

Samuel Boche
4^{ème} année, SP
Année universitaire 2003/2004

L'UNIVERS RENAUDIEN
Fondements d'une identité de chanteur réaliste et engagé
1975-1982

Sous la direction de Gilles Richard
Séminaire d'Histoire de France au XX^e siècle : forces politiques, société et cultures, place
dans la monde

SOMMAIRE

<u>Introduction</u>	page 3
<u>Chapitre 1 : Une identité artistique particulière</u>	page 7
<u>Chapitre 2 : Figures et lieux de l'univers renaudien</u>	page 30
<u>Chapitre 3 : Une virulente critique de la société</u>	page 55
<u>Conclusion</u>	page 79
<u>Sources</u>	page 82
<u>Index des chansons de Renaud citées</u>	page 84
<u>Liste des annexes</u>	page 86
<u>Table des matières</u>	page 99

INTRODUCTION

Renaud est un chanteur d'actualité. Après sept ans de silence, la sortie de son disque 'Boucan d'enfer' au printemps 2002 marqua son retour sur la scène médiatique. Son précédent album en tant qu'auteur-compositeur-interprète, 'À la Belle de mai', datait de novembre 1994 et la dernière tournée d'envergure du chanteur, intitulée 'Paris-Provinces', s'était déroulée au long de l'année 1995. Affaibli par l'alcool et meurtri par la solitude, le chanteur avait été oublié, pour ne pas dire enterré, par la profession. En février 2001, ses pairs lui avaient décerné une Victoire de la musique d'honneur pour l'ensemble de son œuvre, une distinction d'habitude remise aux artistes en fin de carrière. Malgré les treize millions de disques vendus depuis ses débuts en 1975, avec pour corollaire une notoriété quasi-unique en France, Renaud avait pourtant été boudé à de nombreuses reprises par le monde du spectacle. Son retour en 2002 grâce à la qualité de son nouvel opus, salué par la critique et récompensé par trois Victoires de la musique, fut une réussite commerciale. Servi par une intense promotion, cela constitua, sans conteste, l'événement majeur du calendrier artistique de cette année. En 2003, la popularité du spectacle 'Tournée d'enfer' et la sortie de diverses biographies¹ de l'artiste prolongèrent ce phénomène.

Renaud est un vrai chanteur populaire. Son succès auprès du public fut relativement rapide et ne s'est jamais démenti depuis lors. Le chanteur aux onze albums² et aux près de 130 chansons fait partie intégrante du cercle des chanteurs français à texte, accompagnant le quotidien d'une large partie des Français depuis plus de 25 ans. Parmi les temps qui courent, les chanteurs pouvant se targuer d'être sur le devant de la scène depuis près de trois décennies ne sont pas légion. Il serait pourtant abusif de parler d'une 'génération Renaud' cohérente et facile à appréhender tant la diversité générationnelle et sociale de son public est réelle et remarquable. J'ai eu la chance de vérifier cet état de fait en assistant, très récemment, à un concert du chanteur : parmi le public, des lycéens côtoyaient des quadragénaires venus en famille, la plupart reprenant en chœur les standards, tels *Manu* ou *Hexagone* et également les titres les plus récents, comme *Manhattan-Kaboul*. En effet, au-delà de cette expérience personnelle, il est intéressant de noter l'attirance particulière de ces admirateurs pour des chansons parmi les plus anciennes écrites par Renaud, dès 1975 pour *Hexagone* ou 1977 pour *Laisse béton*, sans même se douter de leur ancienneté ou du contexte de leur écriture. De plus, parmi ce public, la plupart des personnes ignorent certainement le patronyme du chanteur (Renaud Séchan) ou à tout le moins les circonstances de sa venue à la chanson.

Renaud est un chanteur controversé. Constaté depuis 27 ans, l'artiste a aussi été contesté depuis autant de temps. Sa personnalité singulière au sein de la chanson française ne laisse pas indifférent. Tandis que certains louent sa poésie populaire, ses talents de parolier et ses chroniques engagées, d'autres, au contraire, mettent en avant son esprit de frondeur et ses messages politiques noirs, la démagogie et le manque de sincérité de ses textes tout en l'accusant de maltraiter la langue de Molière à grands renforts d'argot et de verlan. Force est toutefois de constater, chez ses thuriféraires mais aussi chez ses détracteurs, qu'au nom de Renaud est spontanément associé l'engagement et le réalisme de ses chansons. Imprégnés de la réalité du quotidien, passés au crible de la sensibilité artistique et intellectuelle du chanteur, les textes de Renaud ont provoqué la réflexion, le débat mais aussi le rire ou l'émotion. Dans tous les cas, la question de leur réception par le public, la presse et la critique musicale a été primordiale.

¹ Par exemple, on peut citer un ouvrage au titre évocateur de Régis Lefèvre, *Renaud, deux vies : retour gagnant*, Éditions Favre, 2003.

² Il s'agit plus précisément des disques enregistrés en studio, auxquels il faudrait ajouter six albums enregistrés lors de concerts.

Ces trois premiers développements permettent de situer le contexte très général dans lequel s'insère le travail que j'ai effectué. Pourtant, au-delà de l'actualité de Renaud, de son statut de chanteur populaire et des controverses liées à sa personnalité, c'est une attirance personnelle et ancienne pour cet artiste qui m'a conduit à choisir de réaliser un mémoire sur ce thème. En effet, amateur de chanson populaire à texte et engagée, je connais le répertoire de Renaud depuis plusieurs années et j'apprécie particulièrement le ton gouailleur et la justesse des chroniques mises en musiques par l'artiste. Les tous premiers disques, surprenants au premier abord du fait de la virulence des textes et de la relative pauvreté des arrangements musicaux, m'ont attiré plus récemment. Au départ, j'avais des doutes quant à la possibilité de réaliser un tel travail dans un séminaire d'histoire mais Gilles Richard m'a aidé à lui donner un angle d'attaque pertinent. La période d'études choisie court du printemps 1975 au début de l'année 1982. Il s'agit de justifier ce découpage chronologique.

Dans le premier trimestre 1975, Renaud, ayant réalisé ses premiers tours de chant dans les cafés-théâtres parisiens quelques mois auparavant, commercialisa son premier album, 'Amoureux de Paname'. En janvier 1982, il se produisait en vedette pendant trois semaines sur une grande scène parisienne, l'Olympia. Entre temps, avec la sortie de quatre albums et de deux enregistrements publics de concerts, il avait acquis une réelle notoriété dans le domaine de la chanson. Le passage à l'Olympia, rêve de beaucoup d'artistes, marqua une césure dans la carrière de Renaud, c'est-à-dire la fin de la première partie de l'aventure vers le succès. De plus, il y a une réelle cohérence à faire l'étude des premiers albums de Renaud. En effet, pour Laurent Berthet, universitaire et auteur d'un ouvrage sur la pensée politique du chanteur, les cinq premiers disques de Renaud constituent son œuvre de jeunesse³. Pour Régis Lefèvre, l'un des rares biographes, au sens strict, de Renaud, ce dernier «*planta le décor*⁴» durant ces premières années. On verra que, durant cette période, Renaud se forgea une identité et un style propres, une place particulière dans le paysage musical français. Enfin, l'intérêt du choix de la période 1975-1982 est aussi de faire coïncider ce temps artistique avec un temps politique, celui du septennat de Valéry Giscard d'Estaing, commencé en mai 1974, tout en y incluant les élections présidentielles d'avril et de mai 1981 et les débuts du premier mandat présidentiel de François Mitterrand. Considérer l'œuvre de Renaud au sein de ces contextes, un gouvernement de droite libérale puis une alternance en faveur de la gauche, semble intéressant.

J'ai étudié diverses sources primaires pour mener à bien ce mémoire. On peut en distinguer trois grands types.

Le premier d'entre eux est l'ensemble des textes de Renaud écrits pour ses cinq premiers albums ('Amoureux de Paname', 'Laisse béton', 'Ma gonzesse', 'Marche à l'ombre', 'Le retour de Gérard Lambert'). Au total, il s'agit de 56 textes, dont deux n'avaient pas été écrits par le chanteur. Le premier des deux, datant de 1977, est *La chanson du loubard*, écrite par Muriel Huster. Le second, *Soleil immonde*, a été imaginé en 1981 par Michel Colucci, dit Coluche, ami personnel de Renaud. Ses deux textes ont donc connu un traitement à part, même si il convient de supposer que Renaud, pour accepter de les mettre en musique et les chanter, avait une proximité particulière avec leur contenu. D'autre part, pour le public ou la presse, l'identification de l'auteur réel de la chanson n'était pas aisée. Par ailleurs, j'ai aussi fait l'analyse de deux textes non enregistrés : *Crève salope* datant de 1968 et *Ravachol* écrit peu de temps après. Pour l'étude de ces archives primaires, il m'a fallu mettre sur pied une grille d'analyse composées de différentes entrées : styles linguistiques, temps du récit, champs lexicaux, registres de langue, occurrences de la première personne, présence de noms propres, références à l'actualité ou à l'histoire, ton général de la chanson, etc. L'important a été de

³ Laurent Berthet, *Renaud, Le Spartacus de la chanson*, Christian Pirot éditeur, 2002, p.197

⁴ Régis Lefèvre, *Dès que le vent soufflera*, Lausanne, Éditions P.M Favre, 1985, p.15

mener ce travail dans une perspective comparative entre les textes et les albums successifs, c'est-à-dire analyser au plus près chaque texte mais sans perdre la référence à l'ensemble de l'oeuvre de Renaud sur la période. Le risque était aussi de ne pas déstructurer chaque texte à l'extrême mais de veiller à garder sa logique propre. L'étude des textes est, sans conteste, le travail qui m'a occupé le plus longtemps.

J'ai aussi utilisé les archives de la presse de l'époque, sur microfilms ou en version papier. J'ai consulté la plupart des quotidiens nationaux à Rennes (*Le Figaro* et *Libération* à partir d'octobre 1979 à la Bibliothèque municipale, *Le Monde* aux Archives départementales et *L'Humanité* à la Bibliothèque universitaire Hoche). Dans un premier temps, j'ai consulté tous les numéros du *Monde* sur les trois premières années (1975 à 1978), avant de réaliser que le nombre d'articles était très faible et ceux-ci paraissaient uniquement pour donner le compte-rendu des concerts et parfois annoncer un nouvel album. Par la suite, j'ai donc restreint mes recherches à ces seules périodes. L'avantage a été de gagner du temps et ainsi d'avoir pu consulter ces quatre journaux généralistes balayant l'ensemble des sensibilités politiques, de la synthèse des sensibilités de droite pour *Le Figaro* à l'orthodoxie communiste de *L'Humanité*. Concernant les périodiques spécialisés dans le domaine culturel, je me suis basé sur *Télérama* et *Le monde de la musique* (magazine créé en 1978 par *Le Monde* et *Télérama*). Le premier étant hebdomadaire et le second mensuel, j'ai réussi à consulter chaque numéro sur l'ensemble de la période, à la Médiathèque de Caen et à la Bibliothèque municipale d'Angers. Les articles trouvés, dont quelques interviews, étaient souvent plus analytiques, moins événementiels que dans la presse généraliste. Au total, le nombre d'articles de presse mis en œuvre est resté assez faible, de l'ordre d'une trentaine. Avec le recul, je pense qu'il aurait été intéressant de pouvoir consulter davantage des périodiques liés au domaine musical (*Salut !* ou *Paroles et musiques*) ainsi que des hebdomadaires généralistes (*L'Express* ou *Le Nouvel Observateur*). Par ailleurs, du fait de la sélection chronologique dans les recherches sur la presse quotidienne nationale, des articles publiés hors périodes de concerts ou de sorties de disques m'ont très certainement échappé.

La dernière source primaire utilisée a été un questionnaire envoyé au chanteur. Dès le début du mémoire, la question de l'entretien avec Renaud s'est posée. Le plus difficile a été de réussir à joindre l'artiste, entre des maisons de disques qui ne favorisent pas ce genre d'initiative venant d'un étudiant et des agents affirment servir de simples boîtes aux lettres. Finalement j'ai réussi à entrer en contact avec David Séchan, frère jumeau de Renaud et directeur d'une maison d'édition musicale parisienne nommée Encore Merci. Par son entremise, Renaud m'a, dans un premier temps demandé de préciser le contenu de mon travail et les sujets que je souhaitais évoquer avec lui. Puis, par manque de temps pour pouvoir se rencontrer, j'ai bâti un questionnaire que David Séchan a soumis à son frère. Sur les quatorze questions, souvent précises pour éclairer mes doutes ou recouper des informations, Renaud a répondu à douze d'entre elles. En définitive, je suis un peu déçu de la teneur de l'entretien, dont les réponses sont assez courtes dans l'ensemble et parfois pas directement ancrées dans le contexte 1975-1982.

Pour Gilles Verlant⁵, la chanson française comporte trois caractéristiques majeures : la présence de mélodies faciles à mémoriser, une réelle tradition poétique et littéraire et l'ouverture progressive à des styles musicaux étrangers. Au début des années 1970, la chanson française était en pleine mutation, autour de dynamiques nouvelles. D'une part, la production musicale augmentait avec des intérêts financiers et médiatiques croissants, la création de nombreux festivals, comme la première édition du Printemps de Bourges en 1977. En 1975, on vendait 87 fois plus de 33 tours qu'en 1951. La chanson devenait une réelle

⁵ Gilles Verlant (sous dir.), *Encyclopédie de la chanson française*, Éditions Hors Collection, 1997, p. 9

industrie relayée par la télévision (les émissions de Maritie et Gilbert Carpentier notamment) et la radio. D'autre part, une nouvelle génération artistique nourrie par les idéaux de mai 1968 et marquée par l'espoir d'un changement de société face au conservatisme pompidolien était apparue dans le début de la décennie. On peut citer François Béranger, Bernard Lavilliers ou Maxime Le Forestier comme figures de cette nouvelle vague qui rencontrait un jeune public épris de liberté et de justice. Enfin, dans les années 1970, l'identité musicale du chanteur commençait à prendre le pas sur la seule importance de la langue et des textes. Jacques Bertin, journaliste à *Politis* et auteur-compositeur-interprète, parle à cet égard de « franchir un seuil de vitrification de soi-même en personnage ⁶ » pour connaître le succès. À cette période, force est de constater que le chanteur devint un véritable objet esthétique autour de sa voix, de son apparence mais aussi de la référence à un univers musical précis et à un environnement auquel renvoyaient les textes. La chanson des années 1970 était de moins en moins adossée à la littérature et à la poésie, comme l'avaient été l'œuvre de Charles Trenet ou de Georges Brassens, mais marquait de plus en plus ses affinités avec la chanson d'hier et avec des caractéristiques idéologiques et esthétiques précises.

Dans quelle mesure l'œuvre de jeunesse de Renaud, qui s'inscrivait dans ce contexte, répondait à cette logique nouvelle ? Quels étaient les fondements de son univers de référence et de l'objet esthétique que son image et ses textes véhiculaient ? En bref, quelles étaient les dynamiques de l'identité renaudienne entre 1975 et 1982 ?

Pour entrer dans cette problématique, on se propose de suivre trois axes principaux.

Dans un premier temps, on présentera l'identité artistique particulière de Renaud sur l'ensemble de la période. Il s'agit de mettre en lumière sa venue au monde du spectacle en général et à la chanson en particulier puis de se poser la question de la pertinence ou non de parler de style renaudien, sur le plan linguistique et musical. Enfin, il conviendra d'insérer l'œuvre de Renaud dans l'optique d'une référence à un univers musical précis, celui de la chanson réaliste du début du siècle.

Dans un second temps, c'est la question de la mise en forme des lieux et des figures sociales de l'univers renaudien qui nous intéressera. Renaud chantait les cadres dont il était proche, comme Paris, sa banlieue ainsi qu'un monde qui le fascinait, celui de la marginalité urbaine et des loubards. On précisera quelle était la vision donnée de ces univers dans la chanson renaudienne. Par ailleurs, on a choisi d'insister particulièrement sur une figure majeure de l'œuvre de jeunesse du chanteur, celle des femmes. La question centrale développée sera liée à la réalité de la misogynie de l'artiste.

