



**HAL**  
open science

## Les romans catalyseurs de chansons : esquisse de typologie

Stéphane Hirschi

► **To cite this version:**

Stéphane Hirschi. Les romans catalyseurs de chansons : esquisse de typologie. *Revue des Sciences Humaines*, 2022, Romans et chansons, 348, pp.15-34. 10.4000/rsh.742 . hal-04551011

**HAL Id: hal-04551011**

**<https://uphf.hal.science/hal-04551011v1>**

Submitted on 18 Apr 2024

**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

## Les romans catalyseurs de chansons

Esquisse de typologie

Stéphane Hirschi

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rsh/742>  
DOI : 10.4000/rsh.742  
ISSN : 2540-3362

### Éditeur

Presses universitaires du Septentrion

### Édition imprimée

Date de publication : 24 novembre 2022  
Pagination : 15-34  
ISSN : 0035-2195

Ce document vous est offert par Université Polytechnique Hauts-de-France



### Référence électronique

Stéphane Hirschi, « Les romans catalyseurs de chansons », *Revue des sciences humaines* [En ligne], 348 | 2022, mis en ligne le 24 novembre 2023, consulté le 18 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rsh/742> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsh.742>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# Les romans catalyseurs de chansons

---

## Esquisse de typologie

Stéphane Hirschi

**D**ES ROMANS CÉLÈBRES ont pu inspirer des chansons jusqu'à leur titre, comme *Du côté de chez Swann* mais surtout pour leur couleur suggestive ; d'autres ont été des sources narratives, à l'instar du *Désert des Tartares* pour le *Zangra* de Brel ; d'autres enfin ont imprégné des images, ou été explicitement cités, chez Vincent Delerm, Gainsbourg, ou Souchon, en tant qu'élément-clé à la fois du titre et du sens d'une chanson. Sans viser le moins du monde à l'exhaustivité, on esquissera ici une amorce de typologie à ces effets palimpsestes des romans allographes sous (ou dans) les chansons – en écartant aussi bien les développements en comédie musicale (comme *Les Misérables* d'après Hugo) que la dimension autographe d'intersections entre roman et chansons, comme chez Lola Lafon, voire *Evgueni Sokolov* de Gainsbourg, où la pétomanie tient lieu de paroles... Mais il sera surtout question d'évaluer les modes d'intrication non seulement avec un thème et un texte, mais bien avec des *chansons* : appréciées dans leur globalité, c'est-à-dire en fonction d'une dynamique musicale et d'effets d'interprétation, selon une démarche cantologique.

### *Le titre*

#### Dialogue

Le premier type que je propose, parce que le plus évident, pour des catalyses de chansons par des romans, consiste en la mention d'un titre. Il y a bien sûr divers tissages possibles de ce titre, on le verra. Lorsque la chanson reprend tel quel celui d'un roman, l'intertexte crée, *de facto*, pour l'auditeur, un mécanisme de comparaison, voire de décryptage, entre les

informations perçues à l'écoute d'un morceau, et ce que l'on sait du roman ainsi mentionné.

Le processus s'observe chez Vincent Delerm, spécialiste du *name dropping* (utilisation de noms propres comme vecteurs de complications entre le chanteur et ses auditeurs, aux références analogues, ou au contraire titillés dans leur curiosité par une référence inconnue, comme par exemple « un bouquin d'Eric Holder », dans *Fanny Ardant et moi*, en 2002). Dans son système référentiel, Delerm en vient à titrer une de ses chansons de 2016 comme un roman fameux d'Émile Ajar (avatar, on le sait, de Romain Gary) : *La Vie devant soi*, livre paru en 1975. Le jeu de reflets est d'ailleurs ici redoublé par le fait que le roman a ensuite été transposé au cinéma dans un film de Moshé Mizrahi, sorti lui en 1977, avec Simone Signoret dans le rôle principal de Madame Rosa. Choisir en 2016 un tel titre pour la chanson liminaire d'un album nommé *À présent* (où la chanson éponyme occupe la plage 10 d'un disque qui en compte 11), c'est d'abord utiliser le potentiel sémantique de l'image, cette ouverture des possibles, qu'implique l'expression « la vie devant soi ». De cette « Vie devant soi » jusqu'au « À présent » presque conclusif de l'album, avant une dernière chanson récapitulative, *Le Garçon*, en fin d'album, Delerm propose donc un parcours temporel et dynamique. Son disque est en effet structuré, du début à la fin, par une intrication entre des souvenirs et des interrogations sur leur transmission, selon un dialogue incessant entre les générations (le chanteur<sup>1</sup> adulte et ses souvenirs d'enfance, l'adulte ensuite, dans son rôle paternel...). Un titre liminaire comme *La Vie devant soi* relève donc d'abord de l'économie de l'album, celui d'une ouverture à la vie, à partir de l'enfance – avant de référer au roman d'Ajar. De fait, les paroles ne mentionnent directement aucune allusion explicite à la trame narrative de cette vie de Madame Rosa, vieille femme, ancienne prostituée, juive, occupant ses dernières années à élever les enfants délaissés de son quartier dans son petit appartement tout en haut de son immeuble... Pour autant, si l'on connaît le roman, est-il possible d'entendre chanter le dernier couplet sans penser justement à Madame Rosa :

Parle avec un visage  
 Au cinquième étage,  
 Écoute-la  
 Sens comme tu es vivant  
 Comme les autres avant

1.– « Chanteur » est une « notion opératoire en cantologie pour désigner, dans une chanson, l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du chanteur, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant » (Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, op. cit., p. 20).

Avant toi  
 La vie devant soi  
 Devant toi

Entendre « au cinquième étage, écoute-la », c'est évidemment croiser les images du livre, même si, dans ce système de références allusives à une jeunesse du chanteur, il peut très bien s'agir d'une allusion à une chambre de bonne précise, et à valeur de souvenir, pour ce chanteur qui ressemble fort au chanteur lui-même, selon un *glissando* auto-fictionnel fréquent dans le genre chanson. Mais puisqu'il est globalement question de souvenirs flottants, apparemment adolescents, comme un autocar et un ferry-boat qui semblent ouvrir vers un voyage en Angleterre, on entend aussi, potentiellement, un miroir entre ce passé et le récit à hauteur d'adolescence dont le narrateur est le jeune Momo, avec ses quatorze ans, face à la vieille Madame Rosa, dans le roman d'Ajar-Gary.

