-24 octobre 1961. Elle figure sur le CD 6 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>163</sup> Chanson enregistrée le 3 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>164</sup> Chanson enregistrée entre le 23 et le 25 octobre 1972. Elle figure sur le CD 11 de *l'Intégrale 2006*.

Plus onéreux, mais bien meilleurs  
Dame ! la qualité se paye  
A Saint-Sulpice, comme ailleurs  
A Saint-Sulpice, comme ailleurs.

ou avec l'ironie blasphématoire de la réponse de Mélanie au curé, les propos de ce-dernier étant déjà tout à fait improbables et, par cela, comiques :

Quand son bon maître lui dit : « Est-ce  
Trop vous demander, Mélanie,  
De n'user, par délicatesse,  
Que de cierges non encor bénits ? »  
Du tac au tac, elle réplique :  
« Moi, je préfère qu'ils le soient,  
Moi, je préfère qu'ils le soient,  
Car je suis bonne catholique. »  
Elle a raison, ça va de soi  
Elle a raison, ça va de soi.

Enfin, est-il nécessaire de détailler les procédés comiques qui se multiplient dans des chansons emblématiques telles que *Le Gorille* ? Il y a chez Brassens un véritable art du récit comique. Rien que la situation initiale prête au rire car elle provoque l'étonnement tant la situation est présentée de manière quelque peu abrupte, mais aussi car le chanteur joue même de son rôle de narrateur lorsqu'il mentionne la prétendue interdiction de sa mère :

Avec impudeur, ces commères  
Lorgnaient même un endroit précis  
Que, rigoureusement, ma mère  
M'a défendu d' nommer ici. (v.5-8)

Puis, le cri qui scande la chanson, « Gare au gorille !... » amuse, surprend, tout en préparant l'issue de la chanson. Il est possible de scruter et d'analyser ainsi tant de procédés comiques dans la chanson, mais nous pouvons souligner ici que la structure narrative permet d'introduire des propos au discours direct de différents personnages qui sont tout à fait amusants, à l'image des propos attribués au gorille : « C'est aujourd'hui que j' le perds ! » (v.15), immédiatement suivis d'une adresse au public : « Il parlait de son pucelage, / Vous aviez deviné, j'espère ! » (v.16-17), qui est une précision à la fois utile à la première écoute et à la fois provocatrice bien sûr, ou encore ceux de la « vieille décrépète » qui rêve presque d'être encore désirée, même si c'est d'un singe :

« Bah ! soupirait la centenaire,  
Qu'on pût encore me désirer,  
Ce serait extraordinaire,  
Et, pour tout dire, inespéré ! »

Ainsi, la forme narrative permet de créer un terrain de jeu illimité à l'imagination de notre ACI que ce dernier exploite avant tout pour imaginer des histoires des plus amusantes et des plus divertissantes pour son public, que ce soit à travers la trame narrative, ou dans la multiplications des procédés comiques et des types d'humour, comme nous venons de le voir.

Enfin, si Brassens rappelle en effet que, « pour [lui], la chanson est un divertissement »<sup>165</sup>, il affirme également qu'« il est absolument impossible d'écrire des paroles sans dire quelque chose »<sup>166</sup>. Il serait en effet réducteur de considérer que les chansons brassenssiennes ne sont que purs divertissements à facture comique, mais quelle importance faut-il donner aux idées véhiculées dans les chansons narratives ou majoritairement narratives ? D'après ses dires dans de nombreuses interviews, Brassens a souvent été critiqué car d'aucuns considéraient qu'il ne s'engageait pas assez dans ses chansons, que ce soit à propos des guerres, de la peine de mort, ou encore de la situation des femmes, etc, et il considérait que ces personnes n'avaient pas écouté ses textes correctement ou ne les avaient pas compris car, comme il le dit à Louis Nucéra, il estimait quant à lui avoir « pris parti pour à peu près tout ce pourquoi on peut prendre parti, si on écoute bien [s]es chansons »<sup>167</sup>. A l'inverse, il nous semble que les éventuelles critiques qu'a pu exprimer Brassens dans ses chansons sont trop mises en exergue par l'énumération de Loïc Rochard dans l'introduction de son ouvrage : « Il dénonce, en quelques strophes, certains travers de ses semblables, vilipende des agissements, fustige quelques comportements, stigmatise les dérives des ordres établis, déplore la nocivité des dogmes quels qu'ils soient et, enfin, regrette l'intolérance en tous temps et en tous lieux<sup>168</sup>. » Il ajoute que dans le « petit théâtre » qui naît des chansons du poète sétois, « découlent tout naturellement une généralité, une morale »<sup>169</sup>, or, comme nous l'avons déjà expliqué, il nous semble que le terme de « morale » ne soit pas approprié chez Brassens puisque l'on ne retrouve jamais la volonté d'exposer des règles de conduite ou de produire un enseignement. Le terme de « généralité » est bien plus approprié en ce qui concerne Brassens. En réalité, si l'on suit les propos tenus par Brassens sur ses textes, il ne faut jamais trop prendre au sérieux les accusations, les critiques ou les idées véhiculées, car dans la mesure où ses textes, notamment les textes narratifs d'ailleurs, sont avant tout le produit de son imagination, de son inspiration, ils ne véhiculent pas directement ses idées personnelles. Voici ce qu'il dit à ce propos:

J'ai horreur de la chanson intellectuelle, amphigourique, je m'en suis toujours gardé, je n'écris pas de chansons intellectuelles. Les gens le croient, oui, et bien sûr il y a des allusions

---

<sup>165</sup> Rochard, Loïc. 2005. *Op. cit.* p.1494

<sup>166</sup> *Ibid.* p.1494

<sup>167</sup> Nucéra, Louis. 2001. *Op. cit.* p.45

<sup>168</sup> Rochard, Loïc. 2009. *Les mots de Brassens* Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage. Paris : Le cherche midi. p.14

<sup>169</sup> *Ibid.* p.14

littéraires dans certaines de mes chansons. Mais ces histoires que je raconte ne sont pas des trucs d'intellectuel. Ce sont des choses simples. Pour moi, la chanson est un divertissement. Mais il est absolument impossible d'écrire des paroles sans dire quelque chose. En plus du divertissement, j'ajoute ma petite morale comme le fait n'importe quel auteur qui écrit quelque chose. Et, parfois, cette morale peut même aller plus loin à cause des mots, parce que, quand on écrit, on n'est pas tout à fait maître de ses mots. Il y en a peut-être qui sont maîtres de leurs mots, moi je n'ai pas cette habileté. Quand on écrit, on se laisse parfois aller au fil de sa plume. On arrive à faire entendre des choses qu'on ne pense pas tellement. Il y a le piège des mots. Les mots sont là, les mots vous suggèrent une idée nouvelle ; alors, cette idée, vous la trouvez agréable : même si elle ne correspond pas à votre vérité, vous l'exploitez quand même parce que, quand on tient un bon mot, on le fait<sup>170</sup>.

De la même manière, les quelques critiques ou « coup de pattes », comme il les nomme, que l'on retrouve dans ses chansons font partie intégrante des moyens exploités par le poète sétois pour trouver du plaisir dans la création de ses textes et pour en procurer à l'écoute. Il confie en effet à Louis Nucéra :

Quand on écrit trois ou quatre chansons tendres, on éprouve le besoin, pour se reposer, d'envoyer quelques coups de patte. Quand on a envoyé trois ou quatre coups de patte, on éprouve le besoin d'être gentil. On est comme ça, dans la vie aussi. Souvent, je donne des coups de patte que je n'eusse pas donné en d'autres circonstances. Je pense que mes amis attendent ça ! Et puis j'aime rigoler. Vous savez, les coups de patte, je ne les donne jamais méchamment, surtout aux femmes. D'ailleurs elles savent très bien se défendre, à un moment donné. C'est un peu de la littérature tout ça, un jeu, une espèce de fête des mots. Dans les fêtes, on se déguise, on invente, on se met un masque. Parfois, pour les besoins de la rime, pour finir une strophe, pour que la chanson tombe bien, pour produire un effet, je m'amuse un peu avec la réalité, j'en prends un peu à mon aise avec la réalité, j'en prends un peu à mon aise avec la vérité. Tout le monde altère la réalité<sup>171</sup>.

Il ne faut donc jamais oublier le caractère fictif et littéraire de n'importe quelle chanson de Brassens car c'est ce qui prime dans son processus de création :

En réalité, je n'écris pas pour dire quelque chose. Chaque fois que l'on vient me parler d'un message ou qu'on vient me raconter que j'ai quelque chose à dire... Je n'ai rien à dire. Je suis un peu comme un oiseau qui chante comme il sait le faire<sup>172</sup>.

D'ailleurs, grand nombre des chansons de notre corpus ne véhiculent pas de message et les petits piques les plus fréquents sont en effet ceux envoyés aux femmes, mais ils sont en quelque sorte atténués par la fiction car nous savons que ces propos ne concernent pas une femme en particulier et qu'ils sont ajoutés pour divertir. Il nous semble donc que le récit, la forme narrative, permettent à Brassens de suggérer, de mentionner les « généralités » qu'il présente parfois dans ses textes, sans jamais qu'elles ne prennent le dessus sur la visée divertissante et sans jamais qu'il ne faille les prendre trop au sérieux. « Chez moi, faut

---

<sup>170</sup> Rochard, Loïc. 2005. *Brassens par Brassens*. In Brassens, Georges. 2021. *Œuvres complètes* Chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance. Edition du centenaire. Paris : Le Cherche midi. p. 1494

<sup>171</sup> Nucéra, Louis. 2001. *Op.cit.* pp.89-90

<sup>172</sup> *Ibid.* p.1495

entendre entre les mots. Les mots couverts, comme les femmes habillées, sont plus bandants<sup>173</sup>. », écrit-il en 1976 dans son « *Journal* », et cette formule à son image nous semble assez bien illustrer la visée suggestive de ses textes. Outre l'exemple topique du *Gorille*, que Thomas Chaline décrit en ces termes :

C'est une chanson paillardes qui raconte l'histoire d'un grand singe qui, libéré de sa cage et devenu le sujet des bons commérages à cause de la taille de son anatomie, finit par violer un juge. Les paroles regorgent d'allusions sexuelles. Dans la chute de la chanson, Georges Brassens signifie clairement son opposition à la peine de mort. Il le confie plus tard : « Je me suis engagé, je n'ai pas crié "Je suis contre la peine de mort", j'ai écrit "Le Gorille" » ("Pop story", France Bleu, 2017)<sup>174</sup>.

l'on peut ici citer l'exemple d'une chanson comme *Le Père Noël et la petite fille*<sup>175</sup>, qui fonctionne bien différemment du *Gorille*. En effet, cette chanson discursive adressée à la « petite fille » permet tout de même de retracer une histoire car le chanteur revient sur tout ce que le « Père Noël » a fait pour elle. Or, cette chanson se situe d'emblée dans un cadre fictif à cause du personnage du « Père Noël », et l'on reconnaît au fur et à mesure une trame digne d'un conte de fée puisque cet homme sauve la petite fille de sa misère. Nous restituons ici les paroles de cette chanson dans la mesure où elle est peu connue :

Avec sa hotte sur le dos,  
Avec sa hotte sur le dos,  
Il s'en venait d'Eldorado,  
Il s'en venait d'Eldorado,  
Il avait une barbe blanche,  
Il avait nom « Papa Gâteau ».

Il a mis du pain sur ta planche,  
Il a mis les mains sur tes hanches.

Il t'a prom'né dans un landau,  
Il t'a prom'né dans un landau,  
En route pour la vi' d'château,  
En route pour la vi' d'château,  
La belle vi' doré sur tranches,  
Il te l'offrit sur un plateau.

Il a mis du grain dans ta grange,  
Il a mis les mains sur tes hanches.

Toi qui n'avais rien sur le dos,  
Toi qui n'avais rien sur le dos,  
Il t'a couverte de manteaux,  
Il t'a couverte de manteaux,  
Il t'a vetu' comme un dimanche,  
Tu n'auras pas froid de sitôt.

---

<sup>173</sup> Brassens, Georges. 2014. *Journal et autres carnets inédits*. [édition établie et annotée par Jean-Paul Liégeois]. Lonrai : Le Cherche midi. 188

<sup>174</sup> Chaline, Thomas. 2021. *Brassens : Une vie en chansons*. Paris : Hugo Doc. p.22

<sup>175</sup> Chanson enregistrée en février 1960. Elle figure sur le CD 5 de l'*Intégrale 2006*.

Il a mis l'hermine à ta manche,  
Il a mis les mains sur tes hanches.