Dans un troisième temps, il faudra analyser la réalité de la pensée contestataire renaudienne et de la teneur de la critique sociale émanant de ses textes engagés. L'engagement de Renaud, fruit d'une tradition familiale et de sa participation aux événements de mai 1968, était une caractéristique majeure de ses chansons. Il s'agit ici de présenter Renaud sous les traits d'un chanteur politique et son œuvre comme un matériau d'étude d'un penseur du politique. On questionnera ainsi son idéal anarchiste.

Le fil conducteur de ces trois axes est la volonté de considérer la chanson comme un genre indissociable des mentalités qui la font naître et évoluer. La chanson divulgue des informations, des idées politiques, des valeurs et des sentiments. C'est une production intellectuelle primordiale avec une véritable fonction heuristique en histoire. L'œuvre de jeunesse de Renaud est une grille de lecture pertinente de la période allant de 1975 à 1982 en France.

⁶ Revue *Esprit*, dossier *La chanson, version française*, n°7, juillet 1999

CHAPITRE 1 : UNE IDENTITÉ ARTISTIQUE PARTICULIÈRE

Si l'identité est le caractère permanent et fondamental d'un être ou d'un groupe, cette partie entend présenter la chanson renaudienne à travers le prisme de ses propriétés immanquables mais sans négliger les évolutions sur la période d'études. Renaud connut un parcours singulier, dans le sens où après avoir hésité entre le théâtre et la chanson, son succès dans ce domaine fut rapide et sa notoriété certaine. Son identité artistique, Renaud la développa grâce à un style linguistique basé sur un langage populaire mais non dénué d'une construction rigoureuse des textes et d'une réelle recherche musicale. Par ailleurs, l'influence qui la marqua le plus dans ses premières années de carrière fut la chanson réaliste du début du siècle en général et Aristide Bruant en particulier. Cette filiation explique le rapport artistique spécial que Renaud entretenait avec le réel, le quotidien.

I- UN PARCOURS SINGULIER VERS LA CHANSON

Cette première partie, descriptive et chronologique, a pour objectif de présenter l'ensemble de la période d'études ainsi que les années antérieures, celles de l'enfance et de l'adolescence de Renaud. Les développements suivants sont majoritairement étayés par la lecture des ouvrages de Jacques Erwan et de Thierry Séchan, frère aîné du chanteur.

A) Enfance et influences

S'attarder quelques temps sur l'enfance de Renaud est, au-delà d'un simple souci chronologique, l'occasion de mettre en lumière certains aspects qui permettent d'expliquer sa carrière.

Renaud Séchan, précédé de son jumeau David, naquit le 11 mai 1952, dans une maternité du XIV^e arrondissement de Paris. Les Séchan, Olivier et Solange, étaient alors à la tête d'une famille de cinq enfants, trois garçons et deux filles. Depuis un an, le domicile familial était situé avenue Paul-Appell, près de la Porte d'Orléans, dans un immeuble assez cosu appartenant à la Régie de la Ville de Paris et prévu pour les fonctionnaires de l'Éducation Nationale. En effet, à 41 ans, c'est Olivier, professeur d'allemand au lycée Gabriel-Fauré, dans le XIII^e arrondissement, qui assurait seul la subsistance d'un foyer qui s'agrandit peu de temps plus tard avec la naissance de Sophie, la petite dernière. Le destin croisé de ses deux parents influa sur Renaud : si le chanteur est comme il est, il est surtout comme on l'a fait.

Originaire d'une famille montpelliéraine de souche protestante et de sensibilité plutôt intellectuelle et artistique, son père est lui-même fils d'enseignant. Louis Séchan, le grand-père paternel du chanteur était un éminent helléniste, professeur à la faculté de Montpellier puis à la Sorbonne, où il enseigna notamment la poésie grecque à Georges Pompidou et Léopold Sédar Senghor. Olivier Séchan est un écrivain de renom, auteur de neuf romans de 1938 à 1960, certains sous le pseudonyme d'Olivier Beaucaire ou encore d'Olivier de Villar. Il reçut le prix des Deux Magots en 1942 pour *Les corps ont soif* (éditions de Flore) et son roman *Vous qui n'avez jamais été tués* fut récompensé par le grand prix du Roman d'aventures en 1951. Il fut aussi l'auteur d'ouvrages pour enfants, continuant, par exemple, la série des *Six Compagnons*, après la mort de son fondateur, Paul-Jacques Bonzon. En plus de ce talent littéraire, il exerça également des fonctions de traducteur (néerlandais, italien, anglais et surtout l'allemand qu'il enseigna) puis de directeur de la collection Hachette-jeunesse.

La mère du chanteur, Solange, née à Lens dans le Nord, travailla comme ouvrière dans une usine de Saint-Étienne jusqu'à l'âge de 20 ans, celui du mariage et de la découverte de Paris. Ses six enfants élevés, elle reprit une activité professionnelle avant de prendre sa retraite en 1981. Oscar Mériaux, le grand-père paternel de Renaud, né à Courrières dans le Pas-de-Calais en 1899, descendit à la mine à l'âge de treize ans puis fut embauché comme polisseur chez Renault-Billancourt sept ans plus tard. En lui consacrant une chanson dans son cinquième album⁷, Renaud rendit non seulement hommage à la tradition ouvrière de sa lignée maternelle mais aussi à une région qui, comme on le verra plus avant, constitua un des rares cadres géographiques qu'il chanta en dehors de sa ville natale.

Dans le domaine musical, on retrouve aussi cette double ascendance. Ce furent le classique (Mozart et Vivaldi allaient devenir les compositeurs favoris de Renaud) et le jazz, genres qu'écoutait son père, qui éveillèrent Renaud à la musique, mais sur un mode davantage subi que choisi. Renaud n'échappa pas, ses frères non plus, aux leçons de piano. Le chef de famille était aussi amateur de Georges Brassens, seul chanteur français qui avait droit de cité sur

⁷ *Oscar* ('Le retour de Gérard Lambert' - 1982)

l'électrophone familial. Renaud qu'expliqua qu'aussi loin que remontaient ses souvenirs d'enfance, il lui semblait toujours avoir entendu la musique de Brassens chez lui. À l'inverse, la chanson réaliste, la java, le tango, l'accordéon-musette, qui avaient bercé l'univers de sa mère et qui étaient à l'honneur lors des visites chez le grand-père Oscar, chantant *Berthe Sylva a capella*, n'étaient guère appréciées par son père. Ces vieilles rengaines populaires, Renaud les mit à l'honneur lors de ses débuts dans la chanson.

Au total, Renaud aime à se voir comme le produit de ces influences ambivalentes, héritages qui sont aussi politiques, comme on l'étudiera dans le troisième chapitre de ce travail.

Parisien de toujours, l'enfance de Renaud se déroula au cœur du XIV^e arrondissement, entre la Porte de Vanves et la Porte d'Orléans, notamment dans un terrain vague où les trois frères (Thierry, né en 1949, a trois ans de plus que Renaud et David) jouaient à la sortie de l'école et y rencontraient les enfants du quartier, ainsi que ceux de Montrouge et de Bagneux, qui étaient davantage qu'eux des 'mômes de la rue'. Pour Renaud, « nous, on l'était entre quatre et huit heures, l'heure à laquelle il fallait rentrer, se laver les mains, manger et fermer sa gueule...⁸ ». Les vacances étaient l'occasion pour le père d'emmenner sa progéniture hors de Paris, à la découverte du Sud, notamment des Cévennes en août 1959, lieu de villégiature où Renaud choisit de retourner lors de ses premières vacances entre copains, neuf ans plus tard. Il fonda alors, très provisoirement, une communauté anarchiste sur les pentes du mont Lozère, dont on parlera plus loin.

Si le salaire d'un professeur ayant six enfants à charge, même s'il existait les à-côtés littéraires, n'autorisait pas la prodigalité, il est faux de dire que Renaud vécut dans la misère, pas plus qu'il ne grandit dans l'opulence de la grande bourgeoisie : la richesse des Séchan était plus intellectuelle et artistique que financière. Érudit, Olivier Séchan souhaitait que ses enfants suivissent une scolarité aboutie. Après un parcours sans vagues à l'école primaire durant laquelle il ne s'y fit remarquer ni parmi les premiers, ni dans les derniers, Renaud entra en sixième au lycée Gabriel-Fauré, celui de son père, à l'automne 1963.

« C'est au lycée que ça dégénère !⁹ » En effet, les filles, les boums du samedi soir et les professeurs qui changeaient toutes les heures commencèrent à éloigner Renaud du système scolaire. Il resta tout de même dans ce lycée jusqu'en troisième, puis, comme son frère jumeau un an auparavant, on le renvoya sans qu'il eût obtenu son BEPC (Brevet d'Études du Premier Cycle). À la rentrée 1967, il fut admis à redoubler au lycée Montaigne, en plein cœur du Quartier Latin, à 100 mètres de la faculté d'Assas. Il découvrit alors une atmosphère autrement plus politisée que dans son précédent établissement. L'activisme politique de Renaud s'éveilla. De distributions de tracts en piquets de grève, de cours séchés en virées buissonnières à mobylette, on était face à une scolarité plus ou moins fantaisiste. Les événements de mai 1968¹⁰, durant lesquels Renaud n'apparut qu'épisodiquement chez ses parents pour donner quelques nouvelles, marquèrent une véritable rupture avec l'enfance. Il fêta ses seize ans sur les barricades et fit ses premiers pas de chanteur avec *Crève salope*¹¹, pamphlet contre toutes les formes d'autorité, qui fit le tour des lycées. Matérialisant cette émancipation, Renaud partit en vacances sans ses parents pour la première fois, en Bretagne puis dans les Cévennes.

A la rentrée suivante, ses parents l'inscrivirent en seconde artistique au lycée Claude-Bernard, dans le XVI^e arrondissement, au milieu des beaux quartiers de la Porte de Saint-Cloud, à côté de Neuilly. À partir du mois de mars, continuant de fréquenter ses amis du lycée Montaigne, il commença à manquer la classe. Surpris à traîner par son professeur d'anglais, il déclara, pour

⁸ Jacques Erwan, *Renaud*, Seghers (coll. Poésie et Chansons), 1982, p.15

⁹ Cité dans 'Le rouge et le noir'

¹⁰ Voir Chapitre 3, première partie

¹¹ Les paroles intégrales de ce texte sont reproduites en annexe.

se justifier, qu'il avait arrêté ses études. Ses parents l'autorisèrent alors à rester à la maison à condition qu'il travaillât. La fin du parcours scolaire, que Renaud quitta sans diplôme, marqua le début de diverses expériences, celles du travail et de la scène, ainsi que le développement d'influences certaines, celles d'une fibre artistique et d'un engagement naissants.

Avec le recul, son enfance, au sein d'une famille où la parité régnait avant l'heure, Renaud la revit « *douce comme le miel*¹² », dans une bonne ambiance. Pourtant, il est à noter que l'œuvre de jeunesse de Renaud, que l'on étudie ici, n'était pas empreinte de nostalgie pour son enfance, contrairement à ce qu'il apparaissait dans des entretiens ultérieurs ou des chansons plus tardives. Un phénomène générationnel semble expliquer cet état de fait. En effet, ce fut à l'aube de ses 35 ans que Renaud commença à signer ses plus beaux textes sur ses jeunes années, dans une réelle veine nostalgique, tels *Mistral Gagnant*, *Les dimanches à la con*, ou *Le sirop de la rue*¹³. Dans le second de ces exemples, après un tableau tout en couleurs et en odeurs, il affirmait, non sans un sens certain de l'antithèse :

*Les dimanches à la con
De quand j'avais disons
Dix ans
Me reviennent souvent
Pas toujours mais mettons
Tout le temps*

À l'inverse, lors des premières années, ce souvenir était absent de son œuvre : l'ambiance et les sentiments mis en chanson étaient ceux de l'adolescence du chanteur, puis de son entrée dans l'âge adulte.

B) De la rue à la scène...et aux planches

L'âge de seize ans passé, Renaud se chercha durant quelques années. Thierry Séchan résume cette période en la nommant la « ronde des petits boulots ». C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il convient de comprendre les débuts de Renaud dans la chanson.

À l'âge de 17 ans, Renaud se trouva confronté à la vie active, par choix. Pour payer les crédits de ses motos successives (une BSA 350 puis une Honda 250), il occupa d'abord un poste de magasinier puis de vendeur spécialisé dans les livres de poche à la Librairie 73, au coin du boulevard Saint-Michel et de la rue Royer-Collard. Déjà initié par son père à la littérature, il profita d'être au contact proche de livres pour lire, parfois de façon quasi-exhaustive, certains auteurs : Maupassant, Vian, Prévert, Céline... Dans cette période naquit aussi son intérêt pour les romans policiers. Il s'agissait alors pour lui de rattraper le temps perdu, de combler des lacunes pour lesquelles le système scolaire était bien moins efficace que l'école de la rue et des livres.

Cet éveil culturel s'accompagna aussi de ses premiers pas dans la musique. En effet, Renaud continuait à écrire des chansons, sur la lancée de ses débuts dans les amphithéâtres de la Sorbonne occupée. Il convient de préciser que, le soir venu, les lieux de la révolte étudiante devenaient des nids d'expression culturelle où l'on jouait de la musique, chantait et récitait des poèmes ou des sketches. Renaud avait découvert la guitare deux ou trois ans auparavant, écoutant et jouant Antoine, Hugues Aufray, Léonard Cohen et Bob Dylan. Dans son premier

¹² Cité dans 'Le rouge et le noir'

¹³ Respectivement dans 'Mistral gagnant' (1985), 'Marchand de cailloux' (1991) et 'À la Belle de mai' (1994)

disque, il se présenta d'ailleurs dans cette lignée musicale, celle du folksong et du protest-song anglo-saxons. Ainsi, en 1975, il débutait *Société tu m'auras pas* par :

*Y'a eu Antoine avant moi,
Y'a eu Dylan avant lui,
Après moi qui viendra ?
Après moi c'est pas fini*

Renaud comprit aussi en ces circonstances la facilité de construire une chanson : « *Il suffit d'écrire ce que l'on vit, raconter une histoire et d'y ajouter trois accords*¹⁴ » Lui qui n'avait écrit jusque-là que des poèmes d'adolescent tourmenté s'essaya alors dans la chanson plus engagée. Il est important de noter qu'il était alors fasciné par Hugues Aufray, tant par son look novateur (blouson de cuir, jean délavé, bottes camarguaises) en décalage avec les chanteurs policés de l'époque en costume et cravate, que par sa façon de donner du sens à ses chansons, d'exprimer des idées. Il affirma qu' « *au même titre que Brassens m'a donné envie d'écrire, Hugues Aufray m'a donné envie de prendre une guitare*¹⁵ ». Cependant, la chanson restait alors un passe-temps mineur et anecdotique « *pour faire marrer les potes et séduire les gonzesses*¹⁶ ». Renaud prenait petit à petit goût à chanter les états d'âme que lui inspirait la vie de tous les jours, mais seulement pour les copains, dans des chambres de bonnes et jamais en public. Avec ses anciens amis du lycée Montaigne, il fréquentait *Le Bréa*, dans la rue du même nom, à Montparnasse, un « *port d'attache où, la tempête de mai 1968 passée, notre adolescence s'échoua*¹⁷ ». Les bistrots, espace de vie et de rencontres, font sans conteste partie des lieux chers à Renaud. Celui-ci, précisément, le conduisit vers la chanson.

D'autre part, un tel intérêt balbutiant pour la chanson se trouva contrecarré par une autre ambition artistique, bien plus forte, celle d'embrasser la carrière de comédien. À Pâques 1971, alors qu'il n'avait pas encore atteint ses 19 ans, Renaud, alors en vacances à Belle-Île-en-mer, rencontra fortuitement l'acteur Patrick Dewaere, accompagné de quelques comédiens du Café de la Gare. Amusés par les chansons de Renaud, le contact fut facilité et, de retour à Paris, lorsqu'un des membres de la troupe s'absenta, c'est ce jeune candidat au métier d'acteur qui fut choisi. Dans la pièce, intitulée *Robin des quoi ?*, la troupe du Café de la Gare, incarnant le renouveau du théâtre avec l'essor du café-théâtre, explorait une nouvelle forme d'humour qui marqua Renaud, donnant la réplique à Romain Bouteille, Coluche, Henri Guybet ou encore Miou-Miou pendant quelques mois, tout en continuant à travailler, pour peu de temps encore, à la Librairie 73. Les images de ces représentations nous montrent un Renaud en dandy, cheveux longs et veste de velours, style auquel il allait rapidement ajouter le blouson de cuir. Cette expérience ne fut pas la dernière, ni la première sur les planches. En effet, dès l'âge de quatre ans, en 1956, Renaud et son jumeau David avaient déjà tenu l'affiche dans *Le ballon rouge*, film dont le chef opérateur était Edmond Séchan, oncle des deux enfants, et qui reçut la Palme d'or du court métrage au Festival de Cannes. Mais il faut se garder de mettre en exergue tout déterminisme historique et de tracer des ponts entre cette expérience et les suivantes : à cette époque, Renaud profitait alors d'opportunités pour gagner sa vie, suivant ses affinités.

