

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

MARTIN POULIN

**TRAJECTOIRES DANS LA CHANSON FRANÇAISE :
RENAUD, ALAIN SOUCHON & BERNARD LAVILLIERS**

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M. A.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

DÉCEMBRE 2001



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

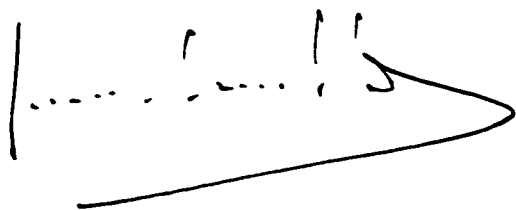
L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-73716-0

Canada

La chanson est un art populaire qui renvoie de manière instantanée au public une image de la société dans laquelle il évolue. Ce mémoire vient faire l'analyse de trois de ces reflets tel qu'émis par Renaud, Alain Souchon et Bernard Lavilliers. Bien que la production de ces oeuvres ait été faite pendant une période commune (1980-2000), les visions de la société qui en découlent sont différentes.

D'abord, nous voyons que Renaud s'inscrit dans une lignée traditionnelle et s'intéresse avant tout à la France; ensuite qu'Alain Souchon est profondément marqué par son époque mais jette un regard sur l'ensemble des humains, au-delà des frontières; et finalement que Bernard Lavilliers exprime les différences entre les différentes parties du monde et questionne les attitudes des groupes d'individus qui les habitent.



6 mars 2002

Handwritten signature or scribble in black ink, possibly a second signature or a date, located below the date.

Je tiens à offrir mes plus sincères remerciements à monsieur Roger Chamberland pour sa patience, son aide et sa compréhension. Je tiens également à remercier messieurs Gilles Perron et Denys Lelièvre pour les qualités de commentaires formulés. Des mercis tout particuliers à Chantal Paradis pour le support inestimable qu'elle m'a donné et à David Poulin pour sa présence.

À Chantal et David

À mes parents

TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ	
AVANT-PROPOS	
TABLE DES MATIÈRES.....	3
INTRODUCTION.....	6
1. La pertinence du sujet et le contexte de l'analyse : la chanson française comme miroir d'une société en mouvement.....	6
2. Les objets et les hypothèses : trois trajectoires majeures de la chanson française à la fin du XX ^{ème} siècle. Renaud, Alain Souchon et Bernard Lavilliers. de nouveaux rapports entre l'individu et le monde.....	7
3. Rappel et repères, l'état de la question : les études sur ce sujet.....	8
4. Approche méthodologique : sociologie de la littérature.....	9
5. Plan du mémoire : regard sur la trajectoire de l'écrivain et l'institutionnalisation.....	11
CHAPITRE I : RENAUD, LA CONTINUITÉ DE LA TRADITION.....	13
1. Le personnage et ses influences.....	14
1.1. Une mythologie qui se perpétue.....	20
2. Topologie du discours de Renaud.....	23
2.1. La représentation du réel : Renaud et son auditeur au centre de l'univers.....	23
2.1.1 Les langages populaires de Paris : de la jeunesse aux milieux culturels...	24
2.1.2. L'enracinement social par les référents culturels et l'humour.....	25
2.1.3. L'amitié comme ultime soutien moral.....	28
2.1.4. La figure de la femme : entre mystère et trahison.....	31
2.1.5. Au-delà de la lutte des classes.....	34
2.2. L'univers géographique français : de Paris aux régions.....	36
2.2.1. Paris au centre du monde.....	36
2.2.2. Regard sur les régions de France et sur le monde.....	37
3. Conclusion : la désillusion d'une révolte inutile.....	39

CHAPITRE 2 : ALAIN SOUCHON, LEADER DISCRET DE LA "NOUVELLE CHANSON FRANÇAISE"	41
1. Les composantes d'une nouvelle sensibilité.....	42
1.1. L'entourage artistique et la nouvelle réalité sociale des années 1980.....	43
1.2. L'incarnation de la fragilité masculine.....	44
2. Topologie du discours d'Alain Souchon.....	46
2.1. La perception de nouvelles valeurs sociales.....	46
2.1.1. La nostalgie de l'enfance.....	46
2.1.2. Un regard particulier sur la femme.....	48
2.1.3. La superficialité du monde moderne.....	50
2.2. Les particularités linguistiques et musicales.....	53
2.2.1. Une langue axée sur le passé.....	53
2.2.2. Une musique avant tout banale.....	56
2.3. L'absence de points de repère spatio-temporels.....	58
3. Conclusion : une "nouvelle chanson française" qui dénonce le nouveau rapport à autrui.....	59

CHAPITRE 3 : BERNARD LAVILLIERS, L'OUVERTURE SUR LE MONDE; ENTRE CHANSON ET DOCUMENTAIRE.....	61
1. Les principales influences littéraires et artistiques.....	62
1.1. Léo Ferré et le regard sur la vie personnelle.....	62
1.2. Charles Baudelaire et l'exaltation des sens.....	64
1.3. Blaise Cendrars et le goût de l'exploration.....	67
1.4. Les autres membres d'un univers artistique clairement établi.....	69
2. Topologie du discours de Bernard Lavilliers.....	70
2.1. L'univers personnel et planétaire d'une œuvre.....	70
2.1.1. La France invisible.....	71
2.1.2. Les États-Unis et les mythes de l'excès.....	74
2.1.2.1. New York.....	75
2.1.2.2. Les cultures institutionnelle et populaire.....	77

2.1.2.3. L'utilisation de la langue anglaise.....	81
2.1.3. L'Amérique du Sud et les pays du tiers monde : exotisme et Découverte.....	82
2.1.3.1. Une vaste carte du monde.....	83
2.1.3.2. Des caractéristiques linguistiques, musicales et picturales qui font voyager.....	83
2.1.3.3. Les particularités thématiques.....	86
3. Conclusion : transcender les frontières géographiques, humaines et sociales pour atteindre l'universel.....	88
CONCLUSION.....	90
BIBLIOGRAPHIE.....	95

INTRODUCTION

Depuis plus d'un siècle, l'art de la chanson marque de son empreinte l'univers socioculturel de la France. Humoristiques, tendres ou dénonciatrices, c'est par les chansons qu'ont longtemps circulé les idées de toute une nation. De Villon à aujourd'hui, elles ont transmis et transmettent encore les pensées et les émotions de tous et chacun, se nourrissant de l'air du temps et redonnant à l'auditoire des chants nouveaux à partager.

Ainsi, chacun sait que le siècle dernier a été florissant en œuvres chansonniers qui ont marqué des époques et qui leur resteront à jamais identifiées. Qu'on pense aux chansons de Bruant et au début du XX^{ème} siècle, qu'on pense à Charles Trenet et à ses immenses succès des années cinquante ou qu'on pense à celles de Gainsbourg et aux années soixante-dix, nul ne niera qu'elles demeurent des points de repère culturels essentiels au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle. Mais les vingt dernières années ont été très fertiles en développement socioculturels, dont l'apparition de nouveaux moyens de communication et l'ouverture culturelles aux pays de l'hémisphère sud, et l'impact de ceux-ci sur la chanson l'a fait, évidemment, évoluer de manière particulière. Qu'on pense à la diffusion de celle-ci via l'internet ou au métissage musical qui est de plus en plus populaire.

1. La pertinence du sujet et le contexte de l'analyse : la chanson française comme miroir d'une société en mouvement

Les changements majeurs des vingt dernières années du XX^{ème} siècle concernent surtout la modification des rapports interpersonnels. D'abord, par l'apparition de nouveaux moyens de communication, les distances ont été abolies, tout comme les frontières, ce qui n'a pas été sans relancer certains sentiments patriotiques. Ensuite, la chute du mur de Berlin et l'offensive de plus en plus marquée de l'impérialisme culturel américain ont entraîné une course à la consommation qui semble sans limites. Finalement, la

domination de la langue anglaise dans les communications, principalement dans le domaine culturel, a sérieusement ébranlé l'image de la langue française et son pouvoir d'évocation.

Puisque nous présupposons que la chanson a toujours été une manière de représenter la société française, nous essaierons dans ce mémoire de montrer les impacts qu'ont les modifications des dernières années sur l'évolution de la chanson. En fait, il s'agit de voir comment ces changements ont influé sur les créateurs et de comprendre comment les œuvres des vingt dernières années sont représentatives des valeurs du monde contemporain.

2. Les objets et les hypothèses : trois trajectoires majeures de la chanson française de la fin du XX^{ème} siècle. Renaud, Alain Souchon et Bernard Lavilliers, de nouveaux rapports entre l'individu et le monde

Nous avons décidé de nous intéresser à trois chanteurs qui ont marqué leur art par leur succès populaire, qui ont une forte influence auprès de la nouvelle génération de chanteurs et qui ont su conserver une unité stylistique tout au long de leur carrière. Il s'agit de Renaud, d'Alain Souchon et de Bernard Lavilliers.

Renaud s'est toujours présenté comme étant le gardien d'une certaine tradition chansonnière. Ayant débuté comme chanteur de rue, il a longtemps conservé dans son répertoire des chansons de Bruant ou de Montéhus, des artistes du XIX^{ème} siècle. Plus tard, il consacra également tout un disque à Georges Brassens. Nous croyons donc que malgré les changements observés, Renaud demeure le porte-étendard d'une chanson traditionaliste ayant pour objet principal Paris et la France.

Alain Souchon a longtemps été présenté par la presse spécialisée comme le chef de file de la « nouvelle chanson française ». Dans ce regroupement informel d'artistes aux

intentions plus ou moins bien définies, notons la présence de Julien Clerc, Jane Birkin et Michel Jonasz. Ces artistes étaient profondément influencés par la musique anglo-saxonne, la conscience qu'ils avaient de voir le monde en mouvement a donné naissance à de nombreuses chansons qui traitent globalement de la condition humaine sans nécessairement la situer dans un lieu géographique particulier. Nous croyons donc que, fortement influencé par l'abolition de l'espace et la disparition de l'idéal « peace and love », Alain Souchon est l'incarnation d'une société en mouvance et dont les points de repères sont éphémères, rares et fragiles et qui se butent constamment à des questions auxquelles les réponses ne cessent de varier.

Enfin, Bernard Lavilliers s'est lui-même forgée une image d'explorateur-poète qu'il cherche à placer en filiation avec, entre autres, l'écrivain Blaise Cendrars. Cherchant volontiers à transgresser les frontières nationales, morales et culturelles qui le confinaient à la France, il aura rapidement su profiter de l'abolition des frontières pour explorer le monde et modifier le regard qu'il posait sur celui-ci et ajuster son œuvre à cette nouvelle perception. Ainsi, il aura été un des premiers artistes français, avec Serge Gainsbourg, à intégrer à ses musiques des influences brésiliennes et hispanophones (samba, salsa) et new-yorkaise (rap) En fait, nous croyons que Lavilliers, lui aussi, fortement influencé par l'abolition de l'espace et des frontières, a su profiter du métissage culturel pour faire évoluer son art en explorant le monde d'une manière que bien peu d'artistes de sa génération ont tentée.

3. Rappels et repères, l'état de la question : les études sur ce sujet

La perspective dans laquelle nous nous proposons de faire notre analyse se veut originale et n'a jamais été envisagée auparavant. Si les idées de base ont parfois été avancées par certains journalistes de la presse spécialisée, aucune étude, partielle ou complète, n'a été faite sur ce sujet.

Toutefois, les trois chanteurs qui seront ici étudiés se sont vu consacrer au fil de leur carrière de très nombreux articles. Notons surtout les dossiers dont chacun fut l'objet dans la revue *Chorus. Les cahiers de la chanson*, revue spécialisée en chanson française¹ et qui a pour but de se développer en tant qu'outil de référence sur le sujet. Ils ont également été chacun l'objet d'au moins une biographie. Dans le cas de Renaud, nous pensons à Dès que le vent soufflera² de Régis Lefèvre et Le roman de Renaud³ de Thierry Séchan; pour Alain Souchon, à Alain Souchon le rebelle en douce⁴ de Richard Cannavo et, pour Bernard Lavilliers, à Bernard Lavilliers : Itinéraires d'un aventurier⁵ de Dominique Lacout. Enfin, mentionnons qu'à notre connaissance, bien que des études de ce type aient déjà été faites sur la chanson française, aucune d'elles n'abordait le sujet qui nous préoccupe ici.

4. Approche méthodologique : sociologie de la littérature

La théorie de la sociologie de la littérature, et particulièrement celle de la *naissance de l'écrivain*, telle que formulée par Alain Viala⁶ est l'outil le plus apte à cerner les « trajectoires d'écrivain » qui ont mené Renaud, Alain Souchon et Bernard Lavilliers à s'établir solidement dans la structure du champ de production particulier qu'est la chanson française. En fait, cette théorie permet de « [r]endre compte des propriétés thématiques et formelles des œuvres en les mettant en relation avec l'ensemble des possibles défini par un état de la vie littéraire et avec l'ensemble des médiations qui s'y

¹ Robine, Marc, « Renaud : Rebelle, vivant et debout », *Chorus les cahiers de la chanson*, automne 1995, no. 13, p. 87-110.

Hidalgo, Fred, « Alain Souchon : On avance, on avance, on avance, ... », *Chorus les cahiers de la chanson*, printemps 1994, no. 7, p. 81-104.

Demari, Jean-Claude, « Bernard Lavilliers : Un guetteur du siècle », *Chorus les cahiers de la chanson*, Hiver 1995, no. 10, p. 83-106.

² Lefèvre, Régis, *Dès que le vent soufflera*, Édition du Club France Loisirs, Paris, 201 pages, 1985.

³ Séchan, Thierry, *Le roman de Renaud*, Éditions Seghers, Point Virgule, Paris, 156 pages, 1988.

⁴ Cannavo, Richard, *Alain Souchon : le rebelle en douce*, J.-C. Lattès, Paris, 308 p.-[8] p., 1998.

⁵ Lacout, Dominique, *Bernard Lavilliers : itinéraires d'un aventurier*, Édition du Rocher, Monaco [Paris], 229 p.-[8] p., 1998.

⁶ « Envisager la situation sociale des écrivains, c'est montrer quelles étaient leurs compétences, attitudes et stratégies; quels conflits les opposaient entre eux, et pour quels enjeux; c'est aussi s'interroger sur les schémas culturels fondamentaux, incorporés dans les façons de penser, les « habitus » qui intervenaient dans la création littéraire ». Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain*, p. 9

jouent [...] »⁷ C'est pourquoi les analyses de notre mémoire porteront-elles autant sur les textes des chansons que sur les principales caractéristiques musicales, sociales, institutionnelles et picturales de l'œuvre de ces trois chanteurs. Car ces productions artistiques prennent forme à travers un ensemble de prismes: prisme de la langue et de la psychè de l'auteur, mais aussi prismes constitués par la structure même du champ et, au sein de celui-ci, par les codes particuliers de chaque institution et par la relation des institutions entre elles.⁸ En fait, il s'agit de montrer quels sont les habitus qui interviennent dans l'acte créatif de ces individus.

Ainsi, bien que la création soit constante entre 1975 et 2000, il est probable que l'œuvre des trois chanteurs soit marquée par une stratégie particulière qui les amène à occuper, aujourd'hui, un rôle différent dans l'institution chansonnière. C'est donc à dire que, pour reprendre une affirmation d'Alain Viala concernant la littérature, mais que nous pouvons endosser pour la chanson, « l'imaginaire d'un écrivain, c'est [...] la construction d'une image de lui au sein de l'espace littéraire, et son esthétique, la forme qu'il donne à cette image. »

Enfin, mentionnons que le domaine de la chanson s'est construit en champ autonome de la littérature au milieu du XX^{ème} siècle puisque ses institutions les plus marquantes sont toutes apparues à cette époque. Que ce soit la création des prix de l'Académie Charles-Cros, la publication de nombreux textes de chanson dans les collections « Poètes d'aujourd'hui » puis « Chansons et poésie » chez Seghers ou l'introduction dans les programmes scolaires de textes de Brassens et de plusieurs autres⁹. Comme artistes du domaine de la chanson ayant été consacrés par l'institution, nous pensons bien sûr à Georges Brassens, Jacques Brel et Léo Ferré, mais aussi à Barbara, Juliette Gréco, Boris Vian, Jean Ferrat, Félix Leclerc, Georges Moustaki, Serge Gainsbourg et tant d'autres. Cette chanson française ancrée sur la rive gauche de la Seine est souvent perçue comme

⁷ Viala, Alain, *op. cit.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ Marc Robine, *Chorus les cahiers de la chanson*, no 17, Automne 1996, p. 130.

étant intellectuelle et très près de la poésie littéraire¹⁰. En cela, elle s'oppose directement à la chanson dite populaire¹¹.

5. Plan du mémoire : regard sur la trajectoire de l'écrivain et l'institutionnalisation.

Pour chacun des auteurs de chansons étudiés, trois disques seront particulièrement analysés. En plus de couvrir l'ensemble de leur production entre 1980 et 2000, ceux-ci correspondent à l'atteinte d'étapes significatives (éclosion auprès du grand public, première série de spectacles à l'Olympia, record de ventes, etc.) dans la carrière de ces artistes. De plus, il nous semblait intéressant de choisir des disques produits pendant les mêmes périodes afin de percevoir des sources d'inspirations communes dont le traitement aurait varié.

Pour Renaud, ce sont *Marche à l'ombre* (1980), *Putain de camion* (1988) et *À la belle de mai* (1994). Dans les chansons qui composent ces albums, Renaud présente essentiellement une société française que conteste une marginalité qui stigmatise son anarchie dans une violence brute mais banalisée. L'amitié et l'amour y deviennent la seule réponse possible. Cette approche demeure toujours la sienne même si elle s'ajuste constamment aux nouvelles réalités de son quotidien.

Dans le cas d'Alain Souchon, ce sont *On avance* (1983), *Ultra moderne solitude* (1988) et *C'est déjà ça* (1993). Nous retrouvons dans les chansons qui composent ces trois disques une exploration des rapports interpersonnels dans une société qui ne laisse plus le temps aux individus de s'arrêter. Constamment en proie à la nostalgie et au désespoir,

¹⁰ Deux choses ont participé particulièrement à la création de cette perception. D'abord, la publication des textes de Brassens, Brel, Ferré, Moustaki et bien d'autres dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers) puis, la cohabitation de ces textes avec la mise en musique de poèmes reconnus comme étant des phares de la poésie. On pense ici à Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Aragon, etc.

¹¹ La distinction faite ici nous ramène aux *ambivalences du clientélisme et du mécénat*, dans Viala, *op. cit.*, p. 51-84.

l'œuvre de Souchon est ici le miroir d'une société en mouvement qui ne parvient jamais à établir solidement ses points de repère.

Pour Bernard Lavilliers, ce sont *O gringo* (1980), *If* (1989) et *Champs du possible* (1994). Nous retrouvons dans les chansons de ces trois albums un désir clair d'établir un univers personnel bâti sur des références géographiques et culturelles bien précises. En effet, la France, les États-Unis et les pays de l'hémisphère sud s'imposent constamment comme des univers différents mais complémentaires qui soulignent les différentes facettes du chanteur. De même, la présence constante de Léo Ferré, Charles Baudelaire et Blaise Cendrars dans les propos et les textes de Lavilliers cherche également à souligner ces différentes facettes.

En fonction des hypothèses établies, nous débiterons par l'analyse de l'œuvre de Renaud, suivie de celle d'Alain Souchon, pour terminer avec celle de Bernard Lavilliers. Soit celui qui s'inscrit dans la poursuite de la tradition chansonnière française, puis celui qui s'inscrit dans un axe temporel, soit l'influence et la représentation de la vie contemporaine, et, finalement, celui qui veut explorer les nouvelles perspectives qui lui sont offertes.

En somme, l'enjeu de notre travail est de faire voir les principales différences entre trois tendances majeures de la chanson française de la fin du XX^{ème} siècle. C'est-à-dire que nous voulons montrer que, bien qu'elle tente de rendre compte de l'état d'une société et qu'elle soit conditionnée par celle-ci, l'image qu'elle donne de cette société est définie par le regard personnel du créateur et par l'institution qui encadre celui-ci.

CHAPITRE I

RENAUD, LA CONTINUITÉ DE LA TRADITION

Depuis son premier album enregistré en 1975 et après 25 ans de carrière, le chanteur français Renaud Séchan a construit une œuvre qui permet de cerner de façon précise sa trajectoire d'auteur-compositeur-interprète dans le monde de la chanson française à la fin du XX^{ème} siècle. Solidement ancrées dans l'espace géographique français, les caractéristiques de l'œuvre de Renaud sont d'abord une volonté de poursuivre la tradition de la chanson française comme l'incarnent Aristide Bruant et Georges Brassens. De plus, il défend un humanisme à tendance anarchique que sous-tendent l'amitié sans concession et la critique constante des différentes institutions de la société française. Finalement, il exprime volontiers sa désillusion quant à l'évolution de la société qu'il habite et dépeint dans son œuvre.