Tous les camé's, tous les émaux,  
Tous les camé's, tous les émaux,  
Il les fit pendre à tes rameaux,  
Il les fit pendre à tes rameaux,  
Il fit rouler en avalanches  
Perle' et rubis dans tes sabots.

Il a mis de l'or à ta branche,  
Il a mis les mains sur tes hanches.

Tire la bell', tir' le rideau,  
Tire la bell', tir' le rideau,  
Sur tes misères de tantôt,  
Sur tes misères de tantôt.  
Et qu'au-dehors il pleuve, il vente,  
Le mauvais temps n'est plus ton lot.

Au joli temps des coudé's franches...  
On a mis les mains sur tes hanches.

Or, seule une écoute peu attentive et au premier degré, ce qui est tout de même fréquent dans la mesure où l'on peut parfois être entraîné par la musique, être distrait lors de l'écoute ou perdre le fil de l'histoire, ne perçoit pas le véritable récit qui se cache sous la première lecture. La situation décrite peut en réalité être lue comme celle d'une prostituée et d'un maquereau. Cette double lecture est possible car Brassens suggère cette idée tout au long du texte, par des éléments assez discrets mais qui, mis ensemble, donnent un nouveau niveau de lecture. Le plus saillant est le seul vers répété tel un refrain partiel : « Il a mis les mains sur tes hanches », qui peut être compris au sens littéral, ce qui est déjà une allusion sexuelle, mais l'on peut aussi y lire l'expression « mettre la main sur », qui signifie « s'emparer de ». La jeune fille devient en effet une espèce de trophée, d'objet, que le « Papa Gâteau », cet homme dont elle ne pouvait se méfier, pare tel un sapin de Noël :

Tous les camé's, tous les émaux,  
Tous les camé's, tous les émaux,  
Il les fit pendre à tes rameaux,  
Il les fit pendre à tes rameaux,  
Il fit rouler en avalanches  
Perle' et rubis dans tes sabots.

Il a mis de l'or à ta branche,  
Il a mis les mains sur tes hanches.



De plus, une fois que l'on imagine une telle situation, tout le récit peut être lu différemment. Le vers « Il a mis du pain sur ta planche » peut être compris au sens littéral, mais nous savons aussi que cette expression signifie communément « donner du travail ». Enfin, bien que chaque couplet de cette chanson mériterait d'être analysé en détail, nous finirons par souligner le glissement à la fin entre le pronom personnel « il » : « Il a mis les mains sur tes hanches » et le pronom indéfini « on » : « On a mis les mains sur tes hanches », qui suggère bien que le Père Noël n'est pas le seul à pouvoir posséder la jeune fille. Ainsi, cette chanson met en lumière la manière dont le cadre fictif et les jeux sur le langage permettent à Brassens de divertir tout en suggérant certaines idées ou en dénonçant certains comportements.

Nous venons de voir que la chanson narrative ou majoritairement narrative, grâce à son cadre fictif et à la liberté qu'elle donne à Brassens, lui permet de mettre en œuvre son projet esthétique : le poète peut inventer toutes sortes d'histoires qui ont pour but premier de divertir et d'amuser le public. Brassens n'est pas dans la performance sur scène, mais il sait construire des histoires théâtrales et se mettre en scène de telle sorte que nous sommes bien obligés d'admettre qu'il formule un véritable art de la scène. Le plaisir du lecteur-auditeur est la visée première de l'écriture de ses chansons, et cela se constate dans la manière dont il s'adresse à son public et forme une complicité avec celui-ci, même au sein des chansons narratives. Enfin, si quelques idées et critiques s'échappent çà et là dans ses textes, il ne faut pas y voir une visée moralisante ou dénonciatrice, cela fait partie du plaisir que notre auteur-compositeur-interprète prend à donner un peu de mordant à ses textes, à provoquer et donner plusieurs niveaux de lecture, sans jamais pourtant que cela ne prenne le pas sur le divertissement. Au contraire, cela l'amplifie sûrement.

### III) La mise en scène d'un langage poétique hors du temps

Grâce aux analyses que nous avons présentées jusqu'à présent, nous avons pu montrer que la narration a une place centrale dans les chansons de Brassens et que cette forme correspond à un projet esthétique qui lui est propre, à sa façon de considérer la création et le but d'une chanson. Cependant, il s'agit à présent de s'intéresser de plus près au langage, aux mots employés par Brassens, lui qui les choisissait avec tant de soin, comme le mettent en lumière ses nombreux brouillons ou le fait qu'il soit considéré par tous comme un poète, afin de voir comment le langage spécifique à la forme narrative lui permet de créer des textes littéraires à la fois atemporels et intemporels. Nous nous intéresserons aux effets de cette poésie, autant sur l'auditeur-spectateur que sur notre ACI.

#### 1) Une poésie bien spécifique à la forme narrative : un langage entre oralité et littérature

La forme narrative brève est à la frontière entre deux traditions : une tradition orale populaire et une tradition littéraire, puisqu'elle est la forme employée dans des genres tels que le fabliau ou le conte, mais aussi la fable ou les nouvelles. Ainsi, Brassens s'inscrit dans une continuité avec ces genres puisqu'il écrit des textes versifiés qui ont pour vocation première d'être écoutés, qu'ils soient enregistrés ou interprétés lors d'une représentation. Lui qui se dit « foutrement moyenâgeux »<sup>176</sup>, il renoue ainsi notamment avec la tradition troubadouresque. Thomas Chaline le compare à « un troubadour échappé du Moyen-Âge et atterri au XXe siècle avec pour mission de le revigorer de poésie »<sup>177</sup> et Lucien Rioux affirme que « grâce à lui se maintint une certaine forme de la transmission orale de la chanson »<sup>178</sup>. Or, c'est dans le langage même des chansons narratives de Brassens que l'on peut observer cette double appartenance, l'œuvre de Brassens a « rendu au grand public le goût de la poésie »<sup>179</sup> et, en même temps, celui-ci « trouve dans les vers de Brassens des choses qu'il comprend et qui le concernent. Il reconnaît son propre langage,

---

<sup>176</sup> *Le moyenâgeux*. Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 De l'Intégrale 2006.

<sup>177</sup> Chaline, Thomas. 2021. *Brassens : Une vie en chansons*. Paris : Hugo Doc

<sup>178</sup> Bonnafé, Alphonse et Rioux, Lucien. 1987. « Préface », in *Georges Brassens*. Édition refondue et augmentée. Paris : Seghers. p.8

<sup>179</sup> *Ibid.* p.22

dans cet art qui cache sous tant de naturel tant de science et tant de patience<sup>180</sup>. » Il s'agit à présent de détailler les procédés qui permettent de créer le résultat si singulier et inimitable qui caractérise l'œuvre de Brassens.

L'on ne peut pas ici analyser d'une part les éléments qui confèrent aux chansons un caractère oral et populaire et d'autre part ceux qui relèvent plus d'un langage soutenu et littéraire car ce qui est particulièrement intéressant est de voir la manière dont ces deux éléments se mêlent au sein d'une même chanson, voire d'un même vers, comme le souligne Loïc Rochard : « Il n'a pas craint, par ailleurs, de mêler dans un même vers construction raffinée et expression populaire, tournure précieuse et mot argotique, versification classique et vocables familiers<sup>181</sup>. » Il ne nous semble pas ici nécessaire de revenir sur la question de la versification dans la mesure où bien que celle-ci fluctue en fonction des chansons, elle reste régulière et soigneusement respectée, comme on le voit dans la transcription écrite des textes qui illustre par exemple l'élision fréquente de certaines voyelles pour respecter la versification. Examinons cependant la chanson *Auprès de mon arbre*<sup>182</sup> pour mettre en exergue la façon dont l'oralité et la littéarité coexistent au sein d'un texte :

J'ai **plaqué** mon chêne  
Comme un **saligaud**,  
Mon copain le chêne,  
Mon *alter ego*,  
**On était du même bois**  
Un peu rustique, un peu brut,  
Dont on fait n'importe quoi  
Sauf, naturell'ment, les flûtes...  
J'ai maint'nant des frênes,  
Des arbres de Judée,  
Tous de bonne graine,  
De haute **futaie**...  
Mais, toi, tu manque' à l'appel,  
Ma vieill' branche de campagne,  
Mon seul arbre de Noël,  
Mon **mât de cocagne** !

*Refrain*

Auprès de mon arbre,  
Je vivais heureux,  
J'aurais jamais dû m'éloigner de mon arbre...  
Auprès de mon arbre,  
Je vivais heureux,  
J'aurais jamais dû le quitter des yeux...

Je suis un **pauv' type**,

---

<sup>180</sup> *Ibid.* p.22

<sup>181</sup> Rochard, Loïc. 2009. p.11

<sup>182</sup> Chanson enregistrée le 13 janvier 1956. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.

J'aurai plus de joie :  
J'ai jeté ma pipe,  
Ma vieill' pipe en bois,  
Qui' avait fumé sans s' fâcher,  
Sans jamais m' brûler **la lippe**,  
**L' tabac d' la vache enragée**  
Dans sa bonn' vieill' têt' de pipe...  
J'ai des pip's d'écume  
Orné's de **fleurons**,  
De ces pip's qu'on fume  
En levant le front,  
Mais j' retrouv'rai plus, ma foi,  
Dans mon cœur ni sur ma lippe,  
Le goût d' ma vieill' pip' en bois,  
Sacré **nom d'un' pipe** !

Le surnom d'infâme  
**Me va comme un gant** :  
D'avecque ma femme  
J'ai foutu le camp,  
Parc' que, depuis tant d'anné's,  
**C'était pas un' sinécure**  
**De lui voir tout l' temps le nez**  
**Au milieu de la figure...**  
**Je bats la campagne**  
Pour dénicher la  
Nouvelle compagne  
Valant celle-là,  
Qui, bien sûr, **laissait beaucoup**  
**Trop de pierr's dans les lentilles**,  
Mais se **pendait à mon cou**  
Quand j' **perdais mes billes** !

J'avais un' mansarde  
Pour tout logement,  
**Avec des lézardes**  
**Sur le firmament**,  
Je l' savais par cœur depuis  
Et, pour un baiser la course,  
J'emmenais **mes bell's de nuit**  
Faire un tour sur la grande Ourse...  
**J'habit' plus d' mansarde**,  
Il peut désormais  
Tomber des **hall'bardes**,  
**Je m'en bats l'œil** mais,  
Mais si quelqu'un monte aux cieux  
Moins que moi, j'y **pai' des prunes** :  
**Y' a cent sept ans**, qui dit mieux,  
Qu' j'ai pas vu la lune !

Ce texte est particulièrement intéressant car Brassens use et abuse presque de jeux de mots et d'expressions, à tel point que le récit est presque un prétexte pour jouer avec le langage. Ce sont les mots et expressions du registre familier qui dominent ici, à l'image de l'emploi familier du verbe « plaquer » dans l'expression « plaquer quelqu'un » (v.1) et des termes « saligauds » (v.2) ou « pauv' type » (v.23), mais aussi de l'utilisation de l'expression populaire hyperbolique « Y' a cent sept ans » pour dire « il y a longtemps » et de la locution très familière « s'en battre l'œil », ou encore à l'instar de la locution verbale provenant de l'argot « perdre ses billes ». Néanmoins, dans ce même registre familier, nous remarquons surtout l'emploi d'expressions finement placées au vu du contexte de l'histoire, à l'image de la locution « être du même bois », particulièrement amusante alors qu'il est ici question d'un arbre, ou la mention du juron populaire « nom d'une pipe ! » qui arrive juste après la mention de la pipe, élément que l'on associe d'ailleurs immédiatement à Brassens. De plus, l'on constate un procédé fréquent chez Brassens, comme l'a mis en lumière un article de Joël July sur le sujet<sup>183</sup> : le défigement, ici celui de l'expression familière « se voir comme le nez au milieu de la figure ». Seule une expression fixe, figée, peut être défigée, c'est-à-dire que le « canon fixé par la mémoire »<sup>184</sup> est altéré, que l'expression subit une certaine modification par rapport à celle bien connue de tous. Ici, l'expression est défigée car elle n'a plus son sens figuré habituel qui exprime l'évidence, la clarté et la netteté d'un fait, mais elle doit être comprise au sens littéral avec une forme de métonymie : le chanteur ne supporte plus de voir le nez au milieu de la figure de sa campagne, c'est-à-dire son visage, ce qui signifie donc qu'il ne supporte plus de la voir au quotidien. Ce défigement engendre véritablement « la mise en éveil du récepteur »<sup>185</sup> car le spectateur-auditeur ne peut que reconnaître l'expression initiale dans la mesure où elle est entièrement reprise et que c'est une expression tout à fait populaire. Or, comme l'explique Joël July :

Faire entendre le figement derrière le défigement, c'est créer une connivence. Car dans de tels contextes sans cotexte, le jeu de mot sera nettement identifiable, isolé par cette formule de marge ; aussi entraînera-t-il au premier abord (mais c'est ce premier abord qui compte) un brouillage sémantique qui accentuera la valeur ludique du défigement : surpris par la déconstruction et la relexicalisation du cliché, le lecteur/auditeur reviendra à loisir sur la formule, la décortiquera, jouira de son astucieuse composition. « Le plaisir prend place dans l'identification de la formule de référence et dans la reconnaissance de l'écart et de la surprise<sup>186</sup> ». Et ce seul plaisir suffit alors à justifier la présence de cette figure virtuose dans un contexte non littéraire car de fait la signification précise du jeu de mots ne se fixe définitivement que par ce qui l'accompagne, l'entoure, l'encadre la phrase sans texte<sup>187</sup>.