L'interaction entre le titre du roman et celui de la chanson peut donc s'entendre comme l'ouverture d'un questionnement sémantique. Il est ici accentué par l'écriture elliptique du morceau de Delerm. Toutes les interprétations en sont ainsi catalysées. Mais prédomine, semble-t-il, la dynamique d'une convergence des regards : dans le roman, le dialogue entre un adolescent et une très vieille dame ; dans la chanson, entre un chanteur qui se sent mûrir et les souvenirs qui affleurent de son passé adolescent, sous forme d'images ressassées, en vagues porteuses d'avenir, selon un double va-et-vient, par conséquent. Va-et-vient temporel, dans le dispositif narratif tant du livre que de la chanson, ce dialogue entre générations ; et va-et-vient générique, entre les paroles chantées et les images de la fiction romanesque, comme un second passé redoublant les souvenirs intimes dont la chanson esquisse les scènes... Et, dans la dynamique de ce double dialogue, le jeu musical du morceau joue aussi pleinement son rôle : sous forme de vagues répétées, comme un sac et un ressac, des nappes mélodiques se fredonnent, appellent à être reprises, s'en vont et reviennent, en doubles d'autant de souvenirs qui jouent dans la psyché du chanteur et de l'auditeur selon des strates parallèles et simultanées... Ce jeu de floutage et d'incertitudes des référents et sources élocutoires, la chanson le revendique d'ailleurs, puisqu'elle ne commence pas par le chant de Vincent Delerm mais par celui d'une voix de femme, qui prononce les paroles une première fois selon une diction parlée, avant que dans une seconde vague la voix de Delerm entame le chant des mêmes mots. Un jeu de sources sonores, d'incarnations, qui contribue encore à approfondir ce champ référentiel que le titre-refrain et sa source romanesque déploient ensuite dans toute son universalisation, de l'intime au collectif.

La chanson portée par un tel titre résonne ainsi d'abord en reflet lyrique d'émotions personnelles, assumées par le chanteur en porosité avec son canteur, mais vise aussi à accueillir une multitude d'interprétations, dans ses échos auprès des références que chaque auditeur actualise à son écoute. Le choix des pronoms personnels dans ce dispositif s'avère significatif. La chanson est en effet une suite d'adresses à l'impératif de la deuxième personne du singulier envers un interlocuteur peu défini : « prends », « cours », « parle », « sens ». Et pourtant ce « tu » implicite est en même temps un indéfini puisque l'adresse peut osciller sans solution de continuité entre « toi » et « soi », deuxième et troisième personnes tressées et comme confondues :

Sens comme tu es vivant  
Comme les autres avant  
Avant toi  
La vie devant soi

L'écriture confirme donc ce que suggère d'emblée le recours à un titre de roman allographe : on entend un processus qui permet de faire dialoguer la chanson avec un universel, dont le roman de même titre s'avère à la fois garant et catalyse.

### Filage

Ce processus de dialogue, entre la chanson et le roman qui lui donne son titre, permet le même effet d'approfondissement de focale dans *Du côté de chez Swann*, que crée Dave en 1975. Mais ici s'instaure, en plus, un *filage explicite* du sémantisme qu'amorce la référence littéraire. Le sens du recours au titre proustien s'y révèle métonymique – selon un mode de diffusion par capillarité : les paroles jouent, comme d'un kaléidoscope, à partir de l'univers de la *Recherche du temps perdu*, pris dans son ensemble. Elles superposent ainsi la référence au premier tome, qui leur donne un titre, et la mention des *Jeunes filles en fleurs*, à peine transformée dans la chanson en un singulier :

Le temps du bonheur  
À l'ombre d'une fille en fleur

Plus globalement, c'est l'ensemble de *La Recherche* que condense en trois minutes la chanson, par petites touches convergentes. Le sens du morceau prend en effet d'abord l'apparence d'une nostalgie de l'adolescence, de ses premiers émois, comme dans le début du roman proustien, dans « Combray », la première partie de *Du côté de chez Swann*. Évoquer ainsi le monde de Proust offre une caution d'universalisation aux émotions que la chanson évoque. Le « je » du canteur se voit démultiplié en un « on » que

la référence littéraire explicite et filée vient justifier, comme l'évidence d'un lieu commun – au moins avec la mémoire ou l'imagination empathique de l'auditeur :

On oublie, hier est loin, si loin d'aujourd'hui  
 Mais il m'arrive souvent de rêver encore  
 À l'adolescent que je ne suis plus

On sait que la structure du roman proustien dessine une boucle, entre son dernier tome, *Le Temps retrouvé* et l'amorce du premier, *Du côté de chez Swann* – entre le *desinit* « Dans le temps », et le fameux *incipit* « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (avant la scène du coucher). Cette boucle et l'hésitation initiale du roman entre la veille et le rêve trouvent dans la chanson de Dave un écho simplifié, dès ces premiers vers. Chanter « il m'arrive souvent » sonne ainsi en reflet du « longtemps je me suis... ».

Pourtant, cette apparente mélancolie du premier couplet, avec son rythme lent, est vite contrecarrée par un air sautillant au refrain. Se joue alors la réactualisation des sentiments passés, et plus généralement du désir de retour en arrière : s'il y a nostalgie d'un temps perdu, celui d'une adolescence devenue lointaine, cette revendication s'avère en fait ambiguë. Et c'est cette ambiguïté qui sera motrice de la chanson :

Je ne voudrais pas refaire le chemin à l'envers  
 Et pourtant je paierais cher  
 Pour revivre un seul instant le temps du bonheur  
 À l'ombre d'une fille en fleurs

Si on écoute avec attention, on constate que le chanteur interprété par Dave se trouve dans une position analogue à celle du narrateur proustien (délesté bien sûr de toute son épaisseur romanesque et de l'art des métaphores qui marquent les enjeux de son style), au moment rétrospectif du *Temps retrouvé*. La célèbre madeleine voit simplement sa saveur métamorphosée par la chanson en parfum, mais la même réminiscence magique trouve ici corps au dernier couplet de la chanson :

On oublie, et puis un jour il suffit d'un parfum  
 Pour qu'on retrouve soudain la magie d'un matin  
 Et l'on oublie l'avenir pour quelques souvenirs.  
 Et je m'en vais faire un tour du côté de chez Swann  
 Revoir mon premier amour

Dès lors, la chanson n'a plus qu'à reprendre ses paroles en boucle : la cyclicité du temps retrouvé peut opérer (à l'instar de la boucle qu'on a rappelée dans la structure du roman), et dépasser l'ambiguïté d'une simple

rétrospection nostalgique à sens unique. L'air entraînant adopté par le morceau manifeste cette compréhension pertinente de l'univers proustien : non pas nostalgie mais *réappropriation* du passé, que la chanson retrouve, le temps de son refrain, maintes fois repris, en leçon maîtrisée du bonheur de la sensation revécue. L'air chanté, comme celui qu'on respire, assume sa capture des effluves de « la magie d'un matin ». « Les photos jaunies » du début de la chanson sont abolies : le temps de la chanson, le chanteur « revi[t], un seul instant, le temps du bonheur » et du bon air :

Et l'on oublie l'avenir pour quelques souvenirs.