Congédié par la librairie qui l'employait à cause de ses fréquents retards, Renaud partit alors en septembre 1971 en Avignon, y trouva un nouveau travail dans une librairie avant de retrouver le bitume de la capitale et l'ambiance du *Bréa* cinq mois plus tard. S'il retrouva le domicile familial du XIV^e arrondissement, son centre de vie se situait surtout dans le triangle

¹⁴ Cité dans 'Le rouge et le noir'

¹⁵ Revue *Chorus*, n°13, octobre-décembre 1995, p.103

¹⁶ Cité dans 'Le rouge et le noir'

¹⁷ Renaud, *Bille en tête*, Seuil (coll. Points-Virgules), 1994, p.71

Vavin-Odéon-Maubert. La valse des petits boulots reprit (coursier, barman, plongeur, représentant...) mais Renaud fréquenta de nouveau les cafés-théâtres et les couloirs de la télévision. « *Le hasard seul a voulu que je fasse carrière dans la chanson, alors que mon souhait était de devenir comédien après quelques belles expériences dans ce domaine*¹⁸ ». Renaud s'inscrivit alors dans un cours de théâtre, celui de Tania Valachova, et décrocha quelques rôles assez peu épanouissants dans des séries pour la télévision. Jusqu'en 1977, Renaud apparut sur les planches et les écrans. Côté théâtre, il joua à la Veuve Pichard, tous les soirs pendant plusieurs semaines dans une pièce du comédien Martin Lamotte intitulée *Le secret de Zonga*. Sur les écrans, il fit des apparitions avec des rôles divers dans des séries ou des films. Il joua un gauchiste dans *Au plaisir de Dieu* de Robert Mazoyer, un jeune homme de bonne famille dans *Madame Ex* de Michel Wyn et un voyou dans la série télévisée *Un juge, un flic* de Denys de la Patellière.

En 1973, alors qu'il allait sur ses 21 ans, Renaud prit conscience que, plus que l'ennui des petits travaux auxquels il s'était essayé, l'activité qui lui plaisait le plus était sans conteste d'être face à un public, de communiquer par le texte. Il lui était alors apparu « *plus exaltant de chanter mes propres textes que de réciter ceux des autres*¹⁹ ». Avec l'accordéoniste Michel Pons, l'un de ses amis qui n'était autre que le fils du patron auvergnat du *Bréa*, il décida d'écrire des chansons dans l'optique de les interpréter. De plus, Michel Pons connaissait le répertoire de la chanson populaire, Aristide Bruant et tous les classiques du musette. Ce genre musical, que Renaud avait découvert avec l'influence de sa mère et surtout de son grand-père maternel mais qu'il avait délaissé à l'heure de l'adolescence, n'allait plus le quitter. Elle devint une source d'inspiration et d'admiration, comme on l'analysera plus avant avec la question de la filiation réaliste des chansons de Renaud. Celui-ci, affublé d'une casquette de gavroche héritée de son grand-père, d'un foulard et d'un blouson de cuir qui n'apparaîtraient plus sur la pochette de son premier album en 1975, prit, avec son accordéoniste, le pari de faire la manche, non pas dans le métro ou aux terrasses des cafés mais dans les cours d'immeubles, entre Porte d'Orléans et Porte de Vanves, et de préférence aux heures où les ménagères s'activaient dans la cuisine.

Sans aller jusqu'à parler de stratégie commerciale, qui aurait supposé une occupation à temps plein et durable, ce choix s'avéra très payant, au sens propre du terme, et ne devait rien au hasard. Renaud se souvenait de l'ambiance de son enfance, quand les cours d'immeubles étaient le lieu de prédilection « *des Gitans qui jouaient du violon, de types qui chantaient accompagnés à l'accordéon*²⁰ ». C'était donc à la reconquête d'un marché, avec pour corollaire un retour à un esprit rappelant le début du siècle, que les deux musiciens travaillaient. La manche marchant bien, ils renouèrent ainsi avec la figure du chanteur de rue, tradition forte durant les années 1930 et qui fut chassée par le gigantisme de la ville, l'action conjuguée du bruit et des moyens modernes de diffusion musicale, qui avaient fait taire ces voix. Pour Claude Fléouter, Renaud essayait, dans ses débuts dans le circuit du music-hall, « *d'offrir aux gens quelque chose qui avait disparu de Paris*²¹ ». On l'a vu, on ne peut pourtant pas considérer cette activité comme purement philanthropique.

Au début de l'année 1974, Renaud se présenta à deux auditions, sans succès : l'une pour la maison de disque Pathé-Marconi, l'autre pour se produire au Don Camillo, un café-théâtre. Cette forme particulière de spectacle vivant est caractéristique des années 1970, dans un souci de retour à une tradition de petites salles, de moins d'une centaine de places. À cette époque, il faut mentionner le dynamisme de la Cour des miracles, de la Pizza du Marais, du Café de la

¹⁸ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

¹⁹ Idem

²⁰ Renaud, *op.cit.*, p.25

²¹ *Le Monde*, 10/04/1975

Gare ou du Café d'Edgar. On y faisait ses classes. Pour Louis-Jean Calvet²², c'étaient toutefois davantage des réfrigérateurs que des pépinières : on y gardait les talents au frais avant que le système ne vînt les chercher. Ce fut le cas de Renaud à partir de 1974, dont le début de carrière ne fut pas, en ce sens, extraordinaire, c'est-à-dire en décalage par rapport aux pratiques de l'époque. En effet, alors qu'il prenait avec Michel Pons l'habitude de jouer près de la file d'attente du spectacle de Coluche, au nouveau Café de la Gare, déménagé rue du Temple, Paul Lederman, le producteur de l'humoriste, engagea les deux musiciens pour jouer dans le Caf'Conc' de Paris, un café-théâtre qu'il venait d'ouvrir aux Champs-Élysées. Affublés d'un guitariste, ils s'y produisirent en septembre 1974 sous le nom de scène 'Les trois p'tits loulous', on clamait même qu'ils sortaient de prison pour effrayer le public des beaux quartiers et donner plus de poids à leur répertoire réaliste²³. Celui-ci consistait en 15 à 20 minutes de musette puis, parmi les titres écrits par Renaud et qui allaient figurer sur 'Amoureux de Paname', ceux qui s'apparentaient le plus à ce genre : *Le gringalet*, *La coupole* ou *la Java sans joie*.

*Écoutez-là ma java sans joie
C'est la java d'un p'tit gars
Écoutez-là ma java sans joie
La java d'un p'tit gars qu'était sans foi ni loi*

Au bout de quelques semaines, alors que le trio était défait à cause des obligations militaires de l'accordéoniste, la productrice d'une maison de disque indépendante, Jacqueline Herrenschmidt, proposa à Renaud d'enregistrer un 33 tours. Il est difficile de préjuger de l'état d'esprit de Renaud face à cet univers nouveau. Lui qui considérait alors la chanson comme un petit boulot exercé sans grande ambition professionnelle et qui avait déjà refusé une offre similaire de Paul Lederman peu de temps auparavant, s'engagea pourtant dans le circuit financier et médiatique de la musique.

C) Une notoriété croissante et rapide dans la chanson

On peut donner une chronologie précise des sorties de disques et des tournées de Renaud, en route vers la notoriété. Cette dernière connut une première consécration en janvier 1982 avec le passage à l'Olympia de Paris.

Produit par la maison H.B de Jacqueline Herrenschmidt et François Bernheim, distribué par Polydor, le premier disque de Renaud fut commercialisé dans le premier trimestre de l'année 1975. Le titre, qui n'apparaît pas sur la pochette en est 'Amoureux de Paname', nom du premier morceau de l'album et qui donne le ton général. L'étude de l'image donnée sur l'album par Renaud²⁴ est tout à fait éclairante : il s'y présentait en parfait poulbot, ces gamins de Montmartre ou des bas quartiers de Paris, que la figure de Gavroche cristallisait au mieux. En effet, sur le recto, on y apercevait Renaud, les cheveux aux épaules, casquette blanche de guingois sur la tête, foulard rouge autour du cou et croix des huguenots (clin d'oeil à sa religion protestante) à l'oreille. Dans ce portrait trop posé pour paraître naturel, Renaud apparaissait rigolard, cigarette roulée à la bouche et regard fuyant. Le verso confirmait la tendance : un portrait en pied du chanteur le montrait sur un vélo, en veste de velours noir et pantalon à carreau. Le blouson noir, que l'on associe traditionnellement à Renaud, et qui était le sien lorsqu'il faisait la manche à ses débuts, était absent. L'artiste se défendit pourtant

²² Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Payot (coll. Langages et société), 1981

²³ Renaud, *op.cit.*, p. 28

²⁴ Voir la pochette de l'album en annexe

d'avoir changé son image : « *j'avais cette image et cette apparence de titi parisien, de Gavroche moderne, que mes premiers producteurs ont mis tout naturellement en avant. C'était ma personnalité de l'époque et ce ne fut donc en aucun cas une concession au marketing*²⁵ ». D'ailleurs, certains clichés permettaient de voir un tatouage que le chanteur arborait sur le bras gauche, « *un poulbot qu'a une gueule d'ange et qui joue d'accordéon*²⁶ », souligné du prénom Renaud. Le contenu, bien qu'enregistré avec des musiciens imposés, sur des arrangements aléatoires, ne se résumait pas à cette atmosphère début de siècle. Le disque était d'ailleurs ancré dans des contingences toutes contemporaines : Renaud décrocha un contrat pour le moins peu avantageux, à savoir 5% du prix de gros hors taxe et uniquement au dessus de 2000 exemplaires²⁷. Les chiffres divergent selon les sources, mais au moment de la sortie du second album, les ventes d' 'Amoureux de Paname' étaient comprises entre 2200 et 5000 unités.

Les treize chansons furent toutes écrites et mises en musique par Renaud, à l'exception d'*Écoutez-moi les Gavroches* orchestrée par François Bernheim. Il est important de remarquer que les producteurs dirigèrent, voire censurèrent le jeune chanteur. Ainsi, la chanson la plus fade de l'album, *Petit fille des sombres rues*, remplaça en réalité un morceau intitulé *Monsieur Franco* et dont le refrain clamait :

*Monsieur Franco
T'es qu'un salaud
J'le crie bien haut*

En juin 1975, Renaud fut programmé pour trois semaines à la Pizza du Marais, rue des Blancs-Manteaux, un établissement dirigé par Lucien Gibara. Il y tenait l'affiche avec Yvan Dautin, chacun juant durant une heure devant un public plus que clairsemé. À côté de ce farfrelu romantique, Renaud faisait office de page des faubourgs, on le compara même à Maurice Chevalier débutant²⁸. Dans ce lieu qui vit les premiers pas sur scène de futurs chanteurs ou comédiens de renom, comme Bernard Lavilliers, Jacques Higelin ou Jacques Villeret, c'était pourtant, selon Renaud lui-même « *un coup d'épée dans l'eau*²⁹ ». Les critiques n'étaient, à cet égard, pas toujours élogieuses. Dans *Télérama*, on fustigeait l'opportunisme de celui qui « *comme il a beaucoup d'imagination, le mercredi après-midi, ressucite Panameuh, les marlous (...°) exhorte les camarades fils-à-papa et se taille une petite concession sur les fortifs au milieu des Apaches ; Puis il en fait des chansons avec beaucoup d'accordéon, un accent délicieux de petite canaille parisien, quelques bribes d'argot et beaucoup d'admiration pour le seul Gavroche que Victor Hugo ait jamais inventé, c'est-à-dire lui-même*³⁰ ». Dans *Politique Hebdo*³¹, le ton était plus prometteur, Louis-Jean Calvet insistant sur le fait qu' « *il chante mal comme c'est pas permis, joue de la guitare comme un pied mais derrière les musiques approximatives et les textes un peu légers de ce gavroche anarchiste, on sent quelque chose à naître* ». Si l'essai ne fut pas transformé, Renaud continuant à travailler comme barman et plongeur à la Pizza du Marais, le second opus lui conféra une notoriété majeure.

²⁵ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

²⁶ Renaud précisait ce détail esthétique dans *Peau aime* ('Ma gonzesse'-1979)

²⁷ *Actuel*, décembre 1977

²⁸ *Le Figaro*, 23/06/1975

²⁹ Cité dans 'Le rouge et le noir'

³⁰ Semaine du 10 au 16 mai 1975

³¹ Semaine du 19 au 26 juin 1975

Commençant à sa faire un nom sur le circuit des Maisons des Jeunes et de la Culture, et des festivals, notamment en Belgique, accompagné de son nouvel accordéoniste Jo Maurage, ce fut bel et bien la sortie de 'Laisse béton' en octobre 1977 qui représenta le premier catalyseur dans la carrière naissante de Renaud. L'album, en réalité intitulé 'Place de ma mob' allait être désigné du nom du premier morceau, le plus diffusé en radio. Bien que toujours produit par H.B, le résultat final apparut sans conteste comme réellement abouti, Renaud ayant pu imposer ses musiciens, dont Alain Ledouarin et Patrice Caratini qui signèrent la direction artistique de l'ensemble. 200 000 unités furent vendues en 3 mois. Des chansons comme *Les charognards* ou *La bande à Lucien* contribuaient à dessiner les contours d'un univers de zone et de déprime, collant au mieux à une image changeante. Comme on le verra dans le second chapitre, après un passage à la Pizza du Marais rebaptisée les Blancs Manteaux, Renaud fréquenta les cités de banlieue, plus particulièrement celles de la Courneuve et en adopta la panoplie. Sur la pochette de 'Laisse béton'³², il apparaît tout vêtu de cuir, sur une mobylette, trônant à côté de l'affiche de ses débuts, lacérée. Son image initiale restait donc symboliquement présente mais le style changea pour ne plus s'infléchir jusqu'en 1982. L'année 1978 s'avéra être celle du succès dans la chanson alors qu'il faut garder à l'esprit que, jusqu'en 1977, Renaud s'essayait encore sur les planches et dans des séries télévisées. Aux concerts en café-théâtre, comme à la Veuve Pichard en décembre 1977, s'ajoutèrent le passage sur les grandes scènes de province, telle la deuxième édition du Printemps de Bourges en avril 1978. Le 1^{er} mai, Renaud joua en première partie de Marie-Paule Belle à Guéret puis devant 7000 personnes à la Fête de Lutte Ouvrière. Les gens du métier montraient aussi un intérêt croissant pour Renaud. Invité à concourir au festival de Spa, en Belgique, le 30 juin, il remporta le premier prix pour son interprétation de *Chanson pour Pierrot*, qui n'était pas encore enregistrée mais qui allait figurer sur le troisième album, déjà en préparation.

'Ma gonzesse', sorti en janvier 1979, présentait quelques caractéristiques nouvelles. D'une part, il ne fut pas produit par le duo Herrenschmidt-Bernheim mais par Jacques Bedos de chez Polydor, qui n'était donc plus réduit au rang de distributeur. Renaud venait, en effet, de signer un contrat le liant pour cinq ans avec cette maison de disque, et à des conditions avantageuses : pas de prime à la signature mais 10% du prix de gros pour une garantie de 30000 albums vendus. Ce nouveau contrat est une bonne grille de lecture pour mesurer la notoriété croissante de l'artiste, qui était devenu depuis le succès de 'Laisse béton', une valeur sûre de la chanson française. D'autre part, le titre même du disque montrait une évolution, avec l'évocation sans équivoque de la nouvelle compagne de Renaud, connue en 1977³³. Elle donna le 'la' des dix chansons : le ton était toujours aussi urbain mais une volonté démystificatrice et une réelle tendresse se faisaient jour, notamment dans *Peau aime* et *J'ai la vie qui m'pique les yeux*. Enfin, une autre nouveauté tenait au saut qualitatif dans la promotion de cette troisième œuvre : ce fut au Théâtre de la Ville, grande salle parisienne que Renaud entama sa tournée, avec cinq concerts complets avant la première des cinq représentations du 13 au 17 mars. Avant d'entrer en scène, il lançait alors au public : « *Vous n'avez pas le trac ? Moi, oui !* »³⁴.