<sup>183</sup> July, Joël. 2015. « Défigements en chanson. » in Artois Presses Université. DOI : hal-01262643 <https://hal.science/hal-01262643>

<sup>184</sup> *Ibid.* p.3

<sup>185</sup> *Ibid.* p.4

<sup>186</sup> Lucienne Bozzetto, « Chanson, lieu commun » in La Chanson en lumière, Stéphane Hirschi (dir.), 1996, PU de Valenciennes, p. 267.

<sup>187</sup> July, Joël. 2015. *Op.cit.* p.4

Nous faisons une courte parenthèse ici afin montrer que le défigement des expressions est fréquent chez Brassens et nous reprenons donc deux exemples provenant de chansons narratives à l'article de Joël July consacré à ce sujet :

Le ciel l'avait pourvu' des mille appas  
Qui vous font prendre feu dès qu'on y touche,  
L'en avait tant que je ne savais pas  
**Ne savais pas où donner de la bouche...**<sup>188</sup>

Car, dans l'art de faire le trottoir, je le confesse,  
**Le difficile est d' bien savoir jouer des fesses...**<sup>189</sup>

Joël July a en effet rassemblé ces exemples<sup>190</sup> car le défigement repose ici sur un même procédé : il s'agit de remplacer une partie du corps par une autre. Ainsi, contrairement à notre premier exemple, un terme de l'expression est modifié, dans le premier cas « bouche » remplace « tête » et dans le second « fesses » se substitue à « coudes ». Joël July explique donc que

quel que soit le degré de lisibilité littérale de la locution induite en référence, celle qui s'y substitue ne l'est forcément pas plus et elle oblige donc l'auditeur à chercher dans ses habitudes langagières la locution qui conviendrait mieux (celle que sa mémoire a enregistrée comme mot construit de la langue), à mettre s'il la retrouve le sens en confrontation avec le sens nouveau qu'implique la substitution et à jauger ces niveaux de signification. Tout ce travail est en lui-même source de plaisir<sup>191</sup>.

Nous venons donc de mettre en lumière les éléments relevant du registre familier dans *Auprès de mon arbre*, en soulignant le plaisir que certaines expressions bien choisies pouvaient procurer à l'auditeur-lecteur. Cependant, la présence, au sein d'un même texte, de ces éléments du langage familier, argotique, voire même vulgaire, et de certains termes d'un vocabulaire plus soutenu, certaines références plus intellectuelles, procure un plaisir supplémentaire au public. Ce dernier peut apprécier la littérarité et la poéticité du texte tout en retrouvant dans la chanson des tournures qui lui sont familières, et c'est bien en cela que les récits brassenssiens font le lien entre tradition orale et tradition littéraire. Il ne tombe jamais dans la chanson intellectuelle, dont il avait d'ailleurs horreur<sup>192</sup>, grâce à la simplicité de ses thèmes et des événements contés, mais aussi grâce à ce savant équilibre dans les registres de langue et les références. Ainsi, dans la chanson

---

<sup>188</sup> *Une jolie fleur*. Chanson enregistrée le 28 octobre 1954. Elle figure sur le CD 3 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>189</sup> *Le mauvais sujet repenti*. Chanson enregistrée le 14 mai 1952. Elle figure sur le CD 2 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>190</sup> July, Joël. 2015. *Op.cit.* p.6

<sup>191</sup> *Ibid.* p.6

<sup>192</sup> « J'ai horreur de la chanson intellectuelle, amphigourique, je m'en suis toujours gardé, je n'écris pas de chansons intellectuelles. Les gens le croient, oui, et bien sûr il y a des allusions littéraires dans certaines de mes chansons. Mais ces histoires que je raconte ne sont pas des trucs d'intellectuel. Ce sont des choses simples. » (Rochard, Loïc. 2005. *Op.cit.* p.1494)

qui nous sert d'exemple, le chanteur emploie des termes d'un registre soutenu ou peu usités dans le langage courant, à l'image de « futaie », « lippe » ou encore « fleuron », ainsi que le terme très précis de « hallebarde ». Brassens fait aussi référence aux charmantes femmes du film de René Clair intitulé *Les Belles de nuit* (1952), référence quelque peu savante certes, mais aussi sûrement clin d'œil à celui qui sera le seul pour qui le poète sétois acceptera de se faire acteur le temps d'un film<sup>193</sup>. En outre, quoi de plus poétique pour désigner les crevasses au plafond d'une mansarde que de parler de « lézardes / Sur le firmament » de son logement ? Cette cohabitation entre oralité et littérature si caractéristique des chansons narratives est présente dans l'entièreté de notre corpus et nous ne donnerons que quelques exemples succincts pour appuyer notre propos, à l'image de ce vers de *La fessée* : « Ainsi que des bossus tous deux nous rigolâmes. » (v.12), qui est à la fois familier car il reprend la locution verbale familière « rire comme des bossus » et relate ainsi une scène assez triviale, mais qui relève aussi d'un langage poétique et soutenu dans la mesure où il est rare d'employer cette expression en conjuguant le verbe à la première personne du pluriel au passé simple, mais aussi car il y a une inversion très poétique dans la structure de la phrase, le comparant étant ici placé avant le comparé. De même, dans le premier couplet de la chanson *Les ricochets*<sup>194</sup> :

J'avais dix-huit ans  
 Tout juste, et, quittant  
 Ma ville natale,  
 Un beau jour, ô gué !  
 Je vins débarquer  
 Dans la capitale.  
 J'entrai pas aux cris  
 D'« A nous deux Paris »  
 En Ile-de-France  
 Que ton Rastignac  
 N'ait cure, ô Balzac !  
 De ma concurrence.  
 De ma concurrence.

l'on observe des références littéraires, telles que l'allusion au célèbre roman de Balzac *Le Père Goriot*, ou encore l'emploi de la locution littéraire « n'avoir cure de », auxquelles se mêle la familiarité de l'exclamation vieillie « ô gué ! », ou encore celle du verbe « débarquer ». Parfois l'oralité est accentuée par les gloses et les adresses au public, ce qui rapproche le récit de toutes les formes littéraires ayant d'abord eu pour but d'être dites à un public, à l'instar de l'exemple précédemment cité de ce couplet du *Gorille* :

Supposez qu'un de vous puisse être,  
 Comme le singe, obligé de  
 Violenter un juge ou une ancêtre,

<sup>193</sup> Le film de René Clair *Porte des lilas* sort en effet en 1957, un an après l'enregistrement de *Auprès de mon arbre*. Georges Brassens ne gardera pas un très bon souvenir de cette expérience, les nécessités du tournage étant trop contraignantes à son goût, et c'est pour cela qu'on ne le reverra plus endosser le masque de l'acteur de cinéma.

<sup>194</sup> Chanson enregistrée le 2 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

Lequel choisirait-il des deux ?  
Qu'une alternative pareille,  
Un de ces quatre jours, m'échoie,  
C'est, j'en suis convaincu, la vieille  
Qui sera l'objet de mon choix !  
Gare au gorille!...

A l'inverse, certaines chansons, ou certains passages du moins, sont peut-être plus littéraires, à l'image de la chanson *Le Grand chêne*, où l'intertextualité avec la fable de La Fontaine prend une place importante dans le cours du récit.

En chantant des textes narratifs versifiés, Brassens s'inscrit déjà non seulement dans une tradition orale et populaire, mais aussi dans une tradition littéraire. Néanmoins, nous venons de mettre en exergue le fait que les mots, les expressions, les tournures et les références employés par le poète sont les éléments qui lui permettent de faire véritablement cohabiter ces deux traditions au sein de chacune de ses chansons et de nouer ainsi un lien fort avec les formes textuelles littéraires et populaires qui sont ses principales sources d'inspiration.

## 2) Le récit comme fiction hors du temps

Nous pouvons considérer que Jean Ferrat, jusqu'à aujourd'hui du moins, avait raison quant au sort que la postérité réserverait aux chansons de notre ACI lorsqu'il écrivit dans sa chanson *A Brassens* :

Toi dont tous les marchands honnêtes,  
N'auraient pas de tes chansonnettes,  
Donné deux sous.  
Voilà qu'pour leur déconfiture,  
Elles resteront dans la nature,  
Bien après nous<sup>195</sup>.

Cependant, il faut également souligner, ces deux éléments sont d'ailleurs très certainement intimement liés, qu'il n'y a pas, et il n'y a jamais eu un auditeur-spectateur « type » de Brassens. Comme le remarque Louis Nucéra dans un article du *Patriote de Nice et du Sud-Est* publié en 1963, c'est-à-dire, par coïncidence, la même année que la sortie de la chanson de Ferrat que nous venons de citer : « Pour aller applaudir Georges Brassens, on trouve aussi bien un monsieur à la barbe fleurie qu'une dame mûre qui n'a pas encore renoncé

---

<sup>195</sup> La chanson *A Brassens* figure sur l'album *Nuit et bruillard*, sorti en 1963



à plaire, ou un peloton de “garçons et filles” en plein dans l’adolescence<sup>196</sup>. » A la question « pourquoi ? », l’auteur de l’article répond : « Parce que Brassens, Brel, Ferré ou Barbara réunissent des facteurs d’intemporalité. Ils sont à la fois le présent, le passé et l’avenir. Enracinés dans une tradition, ils avancent à rimes inspirées et réfléchies sur les chemins de la poésie sans fard vulgaire ni sophistiqué<sup>197</sup>. » Or, si dans les chansons brassenssiennes, l’intemporalité provient en effet dans un premier temps des éléments que nous avons soulignés au-dessus, c’est-à-dire de cette oscillation permanente entre tradition populaire et tradition littéraire, elle trouve également son origine dans l’art si singulier de Brassens de créer des chansons hors du temps, notamment lorsque ces-dernières sont majoritairement narratives. Tout d’abord parce que les histoires racontées dans ces-dernières sont toujours au passé, le temps du récit, mais surtout parce que la langue employée par Brassens ne permet jamais vraiment de fixer la chanson dans une époque précise. Lucien Rioux insiste longuement sur ce point dans la préface d’une édition des chansons de Brassens publiée en 1987 :

De l’époque qu’il traverse, il se refuse à être le chroniqueur ; il n’est même pas sûr qu’il en soit le témoin. Aucune allusion à l’actualité dans ses couplets, aucun souci de l’air du temps. [...]. Il laisse à d’autres le soin de raconter ce qui se passe et ce que le monde contemporain pense. [...] D’ailleurs, quand, par hasard, un épisode de son parcours apparaît au détour d’un refrain, il l’a transformé, sublimé ; il l’a éloigné à une distance suffisamment respectable pour qu’on ne puisse le reconnaître.

C’est qu’il a choisi délibérément de vivre hors de l’époque. Pas en marge. Les marginaux appartiennent à l’époque, ils en constituent en quelque sorte le négatif. Lui, Georges Brassens, se situe ailleurs, en un autre temps, en un autre siècle. On y prend ses voleurs, alors qu’il y a belle lurette que la potence n’existe plus en France. Ses gendarmes, ceux que rossent les gaillardes de Brive, portent bicornes, baudriers et sabres ; ses paysannes paraissent échappées des bergeries de Marie-Antoinette<sup>198</sup>.

Enfin, il affirme que « si la chanson témoigne de son temps, Brassens est, dans les années cinquante ou soixante, durant lesquelles son talent s’affirme et son public se développe, un véritable anachronisme »<sup>199</sup>. Dans la mesure où nous avons vu que Brassens écrivait des chansons afin d’échapper à son époque et de créer un monde qui lui convenait mieux, il est tout naturel qu’il soit allé à rebours d’une définition de la chanson comme « *l’art de fixer l’air de notre présent* »<sup>200</sup>. Nombre des chansons de Brassens s’inscrivent donc dans une temporalité que l’on sent quelque peu lointaine, sans qu’il soit toujours possible de la définir, comme c’est le cas dans *Les Sabots d’Hélène*<sup>201</sup> par exemple. En effet, il suffit que les vêtements de « la pauvre

---

<sup>196</sup> Nucéra, Louis. 24 novembre 1963. *Le Patriote de Nice et du Sud-Est*. in Nucéra, Louis. 2001. *Op.cit.* p.125

<sup>197</sup> *Ibid.* p.125

<sup>198</sup> Bonnafé, Alphonse et Rioux, Lucien. 1987. « Préface », in *Georges Brassens*. Édition refondue et augmentée. Paris : Seghers. pp.11-12.