Malgré son apparente légèreté et son répertoire instrumental et rythmique à couleur de variété, la chanson manifeste une réelle justesse d'expression, qui se cristallise dans cette formule heureuse (magique...), propre à assurer tout l'entrain du refrain-titre : « j'irais bien refaire un tour du côté de chez Swann ». *Refaire un tour*, c'est bien de cela dont il s'agit : pas simplement un mouvement rétrospectif, mais une dynamique circulaire, qui permet d'abolir la linéarité du temps perdu. Les paroles de Partick Loiseau ont su condenser la dynamique romanesque en quelques phrases apparemment banales, mais très précises, *bien tournées* (là est l'enjeu) et efficacement mises en rythme et en mélodie par les notes de Michel Cywie, et par le timbre et l'incarnation un peu fragiles mais entraînantes de Dave.

À cette efficacité du genre chanson pour cristalliser la condensation d'un roman-fleuve et de ses enjeux existentiels, s'ajoute ici un effet de codage de la part de Dave, interprète devenu ultérieurement une icône *gay* (et d'ailleurs marié à son parolier). La référence à Proust s'avère déjà un signe en forme de clin d'œil, revendiqué pour qui saura l'entendre, en jouant du même système référentiel décalé que Proust, avec *Albertine* et toutes ses réflexions sur les phénomènes d'inversion, tels que Roland Barthes, entre autres, les a si justement désignés<sup>2</sup>.

On voit donc comment la reprise d'un titre de roman par celui d'une chanson peut s'avérer à la fois moteur pour le tressage du sens chanté et pour celui de la réception plus ou moins stimulée de l'auditeur actif, s'il est doté de la référence culturelle adéquate.

---

2.- Voir Roland Barthes, « Une idée de recherche », *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 34-39.



## *La référence et la transposition*

### Déplacement

Un second mode de dialogue entre un roman et une chanson peut ne pas être explicitement mentionné par la chanson. Pourtant, il peut s'avérer que l'intertexte, quoiqu'implicite, soit manifeste pour qui connaît les deux œuvres, comme dans la chanson *Zangra* de Brel : la structure d'attente infinie d'un ennemi qui ne vient jamais y reprend évidemment la trame narrative du *Désert des Tartares* de Dino Buzzati. Je désignerai ce mode d'inspiration sous le terme de « référence », puisque la transposition ne relève pas du plagiat, mais plutôt, au sens étymologique, d'un pré-texte. En effet, dans l'exemple de Brel, on observe certes un emprunt dramaturgique, mais en même temps, une claire appropriation du motif par Brel. Il s'agit d'une rencontre entre deux univers, et Brel ne se contente pas comme dans la chanson de Dave d'emprunter une trame à un romancier, *il en fait du Brel*, comme on va le vérifier : la pâte buzzatienne se transpose en matière incontestablement brélienne. Le chanteur belge a construit au fil de son œuvre la cohérence idéologique d'un monde dont il décrit le figement, et dont il appelle à briser la glace, pour éviter ce qu'il désigne comme l'échec suprême à ses yeux : l'embourgeoisement, c'est-à-dire la mort des idéaux d'enfance, au profit d'un univers de répétition et de sur place. Le monde adulte<sup>3</sup>. Dans ce sens, la trame narrative de *Zangra*, dans son emprunt au *Désert des Tartares*, lui offre un nouveau décor pour le thème qu'il décline de chanson en chanson, de *Sur la place* au *Plat pays*, de *Il neige sur Liège* jusqu'aux *Flamandes*, aux *Bourgeois*, aux *Vieux*, ou à *Ces Gens-là*. Un monde où « du lit à la fenêtre, et puis du lit au lit<sup>4</sup> », « On n's'en va pas...<sup>5</sup> ».

Le personnage buzzatien de Drogo face à son désert plat et morne, comme Napoléon face à Waterloo chez Hugo, ne peut qu'inspirer un Brel dont toute l'œuvre vise à *s'insurger*, au sens de la secousse sismique, contre ce plat qui étouffe les rêves humains. Brel change simplement son nom en Zangra, à sonorité hispanisante, comme un Quichotte modernisé (avant de décider d'incarner ce personnage dans la Comédie musicale *L'Homme de la Mancha*). Dans cette onomastique, il suggère aussi que, de Z à A, le destin du personnage va se mener à l'envers... De même, le lieu est

3.- Sur *Zangra*, voir Stéphane Hirschi, « Ce pays dont Brel a fait tout un plat », *Lez Valenciennes* n° 33, « Flandre/Hainaut n° 1 », PUV, oct. 2003, p. 262 sq.

4.- *Les Vieux* (musique de Jacques Brel, Jean Corti et Gérard Jouannest) [1963], *Tout Brel*, Paris, 10/18, 2001, p. 279-280. Les références à cet ouvrage se feront désormais au moyen de l'abréviation TB suivie du numéro de page. Sauf mention contraire après le titre, toutes ces chansons ont également Brel pour compositeur et sont orchestrées sur disque par François Rauber.

5.- *Ces Gens-là* [1965], TB, 327-330.

rebaptisé, et le fort Bastiani, aux confins du Royaume et du Pays du Nord, est remplacé chez Brel par un fort de Belonzio. Mais pour le chanteur, ce qui s'impose, c'est la symbolique du décor et de sa mise en scène : un fort « qui domine la plaine ». Un horizon de platitude, spatialisation d'une désespérance existentielle. Car la représentation du monde que condensent la plupart des chansons de Brel, c'est celle de la lutte entre le plat et des rêves de départ, de décollage, ou de dynamique : la verticalité d'un envol vers les étoiles (vers lesquelles on pisse faute de les atteindre dans *Amsterdam*<sup>6</sup>), ou au moins d'un voyage pour abolir l'immobilité des impasses – comme dans *Je suis un soir d'été* où s'énonce le « remords / [...] De n'être pas un port<sup>7</sup> », port que, malgré son ressassement chanté, n'est pas davantage celui d'Amsterdam, dans cette chanson où les marins sont coincés à terre, entre bars et rues à morues...