Les trois albums auxquels nous nous intéresserons principalement ici sont parus entre 1980 et 1994. *Marche à l'ombre*, paru en 1980, *Putain de camion*, en 1988, et *À la belle de mai*, en 1994, représentent, chacun à sa manière, les différentes périodes artistiques de la carrière de Renaud. En effet, sa production discographique peut se découper en quatre étapes distinctes. D'abord, entre 1975 et 1979, les disques *Amoureux de Paname*, *Place de ma mob'* et *Ma gonzesse* dévoilent un Renaud (par le biais des personnages qu'il met en scène) légèrement violent et plutôt maladroit dans ses rapports avec son entourage. Les textes donnant facilement dans la caricature et l'irrespect, cette période est principalement irrévérencieuse. Puis, en 1980 et 1982, les disques *Marche à l'ombre* et *Le retour de Gérard Lambert* prônent cette même violence avec davantage de hargne et de colère. Cette fois, elle devient un outil pertinent pour effectuer de véritables changements sociaux. En développant moins les nuances dans les sujets qu'il développe, Renaud se fait plus agressif et plus affirmé dans ses opinions, il est plus revendicateur que jamais. Par la suite, de 1983 à 1988, les disques *Morgane de toi*, *Mistral gagnant* et *Putain de camion* voient les thèmes s'adoucir et y apparaissent entre autres les valeurs

familiales et une ouverture sur le reste de la planète. Ces modifications lui apportent alors un succès public qu'il n'a jamais retrouvé depuis. Il est véritablement, et pour la première fois, un chanteur « populaire ». Enfin, de 1992 à 1994, soit dans les disques *Marchand de cailloux* et *À la belle de mai*, il sera plus posé, moins révolutionnaire et davantage marqué par une recherche stylistique que par un renouvellement idéologique. Sans être la période de la maturité, elle est tout de même un aboutissement inévitable auquel le menait la démarche qu'il avait entreprise. Toutefois, des caractéristiques constantes de l'œuvre de Renaud se retrouvent dans chacune de ces périodes et dans chacun de ces disques et leur analyse permettra de définir l'espace particulier qu'il s'est forgé dans le champ de la chanson française. Cet espace est situé aux confluent de la tradition chansonnière, de la révolte contre la société et de l'exploration culturelle de la France.

1. Le personnage et ses influences

Né en 1952 à Paris, Renaud Séchan naît dans une famille de six enfants dont le père et la mère incarneront l'union entre la vie quotidienne et l'engagement politique. Lui est instituteur et vient d'une famille protestante intellectuelle alors qu'elle vient d'une famille d'ouvriers catholiques. Ce sont là deux conceptions de société qui s'opposent mais qui, sous le toit familial, parviennent à s'entendre. Il a seize ans en 1968 et vit cette période de révolution, avec son frère et sa sœur aînée, sur les barricades qui encombrent Paris. Ils sont de ceux qui occupent la Sorbonne et c'est dans ce climat de révolution qu'il écrit ses premières chansons, à moitié pour exprimer sa révolte, à moitié pour séduire les filles. Parmi celles-ci, « Crève salope » qui s'attaque déjà aux différentes formes de pouvoir bourgeois tels que la famille, le clergé et l'école:

Le lendemain, comme tous les jours, j'veis au lycée,
 Je rencontre dans la cour mon prof d'anglais,
 Elle me dit : bonjour jeune homme, comment ça va?
 J'lui répons : ta gueule sale conne, ça t'regarde pas!
 Et j'ui ai dit : crève salope!

Et j'ui ai dit : crève charogne!
 Et j'ui ai dit : crève poubelle!
 Vlan! Une beigne!¹²

Si on peut reprocher à ce texte une vulgarité de ton, il révèle déjà les grandes lignes thématiques d'une œuvre qui naît. Ses premières chansons sont fortement marquées par une propension à chanter ses idéaux révolutionnaires et ses convictions anarchistes.

Au cours des années suivantes, il devient chanteur de rue où il interprète avec un ami ses premières chansons et certaines du début du siècle telles que les ont popularisées Aristide Bruant ou Fréhel. Parallèlement, il fréquente le Café de la Gare, petite salle de concerts et de théâtre, où il chante et joue la comédie avec d'autres jeunes acteurs (dont certains deviendront également des personnalités artistiques tels Coluche, Miou-Miou et Patrick Dewaere). Et ce sont ces petits spectacles qui lui ouvriront finalement la porte pour une véritable carrière puisqu'ils mènent à l'enregistrement de son premier disque en 1975¹³. En effet, François Bernheim et Jacqueline Herrenschmidt, deux producteurs indépendants, après avoir assisté à quelques représentations de Renaud, lui proposent d'enregistrer ses compositions car ils perçoivent en lui une force artistique particulière¹⁴.

Mais revenons à son répertoire. Les vieilles chansons françaises, que Renaud interprète abondamment, marquent également l'écriture de ses chansons. Ainsi, les thèmes qu'il aborde dans ses chansons, le style musical qu'il développe et le vocabulaire qu'il emploie sont fortement redevables à ce qui fut son premier répertoire. D'ailleurs, quelques années plus tard, il débute ses spectacles en interprétant plusieurs chansons de Fréhel, Georgius, Georges Guétary et quelques autres de manière à rappeler à son public l'influence que ces chanteurs ont eue sur lui. De plus, la parution de l'album *Le petit bal du samedi soir... et autres chansons réalistes* en 1981, qui est l'enregistrement d'une de ces premières

¹² Régis Lefèvre, *Dès que le vent soufflera*, p. 39, « Crève salope » a été écrite par Renaud en 1968.

¹³ *Amoureux de Paname*, Polydor, 825347-2.

¹⁴ Thierry Séchan, *Le roman de Renaud*, Édition Seuil (Point Virgule), 1988, p. 44.

parties, ajoute à la signification de cette reconnaissance publique pour Renaud.

Cet intérêt pour la chanson française traditionnelle ne concerne pas que la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. Renaud revendique également, de manières implicite et explicite, une filiation très nette avec Georges Brassens. « Si c'est peut-être Hugues Aufray qui m'a amené à chanter, c'est Brassens qui m'a poussé vers l'écriture. »¹⁵ Le regard ironique que Brassens posait sur une société se bâtissant à l'image de la bourgeoisie reprend ainsi vie dans les chansons de Renaud. Mais bien que féroce et antibourgeoises et anticléricales, c'est surtout la victoire du quotidien et de l'amitié qui rend la vie plus agréable que l'on perçoit dans leurs textes. À cette similitude thématique, ajoutons la volonté de Renaud à faire vivre dans son œuvre discographique une partie de l'univers de Georges Brassens. Il y a eu l'enregistrement de « Celui qui a mal tourné » pour l'album compilation *Chantons Brassens* paru en 1992 et, surtout, l'enregistrement de 23 autres chansons pour le disque *Renaud chante Brassens*. Renaud ajoute à cette parenté qu'il a établie entre Brassens et lui en explicitant, dans la chanson « Mon amoureux », l'existence d'un public qui leur est commun.

T'en fais pas Papa, mon amoureux tu l'aim'ras
Il écoute que Brassens et toi¹⁶

Mais pendant toute sa carrière, Renaud a avant tout été perçu comme un parolier, faisant « le boulot de Verlaine avec des mots de bistrot »¹⁷. Aussi sa musique n'est-elle longtemps qu'un accompagnement nécessaire pour faire entendre les poèmes qu'il écrit. Et l'influence nécessaire fut la musique de ses premières amours, soit Bob Dylan et Hugues Aufray. De la musique folk, à laquelle il ajoute des rythmiques de vieille chanson française, java et musette, accompagnée par un accordéon souvent en équilibre sur les seuls deux ou trois accords qui composent la chanson.

¹⁵ Robine, Marc, *Chorus les cahiers de la chanson*, « Rebelle, vivant et debout ». no 13, Automne 1995, p. 104.

¹⁶ « Mon amoureux », *À la belle de mai*, 1994.

¹⁷ Renaud, *Mistral gagnant*, Éditions Seuil (Point Virgule), 1986, préface de San Antonio.

Toutefois, à la fin des années 1970, après que la musique populaire anglo-saxonne ait été bousculée par la montée d'un rock plus dur (qu'on pense à Led Zeppelin) et l'arrivée du punk (les Sex-Pistols), l'image du loubard aidant, Renaud se met au rock et incorpore guitares électriques, batteries et synthétiseurs à sa musique. Musicien plutôt ordinaire, ses musiques sont sans originalité et parviennent difficilement à soutenir l'originalité de certains propos. Des chansons comme « Où c'est qu'j'ai mis mon flingue? » (1980) ou « Loulou » (1983) ne parviendront jamais à convaincre du caractère rock de Renaud. Même phénomène à la fin des années 1980 où la musique du monde (world beat) bat son plein. La chanson « Jonathan » (1988) souligne son intérêt pour le genre sans qu'il parvienne à le rendre avec originalité. Sa force, c'est les paroles. De plus en plus conscient de ce fait, pour l'album *À la belle de mai* (1994), il ne composera que trois des douze musiques (trois seront de Julien Clerc, les autres de ses différents musiciens), alors qu'il écrit encore une fois la totalité des textes.

Mais son influence vient aussi de ses contemporains. Si les collaborations sont de plus en plus fréquentes (Julien Clerc sur *À la belle de mai* ou Serge Gainsbourg pour le vidéoclip de « Morgane de toi »), si les apparitions à des concerts-bénéfices sont assez fréquentes (les Restos du cœur, *Urgence* (contre le sida)), Renaud est un écrivain solitaire qui concocte seul ses chansons principalement en raison de la langue employée et du rare mélange d'humour et de révolte qui lui est personnel. Bien sûr, c'est là le cas de la majorité des chanteurs. Mais Renaud s'étant créé un univers personnel et très en marge des autres chanteurs, peu d'entre eux peuvent développer une collaboration créatrice avec lui. Mais ces caractéristiques font également qu'il est peu repris par les autres chanteurs, contrairement à Francis Cabrel ou Jean-Jacques Goldman, par exemple. C'est donc dire que dans son cas, l'interprète doit être perçu comme partie intégrante du texte de la chanson.

Enfin, l'image vestimentaire très caractéristique de Renaud à ses débuts a clairement influencé la perception que les médias et le public avaient de lui. En effet, dès que

l'habillement d'un artiste diffère des conventions sociales, la notion de personnage, donc de falsification, apparaît dans le discours médiatique, surtout si le discours de l'artiste se veut réaliste¹⁸. En d'autres termes, il s'agit d'établir la crédibilité de l'auteur en regard de son discours. Par son habillement, d'abord gavroche, puis loubard, Renaud s'inscrit dans un groupe social marginalisé auquel les médias sont peu souvent confrontés. Dès lors, l'attitude des médias est de remettre en question son appartenance véritable à ce milieu. En fait, plusieurs journalistes¹⁹ prétendront que son image et son discours ne sont qu'une pure manipulation démagogique, telle qu'elle est concevable dans un contexte principalement économique²⁰. De 1975 à aujourd'hui, Renaud a eu à subir cette attitude à quelques reprises et il dut chaque fois justifier ses choix artistiques. Il a dû chaque fois établir sa crédibilité en tant que témoin du monde dont il rendait compte. « [...] depuis vingt ans que je chante – contrairement à tous mes confrères – je dois toujours justifier mes origines. »²¹ Si le premier album est mis sous le sceau des habitants marginaux de Paris (casquette, pantalon à carreaux, mobylette), un glissement vers une image plus rock et plus dure pour les quatre albums suivants (jusqu'à *Le retour de Gérard Lambert*) fait de lui le héros maudit de ses sombres histoires. Puis, s'adoucissant, il en vient à donner une image moins rebelle et de plus en plus sereine et adulte jusqu'à aujourd'hui, plus en concordance avec la lecture qui est faite de son discours. Toutefois, malgré la constante thématique de ses chansons, plusieurs médias lui demandent toujours d'établir sa crédibilité sur le sujet.

¹⁸ « Dans la strate élargie, l'honnête homme constitue le modèle social que nul ne remet en question. [...] Une définition plus radicale de l'honnêteté se fait jour : elle la présente comme une qualité de nature et tend à la réserver aux gens biens nés. » Viala, Alain, *op. cit.*, p. 147. Dans cette mesure, le discours réaliste de Renaud, apparenté au milieu des voyous, lui imposait d'établir sa crédibilité, son honnêteté.

¹⁹ « Le plus ridicule sans doute dans la polémique qui s'organisa alors autour de Renaud reste que celle-ci naquit de la seule chanson du disque... dont les paroles n'étaient pas de lui : *La chanson du loubard*. [...] Mauvaise querelle que tout cela; d'autant que la presse de gauche se fera un malin plaisir (ô *Libé!*) d'en rajouter dans la mauvaise foi et la désinformation. Marc Robine, *op. cit.*, p. 91-92.

²⁰ Dès le XVII^e siècle, l'œuvre d'art et le produit de consommation étaient confondus et subissaient la même logique marchande. « ... autour des personnages riches et puissants se rassemblaient des individus ou des groupes qui se mettaient à leur service en échange de divers avantages. [...] Or le clientélisme est une logique du service. » Viala, Alain, *op. cit.*, p. 52. « Aujourd'hui, c'est autour du public qu'ils se regroupent et dont ils veulent servir les intérêts. À ce moment, l'avantage récolté sera surtout monétaire. Nous pensons dans ce cas aux groupes de musique formés par des gérants et des compagnies et qui sont structurés uniquement en fonction des modes et des attentes du public (Spice Girls, Backstreet Boys, etc.).

²¹ Robine, *op. cit.*, p. 100.

En fait, le problème médiatique de Renaud a toujours été cette appartenance revendiquée à un milieu qui avait la réputation d'être relativement fermé et qui était éloigné des observateurs "bourgeois". On se demandait donc comment ce fils de bourgeois pouvait prétendre en faire partie. C'est cette question qui domine alors le discours anti-Renaud dans les médias français²².

Cette situation le force à justifier sa position sociale et ses origines à de nombreuses reprises au cours des entrevues qu'il doit donner. Justification qu'il trouve répétitive, lassante et qu'il explique ainsi :

Tout est venu du premier ou du deuxième album, quand j'ai commencé à chanter la banlieue, les mobylettes, les loubards entre guillemets, et qu'une certaine presse, un certain style de médias m'ont [sic] un peu caricaturé, réduit au personnage de mes chansons. [...] Je chante les loubards parce que je les connais, je les fréquente, je les aime, parce que je connais leurs défauts, leurs qualités, leurs passions, leur vie quotidienne, et c'est pour cela que je me suis imprégné de leurs histoires pour en faire des chansons. Mais on m'a répondu : « Ah bon! Vous n'êtes pas de ce milieu-là, donc vous êtes forcément à l'extrême opposé »!²³

À cet égard, les pochettes le représentent presque toujours le regard dur et fermé, à la limite d'une certaine violence. Entre celle de *Marche à l'ombre* qui le représente derrière une vitre cassée (album que Renaud dédie à Paul Toul', dernier pseudonyme employé par Jacques Mesrine) et le kiosque de foire apparaissant sur *À la belle de mai*, il y a une même ambiance glauque qui exprime un certain dégoût face à la vie. Mais comment, en tant que chanteur populaire, peut-on se présenter dans cette situation et prôner l'authenticité? Si plusieurs chanteurs ont eu à vivre ce paradoxe, la réponse de Renaud semble tenir en ces quelques vers extraits de « P'tite conne » :

²² Voir note 19.

²³ *Ibid.*, p. 100

Moi j'aime le soleil
 Tout autant que la pluie
 Et quand je me réveille
 Et que je suis en vie

C'est tout ce qui m'importe
 Bien plus que le bonheur
 Qui est affaire de médiocres
 Et qui use le cœur...²⁴

En fait, il semble que pour Renaud, la popularité ne chasse pas automatiquement la lucidité et que si sa situation s'est améliorée avec le succès, celle de la société est restée la même.

En conclusion, nous aurons remarqué que l'homme Renaud, à la fois créateur et artiste public, a subi des influences morales, culturelles et sociales qui ont profondément marqué son œuvre au point d'en devenir des caractéristiques essentielles. Issu, non pas de paradoxes, mais de carrefours d'idées, il a développé une thématique particulière, lui permettant de rendre compte d'une échelle de valeurs humanistes et centrées sur l'individu et ses rapports sociaux, entre la fragilité et une affirmation de la virilité.

1.1 Une mythologie qui se perpétue

Dès le premier album, intitulé *Amoureux de Paname*, l'auditoire découvre l'intention humaniste de Renaud. Son discours possède des caractéristiques claires et sans nuances d'où ressort surtout le rejet de plusieurs valeurs associées à la bourgeoisie dont le travail, l'amour aveugle pour la patrie et le conformisme social. En fait, il s'agit surtout pour l'auteur d'affirmer sa marginalité par rapport à ce groupe social. Il en profite d'ailleurs pour souligner à grands traits son appartenance à ces groupes d'exclus que sont les voyous et les artistes. À cet égard, la chanson «Hexagone» a permis à Renaud, sinon

²⁴ « P'tite conne », *Mistral gagnant*, Virgin, 30 028, 1985.

d'être reconnu, à tout le moins d'être identifié à une révolte plus agressive et moins nuancée que certains de ses contemporains comme Antoine ou Jacques Dutronc. En douze couplets, chacun inspiré par un mois de l'année, il attaque avec violence des attitudes sociales françaises que développe l'habitude de la paresse et du confort et qu'il perçoit chez ses concitoyens. Elle se termine sur ces vers qui proclament que :

Si le roi des cons perdait son trône,
Y'aurait 50 millions de prétendants.²⁵

Paradoxalement, un certain attachement à des lieux marquants (principalement la ville de Paris) de son univers immédiat inspire sa plume. «Amoureux de Paname», «Écoutez-moi les gavroches» et « Gueule d'aminche » évoquent d'ailleurs cette tendresse pour un Paris idéalisé et presque d'une autre époque.

Traînez vos vies dans les ruelles,
Dans les vieux bistrot, dans les cours,
Et sur les pavés éternels
Qui n'ont pas quitté les faubourgs

Allez respirer sur la Butte
Tous les parfums de la Commune
Souvenirs de Paris qui lutte
Et qui pleure parfois sous la lune²⁶

L'autre élément dominant de ce premier enregistrement est l'utilisation à outrance de l'humour, ce qui a pour effet d'atténuer la violence des autres chansons. En effet, l'humour absurde et décalé des chansons «Greta», «Rita», «La menthe à l'eau» et « La Coupole » force l'auditeur à prendre du recul face au discours de Renaud puisque celui-ci se pose en fou du roi qui critique de façon virulente la société qu'il fréquente mais qui la fait également rire. En fait, nous pourrions affirmer qu'il cherche ainsi à se montrer

²⁵ « Hexagone », *Amoureux de Paname*, *op. cit.*

²⁶ « Écoutez-moi les gavroches », *Amoureux de Paname*, *op. cit.*

insouciant. Car tout en pourfendant la société, il se moque de certaines de ses composantes en laissant entendre qu'il vaut mieux rire de tout cela.

Pour ajouter à ce premier contact avec le public, Renaud revêt lors de ses spectacles un costume de scène évoquant le marlou type des quartiers ruraux de Paris à la fin du dix-neuvième siècle. C'est d'ailleurs ainsi vêtu que nous l'apercevons sur la pochette de ce disque. Ajoutons également que cette image était également soutenue par un discours truffé d'expressions et de mots argotiques propres au monde qu'il décrivait.

Écoutez ça les aminches,
Les escarpes et les marlous,
C'est l'histoire d'un drôle de grinche,
Tronche d'amour, gueule de voyou.²⁷

Bien qu'il ne se soit vendu que 3000 exemplaires en France de *Amoureux de Paname* l'année de sa parution, le discours était suffisamment personnel pour attirer l'attention et provoquer. En fait, dès son premier disque, Renaud révèle la vision qu'il a de son métier de chanteur et du monde qui l'entoure. En s'appuyant sur des constantes thématiques, sonores et vestimentaires toutes liées à une certaine tradition contestataire de la chanson française, il parvient à se positionner dans l'esprit du public et dans celui du milieu de la chanson comme celui qui veut perpétuer cette tradition. Enfin, il semble que la chanson « Hexagone », par la polémique qui a suivi, se soit avérée le coup d'audace qui lui ait permis de faire un premier pas dans l'institution chansonnière.

²⁷ « Gueule d'aminche », *Amoureux de Paname*, *op. cit.*

2. Topologie du discours de Renaud

2.1 La représentation du réel : Renaud et son auditeur au centre de l'univers

Il est bien évident que les chansons de Renaud se différencient de celles des autres chanteurs français de sa génération et des générations précédentes et cette distinction est principalement due à son utilisation très marquée de la langue populaire parisienne. L'emploi qu'il en fait révèle une volonté de rendre ses textes le plus près possible de la langue parlée par les gens qui peuplent son univers. De fait, cet emploi de la langue populaire des quartiers ouvriers de Paris (l'argot) lui permet d'établir une complicité entre lui et une partie de son public puisqu'il s'inscrit dès lors comme le porte-parole de ces gens. Son utilisation de très nombreux référents culturels qui situent ces textes dans l'actualité lui permet également d'accentuer sa relation de complicité avec l'auditeur par le fait qu'il se pose également en spectateur de la scène sociale, politique et culturelle.

C'est leur connerie qu'est redoutable,
Et puis n'oublie jamais
Qu'ils sont les complices du pouvoir
Des flics et des curés!²⁸

D'ailleurs, les jugements, souvent ironiques, qu'il pose sur celles-ci sont rarement nuancés et prônent avant tout une justice sociale et dénoncent l'absurdité des privilèges de la bourgeoisie.

²⁸ « Pourquoi d'abord? », *Marche à l'ombre*, Polydor, 823 574, 1980.

2.1.1. Les langages populaires de Paris : de la jeunesse aux milieux culturels

Après la réussite médiatique de la chanson « Hexagone », le premier véritable succès public de Renaud est la pièce « Laisse béton » de l'album du même nom. Cette chanson relate les mésaventures d'un jeune voyou dans les bars et cafés de Paris. Outre les quelques dix synonymes de « coups de poing », c'est l'utilisation très fréquente de mots en verlan, dont le titre « Laisse béton » (laisse tomber) répété huit fois, qui enracine le personnage de Renaud dans l'esprit du public. Ce parler populaire parmi la population adolescente et jeune adulte de Paris le situe instantanément dans ce milieu, rôdant près des quartiers mal famés de la capitale française. Par le fait même, il accentue la violence de son image et confirme la frontière entre sa vision du monde et celle de la classe sociale dominante.