Au total, même s'il faudra nuancer cette assertion, on peut résumer l'impact de cet album par cet extrait du *Monde de la Musique* : « *Renaud est en train de dépasser le métro-boulot-dodo-castagne qui l'a rendu célèbre pour devenir un authentique chanteur populaire* »³⁵.

³² Voir en annexe

³³ Elle était d'ailleurs présente sur la pochette de l'album, reproduite en annexe.

³⁴ Renaud, *op.cit.*, p. 38

³⁵ *Le monde de la musique*, avril 1979

Dans un délai assez court, caractéristique de la production renaudienne durant notre période d'études, Renaud rentra en studio pour enregistrer un disque qu'un seul adjectif suffirait à décrire : brutal. Le titre du disque commercialisé en janvier 1980 par Polydor, 'Marche à l'ombre' annonçait un programme que des morceaux comme *Où c'est qu' j'ai mis mon flingue ?* et *Baston !* allaient étayer. Le disque était d'ailleurs dédicacé, entre autres, à Michel P-38 (du nom d'une arme à feu) et à Paul Toul, pseudonyme utilisé un temps par Jacques Mesrine, 'l'ennemi public n°1'. La violence de l'ensemble était aussi visible par la pochette³⁶ noire avec des inscriptions rouges. Le visage d'un Renaud en perfecto et bandana rouge, l'air mauvais, la tête légèrement rentrée dans les épaules, jaillit d'une vitre brisée. On étudiera dans le troisième chapitre comment, avec les propos de *Où c'est qu' j'ai mis mon flingue ?*, chanson protestataire, le chanteur s'était attiré les foudres du Parti Communiste en cette année préélectorale.

Ce fut également de ce disque qu'était extrait le tube *Dans mon HLM*, très diffusé en radio à sa sortie et qui cristallisa la réussite de ce nouvel opus. Après le Théâtre de la Ville en 1979, le théâtre de Bobino accueillit Renaud pour quatre semaines, du 11 mars au 7 avril. Créé au début du XIX^e siècle par le magicien Bobino, c'est Félix Vitry qui en fit après 1945 le lieu de consécration d'artistes révélés dans le circuit des cabarets, tels Georges Brassens ou Léo Ferré. Renaud y assura lui-même sa première partie, affirmant son enracinement dans la chanson réaliste en chantant Bruant, Piaf, Fréhel. Un album live, intitulé 'Le p'tit bal du samedi soir et autres chansons réalistes' fut même commercialisé en juin 1981. La seconde partie du spectacle, d'un talent qui devenait certain, fit aussi l'objet d'un enregistrement public, pratique qui devint une constante pour le chanteur³⁷. Signe de notoriété, tous les journaux que j'ai consultés comportent des articles sur ce spectacle à Bobino, ce qui n'était pas le cas pour les concerts parisiens précédents. La presse était d'ailleurs unanime dans l'éloge. Pour Marie-Ange Guillaume, « *il a toujours eu le sens de la scène, maintenant il a du métier* »³⁸.

Autre marque d'un ancrage croissant dans le monde du spectacle, Patrice Leconte sollicita Renaud pour écrire la bande originale du film *Viens chez moi, j'habite chez une copine*, sur les écrans en 1980.

1981. Quelques semaines après la victoire du 10 mai de François Mitterrand dans l'élection présidentielle, Renaud entra en studio pour préparer son cinquième album, sorti à l'automne. 'Le retour de Gérard Lambert'³⁹ comprenait 11 chansons et son titre était en référence directe avec le deuxième morceau de l'album précédent, *Les aventures de Gérard Lambert*. Pour la première fois, la chanson d'ouverture, *Banlieue rouge*, ne donne pas son nom à un album inégal et moins violent que le précédent dans le fond et la forme. En décembre de la même année, une bande dessinée en noir et blanc, écrite par Renaud et illustrée par Jacques Armand, professeur de dessin et illustrateur pour la presse, fut publiée. Il s'agit là d'un autre vecteur de la renommée de Renaud, qui se présentait alors comme un auteur davantage que comme un simple chanteur. Ce fut pourtant avec cette dernière étiquette qu'il accéda à l'Olympia, après une tournée en province. A partir du 8 janvier 1982, il s'y produisit durant trois semaines, dans un spectacle intitulé *Un Olympia pour moi tout seul*. Il s'agissait là d'une référence à *Où c'est qu' j'ai mis mon flingue ?*, chanson dans laquelle l'idée de vedettariat était évoquée :

³⁶ Voir en annexe

³⁷ 'Un Olympia pour moi tout seul' en 1982, 'Zénith 1986', 'Renaud Tour 1989', 'Paris-Provinces' en 1997 et 'Tournée d'enfer' en 2003

³⁸ *Libération*, 18/03/1980

³⁹ Voir la pochette de ce disque en annexe

*C'est sûrement pas un disque d'or
Un Olympia pour moi tout seul
Qui me feront virer de bord
Qui me feront fermer ma gueule*

Ce lieu mythique du music-hall parisien marquait, et continue à marquer, un cap dans la vie de tout artiste. Construit à la fin du XIX^e siècle, il devint le temple du music-hall après avoir été repris par Bruno Coquatrix, qui permit la réouverture de cette salle en février 1954. Pour Renaud, la gageure consistait à faire mieux qu'au théâtre de Bobino. Il fallait franchir le Rubicon après les succès reconnus du second des triomphes espérés du premier, pour accéder à la dimension des grands du métier⁴⁰. Le vedettariat fut au rendez-vous. Renaud atteignit le rang de référence d'une génération. Pour Thierry Séchan, il quitta alors son statut de phénomène social pour celui de phénomène de société. La notoriété de Renaud était alors indiscutable.

On peut conclure cette partie par trois remarques.

D'une part, La notoriété croissante de Renaud s'explique par son choix de ne pas refuser le jeu des médias, malgré son image de loubard et ses textes protestataires contre l'ordre établi. La présence de Renaud dans les émissions de variétés fut importante, comme *Midi Première* de Danièle Gilbert dès le 10 avril 1975, *Dimanche Martin* de Jacques Martin en 1978, des apparitions dans *Numéro 1* de Maritie et Gilbert Carpentier ou dans *Champs Élysées* en 1980. Pour lui, « *il faut un canal pour se faire entendre* », même s'il est conscient de « *l'éternel dilemme entre la juste et nécessaire exposition pour faire découvrir ses chansons et la surexposition médiatique qui tend paradoxalement à les déflorer*⁴¹ ». En résumé, Renaud, à ses débuts, n'était pas réticent à jouer le jeu de la médiatisation.

D'autre part, si la popularité de Renaud est attestée par des éléments objectifs tels les ventes de disque ou le succès des concerts, il est difficile de préjuger de la qualité du public, de sa composition sociale. En 1977, Renaud estimait qu'il ne croyait pas avoir « *qu'un public loubard gauchiste*⁴² ». On lui associa pourtant ce type de public dans divers articles mettant en exergue, comme en 1978, les « *rockys, les paumés des banlieues, les petits blousons noirs pour qui chante Renaud*⁴³ » et, un an plus tard mais dans des termes similaires « *les paumés des banlieues, le petits blousons noirs des barrières qui connaissent par cœur le fameux Laisse béton*⁴⁴ ». Par ailleurs, le prix des places semble être une variable intéressante à prendre en compte à cet égard pour mesurer l'attachement du public au chanteur. Dans l'article précédent, par exemple, on faisait valoir qu'une hausse du prix décidée par le propriétaire du Zénith de Rouen, atteignant 35 à 45 francs contre 16 francs pour les concerts au Théâtre de la Ville à Paris, eut pour conséquence de voir Renaud chanter « *blême de rage, [devant une salle] forcément qu'à moitié pleine, [mais que] son public était là quand même* ». Après 1979, le succès grandissant élargit sans conteste le public du chanteur, avec une des explications dans un prix des concerts qui restait abordable. On peut prendre l'exemple du concert de mars 1980 à Bobino. Le prix des places était bon marché, de 30 à 70 francs, et il apparaît que le public habillé en blouson de cuir était minoritaire mais bruyant⁴⁵.

Enfin, si l'œuvre de Renaud que l'on étudie s'inscrit dans un contexte sociopolitique précis, reste à évoquer la pertinence d'un parallèle entre l'évolution de la popularité de Renaud et de

⁴⁰ *Le Figaro*, 08/01/1982

⁴¹ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

⁴² *Actuel*, décembre 1977

⁴³ *Le monde de la musique*, septembre 1978

⁴⁴ *Libération*, 14/03/1979

⁴⁵ *Le monde de la musique*, mars 1980

la virulence de ses textes avec la marche du septennat giscardien. Celui-ci fut marqué par une évolution du projet de société libérale avancée par lequel la France devait devenir un vaste chantier de réformes à des mesures d'austérité mises en place par le plan déflationniste du Premier ministre Raymond Barre en 1976. Le contexte était celui de la montée du chômage de masse, qui touchait 1,65 millions de personnes en 1981. Renaud s'inséra dans un schéma de critique des cadres généraux de la société giscardienne, des travers sociaux de ses contemporains mais sans que ses chansons citassent explicitement des hommes ou moments clés du septennat, comme le départ volontaire de Matignon de Jacques Chirac le 25 août 1976, la rupture de l'Union de la gauche en septembre 1977 ou les différentes échéances électorales. Seule l'élection de François Mitterrand lui inspira quelques commentaires et références, que l'on discutera plus avant. Au total, la popularité linéaire et croissante de Renaud de 1975 à 1982 ne connut pas de phases superposables avec les évolutions de la présidence de Valéry Giscard d'Estaing.

II- LES CARACTÉRISTIQUES FORMELLES DU STYLE RENAUDIEN

Par style renaudien, on cherche à définir les caractéristiques des chansons de Renaud dans leur dimension linguistique et musicale.

A) Renaud, bâtisseur de textes

Le langage de Renaud est simple et direct, truffé d'images, de métaphores et structuré par des expressions souvent empruntées à l'argot et parfois au verlan. Il n'est toutefois pas caractérisé par la licence poétique, qui consisterait en une liberté totale prise par rapport aux règles de la versification, de l'orthographe et de la syntaxe.

Le premier constat que l'on peut faire des 54 textes, écrits par Renaud, étudiés est qu'ils appartiennent à des genres formels très divers. On peut en identifier 8 :

-le feuilleton (*Les aventures de Gérard Lambert* et *Le retour de Gérard Lambert*). Il s'agit ici d'une chanson de 1980 et de sa suite en 1981. De même, Germaine, personnage principal d'une chanson éponyme de 1977, était à présente dans le morceau *Dans mon HLM*, quatre ans plus tard.

-la chronique sur un mode plus ou moins journalistique. On est parfois face à la chronique d'un événement précis (*Les charognards*, *La boum*), d'une ambiance ou d'une époque (*La tire à Dédé*, *Le blues de la Porte d'Orléans*)

-le portrait (*Germaine*, *Jojo le démagog*, *La java sans joie*). Deux des chansons de ce genre furent directement inspirées par des membres de la famille du chanteur, plus précisément *Ma gonzesse*, *Oscar* et sûrement *Mimi l'ennui*. Par contre, pour Thierry Séchan le morceau *Mon Beauf* ne doit rien à un des beaux-frères du chanteur. Enfin, certains portraits cachent un personnage insoupçonné. Ainsi, *Manu*, chanson sous forme d'un dialogue entre le chanteur et un de ses amis accoudé au comptoir, noyant un chagrin d'amour dans la bière, est en réalité un autoportrait de Renaud, dont le troisième prénom est Manuel⁴⁶.

-l'interpellation directe du public ou de l'auditeur, dans une dimension phatique (*Camarade bourgeois*, *Ecoutez-moi les gavroches*).

-le pamphlet (*Hexagone*, *Société tu m'auras pas*, *Où c'est qu' j'ai mis mon flingue ?*)

-la fantaisie linguistique (*Greta*, *Rita*, *La menthe à l'eau*, *Mélusine*, *Sans dec*, *It is not because you are*). Les quatre premiers albums du chanteur contenaient des chansons sans

⁴⁶ Cité dans 'Le rouge et le noir'

messages ni histoires, mais qui sont par contre prétexte à l'humour et la dérision. Parmi celles-ci, on peut y ranger la chanson la plus courte de Renaud, tirée du premier album :

*Rita, donne-moi ton cœur,
Rita, donne-moi ta main
Rita, donne-moi ta sœur
Rita, nous partons demain.*

-le dialogue (*Pourquoi d'abord ?*)

-le monologue. Celui-ci pouvait renvoyer à une volonté démystificatrice telle qu'elle apparaissait dans le disque 'Ma Gonzesse' (*Peau aime, J'ai la vie qui m'pique les yeux*) alors que les succès de Renaud étaient grandissants ou refléter un état d'âme du chanteur (*Je suis une bande de jeunes*).

Au-delà de cet essai de taxinomie, il est à noter que toutes les chansons de Renaud sauf cinq (*Jojo le démago, Mimi l'ennui, Baston !, Banlieue rouge et Le retour de Gérard Lambert*) portaient une marque de la première personne, sous forme de pronom sujet ou d'un possessif. Cela signifiait une implication du chanteur dans la narration mais ne renvoyait pas nécessairement à une expérience personnelle. Ainsi, *La chanson du loubard*, tirée de l'album *Laisse béton* et dont le second couplet commençait par « *je suis un loubard périphérique, je crèche pas loin de la Défense* », fut écrite par Muriel Huster⁴⁷ puis mise en musique et chantée par Renaud. La marque de la première personne était donc un procédé artistique avant tout.

De plus, une grille d'analyse possible des textes de Renaud réside dans la rigueur de leur construction. Celui-ci raconta d'ailleurs que le plus beau compliment de sa vie d'artiste fut formulé par Georges Brassens, qui, au hasard d'une rencontre sur un plateau de télévision, lui déclara qu'il trouvait ses chansons « *merveilleusement bien construites* »⁴⁸. De la part de celui qui donna à Renaud l'envie d'écrire, la formule mérite d'être soulignée. Pourtant, le chanteur revendiqua aussi une certaine rapidité dans l'écriture des textes. Il affirma avoir écrit *Laisse béton* en une demi-heure dans un café, griffonnant les paroles sur un paquet de cigarettes. Dans une interview de 1981, répondant à une journaliste qui trouvait ses textes bien écrits, il s'exprima ainsi, non sans dérision : « *Ah bon ? Pourtant je les ai faites en 15 jours cet été. Mes copains tournaient un film, moi je passais la journée au fond des bois avec ma guitare. Fallait bien s'occuper*⁴⁹. »

Un premier vecteur de cette rigueur est l'utilisation de structures logiques variées, simples ou plus complexes. Pour édifier l'armature des textes, Renaud a parfois recours à des techniques de construction comme les séries. Ainsi, *Hexagone* comportait douze strophes correspondant aux douze mois de l'année, chacune d'entre elles commençant ainsi : « *Ils s'embrassent au mois de janvier ; Ils sont pas lourds en février...* ». De même, *Dans mon HLM* procédait d'une logique similaire se rapportant aux étages de l'édifice, tout comme *Étudiant, poil aux dents*, qui passait en revue différentes études et facultés. Cela conférait une unité à chaque strophe et donnait une dynamique à l'ensemble. Il est aussi important de noter que certains textes se présentaient comme des développements, avec introduction et conclusion. Dans les portraits, le cycle de la chanson coïncidait parfois avec la vie du héros, comme dans *La teigne, La java sans joie, Oscar*. On trouve un bon exemple d'entrée en matière dans *Jojo le démago* :

⁴⁷ Mes recherches ne m'ont pas permis d'en savoir plus sur cette personne, si ce n'est qu'elle était proche du domaine musical : en 1985 elle signa un album-photo de Michel Jonasz.

