

Georges Brassens, une mémoire chantée

Marc-Olivier Padis

DANS SES CHANSONS, Georges Brassens aime faire référence au patrimoine de la chanson française. Ce n'est jamais par déférence, plutôt par nostalgie, par fidélité, par plaisir. À la fin de sa vie, en 1980, il a enregistré un disque entier (30 titres) de chansons de son enfance, rendant ainsi hommage, entre autres, à Charles Trenet, Georges Tabet, Jean Nohain et Jean Tranchant dont les chansons avaient décidé sa vocation. Mais surtout, il multiplie les clins d'œil, dans ses textes mêmes, aux airs ancrés dans la mémoire collective (*Dans l'eau de la claire fontaine*, *À l'ombre du cœur de ma mie*). Ses titres réveillent chez ses auditeurs les échos de la culture orale assimilée dans l'enfance : qu'ils évoquent le conte populaire (*le Père Noël et la petite fille*) ou la fable (*le Grand Chêne*, *Clairiette et la fourmi*), ils animent en nous le souvenir latent des formes littéraires qui, « grande poésie » ou pas, ont nourri notre imaginaire et notre langue. Depuis les grandes références mythologiques (*Saturne*, *le Grand Pan*) jusqu'aux chansons de salle de garde¹, il parcourt un vaste registre littéraire : élégies², stances³, ballades⁴, blasons⁵... Ces termes techniques venus de la poétique des genres littéraires s'intègrent naturellement dans les titres des chansons parce que Brassens joue sur leur richesse de sens (par syllepse, diront les rhétoriciens), puisque ces mots ont aussi un usage courant : on ne perçoit plus le niveau de langue technique dans des titres comme la *Complainte des filles de joie* ou la *Supplique pour être enterré à la*

1. « Les chansons de salle de garde / ont toujours été de mon goût, / Et je suis bien malheureux, car de / Nos jours on n'en crée plus beaucoup. / Pour ajouter au patrimoine / Folklorique des carabins / J'en ai fait une, putain de moine, / Plaise à Dieu qu'elle plaise aux copains », *Mélanie*.

2. *Élégie à un rat de cave*.

3. *Stances à un cambrioleur*.

4. *La Ballade des gens qui sont nés quelque part*, *Ballade à la lune*, *la Ballade des cimetières*.

5. *Le Blason*, *Vénus callipyge*, *Rien à jeter*.

plage de Sète. On peut dire la même chose du vocabulaire musical avec la *Ronde des jurons* et la *Marche nuptiale*. C'est ainsi que Georges Brassens fabrique l'élégante simplicité de ses titres (*Chanson pour l'Auvergnat*).

Ce goût pour le passé est avant tout stylistique chez Brassens. C'est cela qui explique qu'il ait mis en musique « maître François⁶ » Villon (*Ballade des dames du temps jadis*) et qu'il se proclame « foutrement moyenâgeux ». Ses mises en musique de Musset, Lamartine et Hugo, sa prédilection pour les archaïsmes lexicaux (par exemple les « jurons ») tout comme son art de la pointe en fin de chanson⁷ trahissent une conception de l'art poétique qui, au regard de ses contemporains (qu'on songe seulement à ce qu'écrit René Char à la même époque ou à la façon dont Charles Trenet a assimilé certains éléments du surréalisme), a pu paraître désuète. Si la tradition poétique est ainsi mise à l'honneur par Brassens, c'est parce que la chanson, qui appartient au monde de la langue orale et non à celui de l'écrit, entretient un rapport particulier à la mémoire.

L'art de la mémoire

Pour être chantée sur scène, la chanson doit être mémorisée. Son destin est ensuite de s'assimiler à la mémoire de chacun sans effort : une bonne chanson, disait Brassens, est celle qu'un maçon chante en travaillant. Les chansons que nous aimons nous viennent aux lèvres à l'improviste, elles trompent notre vigilance et s'installent dans nos pensées par association d'idées ou par réminiscence : elles appartiennent à notre mémoire affective. Chansons qu'on croyait oubliées, chansons à moitié sues dont les fragments désarticulés tournent en vain dans nos esprits à la recherche des vers manquants, chansons familières tout à coup estropiées d'une strophe ou d'un vers, toutes sont soumises aux caprices de la mémoire. Georges Brassens avait en tête des milliers de vers, les siens et ceux des autres. Il pouvait, paraît-il, réciter *Ruy Blas* en entier d'une seule traite⁸. Mais il lui arrivait en concert de sauter des strophes entières. Lors d'un de ses rares concerts à l'étranger, à Cardiff, en 1973, le public lui réclame en rappel *le Roi*, qui n'est certes pas la chanson la plus sophistiquée de Brassens et dont le refrain martèle : « Il y a peu de chances qu'on / Détrône le roi des cons. » Venant d'un public gallois francophile, ce

6. *Le Moyenâgeux*.