Il est bon de mentionner aussi la façon particulière qu'il a de chanter ses textes. Renaud n'est pas doté de nombreuses possibilités vocales, il n'a pas un registre très étendu et il conserve difficilement la note juste²⁹, il colore ses interprétations de différents accents afin de faire vivre davantage les personnages qu'il crée. De plus, il agrmente le texte chanté d'apartés narrés en décalage avec le propos principal. Souventes fois, ces propos sont humoristiques et cherchent à dépeindre les travers et les clichés du milieu évoqué dans la chanson. En donnant à entendre ce qui n'est jamais dit, les chansons de Renaud deviennent un lieu de rencontre entre l'artiste et le public puisque celui-ci a l'impression de percevoir la face cachée du milieu chansonnier. Cette façon d'interpréter ses chansons, encore une fois, alimente sa complicité avec le public.

²⁹ Renaud, *Visage pâle rencontrer public*, Virgin, 30 254, 1989. Cet enregistrement témoigne des faiblesses vocales du chanteur.

2.1.2. L'enracinement social par les référents culturels et l'humour

Pour solidifier davantage la relation de complicité qu'il a avec son public, Renaud cherche toujours à s'inscrire dans la réalité qui l'entoure. Pour ce faire, il glisse dans bon nombre de ses textes des noms et des marques populaires qui servent de points de repères à ses auditeurs. De Maxime Le Forestier à Lou Reed, du Front National au Vatican et de Mandela à Karl Marx, il ratisse très large et se pose en chroniqueur sarcastique du monde qu'il habite.

Qu'elle était pote avec un pote
 À Tonton
 Qu'elle avait dîné y'a un mois
 Chez Jack Lang
 Que Guy Bedos avait repris quatre fois
 De la viande³⁰

Ces nombreuses références ont également comme effet d'établir une distance entre Renaud et les individus cités, de manière à situer le chanteur comme témoin des événements, la même position que celle occupée par ses auditeurs. Si la complicité entre les deux s'en voit encore renforcée, la relation entre Renaud et les individus mentionnés ne peut guère être perçue comme étant au beau fixe. La dénonciation dont il font souvent l'objet les situe, par rapport à Renaud, au pôle opposé du champ culturel. Renaud s'en dissocie en les ridiculisant. Il affirme ainsi indirectement sa position, son attitude et ses idées. Il parvient donc à affirmer sa marginalité tout en se hissant, par le succès populaire et par la reconnaissance de ses pairs, de plus en plus dans la hiérarchie de l'institution chanssonnière.

Toutefois, l'humour de Renaud a aussi comme but de faire rire l'auditeur tout en maintenant sa critique sociale. Et, encore une fois, c'est par le biais de nombreuses

³⁰ « Socialiste », *Putain de camion*, Virgin, 30 125, 1988.

références culturelles, chansonnières, littéraires ou autres qu'il parvient à faire rire. Cette méthode lui permet d'ajouter encore à la complicité qui l'unit à son auditeur. Ainsi, « Ma chanson leur a pas plus » parue en 1983, et la suite, parue en 1991, sont-elles des caricatures de quelques membres de la colonie artistique française (dont Bernard Lavilliers, Francis Cabrel et Roch Voisine). Le personnage de Gérard Lambert, quant à lui, rencontre un petit prince qui lui demande « un mouton » ou « une femme à poil » et « Le Père Noël noir » ne s'avère être qu'un vulgaire voleur, etc. Nous voyons que Renaud, par son humour, ridiculise l'ensemble des institutions.

Conscient de cette complicité et que son public est suffisamment tourmenté par les problèmes de son quotidien, Renaud, par l'humour, se permet d'aborder des sujets plus graves où les allusions humoristiques atténuent le problème et en rendent la réception plus facile. Par exemple, dans « Adios Zapata! », il y a un enfant sud-américain qui raconte avec désinvolture l'avantage qu'il voit à cultiver des plantes qui servent à produire de la drogue :

Pourquoi je quitterais
 Mon pays si joli
 Pour aller galérer
 Aux États-Unis
 Du travail j'en ai
 Le pavot, la coca
 C'est pas Dieu qui les fait
 Pousser, c'est mon Papa et moi³¹

Enfin, Renaud est le seul chanteur français habitué des succès populaires à émailler ses albums de chansons au langage purement humoristique. Remplies de jeux de mots et d'assonances, comme des hommages à Bobby Lapointe, ces chansons n'ont d'autre but que de faire rire et, dans certains cas, qui pourront devenir, éventuellement, des exercices de diction, que ce soit « La menthe à l'eau », « Sans déc' » ou « Tu vas au bal? » :

Tu vas au bal? – qu'y m'dit

³¹ « Adios Zapata! », *À la belle de mai*, Virgin, 8 400 202, 1994.

J'ui dis : qui? – y m'dit toi
 J'ui dis : moi? – y m'dit oui
 J'ui dis : non, je peux pas
 C'est trop loin – y m'dit bon³²

Ces chansons accentuent surtout son image de fou du roi et de poète, dans la mesure où elles révèlent sa maîtrise de la langue et son désir de divertir malgré la gravité habituelle de son propos.

Pour finir ce passage sur l'humour renaudien, il est important de souligner la chanson « It is not because you are », d'abord parce qu'elle allie l'humour à une exigence d'écriture des plus surprenantes. En effet, le texte de cette chanson est écrit à moitié en français et à moitié en anglais, mais le mélange de deux langues se fait dans une syntaxe qui respecte les règles de la grammaire française.

I wanted marry with you,
 And make love very beaucoup
 To have a max of children
 Just like Stone and Charden

But one day that must arrive,
 Together we disputed
 For a stupid story of fric
 We decide to divorced³³

Par ce fait, elle fait partie de la catégorie des chansons dont l'humour est essentiellement langagier. Mais, tout en dénonçant le problème de société qu'est l'invasion de la langue anglaise en France, elle est aussi une critique du couple contemporain qui s'effondre dès les premiers obstacles, problèmes causés par l'attrait de la culture anglo-saxonne ou de l'argent. Moitié français moitié anglais, ce texte peut se comparer à la chanson « La langue française » de Léo Ferré dans la mesure où Renaud parvient, comme Ferré vingt ans auparavant, à montrer l'attirance des Français pour la langue anglaise tout en

³² « Tu vas au bal », *Mistral gagnant*, op. cit.

³³ « It is not because you are », *Marche à l'ombre*, op. cit.

soulignant le ridicule de cette anglicisation trop fréquente. Il s'agit encore une fois de critiquer une attitude généralisée chez ses concitoyens. Et, finalement, parce qu'elle s'implante dans l'esprit de l'auditeur à l'aide de référents culturels tel Stone & Charden, elle rappelle le désir de complicité qui caractérise toute l'œuvre de Renaud.

Renaud parvient à obtenir la consécration et la canonisation par l'institution et le milieu artistique qui le perçoivent désormais comme une figure emblématique de son époque. Malgré les nombreuses attaques contre la société, entre autres le domaine artistique, Renaud se présente comme un homme parmi d'autres grâce à son humour et au fait que ses auditeurs se sentent concernés par ses textes qui leur renvoient une image douce-amère d'eux-mêmes. Cette attitude ajoute alors à son succès populaire qui développe sa position dans l'institution.

2.1.3. L'amitié comme ultime soutien moral

La vision du monde de Renaud est avant tout affaire d'hommes et ses chansons nous apprennent que c'est l'amitié, encore plus que l'amour, qui permet de rendre la vie plus belle. D'une part, le soutien fourni par l'entourage du héros à celui-ci est la principale raison de son bonheur. Alors qu'il est souvent malheureux au travail ou en amour, l'amitié et les liens familiaux préservent l'individu du désespoir complet. D'ailleurs, le seul personnage de ses chansons qui sombre dans le désespoir au point de se suicider est La Teigne, de la chanson du même nom, qui souffre justement de ces manques affectifs:

Il avait pas connu ses vieux,
 Il était d'l'assistance,
 Ce genre d'école pour rendre joyeux,
 C'est pas exactement Byzance.
 D'ailleurs on lisait dans ses yeux
 Qu'pour qu'y soit bien fallait qu'on craigne,
 Si tu rentrais pas dans son jeu,
 Putain, c'que tu r'cevais comme beigne
 [...]
 Parce qu'avant d'passer sur l'autr' berge

Y m'avait dit : personne ne m'aime,³⁴

Mais c'est principalement par un esprit de bande, souvent violent et qui fourmille dans chaque album, que l'amitié s'exprime. Que ce soit dans « Pochtron », « Loulou », « La bande à Lucien », « Si t'es mon pote » ou « Baston » :

Alors ce soir, à la foire,
Avec deux, trois lascars,
Il ira au baston, au baston,
Comme le prolo va au charbon
Il ira au baston, au baston,
Fil'ra des coups, prendra des gnons³⁵

Incapable de mettre des mots sur ses émotions, le personnage masculin renaudien s'exprime par la force selon des clichés déjà bien établis.

D'autre part, l'amitié mène à une confrontation bénéfique que permet la relation de confiance entre individus. Elle l'amène à se remettre en question face à un jugement posé sans nuances et qui se veut révélateur de certaines habitudes néfastes. C'est le cas entre autres dans « La blanche » où le héros est cocaïnomane, dans « Manu » qui vit continuellement des amours malheureux et dans « La mère à Titi » où le héros est incapable de quitter le domicile familial :

Alors y reste là
Étouffé, mais aimé
S'occupe un peu des chats
En attendant de bosser³⁶

Cette représentation constante et nuancée des relations amicales masculines a toujours lieu dans un même contexte social, un peu voyou, un peu loubard. Et bien que les médias

³⁴ « La Teigne », *Ibid.*

³⁵ « Baston », *Ibid.*

³⁶ « La mère à Titi », *Putain de camion, op. cit.*

aient accusé, à tort, Renaud d'être un bourgeois n'ayant aucune connaissance du milieu qu'il prétendait dépeindre³⁷, les êtres qu'il décrit dans ses chansons sont de véritables connaissances. « Ils [les copains] tiennent une telle place dans sa vie que, bien souvent, dans ses chansons, il n'éprouve pas le besoin de leur trouver un surnom. »³⁸ Aussi, en près de vingt-cinq ans de carrière, est-il normal de voir réapparaître à plus d'une reprise plus d'un personnage réel ou fictif (mais inspirés d'amis proches) dans les chansons de Renaud. Germaine, Lolita, Michel Colucci (Coluche), Angelo, Manu et quelques autres font donc plus d'une apparition. À cet égard, la pièce « P'tit voleur » révèle bien la bande à Renaud et le rôle que l'amitié joue dans sa vie.

Salut Manu, Pierrot
Et Angelo
Dis-leur bien que l'amitié, ça tient chaud³⁹

Puis, logiquement, l'amitié prend tellement une grande importance que l'amour y est automatiquement négligé.

J'veis t'dire on est des loups
On est fait pour vivre en bande
Mais surtout pas en couple
Ou alors pas longtemps⁴⁰

L'homme, tel que le représente Renaud, est essentiellement défini par ses rapports avec d'autres hommes. L'amitié, où l'affection s'exprime plus en gestes, souvent teintés de violence, qu'avec des mots, demeure le véritable lien qui permet de se protéger d'une

³⁷ « L'image du loubard est tenace et vaudra au chanteur son pesant de noires inimitiés. Son pesant d'insinuations mensongères, d'accusations malveillantes et d'attaques en règle sur ses origines familiales et sociales. » Marc Robine, *op. cit.*, p. 89.

³⁸ Lefèvre, Régis, *op. cit.*, p. 55.

³⁹ « P'tit voleur », *Marchand de cailloux*, Virgin, 30 891, 1991. Les trois personnages mentionnés à la fin de « P'tit voleur » sont tous les héros d'une autre chanson de Renaud. Manu de « Manu », Pierrot de « Chanson pour Pierrot » et Angelo de « Baston ».

⁴⁰ « Manu », *Le retour de Gérard Lambert*, Polydor, 823 059, 1981.

société décevante. La femme se retrouve donc confinée à un rôle accessoire où elle fait figure d'étrangère et, à la limite, d'ennemie.

2.1.4. La figure de la femme : entre mystère et trahison

Chez Renaud, les véritables chansons d'amour sont quasi inexistantes. Et parmi celles-là, plusieurs sont humoristiques et caricaturales. En fait, dans les trois albums qui nous intéressent plus particulièrement, il n'y a que deux chansons d'amour dédiées à une femme (les autres le sont à ses enfants ou à des amis). Dans le texte de « Devant les lavabos », l'amour est incompréhensible et la femme y est un mystère dont les agissements découlent d'une logique insaisissable :

Un beau jour elles disparaissent
 Sans laisser d'adresse
 À peine un petit mot
 Sur le miroir du lavabo
 De leur rouge à lèvres souvent
 Elles écrivent en lettres de sang
 Simplement « Adieu salaud »
 C'est vrai qu'il n'y a pas d'autres mots.⁴¹

Face à cette apparence d'illogisme, l'homme se sent simplement trahi, mais se perçoit aussitôt comme le principal responsable de la situation. De même, dans « Me jette pas », l'homme est à nouveau puni, cette fois pour son infidélité. Il tente alors de sauver son couple en expliquant certaines différences profondes entre les deux sexes.

Y'a qu'des types
 Comme il faut
 Vec leur bite
 Leur couteau
 Sous la ch'mise
 J'suis qu'un mec
 Fait avec⁴²

⁴¹ « Devant les lavabos », *À la belle de mai*, op. cit.

⁴² « Me jette pas », *Putain de camion*, op. cit.

L'opposition naturelle qui s'exprime entre l'homme et la femme dans les chansons de Renaud est représentative d'un manichéisme primaire. Il fait de la femme un être de décision dans sa vie quotidienne, empreinte de compassion pour autrui et en quête de douceur. Alors que l'homme se voit ancrer dans ses défauts habituels, c'est-à-dire qu'il est essentiellement centré sur la recherche du plaisir, qui cherche la facilité dans l'ensemble de ses devoirs sociaux et qui ressent un attrait simpliste pour la violence. Renaud décrit un machisme pur et dur, mais avec une prise de conscience de ce que cela peut représenter d'absurde face à la féminité. À cet égard, la chanson « Miss Maggie » exprime bien cette idée puisque le pire reproche qu'il y fait à Margaret Thatcher est de ressembler à un homme.

Car aucune femme sur la planète
 Ne sera jamais plus con que son frère
 Ni plus fière ni plus malhonnête
 À part, peut-être, madame Thatcher⁴³

Si certains ont vu dans cette chanson l'expression d'un chauvinisme français face à l'Angleterre⁴⁴ ou de l'opportunisme démagogique de la part de l'auteur face à une nouvelle montée du féminisme, il est peut-être plus simple d'y voir une sincère déception de la part de l'auteur devant des agissements typiquement masculins pour une des premières femmes à détenir un rôle d'une telle importance sur l'échiquier politique mondial.

Mais, nous l'avons vu, chanteur engagé plus que chanteur romantique, l'expression des rapports homme-femme, essentiellement l'amour, chez Renaud prend un chemin quelque peu tortueux pour se faire entendre. C'est par le biais de l'humour, presque toujours une chanson par album, qu'il raconte des histoires d'amour conventionnelles sous un éclairage nouveau. Les situations sont rocambolesques, les personnages caricaturaux et, dans la lignée de chanteurs comme Bobby Lapointe et Boris Vian, il truffe encore là ses

⁴³ « Miss Maggie », *Mistral gagnant*, *op. cit.*

⁴⁴ Dont Jeremy Nicholas, chanteur britannique, qui a enregistré une chanson francophobe en guise de réponse à Renaud.

chansons de jeu de mots et de sous-entendus. De « Greta » à « Chanson dégueulasse », en passant par « Germaine » et « It is not because you are », l'univers amoureux qu'il dépeint est toujours un peu ridicule et manquant de romantisme, marqué par une vérité souvent cruelle.

Tous les deux s'affairent le soir de leurs noces
 À se nettoyer ratiches et arpions
 Lui frotte ses dents avec un balai-brosse
 Les rince au gas-oil, mange du savon

Elle s'est enfermée dans la salle de bains
 Se nettoie les pieds au fer à souder
 Y verse dessus les plus doux parfums
 Shalimar, Opium et Ajax W.C.⁴⁵

D'ailleurs, même les très rares véritables chansons d'amour sont toutes marquées par des images qui désamorcent en partie la puissance des sentiments évoqués.

Elles se retournent dans le miroir
 Par-dessus leur épaule
 Pas très rassurées pour voir
 Si par malheur ou par hasard
 Leur joli cul n'aurait pas disparu⁴⁶

Cette incapacité presque chronique à écrire une véritable chanson d'amour pourrait être due à une pudeur liée à ses sentiments amoureux. Pudeur qui n'est pas sans rappeler celle que ressentait Georges Brassens lors de l'écriture de ses chansons⁴⁷. Mais, par l'importance qu'il leur accorde dans son œuvre, il serait plus juste de croire qu'en fait, pour Renaud, l'amour est tout simplement moins important que l'amitié.

⁴⁵ « Chanson dégueulasse », *Putain de camion*, *op. cit.*

⁴⁶ « Devant les lavabos », *À la belle de mai*, *op. cit.*

⁴⁷ « Chez Brassens, la malice n'est jamais tout à fait innocente, [elle] lui sert souvent à masquer sa pudeur. » Marc Robine, *Chorus les cahiers de la chanson*, Automne 1996, no. 17, p. 132

2.1.5. Au-delà de la lutte des classes

Mais les cercles intimes ne sont pas sa seule source d'inspiration et, Renaud ayant vécu mai 68 avec enthousiasme, cet événement a marqué avec force sa pensée sociale et il en est résulté que sa carrière a toujours été placée sous le sceau d'une certaine lutte de classes. Ardent défenseur des pauvres et des opprimés, plus de la moitié de ses chansons sont consacrées aux thèmes de la pauvreté, de l'inégalité sociale et des abus de pouvoir. Ses cibles sont toujours les institutions bourgeoises qu'il considère être la principale cause des états de fait qu'il dénonce:

Mais pourquoi d'abord, est-ce que les bourgeois
Y faut leur faire peur?
[...]
C'est leur connerie qu'est redoutable
Et pi n'oublie jamais
Qu'y sont les complices du pouvoir,
Des flics et des curés⁴⁸

L'œuvre de Renaud se caractérise par l'expression de différents cas de figure plutôt que par l'expression de nuances idéologiques. Tout ce qui lui semble une injustice entre dans le même sac de la dénonciation. Que ce soit dans « L'aquarium », « Banlieue rouge », « Deuxième génération » ou « Adieu minette », l'ordre (le désordre?) social, peu importe l'axe (que ce soit les riches et les pauvres, les patrons et les employés ou le chef de la bande et le dernier rentré), est générateur de tensions, d'inégalités et d'abandons. Mais le combat que se livrent le héros et la société est toujours inéluctable et le résultat malheureux pour celui qui se retrouve face à un système inattaquable. Ainsi dans « Baston » :

Angelo flippe à mort, il est encore viré,
C'est l'quatrième boulot depuis l'début de l'année,
T'façon y s's'rait barré, mais où il est marron
C'est qu'y s'était promis avant d'décaniller,
De s'faire le coffre-fort dans l'bureau du premier,
Et la peau du p'tit chef qu'a jamais pus l'saquer

⁴⁸ « Pourquoi d'abord », *Marche à l'ombre, op. cit.*

Pass'qu'y rangeait sa mob' devant l'box du patron⁴⁹

Et en vieillissant, le constat de Renaud, comme si cela était possible, s'assombrit davantage. Puisque ses héros sont incapables d'affronter le système social, leur échec finit par faire perdre tout espoir à l'auteur. C'est en 1994, dans la chanson «Lolito Lolita», que Renaud exprime sa nouvelle perception de la lutte des classes :

Renverse la pyramide
Mets la tête en bas
Mais tu ne seras pas plus libre
Quand le peuple régnera
Y aura toujours des Bastilles
À faire tomber, Lolita
Les hommes entre eux sont bien pires
Que les rats⁵⁰

En imaginant le résultat d'une pyramide sociale inversée, il ne reconnaît plus la spécificité des différentes classes sociales. L'humain, peu importe son rang, est nourri des mêmes bassesses et des mêmes vils désirs de pouvoir et de supériorité. Si les pauvres héros qu'il voulait défendre l'ont déçu, c'est que l'idéal dont il rêvait pour eux ne les intéresse pas. Sa perception de l'humain en est totalement modifiée. La naissance de cette prise de conscience a coïncidé avec un intérêt nouveau pour le monde et ses particularités culturelles. Un glissement thématique s'effectue donc. Délaissant une volonté de révolte qui lui apparaît de plus en plus comme étant inutile et inefficace, il s'en remettra de plus en plus souvent à des caractéristiques culturelles définies selon des repères géographiques pour présenter ses nouveaux personnages. Ainsi, plutôt que d'entonner un chant d'unité sociale, ses chansons opèrent un fractionnement du territoire français de manière à souligner les caractéristiques de certaines régions du monde et de la France.

⁴⁹ « Baston », *Marche à l'ombre*, op. cit.

⁵⁰ « Lolito Lolita », *À la belle de mai*, op. cit.

2.2. L'univers géographique français : de Paris aux régions

Malgré le caractère hargneux de la chanson « Hexagone » qu'il a enregistrée en 1975, Renaud y donne une image homogène de la France puisque celle-ci ne remet nullement en question l'unité nationale. En effet, chaque Français est visé par le célèbre refrain :

Être né sous le signe de l'hexagone
On peut pas dire que ce soit bandant
Si le roi des cons perdait son trône
Y'aurait 50 millions de prétendants⁵¹

Mais ce coup de gueule contre la France entière se trouve sur un enregistrement dont la chanson-titre est « Amoureux de Paname ». Cette déclaration d'amour pour la capitale qu'il habite depuis sa naissance, à laquelle « Écoutez-moi les gavroches » ajoute une touche d'indulgence supplémentaire pour Paris, est la première étape d'un fractionnement du territoire français. En fait, cette haine de la France globale et cet amour d'un Paris « régional » vont le lancer dans une thématique particulière : un intérêt pour les différentes régions et leurs particularités.