<sup>199</sup> *Ibid.* p.12

<sup>200</sup> Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson : l’art de fixer l’air du temps* De Béranger à Mano Solo. Paris : Les Belles Lettres. p.25

<sup>201</sup> Chanson enregistrée entre le 28 octobre 1954. Elle figure sur le CD 3 de *l’Intégrale 2006*.

Hélène », c'est-à-dire ses « sabots » et son « jupon de laine », ne correspondent plus aux vêtements portés par les femmes à l'époque où Brassens chante ce texte pour que le lecteur-auditeur soit transporté dans une autre époque, sans que rien ne le guide pourtant précisément. Ce détail archaïsant a alors toute son importance car quoi de mieux, dans le cadre d'un récit, que de multiplier les possibilités pour le public de s'imaginer la scène à sa guise ? De même, ce n'est pas un hasard si Margot, la femme convoitée par le chanteur dans *Je suis un voyou*<sup>202</sup>, est décrite par les mêmes détails, du reste assez lacunaires, concernant son habillement : « Princesse vêtu' de laine / Déesse en sabots... » (v.7-8). Or, cette espèce de confusion temporelle est déjà préparée par le couplet qui sert d'introduction :

Ci-gît au fond de mon cœur une histoire ancienne,  
Un fantôme, un souvenir d'une que j'aimais...  
Le temps, à grands coups de faux, peut faire des siennes  
Mon bel amour dure encore, et c'est à jamais...

En effet, l'adjectif « ancienne » pour qualifier l'histoire laisse d'abord à penser que l'on se réfère ici à une époque depuis longtemps révolue, mais puisque cet événement constitue un « souvenir » pour le chanteur et que « [s]on bel amour dure encore », cette histoire ne peut être si lointaine. Le chanteur s'amuse ici à brouiller toute référence temporelle pour ne jamais ancrer son histoire dans une époque précise, et la magie du récit brassensien opère alors : l'histoire échappe à toute temporalité et devient ainsi intemporelle. Cependant, certains textes jouent davantage encore avec ce trouble temporel. L'exemple de la chanson *La princesse et le croque-notes*<sup>203</sup> est ici tout à fait révélateur :

Jadis, au lieu du jardin que voici,  
C'était la zone et tout ce qui s'ensuit,  
Des masures, des taudis insolites,  
Des ruines pas romaines pour un sou.  
Quant à la faune habitant là-dessous  
C'était la fine fleur, c'était l'élite.

La fine fleur, l'élite du pavé,  
Des besogneux, des gueux, des réprouvés,  
Des mendiants rivalisant de tares,  
Des chevaux de retour, des propre'-à-rien,  
Ainsi qu'un croque-note, un musicien,  
Une épave accrochée à sa guitare.

Adopté' par ce beau monde attendri,  
Une petite fée avait fleuri  
Au milieu de toute cette bassesse.  
Comme on l'avait trouvé' près du ruisseau,  
Abandonnée dans un somptueux berceau

---

<sup>202</sup> Chanson enregistrée entre le 28 octobre 1954. Elle figure sur le CD 3 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>203</sup> Chanson enregistrée entre le 23 et le 25 octobre 1972. Elle figure sur le CD 11 de l'*Intégrale 2006*.

A tout hasard on l'appelait "Princesse".

Or, un soir, Dieu du ciel, protégez-nous !  
La voilà qui monte sur les genoux  
Du croque-note et doucement soupire,  
En rougissant quand même un petit peu :  
« C'est toi que j'aime et, si tu veux, tu peux  
M'embrasser sur la bouche et même pire... »

« – Tout doux, Princesse arrête un peu ton tir,  
J'ai pas tell'ment l'étoffe du satyr',  
Tu as treize ans, j'en ai trente qui sonnent,  
Gross' différence et je ne suis pas chaud  
Pour tâter d' la paill' humid' du cachot...  
– Mais, croque-not', j'dirai rien à personne... »

– N'insiste pas, fit-il d'un ton railleur,  
D'abord, tu n'es pas mon genre, et d'ailleurs  
Mon coeur est déjà pris par une grande... »  
Alors Princesse est partie en courant,  
Alors Princesse est partie en pleurant,  
Chagrine qu'on ait boudé son offrande.

Y'a pas eu détournement de mineure,  
Le croque-note, au matin, de bonne heure,  
A l'anglaise a filé dans la charrette  
Des chiffonniers en grattant sa guitare.  
Passant par là, quelques vingt ans plus tard,  
Il a le sentiment qu'il le regrette.

Dès le premier vers, l'histoire contée est située en dehors de tout temps car l'adverbe temporel « jadis » renvoie à un passé tout à fait imprécis. L'usage de locutions adverbiales ou d'adverbes temporels imprécis tels que « naguère », « d'antan » ou « du temps jadis » est d'ailleurs très fréquent chez Brassens et ce choix atteste, pour reprendre les propos de Loïc Rochard, de « son rejet du temps présent et sa prédilection pour le temps passé »<sup>204</sup>. Ainsi, il est vrai que de nombreux éléments appellent le lecteur-auditeur à se représenter un décor ancien, à se figurer une histoire datant d'une époque proche du Moyen-Âge, à l'image des termes employés pour désigner les personnages, que ce soit les personnages éponymes, le « croque-note » et la « Princesse », ou les « figurants » dans l'histoire : les « besogneux », les « gueux », ou encore la femme aimée du croque-note : « une grande ». De même, pour reprendre des éléments que nous avons déjà mis en exergue plus haut dans notre travail, la crainte du croque-note de « tâter d' la paill' humid' du cachot » ou le fait qu'il fuit « dans la charrette / Des chiffonniers », tout comme l'apparition de la princesse « près du ruisseau / Abandonnée en un somptueux berceau » sont autant d'éléments qui renvoient à une époque

---

<sup>204</sup> Rochard, Loïc. 2009. *Les mots de Brassens* Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage. Paris : Le cherche midi. p. 14

lointaine et à des récits anciens. Le récit permet donc à Brassens de forger un imaginaire loin de son présent. Néanmoins, nous pouvons parler d'une chanson hors du temps car certains détails minimes, mais qui n'en deviennent alors que plus frappants, viennent détruire l'impression de se situer dans un passé lointain, notamment lors du dialogue entre la princesse et le croque-note. De fait, en dehors de l'inversion de la situation attendue qui se produit alors, le récit semble soudainement se situer dans le présent du lecteur-auditeur à cause, non seulement de la familiarité des expressions employées : « arrête un peu ton tir », « je ne suis pas chaud », « tu n'es pas mon genre », mais surtout à cause de la peur du croque-note d'être envoyé en prison s'il a une relation charnelle avec la jeune fille. Le chanteur parle bien de « détournement de mineure », concept qui est loin d'exister dans l'époque lointaine qu'on imagine jusque-là pour ce récit, bien au contraire d'ailleurs puisqu'au Moyen-Âge personne ne se serait étonné d'une telle situation. Ce retournement crée la surprise, procure du plaisir au public, mais il brouille surtout le cadre spatio-temporel que l'on aurait pu imaginer : le récit brassensien s'extirpe habilement de l'emprise de Saturne. En outre, si les chansons de Brassens « résistent vaillamment aux outrages du temps »<sup>205</sup> et ont ainsi un caractère à la fois intemporel et extratemporel, c'est aussi grâce à la « juxtaposition inattendue de vocables tombés en désuétude et de mots familiers »<sup>206</sup>, qui « provoque des anachronismes qui confinent à l'intemporalité et, par-là même, à l'universalité »<sup>207</sup>. « Il en est de même de l'emploi de noms mythologiques, de références historiques qui renvoient à la mémoire collective et suggèrent les caractères qui y sont associés<sup>208</sup>. » Il suffit en effet d'ouvrir le dictionnaire de Loïc Rochard pour se rendre compte que les mots employés par Brassens s'inscrivent dans des époques et des traditions très variées, ce qui engendre des textes qui sont hors du temps. La *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*<sup>209</sup>, qui, nous le rappelons ici, est un discours mais dans lequel s'inscrivent des passages narratifs, est sûrement le meilleur exemple de cet hétéroclisme :

La **camarde** qui ne m'a jamais pardonné,  
 D'avoir semé des fleurs dans les trous de son nez,  
 Me poursuit d'un zèle imbécile.  
 Alors cerné de près par les enterrements,  
 J'ai cru bon de remettre à jour mon testament,  
 De me payer un codicille.

Trempe dans l'encre bleue du Golfe du Lion,  
 Trempe, trempe ta plume, ô mon vieux **tabellion**,  
 Et de ta plus belle écriture,  
 Note ce qu'il faudra qu'il advint de mon corps,  
 Lorsque mon âme et lui ne seront plus d'accord,  
 Que sur un seul point : la rupture.

---

<sup>205</sup> *Ibid.* p. 9

<sup>206</sup> *Ibid.* p.11

<sup>207</sup> *Ibid.* pp.11-12

<sup>208</sup> *Ibid.* p.12

<sup>209</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

Quand mon âme aura pris son vol à l'horizon,  
Vers celle de **Gavroche** et de **Mimi Pinson**,  
Celles des **titis**, des **grisettes**.  
Que vers le sol natal mon corps soit ramené,  
Dans un **sleeping** du « Paris-Méditerranée »,  
Terminus en gare de Sète.

Mon caveau de famille, hélas! n'est pas tout neuf,  
**Vulgairement parlant, il est plein comme un œuf**,  
Et d'ici que quelqu'un n'en sorte,  
Il risque de se faire tard et je ne peux,  
Dire à ces braves gens : « Poussez-vous donc un peu ! »  
Place aux jeunes en quelque sorte.

[...]

C'est une plage où même à ses moments furieux,  
**Neptune** ne se prend jamais trop au sérieux,  
Où quand un bateau fait naufrage,  
Le capitaine crie : « Je suis le maître à bord!  
Sauve qui peut, le vin et le pastis d'abord,  
Chacun sa bonbonne et courage ».

Et c'est là que, **jadis**, à quinze ans révolus,  
A l'âge où s'amuser tout seul ne suffit plus,  
Je connus la prime amourette.  
Après d'une sirène, une femme-poisson,  
Je reçu de l'amour la première leçon,  
Avalai la première arête.

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

Cette tombe **en sandwich** entre le ciel et l'eau,  
Ne donnera pas une ombre triste au tableau,  
Mais un charme indéfinissable.  
Les baigneuses s'en serviront de paravent,  
Pour changer de tenue et les petits enfants,  
Diront : « Chouette ! un château de sable! »

[...]

Tantôt venant d'Espagne et tantôt d'Italie,  
Tous chargés de parfums, de musiques jolies,  
Le Mistral et la Tramontane,  
Sur mon dernier sommeil verseront les échos,

De **villanelle**, un jour, un jour de **fandango**,  
De **tarentelle**, de **sardane**.

Et quand prenant ma butte en guise d'oreiller,  
Une **ondine** viendra gentiment sommeiller,  
Avec rien que moins de costume,  
J'en demande pardon par avance à **Jésus**,  
Si l'ombre de sa croix s'y couche un peu dessus,  
Pour un petit bonheur posthume.

Pauvres **rois, pharaons** ! Pauvre **Napoléon** !  
Pauvres grands disparus gisant au Panthéon !  
Pauvres cendres de conséquence !  
Vous enviez un peu l'éternel estivant,  
Qui fait du pédalo sur la vague en rêvant,  
Qui passe sa mort en vacances...  
Vous enviez un peu l'éternel estivant,  
Qui fait du pédalo sur la plage en rêvant,  
Qui passe sa mort en vacances...