De la répétition confinée héritée du roman de Buzzati, Brel a tiré aliment pour une structure dont il raffole dans ses chansons : des moules structurant les couplets de manière rigide. La forme répétitive inhérente au genre chanson (où les phrases mélodiques des couplets et des refrains se répètent au fil d'un morceau) lui permet de matérialiser avec intensité et vigueur imaginaire des destins pris dans des carcans, comme par exemple dans *Les Flamandes*<sup>8</sup> ou *Madeleine*<sup>9</sup>. Elle relève de la structure que j'ai baptisée « moule avec variance<sup>10</sup> », transposition formelle de cet univers du plat et du répétitif déchiré par des appétits d'espace et de grandeur contrariés.

La chanson assume manifestement sa référence au roman-source, puisque son schéma narratif décalque celui du *Désert des Tartares* : en quatre couplets de six vers et un dernier tercet en *coda*, Zangra passe sa vie, de lieutenant à « trop vieux général », à attendre un hypothétique ennemi qui ne se présentera qu'après son départ. Perdu dans ses rêves de grand destin, il en oublie de vivre.

Et nous l'écoutons chanter la plate vie qui est la sienne, animée par la seule fumée de cette chimère qu'il espère, mais passivement, à l'instar des fils de novembre qui, dans *Le Plat pays*, attendent que l'hivernale et glacée Frida se transforme en printanière Margot<sup>11</sup>.

6.– *Amsterdam* [1964], TB, 293-295.

7.– *Je suis un soir d'été* [1968], TB, 378-380.

8.– *Les Flamandes* [1959], TB, 201-203.

9.– *Madeleine* (musique de Jacques Brel, Jean Corti et Gérard Jouannest) [1962], TB, 238-240.

10.– Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence* [1995], rééd. Paris, Kincksieck, 2019, p. 338 sq.

11.– *Le Plat pays* [1962], TB, 253-254.

Car la donnée la plus frappante de cet univers caractéristique de la vision bréilienne, c'est son caractère répétitif. Mais la forme-chanson permet des modalités suggestives différentes de celles d'un roman. C'est ce qu'on va essayer ici de préciser, toujours selon une perspective cantologique – en nous centrant sur ce que chez Brel la rythmique, l'instrumentation, le chant, le phrasé et la prosodie apportent à la simple trame narrative empruntée à Buzzati.

Textuellement, d'un couplet à l'autre, les variations sont très rares, et le carcan marqué, souligné par la solennité de vers alexandrins. Cette stricte rigidité est néanmoins traversée par une faille structurelle : alors que la rigidité *textuelle* des tranches de vie de ces sixains semble n'offrir qu'un bloc, à peine modifié de couplet en couplet, du point de vue *musical et prosodique* en revanche, chaque couplet oppose nettement ses premiers tercets aux seconds. Derrière le morne plat, sourdent ainsi les tensions de la vie qui, au fil de la chanson, aboutissent nécessairement à une *chute*, résultat du frottement des *aspirations* de Zangra à son *immobilité* chronique.

Globalement, pour les premiers tercets, un rythme 12/8 – quatre temps de triolets –, des accords purement mineurs, et le tourbillon sans entrain d'une vie de caserne martelée par piano, accordéon et tambour accompagnent une ligne de chant particulièrement plate et une prosodie très équilibrée, avec des accents toniques réguliers, sauf rares exceptions.

Pour les seconds tercets en revanche, les *trois* temps d'une lente valse mélancolique longtemps accompagnée de violons slavissants s'avèrent trop racoleurs pour ne pas mentir. La présence d'accords majeurs, comme des échappées dans une tonalité d'ensemble en *sol mineur*, une ligne mélodique plus vivante mais nettement descendante, et une prosodie heurtée dans le dernier distique, dont les contre-accentés répétés, tout se conjoint pour préparer le choc final d'un effondrement.

Le contraste entre ces deux parties est encore accentué et dramatisé par l'interprétation *a capella* de Brel, dans le dernier hémistiche de chacun des tercets : la transition rythmique en est facilitée, mais n'en ressortent que davantage les effets de chute mélodique, ainsi que la solitude du héros, comme lâché par les instruments.

Ces deux blocs sonores alternent donc au long de quatre sixains construits sur un moule strict (l'ultime tercet marquant une rupture, la chute, en réagénant les termes dévolus aux premiers tercets) :

Je m'appelle Zangra et [marque temporelle + grade]  
 Au fort de Belonzio qui domine la plaine  
 D'où l'ennemi viendra qui me fera héros

En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois  
 Alors je vais au bourg [action variable avec autrui]  
 Mais [malentendu entre « amour » et « chevaux »]

Ce moule consacre donc au premier hémistiche l'identité du chanteur, point d'ancrage conforté par l'unité de lieu (et donc l'immobilité) qu'implique le deuxième vers. Une solidité également étayée, au travers de la *diction* de Brel, par l'équilibre des accentuations jusqu'au vers 4 inclus : le schéma rythmique à quatre accents toniques, deux par hémistiche, confère régularité et assise aux alexandrins. D'autant que, sauf en deux cas de contre-accents liés au cours du temps –

, , , , ,  
 et je suis Lieutenant / je suis vieux colonel,

signe de vitalité / fardeau des ans –, ces accents toniques se répartissent sans heurt : pour le vers 2, aux deuxième, cinquième, neuvième et douzième syllabes ; pour le quatrième vers, aux troisième, sixième, neuvième et douzième syllabes, selon un rythme *anapestique* parfait, conforme d'ailleurs à la ternarité de la valse des seconds tercets.

Quant au troisième vers, il est le point d'articulation de la chanson ; il donne le *sens* de la vie de Zangra. Aussi ne change-t-il pas dans les couplets : en variant, il abolirait le sens que Zangra a voulu donner à sa vie, c'est-à-dire son existence même, car, comme le montrent les trois vers suivants, sans cet espoir, elle se réduirait à *néant*. Toute la chanson est bâtie sur la *rigidité* de ce vers, dont la variation finale s'avère rupture et donc véritable *chute*. Déjà pourtant, sous la fixité affichée de son texte, prosodie et orchestration viennent miner le second hémistiche, ainsi contre-accentué :

, ,  
 qui me fera héros

Notons que c'est la diction de Brel qui accentue la syllabe « hé- », alors qu'une diction prosaïque accentuerait normalement « -ros ». Du coup, le hiatus aiguise encore l'effet de ces deux accents consécutifs aux dixième et onzième syllabes. « Héros » éclate d'autant plus pompeusement qu'en redondance allitérative avec « fera ». Ce souci d'élévation, sociale et symbolique, redouble en outre celle, spatiale, du fort, « qui domine la plaine ». Mais un contrepoint ironique au piano préfigure la désillusion et la chute qui n'aura lieu que de plus haut. Et, si les aspirations de Zangra le poussent à accentuer la première syllabe de « héros » (et même à en souligner le « h », véritablement *aspiré*), la logique musicale conduirait en revanche à attendre un accent sur la syllabe « -ros », correspondant à la fois à une noire (trois

fois plus longue que les croches de triolet des syllabes précédentes), à un premier temps de mesure (un temps fort), et bien sûr à la rime. Ce *décalage* manifeste, de façon sonore et donc matérialisable, l'écart qui sépare les désirs de Zangra – cette aspiration concentrée dans le « h » accentué et en contre-accent – et une réalité à contre-courant de cette érection solitaire.