2.2.1. Paris au centre du monde

Le Paris des chansons de Renaud n'est pas un Paris touristique ou de jet-set. C'est le Paris du peuple, le même que celui de Robert Doisneau⁵², celui où vit le premier public de Renaud, celui auquel il appartient. Que ce soit dans « Le blues de la Porte d'Orléans », « Banlieue rouge » ou « Dans mon H.L.M. », ses héros parisiens vivent avec misère leur quotidien, mais revendiquent avec force leurs particularités culturelles. Ainsi Germaine rêve-t-elle « d'un monde rempli d'enfants » pour remplacer ses colocataires

⁵¹ « Hexagone », *Amoureux de Paname*, *op. cit.*

⁵² Photographe français, il a fait sa renommée en photographiant les quartiers populaires de Paris et ceux qui les habitent.

porteurs de rêves importés de Russie ou des États-Unis, alors que Renaud se proclame lui-même « l'autonomiste de la Porte d'Orléans », dans le 14^{ème} arrondissement de Paris. C'est dans ce même esprit que nous pouvons écouter la chanson « Rouge-gorge », dédiée justement au photographe Robert Doisneau, hommage à un homme qui a su montrer des caractéristiques culturelles de Paris différentes de celles que véhiculent les clichés touristiques en axant davantage sur le quotidien de ces habitants que sur l'éclat de la culture parisienne.

2.2.2. Regard sur les régions de France et sur le monde

Mais au fil des disques qui suivent, parfois via des personnages particuliers, parfois via des portraits urbains, il incorpore la description de nombreuses régions et sous-régions de France et de différents groupes ethniques. « Salut Manouche » (les gitans), « Doudou s'en fout » (les africains) et « À la belle de mai » (la région de Marseille) chercheront ainsi toutes à souligner un accent, une attitude ou un climat propres à différentes cultures qui peuplent la France. À ces chansons, il est important d'ajouter le disque *Renaud chante el' nord* (où il interprète des chansons traditionnelles du nord de la France) et les arrangements de la chanson « Lolito Lolita » qui incorporent des polyphonies corses et qui mettent l'accent sur l'aspect traditionnel de musiques françaises différentes.

Maintenant, je suis partagé entre la méfiance et le rejet de tout ce qui ressemble de près ou de loin à du nationalisme, à de l'esprit de clocher, à du chauvinisme, au repli sur soi, et l'écoeurement devant l'attitude de l'État centralisateur, répressif vis-à-vis des minorités, qui essaie de nier les langues, les cultures et les peuples. Donc, j'ai une certaine forme de fascination, d'attraction vers les régionalismes... Mais je suis très prudent...⁵³

⁵³ Marc Robine, *op. cit.*, p. 107.

En le mettant en relation avec les propos de Georges Brassens qui chante « La ballade des gens qui sont nés quelque part », ce commentaire de Renaud, quant à son attitude face aux régions, prend un sens particulier :

Et c'est d'être habités par des gens qui regardent
 Le reste avec mépris du haut de leur remparts,
 La race des chauvins, des porteurs de cocardes,
 Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part.⁵⁴

Cette conscience de la diversité doit toujours demeurer pour Renaud en deçà du chauvinisme qui en découle souvent. Aussi, sa propagande, si on peut employer un tel mot, sera culturelle plus que politique, axée sur la découverte des particularités plutôt que sur la surenchère d'anecdotes.

Curieusement, alors que la musique nord-occidentale explore les rythmes africains et sud-américains, Renaud ne cherche pas à explorer cette voie. Et outre le reggae de « Doudou s'en fout », les chœurs zoulous de « Jonathan » (dédié à Johnny Clegg) et quelques allusions thématiques à des événements internationaux, son regard et son oreille ne franchissent que très peu les frontières de la France.

Ce qui permet de conclure que le rapport qu'il a entretenu avec son pays au cours de sa carrière a évolué entre les deux pôles que sont le mépris et la fascination. Il habite Paris, il habite la France, aussi les critique-t-il de manière parfois incisive parfois badine. Mais l'amour qu'il leur porte justifie ces critiques. Et son public observe avec lui le monde dans lequel ils vivent, car son public est avant tout français. En fait, ce qui caractérise le succès de Renaud dans toute la francophonie est l'humanisme de sa thématique. Mais, pour le public français, s'ajoute la poursuite de la tradition chansonnière et le partage d'un territoire géographique commun. Incapable de chanter avec Brassens que « les

⁵⁴ Georges Brassens, « La ballade des gens qui sont nés quelque part », N° 11, Polydor, 836 295, 1972.

imbéciles heureux [...] sont nés quelque part »⁵⁵, l'appartenance de Renaud à sa ville et son pays fait de lui un véritable chanteur national, bien qu'il dise s'en méfier.

3. Conclusion : la désillusion d'une révolution inutile

Le chanteur Renaud a donc été victime jusqu'à un certain point de l'ambiguïté naissant du caractère unidimensionnel des médias à son égard. Si son discours est demeuré essentiellement le même depuis plus d'un quart de siècle, si la perspective politique a évolué, les valeurs humaines et sociales, elles, sont les mêmes qu'avant. Chanteur de la fraternité, chroniqueur social et humoriste à ses heures, Renaud est devenu le chanteur d'un groupe après n'avoir voulu être que le chanteur de son univers. Mais différentes prises de conscience ont modifié les frontières de cet univers qui est aussi celui d'un vaste public. Nous avons vu comment s'est opéré un glissement thématique qui, s'il semblait anodin, est venu modifier la perspective dans laquelle cette œuvre doit maintenant être perçue. En reconnaissant l'échec de certaines luttes sociales, il centre à présent son intérêt sur les particularités culturelles des groupes d'individus.

Si certains médias ont parlé d'une "génération Renaud"⁵⁶, c'est qu'il a su rendre compte avec intelligence et sensibilité, mais sans concession, de la France des vingt-cinq dernières années. Que ce soit par les idéaux véhiculés, l'humour dont il fait preuve ou le respect de la tradition culturelle, il a emprunté une trajectoire qui lui a permis de légitimer son œuvre et d'être consacré par l'institution chansonnière. En fait, nous considérons que Renaud a suivi une stratégie de succès⁵⁷ en interpellant de nombreuses manières le public et en réussissant à imposer un personnage à la fois marginal mais néanmoins correspondant à une certaine image d'une rébellion « en douce ».

⁵⁵ Georges Brassens, *Ibid*

⁵⁶ Marc Robine, *op cit.*, p. 88.

⁵⁷ Cette stratégie du succès correspond à une entreprise d'innovation esthétique : elle suppose que les ouvrages applaudis par le public présentent une qualité formelle que les institutions ne peuvent récuser. Alain Viala, *op.cit.* p. 217.

Trois grandes étapes ont marqué sa carrière. D'abord, sa légitimation artistique est venue en 1975 par l'enregistrement de son premier album et par le coup d'éclat qu'a été la chanson « Hexagone ». Par la suite, la reconnaissance publique est venue par le succès de l'album *Marche à l'ombre* et sa première série de spectacles à l'Olympia⁵⁸ en 1982. Enfin, la véritable consécration est venue en 1986 avec le succès de l'album *Mistral gagnant* et particulièrement des chansons « Miss Maggie », « Fatigué » et de la chanson éponyme. À partir de ce moment, cette consécration n'a fait que s'accroître en France et dans toute la francophonie, tant par le succès répété de ses nouveaux albums que par les reprises dont ses chansons ont été l'objet et par son introduction dans de nombreux dictionnaires sur la chanson française⁵⁹. Ainsi nous avons pu voir que par son œuvre il a su combler les attentes qui se développaient dans le cercle de production élargie tout en parvenant à plaire au cercle de production restreinte. Puis, au printemps 2001, le prix hommage au gala des « Victoires de la musique » est devenu le symbole de cette consécration institutionnelle.

⁵⁸ En 1954, Bruno Coquatrix a rouvert l'Olympia et l'a placé sous le signe de la chanson française. Depuis ce jour, la salle s'est forgée la réputation de consacrer les vedettes de ce domaine. D'ailleurs, le disque de Renaud tiré de sa série de spectacles s'intitule *Un Olympia pour moi tout seul*.

⁵⁹ « [...] Renaud, même s'il ne se veut pas maître à penser, l'est devenu. [Il] décrit son époque avec une précision et une justesse rares. » Lucien Rioux, *50 ans de chanson française*, p. 367. « Il est touchant, coloré, vivant, habité. » Béatrice Bottet et Gilbert Salachas, *Le guide de la chanson française contemporaine*, p. 143.

CHAPITRE 2

ALAIN SOUCHON, LEADER DISCRET DE LA « NOUVELLE CHANSON FRANÇAISE »

Le parcours artistique d'Alain Souchon est profondément marqué des sceaux du doute et du dilettantisme. « Je me disais : ça m'intéresse, ça m'amuse. Je n'envisageais pas d'en faire ma profession. »⁶⁰ Pourtant, son œuvre va modifier complètement l'image de la chanson française de son époque dans un style en parfaite congruence avec son époque⁶¹. En fait, en parvenant à exprimer une nouvelle sensibilité masculine, Souchon est le premier à mettre totalement de côté toute idée de machisme. D'abord en assumant sa fragilité, puis en intégrant à son œuvre, autant par le contenu que le contenant, l'importance de la fraternité. La stratégie d'Alain Souchon en est une de réussite où il fait figure de novateur classique.⁶² Ainsi, bien que son œuvre s'inspire fortement de la chanson française traditionnelle, son travail sur le langage et les thématiques nouvelles qu'il développe donnent à ses textes une originalité et une saveur particulières. Le succès public et la reconnaissance de l'institution chansonniers feront de lui un maître de l'institution, c'est-à-dire qu'il fait figure d'autorité et devient un modèle à suivre.

Les trois albums auxquels nous allons nous intéresser ici sont parus entre 1980 et 1994. *On avance* paru en 1983, *Ultra moderne solitude* en 1988 et *C'est déjà ça* en 1993 représentent, chacun à leur manière, l'ensemble des caractéristiques de la carrière de

⁶⁰ Fred Hidalgo, *Chorus les cahiers de la chanson*, « On avance, on avance, on avance... », no 7, p. 83.

⁶¹ « Il y a en [Souchon] une espèce de déprime latente, non combative, qui est un trait de l'époque. Il a d'ailleurs participé à l'apparition de [la nouvelle chanson française]. [...] Souchon n'est pas représentatif d'une génération, mais d'une certaine mentalité : il est le reflet du monde d'aujourd'hui, il nous donne à voir toute la merde que cela représente. Il est représentatif d'une mentalité nouvelle, pas forcément jeune. » Daniel Balavoine, cité par Richard Cannavo dans *Alain Souchon*, Seghers, 1983, p. 59.

⁶² « Si les écrivains novateurs [ont] du succès, c'est qu'ils ont mis à profit une situation où [...] les normes conservent une part de souplesse. Ils explorent les zones de liberté encore possible, se situent souvent sur les frontières des normes [...], parfois même déplacent légèrement ces frontières placées par les lois implicites; mais ils ne les dépassent pas. » Alain Viala, op. cit., p. 231.

Souchon. L'analyse de celles-ci permettra d'identifier l'espace qu'Alain Souchon s'est construit au fil de sa carrière dans le champ de production de la chanson française.

1. Les composantes d'une nouvelle sensibilité

L'enfance de Souchon est marquée par le décès de son père et par une pauvre qualité de vie. À l'âge de quinze ans, soit en 1959, il est déjà doté d'une timidité naturelle et son extrême sensibilité se développe rapidement en l'absence d'un modèle masculin. La mort de son père le place donc sans repère et sans guide dans un monde qu'il sent déjà fait pour d'autres personnes. Ce qu'il exprime dans ses chansons, entre autres « Allô maman bobo ».

J'suis mal en campagne
J'suis mal en ville
Peut-être un petit peu trop fragile⁶³

À cause de ce malaise, de cette incapacité d'adaptation, l'adolescent va changer d'école à quelques reprises, et c'est finalement à Londres, où il devait être inscrit dans un collège, qu'il apprend, pour passer le temps, à gratter la guitare et qu'il compose ses premières chansons.

Ce qui n'était qu'un passe-temps prend de plus en plus de place dans sa vie et, après deux tentatives infructueuses, il enregistre, en 1973, la chanson « L'amour 1830 » qu'il avait écrite pour offrir à Frédéric François. Celle-ci lui ouvre les portes du milieu artistique et chansonnier français qu'il désespérait de pénétrer.

L'année suivante, il fait la rencontre de Laurent Voulzy, qui demeure encore aujourd'hui son complice privilégié. Le chanteur d'origine antillaise marque fortement la qualité

⁶³ *Jamais content*, « Allô maman bobo », 1977.

musicale des premiers véritables albums de Souchon (*J'ai dix ans* et *Bidon*) et le place sur la voie d'une véritable carrière à succès.

1.1. L'entourage artistique et la nouvelle réalité sociale des années 1980

Grand amateur de chanson avant de devenir chanteur, Alain Souchon n'inscrit dans son oeuvre que peu de traces de cet amour qu'il voue aux anciens. Aucune équation ne se forge dans l'esprit de l'amateur entre lui et Brassens, Brel, ou Ferré par exemple. Celui dont il est le plus près est sans aucun doute Guy Béart avec qui il partage une vision mélancolique et romantique des amours inachevées. Ce constat poétique on ne peut plus fréquent ne permet évidemment pas de concevoir une filiation directe et soutenue entre les deux individus. Et s'il a interprété la chanson « Le temps ne fait rien à l'affaire » sur le disque compilation *Chantons Brassens*, aucune autre preuve d'attachement quelconque entre lui et la génération précédente ne se retrouve dans son oeuvre.

Par contre, si la fin des années 1970 marque la naissance de la « nouvelle chanson française », Souchon souligne à grands traits dans ses collaborations sur scène ou en studio son appartenance à ce groupe informel qui comprend principalement Julien Clerc, David McNeil, Laurent Voulzy, Jane Birkin, Yves Simon, Michel Jonasz et bien d'autres. En fait, il semble que cette « nouvelle chanson française » ne soit fondée que sur la volonté commune de ces individus d'exprimer « cette nostalgie douce-amère, ce désenchantement feutré, cette douleur furtive qui sont les vrais spleens d'aujourd'hui »⁶⁴. Au-delà de la fraternité qui s'en dégage, cette appartenance et cette nouveauté sont toutefois perçues sans orgueil ni illusions.

Elle croit qu'elle a tout inventé
Pauvr' Gainsbourg, pauvr' Charles Trenet
La nouvelle chanson française⁶⁵

⁶⁴ Richard Cannavo, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁵ « Nouveau », *Toto 30 ans rien que du malheur*, 1978.

De ce groupe sont nées quelques collaborations que nous qualifierons de fraternelles⁶⁶ et qui prendront plus d'importance au fil de sa carrière. D'abord, il y a bien sûr la collaboration très étroite qu'il entretient avec Laurent Voulzy. Souchon est l'auteur attitré du chanteur franco-antillais alors que celui-ci compose près de la moitié des musiques de ses chansons. Il y a également Véronique Sanson, avec qui il fait une tournée pendant l'année 1986, Michel Jonasz, avec qui il a parfois collaboré pour l'écriture de textes et à qui il dédie la pièce intitulée simplement « Jonasz » en 1980 et, finalement, David McNeil avec qui il a également écrit quelques chansons. Ajoutons à cela toutes les interprétations faites en duo, en trio ou en groupe lors de nombreux concerts bénéfiques auxquels il participe. L'image de Souchon se développe donc par le biais d'un groupe d'artistes qui collaborent les uns avec les autres, comme s'il s'agissait d'une académie⁶⁷ chansonnière. Ce regroupement lui permet de trouver de nombreux avantages dont la solidarité, la formation, le soutien artistique et la reconnaissance par les pairs.⁶⁸

1.2. L'incarnation de la fragilité masculine

En dehors du groupe, l'image publique d'Alain Souchon est beaucoup celle d'un enfant déconcerté par la société contemporaine. Et d'un point de vue thématique, la principale innovation et caractéristique des textes d'Alain Souchon est l'expression de l'impact négatif des nouvelles réalités sociales sur la vie des gens. Attentif au pouls social, il a révélé, en partie, à la société française la fragilité sensible de l'âme masculine : « Alors ce jeune homme [...] qui ose avouer ses failles et son désarroi et qui appelle sa maman à

⁶⁶ Outre qu'il présente Laurent Voulzy comme son frère dans les remerciements de l'album *On avance*, la « nouvelle chanson française » a souvent été présentée comme étant une grande famille.

⁶⁷ Alain Viala, *op. cit.*, première partie, chapitre I : L'essor des académies, p.15-50.

⁶⁸ *Ibid.*, p.42-43.

l'aide bouscule d'un seul coup les stéréotypes mâles de virilité et de domination »⁶⁹. Il est loin des archétypes masculins traditionnels tels que l'incarnaient, pour des raisons différentes, Johnny Hallyday ou Antoine.

« Et puis, quand je passe dans une émission entre Sardou et Hallyday, je ne suis pas forcément à l'aise. En fait mon image s'est un peu créée toute seule. Moi je ne pouvais pas faire autrement; je ne pouvais pas chanter mes chansons avec une chemise ouverte un torse couvert de poils, j'ai pas de poils. Et puis, je ne sais pas jouer les "macho". »⁷⁰

Mais Alain Souchon ne rejette pas que l'aspect sexuellement dominant de l'homme, il rejette également tout ce qui est maturité personnelle et responsabilité ou engagement social.

Boule sans frontière
Légère bulle d'air
J'veux pas rester faire carrière
Dans le matériel, dans le pépère
[...]
Parce qu'ici tout m'fait peur⁷¹

Cette fragilité s'avère d'autant plus étonnante que dans le milieu social dans lequel il baigne à ce moment, l'amitié est dominante et sert de support. C'est donc que la blessure est beaucoup plus profonde. Et qu'il l'assume, la décrit et la revendique à ce point montre la conviction de son discours.

⁶⁹ Richard Cannavo, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ « Tout me fait peur », *Rame*, 1980.

2. Topologie du discours d'Alain Souchon

2.1. La perception de nouvelles valeurs sociales

Alain Souchon est un chanteur original qui pose un regard unique sur la société. Il se caractérise dans l'esprit de son auditeur par un intérêt pour les thèmes de l'enfance, de la fragilité masculine et de la solitude. Ainsi, la nostalgie de l'enfance lui est automatiquement et presque exclusivement associée. Son regard mélancolique sur des époques révolues est très intimement lié à son image au point où lui-même le caricature à quelques reprises. Notons également le regard neuf et différent qu'il pose sur la femme au moment où le féminisme se fait de plus en plus présent (« Sous les jupes des filles », « Lettres aux dames », « Qu'est-ce qu'ils ont les hommes? ») et le jugement très critique qu'il fait d'une société mondiale d'où découle une solitude inévitable pour les humains qui y vivent (« Ultra moderne solitude », « S'asseoir par terre », « Manivelle »).

2.1.1. La nostalgie de l'enfance

Ce temps d'innocence et d'espoir, la légèreté qui le définit, tous ces éléments manquent à la vie d'un Alain Souchon adulte. Après la mort de son père, la malheur d'avoir dû vieillir trop vite semble avoir laissé sur ses textes de chanson des marques indélébiles.

Déjà les chansons « J'ai dix ans » et « Allô maman bobo », parmi ses premiers succès populaires, présentaient cette insuffisance. Dans le premier cas, il s'agissait de la négation d'une prise de conscience :

J'ai dix ans
Je sais que c'est pas vrai
Mais j'ai dix ans

Laissez-moi rêver que j'ai dix ans⁷²

où le narrateur rejette consciemment les obligations du monde adulte pour savourer les petits bonheurs de l'enfance et son insouciance. Dans l'autre cas, il s'agit de l'expression d'une douleur très forte ressentie face à un monde adulte qui ne convient pas à ses valeurs et à ses choix d'individu.

Moi je voulais les sorties de port à la voile
 La nuit barrer les étoiles
 Moi les chevaux le revolver et le chapeau clown
 La belle Peggy du saloon
 J'suis mal en homme dur
 J'suis mal en petit cœur
 Peut-être un p'tit peu trop rêveur⁷³

La répétition constante de ces idées sous différentes formes marque fortement chacun de ses albums subséquents. Sur *On avance*, ce sont la chanson-titre, « Les papas des bébés » et « Lettre aux dames » qui les développent. Si, dans la première chanson, la nostalgie est encore très personnelle,

Les promenades le long des dunes en voiture
 Pendant qu'elles regardaient en haut la lune
 Je mettais dans mes mains leurs doigts
 Et j'étais le roi
 Comme dans les chansons d'amour d'autrefois⁷⁴

un changement est apporté par Souchon quant au point de vue adopté dans les deux autres chansons. Alors qu'il avait toujours parlé de lui et de ses angoisses, celles-ci se transportent maintenant sur ses fils qui vieillissent et dont il prévoit qu'ils vivront les mêmes affres que lui dans le monde adulte :

⁷² « J'ai dix ans », *J'ai dix ans*, 1974 .

⁷³ « Allô maman bobo », *Jamais content*, 1977.

⁷⁴ « On avance », *On avance*, 1980.

Après quinze étés quinze automnes
 Les v'là qui déconnent
 Bébé boit de la bière en boîte
 Triste, triste et puis s'éclate⁷⁵

et plus particulièrement par la rencontre des femmes :

Chères les dames
 Chères les enfants filles
 C'est deux cœurs quatre espadrilles
 C'est que des balourds gars devant des malignes filles
 Mes petits clowns
 Vous les mettez down⁷⁶

Cette transposition de la nostalgie pour ses enfants agit comme une mise en abyme puisque Souchon en fait des individus déjà nostalgiques d'une époque qu'ils n'ont pas encore quittée.

2.1.2. Un regard particulier sur la femme

Malheureusement, même l'amour semble plus dur à vivre dans ce monde contemporain qui est le nôtre. Ainsi, mélancoliques et romantiques, les amours inachevées, incomplètes et malheureuses deviennent une réalité qui hante l'œuvre d'Alain Souchon. Aussi, depuis son tout premier enregistrement, chaque album inclut au moins trois chansons qui expriment non seulement l'amour, mais la difficulté qu'il y a à aimer. En 1973, son premier véritable succès radio s'intitule d'ailleurs « L'amour 1830 ».