Nous remarquons ici aisément que Brassens use à la fois des termes anciens, peu employés et littéraires tels que « camarde » ou « tabellion », et de mots beaucoup plus récents et actuels, à l'image des termes d'origine anglaise, chose rare chez le poète, « *sleeping* » ou « *sandwich* », ainsi que l'expression familière « plein comme un œuf » par exemple. De même, Brassens glisse une référence au personnage de Gavroche des *Misérables* de Victor Hugo, tout comme il cite le personnage éponyme du poème de Musset « Mimi Pinson », en n'oubliant pas le fameux « Cimetière marin » de l'autre poète sétois, Paul Valéry. En ce qui concerne les références historiques, « les rois », « les pharaons » et « Napoléon » sont considérés de manière égale au sein d'un même vers, tout comme le chanteur mentionne autant la mythologie romaine à travers Neptune, que la religion chrétienne avec Jésus, et la mythologie germane avec l'« ondine ». Il est alors bien impossible de faire un lien unique entre Brassens et une époque, la diversité des termes et des références qu'il emploie, autant littéraires qu'historiques par exemple, inscrivent ses textes dans diverses époques, mais surtout dans aucune temporalité précise. La *Supplique* n'est-elle pas d'ailleurs une chanson qui se joue du temps puisqu'elle est un discours au présent qui se réfère autant au passé du chanteur qu'à son inévitable destin, sa mort ? De même, ce jeu sur les temporalités grâce au langage permet à Brassens de créer une distance avec les récits qu'il fait se rapportant pourtant à sa vie, et de les rendre ainsi intemporels malgré leur relative actualité. Nous pouvons citer comme exemples deux chansons qui ont une structure quelque peu similaire: *Corne d'Aurochs*<sup>210</sup>, surnom donné par Brassens à son ami Emile Miramont, et *Les quatre bacheliers*<sup>211</sup>, qui fait référence aux vols de jeunesse commis par Brassens et sa bande de copains. De fait, si nous pouvons

---

<sup>210</sup> Chanson enregistrée le 21 octobre 1952. Elle figure sur le CD 1 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>211</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de l'*Intégrale 2006*.

analyser dans ces chansons la même diversité dans les références mentionnées et dans l'origine des vocables que dans la *Supplique*, ce qui est ici frappant est la façon dont ces chansons sont scandées de formules archaïsantes : « ô gué ! » en ce qui concerne *Corne d'Aurochs* et « sans vergogne » pour *Les quatre bacheliers*. Nous n'exagérons pas ici lorsque nous parlons d'une véritable scansion de la chanson par ces termes car « ô gué ! » est répété deux fois à la fin de chaque vers dans un couplet sur deux dans la première chanson, et « Sans vergogne » constitue le deuxième vers de chaque couplet de la seconde. Non seulement ces deux locutions suffisent à donner une couleur ancienne, archaïque à ces deux textes, mais en plus elles sont tant répétées qu'elles ne peuvent que frapper le lecteur-auditeur et s'inscrire durablement dans sa mémoire, à la manière d'un refrain.

Nos analyses nous permettent de dire que si Brassens exploite pleinement le caractère intemporel des récits dans ses chansons narratives, il va plus loin que cela en les déracinant en réalité de tout référentiel temporel grâce à la spécificité de sa langue. Notre ACI se plaît à multiplier les références plus ou moins anciennes et les vocables argotiques et archaïques sans pour autant que ses textes en deviennent trop éloignés du présent et du quotidien de son lecteur-auditeur. Brassens a trouvé ainsi l'équilibre parfait pour plaire à un large public et que cela dure...

### 3) Le récit : remède face à la mort et au temps qui passe ?

Bien que l'on puisse comprendre, à la suite de nos analyses, qu'il est tout naturel que le passé ait une place centrale dans les chansons narratives brassenssiennes, dans la mesure où il correspond au temps du récit, il ne nous échappe pas que notre poète est particulièrement et singulièrement tourné vers le passé. Et cet aspect peut aisément être mis en parallèle avec un thème cher à Brassens, pour ne pas parler d'une forme d'obsession : la mort.

Brassens évoque souvent un passé indéterminé dans ses chansons narratives et rend ainsi compte du passage du temps, de l'écart entre ce qui a été, ce qui est, et ce qui sera, mais lorsque Louis Nucéra l'interroge sur sa relation au passé et à l'avenir, le poète répond surtout de manière rationnelle, sans véritablement expliquer pourquoi le passé l'intéresse tant :

Je ne suis pas plus tourné vers le passé que vers l'avenir, mais le premier me semble plus important que le second parce que je peux le consulter quand je veux. J'attache une importance au passé parce que j'écris des chansons et que j'aime bien ajouter une petite note nostalgique dans ce que j'écris. Hormis cette réalité, je n'attache pas plus d'importance au passé qu'à l'avenir. Le passé a l'avantage d'être connu. Enfin, on croit le connaître. L'avenir, quant à lui, je ne sais pas ce que c'est<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> Nucéra, Louis. 2001. *Brassens, délit d'amitié*. Paris : l'Archipel. pp.59-60

Pourtant, il est vrai que cette constante référence au passé, parfois idéalisé ou regretté, laisse à penser que l'écriture de récits fictifs permet à Brassens d'échapper au présent, de faire face au passage du temps en ce plongeant dans un cadre fictif éloigné de la réalité. La littérature, la création artistique devient alors évasion. De fait, cela se manifeste de plusieurs manières. Tout d'abord, l'on peut constater la manifestation du regret d'un point-de-vue plutôt littéraire dans la manière dont le poète sétois renoue avec des traditions anciennes, de la même façon qu'il renoue avec des vocables archaïques ou tombés en désuétude, comme nous l'avons montré plus haut. Ainsi, *La princesse et le croque-notes* ou *Comme une sœur*<sup>213</sup> s'inscrivent dans un cadre rappelant les récits moyenâgeux, ce qui n'est pas un hasard venant de celui qui dit être né « Avec cinq siècles de retard »<sup>214</sup>, la chanson *Le Grand chêne* est construite sur une forte intertextualité avec la fable de La Fontaine *Le Chêne et le roseau*, tandis que *Le Mauvais sujet repentant* se présente comme une forme de réécriture de *Cyrano de Bergerac*, puisque les vers :

On s'aida mutuellement,  
Comm' dit l' poète  
Ell' était l'corps, naturell'ment,  
Puis moi la tête...

font référence à ceux de la pièce d'Edmond Rostand :

Veux-tu me compléter et que je te complète ?  
Tu marcheras, j'irai dans l'ombre à ton côté :  
Je serai ton esprit, tu seras ma beauté<sup>215</sup>.

En outre, nous avons déjà souligné précédemment que le récit de nombre de chansons se rapportant au thème de l'amour déçu prennent leur source dans le regret de l'amour qui n'est plus. Lorsque le récit est à la première personne du singulier, cela peut bien sûr se rapporter à un posture que prend le narrateur, et il s'agit en aucun cas de remettre ici en question le caractère fictif des récits que nous analysons, mais le lecteur-auditeur remarque très certainement le ton nostalgique de ces chansons. On y observe l'impact que l'événement conté a eu sur le narrateur :

J'lui en ai bien voulu mais, à présent,  
J'ai plus d' rancune et mon cœur lui pardonne  
D'avoir mis mon cœur à feu et à sang  
Pour qu'il ne puisse plus servir à personne...<sup>216</sup>

Ci-gît au fond de mon cœur une histoire ancienne,

---

<sup>213</sup> Chanson enregistrée le 14 octobre 1958. Elle figure sur le CD 5 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>214</sup> *Le moyenâgeux*. Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>215</sup> Rostand, Edmond. 1897. *Cyrano de Bergerac*. II, 10. v. 1146-1148

<sup>216</sup> *P.. de toi*.



Un fantôme, un souvenir d'une que j'aimais...  
Le temps, à grands coups de faux, peut faire des siennes  
Mon bel amour dure encore, et c'est à jamais...<sup>217</sup>

Parlez-moi de la pluie et non pas du beau temps,  
Le beau temps me dégoute et m' fait grincer les dents,  
Le bel azur me met en rage.  
Car le plus grand amour qui m'fut donné sur terr'  
Je l' dois au mauvais temps, je l' dois à Jupiter  
Il me tomba d'un ciel d'orage<sup>218</sup>

Et par ailleurs l'on peut mentionner ici la fin de *La Princesse et le croque-notes* dans la mesure où c'est le sentiment regret du croque-note, qui a refusé les avances de la Princesse, qui engendre le retournement de situation :

Y'a pas eu détournement de mineure,  
Le croque-note, au matin, de bonne heure,  
A l'anglaise a filé dans la charrette  
Des chiffonniers en grattant sa guitare.  
Passant par là, quelques vingt ans plus tard,  
Il a le sentiment qu'il le regrette.

Enfin, certaines chansons de notre auteur-compositeur-interprète ont pour thème principal le regret ou la nostalgie du temps qui passe, à l'instar de *Auprès de mon arbre*<sup>219</sup>, *La rose, la bouteille et la poignée de mains*<sup>220</sup>, *Le grand Pan*<sup>221</sup>, ou encore *Le temps passé*<sup>222</sup>. Or, il semble alors que la mise en récit et la mise en scène constituent des moyens pour notre poète de s'approprier ces sujets et ces sentiments qui nous concernent tous. En effet, formuler un récit fictif donne un certain pouvoir à l'auteur, d'autant plus que nous avons pu voir à travers l'analyse détaillée de *Auprès de mon arbre* que l'humour engendre une mise à distance certaine de ces sujets. Mais plus encore, la forme spécifique de la chanson permet à tout ACI d'appivoiser le passage du temps et ses effets d'une manière singulière, puisque, comme l'explique Stéphane Hirschi, la chanson, devient, grâce à l'enregistrement, « une temporalité fixée, un déroulement identiquement rythmé et mesuré pour tous les récepteurs »<sup>223</sup> et elle est ainsi « l'art d'une fugacité éternisée »<sup>224</sup>. La chanson narrative s'inscrit donc dans un double mouvement par rapport au temps : non seulement elle se situe en dehors de toute temporalité fixe en tant que chez Brassens elle fait référence à un passé indéterminé et complexe, mais en plus de cela

---

<sup>217</sup> *Je suis un voyou.*

<sup>218</sup> *L'orage*

<sup>219</sup> Chanson enregistrée le 13 janvier 1956. Elle figure sur le CD 3 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>220</sup> Chanson enregistrée le 27 octobre 1969. Elle figure sur le CD 10 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>221</sup> Chanson enregistrée le 31 octobre 1964. Elle figure sur le CD 5 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>222</sup> Chanson enregistrée les 23-24 octobre 1961. Elle figure sur le CD 6 de l'*Intégrale 2006*.

<sup>223</sup> Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps* De Béranger à Mano Solo. Paris : Les Belles Lettres. p.30

<sup>224</sup> *Ibid.* p.22

l'enregistrement de la chanson permet de créer une forme d'éternité, non pas en arrêtant le cours du temps mais en donnant l'opportunité à l'auditeur de vivre et revivre l'histoire à l'identique. Ainsi, « le “temps d'une chanson” s'avère *in fine* contre-temps : il cristallise d[es] madeleines toujours prêtes à être goûtées, durant l'espace fugitif de trois minutes volées à l'irréversibilité des écoulements temporels »<sup>225</sup>. Faire le récit en chanson de l'événement que le narrateur regrette, que ce soit les moments de bonheur avec une femme ou ceux avec un arbre, c'est se donner la possibilité de revivre indéfiniment ce moment regretté tout en le mettant à distance à travers le cadre fictif et le partage de cette histoire. La chanson ne devient-elle pas alors une forme de remède, peut-être pour trois minutes seulement mais que l'on peut revivre autant de fois que l'on veut, face à la nostalgie du temps qui passe, face aux regrets et à l'impossibilité d'apprivoiser autrement le temps ? Le remède fugitif fonctionne d'ailleurs sûrement autant pour celui qui chante que pour celui qui écoute. Cependant, précisons ici que le cadre fictionnel peut aussi tout de même représenter une opportunité pour Brassens de formuler une critique, toujours sous-jacente bien sûr et qui ne prend pas le dessus sur la visée divertissante, mais qui existe tout de même, sur son époque et ses contemporains, notamment dans *La rose, la bouteille et la poignée de mains* ou *Le grand Pan*. En effet, la nostalgie qui colore les chansons de Brassens est parfois teintée d'une certaine amertume. Ainsi, pour ne détailler que l'exemple de la première chanson citée, celle-ci est structurée en trois parties, trois microfictions qui reprennent un schéma similaire et qui véhiculent une seule et même idée que l'on pourrait résumer par ce vers : « On est tombé bien bas, bien bas... ». La structure de la chanson étant répétitive, il suffit de lire la première saynète pour se rendre compte du ton critique :

Cette rose avait glissé de  
 La gerbe qu'un héros gâteaux  
 Portait au monument aux Morts.  
 Comme tous les gens levaient leurs  
 Yeux pour voir hisser les couleurs,  
 Je la recueillis sans remords.

Et je repris ma route et m'en allai quérir,  
 Au p'tit bonheur la chance, un corsage à fleurir.  
 Car c'est une des pir's perversions qui soient  
 Que de garder une rose par-devers soi.