⁴⁸ Thierry Séchan, *Renaud, bouquin d'enfer*, Éditions du Rocher (coll. Pocket), 2003, p.55

⁴⁹ *Télérama*, 23/12/1981

*Attachez vos ceintures,
Éteignez vos mégots
Car voici l'aventure
De Jojo le démagog*

De même, Renaud annonçait la conclusion dans *Le gringalet* :

*Ma chanson se termine
Ça m'déprime, c'est pas humain
Moi j'aime pas les chansons
Où les héros y meurent à la fin*

C'est aussi dans l'existence d'une morale, à la manière d'une fable, que l'on peut voir une des originalités de la construction d'une chanson pour Renaud. Ce procédé met en exergue l'utilité démonstratrice du texte. Il y a cinq cas de maximes finales explicites. Certaines sont fantaisistes comme dans *J'ai raté Télé-foot* :

*La moralité de cette chanson
Elle est super, ah ouais, je veux
C'est qu'la télé c'est dangereux
Et le football aussi un peu*

D'autres sont autrement plus engagées

*Les escarpes et les marlous
Qui traînez su'l'macadam
Faites-vous plutôt couper le cou
Que d'en pincer pour une grande dame*

Par ailleurs, la présence d'un refrain n'est pas la règle dans les textes renaudiens. En effet, on constate que sur les 54 morceaux enregistrés entre 1975 et 1982, seuls 38 comportaient un refrain clairement identifiable et répétitif. Il n'était d'ailleurs pas strictement semblable dans tous les cas mais relevait parfois d'une variation autour d'une même structure (*Étudiant poil aux dents*, *Jojo le démagog*, *Marche à l'ombre*) ou revêtait une simple fonction de transition (*Gueule d'aminche*). En chanson, le refrain a pourtant une utilité rythmique et sa répétition permet un apprentissage facilité par le récepteur. Au cas présent, les textes sans refrain regorgeaient tout de même de procédés structurants, comme des effets de répétition au début de chaque strophe. On peut mentionner le cas de *Camarade bourgeois* dont les six couplets commençaient par « *Camarade bourgeois, camarade fils-à-papa* » et terminaient par « *Regarde toi, ah,ah,ah !* ». Plus généralement, on retrouve une reprise du premier couplet à la fin du texte à quatre occasions, dont *Mon Beauf* et *Les charognards*.

Au-delà de la question du refrain, la plupart des textes répondent à des plans quasi-mathématiques. Dès sa première chanson, *Crève salope*, Renaud démontra son savoir-faire par la rigueur des cinq strophes de huit vers. *Hexagone*, en 1975, comportait quatre sous-ensembles composés chacun de trois couplets de huit vers et d'un refrain de quatre vers, le tout en octosyllabes. De plus, les couplets de *Germaine*, de 1977, furent tous écrits en vers de six pieds et en rimes croisées tandis que le titre *Oscar* était composé par des décasyllabes de rimes croisées, avec césure à l'hémistiche pour donner une impression de rythme binaire. L'utilisation de la versification, qui ne relevait ni du hasard, ni de l'improvisation ne marquait

toutefois pas de préférence pour un modèle précis octosyllabique, décasyllabique ou d'alexandrins (*Chtimi rock* ou *Les charognards*). Enfin, si la rime croisée était la plus répandue puisqu'on la retrouve à 29 reprises, l'enchevêtrement des rimes plates, croisées et entrecroisées dans de nombreux textes dénotait une liberté prise avec les canons de la versification au service du rythme dynamique du chant.

B) Entre verve poétique et originalité linguistique

Le langage utilisé par Renaud était populaire et quotidien, c'était celui de la rue et des bistrots. Des procédés de langage donnaient vie au texte et étaient renforcés par une voix gouailleuse, un ton railleur et un accent parisien parfois forcé.

La langue renaudienne était éminemment métaphorique. Ainsi, le narrateur de *Marche à l'ombre* était « *épais comme un sandwich SNCF* » et l'héroïne de *Ma gonzesse* « *balancée un peu comme un Maillol* ». On note aussi plusieurs occurrences de synecdoques, figure de rhétorique qui consiste à prendre une partie pour le tout ou le contenu pour le contenant. Par exemple, parmi les badauds du morceau *Les charognards*, on retrouve un « *père béret-basque* » et « *monsieur blanc-cassis* ». Renaud jouait aussi avec les mots, prenant par exemple la liberté de l'élision, c'est-à-dire l'effacement d'éléments vocaliques entre deux mots, comme on peut s'en rendre compte dans les exemples précités. Renaud recourt beaucoup à l'allitération mais peu à l'assonance. Il s'agit de la répétition de consonnes dans une suite de mots. Par exemple, dans *Le tango de Massy-Palaiseau* de 1977 :

*Mais moi si je deviens si sot
Si j'ai des soucis depuis le berceau*

La menthe à l'eau était toute entière écrite sur le mode d'une assonance en 'm' :

*Marie n'était pas mémère
Elle aimait bien ma moumoute
Mes mimiques, ma marinière
Et mes manières de mammouth*

Si Renaud se plaisait à s'amuser avec la langue, il jouait surtout avec un registre de langue très spécifique, l'argot principalement, et dans une moindre mesure le verlan. L'argot est un sociolecte, c'est-à-dire un parler particulier à un groupe social, avec une forte fonction identitaire de reconnaissance mutuelle et de matérialisation d'une opposition par rapport aux autres. Ce n'est pas un jargon, qui constitue un registre propre à un groupe professionnel. L'argot ne fut pas mis au jour par Renaud, loin s'en faut, puisqu'il apparut au XIX^e siècle comme la langue de la pègre, des voyous et des criminels. En renouant avec l'argot, Renaud se rangea dans la lignée de la langue verte que Bruant s'était approprié. L'argot permet de contourner les tabous du langage ordinaire et policé et est particulièrement développé pour des thématiques liées à la sexualité ou la drogue. Dans le cas des textes de Renaud, l'argot se référait surtout au lexique des vêtements (*un futsal, des grolles*), du travail (*turbin*), de l'argent (*un larfeuille, le pascon*), de la bagarre (*le baston, une torgnolle*), des cafés (*un rade, un gastos*) et des petits voyous (*un drôle de grinche, les escarpes, les marlous, un mecton*). Ce lexique contribuait à forger une identité populaire marquée.

Le verlan était une autre preuve de l'appropriation du langage d'un groupe social précis par Renaud. On peut dire que ce dernier représenta un porte-parole réel de cette langue issu de la

jeunesse des banlieues et qui se diffusa réellement après 1980 pour entrer dans la langue courante. Le verlan consiste en l'inversion des syllabes d'un mot. Si on ne trouve que trois occurrences du verlan dans les textes renaudiens (« *laisse béton* » dans la chanson éponyme et dans *Peau aime* ; « *meuf* » et « *keufs* » dans *Le retour de Gérard Lambert*), le retentissement de la première expression fit que l'on catalogua Renaud parmi les adeptes du verlan, même s'il l'adopta avec le style loubard seulement à partir du second album. Jacques Erwan évoquait en 1982 l'existence d'une méthode d'apprentissage du français pour les Danois, écrite par Jorgen Jorgensen intitulée *Laisse béton* et comportant l'étude d'une douzaine de textes de Renaud⁵⁰. Cette sympathie pour le lexique de Renaud n'était pourtant pas toujours le cas. En effet, si les journalistes de l'époque saluaient la construction des textes, ils mettaient en cause l'outrance du langage. François Santerre s'interrogea dans *Le Figaro* sur la raison du passage de Renaud au théâtre de la Ville en mars 1979, théâtre subventionné et conclut que c'était « *pour sa franchise, sa spontanéité, son humour corrosif (...) mais sûrement pas pour son vocabulaire* »⁵¹. On pourra se rendre compte de l'outrance de langage dans l'étude de l'image des femmes et des forces de l'ordre dans l'imaginaire de Renaud.

Enfin, poursuivant ce tour d'horizon de la verve de Renaud, il faut évoquer la place de l'humour et de la dérision. Sa caractéristique principale était d'être un humour basé sur l'exagération et l'autodérision. Pour le second cas, il faut mentionner ce passage de *Peau aime* :

*Dans le dos j'avais m'faire tatouer un aigle aux ailes déployées
On m'a dit : y'a pas la place non, t'es pas assez carré
Alors t'auras un moineau. Eh ! Y'a des moineaux rapaces*

Le sens de l'humour de Renaud reposait aussi sur les effets d'opposition, les retournements de situation à la fin de chanson. Par exemple, après avoir fait le portrait de sa future femme dans *Ma gonzesse* Renaud terminait ainsi :

*J'aimerais bien un de ces jours, lui coller un marmot (...)
Mais c'est pas possible, son mari y veut pas
Il dit qu'on est trop jeune*

Renaud multipliait les procédés de rupture en démentant en une phrase le contenu de celles qui la précédaient, comme dans *Chanson pour Pierrot* :

*Le jour où tu t'ramènes, j'arrête de boire promis,
Au moins toute une semaine, ca s'ra dur mais tant pis*

Plusieurs articles insistèrent sur les exagérations humoristiques de Renaud, notamment parce qu'« *il ne fait pas dans la dentelle. On en rit souvent, justement parce qu'il est d'une énormité inattendue* »⁵². Dans *Télérama*, on s'interrogea pour savoir si « *les auditeurs à qui il s'adresse ont autant [d'humour] ou en manquent totalement* »⁵³.

⁵⁰ Renaud, *op.cit.*, p.9

⁵¹ *Le Figaro*, 21/03/1979

⁵² *L'Humanité*, 20/03/1980

⁵³ *Télérama*, 05/11/1980

C) Compositeur par nécessité : le genre musical renaudien

Dans le programme publié à l'occasion du concert au théâtre de Bobino et intitulé *Le Zonard déchaîné*, Renaud y mettait en exergue cette maxime « *Auteur par plaisir, compositeur par nécessité, interprète par provocation* ». On s'intéresse ici au deuxième élément de cette dimension en étudiant les genres musicaux composés par Renaud.

Renaud, qui découvrit la folksong et la guitare dans sa jeunesse composa la musique de toutes ses chansons, à l'exception de huit titres, un dans 'Amoureux de Paname', 'Laisse béton' et 'Ma gonzesse', deux dans 'Marche à l'ombre' et trois dans 'Le retour de Gérard Lambert'. Dans les deux premiers cas, les musiques furent imposées par l'un des premiers producteurs de Renaud, François Bernheim, jouant le rôle de directeur musical. Pour les autres, les musiques furent l'œuvre des propres musiciens du chanteur ou de proches. *Peau aime*, sur le troisième opus, fut le seul titre parlé de l'œuvre de Renaud, sans fond musical.

On l'a vu, Renaud commença sa carrière seulement entouré d'un accordéoniste. Au fur et à mesure des albums, force est de constater un enrichissement musical, dans le nombre et la qualité des musiciens mais aussi dans l'étendue des genres musicaux joués. Pour son deuxième disque, Renaud s'entoura de deux anciens musiciens de Maxime Le Forestier, autre chanteur à texte découvert dans les cafés-théâtres puis à Bobino au début des années 1970. Ces musiciens de renom étaient le guitariste Alain Ledouarin et le contrebassiste Patrice Caratini. Ils en assurèrent la direction musicale et jouèrent avec Alain Labacci (guitare, banjo), Christian Lete (percussions), Jean-Jacques Milteau (harmonica) et Joss Basselli (accordéon). À partir du passage au Printemps de Bourges 1978 et jusqu'en 1980, Renaud effectua plusieurs tournées avec le concours du groupe Oze et ses cinq musiciens : Michel Gaillot (basse), Jean-Luc Gaillard (batterie), José Perez (guitare) et les frères Malki (guitare et clavier). Pour le quatrième disque, de nouveaux musiciens entourèrent le chanteur, parmi eux quelques membres du groupe Odeurs comme Alain Ranval qui composa la musique de *Mimi l'ennui* et des *Aventures de Gérard Lambert*. Avec le cinquième disque et la scène de l'Olympia, le nombre s'élargit avec un saxophoniste et des choristes, tout en comportant des complices habituels comme Alain Ranval et des musiciens qui allait le devenir, comme Amaury Blanchard à la batterie et Jean-Louis Roques à l'accordéon. Celui-ci quitta Renaud après l'album 'À la Belle de mai' de 1994.

Cet état des lieux nous montre un enrichissement progressif de l'entourage de Renaud en arrangeurs et musiciens connus dans les circuits musicaux de l'époque, ce qui explique la qualité croissante de la réalisation musicale des disques et des concerts.

Renaud composa un panel de musiques différentes : des javas (*La java sans joie*), des tangos (*Le tango de Massy Palaiseau*, *Jojo le démagog*), des rocks (*Chtimi rock*, *Étudiant poil aux dents*, *Mon beauf*), un titre reggae (*Le Père Noël noir*) et un blues (*Le blues de la Porte d'Orléans*) ainsi que beaucoup de ballades et de complaintes. Comme on le constate, certains titres de chanson s'identifiaient directement avec une diversité de genres musicaux. Pourtant, les différentes couleurs musicales contrastaient avec la façon monocorde dont Renaud alignait les mots avec l'accent des banlieues, masquant une timidité réelle. La voix de Renaud n'était pas harmonieuse mais elle était aussitôt identifiable par sa gouaille de type populaire. Cette qualité de chant n'est toujours pas améliorée de nos jours, bien au contraire.

Au plan des influences musicales, il convient de remarquer un glissement progressif entre 1975 et 1982. En effet, si le premier album était marqué par une atmosphère de musette et de java, avec un accordéon très envahissant, la fin de période se caractérisa par l'influence de plus en plus marquée du rock. Cette tendance s'accrut encore davantage durant la décennie 1980, dans des disques comme 'Morgane de toi' en 1983 ou 'Putain d'camion' en 1988.

Pourtant, la rupture avec la java musette et la plongée dans le rock ne fut jamais totale du fait de la présence de l'accordéon, fil rouge de tous les albums de Renaud, des débuts à nos jours. On peut dire que celui-ci remit au goût du jour la noblesse du son de l'accordéon et de son association avec d'autres genres musicaux : le swing-musette, le rock-musette. L'accordéon musette fut largement utilisé et modernisé par la suite en référence à l'exemple de la musique de Renaud⁵⁴. Il s'agit bien là de la caractéristique majeure de Renaud dans sa dimension de compositeur et elle dénote un substrat idéologique et esthétique précis : la référence à la chanson réaliste, à la classe ouvrière, aux guinguettes de la Marne, etc.

III- DANS LA VEINE DE LA CHANSON RÉALISTE

La chanson réaliste est une spécificité de la chanson française ayant marqué la jeunesse de Renaud par le truchement des goûts musicaux de sa mère et de son grand-père. Il précisa d'ailleurs « *Je suis le produit des chansons que j'ai écoutées quand j'étais petit*⁵⁵ ». C'est pourtant davantage qu'une influence pour lui dans le sens où il en adopta les canons et les modernisa.

A) La tradition réaliste dans la chanson française

Art d'expression populaire transmise oralement, la chanson franchit un cap en France à l'approche du XX^e siècle, avec un enracinement croissant dans l'univers social et une multiplication des lieux de diffusion. Le terrain de la chanson française, chanson à texte reflétant le quotidien et encore peu ouverte aux influences étrangères, était dominé par la chanson réaliste.