D'autres effets de décalage peuvent d'ailleurs être observés : ainsi la « plaine » du vers 2, ne rime qu'une fois avec le vers précédent, dans le grade de « capitaine ». Signe d'emblée proposé de ce décalage entre les aspirations de Zangra, et ce que sa situation peut lui permettre, objectivement, d'espérer.

Quant au sixième vers, c'est explicitement qu'il décline ce décalage, encore et toujours, entre Zangra et le monde, par des variations sur l'impossibilité de communiquer. Amour et chevaux, au fil des variances, figurent les deux pôles de l'impossible dialogue. Sa vie durant, Zangra ne pense qu'à ses chevaux, les autres à ses amours ; le quatrième couplet, en inversant les rôles, préfigure le retournement final. Alors qu'au second couplet Zangra constate :

Mais elle parle d'amour et moi de mes chevaux

le même vers, devient, au quatrième couplet :

Je parle enfin d'amour, mais elle de mes chevaux

Zangra s'occupe d'héroïsme à l'âge où l'on peut aimer, et se préoccupe d'amour lorsqu'il n'en est plus temps, la veuve de Pedro ayant sans doute passé l'âge des fredaines, surtout avec un vieux colonel. Car en définitive, ce que suggèrent ces mots et leur poids rythmique, c'est le *décalage* fondamental de Zangra par rapport au temps : cet homme qui attend, immobile, ne peut être en accord, en phase, avec le cours du temps, par essence mobile.

Au quatrième couplet, les illusions peuvent alors se dissiper, et avec elles le peu d'allant que tentaient d'insuffler les instruments : l'espoir disparaît, et le rythme se ralentit, appesanti par le temps ; les violons slaves se font plus douloureux. Et ce ralentissement s'accroît encore au dernier couplet. Réduit, comme signalé, à son seul premier tercet, il figure cette vie amputée pour s'être contenté d'attendre, jusqu'à l'ultime arrêt, la mort.

Après les quatre premiers sixains conjugués au présent, c'est au passé que ce dernier tercet doit [s']avouer l'écroulement de toute cette existence qui semblait si solidement structurée. Pourtant, premier et quatrième hémistiche demeurent inchangés, et au présent :

Je m'appelle Zangra,

et Belonzio domine la plaine, à jamais. Mais, « hier », « trop vieux », et un passé composé (« j'ai quitté ») ont élargi la fissure due au temps : présent et passé s'enchevêtrent comme les certitudes et les désillusions. Zangra admet sa défaite face à un temps qu'il sait et admet maintenant ne plus pouvoir dominer : le futur est désormais *négatif*. Ultime et tragique décalage, l'ennemi est présent une fois Zangra passé. Le retournement s'exprime en un vers sec et pathétique, alexandrin quasi racinien :

' , ' , ' , ' , ' , '  
Et l'ennemi est là ; je ne s'rai pas héros

Brel marque une longue pause entre les deux hémistiches, au silence lourd du poids des occasions ratées ; les syllabes se détachent avec netteté, articulées par une lucidité douloureuse et désabusée. Brel appuie, de rage impuissante, sur les accents toniques du premier hémistiche, iambique, qui se déroule avec la rapidité d'une chose qui devait arriver. Puis la solitude du second hémistiche se déroule dans la gravité *a capella* d'un silence instrumental. Une nouvelle pause après « s'rai », accentué, marque le sentiment d'inexistence qui s'empare de Zangra, sa vie réduite à néant. Un ultime contre-accent, sur « pas », efface à jamais pour lui tout espoir d'être. On pourrait aussi montrer comment toute la composition musicale converge vers les dernières notes de la ligne de chant, pour leur conférer une structure de *chute* d'un poids maximal. Après les derniers mots, « pas héros », le *tempo* musical s'accélère et repart de plus belle pour une ultime mais allègre pirouette : pied de nez ironique de l'accordéon du destin à Zangra déçu. Jusqu'alors parallèles, texte et musique divergent : la voix incarne une destinée individuelle, la musique le cours du temps. Rupture signifiante : le temps reprend sa route après s'être longtemps joué et moqué du militaire.

Une dégringolade par conséquent aussi musicale que textuelle, vers laquelle convergent tous les mouvements de la chanson, d'autant plus sensibles que la structure d'ensemble est avant tout *répétitive* et que le moindre écart s'en trouve accentué. Dans ce pays de plaine, à rebrousse-courant Zangra s'est rêvé fort, mais s'est réveillé bien aligné : le temps s'est chargé de rétablir son cours à l'endroit, de A à Z.

L'inspiration romanesque, avec un déplacement des consonances italiennes de Drogo vers un donquichottesque hispanisant Zangra, s'il semble bien loin des Flandres réelles, sert ainsi de *prétexte* (et même de pré-texte) à un cadre brélien récurrent, analogue à celui du *Plat pays* ou d'*Il neige sur Liège*. Dans ce *même* univers morne et plat, l'éminence du fort s'avère illusoire, analogue des « cathédrales pour uniques montagnes<sup>12</sup> » :

12. – *Le Plat pays* [1962], TB, 253-254.

dans les deux cas s'observe la traduction d'un *désir* d'élévation davantage que sa réalité. Malgré ce décor méridional, ibérique ou d'Amérique latine, comme un Zorro de baudruche, c'est néanmoins bien au Plat Pays brélien, dans sa symbolique imaginaire de sclérose à transfigurer, que se déroule la chanson. Buzzati offre une trame narrative, une référence romanesque, un potentiel décor, mais la chanson, certes spatialement décalée, se révèle une quintessence de *topoi* bréliens. La référence au roman, pour être trame évidente, s'avère, après analyse, plus un élément catalyseur qu'un contenu structurant du morceau. Comme dans le langage des rêves, s'est opéré un déplacement au sein de l'imaginaire brélien.