La première à qui je l'offris  
 Tourna la tête avec mépris,  
 La deuxième s'enfuit et court  
 Encore en criant « Au secours ! »  
 Si la troisième m'a donné  
 Un coup d'ombrelle sur le nez,  
 La quatrième, c'est plus méchant,  
 Se mit en quête d'un agent.

---

<sup>225</sup> *Ibid.* p.23

Car, aujourd'hui, c'est saugrenu,  
Sans être louche, on ne peut pas  
Fleurir de belles inconnu's.  
On est tombé bien bas, bien bas...

Et ce pauvre petit bouton  
De rose a fleuri le veston  
D'un vague chien de commissaire,  
Quelle misère !

Si la critique de l'époque apparaît si nettement ici c'est parce que le quatrième couplet ne fait plus parti de la narration mais constitue une remarque générale du chanteur, une explication, comme l'illustre la conjonction de coordination « car », et parce qu'il débute par l'adverbe de temps « aujourd'hui ». Le récit est peut-être au passé mais l'on comprend qu'il se situe dans l'actualité du public. Il est alors difficile de ne pas entendre la voix de Brassens derrière ce « On est tombé bien bas, bien bas... » car l'on sait que c'est un propos qu'il aurait pu tenir sur certains aspects de son époque. Néanmoins, cet extrait est aussi un parfait exemple de la façon dont le regret d'une temporalité lointaine, qui n'est ici pas exprimée mais qui se devine en creux, en opposition avec l'adverbe « aujourd'hui », et le ton critique, ne prennent jamais le dessus sur le divertissement et l'humour. Il suffit de prêter attention à la manière dont le chanteur récupère cette fleur ou aux comportements excessifs des jeunes femmes qu'il croise, notamment les réactions comiques de celle qui s'enfuit en criant et de l'autre qui donne un coup d'ombrelle.

Ainsi, les remarques ici formulées rejoignent, en partie du moins, celles de l'article d'Isabelle Marc intitulé : « Une France passéiste ? La nostalgie comme leitmotiv thématique et esthétique chez Georges Brassens »<sup>226</sup>. De fait, dans cet article, Isabelle Marc analyse la nostalgie dans les chansons de Brassens et conclut qu'elle se décline de quatre manières distinctes, ce qui illustre bien l'emploi du terme de « leitmotiv » :

Grosso modo, il existe donc quatre grands axes thématiques autour desquels s'articule le motif de la nostalgie dans l'œuvre de Brassens : (a) la nostalgie esthétique, qui trouve ses référents dans la tradition poétique populaire et qui confère à l'œuvre une localisation spatio-temporelle vaguement traditionnelle, rurale et moyenâgeuse ; (b) la nostalgie existentielle, en vertu de laquelle le sujet confesse son inadaptation au présent et sa pulsion irrémédiable vers le passé ; (c) la nostalgie moqueuse, qui lui permet de railler des attitudes, des vices ou des turpitudes sociales contemporaines par opposition à un passé sublimé et raillé à la fois ; et (d) la nostalgie sentimentale, qui consisterait en la récréation d'épisodes de l'histoire sentimentale du sujet<sup>227</sup>.

---

<sup>226</sup>Marc, Isabelle. 2012. « Une France passéiste ? La nostalgie comme leitmotiv thématique et esthétique chez Georges Brassens ». [article disponible en ligne]. *French Cultural Studies*, 23(3), 225–238. DOI : <https://doi.org/10.1177/0957155812443200>

<sup>227</sup>*Ibid.* p.234

Bien que nous n'ayons pas opéré les mêmes regroupements, nos analyses rejoignent donc en de nombreux points celles présentées par Isabelle Marc. Nous aimerions cependant souligner ici un point de désaccord, concernant les motivations de l'éloignement temporel qui est à l'œuvre dans un grand nombre des chansons de Brassens. L'autrice explique que lorsque l'ailleurs évoqué dans un texte de Brassens « est directement lié à un espace ou à un temps « passés », on retrouve la thématique et la symbolique propres à la nostalgie : l'évocation d'un passé heureux, innocent, équilibré, authentique, de toute beauté ... qui contraste cruellement avec le présent, qui, lui, est perçu comme une aliénation douloureuse »<sup>228</sup>. Or, il ne nous semble pas que le passé évoqué soit tant idéalisé et que le présent en devienne alors, en contraste, une « aliénation douloureuse ». La facture poétique, le jeu sur les mots et les registres que nous avons soulignés inscrivent les textes de Brassens évoquant un cadre spatio-temporel lointain, passé, dans un imaginaire bien trop fictif et littéraire pour que l'on y perçoive l'idée d'une aliénation à propos du présent. Certes, le chanteur peut y poser un regard critique et amer de temps à autre, mais c'est alors bien le regard d'une instance fictive qui se situe dans une fiction ayant pour but premier de divertir et d'amuser. De plus, le passé sert davantage de cadre au récit, offre des possibilités multiples qui sont intéressantes à exploiter pour Brassens, mais il n'est pas véritablement « heureux, innocent, équilibré, authentique, de toute beauté ». En outre, ce penchant pour le passé chez Brassens est également interprété comme un moyen de faire face à la « transformation rapide de la société traditionnelle française en une société de consommation postindustrielle »<sup>229</sup>. Ainsi, « les profondes transformations économiques et sociales liées à la révolution industrielle seraient peut-être à la base de l'écllosion de l'esthétique de la nostalgie. C'est alors que l'individu, mais aussi la société, se seraient tournés vers une construction symbolique où l'ordre et l'équilibre seraient imaginairement rétablis dans une époque préterite. En ce sens, la nostalgie pourrait bien constituer une utopie du passé<sup>230</sup>. » Encore une fois, il ne nous semble pas que la nostalgie brassenssienne se manifeste sous la forme d'une représentation utopique du passé, mais plus encore, s'il ne s'agit pas de nier le contexte historique de l'écriture des chansons de Brassens et l'influence qu'ont pu avoir les importants changements de la société qui ont eu lieu lors de ses années de carrière, ce ne sont pas des éléments qui rejaillissent clairement dans ses textes. Il est évident que c'est une théorie possible, que ce goût pour le passé, que sa préférence donnée « aux noms anciens pour désigner les objets dont l'évolution technique avait modifié leur dénomination au fil du temps »<sup>231</sup> et que les « coups de patte » lancés contre certains comportements de ses contemporains peuvent être interprétés comme un rejet de la société moderne dans laquelle il évoluait, mais rien dans ses textes ou ses propos ne met cet aspect en exergue. Quoique toute certitude soit impossible, les textes de Brassens et le projet esthétique qu'il présente nous font considérer que le choix du passé comme cadre et

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p.226

<sup>229</sup> *Ibid.*, p.231

<sup>230</sup> *Ibid.*, p.227

<sup>231</sup> Rochard, Loïc. 2009. *Op. cit.* p.12

temps de ses récits, ainsi que et la présence de la nostalgie dans ses textes, servent avant tout une posture littéraire peut-être à la fois choisie et imposée par son sentiment d'être inadapté à son époque. Mais cela ne relève-t-il pas plus d'une difficulté à apprivoiser le présent et le temps qui passe puisque ce sentiment d'être face à un monde qui ne lui convient prend racine, d'après ses dires, dans son enfance ? Même si nous avons conscience qu'ils peuvent relever d'une posture, d'un masque, nous préférons nous appuyer ici sur les propos de Brassens :

A quinze ans, je me suis aperçu que le monde, tel qu'il est, ne me convenait pas. Et j'ai compris que je ne pourrais pas le refaire. Alors, j'ai bâti mon rêve. De la réalité, je ne prends que ce qui m'est nécessaire pour mes chansons. Pour moi et depuis toujours, depuis mon enfance, la réalité n'a pas une très grande importance. Le monde ne m'a jamais convenu, le monde de la famille, etc. Je me suis toujours inventé quelque chose à côté et, depuis l'âge de quatorze ans déjà, j'ai commencé à me raconter des histoires. De temps en temps, une lecture, un copain sont venus m'enrichir. Je me suis fait une espèce de monde un peu à moi qui prend sa source, tout de même, dans le monde réel, mais dans lequel n'ont cours que les lois que je veux bien dicter. Ma nature ne peut pas s'accommoder du monde réel, même s'il était parfait, d'ailleurs. Je ne sais pas pourquoi. Je dois être un peu dingue. Enfin, il faut bien créer quelque chose. J'ai été toujours insatisfait<sup>232</sup>.

Ecrire et partager des chansons, des microfictions, constitue donc un moyen pour Brassens d'apprivoiser le présent et le passage du temps. Cependant, ces points sont intimement liés à un thème omniprésent chez Brassens : la mort. Il écrit en 1968 cette formule lapidaire dans son *Journal* : « Le présent : pas drôle. L'avenir : des enterrements<sup>233</sup>. » Dans ce domaine, il y a une discordance entre les propos tenus par Brassens et ce que révèle l'analyse de son œuvre. En effet, il répète constamment que la mort n'est pas une de ses préoccupations principales, que c'est simplement un thème commun en poésie et qu'il a aimé s'en amuser, comme l'illustrent ce feuillet glissé dans son *Journal* datant de 1978 :

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la méditation de la mort n'est pas ma méditation préférée. Comme la plupart des mortels, l'idée de mourir m'attriste, mais pas plus. En outre, je devine qu'à un certain âge on s'en va, on quitte plus facilement un monde où plus rien ne vous rattache. Commencer par les crânes terreux qu'on allait faucher à l'ossuaire du cimetière pour se faire peur et faire peur aux filles.  
Les poètes que j'ai lus en parlaient beaucoup.  
Les mots sont bien faits. « Croque-mort » est plus joli qu'« agriculteur » ou « terrassier ». Corbillard. Catafalque. Au-delà. Cordons du poêle. Dernier supplice. Dernier soupir. Funérailles...<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Rochard, Loïc. 2005. *Op.cit.* p.1491

<sup>233</sup> Brassens, Georges. 2014. *Journal et autres carnets inédits*. [édition établie et annotée par Jean-Paul Liégeois]. Lonrai : Le Cherche midi. p.138

<sup>234</sup> *Ibid.* pp.198-199

ou encore cette réponse donnée à la question de Louis Nucéra « Penses-tu souvent à la mort ? » :

Comme tout le monde... J'en parle beaucoup dans mes chansons parce que c'est un sujet facile pour moi. Tous les poètes parlent de la mort, la vie, l'amour : il n'y a pas trente-six sujets. En général, la mort me révolte. Mais, dans mon cas particulier, je me suis habitué à cette idée... Quand on a vécu assez longtemps, on n'en a plus tellement l'envie : l'existence n'est pas une rigolade<sup>235</sup>.

Or, si nous ne pouvons arguer avec la véracité des explications données par Brassens, la mort reste un thème particulièrement important dans son œuvre, et notamment dans ses chansons narratives. Sur les cent vingt-et-une chansons enregistrées, vingt-deux abordent le thème de la mort, ce qui représente un sixième de l'œuvre du poète sétois, et sur ces vingt-deux textes, dix-sept, soit trois quarts, sont des chansons majoritairement narratives, qu'elles soient des chansons-récits, des faux récits ou des discours où la narration a une place importante. Ces chansons sont les suivantes : *Corne d'Aurochs*, *La cane de Jeanne*, *Pauvre Martin*, *Le nombril des femmes d'agents*, *Le testament*, *Marinette*, *Grand-Père*, *Le vieux Léon*, *Bonhomme*, *La ballade des cimetières*, *L'assassinat*, *Les deux oncles*, *Les qu'z'arts*, *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, *La fessée*, *Le fantôme*, *Trompe la mort* et *La Messe au pendu*. En outre, ce thème intéresse et préoccupe Brassens dès sa jeunesse, comme le met en lumière le fait que des chansons telles que *Pauvre Martin* ou *Le testament* figurent sur ses premiers albums, mais surtout comme le dévoile un poème que Brassens a écrit lorsqu'il n'avait que vingt ans, intitulé « Les enfants qui chapardent des crânes terreux »<sup>236</sup>. Nous reproduisons ici le poème car ce n'est pas un texte connu, mais surtout car on y observe déjà certains traits qui se retrouvent dans les chansons du poète sétois :

Les enfants qui chapardent des crânes terreux  
Dans le charnier des cimetières de province  
Ne pourront plus jamais dire qu'on les évince  
Du langage des dieux.

Bien loin d'agir à la légère,  
Comme affirment les faux témoins,  
Les effrontés folliculaires,  
Ils apportent beaucoup de soin  
À la mise au point  
De l'affaire  
Les enfants qui chapardent des crânes terreux.