7. Voir, par exemple, *le Vingt-Deux Septembre*, *le Père Noël et la petite fille* ou, *infra*, *la Route aux quatre chansons*.

8. Louis-Jean Calvet rapporte cette anecdote dans sa monographie consacrée à Georges Brassens parue en 1991 au Lieu commun, et reprise dans la « Petite bibliothèque Payot » en 1993.

n'était sans doute pas sans arrière-pensées... Brassens « oublie » une seule strophe, celle qui mentionne le roi d'Angleterre ! Fût-ce un choix de ce provocateur qui savait aussi être diplomate ou un lapsus du « pornographe » tranquille derrière lequel se cachait un timide qui se faisait violence pour se produire en public ? Il est impossible de le savoir. Mais l'anecdote rappelle que la chanson est aussi faite du charme de ces ratés de la mémoire. Quand il reprend le poème d'Aragon, *Il n'y a pas d'amour heureux*, il change un seul mot du poème : au lieu de chanter, comme l'a écrit Aragon, que quand l'homme « *croit* serrer son bonheur il le broie », il chante : « Quand il *veut* serrer son bonheur il le broie », ce qui noircit encore le propos⁹.

La chanson est un art de la mémoire. C'est pourquoi elle se nourrit du patrimoine poétique. Georges Brassens, qui se définit parfois comme « *troubadour*¹⁰ », a joliment rendu hommage au répertoire populaire traditionnel dans *la Route aux quatre chansons* (voir l'encadré). Quatre chansons, *la Marjolaine*, *le Pont d'Avignon*, *Dans les prisons de Nantes* et *Auprès de ma blonde*, servent de point de référence pour présenter de façon satirique les mauvaises mœurs du temps présent. La nostalgie est bien sûr présente puisque le passé (mythique) auquel renvoient les chansons était plus heureux, exempt des bassesses du présent. La chute de la chanson (« Par bonheur, par consolation / Me sont restées les quatre chansons ») montre qu'on peut échapper à la corruption du temps : quelques paroles fredonnées sur un air simple ouvrent une brèche dans la durée. Quelques instants suspendus, volés aux minutes et aux secondes, consolent des bassesses du présent.

Si l'inspiration de Brassens est ancrée dans une tradition, c'est donc paradoxalement pour mieux s'installer dans l'intemporel. C'est pourquoi les histoires qu'invente Brassens se situent si souvent dans un présent éternel, celui justement du conte enfantin et de la fable. Ses personnages, comme *le Fossoyeur* ou *Bonhomme*, n'appartiennent à aucune époque. Leur portrait, épuré de toute référence historique, les élève au-dessus des contingences. Ce présent éternel s'inscrit cependant souvent dans un décor précis : celui du « village ». C'est le cadre privilégié de l'imaginaire de Brassens, celui de ses personnages récurrents : le flic, le chef de gare, le bedeau, le notaire, le croque-mort, la femme adultère, le mari cocu... L'anecdote villageoise a fourni l'intrigue des premières chansons qui ont rendu Brassens célèbre : *la Mauvaise Réputation*, *le Gorille*. Dans ce cadre,

9. Maxime Le Forestier fit un lapsus semblable en reprenant une chanson de Roger Pol, chantée par Brassens : à la fin des *Passantes*, ces femmes qu'on croise un instant et qu'on oublie, la dernière strophe dramatise le souvenir de ces occasions manquées : « Mais si l'on a manqué sa vie / On songe, avec un peu d'envie, / À tous ces bonheurs entrevus [...] ». Maxime Le Forestier chantait : « Mais *quand* on a manqué sa vie », ce qui donne une impression de plus grand fatalisme.

10. Dans la *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*.

le récit est souvent présenté à partir d'un point de vue enfantin (*le Père Noël et la petite fille*). *Brave Margot*, *la Maîtresse d'école*, *la Religieuse* sont des histoires de petits garçons, des fantasmes juvéniles dont le charme tient à la distance avec laquelle le chanteur les présente. Dans cet univers soustrait au temps, les chansons portent sur des choses élémentaires : l'amitié et l'amour, le vin et la musique, la mort. Plusieurs chansons sont construites, strophe après strophe, selon un principe de composition assez simple, sur la déclinaison de ces thèmes fondamentaux : quand on va voir l'*Ancêtre* à l'hospice, pour lui dire un dernier adieu, on vient avec les guitares, le vin et les filles¹¹. L'œuvre de Brassens rencontre ici deux risques : celui de la complaisance dans la nostalgie et celui de la désincarnation. Si la chanson abuse des charmes du souvenir ou d'un monde imaginaire fixé dans l'intemporel, elle court le risque de la monotonie, de la facilité et de l'anonymat.