Même lorsqu'il emprunte à Buzzati son histoire, le chanteur belge persiste donc à toujours peindre l'uniformité extérieure. Sa plaine infinie, qu'elle soit liquide, dunes et champs, flux et reflux des vagues ou d'ennemis à s'inventer et se réinventer sans cesse, est avant tout pour lui matière à se faire un cinéma mental. Quand bien même la source en est ici romanesque. Et l'on sait qu'à partir de 1971, après avoir abandonné la scène, Brel choisira de se trouver derrière la caméra. Il réalisera deux films, *Franz* et *Far-West*. Deux histoires où le personnage principal, joué par Brel lui-même, s'inventera des échappées de rêves face aux plaines ou aux longues plages du Nord, qui y reflètent la platitude désespérante de ses échecs d'adulte...

### Condensation

Il se trouve justement que c'est chez un autre auteur-compositeur-interprète devenu réalisateur de films qu'on trouve un processus de référence romanesque à la fois similaire (utilisation d'une trame narrative implicite) et encore plus complexe. La similitude est celle d'une transposition. Mais la complexité vient du fait que l'opération, chez Serge Gainsbourg, s'opère en deux étapes.

La première étape est celle d'une chanson à titre de roman, à l'instar de celles de Delerm ou Dave. Mais la référence est ensuite réutilisée, déplacée, quelques années plus tard, dans un autre morceau. Le roman-source est celui de Robert Louis Stevenson, paru en 1886, *Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* dont on sait à quel point il a inspiré de nombreuses adaptations au cinéma et au théâtre. Sous le titre simplifié de *Docteur Jekyll et Monsieur Hyde*, Gainsbourg en fait en 1966 une chanson épurée par rapport au roman-source, structurée comme un simple dialogue entre les deux protagonistes dont l'un est la face inavouable de l'autre, et qui s'achève, dans ce morceau, non par un suicide comme chez Stevenson, mais par la prise de pouvoir finale de Hyde, bien vivant :

Docteur Jekyll un jour a compris  
 Que c'est ce Monsieur Hyde qu'on aimait en lui  
 Mister Hyde ce salaud  
 A fait la peau du Docteur Jekyll

Cette chanson s'inscrit en parallèle avec la fascination éprouvée par Gainsbourg envers les couples sulfureux. Deux ans plus tard, à la fois inspiré par le film d'Arthur Penn (sorti en 1967) et par la possibilité de duo avec Brigitte Bardot, sa muse d'alors, il compose et interprète ainsi *Bonnie and Clyde*, histoire d'un célèbre couple criminel américain. La chanson sur Jekyll et Hyde figurera d'ailleurs dans l'album de 1968 titré *Bonnie and Clyde*, dont la chanson éponyme est la première, et celle sur Jekyll la dernière : l'effet de boucle est conscient et manifeste. On est à ce stade dans un exemple qui relève donc de notre premier type, puisque le titre presque analogue désigne l'inspiration de la chanson par un livre. Pourtant, le processus n'est pas ici achevé. Il poursuit son cheminement jusqu'à la création par Gainsbourg, sur le modèle des personnages de Stevenson (et donc de sa première chanson de 1966), de son propre avatar, son mauvais double, c'est-à-dire son Hyde, sous l'appellation de Gainsbarre. La création d'une chanson sur ce dédoublement, *Ecce homo*, en 1981, relève donc d'un cheminement stratifié : il s'agit à la fois d'un processus de référence à l'œuvre de Stevenson et à ses personnages romanesques, et en même temps d'une forme de suite, de prolongement de nature auto-fictive (un autre Serge, Doubrovsky, crée justement le terme autofiction en 1977 pour désigner son livre *Fils*). Après avoir conclu le morceau de 1966 sur le triomphe de Hyde, c'est donc à Gainsbarre que le chanteur laisse la parole dans la chanson de 1981 :

Et ouais c'est moi Gainsbarre  
 On me trouve au hasard  
 Des night-clubs et des bars

Soulignons, parmi les manifestations scripturales, prosodiques et musicales de ce jeu de dédoublement théâtralisé<sup>13</sup>, le processus de *désarticulation identitaire* manifesté verbalement par le système des rimes, à la fois enjambantes et disloquées. Faire rimer « Gainsbarre » et « bar- »-be par un système d'enjambement interne au mot rimé, donne en effet à percevoir le miroir d'une déchirure, et son dépassement au vers suivant :

13.- Stéphane Hirschi, « Docteur Renaud, Mister Renard : parodie du Gainsbarre de *Ecce Homo*, autoparodie de Renaud », *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Perle Abbruggiati (éd.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants sons », 2017, p. 119-125.



On reconnaît Gainsbarre  
 À ses jeans à sa bar-  
 Be de trois nuits ses cigares  
 Et ses coups de cafard  
 Ecce homo

Le processus de désarticulation sensible est d'ailleurs reproduit dans un autre couplet :

Bizarre ce Gainsbarre  
 Il est cool faut croire  
 Que de tout il en a r-  
 -ien à cirer enfin faut voir

Gainsbourg arbore ainsi un « art » du « rien » nihiliste, disloquant même le « rien », en deux syllabes pour la vue, le mot « rien » étant explosé par son énonciation – même si le chanteur incite en même temps à la distanciation maximale en ajoutant « faut voir ». De même que Hyde avec Jekyll dans la chanson de 1966 avec déjà des chœurs féminins, Gainsbarre semble avoir ici « fait la peau » du chanteur Gainsbourg...

Musicalement, la posture détachée du personnage, ce chanteur Gainsbarre que toute la chanson vise à distinguer du chanteur Gainsbourg, s'avère renforcée par l'esthétique *reggae* de la couleur instrumentale et rythmique, à laquelle le mot « cool » fait écho dans le texte. Dédoublement, distanciation, entre un chanteur en souffrance (crucifié sur son « Golgotha », pour la rime, cathartique, entre Gainsbarre et hilare), et son double cafardeux : on retrouve bien sûr ici le processus qui sert de trame au roman de Stevenson, et à la chanson de 1966 qui lui emprunte son titre. Le dispositif de dédoublement référencé se complexifie en outre par la comparaison filée du chanteur avec le Christ en croix. C'est d'ailleurs la Passion qui donne au morceau son refrain-titre en latin, malgré l'atmosphère musicalement jamaïcaine : *Ecce homo*. Cet Homme, à la fois Gainsbarre, Christ et Hyde, propose donc une déclinaison complexe, à strates multiples, d'un jeu de références au roman de Stevenson dans l'œuvre chantée de Gainsbourg – densifiée par un système auto-référentiel interne à la discographie du chanteur.