⁷⁵ « Le papa des bébés », *On avance*, 1980.

⁷⁶ « Lettre aux dames ». *Ibid.*

Moi l'amour 1830
 Pathétique romantique
 Je trouvais ça démodé
 Moi l'amour 1830
 Je n'ai pas su le comprendre
 Et je reste malheureux malheureux⁷⁷

Pour Souchon, dans un premier temps, l'amour est irréalisable puisque l'homme et la femme sont incapables de se comprendre. Le malheur qui découle de cette incompréhension est une solitude écrasante pour un auteur qui ne souffle jamais un mot sur l'amitié. La société reste l'ennemi et les alliances semblent impossibles. Heureusement, l'image de ses parents, et l'exemple qu'ils lui donnent, laissent poindre un léger espoir. C'est dans la chanson « Casablanca » que Souchon recrée la rencontre de ses parents en imaginant un idéal qu'il sait inaccessible.

Il a garé la Delahaye
 Devant l'palais du résident
 Elle l'attendait dans sa robe longue
 Appuyée sur le pianola
 Les gens dansaient sur Macky's song
 En attendant la tombola, la tombola⁷⁸

Ainsi, les chansons d'amour de Souchon sont-elles toujours tristes, toujours marquées par un abandon imminent de la part de celle qui aime. C'est le cas dans « Quand j'serai K.O. », « Comédie », « On se cache des choses », « Chanter c'est lancer des balles », « L'amour à la machine » et « Le zèbre » :

Car nos aurores ne sont que des aurores
 Et nos baisers que des baisers
 Boule unique, voilà notre amour
 Sous le coup de pied du jour le jour⁷⁹

⁷⁷ « L'amour 1830 », *J'ai dix ans*, 1974.

⁷⁸ « Casablanca », *On avance*, 1980.

⁷⁹ « Le zèbre », *C'est déjà ça*, 1993.

Cette incompatibilité est soulignée par l'inégalité des rapports homme-femme. Celle-ci domine l'homme par sa nature profonde. Elle est idéalisée et déifiée alors que l'homme, essentiellement représenté par le « je », est constamment victime de la présence de celle-ci et du regard qu'il pose sur elle. Cette inégalité devient même la source de tous les malheurs de la Terre :

Et la vie toute entière
Absorbé par cette affaire
Par ce jeu de dupe
Voir sous les jupes des filles⁸⁰

Souchon tente toutefois de camoufler cette inégalité en employant constamment le terme de « fille » à la place de celui de « femme ». Mais cette atténuation de la valeur sociale de celles-ci se répercute sur « l'homme » qui ne devient alors dans l'esprit de l'auditeur qu'un « garçon ».

2.1.3. La superficialité du monde moderne

En 1988, lors de la parution de l'album *Ultra moderne solitude*, Souchon, pleinement conscient que ses angoisses ne sont pas l'apanage de sa famille, ouvre ses textes et ses histoires à des archétypes sociaux empreints de fragilité et de désillusion. La jeune fille de « J'attends quelqu'un » est incapable de savourer ses rencontres et veut toujours mieux et davantage, alors que celle de « Dandy » est désabusée :

Sait bien que la planète
Est à d'autres
Personnes
Alors elle danse à la fête
Elle rit elle déconne.⁸¹

⁸⁰ « Sous les jupes des filles », *C'est déjà ça*, 1993.

⁸¹ « Dandy », *Ultra moderne solitude*, 1988.

L'apparente légèreté de son état d'âme cache une mélancolie qu'elle ne veut pas s'avouer, mais qui se perçoit aisément dans le texte.

Plus tard, en 1993, dans *C'est déjà ça*, « Les regrets » et « Les filles électriques » reprennent encore le même thème et les mêmes idées générales. Souchon donne alors l'impression d'avoir développé un automatisme thématique, comme si, n'étant pas encore parvenu à contenir son malaise face à la société qui l'entoure, il avait renoncé à lutter et savourait cet abandon.

D'autre part, la société occidentale force l'individu à penser selon des frontières et des regroupements géographiques abstraits et variables. Pourtant, l'être humain ne peut se définir qu'en fonction de son individualité ou de sa relation avec une autre personne (l'amour) ou un petit groupe (l'amitié). En ce sens, le texte de « Billy m'aime » exprime bien ce contraste :

Russe russe rusé russe
 T'en as des malices et des astuces
 Tu peux nous balancer des virus
 Des bombes à pic des cactus
 [...]
 Mais le Tsar il m'fait pas peur
 Dans mon cœur à l'intérieur
 J'ai quelque chose d'efficace
 Comme un balai d'essuie-glaces
 Une gomme qui efface toutes les angoisses
 [...]
 Billy m'aime Bill Billy m'aime⁸²

De même, les chansons « Saute en l'air » et « Sardine », chacune à sa manière, reprennent les mêmes propos. Par la suite, dans *Ultra moderne solitude*, ce sera « Ultra moderne solitude », « Quand je serai KO », « La chanson parfaite », « Les cadors » et

⁸² « Billy m'aime », *On avance*, 1980.

« La beauté d'Ava Gardner » qui révèlent les oppositions entre les aspirations des individus et les contraintes de la vie en société.

Pourquoi ces rivières
 Malgré la chaleur des foules
 Dans les yeux divers
 Pourquoi ces rivières
 Soudain sur les joues qui coulent
 Dans la fourmillière
 C'est l'ultra moderne solitude⁸³

À cette chanson, Souchon répondra directement cinq ans plus tard avec « Foule sentimentale » :

Foule sentimentale
 On a soif d'idéal
 Attiré par les étoiles, les voiles
 Que des choses pas commerciales
 Foule sentimentale
 Il faut voir comme on nous parle
 Comme on nous parle⁸⁴

En fait, ce qui fait la grande différence entre l'enfance et la vie adulte telles que les conçoit Souchon est la disparition de cette fraternité qui soutenait l'enfant dans les moments difficiles. D'un côté, les jeux de société forcent l'humain à agir selon des codes préétablis, alors que de l'autre, il y a absence de compréhension véritable pour les individus de la part de la société.

Finalement, l'ensemble de la thématique développée par Alain Souchon tourne autour d'une tautologie très simple. L'humain est nostalgique de son enfance car la société impose à l'humain de vivre selon des valeurs matérielles qui ne le comblent guère. La quête de l'amour, la véritable nécessité, ne peut alors profiter de tout le temps qui lui

⁸³ « Ultra moderne solitude », *Ultra moderne solitude*, 1980.

⁸⁴ « Foule sentimentale », *Foule sentimentale*, 1993.

serait nécessaire. Aussi, cette œuvre démontre que les unions amoureuses sont souvent insatisfaisantes, à défaut d'être rares, puisque les deux personnes impliquées ne se connaissent pas vraiment et n'ont pas pris le temps d'établir leur relation. Bien que de façon particulière, Alain Souchon est véritablement engagé, voire politique, puisqu'il questionne les fondements de la société et lui propose de nouvelles façons de vivre.

2.2. Les particularités linguistiques et musicales

2.2.1 Une langue axée sur le passé

Cette perception du monde contemporain laisse de Souchon l'image d'un adolescent attardé qui a refusé de vieillir. Cette image que le public a de lui se trouve soutenue par la syntaxe et le vocabulaire qu'il emploie et qui permettent à un auditeur attentif de reconnaître systématiquement un texte écrit par lui, même s'il est interprété par quelqu'un d'autre, Laurent Voulzy par exemple.

Il est évident que son écriture comporte des caractéristiques très particulières. D'abord, sa syntaxe est toujours très syncopée, à la limite de l'énumération. Les actions se présentent dans l'esprit de l'auditeur comme une suite photographique où l'histoire se comprend grâce à l'enchaînement logique des événements qu'il choisit de présenter.

Le soir avec les petits frères on parlait
On voulait tout le monde refaire on chantait
Ces musiques et ces mots tendres
Comme ils datent
Ces lettres d'amour attendent
Dans quelles boîtes⁸⁵

De même, les verbes seront souvent occultés de la phrase pour ne nous montrer qu'un tableau, une scène porteuse de l'intention du créateur.

⁸⁵ « On avance », *On avance*, 1980.

Edith Nylon les nageuses à l'envers
 Les odeurs dans les chemins de fer
 La beauté d'Ava Gardner⁸⁶

Cette façon de raconter ses histoires souligne la relation intime entre les textes d'Alain Souchon et notre société de l'image. On peut percevoir en une fraction de seconde une scène, comme une image à la télé ou au cinéma, et se faire rappeler de manière très romantique les douceurs d'une époque révolue où la nature, les mots et les bons sentiments faisaient l'ensemble du décor de sa vie.

Les chansons de ma jeunesse
 Et de Robert Zimmermann, l'altitude
 [...]
 2 cv Citroën
 Où sont les gens dedans
 De mon baptême
 La timbale d'argent
 [...]
 Oh, des regrets, des regrets, des regrets⁸⁷

De plus, l'emploi qu'il fait du verbe est souvent décalé, renvoyé en fin de phrase, comme s'il ne servait qu'à ajouter une précision nécessaire, mais non désirable.

C'était pas pour tes cahiers
 Pour lire des textes
 Que le dimanche soir je venais
 C'était prétexte
 C'était pour sentir le jazz
 En moi venant
 Quand tes genoux tu les croises
 De temps en temps⁸⁸

⁸⁶ « La beauté d'Ava Gardner », *Ultra moderne solitude*, 1988.

⁸⁷ « Les regrets », *C'est déjà ça*, 1993.

⁸⁸ « On se cache des choses », *Ultra moderne solitude*, 1988.

Enfin, les verbes employés ne sont que des actes d'expressions, comme le chant, la parole ou la réflexion, et des états. Les actions physiques, démonstratives d'une volonté de faire bouger les choses, sont presque totalement absentes. L'immobilisme des personnages fait disparaître tout désir de mouvement et accentue l'idée que le bonheur ne peut s'ancrer que dans un monde sans changement, sans progrès.

Du point de vue du vocabulaire, les choix lexicaux faits par Souchon identifient encore le parti pris qui est le sien : refus certain de la maturité et de la masculinité virile, nostalgie d'un temps passé trop rapidement et difficulté de vivre dans le monde actuel.

Statistiquement parlant, dans les trente chansons qui composent les trois disques analysés ici, Souchon désigne la femme à dix reprises par l'utilisation d'un nom. Rappelons qu'il n'utilise jamais explicitement le mot « femme » qui est essentiellement remplacé par « fille ». (« C'est vrai que parler des femmes, c'est autre chose, c'est parler du monde des hommes, des grandes personnes... »)⁸⁹ En deux occasions, il sera remplacé par « petite sœur » et une fois par « dame ». Ne jamais employer le mot « femme » confirme la perception adolescente qu'il a des rapports amoureux. C'est là un refus net de se battre pour celles qu'il aime, un refus de vieillir et un refus d'engagement face à celles qui sont déjà pleines de confiance et d'arrogance. Ceci prouve aussi une certaine timidité personnelle. Dans la même veine, toute une gamme de mots liés au monde de l'adolescence parsème ses chansons et lui permet d'idéaliser davantage cette époque de sa vie : « gomme », « études », « ballon rond », « révolution », « jeunesse », « illusion », etc.

Cette image qu'il semble avoir de lui-même se perpétue dans le regard répété qu'il jette sur un temps passé plus beau que le monde actuel. En effet, seulement quatre chansons développent ce thème, mais chacune avec un mélange de joie et de tristesse. Si « Casablanca » raconte de manière romantique la rencontre de ses parents dans la métropole marocaine, « Lennon kaput valse », « La beauté d'Ava Gardner » et surtout

⁸⁹ Fred Hidalgo, *op. cit.*, p.97.

« Les regrets » pleurent sur les beaux jours qu'il a vécus. Ainsi, des héros aujourd'hui disparus et idéalisés (John Lennon et Bob Dylan) et des vedettes d'une autre époque (Ava Gardner et Edith Nylon) évoquent ce monde révolu pour toute une génération vieillissante. Le décalage entre l'intention présumée de ces individus et le résultat obtenu ne met à la bouche de Souchon qu'un résultat se résumant par le mot « regret » qu'il utilise d'ailleurs dans de nombreux textes. « J'aime les regretteurs d'hier... »⁹⁰

Ces deux éléments combinés nous permettent de mieux comprendre le dégoût⁹¹ qu'il ressent pour la société occidentale d'aujourd'hui. Sur les trois albums, la moitié des chansons exprime cette difficulté à s'acclimater aux exigences de production et d'image de notre société que ce soit pour lui ou pour les gens de son entourage. Alain Souchon se sent pris dans une machine infernale qui lui impose comme à ses semblables de maintenir un rythme de vie où les détails n'ont plus l'occasion d'user de leur charme discret. La vie moderne s'y révèle donc morose.

2.2.2 Une musique avant tout banale

Quant à l'aspect musical, il est essentiellement un support pour le texte, un moyen d'ajouter à la signification de celui-ci. Nous avons déjà mentionné qu'enfant, Alain Souchon était un amateur de chanson française : Brel, Ferré, Brassens, mais aussi Ray Ventura et Johnny Hallyday. En fait, il fut attiré par l'image des chanteurs, et chercha à atteindre ce milieu par les textes qu'il commençait à écrire. Ses premières musiques n'étaient composées que de trois ou quatre accords simples. Lors de ses premiers véritables succès, à la parution de l'album *Jamais content*, Laurent Voulzy compose pour lui l'essentiel des musiques. En effet, en incluant toutes les chansons jusqu'à *C'est comme vous voulez*, il a composé trente (30) des cinquante et une (51) musiques. Huit autres ont été signées par d'autres musiciens, seuls ou en collaboration avec Souchon.

⁹⁰ « La beauté d'Ava Gardner », *Ultra moderne solitude*, 1988.

⁹¹ « Le dégoût » est le titre d'une chanson d'Alain Souchon enregistré en 1983 dans laquelle il relate sa vie et sa tristesse maladive face à la réalité du quotidien.

C'est donc à dire que seulement treize (13) musiques sont de sa main. Néanmoins, cette musique qui n'est pas de Souchon demeure partie intégrante de son œuvre et de la réception qui en est faite.

Toutefois, les genres musicaux développés sont bien peu nombreux. Outre les inévitables et très nombreuses ballades, les quelques pièces rock et d'autres styles sont plus souvent qu'autrement servies avec une intention parodique comme c'est le cas pour « Y'a d'la rumba dans l'air ». Pour les trois albums suivants, il compose un peu plus de la moitié des musiques (18/31), mais aucune différence ou évolution majeure ne se révèle. Ainsi, à l'écoute, l'auditeur se laisse généralement bercer par une musique qui sert d'abord et avant tout à mettre le texte en évidence.

L'image véhiculée par l'artiste est simple et correspond à celle transmise par ses textes. Grand, mince, la tête ébouriffée et de grands yeux tristes, l'artiste a un air d'adolescent dégingandé et triste. Curieusement, chacune des pochettes des albums entre 1974 et 1983 le représente l'air léger, hilare ou travaillant. Puis, à partir de 1985, elles deviennent mélancoliques et chargées d'une froideur amère. Ces choix amènent donc l'auditeur à percevoir a priori l'ironie et le désengagement de ses messages poétiques. Toutefois, lors de la parution de l'intégrale de ses enregistrements chez RCA, en 1994, le choix de photos le représente avec ce même air triste et boudeur qui illustre ses derniers albums et qui correspond davantage à l'ambiance dégagée par ceux-ci.

Pour leur part, les livrets sont marqués par la sobriété. Notons l'ajout d'une photo d'Ava Gardner dans *Ultra moderne solitude* (sur lequel on retrouve la pièce « La beauté d'Ava Gardner ») et, dans *C'est déjà ça*, une série de photographies bigarrées accompagnées de commentaires révélant une poésie douce et en demi-teinte, entre clin d'œil complice et réflexion profonde. Celles-ci sont également en lien avec certaines chansons et ajoutent ainsi à leur signification.

2.3. L'absence de points de repères spatio-temporels

Alain Souchon observe la société dans son ensemble. Il ne la fractionne pas en pays ou en classes sociales. Il prend en compte l'ensemble de ses contemporains, au-delà des frontières économiques et culturelles qui peuvent exister. Pour lui, la solitude et la mélancolie sont les mêmes à Paris qu'à New York. Aussi, les points de repères spatio-temporels sont-ils davantage évocateurs et émotifs que descriptifs. Il ne s'agit pas d'inscrire l'action et l'attitude dans un lieu autant que d'utiliser le lieu pour ajouter à la signification du geste.

Ainsi, la Côte d'Azur dans « Quand j'serai K.O. » ou Hawaï dans « Courrier » ne seront pas le décor de la scène présentée mais uniquement une allusion qui veut révéler l'insatisfaction des personnages. Même s'il s'adresse avant tout à un auditoire français, les textes de Souchon auront la même réception partout car le lieu de la chanson la situe partout et nulle part à la fois. Soulignons que la chanson « Ultra moderne solitude » est la seule pièce qui va à l'encontre de cette constante. Mais nous retrouvons là deux décors différents pour une seule et même action; le boulevard Haussman de Paris et Manhattan. Dans le troisième couplet, c'est « partout dans le monde »⁹² que se déroulent ces crises de larmes subites.

Pour ce qui est du rapport au temps, la nostalgie dont nous avons déjà parlée exprime en elle-même les conclusions que nous pouvons en tirer. Mais mentionnons que ces références à des époques précédentes sont teintées d'un romantisme primaire (« L'amour 1830 »), où la vie amoureuse est idéalisée sans être approfondie, et qu'elles sont abondamment marquées par des référents culturels d'une autre époque (« La beauté d'Ava Gardner »). Nous voyons alors que, pour Souchon, la contemporanéité du discours est si clairement en contact avec la réalité sociale de son époque qu'il ne ressent pas le besoin de l'établir clairement .

⁹² « Ultra moderne solitude », *Ultra moderne solitude*, 1988.

3. Conclusion : une « nouvelle chanson française » qui dénonce le nouveau rapport à autrui

L'univers d'Alain Souchon s'inscrit, depuis plus de vingt ans, autour de quelques pôles thématiques qui transparaissent dans chacun des éléments constituant son oeuvre. Beaucoup plus touché par le temps qui passe que par les frontières qui évoluent, Souchon exprime la désillusion de son temps et l'impossibilité fatale à combler ses désirs. Loin des grandes luttes, il traite de la vie quotidienne et des difficiles relations interpersonnelles que les gens doivent y tisser. Plus qu'émotif, il exalte sa sensibilité à travers le regard qu'il jette sur le monde qui l'entoure sans faire la morale, mais en essayant de lui insuffler un vent de courage et de persévérance.

Le succès d'Alain Souchon correspond bien à la notion de « novateurs classiques » formulée par Alain Viala voulant que « le purisme modéré estime que des éléments divers peuvent être conciliés, au prix d'une atténuation de chacun d'entre eux [...] en s'appropriant un genre, ils s'en approprient les règles. Ils ne refusent pas celles-ci, au contraire : ils utilisent les codes de la poétique (les « institutions littéraires ») comme des moyens d'innovation ». ⁹³ Les innovations de Souchon se situent essentiellement dans le langage employé, dans sa manière de regarder le monde et dans son attitude éthique.

Il sait, sans chercher à choquer le public, amener un point de vue inédit sur le monde et instaurer une poétique très différente de celles auxquelles l'institution chansonnière était habituée. Son écriture exprime une poésie naïve et lui procure une sympathie immédiate de la part du public.

Par sa mélancolie et sa fragilité, il questionne d'une manière originale la société contemporaine puisqu'il rejette la sacro-sainte image de l'homme insensible obsédé par le profit. En fait, l'œuvre d'Alain Souchon est une œuvre politiquement et socialement engagée puisqu'elle remet en question les plus importants mécanismes sociaux de notre

monde. Il rame à contre-courant en dénonçant le rythme de la vie contemporaine en soulignant les conséquences malheureuses de la désagrégation des rapports interpersonnels. Son attitude globale⁹⁴ témoigne toutefois d'une incrédulité quant à l'effet véritable de ses chansons sur le public.

⁹³. Alain Viala, *op. cit.*, p. 231.

⁹⁴ « Lorsque Souchon sourit, c'est d'un sourire gêné, cette gêne qui le paralyse lorsque le public l'applaudit. » Lucien Rioux, *op. cit.*, p. 355.

CHAPITRE 3 :

BERNARD LAVILLIERS, L'OUVERTURE SUR LE MONDE; ENTRE CHANSON ET DOCUMENTAIRE

Né à Saint-Étienne, près de Lyon, Bernard Lavilliers a eu des parents qui étaient institutrice et manœuvre. Loin d'être des intellectuels, ils tenaient à ce que leur fils ait accès à la culture qui était perçue comme étant réservée à l'élite. « Pour [s]es parents, la culture était un droit et un devoir. »⁹⁵ Dès lors, Bernard Lavilliers s'est toujours fortement intéressé à tout ce qui se voulait représentations ou explications du monde dans lequel il vit. Nous pouvons facilement supposer que cette enfance l'aura amené à vouloir s'inscrire dans une mouvance artistique particulière. Ainsi, les nombreuses allusions et citations culturelles de ses textes veulent faire référence à ces institutions littéraire et chansonnière qui l'ont en partie formé. Ainsi, l'album de 1968 intitulé simplement *Bernard Lavilliers* est-il marqué d'une mise en musique de la «Chanson dada » de Tristan Tzara et d'une autre intitulée « Saint-Germain bidon bidon ». Ces choix révèlent une certaine vision du monde artistique qui caractérise le début de sa trajectoire d'écrivain, c'est-à-dire un désir de remettre en question la société dans laquelle il évolue. Par la suite, sa volonté de s'imposer dans cette institution le pousse à adopter une ligne artistique et idéologique dont les grandes lignes sont un sentiment de révolte contre le quotidien et un désir de transgresser les habitudes de société. Comme prédécesseurs dans cette lignée, donc comme influence de Bernard Lavilliers, se retrouvent principalement des artistes comme Léo Ferré, Charles Baudelaire et Blaise Cendrars. Après plus de trente ans de carrière, il est devenu leur principal écho dans sa génération .