C'est au XIX^e siècle, époque féconde pour la chanson française, qu'apparut l'appellation. Siècle du développement de l'industrie, des expéditions coloniales et des changements de régimes successifs, il fut aussi propice à l'observation des mutations sociales telles que l'exode rural, la classe ouvrière en formation et l'évolution du rôle social dévolu aux femmes. Aristide Bruant et les membres de la société des Hydropathes, fondée en 1878 au Quartier Latin réconcilièrent la tradition littéraire et le langage de la rue, décortiquant la misère humaine avec des mots crus et tranchants. La chanson réaliste était née. Genre typiquement français enraciné dans le XIX^e siècle, ce fut pourtant au début du XX^e siècle que la chanson réaliste connut ses plus belles heures, en se débarrassant de ses clichés liés à un univers masculin dominé par les voyous de barrières, ces quartiers situés aux portes des villes. La chanson réaliste se féminisa. Fréhel (1891-1951), enfant de la rue née dans le Finistère incarna l'exemple le plus déroutant du destin réaliste, en mimant la douleur et en l'atténuant dans l'alcool et la cocaïne. Damia (1889-1976), chef de file de la grande époque réaliste marqua un autre point d'inflexion en variant le répertoire. Celui-ci s'élargit au mélodrame chanté et à la rengaine des faubourgs ou à la chanson politique. Elle fit tout de même honneur à son surnom de 'tragédienne de la chanson'. Berthe Sylva (1885-1941), quant à elle, plongea dans des abîmes de sentimentalisme réaliste. Elle chanta ce que l'on appela des chansons vécues, comme *Gosse de misère* ou *Fleur de misère*. Tous les ingrédients de la chanson réaliste tendaient donc vers le but de faire du réalisme social, politique, amoureux une base esthétique, de chanter au plus près un univers urbain et marginal, de violence et d'abandon social. Certains s'interrogèrent tout de même sur la pertinence de l'épithète 'réaliste', tant l'univers de déchéance mis en avant par ce genre ne semblait parfois qu'une caricature de la

⁵⁴ Revue *Esprit*, op.cit., p. 108

⁵⁵ Cité dans 'Le rouge et le noir'

réalité sociale. Héritière de la chanson réaliste, Edith Piaf joua avec brio de ces atmosphères peintes à grands traits noirs illustrant une vie marquée par des tragédies personnelles. Il est à noter que la chanson réaliste était aussi proche de la tradition de la chanson ouvrière et révolutionnaire, à fort contenu contestataire, comme l'œuvre de Montéhus (1872-1952) le cristallisa au tournant du siècle. Surnommé le 'chansonnier du peuple', Gaston Montéhus s'illustra par des textes satiriques, sociaux et humanitaires, certains d'entre eux caractérisés par un antimilitarisme virulent. Le lien avec la chanson réaliste était mis en exergue par une atmosphère générale de misère dans les textes mais aussi par une filiation entre les artistes. Ainsi, Fréhel commença sa carrière au music-hall du Café de l'univers en 1908 en interprétant des titres de Montéhus. Cet exemple est parlant en tant qu'il illustre une pratique que Renaud allait exploiter en 1980, celle de reprendre l'œuvre d'un artiste précédent à son compte par souci de filiation, d'identification à une tradition précise au sein de la chanson française.

A partir du 11 mars 1980 et pendant quatre semaines, portant une salopette bleue et un foulard rouge autour du cou, Renaud assura la première partie de son spectacle en chantant le répertoire des chansons réalistes, entouré d'un orchestre réduit où l'accordéon de Joss Basselli se taillait la part belle. Il ressuscita sur scène des succès populaires et des chansons plus intimistes. Bruant y était doublement à l'honneur avec *Lézard* et *Rue Saint-Vincent*. Renaud chanta aussi *La butte rouge* de Montéhus, *La plus bath des javas* du truculent Georgius ou *Tel qu'il est* de Charlys. Renaud affirmait ainsi ses racines, à la confluence de la chanson réaliste et de la chanson ouvrière. On le décrivit alors comme le digne héritier de ce courant, qui il faisait revivre avec « *fidélité, modernité et une tendresse légèrement ironique qui lui permet d'affirmer avec panache les racines de ses propres chansons et de faire revivre un genre qui semblait s'éteindre depuis la mort de Piaf*⁵⁶ ». À une première partie du concert sur un ton réaliste, succédait alors une seconde partie qualifiée d'hyperréaliste avec les propres chansons de Renaud dressant le tableau d'une jungle périphérique, d'un western urbain qui ne déparaient pas de la catégorie. Le quatrième disque, 'Marche à l'ombre', que Renaud présenta à Bobino était notamment marqué par deux chansons tragicomiques dans la pure veine réaliste, *La teigne* et *Mimi l'ennui*. Les morceaux de Renaud pouvaient donc être considérés comme des classiques du genre en tant qu'elles étaient construites autour d'être de chair et de sang, dont les vies sont accordées au quotidien de la rue et aux faits divers dérisoires. En résumé, « *de ces chansons-là [les chansons réalistes] aux siennes, il n'est passé que le temps*⁵⁷ ». C'était là l'opinion majoritaire de la presse dans ses comptes-rendus du double spectacle de Bobino.

Deux exemples allèrent pourtant à contresens. Dans le premier, on affirmait que Renaud était trop tendre pour ce genre de répertoire. « *La gouaille de Renaud prend tout à coup des accents bien artificiels. (...) Il pourrait bien avoir eu les yeux plus gros que le ventre en reprenant à son compte ces monuments de notre patrimoine musical. Il est vrai que ces textes collaient avec leur temps et ne passent pas dans la bouche de Renaud en 1980* »⁵⁸. En effet, il faut aussi voir dans cette première partie de concert consacrée à la chanson réaliste une stratégie de marketing musical et de publicité. D'ailleurs, quelques mois après cet événement, sa maison de disque, Polydor, édita un album live intitulé 'Le p'tit bal du samedi soir et autres chansons réalistes'. Renaud ne revint pas à ses premières amours musicales par pure philanthropie, mais aussi pour éclairer la période de ses débuts et élargir son public aux amateurs de la chanson française et de ses classiques historiques.

⁵⁶ *Le Monde*, 15/03/1980

⁵⁷ *Libération*, 18/03/1980

⁵⁸ *Le monde de la musique*, juin 1981

Dans le second exemple, le journaliste, dans un article⁵⁹ portant sur un programme télévisé consacré à la chanson réaliste insistait sur le fait que les conditions sociales sur lesquelles avait prospéré le genre réaliste, comme l'inégalité des sexes et la violence conjugale, étaient, selon lui, révolues. Il affirmait qu'aujourd'hui « *comme Renaud, le loubard actuel se blottit contre sa gonzesse et ne maltraite plus que le français.* » puis ajoutait « *Croyez-moi, depuis que les femmes ont le droit de vote et que les hommes font la vaisselle, la chanson réaliste c'est une victime. Elle n'arrive pas à trouver du beau malheur bien net, de la bonne misère bien triste et des amours bien pathétiques* ». Avec cette définition en creux de l'univers de la chanson réaliste, on avait donc la négation de quelque filiation que ce soit avec la chanson réaliste du début du XX^e siècle. Cet argument est pourtant contestable, la chanson réaliste ayant pour caractéristique une volonté d'ancrage dans un univers social, au plus près du réel de la violence et de la misère, réalités sociales évoluant avec les époques mais toujours présents. La chanson réaliste n'est donc pas un donné historique immuable et Renaud en montra l'exemple en la modernisant et l'adaptant avec son temps.

B) Une filiation revendiquée avec Aristide Bruant

Parmi le courant de la chanson réaliste, l'artiste dont Renaud se revendiqua le plus est sans conteste Aristide Bruant. On peut étudier cette relation sous l'angle de l'héritage, tout en nuancant cet état de fait.

Le portrait d'Aristide Bruant, immortalisé par Toulouse-Lautrec, avec son costume de velours noir, son écharpe rouge rejetée dans le dos et son feutre à grands bords, fait partie de la culture musicale collective⁶⁰. Barde du pavé, chantre des barrières, il n'était pourtant pas originaire de Montmartre comme le mythe tend à le faire croire. Né à Courtenay, dans le Loiret, en 1851, Aristide Bruant (avec un *d* qu'il transforma en *t* quand il se lança dans la chanson) reçut une éducation classique avant que des revers de fortunes familiaux ne l'obligeassent à entrer en apprentissage chez un bijoutier des faubourgs parisiens. Au lendemain des événements de la Semaine Sanglante (du 21 au 28 mai 1871) scellant la fin de la Commune de Paris, il commença à fréquenter les goguettes et les cafés-concerts tout en assurant le quotidien en travaillant à la Compagnie des chemins de fer du Nord. Fasciné par le petit peuple de Paris, il passait son temps libre à explorer ces véritables villages dans la ville qu'étaient Belleville, Montmartre, Ménilmontant et s'y familiarisa avec l'argot. Écrivant ses premières chansons, Aristide Bruant se produisait sporadiquement dans des cafés-concerts de la barrière du Trône, l'actuelle place de la Nation, se présentant au public dans un style fort différent de celui immortalisé par Toulouse-Lautrec. Il arborait alors la panoplie du parfait dandy, jaquette noire et pantalon clair, chantant des airs humoristiques essentiellement. Après ses obligations militaires, il revint à la vie civile et son personnage changea radicalement après que des amis, dont le chansonnier et auteur de textes politiques Jules Jouy, l'avaient introduit au cabaret montmartrois Le Chat Noir. C'est là qu'il écrivit sa longue série de chansons sur les barrières et les quartiers de Paris, comme *À Montmerte*, *À Montpernasse*, *À la place Maubert*, etc... Aristide Bruant, qui s'y produisait alors tous les soirs, contribua énormément au succès du Chat Noir. En 1885, Bruant prit possession de ce local pour y créer son propre établissement, Le Mirliton, qui devint un endroit à la mode pour la bourgeoisie parisienne. Créateur très prolifique, chantant les apaches, les filles mères et les souteneurs dans un rôle de chroniqueur social anarchisant, (*Les 363*, *Le gréviste*), il fit surtout œuvre de caricaturiste sur fond de romantisme (*Nini peau d'chien*).

⁵⁹ *Télérama*, 26/12/1979

⁶⁰ Henri Marc, *Aristide Bruant, le maître de la rue*, éditions France-Empire, 1989, 175 pages.

Cocardier, l'artiste était aussi un homme d'affaires qui fit rapidement fortune. Par peur des apaches, ces bandes terrorisant les bistrotts et les cabarets de Montmartre à Belleville, il déménagea son café-concert du boulevard Rochechouart à la rue de Laval. De plus, il racheta notamment le château de Courtenay, son village natal, où il se retira en 1905 pour mener une existence prospère de hobereau conformiste, élevant son fils dans le culte de l'armée et de l'Église⁶¹. Auparavant, il brigua sans succès la députation dans le quartier de Belleville en pleine affaire Dreyfus en faisant campagne sous l'étiquette de « *candidat républicain, socialiste, patriote et antisémite* ». Bruant n'était donc pas un chansonnier d'inspiration authentiquement populaire comme ses contemporains Montéhus ou Gaston Couté. D'ailleurs, il chanta essentiellement pour un public de nantis, désireux de s'encanailler dans les cabarets de la butte Montmartre et ravis de se faire houspiller par le maître des lieux.

Pour Henri Marc, Bruant est l'ancêtre de Coluche et de Renaud, ce dernier étant pour lui son successeur direct. D'autres héritiers du genre réaliste et du style de Bruant s'illustrèrent pourtant comme Pierre Perret et sa langue verte ou Marcel Mouloudji et sa verve de titi parisien mais aucun d'entre eux ne se réclama de celui-ci comme le fit Renaud. Si Renaud fit beaucoup référence à des artistes l'ayant inspiré, comme Maxime Leforestier (*Germaine*) ou Bob Dylan (*Société tu m'auras pas, La boum et J'ai raté Téléfoot*), on trouve deux allusions à Aristide Bruant dans son début de carrière, qui sont davantage que de simples mentions⁶². Ainsi, en 1975, dans *Gueule d'aminche*, Renaud parlait de « *Montmerre* », reprenant l'accent de Bruant. De plus, en 1980, dans *Pourquoi d'abord ?*, Renaud, dont la pensée contestataire était un vecteur bien supérieur à ces idées approbatrices, avouait dans un inventaire à la Prévert « *J'aime la vie et les coquillettes, le musette et la bière, et puis fumer une bonne vieille Goldo en écoutant chanter Bruant* ». A la question de savoir si Bruant était un modèle pour lui, Renaud répondit par la négative, avant de préciser « *J'ai une certaine admiration pour sa langue. En s'appropriant l'argot, il annonce Céline. Ce fut, oui, une vraie influence dans mon démarrage de carrière* »⁶³. La relation entre ces deux personnages majeurs de la chanson française doit ainsi être pensée sous l'angle de la relation entre le modèle et le maître. Bien avant 1980 et le concert consacré aux chanteurs réalistes, la presse avait mis en exergue cette ascendance. Par exemple, en 1975, avec sa première scène, on constatait qu'il empruntait l'acidité des héros de Bruant⁶⁴. En 1977, on le désignait comme « *le petit truand, pardon, le petit Bruant* »⁶⁵.

Des points communs existent entre les deux chanteurs. Dans un premier temps, concernant les personnages, on constate dans les deux cas une évolution de leur apparence, passant d'une figure de dandy à celle de chantre des barrières de Paris et de son petit peuple, connu au contact des marginaux, de la pègre et des apaches pour Bruant, des loubards pour Renaud. Dans *Télérama*, on trouve le parallèle suivant : « *Quand nos petits enfants de l'an 2000 nous demanderont ce que c'était que les HLM, la zone, les loubards, il faudra leur passer un disque de Renaud. Et avant ? Il faudra leur passer Bruant, ses voyous et ses barrières* »⁶⁶. Il s'agissait de deux chansonniers populaires ayant fait de l'univers urbain en général, parisien en particulier le cadre de leurs textes. De plus, concernant la teneur de leurs morceaux, on constate une virulence dans l'attaque contre l'aristocratie et la bourgeoisie, comme on le verra

⁶¹ *Chorus, op.cit.*, p.156 à 159

⁶² Par ailleurs, dans *Mon bistrot préféré* (Boucan d'enfer-2002), texte dans lequel Renaud chantait un bistrot imaginaire où seraient réunis tous ceux qui l'ont marqué, Bruant y figurait en bonne place, aux cotés de Brassens, Maupassant et Coluche notamment.

⁶³ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

⁶⁴ *Le Figaro*, 23/06/1975

⁶⁵ *Le Figaro*, 30/12/1977

⁶⁶ *Télérama*, 05/11/1980

plus avant dans le cas de Renaud. Enfin, tous deux s'exprimaient dans le même langage argotique et avec la même truculence, Cette verve cachant une timidité comparable. Pourtant, la filiation n'était pas totale entre les deux hommes. L'engagement politique de Bruant, son statut de bourgeois retiré comme rentier ainsi que la qualité du public qui le soutint constituaient des éléments de rupture entre ce dernier et Renaud. De plus, Bruant trouvait trop de laideurs et de misère dans Paris pour aimer réellement cette ville, tout au contraire de Renaud. D'ailleurs, Renaud se revendiqua surtout du style de Bruant davantage que de ses propres idées et de la sincérité de ses textes au regard de sa condition sociale. L'influence s'avéra donc plus formelle et incantatoire que réelle, dans deux contextes sociopolitiques très différents.

C) Renaud, chroniqueur du quotidien

Ce développement, en guise de transition avec l'étude de l'univers renaudien et de son engagement, permet d'étudier le rapport de Renaud au réel, c'est-à-dire son observation critique, souci premier du genre réaliste. On pourra ainsi voir comment il adapta l'influence réaliste à son époque.