Brassens a su y échapper notamment par le jeu des allusions autobiographiques. Il assume volontiers un discours à la première personne, en esquissant de rapides autoportraits (« Je suis celui qui passe à côté des fanfares / Et qui chante en sourdine un petit air fron-deur », *le Pluriel*) ou en se mettant presque nommément en scène (*le Mécréant*). Dans les chansons à tonalité autobiographique, on trouve des lieux (souvent urbains, par opposition à l'imaginaire plutôt rural du « village ») ou des personnages bien réels : *Entre la rue de Vanves et la rue Didot*, *les Ricochets*, *le Vieux Léon*, *Jeanne*. Les allusions à Paul Valéry¹², son compatriote de Sète, lui permettent également de glisser discrètement des références à sa biographie dans ses chansons. « Moi, l'humble troubadour¹³ », « Moi, l'énergumène¹⁴ », « Tonton Georges¹⁵ », les surnoms ne manquent pas pour se présenter dans ses textes. Mais si l'autobiographie nous ramène dans un ancrage historique, il n'en reste pas moins que l'actualité n'inspire pas Georges Brassens. Il marque même une méfiance vis-à-vis des chansons parlant de l'histoire qui se déroule, toujours suspectes de basculer dans la chanson engagée. Il préfère remarquer l'étrange décalage qui existe parfois entre les chansons et les grands événements historiques : *Honte à qui peut chanter* défend ainsi la gratuité mais aussi la pérennité de la chanson par-delà les aléas de l'histoire des hommes (voir l'encadré, p. 141).

11. *Le Grand Pan et la Rose*, *la bouteille et la poignée de main* sont construits sur le même principe.

12. Dans la *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, *Mourir pour des idées*, *Mysoginie à part...*

13. *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*.

14. *Les Trompettes de la renommée*.

15. *Le Bulletin de santé*.

L'école buissonnière

La méfiance de Brassens vis-à-vis de l'événement historique ne découle pas seulement de son inspiration d'artiste. Elle reflète aussi son scepticisme philosophique. Marqué par la « Grande guerre », c'est-à-dire 1914-1918, Brassens était profondément pacifiste. Après la Seconde Guerre mondiale, il est politiquement très proche des anarchistes et écrit, pendant ses années de bohème de l'immédiat après-guerre, dans un petit organe anarchiste, *le Libertaire*, dont il partage la culture anticléricale, antimilitariste et antistalinienne (il cible régulièrement Aragon, le poète d'*Hourra l'Oural*, dans ses petites chroniques). Son pacifisme s'appuie sur un éloge de la tolérance (qui fait la beauté de la *Chanson pour l'Auvergnat*) mais résulte aussi d'un relativisme parfois radical. Dans *Mourir pour des idées*, il ne demande pas seulement aux « boutefeux », aux « bons apôtres », de laisser vivre les autres (« Car, enfin, la Camarde est assez vigilante / Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux »), il affirme une indistinction ou une équivalence complète de toutes les idées : « Mourir pour des idées, c'est bien beau, mais lesquelles ? / Et comme elles sont entre elles toutes ressemblantes, / Quand il les voit venir, avec leurs gros drapeaux / Le sage, en hésitant, tourne autour du tombeau. » Cette position radicale l'a tenu à distance de l'histoire de notre siècle. L'histoire s'arrête pour lui en 1914. Quand il essaie de parler des souffrances de la dernière guerre dans *les Deux Oncles*, l'archaïsme du vocabulaire (il parle des « Tommies » et des « Teutons », de guerre de Cent Ans et de « Malbrough s'en va-t-en guerre ») le sauve d'une évocation trop référencée. Même s'il parle des événements historiques, le sceptique contemple l'histoire du point de vue de l'éternité : il voit, dans *les Châteaux de sable*, les combats des hommes comme les jeux d'enfants sur une plage qui se battent contre les vagues.

Mais, heureusement pour nous, Georges Brassens n'est pas un philosophe : ses chansons débordent ses principes. On ne peut faire de lui un penseur : il préfère l'école buissonnière. C'est pourquoi on trouve dans ses chansons une chaleur, une sympathie, une compassion même qui excèdent la froideur de son scepticisme. Sa position religieuse reflète d'ailleurs cette contradiction entre une position de principe inébranlable et une invention plus libre sous la plume et le long des cordes. S'il est en théorie agnostique, c'est sous la figure du « mécréant » qu'il se présente dans ses chansons : position moins tranchée, plus joyeuse, faite de doute et de provocation. Il est, en somme, un sceptique qui souffre. Il est neutre mais il grince. S'il aime prendre la position du sage, il ne parvient pourtant jamais à l'ataraxie. Il ne sera donc jamais vraiment sage parce que le goût de la vie est toujours plus fort pour lui que l'attrait pour la sagesse. L'art de Georges Brassens réside dans cette tonalité douce-amère : c'est le secret de son sourire en