Les trois albums auxquels nous nous intéresserons principalement ici sont parus entre 1980 et 1994. *O gringo*, paru en 1980, *If*, paru en 1988 et *Champs du possible*, paru en 1994, représentent tous des étapes importantes dans l'évolution artistique de Bernard

⁹⁵ Demari, Jean-Claude, *Chorus les cahiers de la chanson*, « Un guetteur du siècle » , no 10, Hiver 1994, p. 85.

Lavilliers. En effet, le disque *O gringo* lui a permis d'obtenir son premier véritable succès public grâce à quelques succès populaires dont la pièce titre et « Stand the ghetto ». *If*, quant à lui, révèle l'atteinte d'une maturité et d'une accalmie et sera également l'occasion d'un immense succès populaire grâce aux pièces « On the road again » et « Petit ». *Champs du possible*, pour sa part, se veut un peu la symbiose de son œuvre tant par le discours tenu que par les influences subies et le succès obtenu.

1. Les principales influences littéraires et artistiques

Les trois pôles majeurs de son univers culturel sont donc le chanteur anarchiste Léo Ferré, le poète symboliste Charles Baudelaire et le poète et romancier moderne Blaise Cendrars. Chacun à leur manière, ils viennent influencer l'œuvre de Lavilliers en soutenant son désir de remettre en question la société et ses prémisses et sa volonté d'aller jusqu'au bout de sa quête comme eux l'ont fait. D'abord, l'influence de Ferré se perçoit dans l'esprit critique de la rive gauche parisienne, centré sur la vie des habitants de la capitale française. Celle de Baudelaire, pour sa part, sert plutôt à exprimer cette volonté agressive de transgresser le quotidien telle qu'on la retrouve dans la représentation classique des stéréotypes américains, soit l'usage des drogues, la violence constante et une sexualité brutale. Enfin, l'influence de Cendrars traduit chez Lavilliers une quête d'exotisme où les récits de voyage, principalement en Amérique du Sud, permettent d'explorer des facettes de la vie humaine différentes de celles qui dominent en France.

1.1 Léo Ferré et le regard sur la vie personnelle

Comme Renaud aime à se réclamer de Georges Brassens, Bernard Lavilliers se présente volontiers comme le fils artistique légitime de Léo Ferré. En plus d'être un amoureux de poésie, Ferré a, tout au long de sa carrière d'un demi-siècle, cherché à dénoncer la bourgeoisie française et sa morale aveugle. Ayant mis en musique des textes de

Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Aragon, et Apollinaire, il voulait, par ce moyen, faire parvenir la littérature consacrée à ceux qu'elle ne pouvait rejoindre⁹⁶.

Aussi, lorsque Lavilliers quitte les disques Motors en 1975 pour signer un contrat avec la compagnie de disques Barclay, celle pour qui Léo Ferré enregistre, et commence à travailler avec le directeur artistique Richard Marsan, collaborateur de Ferré pendant un quart de siècle, c'est autant pour des raisons idéologiques que financières. La façon que Marsan a de concevoir l'art de la chanson est partagée par les deux chanteurs. Il s'agit d'un art majeur (contrairement à la célèbre affirmation de Gainsbourg) pour lequel les artistes doivent avoir le plus grand respect et auquel ils doivent s'adonner avec sérieux. Lavilliers dit de lui :

C'était quelqu'un qui aimait les artistes, il ne te quittait pas tant que tu n'avais pas fini de pondre ton œuf, il t'aidait à le faire venir ce bébé qui n'est pas évident, il te donnait confiance... mais en même temps il ne te faisait pas de cadeau, il ne se satisfaisait pas de n'importe quoi.⁹⁷

On peut voir qu'en tant que directeur artistique, Marsan laissait aux artistes avec qui il travaillait le plus de liberté possible, mais était exigeant quant à la qualité du résultat. Cette collaboration aura permis à Lavilliers de circonscrire avec précision son discours et ses intentions artistiques. Cette collaboration durera le temps de sept enregistrements, de 1976 à 1984, soit de l'album *Les barbares* à *Tout est permis, rien n'est possible*.

Mais l'esprit de Léo Ferré va marquer de son sceau le parcours de Lavilliers de bien d'autres manières. D'abord, celui-ci reprendra à deux reprises sur ses enregistrements (*O gringo*, en 1980 et *Clair-obscur*, en 1995) des chansons de Ferré : « Est-ce ainsi que les hommes vivent? » et « Préface ». Bien sûr, Lavilliers modifie les arrangements de ces chansons pour les actualiser. Les arrangements de la première chanson, célèbre poème

⁹⁶ Paradoxalement, c'est sans avoir fait de compromis que Ferré se retrouve aujourd'hui du côté de l'institution.

⁹⁷ Demari, *op. cit.*, p. 98.

de Louis Aragon que Ferré avait mis en musique en 1961 pour un disque complet consacré aux poèmes de celui-ci, sont marqués par des bruits d'hélicoptère, ce qui vient révéler une lecture plus militaire du texte où, loin du crime passionnel que relate le poème, mais semblable dans son acte, la violence du geste posé est pour l'interprète une preuve de la bêtise de l'homme et qui vient remettre en cause la vie elle-même. Non plus une anecdote nocturne d'une grande ville, mais une métaphore de l'horreur du meurtre sous toutes ses formes. Dans le cas de « Préface », il s'agit d'un texte violent et dénonciateur écrit par Ferré qui s'attaque violemment à la bourgeoisie et à ses diktats moraux. Comme Ferré, Lavilliers le dit plutôt qu'il ne le chante, mais les arrangements *techno* qui enveloppent la version de Lavilliers accentuent l'actualité de cette prise de position en faveur de la liberté face à une société qui, sous des dehors plus permissifs, fait régner plus que jamais le « politiquement correct ».

Mais, en plus de cette volonté filiale de Lavilliers à se réclamer de Léo Ferré, ce dernier entérine volontiers publiquement ce lien entre Lavilliers et lui. Au-delà de l'amitié privée, Ferré en favorise la perception en acceptant, par exemple, de se joindre à Lavilliers sur scène lors de certains spectacles. Ce fut entre autres le cas en 1992 lors de la Fête de l'Humanité⁹⁸ devant une foule de 100 000 personnes. Ces représentations publiques communes créent une union qui, souventes fois répétées, profite à Lavilliers, par le biais de la renommée publique et de la consécration littéraire de Ferré, et ajoute à sa réputation et à son succès.

1.2 Charles Baudelaire et l'exaltation des sens

Comme pour Cendrars (« Tu es plus belle que le ciel et la mer »), l'inscription de Baudelaire dans l'œuvre de Lavilliers se fait par l'enregistrement d'un poème de celui-ci, soit « Promesses d'un visage », extrait du recueil *Les Fleurs du mal*, que Lavilliers a lui-même mis en musique. Le chanteur est, comme Baudelaire, avant tout l'homme séduit et qui est incapable de résister à la femme magnifique et fatale qui se dresse devant lui. Pour

⁹⁸ Spectacle annuel du parti communiste français.

eux, « [l'amour] est comme le paroxysme de l'existence, aussi bien dans son horreur que dans ce qu'il propose de plus splendide. Il pousse le drame à ses abîmes et à son faite. Il déchire et il crée. Il est obscur et il allume les clartés intérieures ».⁹⁹ Thème déjà majeur dans plusieurs chansons de Lavilliers, cette interprétation du poème de Baudelaire devient pour le chanteur appui et confirmation d'une vision machiste de la femme, mais où l'homme est la principale victime. De plus, la vision du monde transmise par le célèbre recueil, transgression des interdits et quête continuelle de nouvelles découvertes sensibles, se retrouve à la base de la chanson intitulée « La fleur du mal »¹⁰⁰ où le livre en question est l'objet du premier cadeau offert par une « femme fatale » au chanteur. Cette vision de la femme douloureuse et déchirante que chante Lavilliers est alors identique à celle présentée par Baudelaire dans ses poèmes. Outil du diable, elle ne cherche qu'à damner l'homme, elle le séduit puis l'abandonne. Ajoutons encore que ce recueil de poèmes de Baudelaire est encore une fois offert en cadeau au personnage principal de la chanson « Paris »¹⁰¹. Cette fois, c'est la ville de Paris, suprême femme fatale de son œuvre¹⁰² puisqu'il ne peut lui résister et n'en obtient jamais que souffrance et déception, qui le lui offre.

Outre ces présences directes, Charles Baudelaire apparaît à de nombreuses autres reprises dans l'œuvre de Lavilliers; par exemple, la chanson « Femme-objet » qui vient clore l'album *Champs du possible* est une réécriture du poème intitulé « L'amour du mensonge ». Y reprenant pratiquement les mêmes vers, Lavilliers parvient à établir à la fois une parenté et une distinction entre son texte et celui de Baudelaire. Ainsi, quand Baudelaire écrit :

⁹⁹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Éditions Slaktine, Fleuron, 1995, 258 p. Introduction et notes de Blaise Allan.

¹⁰⁰ *Tout est permis, rien n'est possible*, 1984.

¹⁰¹ « Paris », *Champs du possible*, 1994.

*J'adore le ciel de Paris, j'adore cette fille de bandit
qui se balade en guépière quand je retourne en enfer.
Mon capital de bas noirs, tu changes de fille tous les soirs
et dans les bulles de cristal me balance les fleurs du mal.*

¹⁰² Autant dans « Paris », « Chinatown, Paris 13^e » ou « Pigalle la blanche », la représentation de la ville de Paris est toujours feutrée, bien que les événements qui s'y déroulent laissent un goût amer.

Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
 Qui ne recèlent point de secrets précieux;
 Beaux écrins sans bijoux, médaillons sans reliques,
 Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!¹⁰³

Lavilliers modifie le texte en :

Je sais qu'il est des yeux des plus mélancoliques
 Qui ne recèlent point de secrets sulfureux,
 Des écrins sans diamant, des rythmes sans musique,
 Plus vides et plus profonds que l'absence de feu.¹⁰⁴

Les principales transformations concernent la représentation du religieux et de la musique. D'une part, la disparition des deux références divines de Baudelaire (« reliques » et « Cieux ») et les nouvelles allusions à l'Enfer (« sulfureux » et « feu ») révèlent une nouvelle perception du domaine religieux. Ces modifications pourraient s'expliquer par la baisse de la pratique religieuse chrétienne dans la société entre les deux époques. Le cas échéant, le texte deviendrait alors moins provocateur et Lavilliers n'aurait cherché qu'à le rendre plus contemporain. Mais ces modifications peuvent également s'interpréter par une volonté de Lavilliers d'aller plus loin que Baudelaire le faisait, soit en rejetant toute idée divine comme référent. Prônant par là un regard tourné uniquement vers le mal, il accentue la dimension maligne du personnage qu'il s'est créé. D'autre part, l'apparition d'une allusion à la musique souligne l'importance de celle-ci dans la chanson contemporaine et que Baudelaire, dans sa poésie, ne pouvait concevoir de la même manière. Pour Lavilliers, il ne s'agit plus uniquement d'utiliser Baudelaire pour créer une filiation artistique, mais de montrer les différences entre leur art et leur époque. À ce moment, Lavilliers se présente donc comme l'égal de Charles Baudelaire. Concluons que l'intertextualité que propose Lavilliers ne sert pas qu'à établir une filiation artistique à son avantage, mais qu'il parvient ainsi à actualiser les idées et propos de ses modèles. En plus d'être créateur, il se pose comme interprète plausible d'une certaine

¹⁰³ Baudelaire, Charles, « *L'amour du mensonge* », *Les Fleurs du mal*.

¹⁰⁴ « Femme-objet », *Champs du possible*, 1994

littérature consacrée et lui permet de fournir un apport unique à l'image que nous avons aujourd'hui de ceux-ci. De cette manière, non seulement l'image de poète maudit déchiré entre la violence et la beauté qui définit Baudelaire rejaillit sur Lavilliers, mais il franchit une étape supplémentaire en se l'appropriant.

1.3 Blaise Cendrars et le goût de l'exploration

Troisième pôle de l'œuvre de Lavilliers, l'écrivain du début du XX^{ème} siècle, Blaise Cendrars (1887-1961) a marqué la littérature française comme poète, romancier et aventurier. Auteur des « Pâques à New York » avec lequel il invente, en même temps qu'Apollinaire, la poésie moderne¹⁰⁵, auteur de roman d'aventures extraordinaires (*L'or*, *Moravagine*, *Dan Yack*) et auteur de récits personnels, de voyages (principalement au Brésil, mais également partout sur le reste de la planète) et de guerres (celle de 1914 où il perdit un bras), son parcours est des plus éclectiques. Si sa renommée est moindre aux yeux du grand public, c'est pourtant celui en qui Lavilliers peut le plus facilement retrouver un double artistique.

La principale caractéristique de Blaise Cendrars était cette volonté qu'il avait d'aller voir les lieux et les gens avant de les raconter, développant ainsi dans son œuvre un mélange de fiction et de documentaire. Bien que sa biographie soit remplie d'éléments douteux et fantasmagiques, il a donné à l'ensemble de son œuvre une allure de long documentaire tourné à partir de sa vie. Cette caractéristique, plus humaine qu'artistique, trouve une résonance profonde et majeure dans le travail créatif de Bernard Lavilliers. Son influence sur l'œuvre de celui-ci sera donc régulièrement évoquée, de manière plus ou moins explicite. Les exemples les plus évidents se retrouvent d'abord, en 1988, dans l'album *If* où Lavilliers met en musique le poème « Tu es plus belle que le ciel et la mer ». Dans ces vers qui expriment l'importance primordiale de rester libre pour quiconque veut découvrir le monde et la vie, c'est la vision de l'existence commune aux deux hommes que nous pouvons percevoir :

¹⁰⁵ Blaise Cendrars, *Le lotissement du ciel*, Gallimard, Folio, p.8, avant-propos anonyme.

Quand tu aimes il faut partir
 Quitte ta femme quitte ton enfant
 Quitte ton ami quitte ton amie
 Quitte ton amante quitte ton amant
 Quand tu aimes il faut partir¹⁰⁶

Ces vers expriment, en plus de l'absolue prépondérance de la quête de liberté et de connaissance sur le bonheur sage et l'immobilisme, un mode de vie qui a permis à chacun de construire une œuvre artistique singulière qui allie le journalisme et la fiction en une forme que nous pourrions définir comme étant du « documentaire fictif ».

Une autre présence claire de Cendrars dans l'œuvre de Lavilliers est une citation apparaissant à l'endos de la pochette de l'album *Gentilshommes de fortune*, compilation thématique axée sur les voyages, parue en 1986. Ce « Qu'importe si j'ai pris ce train, puisque je l'ai fait prendre à des milliers de gens? » dit par Cendrars à son éditeur souligne le droit du créateur à user comme bon lui semble de son imaginaire pour créer son univers. Par cette appropriation, Lavilliers cherche à faire cautionner son attitude et sa démarche artistique. À cet égard, il mentionnait en 1983 : « [i]l n'y a que moi qui sache la vérité sur moi »¹⁰⁷. Pour les deux individus, la création d'un personnage, autant sur scène que dans la vie, permet tous les agissements, parmi lesquels des inventions qui transforment la réalité pour créer un début de légende. Cette légende qu'il crée est la mise en place d'une mythologie personnelle qui lui permet de se forger une place dans l'institution telle qu'il la souhaite. La conscience des choix effectués ne peut, ici, être remise en doute.¹⁰⁸

Enfin, nous retrouvons chez les deux artistes, et de manière toujours aussi évidente, les mêmes territoires explorés, principalement l'Amérique du Sud, surtout le Brésil. Alors

¹⁰⁶ « Tu es plus belle que le ciel et la mer », *If*, 1988.

¹⁰⁷ *Chanson 83*, no. 5, septembre 1983.

¹⁰⁸ Mais contrairement à Renaud, jamais Lavilliers n'aura à justifier son attitude quant à la vérité de son « personnage ».

que le romancier raconte ses diverses aventures dans le Mato Grosso, à Rio ou à Pernambouc, y dévoilant ses relations avec des fazendeiros¹⁰⁹, des paysans ou des émigrés européens, Lavilliers relate dans ses chansons ses passages dans ces mêmes lieux et y présente les mêmes groupes de gens. Les deux hommes se posent alors en narrateur objectif d'une réalité nouvelle et particulière comme le feraient de véritables journalistes. Désir de rendre compte : c'est à cette attitude qu'il faut rattacher la volonté de l'un et de l'autre de se définir comme reporter. Mais ceci est volontairement et clairement fictionnalisé, révélateur d'un désir de conserver l'intérêt de l'auditeur par l'ajout d'une dynamique spectaculaire.

1.4 Les autres membres d'un univers artistique clairement établi

Outre ces trois artistes majeurs, toute l'œuvre de Lavilliers est ponctuée d'allusions à d'autres écrivains ou d'autres milieux artistiques. Nous voyons périodiquement apparaître Omar Khayyam¹¹⁰, Guillaume Apollinaire¹¹¹, Rudyard Kipling¹¹², Jack Kerouac¹¹³, George Orwell¹¹⁴, Orson Welles¹¹⁵, Édith Piaf¹¹⁶ ou Bob Marley¹¹⁷ au fil de ses nombreux enregistrements et chacun circonscrit davantage l'image que le chanteur veut donner de lui-même.

Bien que n'étant pas tous européens, ces créateurs qui viennent ici servir de références sont tous des artistes consacrés dans leur pays et dans leur domaine et qui servent de référents culturels tant pour leur audace que leur importance historique. Reconnus et

¹⁰⁹ Propriétaires des grands domaines de culture et d'élevage du Brésil.

¹¹⁰ « Femmes », *Les poètes*, 1972

¹¹¹ Mise en musique de « Marizibill », *Les poètes*, 1972

¹¹² Mise en musique de « If » (interprété en français), *If*, 1988

¹¹³ Chanson intitulée « On the road again », *If*, 1988

¹¹⁴ Chanson intitulée « Big brother », *15^{ème} round*, 1977

¹¹⁵ Chanson intitulée « Citizen Kane », *If*, 1988

¹¹⁶ « Troisièmes couteaux », *Champs du possible*, 1994. Le premier refrain de la chanson « Il était grand, il était beau / Il sentait bon son Lugano / mon gestionnaire » reprend la structure et la mélodie du refrain de la chanson « Mon légionnaire » d'Édith Piaf.

¹¹⁷ « Notes de voyages... (2) », *Gentilshommes de fortune*, 1986. Nous retrouvons sur ce disque trois plages qui se veulent des anecdotes racontées par Bernard Lavilliers pour contextualiser certaines chansons. Sur la deuxième, le chanteur relate une rencontre qu'il a eue avec le célèbre chanteur jamaïcain.

porteurs d'une image les plaçant en marge des traditions, ils sont perçus comme étant des innovateurs dans des arts traditionnels qui doivent se lier à un monde nouveau. En effet, Apollinaire fut un père de la poésie moderne, Kérouac un des principaux chefs de file de la « Beat generation », Piaf demeure encore aujourd'hui une des références en ce qui a trait à la chanson française, Welles fut un des cinéastes américains à avoir le plus marqué son art et dont l'influence se fait sentir encore de nos jours, etc. Ces présences si constantes et si fortes dans chacun de ses enregistrements établissent un lien direct dans l'esprit du public entre Lavilliers et ces personnalités artistiques et font de lui un artiste du même acabit qui désire faire évoluer les perceptions que les gens ont de la société et des arts. En fait, c'est toute leur image de rébellion, d'innovation, d'intégrité et d'importance artistique qui rejaillit sur lui. Il devient donc membre de cette « famille » et porteur par procuration des caractéristiques de ces artistes. Le public le perçoit alors comme un artiste qui veut davantage que briser les normes et les conventions artistiques. Il s'incarne comme le chef de file de la modernité chansonnière. De plus, son attitude fait de lui un démocrate culturel, tel qu'il voulait l'être en amenant ses chansons *jusqu'aux gens du ghetto*¹¹⁸, c'est-à-dire par le succès populaire qu'il obtient, il rend disponibles cette culture qui l'habite et le nourrit.

2. Topologie du discours de Bernard Lavilliers

2.1. L'univers personnel et planétaire d'une œuvre

Nous avons vu précédemment de quelle manière Lavilliers usait de ses prédécesseurs pour établir clairement sa position dans l'institution chansonnière. Il faut toutefois voir que Lavilliers ne cherche pas qu'à y trouver une caution intellectuelle, mais ajoute à tous ces éléments des caractéristiques personnelles qui lui confèrent une légitimité artistique reconnue comme telle par le milieu de la chanson française.

¹¹⁸ Demari, *op. cit.*, p. 84.