« Si je vivais dans un chambre close, sans voir ce qui se passe dans la rue, sans regarder la télé, sans écouter la radio, sans lire les journaux, j'aurais plus grand-chose à dire au bout d'un moment. J'suis témoin de c'qui s'passe dans mon époque, dans ma ville et dans ma rue et c'est ça qui m'inspire mes chansons. ⁶⁷ » Si la chanson est le reflet de l'air du temps, alors Renaud ne démentit pas cette règle. C'est au contact proche du monde environnant que Renaud trouva l'inspiration pour écrire ses textes. Ce rapport était parfois plus direct qu'on pourrait le croire. Ainsi, Renaud raconta qu'il écrivit *Laisse béton*, parangon de verve réaliste et de sens du détail, en une demi-heure, accoudé dans un bar où des loubards malmenaient les clients en parlant en verlan. Les cafés étaient d'ailleurs un décor important dans l'œuvre de Renaud, en tant que lieu de vie et surtout de rencontres, d'observation du quotidien des clients. Outre *Laisse béton*, *La Coupole*, *La bande à Lucien*, *Marche à l'ombre* et *Manu* contaient des histoires ou des chroniques se déroulant dans un bistrot, nous montrant ainsi leur importance dans les sources d'inspiration de Renaud. Dans *Le blues de la Porte d'Orléans*, Renaud avouait :

*Le quatorzième arrondissement, c'est mon quartier d'puis vingt-cinq berges
C'est dans ses rues que j'passe mon temps, dans ses bistrots que je gamberge*

Par ailleurs, on peut étudier plus précisément une chanson de l'album 'Laisse béton' intitulée *Les charognards*⁶⁸, basée sur un fait divers dont Renaud fut le témoin direct. Le 4 décembre 1975, deux hommes masqués et armés tentèrent de réaliser un vol dans une succursale du Crédit Lyonnais situé avenue Bosquet dans le VII^e arrondissement de Paris⁶⁹. Le braquage tourna rapidement à la prise d'otage, dans le but de se faire remettre une rançon. Dirigé par le préfet de police Jean Paolini, un important dispositif policier quadrilla les lieux, attirant la curiosité des badauds. Dans la nuit, les ravisseurs s'enfuirent en voiture avec deux otages et percutèrent un autre véhicule rue Pierre-Charron. Cette voiture n'était autre que celle de deux députés, Gilbert Gantier, élu à Paris et membre des Républicains indépendants, le parti du président Giscard d'Estaing avant la création de l'Union pour la Démocratie Française au début de l'année 1978, et de Jean Briane, député de l'Aveyron et membre du groupe

⁶⁷ Renaud, *op.cit.*, p.43

⁶⁸ Le texte intégral de cette chanson est reproduit en annexe

⁶⁹ *Le Monde*, 05/12/1975

parlementaire des réformateurs. Le hasard voulut que le premier des deux vînt de déposer une proposition de loi tendant à aggraver les peines encourues pour les preneurs d'otage⁷⁰. Dans l'assaut qui suivit la collision, l'un des preneurs d'otage, Ali Méliani, de nationalité algérienne fut tué. Le ministre de l'Intérieur, Michel Poniatowski, avait lui-même donné la consigne d'abattre les truands si l'occasion se présentait. Renaud, qui était depuis peu dans le cercle des cafés-théâtres, rentra chez lui lorsqu'il fut « *témoin et très remué par cet événement. J'ai écrit cette chanson d'une traite sitôt rentré chez moi*⁷¹ ». Ce qui en résulta fut *Les charognards*, texte poignant, d'un réalisme rare, où Renaud, à la première personne, adopta le point de vue du bandit agonisant, entouré par la foule des badauds. Le morceau débutait ainsi :

*Il y a beaucoup de monde dans la rue Pierre-Charron
Il est deux heures du mat', le braquage a foiré
J'ai une balle dans le ventre, une autre dans le poumon
J'ai vécu à Sarcelles, j'crève aux Champs-Élysées
Je vois la France entière du fond de mes ténèbres
Les charognards sont là, la mort ne vient pas seule
J'ai la conn'rie humaine comme oraison funèbre
Le regard des curieux comme unique linceul*

S'en suivait alors le récit des réactions des badauds, dominés par le mépris pour le truand et allant même jusqu'au racisme. Cette série de portraits, « *un ancien para* », « *le boulanger du coin* », « *monsieur blanc-cassis* », donna l'occasion pour le chanteur de dénoncer leur attitude et de personnifier, avec sa propre sensibilité, les figures de ce qu'il abhorrait. « *La plupart des propos sont rapportés sont réels et quelques autres, inventés, découlaient inévitablement des premiers dans mon esprit. Cette impudeur et ce mépris devant la mort étaient proprement insupportables*⁷² ». Emblématique du rapport du chanteur avec les faits divers, cette chanson nous aidera aussi à préciser les contours de sa pensée contestataire.

A la lumière de cet exemple, on remarque le souci de coller à des événements réels. Ce fut aussi le cas pour des événements personnels vécus comme *La boum* qui se référait aux premières sorties de Renaud lycéen ou *Adieu minette* qui contait une histoire d'amour entre le chanteur et une jeune fille de la bourgeoisie. On aurait pourtant tort d'occulter la part d'imagination et de sensibilité que le chanteur apporta aux textes, dans une visée autant artistique qu'engagée. Renaud résumait ainsi son rapport à l'actualité et au quotidien : « *Le plus généralement, ce sont mes expériences ainsi que mes émois ou rages personnels qui sont à l'origine de mes textes. Le quotidien ne m'inspire qu'à condition qu'il soit lui-même inspiré...*⁷³ ». En outre, il ne faudrait pas croire non plus que les textes de Renaud se basaient tous sur des événements précis. C'est bien dans l'optique de sa qualité de chanteur d'atmosphères plus larges et de quotidiens plus ordinaires que Renaud se distingua.

En définitive, un concept apparut dans la presse pour désigner le rapport de Renaud à son quotidien et la façon dont il le mettait en chanson. On parla de « *chansons-histoires* » ou de « *chansons-chroniques* », de « *chansons-reportages* ». C'était sa version moderne de la chanson réaliste. Chroniqueur du monde qui l'entoura, parfois témoin, tantôt acteur, Renaud se forgea dans cet exercice une identité propre.

⁷⁰ *Le Monde*, 06/12/1975

⁷¹ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

⁷² *Idem*

⁷³ *Idem*

CHAPITRE 2 : FIGURES ET LIEUX DE L'UNIVERS RENAUDIEN

Ce chapitre, cœur de l'analyse des textes de Renaud, a pour objectif d'entrer plus profondément dans les domaines, les milieux géographiques et sociaux mis en scène par le chanteur. Cet univers présent dans ses textes nous permettra de commencer à mettre en lumière l'imaginaire social du chanteur. Ce sont d'abord les lieux chantés par Renaud qui vont nous intéresser : le mythe d'un Paris éternel céda le pas en 1977 à une vision de la marginalité des banlieues. La figure humaine et sociale la plus présente dans l'œuvre de Renaud renvoyait à la marginalité du monde des loubardeurs, dont l'artiste se sentit très proche, et qui était, dans son esprit, la traduction moderne de la figure des apaches du début de siècle. L'image de loubardeur véhiculée par Renaud fut controversée par la presse de l'époque, mettant en doute la sincérité de ce dernier. Enfin, c'est la question de la place des femmes dans l'imaginaire renaudien qui conclura ce développement. Entre vision instrumentale de l'image féminine et fonctions particulières du sexe féminin dans ses chansons, est-il pertinent de classer Renaud parmi les misogynes ?

I- UN CADRE URBAIN : PARIS ET SA BANLIEUE

Renaud chantait la ville en général, Paris et sa banlieue en particulier. La période allant de 1975 à 1982 fut particulièrement importante à cet égard par la prégnance d'un hommage à la capitale française et par l'acuité de la représentation de la banlieue.

A) « Amoureux de Paname »

Observateur du quotidien qui l'entourait et Parisien de toujours, Renaud chanta Paris dès son premier album. Pourtant, au-delà de cette évidence, il convient de se pencher sur l'image de la capitale véhiculée dans ses textes, celle d'une ville populaire et, dans un premier temps, mythifiée. Ce développement sera aussi l'occasion de commencer à cerner les contours de l'imaginaire renaudien. On s'intéressera enfin aux autres lieux évoqués dans les textes.

Paris, à travers ses monuments, ses différents quartiers ou ses habitants, fut et demeure une source d'inspiration significative pour les artistes. Certains chanteurs mirent notamment en avant une attirance explicite pour les charmes de la capitale française et cela, bien avant Renaud, qui ne fut pas un précurseur dans ce domaine⁷⁴. Par exemple, en 1930, Victor Schertzinger clamait, *Paris, je t'aime d'amour* ; Francis Lemarque mit en chanson un hymne à la capitale intitulé *À Paris* en 1948 ; Léo Ferré chanta *Paname* en 1960 et en 1968, sept ans avant le premier disque de Renaud, Charles Aznavour fredonnait *J'aime Paris au mois de mai*. Toutes ces chansons figurent dans l'ouvrage cité en note de bas de page et qui prétend rassembler les 100 plus belles chansons sur Paris. On y trouve aussi un morceau de Renaud, *Amoureux de Paname*, chanté sur l'album éponyme de 1975. Avec son titre explicite, Renaud entendait être classé parmi les chantres de la capitale, affublé en Gavroche moderne et usant d'un accent forcé de titi parisien pour compléter le tableau. L'album, sur un total de treize titres, rassemblait huit chansons où des lieux, rues, ou quartiers de Paris étaient clairement nommés et servaient de toile de fond à une chronique urbaine. Certains titres de chansons étaient d'ailleurs à eux seuls sans équivoque, tels *Écoutez moi les gavroches* ou *La Coupole*, qui ne se référait pas au dôme de l'Institut de France qui renferme notamment l'Académie Française mais à un bar du quartier Montparnasse fréquenté à l'époque par le chanteur. De même, 'Laisse béton', disque commercialisé deux ans plus tard, contenait sept morceaux avec des références similaires dont un avec un titre explicite, *Le blues de la Porte d'Orléans*. Cette tendance à situer ses chansons dans un décor parisien constitua une spécificité des deux premiers albums de Renaud, et du premier dans une plus grande mesure. En effet, la ville de Paris fut évoquée dans les trois albums suivants mais dans une proportion bien moins importante : trois occurrences dans 'Ma gonzesse', quatre dans 'Marche à l'ombre' et deux dans 'Le retour de Gérard Lambert'. De plus, dès le second album, la présence de Paris avait progressivement cédé le pas à la banlieue voire à d'autres lieux hors de la région parisienne comme on le verra plus avant.

Il convient d'étudier précisément quelle est l'image de Paris donnée par Renaud. Dans un premier temps, force est de constater que la diversité des lieux évoqués était réelle : drugstore des Champs-Élysées (*Camarade bourgeois*), quartier de Belleville (*Gueule d'aminche*), chambre de bonne près de la Sorbonne (*Germaine*), course poursuite en voiture boulevard de Sébastopol (*La tire à Dédé*), rencontre avec une auto-stoppeuse place Saint-Michel (*L'auto-stoppeuse*), etc. Montparnasse, le Marais, le Quartier Latin, endroits où Renaud passa son adolescence et vint à la chanson, faisaient partie de ces décors mais on peut mettre en exergue le XIV^e arrondissement, son quartier natal.

⁷⁴ Régine Deforge et Patrick Bard, *Paris-chansons*, Éditions Spengler, 1993, 163 pages

Situé entre le quartier Montparnasse, le parc Montsouris et, au-delà du boulevard périphérique, Montrouge, on l'appelle parfois 'la colline aux trois monts'. C'est une zone éminemment populaire, traditionnellement peuplée d'ouvriers, notamment immigrés (maghrébins et portugais), d'étudiants, d'artisans et d'artistes bohêmes comme Brassens et Modigliani. Cette image de marque éclata pourtant durant les années 1970 devant les marchands de béton. En 1975, le journal *Libération* faisait état de divers projets immobiliers pour lutter contre le délabrement et la vétusté de certains des immeubles de l'arrondissement, dans une optique de reconquête de la ville selon un zonage fonctionnel entre un centre parisien majoritairement commercial (les Halles), des quartiers résidentiels réhabilités autour (le Marais, le Quartier Latin) et des quartiers périphériques entre « *rénovation et déportation*⁷⁵ » comme Belleville, le XIII^e et le XIV^e arrondissements. Dans ce dernier, des îlots de résistance spontanés se créèrent pour lutter contre la mise en coupe réglée du quartier et la destruction de logement. C'est dans ce contexte de transformation générale de la capitale et à travers le prisme de cet exemple qu'il faut comprendre la façon dont Renaud chanta « *le Paris de [son] enfance qui disparaissait sous les coups des promoteurs et des bétonneurs*⁷⁶ ». Le XIV^e arrondissement, Renaud le chanta en 1977 sous la forme d'une ode humoristique, *Le blues de la Porte d'Orléans*, mettant l'accent sur son attachement à ce quartier original (« *le XIV^e arrondissement possède sa langue et sa culture* »), zone périphérique de la capitale.

*Le XIV^e arrondissement, c'est mon quartier d'puis vingt-cinq berges
C'est dans ses rues que j'passe mon temps, dans ses bistrots que je gamberge
Quand j'me balade au long d'ses rues, j'peux pas oublier qu'autrefois
Vercingétorix s'est battu, tout près du métro Alésia
Moi je suis le séparatiste du XIV^e arrondissement
Oui, moi je suis l'autonomiste de la porte d'Orléans*

Ce morceau est aussi intéressant en tant que l'objectif recherché était aussi de faire un clin d'œil favorable aux mouvements autonomistes.

*Puisque les Basques et les Bretons, les Alsaciens, les Occitans,
Les Corses, les Ch'timis les Wallons y veulent tous être indépendants
Puisqu'ils veulent tous l'autonomie, qu'a priori y z'ont pas tort*

C'est une idée qu'on ne retrouva pas par ailleurs durant la période 1975-1982 mais que Renaud soutint avec force dans la suite de sa carrière. Par exemple, il se joignit symboliquement à une liste régionaliste aux élections européennes de 1994, nommée 'Régions et peuples solidaires' et conduite par Max Siméoni⁷⁷ puis chanta *Corsic'armes* en 2002⁷⁸, en hommage à François Santoni, leader nationaliste corse tué le 17 août 2001.

Pourtant, cet hommage particulier rendu à son arrondissement natal ne doit pas occulter une vision positive de Paris donnée sur un mode plus général et avec différentes strates.

Dans *Société tu m'auras pas*, Renaud parlait de « *ma ville* » et dans *La blanche*, il évoquait « *mes ruelles* ». En 1993, dans une rubrique écrite pour *Charlie-Hebdo* et intitulée « Paris, reine de le monde »⁷⁹, son amour pour la capitale était intact avec une dimension possessive similaire : « *Par MON pays, MA terre, MON endroit, je veux parler bien sûr de Paris. Paris*

⁷⁵ *Libération*, 10/03/1975

⁷⁶ Cité dans 'Le rouge et le noir'

⁷⁷ Renaud, *le Spartacus de la chanson*, op. cit. p. 156

⁷⁸ 'Boucan d'enfer', 2002

⁷⁹ *Bille en tête*, op. cit., p.53

*est la capitale de la France et pour ainsi dire, du monde. (...) Paris est le Mont-Saint-Michel de l'humanité*⁸⁰.» Pourtant, en évoquant ce lien d'appartenance, il ne faudrait pas se tromper : c'est Renaud qui appartenait à Paris, et non l'inverse.

En outre, on peut insister sur le lyrisme exacerbé avec lequel il chanta cette dernière. 'Amoureux de Paname' était pourtant un disque conjoncturel, c'est-à-dire qu'il était lié à un contexte particulier. En effet, le chanteur expliqua qu'il considérait les idées écologistes résultant de la culture hippie comme un mouvement trop consensuel et à la mode, et qu'il rejetait alors en revendiquant « *le fait d'aimer Paris, d'aimer la ville, ce qui était la vérité puisque [il ne connaissait] rien d'autre* »⁸¹. Le mouvement écologiste était en effet en plein développement, bien au-delà de la candidature marginale de René Dumont aux présidentielles où il obtint 337 000 voix. De plus, à l'époque Renaud n'était sorti du cadre parisien que pour des périodes courtes de vacances ou son escapade en Avignon en 1971. Par provocation, Renaud mit donc en chanson son amour du béton parisien, de ses rues, y compris de sa pollution et de sa grisaille en appelant à aimer la ville.

*Écoutez-moi, vous les ringards, écologistes des boulevards
Vos beaux discours y'en a plein le dos, y'a du soleil dans les ruisseaux
La Tour Montparnasse elle est belle et moi j'adore la Tour Eiffel
Y'a plein d'amour dans les ruelles et d'poésie dans les gratt'ciel
Moi j'suis amoureux de Paname du béton et du macadam
Sous les pavés, ouais c'est la plage mais l'bitume c'est mon paysage*

Une dernière strate d'analyse dans la façon dont Renaud chantait Paris à ses débuts réside dans l'évocation d'un Paris éternel, celui du début du siècle, époque chère à Renaud comme on l'a vu à travers son lien avec la chanson réaliste. C'est une véritable mythification de la capitale qui était à l'œuvre, avec l'accent mis sur la profondeur historique de la ville, avec, par exemple, l'évocation des « *parfums de la Commune* » et « *des pavés éternels qui n'ont pas quitté les faubourgs* » dans *Écoutez-moi les gavroches*. La figure du Gavroche fut immortalisée par Victor Hugo et désignait les gamins des villes, vagabondant dans les quartiers pauvres au XIX^e siècle, hors du cercle de la famille, de l'école ou de l'atelier. C'était donc une figure historiquement datée, symbolisant Paris, à laquelle Renaud se référait en interpellant ses contemporains dans le morceau susnommé :

*Ouvrez vos yeux pleins d'innocence sur un Paris qui vit encore
Et qui fera de votre enfance le plus merveilleux des décors (...)
Écoutez-moi les gavroches, vous les enfants de la ville
Non, Paris n'est pas si moche, ne pensez plus à l'an 2000*

Ce souvenir d'un Paris éternel avait aussi pour vecteur la référence à l'atmosphère des bals populaires de La Chapelle à La Villette « *où tournaient les casquettes* », comme dans *La java sans joie* et à celui des vieux bistrotis parisiens, dont La Coupole. C'étaient des illustrations d'un Paris populaire, symbolisé par les expressions « *Paname* » ou « *parigots* » qui avaient les faveurs du chanteur pour désigner ce cadre de vie et ses habitants. En résumé, on peut dire que Renaud respirant l'air de Paris depuis tout petit faisait montre d'un regard innocent sur la capitale.