---

<sup>235</sup> Nucéra, Louis. 2001. *Op.cit.* p.104

<sup>236</sup> Nous reproduisons la note qui accompagne le poème dans notre édition des *Œuvres complètes* de Brassens, p.824 : « Poème de 1941. Il n'a été publié que quatorze ans plus tard, dans *L'almanach* 1955 du *Canard Enchaîné*. René Fallet, alors chroniqueur de l'hebdomadaire, l'a présenté en ces termes : "Écrit à vingt ans, la belle âge, alors que Brassens et son ami Corne d'Aurochs suçaient la vie au crâne des morts. Brassens tient à ce que l'on sache ceci : son enfance n'a pas foutu le camp. On en prend bonne note, mais l'on s'en doutait." Le manuscrit comporte, en exergue sous le titre du poème, cette citation de Charles Vildrac : "Et si un enfant te réclame, pour y appliquer son oreille, ce gros coquillage difforme que sera mon crâne, donne-le lui." »

Au fond de leur grenier poudreux  
Dont ils ont voilé la lucarne  
(Pour barrer le passage aux indiscrets),  
Sans la moindre plainte ils s'acharnent  
Sur des monceaux de documents secrets  
Et font tant d'orgies  
De bougies  
Que le marchand de cire en est  
Tout étonné.

Un beau matin leur stratège se lève et, grave,  
Leur dit : « Mes braves  
L'heure a sonné ».

Vêtus de macfarlanes amples  
(Caches habituelles du butin)  
Ils se mettent en marche, insignes paladins,  
Et si, par hasard, l'un d'eux tremble,  
Ce n'est pas d'effroi  
Mais de froid,  
Tel ce guillotiné dont la littérature  
Leur conta la mésaventure.

Ils arborent avec orgueil  
À l'endroit de la boutonnière  
Un petit morceau de cercueil,  
Fruit d'une croisade dernière.

Merveilleusement sûrs  
De bien mener leur barque,  
Ils mettent le cap sur  
L'océan de la Parque.  
Au reste, dans le port  
Déjà hors  
De portée,  
Ils se savent des sœurs, parfois des fiancées,  
Qui, pour leur éviter le pire,  
Prient  
Pour eux.

Se plonger dans le trou pullulant d'araignées,  
N'en déplaie aux crâneurs, c'est assez dangereux.  
Et, plus qu'on ne suppose ils ont l'âme soignée  
Les enfants qui chapardent des crânes terreux.

En voulez-vous des têtes de mort : une, deux,  
Trois, quatre, dix, vingt, cent, bien faites ou mal faites ?  
Nom d'une pipe ! en voulez-vous des têtes ?

Les enfants qui chapardent des crânes terreux

Dans le charnier des cimetières de province  
Connaissent la fontaine isolée où l'on rince  
Les macabres larcins à l'abri des curieux.

Voici les filles à qui par cent détours  
On révèle les arcanes de l'ossuaire ;  
À qui l'on offre des petits bouts de suaire  
En gage d'immortel amour ;  
À qui l'on murmure : « Je t'aime »  
En effeuillant le chrysanthème.

Et voilà les capitulars, on les houspille :  
Au large, au large, au large, éloignez-vous peureux !  
Les enfants qui chapardent des crânes terreux  
Ne les échangent pas contre des sacs de billes.

Le temps passe. L'enfance meurt dans la mansarde  
Au cœur d'un bric-à-brac attachant et affreux  
Trône le dieu déchu, le vieux crâne terreux  
Qui s'escrime à serrer les dents sur sa bouffarde.

Le temps passe. Avec son sourire et son trousseau  
Il vient une petite femme qui se pique  
De bon ordre. Une tyrannette. Le fléau  
De tout ce qui franchit les horizons pratiques  
Un jour, n'y tenant plus elle grimpe là-haut  
Et fait en sorte que le vieux crâne épique  
Se casse un reliquat de nez dans le ruisseau  
Et donne chair de poule à quelque chemineau.

Sans entrer ici dans les détails, ce poème semble préfigurer les futures chansons de Brassens : la forme narrative, l'humour qui se mêle à la trivialité de la scène, le vocabulaire précis autour de la mort, ou encore le fameux chrysanthème « Qui est la marguerite des morts »<sup>237</sup>. Le corpus de chansons narratives qui sont plus ou moins en lien avec la mort met en exergue les multiples façons dont ce thème est traité par notre ACI. De fait, dans *La cane de Jeanne*<sup>238</sup>, la mort de la cane est le seul événement relaté dans la chanson, mais il n'y a pas une trace de pathétique ou de tragique dans la mesure où l'on ne parle que d'une cane, tandis que *Pauvre Martin*<sup>239</sup>, le récit de la vie misérable et pathétique du travailleur qui « creusa lui-même sa tombe », présente la mort dans tout ce qu'elle a de plus tragique et d'injuste. Par ailleurs, dans *Le nombril des femmes d'agent*<sup>240</sup> ou *Marinette*<sup>241</sup>, la mort du personnage qui intervient à la fin de l'histoire sert de chute au récit,

---

<sup>237</sup> *Le testament*. Chanson enregistrée le 13 janvier 1956. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>238</sup> Chanson enregistrée le 16 juin 1953. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>239</sup> Chanson enregistrée le 1<sup>er</sup> octobre 1953. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>240</sup> Chanson enregistrée le 1<sup>er</sup> octobre 1953. Elle figure sur le CD 2 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>241</sup> Chanson enregistrée le 1<sup>er</sup> janvier 1956. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.



tandis que dans *La Fessée*<sup>242</sup>, la mort du mari de la femme est ce qui permet de poser la situation initiale. Si dans *L'assassinat*<sup>243</sup> une première mort est causée par un meurtre tandis que les deux suivantes sont le résultat d'une condamnation à la peine de mort, dans *Bonhomme*<sup>244</sup> c'est le caractère « naturel » de la mort du personnage éponyme qui est mise en lumière,... Ainsi, la mort est mise en scène et présentée de différentes manières et dans des situations très variées, ce qui est déjà un moyen de la mettre à distance et de se familiariser avec elle. Plus encore, nous pouvons parler d'un aspect conjuratoire dans le fait de la mettre en récit. De fait, nous savons que le cadre fictif, bien que ce soit ici formulé dans forme brève, permet de toucher le lecteur-spectateur. En effet, qui n'éprouve pas de l'empathie pour cette femme qui sait qu'elle retrouvera « celui qu'elle aime » mort à son retour chez elle<sup>245</sup> ou pour ce « Pauvre Martin » qui est condamné à creuser sa propre tombe ? Or, cela est rendu possible grâce aux détails donnés par la narration. En effet, dans le cadre de la seconde chanson, le récit dresse en creux le portrait d'un homme courageux et bon, mais vivant dans une misère qui durera jusqu'à sa mort. Chaque couplet faisant le récit de détails concernant la vie de cet homme fortifie progressivement la compassion qu'éprouve le lecteur-auditeur pour le personnage. Néanmoins, si cette familiarisation avec le tragique de la mort représente une facette de la faculté conjuratoire des récits de Brassens, le fait de pouvoir rire de la mort en est une autre. Pouvoir accepter la mort c'est aussi pouvoir en rire, et rien de tel pour cela que les textes brassenssiens, à l'instar de la chanson *Le nombril des femmes d'agent*. Quoi de plus absurde et quoi de plus ironique que la mort soudaine de cet « honnête homme sans malice » qui était si proche de son but, déjà amusant en lui-même, « Voir le nombril d' la femm' d'un flic » ?

Enfin, si Brassens dit ne pas craindre la mort et ne pas se préoccuper de la sienne, c'est peut-être qu'il a trouvé un remède bien personnel : parler de sa propre mort. C'est ce qu'il fait dans trois chansons : *Le testament*<sup>246</sup>, *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*<sup>247</sup> et *Trompe la mort*<sup>248</sup>, quoique dans cette dernière il raconte surtout que malgré les apparences il n'est pas encore prêt à mourir. Il est intéressant de remarquer que Brassens enregistre *Le Testament* à seulement 35 ans, mais il est surtout amusant de constater que les trois chansons ont été respectivement enregistrées en 1956, 1966 et 1976, une piqûre de rappel tous les dix ans pour que le remède soit efficace donc. Dans *Le Testament* et *La Supplique* notre ACI s'amuse à mettre en scène sa mort, à la rendre théâtrale. Prenons l'exemple de la première. Il nous faut d'abord nous arrêter un instant sur la multiplication des procédés comiques, à l'image des nombreux défigements. Il y a celui de l'expression « Va-t'en voir là-bas si j'y suis » en « Va-t'en voir là-haut si j'y suis », plus adaptée ici puisque

<sup>242</sup> Chanson enregistrée en juillet 1956. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>243</sup> Chanson enregistrée le 10 octobre 1962. Elle figure sur le CD 7 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>244</sup> Chanson enregistrée le 14 octobre 1958. Elle figure sur le CD 5 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>245</sup> Nous faisons ici référence à *Bonhomme*

<sup>246</sup> Chanson enregistrée le 13 janvier 1956. Elle figure sur le CD 3 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>247</sup> Chanson enregistrée en juillet 1966. Elle figure sur le CD 9 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>248</sup> Chanson enregistrée le 1<sup>er</sup> novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

c'est Dieu qui s'adresse au chanteur, ou le défigement de l'expression « Faire l'école buissonnière » en « Faire la tombe buissonnière », mais aussi le détournement du nom du « saule pleureur » pour créer une singulière comparaison dans le premier vers : « Je serai triste comme un saule ». De même, la mention des oignons pour faire pleurer la veuve ou du fantôme de Brassens qui reviendrait si l'on « fouette [s]es chats » permet à Brassens de s'amuser de sa mort tout en amusant son public. Encore une fois, la mise à distance passe avant tout par le langage. Néanmoins, la chanson va sûrement au-delà en ce que Brassens se donne en quelque sorte un pouvoir sur le temps et sur la mort dans la mesure où il s' imagine pouvoir choisir la façon dont il s'en ira pour l'autre monde :

S'il faut aller au cimetière,  
J' prendrai le chemin le plus long,  
J' ferai la tombe buissonnière,  
J' quitterai la vie à reculons...  
Tant pis si les croqu'-morts me grondent,  
Tant pis s'ils me croient fou à lier.  
Je veux partir pour l'autre monde  
Par le chemin des écoliers.  
Je veux partir pour l'autre monde  
Par le chemin des écoliers.

Plus encore, si nous avons déjà vu, grâce aux analyses de Stéphane Hirschi, que la chanson permet d'appriivoiser le temps, elle entretient également un lien étroit avec la mort. De fait, dans le cadre de la chanson enregistrée et si nous ne prenons pas en compte les possibilités offertes par les technologies modernes, une fois que la chanson commence il est impossible d'échapper à sa fin inéluctable. Stéphane Hirschi parle ainsi de « *métaphores de l'agonie* »<sup>249</sup> car la chanson « est en train de finir dès qu'elle commence »<sup>250</sup>, contrairement à un texte ou à une partition de musique :

Bien sûr, une partition musicale contient aussi en théorie cette temporalité déterminée. Mais ce n'est qu'en théorie : rien n'empêche, comme pour tout texte écrit, de s'interrompre, de revenir en arrière, ou au contraire, de sauter un passage : la feuille de papier s'y prête. Pas l'enregistrement. Certes, les derniers progrès techniques offerts par le disque compact et l'enregistrement digital permettent ces interruptions et retours en arrière. Il reste néanmoins une différence de fond : la feuille de papier donne mots et musique simultanément, même si la conscience ne les appréhende que dans leur succession linéaire ; en revanche, même sur CD, il est impossible de percevoir *simultanément* les différents instants de la chanson<sup>251</sup>.

---

<sup>249</sup> Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps* De Béranger à Mano Solo. Paris : Les Belles Lettres. p.33

<sup>250</sup> *Ibid.* p.33

<sup>251</sup> *Ibid.* pp.30-31

La chanson enregistrée opère comme un double mouvement, d'une part elle est comme une pause, elle cristallise un moment qu'on peut revivre à l'infini, mais en même temps elle nous ramène à notre propre finitude, car une fois que la chanson commence, sa fin ne peut être empêchée ou ralentie. Dans sa forme même la chanson représente donc un « divertissement face à la mort »<sup>252</sup>. Ainsi, *Le Testament* est une chanson d'autant plus intéressante qu'il y a un effet de mise en abyme, de miroir, entre le texte et la chanson. Si la chanson avance progressivement vers une fin inéluctable, vers le silence final qui rappelle celui de la mort, le texte lui-même évolue progressivement vers la mort. Au début de la chanson, alors que sa fin est encore loin, le chanteur se projette dans une mort future qu'il met à distance puisqu'il dit « vouloir prendre le chemin le plus long », vouloir faire « la tombe buissonnière ». Puis, alors que la fin de la chanson se rapproche, sa mort elle aussi devient de plus en plus proche, de plus en plus concrète, puisqu'il imagine un futur compagnon pour sa femme, c'est-à-dire un quotidien sans lui. Cela est toujours mis à distance par l'humour bien sûr, mais le fond est là. Cependant, alors que la fin de la chanson comme « métaphore de l'agonie » est imminente, le chanteur imagine sa mort au présent, comme ayant eu lieu, dans le dernier couplet :

On a marqué dessus ma porte :  
« Fermé pour cause d'enterrement. »  
J'ai quitté la vie sans rancune,  
J'aurai plus jamais mal aux dents :  
Me v'là dans la fosse commune,  
La fosse commune du temps.  
Me v'là dans la fosse commune,  
La fosse commune du temps.