coin, de sa gravité souriante, de sa légèreté sérieuse. Son charme musical, si discret, repose sur un procédé analogue : la coexistence harmonieuse d'une monotonie apparente sous laquelle se cache un *swing* continu comme l'avait parfaitement relevé Boris Vian. Le minimalisme délibéré de sa guitare (alors qu'il composait au piano, Brassens transposait ensuite ses musiques pour la guitare) cache souvent une richesse musicale que révèlent les, trop rares, interprétations jazz de ses chansons. Georges Brassens aime ce double jeu : derrière sa moustache, il chante « en rigolant / Pour faire semblant / De ne pas pleurer¹⁶ ».

Marc-Olivier Padis

16. *Le Vieux Léon*.

Honte à qui peut chanter

En mil neuf cent trente-sept que faisiez-vous mon cher ?
J'avais la fleur de l'âge et la tête légère,
Et l'Espagne flambait dans un grand feu grégeois.
Je chantais, et j'étais pas le seul, « Y a d'la joie ».

(Ref.) *Honte à cet effronté qui peut chanter pendant
Que Rome brûle, elle brûle tout le temps...
Honte à qui malgré tout fredonne des chansons
À Gavroche, à Mimi Pinson.*

Et dans l'année quarante mon cher que faisiez-vous ?
Les Teutons forçaient la frontière et, comme un fou,
Et comme tout un chacun, vers le Sud, je fonçais
En chantant « Tout ça, ça fait d'excellents Français ».

À l'heure de Pétain, à l'heure de Laval,
Que faisiez-vous mon cher en plein dans la rafale ?
Je chantais, et les autres ne s'en privaient pas,
« Bel ami », « Seul ce soir », « J'ai pleuré sur tes pas ».

Mon cher, un peu plus tard, que faisait votre glotte
Quand en Asie ça tombait comme à Gravelotte ?
Je chantais, il me semble, ainsi que tout un tas
De gens, « Le Déserteur », « Les Croix », « Quand un soldat ».

Que faisiez-vous mon cher au temps de l'Algérie,
Quand Brel était vivant, qu'il habitait Paris ?
Je chantais, quoique désolé par ces combats,
« La Valse à mille temps » et « Ne me quitte pas ».

Le feu de la ville éternelle est éternel.
Si Dieu veut l'incendie, il veut les ritournelles.
À qui fera-t-on croire que le bon populo,
Quand il chante quand même, est un parfait salaud ?

Georges Brassens

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 paies un bon prix,
Aux anges je t'emmène,
Digue digue don daine. »
La Marjolaine pleurait surtout
Quand elle n'avait pas de sous.
La Marjolaine de la chanson
Avait de plus nobles façons.

J'ai passé le pont d'Avignon
Pour voir un peu les belles dames
Et les beaux messieurs tous en rond
Qui dansaient, dansaient, corps et
[âmes.
Mais ils avaient changé de ton,
Ils faisaient fi des rigodons,
Menuets et pavaues,
Tarentelles, sardanes,
Et les belles dames m'ont dit ceci :
« Étranger, sauve-toi d'ici
Ou l'on donne l'alarme
Aux chiens et aux gendarmes ! »
Quelle mouche les a donc piquées,
Ces belles dames si distinguées ?
Les belles dames de la chanson
Avaient de plus nobles façons.

Je me suis fait faire prisonnier,
Dans les vieilles prisons de Nantes,
Pour voir la fille du geôlier
Qui, paraît-il, est avenante.
Mais elle avait changé de ton.
Quand j'ai demandé : « Que dit-on
Des affaires courantes,
Dans la ville de Nantes ? »
La mignonne m'a répondu :
« On dit que vous serez pendu
Aux matines sonnantes,
Et j'en suis bien contente ! »
Les geôlières n'ont plus de cœur
Aux prisons de Nantes et d'ailleurs.
La geôlière de la chanson
Avait de plus nobles façons.

Voulant mener à bonne fin
Ma folle course vagabonde,
Vers mes pénates je revins
Pour dormir auprès de ma blonde,
Mais elle avait changé de ton.
Avec elle, sous l'édredon,
Il y avait du monde
Dormant près de ma blonde.
J'ai pris le coup d'un air blagueur,
Mais, en cachette, dans mon cœur,
La peine était profonde,
Le chagrin lâchait la bonde.
Hélas ! du jardin de mon père,
La colombe s'est fait la paire...
Par bonheur, par consolation
Me sont restées les quatre chansons.

Georges Brassens