On le constate à travers ces deux exemples, l'esquisse de typologie proposée présente des polarités, entre le simple titre emprunté et la référence plus ou moins implicite, et néanmoins patente, comme dans *Zangra* ou *Ecce homo*. Mais cette distinction doit aussitôt admettre des porosités entre ces polarités. Il ne faut en aucun cas entendre les catégories du titre ou de la transposition comme des cadres stricts. Ce sont simplement des éléments de compréhension des différentes modalités de relations entre un roman-source

et une chanson qui s'en inspire ou s'en nourrit. Cette répartition, dès lors qu'on garde à l'esprit les mécanismes de porosité, peut également s'observer pour la troisième catégorie dont on va désormais analyser deux exemples.

## *L'esprit et l'hommage*

### **Parataxe**

*Bonjour tristesse* est un roman publié en 1954 par Françoise Sagan ; et c'est aussi le titre d'une chanson d'Alain Souchon parue en 2005, dans son album *La vie Théodore...* Le titre identique semble donc relever de notre premier type. Mais il s'avère qu'il n'est que la partie émergée d'un hommage global et posthume à toute l'œuvre de la romancière, disparue peu auparavant, en septembre 2004. Or le projet du chanteur n'est pas simplement d'évoquer le contenu narratif des publications de Sagan, mais, et peut-être surtout, d'en traduire la petite musique, en tressant ses mots et ses notes à lui à celles de la femme qui signa *Aimez-vous Brahms...* Les paroles, du coup, manifestent non plus un emprunt ou une référence, externes, mais une véritable imprégnation, qui compose une sorte de fondu-enchaîné entre les deux univers intriqués, l'œuvre-source et la chanson-hommage. Et cette musique, Souchon choisit d'en faire entendre la fluidité, par effets de juxtapositions, comme des touches pointillistes.

Dans sa chanson, le titre, *Bonjour tristesse*, joue un rôle de sésame : il désigne à la fois une formule simple, sans complaisance, vive et néanmoins mélancolique, donc une tonalité qui va imprimer aussi tout le morceau, et, bien sûr, un des titres emblématiques des romans de Sagan : son premier succès, alors qu'elle n'a que 18 ans à peine. L'entrée en matière initie ainsi toute une trajectoire de création : le titre n'est pas que titre, mais clé d'un univers.

Alain Souchon choisit de composer son hommage en l'ouvrant par un couplet liminaire (qui sera aussi final, selon une composition en boucle, comme une suspension infiniment ouverte) qui joue une forme de signature, à l'instar d'un poème acrostiche. Brillamment, le chanteur y sertit en effet des rimes en «-gant », miroir et écriin affichés pour la syllabe finale de la romancière, Sagan. L'atmosphère est ainsi d'emblée posée, par les mots et leur musique, entre « élégant » et « extravagant » :

Comme  
Je suis l'homme élégant,  
Pour conduire je mets les gants  
Dans les bolides extravagants  
De Françoise Sagan

Mettre des gants, en signe de distinction vestimentaire, est à l'image du monde aisé dans lequel évoluent les personnages de Sagan, entre palaces, salles de jeux et voitures de luxe, « les Jaguars sublimes / Et les Aston Martin ». Mais c'est aussi prendre des précautions, choisir la délicatesse pour évoquer la fragilité, à la fois de la romancière, et du monde qu'elle crée dans ses œuvres. C'est une folie discrète, légère, jouant à la fois des demi-teintes et des excès, que Souchon choisit ainsi d'évoquer. Sa chanson se présente et s'affiche donc en hommage, que le refrain concentre. Il le compose en collier de titres, juste en parataxe, dont une partie est fixe et l'autre varie d'un refrain à l'autre. Toujours les trois mêmes titres au début de chaque refrain (*Bonjour tristesse, La Chamade, La Laisse*), mais ensuite deux titres chaque fois renouvelés, formant un diptyque réinventé : au premier refrain, *De guerre lasse, Aimez-vous Brahms...* ; puis au deuxième : *Il fait beau jour et nuit, Le Cheval évanoui* ; et enfin au troisième : *Des Yeux de soie, Bonheur, Impair et Passe*. Ce système de répétitions et de variations assume une double fonction, que les paroles de Souchon décrivent de façon spéculaire : la « ritournelle » pour ce qui revient dans cet univers romanesque, et la fragilité « de jolies mélancolies frêles » pour ce qui ne parvient pas à durer... à l'instar des titres retenus, du *Cheval évanoui* à *Bonheur, Impair et Passe...* Souchon évoque un monde en miroir du sien propre, entre évanescence et tendresse désabusée. Y sourd une fêlure discrète, qui prend néanmoins soin de rester toujours polie, « blessures / dont on parle avec désinvolture<sup>14</sup> ». La chamade chère à Sagan résonne en harmonie avec le goût pour les saveurs désuettes, ou pour les couleurs passées, du chanteur d'*Ultra moderne solitude* ou de *L'Amour à la machine* :

Les messieurs aussi se noient  
 Dans le whisky, le rêve et l'alcool de noix

Comme une certaine qualité d'air, l'hommage de Souchon ne peut donc reposer simplement sur ses paroles : il déploie un effet d'ambiance, en écho avec l'élégante mélancolie qu'il dégageait aussi dans *Allo maman bobo* ou, dans le même album de 2005, avec *Rive gauche*. Le système de miroir ici instauré fait entendre dans l'hommage la double voix d'humains blessés, Sagan et Souchon confondus : « l'amour c'est dur [...] on parle avec désinvolture ».

Pour donner corps sonore et pulsation partageable à ce sentiment, Souchon a composé ici une musique lancinante et répétitive (là encore, comme en écho avec, par exemple, *Rive gauche* et ses petites notes en gouttes

14.- Voir en particulier les pages sur les teintes mélancoliques de sa chanson *Rive gauche*, dans Stéphane Hirschi, *Paris en chansons*, Issy-les-Moulineaux, Massin, 2018, p. 54-57.

d'eau dans le même album). Elle s'amorce par un *vibrato* de cordes, continue selon un accompagnement qui scande toujours les mêmes accords au piano lors des couplets, avec adjonction irrégulière de notes de guitare pincées, pour ajouter des soupçons de petites surprises : cet accompagnement s'avère assez cinématographique, comme une musique de film élégante, un peu surannée, entre *Borsalino* et *Le Clan des Siciliens*, Claude Bolling et Ennio Morricone...

On entend comment l'hommage emprunte à des romans pour célébrer un romancier ou une romancière : ses livres bien sûr, mais aussi son personnage, son *ethos* voire son mode de vie. Ce type d'évocation relève avant tout de l'affichage de parentés, évidentes ou discrètes, entre l'œuvre saluée, et celle du chanteur qui assume une part d'héritage. La forme de l'hommage dépend alors finalement des points communs que le chanteur choisit de faire résonner...