D'abord, bien qu'il s'adresse à un public avant tout français, Lavilliers ne parle que très peu de la vie quotidienne et publique de la France. En fait, elle est évoquée et questionnée, mais elle n'est jamais, ou presque, décrite. En d'autres mots, la France sert de point de référence et Lavilliers considère qu'il ne peut rien révéler de neuf à son public à ce sujet. Par contre, il questionne volontiers les agissements et la morale de ses compatriotes. Cependant, bon nombre d'autres pays du monde sont décrits. Si les États-Unis y sont surtout glorifiés, les autres (Brésil, Haïti, Jamaïque, etc.) sont essentiellement décrits, présentés et expliqués : comme s'il s'agissait de documentaires les concernant. Lavilliers prend pour acquis les stéréotypes véhiculés à propos de ces différents lieux et il tente d'exploiter cette veine (les États-Unis) ou de clarifier les choses (les pays de l'hémisphère sud). Cela se reflète donc dans sa façon d'aborder les espaces géopolitiques qu'il dépeint. Enfin, chaque pays ou ensemble joue un rôle dans sa façon de concevoir l'existence de l'humain telle qu'il veut la transmettre. En effet, chez Lavilliers, l'individu cherche à maintenir l'équilibre entre la folie des excès qu'engendre la richesse (les États-Unis) et le besoin de solidarité que demande la cohabitation humaine (les pays du sud). Cette lutte a lieu dans l'esprit et la morale (la France) de chacun. Ces différentes facettes se retrouvent toutes sur chaque album et deviennent ainsi les pièces d'un casse-tête où l'auditeur est constamment à reconstruire le point de vue général que veut donner Lavilliers. Ce point de vue s'avère être le carrefour des trois réalités et l'auteur y souligne les différences entre ces territoires et entre les cultures qui les habitent. Par exemple, dans l'album *O gringo*, la qualité de vie est un des nombreux thèmes abordés. Et alors que dans « Rock city », le luxe et le superflu sont à l'honneur, la pièce « Sertaõ » exprime l'extrême pauvreté de cette région du Brésil. En concluant avec « Est-ce ainsi que les hommes vivent? », Lavilliers propose à son auditeur de s'intéresser à l'équilibre économique de la planète.

2.1.1. La France invisible

En premier lieu, nous constatons que les chansons qui ont pour cadre la France sont soit des histoires d'amour soit, comme nous l'avons vu précédemment, des interprétations d'œuvres européennes déjà connues du public littéraire, soit des réflexions générales sur

la vie contemporaine. Sur les trois albums qui nous intéressent particulièrement, onze chansons seulement¹¹⁹ sur un total de 35 ont ou pourraient avoir pour décor la France. Nous voyons donc que la France n'apparaît que de manière anecdotique comme lieu de l'action. D'ailleurs, l'affirmation non-équivoque de la France comme décor ne se produit qu'à deux reprises, dans « Missing » et... « Paris ».

Ceci fait donc de la France la terre d'introspection de l'œuvre de Bernard Lavilliers. S'y retrouvant dans un univers connu, ses yeux quittent le monde extérieur pour se tourner vers son intimité, où tout est essentiellement malheureux et marqué du sceau de l'incompréhension :

Je prendrai ma vie comme elle l'a laissée
 Avec un sourire en coin, un secret
 Afin d'accepter la tendresse
 Que j'avais refusée sans cesse
 Avec l'impression d'être fort
 Le sommeil, c'est presque la mort.¹²⁰

À chercher non pas la vérité absolue, mais une vérité
 [relative
 [...]
 Mais tu sais ce que je cherche, c'est pas ce que tu crois
 Et ce que j'écris, c'est pas ce que tu crois¹²¹

Cette incompréhension est exacerbée par des réactions violentes concernant des relations interpersonnelles fortement sexuées et éphémères :

Le bar où je bois est plein de bas noirs,
 D'alcool en fusion, d'amour, de hasard.
 [...]
 Le bar où je bois est plein de surprises.

¹¹⁹ Bien que cela représente environ le tiers des chansons de Lavilliers, nous croyons qu'il est probable que pour la majorité des auteurs, le contexte géographique de création soit présent dans un pourcentage plus élevé que celui-ci dans leurs chansons. Renaud et Alain Souchon confirment d'ailleurs cette hypothèse.

¹²⁰ « Attention fragile », *O gringo*, 1980

¹²¹ « Cri d'alarme », *If*, 1988

Vous, en tailleur noir, dans cette aube grise.¹²²

Personne aux fumeries d'opium, au fond du 13^{ème} dans le
[gang des gongs.

Personne chez les salseros, les fumeurs de crack latinos
[...]

Sourire chez les scélérats, chez les bookmakers, les
[malfrats.¹²³

Plus largement, nous pouvons dénombrer au moins cinq chansons dans son œuvre qui sont inspirées directement de Paris. Toutefois, il n'y a que *Paris* qui l'embrasse totalement. Ainsi, en 1981 « Pigalle la blanche » et en 1984 « Chinatown Paris 13^{ème} » présentaient des quartiers précis et sombres de la ville. Celle-là est donc un cas particulier de l'œuvre de Lavilliers. La ville de Paris y est féminisée à l'extrême, bien qu'elle soit aussi traditionnelle que moderne. La relation difficile qu'il entretient avec elle est donc similaire à ses relations avec les femmes qu'il décrit. Premièrement, Paris est soit une femme fatale et indépendante comme de nombreuses héroïnes de ses autres chansons :

[...] j'adore cette fille de bandit

qui se ballade en guêpière

[...]

Ma capitale de douleurs, vienne la nuit, sonne l'heure.

Un rouge baiser, un miroir, tout redevient provisoire.¹²⁴

soit une femme typique de l'image traditionnelle que l'on se fait de Paris avec une allusion furtive à Piaf et à la chanson française des années 50 (ma fille du faubourg, avec tes chansons d'amour¹²⁵), soit semblable à des prostituées qui peuplent les rues de Paris (vipère du trottoir, plumant le micheton dans le noir¹²⁶).

¹²² « Madame », *Champs du possible*, 1994

¹²³ « Missing ». *Ibid*

¹²⁴ « Paris », *Ibid*

¹²⁵ *Ibid*.

¹²⁶ *Ibid*.

Cette femme aux multiples visages, Lavilliers chante son amour et sa passion pour elle :

Tu me manques terriblement.
 Tu me manques passionnément.
 Tu me manques, c'est fascinant.
 Paris, t'es si belle encore.
 Paris tu changes de décor.
 Paris, tu ressembles à personne¹²⁷.

Il la supplie dans l'avant-dernier vers de la chanson de rester telle qu'elle semble avoir toujours été : « Paris, je veux pas qu'on t'épouse / reste infidèle et jalouse »¹²⁸. En fait, cette chanson est aussi et surtout une chanson d'amour.

2.1.2. Les États-Unis et les mythes de l'excès

Les États-Unis, dans l'œuvre de Bernard Lavilliers, représentent l'opposé de la France. Exploitant l'image mythique que les Français ont des États-Unis, ce pays s'inscrit dans l'œuvre de Lavilliers essentiellement par le biais de mythes décrivant une vie d'excès et de liberté absolue et violente. Par la présence de référents cinématographiques, musicaux et sociaux, Lavilliers expose un monde où tout est possible. C'est-à-dire un univers de rêves et de fantasmes tel qu'il est présenté dans les grandes productions artistiques américaines. Toutefois, la violence y est latente et inévitable, tout comme les composantes illégales (prostitution et drogue) qui y sont associées. Les États-Unis fournissent à Lavilliers une scène où il met en action des personnages qui n'ont aucun lien avec le quotidien de son public. Entre les meurtriers (« Pierrot la lame ») et les magnats de la presse (« Citizen Kane ») rôdent des vendeurs de drogue, des vedettes fatiguées, des prostituées, etc. Dans un autre domaine, mais dans le même ordre d'idées, il faut souligner que toutes les pièces portant sur le monde des affaires et la vie politique, compte tenu de la domination américaine sur notre époque, appartiennent à ce même

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

univers qui est, pour les Français comme pour presque tous les habitants du globe, la nation qui domine actuellement le monde.

2.1.2.1. New York

C'est New York, plus que toute autre ville américaine, qui personnalise le mieux la culture américaine telle que la conçoit Lavilliers. Ainsi, en 1980, sur la pochette de *O gringo*, bien en évidence dans la valise ouverte à ses pieds, une carte routière de la ville de New York nous invite au voyage et à la découverte. Puis, dans la première chanson, « Rock city », Lavilliers chante à la première personne du singulier et relate la vie « normale » d'un new-yorkais. Le narrateur évolue entre trafic de drogue et prostitution, entre réussite et échec cuisant, le tout avec un sourire narquois dans la voix qui confirme que tout cela fait partie du quotidien.

Téléphone de la cabine
 J'te présenterai ma frangine cocaïne
 [...]
 Si tu es dans la détresse
 J'te présenterai une gonzesse qui caresse
 [...]
 Si t'es bien venu pour la frime
 J'te prêterai ma limousine avec piscine
 [...]
 On m'a jeté d'la limousine¹²⁹

De même dans « Pierrot la lame », présentation d'un personnage louche qui vit en tuant et volant les gens qu'il rencontre, les thèmes évoquent à nouveau la routine new-yorkaise. En décrivant cette vie, Lavilliers donne son assentiment à cette façon d'agir.

« Or ces stratégies de l'héroïsme littéraire sont le fait d'hommes nés dans une situation peu avantageuse. Elles correspondent à une stratégie sociale de

¹²⁹ « Rock city », *O gringo*, 1980

conquête : ils brûlent les étapes de la promotion sociale comme ils brûlent les étapes de la carrière littéraire. [...] Se dessine ainsi un modèle d'itinéraire : que ce soit par calcul ou sans en avoir claire conscience, ces écrivains accomplissent, dans la trajectoire littéraire et dans la trajectoire sociale, des actes qui sont objectivement des « coups d'audace ». Et dans l'un et l'autre domaines, cette audace paie. »¹³⁰

Cette approbation vient alors conforter et, en quelque sorte, mythifier son image de voyou et d'aventurier. Lavilliers met à profit ses origines modestes et sa vaste culture, partie intégrante de sa trajectoire d'écrivain, pour devenir le « Robin des bois » de l'institution chansonnière.

Un Manhattan riche à crever, on perce
 Tu penses qu'à ça depuis qu't'es né, encaisse
 Ce qu'ils n'ont pas voulu te donner, correct.¹³¹

New York est donc un endroit où la vie est dure, une ville pour les aventuriers qui savent oser et risquer. Et c'est également une ville de fête où règne la salsa :

C'est une latine de Manhattan
 De la résine de macadam
 Un coup de fouet, de haut en bas,
 Qui te soulève, c'est la salsa¹³²

Ces idées contradictoires et complémentaires confirment le caractère insouciant des différents personnages qui habitent la ville. À d'autres reprises (en 1986 dans la chanson « East side story », dédiée à Ray Barretto, et en 1997 dans « Roméo Machado »), nous reverrons ce contraste entre l'esprit de fête et l'esprit de violence qui caractérisent New York. Par contre, la chanson « New York juillet »¹³³, bien qu'étant avant tout une

¹³⁰ Alain Viala, *op. cit.*, p. 223.

¹³¹ « Pierrot la lame », *O gringo*, 1980.

¹³² « La salsa », *O gringo*, 1980.

¹³³ *État d'urgence*, 1983.

chanson d'amour, exprime la lucidité du chanteur face à ce mode de vie : « La liberté saigne en vitrine / Statue, couronne d'épines¹³⁴ ».

Évidemment, son regard est celui d'un Français vivant à New York, témoin de cette dualité, conscient des oppositions qu'elle provoque. Il rend compte de son questionnement personnel dans la pièce « Traffic » (avec deux « f » pour la touche anglophone). Le texte propose à l'auditeur différentes attitudes face à cette réalité.

Lentement, je vois, cet univers-là
 Glissé vers le froid, le compte à rebours
 Dans l'air nucléaire, les derniers repères
 Brûlent sous les lazars [sic], du manque d'Amour
 Que veux-tu que je sois, dans cette société-là
 Un ange ou un cobra, un tueur ou un rat
 Où veux-tu que je vive, dans la radio active
 Quand veux-tu que je meure d'un bel accord mineur¹³⁵

Et, comme nous l'avons vu précédemment, plutôt que de rejeter tous ces rôles, il les assume les uns après les autres, malgré les contradictions.

2.1.2.2 Les cultures institutionnelle et populaire

Tout comme la culture française existe par les références à l'institution littéraire, la culture américaine existe dans l'œuvre de Lavilliers par les nombreuses références à la culture dite populaire qui émane des États-Unis. Dans cette représentation, le cinéma est primordial. Le cas le plus révélateur est la chanson « Citizen Kane », hommage à Orson Welles. Elle est écrite d'abord de manière à rendre compte de l'aspect visuel du film :

Plan rapproché d'une rue à l'aube
 Un journal sous des chaussures noires
 Et le bitume gris d'un trottoir

¹³⁴ « New York juillet », *État d'urgence*, 1983.

¹³⁵ « Traffic », *O gringo*, 1980.

Sur cinq colonnes « halte à la fraude »
 Fondu enchaîné sur le titre
 Gros plan d'un immense portail
 Et d'une pancarte en ferraille
 Indiquant « Entrée interdite »¹³⁶

et ensuite pour renouveler la complexité du célèbre personnage :

Sa façon de se suicider
 Reste tout à fait dans son style
 Énigmatique et sans mobile
 Lui seul pourrait vous les donner¹³⁷

Le cinéma américain est également représenté par la présence de deux des comédiens américains les plus populaires de tous les temps : Marilyn Monroe et Humphrey Bogart. Ils sont présents afin de servir de point de comparaison. Dans « Rock city », Marilyn Monroe renvoie à la femme fatale, à une sexualité exacerbée qui vit dans la déchéance et qui alimente les fantasmes de tous les hommes. Sur « Pierrot la lame », Humphrey Bogart sert de point antinomique en regard du personnage de Pierrot. L'idée du voyou romantique qu'il interprétait dans le film *Casablanca* s'oppose au quotidien trivial du personnage de Pierrot qui tue et vole sans préoccupation morale.

Soulignons également, en ce qui à trait au cinéma américain, que dans l'édition originale de *O gringo*, la pochette intérieure est décorée de photographies et de cartes postales, dont l'affiche d'un film de Marilyn Monroe (*7 ans de réflexion*) où elle est visible dans sa pose la plus connue (avec sa robe qui vole au vent au-dessus de la bouche d'aération d'une station de métro) et une photo du « Michael's pub », club de jazz new-yorkais où Woody Allen¹³⁸ joue de la clarinette presque tous les lundis soirs depuis des années. Ces images révèlent les deux pôles de l'industrie du cinéma américain. D'une part, celle qui fut une des premières têtes d'affiche de l'industrie et qui demeure encore aujourd'hui un

¹³⁶ « Citizen Kane », *Jf*, 1988.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Cinéaste américain qui prend la ville de New York comme cadre dans la majorité de ses films.

de ses sex-symbols les plus célèbres. Et d'autre part, le cinéaste de répertoire le plus célèbre des années 1980. Ces deux images confirment donc non seulement sa volonté de s'identifier à la culture américaine par le biais de cette industrie en particulier, mais elle révèle encore une fois l'union désirée par Lavilliers entre le clientélisme et le mécénat¹³⁹. Il offre au public des points de repère construits et connus par le biais de l'art populaire et d'autres plus associés à l'art de répertoire cherchant ainsi à profiter des avantages reliés à chacun des milieux. Mais surtout, cette réunion d'éléments semblables mais divergents est à rapprocher de sa volonté de présenter à son auditeur un large éventail culturel. Par le fait même, il s'identifie autant à l'un qu'à l'autre et confirme son désir d'appartenir à ces deux mondes artistiques.

Les autres photographies exprimant les voyages de Lavilliers sur le continent américain le montrent en relation avec les éléments culturels les plus connus. Ainsi, que ce soit affalé dans un wagon de métro, triomphant sur les rives de l'Hudson ou s'allumant une cigarette sur une artère bondée, Lavilliers est toujours présenté comme étant parfaitement adapté à ce nouveau milieu. La « note de voyage »¹⁴⁰ concernant New York va également dans ce sens puisqu'il y dit son amour de la ville malgré qu'elle soit impitoyable pour ceux qui ne réussissent pas. « If you want to get high, you have to pay the price, man. »¹⁴¹

La culture populaire américaine passe aussi par la musique et essentiellement par le rock'n roll. Non seulement Lavilliers va-t-il en composer, il va également prendre cette musique pour thème d'écriture et en expliquer sa vision et l'utilisation qu'il en fait. À cet égard, les pièces « Traffic », « Juke-box », « C'est du rock'n roll », « État d'urgence », « Midnight shadows » et « Plus dure sera la chute » sont particulièrement révélatrices. Contrairement aux autres musiques, le rock se veut avant tout un exutoire émotif où la

¹³⁹ Le clientélisme étant la logique du service, celle de celui qui répond à la demande, alors que le mécénat est la logique de la reconnaissance, celle de celui pour qui l'art est primordial. Voir Alain Viala, *op. cit.* p. 52-55.

¹⁴⁰ *Gentilshommes de fortune*, 1987

¹⁴¹ « East side story », *Voleur de feu*, 1986

raison disparaît totalement : « C'est une façon de sentir / Un énorme cœur qui bat¹⁴² ». Jusqu'à l'album de 1984 (*Tout est permis, rien n'est possible*) c'est l'esprit de la musique rock qui est la base de toute sa musique.

[...] j'envoie d'abord
 Le cri des villes sur du vinyle
 Taxi driver, nœud de vipères,
 Flic solitaire, tombé par terre,
 Amour porno, chacun sa peau,
 Je vends du spleen pure origine.¹⁴³

Cette position est plus tard modifiée, soit en 1986 dans la chanson « Midnight Shadows ». Il relativise alors son rapport à la musique rock.

Le rock, ça sent la bière, la violence des amplis
 Le ketchup et l'enfer, la vitesse, le cambouis
 Y'a le bruit des bécanes, le silence du métro
 C'est dans le rock'n roll, ça balance
 Et c'est trop.¹⁴⁴

Dès lors, ses musiques subissent une influence plus variée, mais surtout plus nuancée. Le rythme général de ses compositions s'atténue et les ballades se font de plus en plus nombreuses tout comme le discours qui se calme. Par cette légère transformation musicale, son image dominante de voyou rebelle s'amenuise et c'est celle de poète et d'aventurier qui prend de plus en plus d'importance. À cet égard, le disque *Solo*, paru en 1991, est particulièrement révélateur puisque huit des dix chansons sont des ballades et qu'il y explore des territoires auxquels il ne s'était jamais intéressé auparavant (dont les villes d'Erevan, de Manille et de Hô Chi Minh-Ville).

¹⁴² « C'est du rock'n roll », *Nuit d'amour*, 1981

¹⁴³ « Traffic », *O gringo*, 1980

¹⁴⁴ « Midnight shadows », *Voleur de feu*, 1986

2.1.2.3 L'utilisation de la langue anglaise

Toutefois, il demeure bien entendu que la marque la plus audible de la culture anglo-saxonne dans l'œuvre de Lavilliers est l'utilisation fréquente d'un vocabulaire anglais, que ce soit par un mot, une phrase ou tout un passage. Statistiquement, douze des trente-cinq chansons que regroupent les trois albums étudiés sont marqués par la langue anglaise.¹⁴⁵ Cette maîtrise de l'anglais fait que les voyages qu'il relate deviennent alors plus crédibles puisque le texte s'inscrit dans le paysage linguistique qui est décrit. Ses rôles d'aventurier et d'explorateur profitent de cette corrélation entre le milieu et sa représentation. Pour l'auditeur, l'utilisation de ces marques linguistiques ajoutent à l'évocation du lieu et de la culture de ce pays. Si, aujourd'hui, cette caractéristique est plus fréquente, il ne fait aucun doute que Lavilliers fut un des premiers chanteurs français à faire régulièrement usage d'une langue autre que le français.

Toutefois, soulignons une constante dans l'utilisation que Lavilliers fait de l'anglais. Il ne l'utilise que pour deux thèmes : l'amour et la violence. D'un côté, dans les chansons « Nord-Sud », « On the road again », « Stand the ghetto » et « R&B (rouge baiser) », l'anglais sert de véhicule à l'intériorité, puis à la nostalgie. Le mot « love », qui peut évidemment être compris par tous, apparaît trois fois sur quatre. De l'autre côté, dans les pièces « Bad side », « Santiago », « Traffic », « Stand the ghetto », « Rock city », « Kingston » et « Missing », il devient porteur de violence, de révolte et d'indignation. Chaque fois utilisé au refrain (et souvent comme titre), l'anglais est exposé abondamment à l'auditeur et devient le passage qui demeure en mémoire. L'ensemble de ces signes culturels et linguistiques devient porteur d'un premier ailleurs culturel qui prend forme dans l'esprit de son public et qui font franchir à celui-ci les frontières de la France.

¹⁴⁵ Soulignons que dans l'ensemble des chansons enregistrées par Lavilliers, le pourcentage reste sensiblement le même.

À cet effet, il est important de s'arrêter sur le cas de la chanson intitulée « Grosse galette ». Nous retrouvons celle-ci sur la première édition de *Champs du possible* et elle est entièrement en français. Mais, une seconde édition de ce disque remplacera la première. Comme principales modifications, notons la pochette et l'apparition de deux nouvelles chansons dont une nouvelle version de la pièce « Stand the ghetto ». Dans le cas de la chanson « Grosse galette », elle est rebaptisée « Melody tempo harmony » et tout le refrain est adapté du français vers l'anglais. Cette nouvelle version devint le plus grand succès public de l'album. S'il est impossible de confirmer que cela soit la seule raison, il est fort probable que l'image sociale de puissance et d'universalité de la langue anglaise ait joué un rôle dans le succès obtenu.

2.1.3. L'Amérique du Sud et les pays du tiers monde : exotisme et découverte

Bernard Lavilliers installe confortablement son auditeur face à des références culturelles françaises et institutionnelles qu'il connaît bien. De plus, il est conforté dans sa vision classique d'une Amérique du Nord mythifiée. Mais ce troisième pôle du triangle référentiel de Bernard Lavilliers propulse son public vers un monde essentiellement inconnu. Cette découverte est pour Lavilliers l'occasion de questionner son auditeur sur sa vision du monde et de la vie.

Bien qu'elle s'articule essentiellement autour des pays d'Amérique du Sud, cette découverte entraînera également l'auditeur en Afrique et en Asie. Ce troisième univers particulier à l'œuvre de Lavilliers s'inscrit lui aussi de nombreuses manières. D'abord grâce à des références culturelles et géographiques, puis des références linguistiques, musicales et picturales. Enfin, les thèmes particuliers abordés pour décrire la vie de ces mondes dévoilent une volonté d'y poser un regard à la fois précis et romantique.