Or, alors que ces paroles résonnent la chanson prend fin et laisse Brassens et l'auditeur-spectateur dans « un silence de morts ». Stéphane Hirschi fait d'ailleurs de ce lien avec notre mort, notre finitude, un élément fondamental de la poéticité du genre chanson :

Double représentation donc de notre finitude universelle : manifestation sensible de la fin qui nous attend, et en même temps concentration de ces mots universels en une pulsation incarnée, un destin représenté dans sa dramatique fulgurance d'apparition-disparition, voilà, clairement manifestée, la dimension poétique du genre chanson<sup>253</sup>.

Ainsi, il n'y a peut-être pas de contradiction à chercher dans le fait que Brassens affirme que la mort ne l'inquiète pas particulièrement et qu'il s'en soucie surtout en tant que thème littéraire, alors même que c'est un thème particulièrement présent dans son œuvre. Au contraire, élaborer des récits très diversifiés qui

---

<sup>252</sup> *Ibid.* p.33

<sup>253</sup> *Ibid.* p.76

mettent en scène la fin inéluctable de toute vie humaine permet sûrement au poète d'y trouver une fonction conjuratoire.

Grâce à la mise en scène d'un langage populaire et littéraire Brassens forge des récits qui sont certes tournés majoritairement vers le passé, mais qui se définissent avant tout par leur intemporalité et leur atemporalité. Ainsi, Brassens exploite dans beaucoup dans ses chansons les thèmes du temps qui passe et de la mort, et, bien qu'ils soient teintés d'une certaine nostalgie, le poète s'étois parvient à forger des récits qui lui permettent de faire face aux angoisses et aux incertitudes intimement liées à ces sujets, tout en partageant son remède avec un large public.

L'analyse de la forme narrative dans les chansons de Georges Brassens met en exergue l'importance du récit dans le projet esthétique et poétique de Brassens. En effet, nous pouvons parler d'une omniprésence de cette forme dans le corpus des chansons enregistrées de Brassens car la forme narrative se décline de trois manières dans les textes de Brassens : sous la forme de véritables récits brefs, de textes qui reprennent la forme du récit sans en présenter toutes les caractéristiques, ou dans des discours qui sont en réalité majoritairement ou partiellement narratifs. Une analyse typologique de ces trois structures nous a permis de rendre compte de certains critères permettant de classer les chansons, de les regrouper, ce qui a ainsi mis en lumière que l'art narratif brassensien oscille sans cesse entre constantes et variations. Les classifications que nous avons établies s'appuient en effet sur des outils intéressants pour comprendre certains rouages des chansons narratives, à l'image des structures, des thèmes ou de la place du chanteur, mais toute classification ne peut avoir ici que des frontières floues tant chaque récit brassensien se caractérise par sa singularité. Néanmoins, il s'agissait ensuite de comprendre pourquoi la narration a une place si importante dans les chansons du poète sétois. Le récit est en réalité à la jonction entre différents points centraux de son projet littéraire. En effet, la forme narrative offre une liberté créative qui peut être sans cesse renouvelée, ce qui permet à Brassens de créer à sa guise des mises en scènes diverses et variées et de toujours trouver un moyen de divertir son public et de rire avec lui. De plus, il s'inscrit ainsi dans la continuité de deux traditions qui lui sont chères, celle de la transmission orale et populaire de textes poétiques, à la manière des troubadours, et celle de la tradition littéraire des récits narratifs brefs, tel un fabuliste. Le cadre fictif permet par ailleurs à Brassens de jouer avec les idées autant qu'avec les mots : grâce à un langage à la fois familier et soutenu, argotique et précieux, archaïsant et orné de jeux de mots et de références en tout genre, il se situe dans un espace-temps hors du temps, ce qui confère à ses récits un caractère intemporel encore jamais égalé. Enfin, la chanson narrative permet à notre auteur-compositeur-interprète de forger des histoires qui permettent de se familiariser avec la mort et le temps qui passe, d'apprivoiser le temps lors des trois minutes d'éternité de la chanson fixée dans un passé indéfini parfois teinté de nostalgie, et donc de trouver dans le récit fictif une forme de conjuration. Ainsi, les récits brassensiens sont peut-être aussi faux que le décor et la femme de l'*Histoire de faussaire*<sup>254</sup>, mais « Ce serait sans doute mentir / Par omission de ne pas dire / Qu'[on] leur doi[t] quand même une heure / Authentique de vrai bonheur. »<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> Chanson enregistrée le 2 novembre 1976. Elle figure sur le CD 12 de *l'Intégrale 2006*.

<sup>255</sup> Nous citons ici les derniers vers de la chanson *Histoire de faussaire*.

## Bibliographie :

- **Corpus d'étude :**

Brassens, Georges. 2021. « Chansons enregistrées » in *Œuvres complètes* Chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance. [édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Liégeois] Edition du centenaire. Paris : Le Cherche midi.

Brassens, Georges. 2010. *L'Intégrale des albums originaux* [coffret regroupant 14 CD]. Universal Music.

- **Autres œuvres de l'auteur :**

Brassens, Georges. 2021. *Œuvres complètes* Chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance. [édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Liégeois] Edition du centenaire. Paris : Le Cherche midi.

Brassens, Georges. 2014. *Journal et autres carnets inédits*. [édition établie et annotée par Jean-Paul Liégeois]. Lonrai : Le Cherche midi.

- **Études sur l'auteur :**

Bonnafé, Alphonse et Rioux, Lucien. 1987. « Préface », in *Georges Brassens*. Édition refondue et augmentée. Paris : Seghers. p.5-43

Bréal, Hervé. 2001. *Georges Brassens de A à Z*. Paris : Albin Michel.

Brial, Jean-Michel. 1981. *Georges Brassens*. Paris : PAC.

Chaline, Thomas. 2021. *Brassens : Une vie en chansons*. Paris : Hugo Doc.

Nucéra, Louis. 2001. *Brassens, délit d'amitié*. Paris : l'Archipel.

Padis, Marc-Olivier. 1999. « Georges Brassens, une mémoire chantée » [article disponible en ligne]. *Esprit*, n°254. URL : [https://www-jstor-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/stable/pdf/24278785.pdf?refreqid=excelsior%3Ac9b49085e3c9e353b9b094d89b1aba9c&ab\\_segments=&origin=](https://www-jstor-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/stable/pdf/24278785.pdf?refreqid=excelsior%3Ac9b49085e3c9e353b9b094d89b1aba9c&ab_segments=&origin=)

Quaranta, Jean-Marc. 2021. « Le polisson polissant : regards sur la genèse de quelques chansons de Brassens » [article disponible en ligne]. *Genesis*, n°52. DOI : 10.4000/genesis.5843

Rochard, Loïc. 2009. *Les mots de Brassens* Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage. Paris : Le cherche midi.

Rochard, Loïc. 2005. *Brassens par Brassens*. In Brassens, Georges. 2021. *Œuvres complètes* Chansons, poèmes, romans, préfaces, écrits libertaires, correspondance. Edition du centenaire. Paris : Le Cherche midi

« Georges Brassens : « Pour "Le Gorille", Il s'est trouvé que cela venait au bout de ma plume et je l'ai écrit » », *Les Nuits de France culture* [podcast France culture]. Radio France. Diffusé pour la première fois le 24/10/21 et rediffusé le 21/08/22. [Consulté le 06/12/22]. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/georges-brassens-pour-le-gorille-il-s-est-trouve-que-cela-venait-au-bout-de-ma-plume-et-je-l-ai-ecrit-9602545>

« Georges Brassens : « Je ne peux pas refaire toujours « La Mauvaise réputation », alors je cherche et j'évolue » », *Les Nuits de France culture* [podcast France culture]. Radio France. Diffusé pour la première fois le 19/02/1979 et rediffusé le 29/10/2021. [Consulté le 06/12/22]. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/georges-brassens-ou-l-amour-de-la-musique-et-de-la-langue-francaise-7461772>

- **Études thématiques et critiques :**

Adam, Jean-Michel. 1999. *Le récit*. 6<sup>e</sup> éd. Paris : P.U.F.

Beaulieu, Gabrielle. 2016. « Intertextualité et « littéarité » dans les chansons de Georges Brassens. » [mémoire disponible en ligne]. Publié par McGill University. [consulté le 10/01/2025] URL : <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/vq27zr25q>

Blanckeman, Bruno. 2022. « De la chanson comme microfiction » in Blanckeman, Bruno et Brun, Catherine (dir). 04/2022. *Revue des Sciences Humaines*. Lille : Septentrion presses universitaires.

Dandrey Patrick. 2012. « « Le talent qu'il avait de conter ». L'art de la narration dans les *Fables de La Fontaine*. » in *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°23. pp. 13-20. DOI : <https://doi.org/10.3406/lefab.2007.1142>

Dandrey Patrick. 2007. « Les *Fables de La Fontaine* ou l'assomption de la forme brève » in *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°18. pp. 55-58. DOI : <https://doi.org/10.3406/lefab.2012.1213>

Garnier, Nicolas. 2021. « Ordre, durée et fréquence : la narratologie genettienne à la rescousse des récits brefs ? » [article disponible en ligne]. *Perspectives médiévales*. DOI : 10.4000/peme.36768

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil.

Guillot, Isabelle. 2004. « Le Fabuliste et le moraliste », in *Fables de La Fontaine : Leçon littéraire*. Paris: PUF. p.79-109

Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson : l'art de fixer l'air du temps* De Béranger à Mano Solo. Paris : Les Belles Lettres

July, Joël. 2007. *Esthétique de la chanson française contemporaine*. Paris : L'Harmattan.

July, Joël. 2015. « Défigements en chanson. » in Artois Presses Université. DOI : hal-01262643 <https://hal.science/hal-01262643>

Marc, Isabelle. 2012. « Une France passéiste ? La nostalgie comme leitmotiv thématique et esthétique chez Georges Brassens ». [article disponible en ligne]. *French Cultural Studies*, 23(3), 225–238. DOI : <https://doi.org/10.1177/0957155812443200>

Marc, Isabelle. 2017. « Plaisirs et fictions dans la chanson française » [article en ligne]. Belphégor. DOI : 10.4000/belphegor.997

Propp, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Paris : Points-Seuil.

Quillet, Chantal, *et al.* 2019. *Le récit bref, l'œuvre littéraire, ses propriétés, sa valeur, la représentation littéraire* - La Fontaine, *Fables*, livres I-IV ; Maupassant, *La maison Tellier* ; Sarraute, *Tropisme* ; Michaux, *La nuit remue*. Neuilly : Atlande



# Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	<b>2</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>4</b>
<b>I) La tentation du narratif : analyse typologique des chansons narratives de Brassens</b> ...	<b>8</b>
1) Définition du récit bref .....	8
2) Les chansons strictement narratives : constantes et spécificités .....	11
A) Un premier critère de classification : la place du chanteur dans la diégèse .....	11
B) Analyse de la structure et de la composition .....	17
3) Les « faux récits » et les discours aux aspects narratifs .....	32
A) Les faux récits .....	32
B) Les discours partiellement narratifs .....	41
<b>II) Le récit ou la forme adéquate au projet brassensien</b> .....	<b>46</b>
1) Les chansons narratives ou partiellement narratives : terrain de jeu illimité de l'imagination .....	46
2) Mettre en scène et se mettre en scène .....	58
3) Trois minutes d'évasion : les chansons narratives come art de la suggestion et du divertissement .....	71
<b>III) La mise en scène d'un langage poétique hors du temps</b> .....	<b>80</b>
1) Une poétique bien spécifique à la forme narrative .....	80
2) Le récit comme fiction hors du temps .....	86
3) Le récit : remède face à la mort et au temps qui passe ? .....	93
<b>Conclusion</b> .....	<b>107</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>108</b>