### Métonymie

À l'instar de plusieurs des chansons de ce corpus, de *Du côté de chez Swann* à *Bonjour tristesse*, on finira selon une figure de boucle. Cette esquisse typologique retrouve l'univers de Vincent Delerm, par lequel on a commencé, pour son dernier exemple. Le chanteur, lui-même fils d'écrivain, sans qu'il en soit explicitement question dans son répertoire, propose en effet un hommage en forme non seulement de célébration funèbre, mais de *filiation* créative et revendiquée. Un autre déplacement par projection d'imaginaire ? C'est en tout cas au moins l'amorce d'un au-delà en chanson de l'univers romanesque que Vincent Delerm choisit d'évoquer.

Dans *Le Baiser Modiano*, contrairement à nos autres exemples, il ne reprend pas un titre de roman, ou son évocation implicite, mais bien le nom d'un romancier. Delerm s'affiche en démiurge continueur, et en particulier lorsqu'il achève sa chanson sur cette formule métonymique que la chanson, auparavant, explique et justifie :

Et le baiser qui a suivi  
[...] Je l'appelle Patrick Modiano

Tout au long du morceau, Vincent Delerm crée en effet une atmosphère de recherche, de quête mélancolique et voilée d'une ombre – celle du romancier, aperçu en début de chanson :

C'est le soir où près du métro  
Nous avons croisé Modiano

Dans ce décor d'embrée imprégné par la pénombre nocturne, et à l'instar des recherches menées par les personnages de Modiano, de *Rue des boutiques*

*obscur*es à *Dora Bruder*, Delerm instaure à son tour la recherche d'une figure aperçue, puis évaporée, selon des effets de floutages et d'incertitudes mémorielles, recherche elle-même associée à un rendez-vous amoureux. Deux recherches, celle de l'amour et celle d'un personnage, se juxtaposent ainsi, reliées temporellement pour susciter la figure d'une métonymie.

Dès sa première mention, le romancier évoqué par Delerm relève du même univers grisé et flouté que ses propres personnages romanesques :

Le soir où tu ne voulais pas croire  
 Que c'était lui sur le trottoir  
 [...] Tu vois le type derrière, de dos  
 En imper gris, c'est Modiano

La silhouette de l'écrivain s'esquisse en ombre projetée par son propre univers d'incertitudes et d'enquêtes incertaines. La chanson appuie son hommage sur sa personne, d'abord supposée aperçue par le chanteur en début de morceau, mais aussi relayée, en cours de chanson, par le souvenir d'un de ses titres : *Voyage de noces*. La référence à ce titre détermine une forme d'aboutissement de tout un dispositif de remémorations successives. Le titre surgit d'un cours et de révisions scolaires (« je repensais à la veille du bac de français... »), mais au terme d'un processus amorcé d'emblée par la chanson avec « c'est le soir où... » en anaphores liminaires. La remémoration, ce processus essentiel des romans de Modiano, est donc assimilée par Delerm, qui embraye, par métonymie, sur la cristallisation amoureuse que suggère ce titre, *Voyage de noces*. Évoquer ce titre, avec son potentiel d'imaginaire romanesque, permet ensuite, par association d'idées, de valider la réalisation amoureuse que le chanteur relie à l'univers de Modiano : son baiser ce soir-là avec son interlocutrice. La métonymie, entre la poursuite d'un désir et l'imprégnation par un univers de quête romanesque, converge vers ce « baiser Modiano » qu'annonce le titre, et vers lequel la chanson glisse, tout doucement, en prenant son temps, à l'image du rythme patient cher au romancier.

La musique, avec des cordes aux notes longues, soutient cette impression de marche lancinante, douce, à pas lents, à petites touches, qui rappellent la petite musique du phrasé de Modiano, avec ses personnages ou ses narrateurs en quête de souvenirs évanescents et floutés. Dans ce processus de glissements, le romancier lui-même, dont on se souvient d'abord évoqué de dos, devient au fil des couplets une « ombre chinoise », jusqu'à n'être plus qu'une *pure création verbale*, ces derniers mots qui titrent la chanson, et qui, après l'indication complice du *Voyage de noces*, s'avèrent point de convergence de tout le système associatif et évocateur :

Et le baiser qui a suivi  
 Sous les réverbères, sous la pluie  
 Devant les grilles du Square Carpeaux  
 Je l'appelle Patrick Modiano

Nuit, pluie, réverbères, l'hommage assume les emprunts référentiels aux décors privilégiés par les romans de Modiano. Et, après cette formule magique, comme la cristallisation d'une apparition sortie non d'une lampe à huile, mais d'une bouche de métro, la chanson n'est plus qu'un assez long instrumental : d'abord se déploient les mêmes cordes qu'à l'introduction, puis, finalement, comme après une évaporation, ne subsistent que les notes, de plus en plus fragiles et dépouillées, d'un piano délicat. L'esprit Modiano flotte alors bien au-delà de la mention du nom du romancier. La chanson-hommage transpose un esprit, par son atmosphère musicale, son rythme, son orchestration, sa façon de pénétrer dans les mémoires et de s'y attacher discrètement, mais avec une subtile efficacité. Celle des gouttes de pluie qui s'insinuent peu à peu, partout, pour contribuer à une humidité générale, par capillarité.

C'est sur cette capillarité que je souhaite achever cette rapide esquisse des modalités de références de chansons à des romans : titres, trames, atmosphères, et figures ou silhouettes des auteurs eux-mêmes dans les paroles, autant de façons de donner corps vocal et sonore à une *familiarité*. Elle est éprouvée par l'auteur, et/ou l'interprète, mais la chanson vise à la faire partager à l'auditeur. C'est donc une stratégie de complicités en train de se tisser, à coups de lieux communs, d'un roman aux souvenirs qu'il a laissés à ses lecteurs, que la mise en chanson vise à réaliser.

Les paroles, le plus souvent, étayées par des mentions de titres, jouent d'images destinées à condenser les enjeux des romans-sources. Mais la réussite des morceaux, *in fine*, repose d'abord sur leur capacité à faire dialoguer ces paroles avec une musique que l'auditeur éprouvera comme naturellement associée à l'univers romanesque évoqué. La grâce virevoltante d'un Dave, la fragilité souriante d'un Souchon, ou l'art des complicités et des connivences de Delerm, bref leur *ethos* de chanteurs, ne sont donc pas étrangers à la réussite de leurs hommages en chansons. Ce que ces quelques pages ont essayé de montrer, c'est en effet la *cohérence*, par-delà la stratégie d'un hommage frontal ou plus biaisé, des familiarités chantées avec le reste de l'œuvre des chanteurs de ce corpus.

Un palimpseste enchanté ?