2.1.3.1. Une vaste carte du monde

Ayant toujours articulé ses albums autour des voyages qu'il a faits, il est possible de retrouver sur presque chacun d'eux¹⁴⁶ une chanson dont le titre est le nom d'un lieu. Sur les trois albums qui nous intéressent particulièrement, nous retrouvons « Sertão », « Kingston », « Santiago », « Nicaragua », « Haïti », « Minha selva »¹⁴⁷, « Habana » et « Paris ». Ce à quoi nous pouvons ajouter la chanson « Nord-Sud ». Cette volonté de situer clairement son auditeur dans un lieu va se faire sentir également dans les textes où, à maintes reprises, le premier couplet le place dans un milieu précis. Le « spanish Harlem » de « La salsa », Rio de Janeiro pour « O gringo » ou la Sierra Grande pour « Solidão ». Ceci renforce la perception de voyageur et d'explorateur que Lavilliers veut donner. Conscient de cette réalité, il écrit d'ailleurs dans « Sertão » : « Calé dans ton fauteuil, tu écoutes ma voix / Comme un vieux charognard, tu attends que je crache »¹⁴⁸. Jouant sur deux pôles à la fois, il cherche à provoquer la culpabilité chez les gens immobiles tout en parlant de manière à faire croire que lui n'a pas vraiment choisi, que c'est là un devoir qui lui incombe sans qu'il n'en connaisse la cause. À nouveau, ceci contribue à faire de lui un explorateur et un aventurier, un être à part, témoin d'un monde autre dont il veut rendre compte.

2.1.3.2. Des caractéristiques linguistiques, musicales et picturales qui font voyager

Comme pour l'anglais précédemment, Bernard Lavilliers utilise les langues des pays visités pour émailler ses chansons de couleurs locales. De l'espagnol sud-américain au créole haïtien en passant par le patois portugais de Rio de Janeiro, il sacrifie la clarté de la signification de son discours au profit de l'exotisme sonore que cela crée. Par exemple, à la fin de « Haïti couleurs » :

Mwen te di w'lavi toujou la

¹⁴⁶ En fait, il n'y a qu'une exception, l'album *Clair-obscur* paru en 1997.

¹⁴⁷ *Minha selva* : forêt vierge.

¹⁴⁸ « Sertão », *O gringo*, 1980.

Sè koulè sè koulè
 Pwoche zorèy-ou, tande sa
 Li bat nan kè'm¹⁴⁹

Il prend toutefois la peine de traduire parfois certains extraits en concert, dénotant ainsi un désir d'être compris malgré la langue employée :

Meu teto é o ceu meu leto é o mar
 Mon toit, c'est le ciel, ma couche, c'est la mer¹⁵⁰

Dans les autres cas, l'utilisation de langues étrangères sert à préciser certaines réalités propres à ces pays et que la langue française est incapable d'exprimer. C'est précisément le cas dans la pièce « Sertaõ » :

La gueule jaune des caboclos, [...]
 Capangas machos à la solde des fazeinderos
 [...]
 Un soleil ivre de rage tourne dans le ciel
 Et dévore le paysage de terre et de sel
 Où se découpe au passage à l'ombre des lampiõ
 D'où viendront les cangaceiros de la libération¹⁵¹

Renvoyant directement au vocabulaire employé par les habitants de ces endroits, il initie à une nouvelle conception du monde, à un univers totalement étranger. Mais cette initiation n'est pas sans peine pour l'auditeur qui doit saisir la sémantique de ces termes en n'étant guidé que par le contexte souvent évasif.¹⁵²

De même que pour la langue employée, ces nombreux voyages ont beaucoup influencé la musique de Bernard Lavilliers. Dès 1975, il intitulait une chanson « La samba »; en 1980, une autre porte le titre de « La salsa ». Consacrant des chansons à ces types de

¹⁴⁹ « Haïti couleurs », *If*, 1988.

¹⁵⁰ « O gringo », *Olympia 84*, 1984.

¹⁵¹ « Sertaõ », *O gringo*, 1980.

musique, il y dévoile l'impact conscient et apprécié qu'elles ont sur lui. Après être passé par Kingston en Jamaïque, il ajoute le reggae à son arc. Ces rythmes sensuels, chauds et exotiques pour les Français sont rapidement devenus la marque distinctive de Lavilliers dans le milieu musical français. Ainsi, le succès de *O gringo* doit être expliqué avant tout par cette nouvelle palette musicale qui était alors introduite en France pour une des premières fois.

[...] ne serait-ce que pour son travail au niveau de l'internationalisation musicale de la langue française, Lavilliers l'ayant successivement adapté au reggae, à la salsa, au merengue, aux rythmes de l'Afrique occidentale, à la bossa brésilienne, etc., et ce, avant même qu'il soit question de world beat.¹⁵³

Enfin, mentionnons l'intérêt visuel que peuvent avoir les pochettes des trois disques. Celle de *O gringo* est très révélatrice de l'image d'explorateur et d'aventurier que Lavilliers entretient. Assis, hilare, sur un lit défait, le décor est celui d'une chambre d'hôtel délabrée. Le soleil qui perce les vénitiennes et le ventilateur posé sur le meuble de chevet le situe quelque part dans les tropiques. Sous le lit, des bottes de cow-boy et un boîtier de guitare, à ses pieds, une valise ouverte où, outre la carte routière de New York, se retrouvent également une arme, des balles et des bandes magnétiques. Le portrait qu'il donne de lui-même tend à confirmer les particularités de son personnage, soit le goût des voyages, de l'aventure, de l'art et une constante insouciance des conséquences de tout ceci. Dans le cas de *If*, la pochette nous montre le visage de Lavilliers en gros plan, portant une boucle d'oreille représentant une bombe atomique au cœur du sigle « peace and love ». À l'endos, un petit avion rappelle l'importance du voyage pour l'auteur. Enfin, dans le cas de *Champs du possible*, la pochette originale fait totalement abstraction de l'homme lui-même alors qu'elle représente une œuvre d'art de Brad Holland montrant un homme crucifié et démembré. Ainsi, l'aspect visuel

¹⁵² Heureusement, pour l'auditeur qui aura lu auparavant *La tour Eiffel sidérale* de Blaise Cendrars, cette sémantique se forge plus rapidement compte tenu du jeu de miroir qui est créé entre les deux œuvres.

¹⁵³ Saulnier, Laurent; *Écho des points chauds, Chansons d'aujourd'hui*, vol. 12, no. 3, Août 1989.

de ces trois disques évoque-t-il également le glissement de son image. Le rebelle disparaît lentement et le poète prend alors de plus en plus de place.

2.1.3.3. Les particularités thématiques

Ce qui donne une légitimité à tout ceci est la description crédible, concrète et détaillée qui est faite de la vie quotidienne des habitants de ces pays. Lavilliers étant plus souvent témoin qu'acteur, ses récits de voyages s'axent autour de thèmes essentiels qui structurent la vie autrement que la nôtre. La misère toujours présente engendre la violence, mais l'esprit de fête joue malgré tout un rôle important. La nature majestueuse qui caractérise ces habitats vient quant à elle relativiser l'image que l'humain a de lui-même. Mais, il est important de considérer que la vision que Lavilliers transmet de ces éléments est perçue en opposition avec ce à quoi la vie nord-occidentale a habitué les auditeurs. En effet, au moment de la réception de l'œuvre de Lavilliers, l'auditeur nord-occidental écoute les chansons comme s'il s'agissait de reportages ou de documentaires. Mais il les perçoit en relation avec son existence de modernité et d'urbanité.

Le premier constat que fait Lavilliers de ce monde est la misère constante qu'il y rencontre. Bien que modernisée, elle est écrasante dans une société qui cherche plus à survivre qu'à vivre.

Caruaru, hôtel centenário, suite princière, vue sur
 [les chiottes, télé couleur, courant alternatif
 [...]
 Un soleil ivre de rage tourne dans le ciel
 Et dévore le paysage de terre et de sel
 Le cavalier que je croise sur son cheval roux
 Son fusil en bandoulière qui tire des clous
 A traversé ce désert, la sèche et la boue
 Pour chercher quelques cruzeiros à Caruaru¹⁵⁴

¹⁵⁴ « Sertão », *O gringo*, 1980

Cette misère résigne les habitants à leur sort. Ou les pousse à des excès dont leur morale les avait toujours préservés, que ce soit la prostitution ou le meurtre.

Elle faisait copa cabana
 Les vieux Allemands tristes
 Et les marins saouls
 [...]
 J'ai laissé tous mes cruzeiros
 Au coin de son lit et je me suis cassé¹⁵⁵

Ils attendent de crever
 De sortir, de braquer
 Pour le flingue dans ta poche
 T'es coincé à gun court¹⁵⁶

Heureusement, la misère n'empêche pas totalement de vivre, et certains parviennent à garder espoir malgré la lucidité.

Elle disait la veine est ouverte
 Le sang court, le sang court
 Il a l'odeur des nuits de fête
 De l'amour, de l'amour
 La grande sécheresse
 Finira bien un jour
 Quand la porte est ouverte
 On entend les tambours¹⁵⁷

Cet espoir passe également par l'esprit de fête que soulignent de nombreuses chansons. autant par le texte lui-même que par l'ambiance joyeuse que portent la musique et le chant de Lavilliers comme dans « Haïti couleurs ».

Enfin, dernière caractéristique particulière de ce nouvel ailleurs, la présence d'une nature majestueuse et cruelle qui rappelle constamment à l'homme sa petitesse et sa futilité.

¹⁵⁵ « O gringo », *O gringo*, 1980.

¹⁵⁶ « Stand the ghetto », *Ibid.*

¹⁵⁷ « Haïti couleurs », *If*, 1988.

Que ce soit la « Minha selva » ou « la poussière du soleil »¹⁵⁸ des grands espaces désertiques, la nature fait des êtres humains des êtres plus fragiles qu'ils ne le croient.

3. Conclusion : transcender les frontières géographiques, humaines et sociales pour atteindre l'universel

En conclusion, l'œuvre de Bernard Lavilliers est construite à partir de triangles congrus qui s'interpellent et se répondent. Le premier triangle est culturel et est composé de Léo Ferré, Charles Baudelaire et Blaise Cendrars. Il situe l'auditeur par rapport à l'esthétique de Lavilliers et marque une filiation artistique lui assurant une certaine légitimité. Le deuxième triangle est géographique et est composé de la France, des États-Unis et de l'Amérique du Sud et des pays du tiers monde, à partir duquel il explore le monde contemporain et en fait ressortir les caractéristiques de vie. Ces éléments se retrouvent à des carrefours idéologiques où l'auditeur attentif se voit obligé de questionner son attitude et la vision qu'il a de ce monde. Bernard Lavilliers veut ainsi conjuguer les différentes facettes de son être et atteindre non pas à une communion universelle, mais à une cohésion culturelle du monde, en apparence disparate, qu'il habite en soulignant les complémentarités et les oppositions qu'il perçoit entre les différentes parties du globe.

La trajectoire de Bernard Lavilliers est donc caractérisée par deux attitudes majeures qui semblent contradictoires mais qui se complètent. D'abord, de nombreux coups d'audace lui permettent de souligner son unicité dans le monde de la chanson. Cette unicité se développe en une image à la fois d'explorateur et de voyou. Toutes les transgressions du quotidien évoquées, tous les excès revendiqués, font de lui un personnage hors-norme. Toutefois, les nombreuses références à l'institution culturelle, et particulièrement littéraire, qu'il utilise ont pour but de conforter son image de poète. Cette attitude accentue sa filiation avec certains artistes consacrés des générations précédentes. Que ce soit Ferré, Cendrars ou Baudelaire, il parvient à se situer en droite ligne avec ces artistes, leurs œuvres et leurs idées. Ces attitudes font que la trajectoire de Bernard Lavilliers

¹⁵⁸ *Champs du possible*, « Solidao », 1996

hérite des deux stratégies que propose Alain Viala¹⁵⁹ puisqu'il a su, d'une part, s'inscrire dans le cadre des normes définies par la structure du champ en s'appuyant sur des artistes consacrés l'ayant précédé et, d'autre part, amener à la chanson française de nouveaux horizons linguistiques, musicaux, géographiques et thématiques qui étaient destinés avant tout au public élargi. En 2000, nous pouvons constater que c'est cette dualité qui lui a permis de se créer un rôle de poète-voyou quasi unique dans l'institution chansonnière et d'être reconnu aujourd'hui dans bon nombre de dictionnaires et d'encyclopédies¹⁶⁰ comme une figure dominante de son époque. Les stratégies de Lavilliers lui ont permis, malgré les questionnements et les critiques, de s'établir en bonne place dans l'institution chansonnière et de devenir ainsi un membre légitime de l'« académie ».

¹⁵⁹ Viala, Alain, *op. cit.*, p. 184.

¹⁶⁰ « Bernard Lavilliers, conteur captivant et homme de scène musclé a su se forger un personnage et une légende et, chemin faisant, créer une œuvre et construire une carrière. [Il possède] une lucidité et un pessimisme inhérents à l'époque. » Gilles Verlant et al., *L'encyclopédie de la chanson française Des années 40 à nos jours*, p. 132.

CONCLUSION

Comme nous l'avons déjà dit dans l'introduction, l'art de la chanson, parce qu'il est destinée à être reçu immédiatement, est profondément ancré dans la société qui le voit grandir. Et c'est en ce sens qu'il est intéressant d'analyser une œuvre chansonnière puisqu'elle est la représentation du monde tel que le conçoit le créateur et tel qu'elle est partagée par la suite par le public. Ainsi, nous supposons que l'impact artistique, médiatique et commercial d'une œuvre sera relatif à la congruité entre la vision du créateur et celle que le public a de ce monde et la permanence de cette congruité. Ainsi, le succès, c'est-à-dire l'impact positif à plus ou moins long terme, est-il le résultat de la capacité de l'artiste de répondre à l'horizon d'attente qu'il crée chez le public.

Le rapprochement que nous avons effectué entre Renaud, Alain Souchon et Bernard Lavilliers peut paraître anecdotique. Mais il faut se rappeler que Renaud et Alain Souchon ont été pendant les années 1980 deux figures marquantes de la chanson française, tant par leur popularité auprès du public que celle auprès de leurs confrères artistes. En tant que tels, nous avons supposé que leur succès était révélateur et représentatif de la société dans laquelle ils évoluaient. Chacun à leur façon, ils incarnaient une branche particulière de la chanson française de l'époque : l'ethnocentrisme culturel pour Renaud et le dégoût du monde moderne pour Souchon. Dans le cas de Bernard Lavilliers, c'est son caractère unique, mais novateur, qui en faisait un sujet d'études des plus intéressants. Loin d'avoir la même renommée que ses deux confrères, son influence artistique est, quant à elle, de plus en plus reconnue et acceptée aujourd'hui.

Tout ceci établi comme point de départ, il devenait des plus intéressants d'analyser ces trois œuvres pour voir si nous pouvions parvenir à circonscrire des axes dominants de la chanson française de cette fin de siècle. C'est par le biais d'une analyse socio-sémiotique des différentes thématiques et des repères spatio-temporels de cent chansons (34 de Renaud, 31 d'Alain Souchon et 35 de Bernard Lavilliers) que nous allons tenter

d'obtenir des réponses. Mais, surtout, il s'agissait de cerner la trajectoire de chanteur de ces trois individus¹⁶¹ pour parvenir à saisir l'esthétique propre à chacun.

Rappelons d'ailleurs les grandes lignes de ces conclusions. D'abord, nous avons vu que pour Renaud, l'inscription sociale se fait principalement par l'espace géographique. Premièrement ancré dans Paris, il repousse ses frontières jusqu'à rejoindre celles de la France, ne s'ouvrant que ponctuellement au reste de la planète. Renaud est pleinement conscient que son auditeur est d'abord français, et toutes les composantes de son œuvre le rappellent. La poursuite de la tradition chansonnière, tant par les aspects musical que thématique, l'utilisation de nombreux référents culturels français, la langue employée développent toutes une complicité entre Renaud et son auditeur. Sa trajectoire a fait de lui un des derniers représentants de la chanson française telle qu'elle a existé pendant près d'un siècle. Volontairement populiste, sa trajectoire en fut une de succès essentiellement basée sur la reconnaissance de son œuvre par le grand public qui peut se reconnaître en lui. À cet égard, le succès de Renaud au Québec pendant cette période était essentiellement construit sur ces mêmes composantes culturelles françaises, peu d'emprunts significatifs à la société québécoise ayant été faits. D'ailleurs, nous imaginons assez bien les répercussions que ces emprunts auraient eues auprès de son public de France.

Pour Alain Souchon, l'inscription sociale se fait dans la représentation des rapports interpersonnels. Dans son œuvre, chaque individu est une île et toutes les tentatives de rapprochement sont vouées à l'échec. Ni porteurs d'espoir ni vengeurs, ses héros sont sans lieu ni temps, totalement universels. Même si l'essentiel de son public est en France, cette absence de points de repères permet à tout un chacun de s'identifier à cette fragilité et cet ennui constants. Souchon englobe tous les individus moyens dans son univers. Il ne questionne pas les pouvoirs ni les grands de ce monde, il ne fait que relater la nouvelle douleur de vivre d'une société planétaire. Sa trajectoire a fait de lui un des

¹⁶¹ En adaptant la théorie d'Alain Viala développée dans *La naissance de l'écrivain, op. cit.*

principaux représentants de la « nouvelle chanson française »¹⁶² puisqu'il puisait son inspiration essentiellement aux sources des individus, en cherchant à révéler les angoisses et les doutes de toute une génération¹⁶³. Ses chansons sont profondément ancrées dans la tradition par la forme, mais elles imposent des nouveautés thématiques, comme la nostalgie de l'enfance et la fragilité masculine, qui collent à son époque. En ce sens, il fait figure de novateur classique et sa trajectoire en est une de réussite.

Enfin, pour Bernard Lavilliers, l'inscription sociale se fait par deux voies principales. D'abord, une voie personnelle, par laquelle il questionne sa vie et son univers. En utilisant des maîtres de l'institution littéraire et chansonnière (principalement Léo Ferré, Charles Baudelaire et Blaise Cendrars) comme guides, il questionne son quotidien, sa morale et son goût de l'aventure. Puis, une voie universelle, par laquelle il fait état du regard qu'il pose sur la société dans son entier. Cette fois, c'est la France, les États-Unis et les pays du Sud qui en définissent les principales caractéristiques. C'est par ces deux voies que Lavilliers bâtit son œuvre. S'entremêlant dans chacun de ces albums, ces points de repère interpellent et forcent l'auditeur, avant tout français, à réfléchir sur le rapport qu'il entretient, en cette période de mondialisation, avec le reste de la planète. L'esthétique de l'œuvre de Lavilliers profite donc de deux trajectoires possibles que pose Viala : d'un côté, la reconnaissance du milieu recherchée par les emprunts très fréquents aux œuvres de ces prédécesseurs, de l'autre, un désir vif de rejoindre un public élargi par la multiplication des styles musicaux, des thèmes et des points de vue. C'est donc dire que sa trajectoire en est, à la fois, une de réussite et une de succès.

Finalement, le choix méthodologique que nous avons effectué pour cette analyse s'est révélée très justifiée et satisfaisant. D'abord, la lecture sociocritique des œuvres a permis d'interpréter les signes choisis par les créateurs au-delà de leur impact artistique. C'est-à-dire que cela nous a amené à comprendre la construction de l'ensemble de l'esthétique des œuvres de ces individus, nous a fait voir comment l'œuvre devient un pont entre le

¹⁶² « [...] Alain Souchon passe justement pour être l'étendard de cette « nouvelle chanson » de la fin des années 70. » Fred Hidalgo, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶³ Comme c'est également le cas pour Julien Clerc, David McNeil, Louis Chédid et d'autres.

créateur et le monde qu'il décrit. Ces visions d'ensemble, quant à elles, nous ont donné l'occasion de saisir la trajectoire suivie par ces créateurs et de comprendre comment ils ont su, et savent toujours, se forger une place particulière dans l'histoire de la chanson française. En 2001, leur valeur artistique est telle qu'ils bénéficient d'une forte influence sur la chanson française. Ils sont devenus à leur tour des membres importants de l'« académie » chansonnière. Identifiés comme tels par plusieurs dictionnaires musicaux¹⁶⁴, ils sont décorés, primés, édités et repris par d'autres membres de l'institution et par des groupements sociaux. On peut penser à Souchon qui fut choisi pour être un des parrains de la revue *Chorus*¹⁶⁵, à Renaud dont les textes furent maintes fois édités sous toutes sortes de formes ou à Lavilliers qui vient d'être adapté en bande dessinée et de produire un disque avec de jeunes rappeurs.

En conclusion, il est intéressant de mettre cette analyse en perspective, en relation avec l'évolution de notre monde. Dès les premières chansons de François Villon jusqu'à celles d'Aristide Bruant, puis celles de Charles Trenet, de Georges Brassens et même de Serge Gainsbourg, la chanson française a toujours eu pour principal cadre la France, et principalement Paris. Le créateur, l'objet de son inspiration et l'œuvre qui en découlait vivaient presque en vase clos, tournés sur eux-mêmes. C'est dans cette lignée traditionnelle que s'inscrit Renaud.

Toutefois, au début des années 1980, l'avènement de nouveaux moyens de communication (la télévision par câble puis par satellite, éventuellement l'internet) et la place grandissante prise par le clientélisme transforment le rapport entre l'émetteur et son récepteur. La complicité socioculturelle devient de plus en plus difficile à établir puisque l'auditeur ne possède plus nécessairement les mêmes références que le créateur. Ce lien tacite est donc remplacé par une distance sociale qui est marquée par une minimisation de la contextualisation. L'œuvre d'Alain Souchon, par ses caractéristiques, est un bon

¹⁶⁴ Voir bibliographie.

¹⁶⁵ Honneur qu'il partage avec Francis Cabrel, Jean-Jacques Goldman et Yves Simon.