Vrai parisien, Renaud évoqua donc cette ville en insistant sur un lien de possession, sur la beauté du décor urbain qui s'opposait à l'écologisme et sur une vision lyrique de la capitale.

⁸⁰ NB : les majuscules sont présentes sur le texte d'origine

⁸¹ Revue *Chorus*, p.107

Paris ne fut pourtant pas le seul décor pour lequel il écrivit des textes. En effet, deux autres toiles de fond se dessinaient dans les textes étudiés, avec une importance inégale et sans que l'on en trouvât la moindre trace dans les textes du premier album, essentiellement centré sur Paris.

D'une part, le Nord, région d'origine de la famille maternelle de Renaud fit l'objet d'un traitement particulier. Renaud parla de Liévin dans la chanson *Mélusine* de 1977 et surtout évoqua explicitement cette partie du territoire en 1979 dans *Chtimi rock*, où il parlait des bars de Lille et de Tourcoing en se mettant en scène, faisant « *du rock à Lille-Roubaix-Tourcoing* ». Ce titre doit d'autant plus être rattaché aux racines de Renaud que le propos général du texte était de dénoncer l'exode des chanteurs francophones aux États-Unis. À l'inverse, il allait à contre-courant en imaginant se produire dans le Nord. En 1981, dans 'Le Retour de Gérard Lambert', la référence fut encore plus évidente avec *Oscar*, hommage à son grand-père paternel, que Renaud mettait en parallèle avec cette région :

*Y v'nait du pays où habite la pluie
Où quand y'a du soleil, c'est un mauvais présage
C'est qu'y va pleuvoir, c'est qu'y va faire gris
Il était chtimi jusqu'au bout des nuages*

D'autre part, le Sud était aussi présent dans les premiers albums de Renaud, non pas sur le mode du souvenir et du clin d'œil familial comme dans l'exemple précédent, mais sur celui de l'opposition avec la capitale. Certes, dans *Le blues de la Porte d'Orléans*, Renaud exagéra en désignant par un jeu de mots l'autoroute au sud de son quartier comme étant « *le début d'la côte d'usure* » mais la réalité de l'évocation du sud de la France comme une porte d'évasion à Paris était bien présente. Ainsi, le héros malheureux de Buffalo débile avait « *volé une bagnole qu'était même pas à [lui], [il voulait] aller sur la Côte mais [s'est] retrouvé sur le toit.* » Suivant un modèle similaire, l'auto-stoppeuse de la chanson du même nom, sur le disque 'Marche à l'ombre' « *s'emmerdait place Saint-Michel avec des cons, elle descendait place de l'Horloge en Avignon* » mais au final, le narrateur énervé par cette présence féminine dans sa voiture finit par la « *gerber de [sa] bagnole à grands coups de latte* ». Dans les deux cas, on peut conclure par un Sud présenté comme une destination pour quitter Paris, mais dont projet échoue, un peu à l'image de la propre expérience de Renaud parti tenter sa chance en Avignon.

Cet attachement à Paris trouvait son pendant dans l'univers du chanteur par un glissement, à partir du second album, vers le domaine des banlieues.

B) Chanter la réalité des banlieues

En 1977, dans les textes de Renaud, alors que l'image du chanteur évoluait passant du Gavroche moderne au loubard, Paris céda le pas à la banlieue, terme dont il existe différentes acceptions. Le monde de la zone chanté par Renaud renvoyait à des lieux de vie précis et des atmosphères marquées, réalités décrites à travers le prisme de la sensibilité renaudienne. Renaud n'avait pourtant jamais vécu en banlieue, mais il côtoya sa population et l'observa.

Les banlieues : de quoi parle-t-on ? Le vocable banlieue (de *ban*, terme germanique désignant une juridiction sous autorité du suzerain et du latin *leuca*, se référant à une unité de mesure) apparut pour la première fois en France au XII^e siècle, dans un sens juridique. Il s'agissait alors du seuil concentrique entre la ville et la campagne profonde, séparant les terres labourées de

l'espace inculte⁸². Le mot connut ensuite des destinées fluctuantes. Jusqu'au XVIII^e siècle, il resta confiné à la terminologie des juristes, définissant l'étendue de la juridiction des magistrats de la ville. Sous la Restauration, un changement d'importance se produisit : la banlieue commença à s'inscrire dans un système de valeurs opposant Paris à la province et, plus généralement, la ville à tout ce qui l'entourait. Au total, en deux siècles, la banlieue perdit son acception juridique pour prendre le sens de périphérie urbaine dépendante. La banlieue contemporaine naquit au XIX^e siècle, autour de Paris dans un premier temps, du fait de l'augmentation démographique, de l'exode rural et de la révolution industrielle. En effet, la banlieue parisienne était devenue un exutoire pour la population que la capitale ne pouvait loger et pour les activités les plus encombrantes ou polluantes. Les formes de dépendance qui la liaient à la ville ne cessèrent de s'amplifier. La démolition des fortifications libéra une couronne à urbaniser. À partir des années 1960, avec la construction des ensembles collectifs dans le cadre des ZUP (Zones à Urbaniser en Priorité), ce fut un espace agglomérant une quantité importante de populations différentes dans des enclaves. Entre 1975 et 1982, la population des banlieues augmenta de 6,5%, majoritairement dans les cités-dortoirs, ces ghettos urbains. Si on peut mettre en avant la diversité des lieux de la banlieue parisienne, il y a bien plusieurs réalités derrière le mot banlieue. Neuilly, Louveciennes et Saint-Cloud font partie de la banlieue parisienne, tout comme Sarcelles, La Courneuve et Chanteloup-les-Vignes : la banlieue, en tant que vécu social ne correspond pas à l'amalgame sémantique qui en est fait. Il y avait 309 communes en banlieue parisienne au milieu des années 1970 mais l'univers banlieusard que Renaud chanta renvoyait à une réalité précise des banlieues, celle qui rimait avec la zone et la marginalité, l'exclusion et la misère.

On a vu que l'image donnée de Paris par Renaud était positive, dans un registre nostalgique. À partir de 1977, son décor urbain s'étendit aux banlieues mais avec un ton différent. Dans le premier disque, on trouve un seul exemple mentionnant la périphérie parisienne : dans *La Java sans joie*, le héros fréquentait ses copains de Saint-Mandé. Par la suite, les références à des lieux des banlieues parisiennes furent plus importantes : Renaud imagina un tango pour la ville de Massy Palaiseau (*Le tango de Massy Palaiseau*), parla de ses amis de La Courneuve et d'Argenteuil dans, respectivement, *Adieu Minette* et *La boum*, évoqua les « cinoches » de Créteil, une bagarre à Pantin, une rencontre imaginaire dans le bois de Boulogne (*Le retour de Gérard Lambert*). De façon explicite et au fil des albums, Renaud était désormais « *naturalisé banlieusard comme à ses débuts il était titi parisien*⁸³ ». En outre, les allusions à l'atmosphère générale de la banlieue étaient nombreuses et liées dans tous les cas à une vision dépréciative, illustrée par un vocabulaire dévalorisant lié aux habitations. Ainsi, dans *Les aventures de Gérard Lambert*, le héros se retrouvait en panne de mobylette au milieu d'une « *banlieue de bidonvilles* », dans *La chanson du loupard*, le HLM « *c'est pas Byzance* » tandis que l'héroï ne de *Banlieue rouge* n'a pas un sort meilleur :

*Elle crèche cité Lénine, une banlieue ordinaire
Deux pièces et la cuisine, canapé frigidaire*

De même, dans une chanson figurant sur le troisième album, *Salut manouche*, le décor était le suivant :

*Quand tu t'es pointé sur la zone qui pousse au pied de mon HLM
Tu as garé ton vieux Saviem sur un pylône
Z'avez rangé vos caravanes comme les chariots dans un western
Soudain dans ma banlieue minable, c'était moins terne*

⁸² Hervé Vieillard-Baron, *Les banlieues*, Flammarion (coll. Dominos), 1996, 127 pages

⁸³ *Le Monde*, 08/01/1982

À l'inverse, la seule fois où Renaud envisagea dans un des textes les zones résidentielles de la région parisienne, à travers le titre *Adieu minette*, il parlait d'un « *pavillon près du bois* » à Neuilly. La ségrégation spatiale était mise en évidence, les deux décors plantés.

Il convient à présent de focaliser notre attention sur l'image sociale des habitants de ces banlieues telle que Renaud l'esquissa, en tant que « *chroniqueur des petites vies dans les banlieues grises* »⁸⁴. La périphérie géographique montrée par Renaud correspondait à une exclusion sociale. L'expression « *la zone* » résume parfaitement cette double dimension. C'était initialement une zone non constructible s'appuyant sur les fortifications de Paris. Jusqu'à leur destruction au début des années 1930, elle était occupée par des abris de fortune et regroupait les populations les plus pauvres. Puis, le lieu servit à désigner une atmosphère générale. Renaud se voulait un observateur attentif de cette « *zone* » « *en essayant d'être le plus descriptif et le plus sociologue, en racontant la vie des gens, des petites gens surtout* »⁸⁵. Ces vies de banlieue que Renaud mit en chanson nous renseignent sur deux points. D'une part, elles sont à étudier dans l'optique d'une fonction particulière conférée à l'espace urbain, lieu d'ennui, de routine et de solitude. D'autre part, la sociologie urbaine mise en exergue par le chanteur est une grille d'analyse pertinente de la société française des années Giscard.

L'ennui était un thème récurrent de l'œuvre de Renaud, mettant l'accent sur une vie quotidienne sans relief. Chanson remarquable à cet égard, *Mimi l'ennui* fut commercialisée sur le disque 'Ma gonzesse' et cristallisait « *cette pauvre vie sans vie* », avec l'usage omniprésent de la négation :

*Elle aime rien, même pas les copains
Pi elle dit qu'elle est lasse de traîner sa carcasse
Dans c'pauv'monde pourri, dans cette pauvre vie sans vie
Elle s'ennuie, Mimi*

Le ton était le même en 1981 pour l'héroïne de *Banlieue rouge*, désignée de façon impersonnelle par le pronom « *elle* », qui « *habite quelque part dans une banlieue rouge, elle vit nulle part, y'a jamais rien qui bouge* ». Ce désœuvrement avait pour corollaire, dans l'esprit du chanteur, la solitude. Dans la même chanson, il poursuivait le portrait de cette femme qui n'avait « *plus de mari, pas d'amant* » et qui « *n'[aimait] pas les humains* ». De même, dans *La teigne* en 1980, portrait qui n'est pas sans rappeler *Le gringalet* du premier album où le cycle de la chanson correspondait au cycle de vie du héros, celui-ci :

*N'avait pas connu ses vieux, il était de l'Assistance
Ce genre d'école pour rendre joyeux, c'est pas exactement Byzance*

Ennui et solitude furent donc deux thèmes généraux, deux fils rouges dans sa description de la réalité des banlieues. Les expédients que sont l'alcool et la drogue avaient également une place importante dans l'imaginaire renaudien de la banlieue en général, comme un élément ordinaire de la « *zone* ». Si la drogue n'intéressa jamais Renaud, l'alcool faisait partie de son univers : « *Quand vient le soir, j'aime aller boire un verre d'alcool à la Coupole* » chantait-il en 1975, puis « *J'aime la Kanterbraï* » émaillait le dernier refrain de *Germaine* en 1977. En outre, il montra une image de l'alcool qui était essentiellement liée à une consommation excessive⁸⁶ : « *allez viens, on va s'prendre une cuite* », proposait le narrateur à « *son pote*

⁸⁴ *Télérama*, 05/11/1980

⁸⁵ Cité dans 'Le rouge et le noir'

⁸⁶ Le meilleur exemple intervint en 1983, avec une chanson au titre évocateur, *Pochtron* ('Morgane de toi'-1983)

Lucien »⁸⁷, Dédé « *en tenait un coup dans les naseaux* » dans *La tire à Dédé*, Renaud et sa bande s'étaient « *enfilés chacun [leurs] huit canettes* » dans *C'est mon dernier bal* et Renaud, seul cette fois, buvait devant la télévision chez lui⁸⁸ : « *J'me suis dit tiens un p'tit Ricard, mais après mes quatorze bibines, j'étais un p'tit peu dans l'coltard.* » Seul ou en groupe, consommée sans modération, l'alcool apparaissait donc comme une touche supplémentaire à la réalité générale dépeinte. La drogue répondait aussi à cette logique. Quoique non consommateur, le cannabis n'était pas stigmatisé par Renaud dans ses textes. En effet, c'était par un jeu de mot qu'il faisait valoir dans la chanson *Dans mon HLM* que « *la môme du huitième, le hasch elle aime* », tandis que chez *Germaine*, « *ça sentait bon l'herbe et la patchouli* ». Par contre, la consommation d'héroïne fut dénoncée dans la chanson *La blanche*, inspirée par Michel Roy, ami et musicien du chanteur, mais en insistant sur le parallèle des addictions alcoolique et toxicomaniaque :

*Toi tu t'fais une ligne, moi j'bois une bibine,
Pendant qu'tu t'dopes, j'fume mes deux paquets d'clopes
Chacun son trip, chacun son flip
Toi c'est pas souvent qu't'as des parties gratuites*

En définitive, l'usage d'alcool et de drogue, pour lesquels Renaud insista sur les abus, faisait partie intégrante de la description d'une atmosphère générale de la banlieue, lieu non seulement de l'ennui et de la routine mais également de pratiques sociales déviantes.

L'image globale donnée se faisait parfois plus précise, dans le cadre de véritables exercices de sociologie appliquée aux banlieues. Thierry Séchan fit valoir que Jacques Attali, quand il était conseiller du président Mitterrand déclara qu'il donnerait des milliers de pages sur la sociologie urbaine contre *Dans mon HLM* de Renaud⁸⁹. Dans cette chanson, ce dernier, qui n'avait jamais vécu dans une telle habitation collective, décrivit dans le plus pur style réaliste la diversité sociale de ces immeubles bon marché : au rez-de-chaussée, « *une espèce de barbouze* » ; au premier, un « *jeune cadre dynamique, costard en alpaga* » était présenté comme un « *bon contribuable centriste* » ; au troisième, des « *anciens d'soixante-huit* » devenu chômeurs ou instituteurs ; au quatrième, « *une espèce de connasse, celle qui bosse dans la pub, l'hiver à Avoriaz, le mois d'juillet au Club [Méditerranée]* ». Dans les autres étages, « *un nouveau romantique, un ancien combattant, un loubard et un flic qui s'balade en survêtement* » complétaient le tableau. Ce morceau, le plus emblématique en tant qu'il embrassait une large frange de statuts sociaux, ne fut pourtant pas le seul dans ce genre. Ainsi, sur le même mode de la série de portraits, *Marche à l'ombre*, dans le même album de 1980, dressait la description d'un « *baba cool cradoque* », d'une « *p'tite bourgeoise bêcheuse maquillée comme un carré d'as* » et d'un « *intellectuel en loden genre Nouvel Obs* ». Une remarque que l'on peut faire tient à la diversité de ces personnages dans un paysage général de banlieue, dessinant notamment les contours d'une classe moyenne pour laquelle Giscard d'Estaing entendait gouverner, au moyen d'un tropisme vers le centre politique, au moins de façade. Pourtant, la révolution souhaitée vers une société libérale avancée ne fut pas au rendez-vous. On reviendra sur cette critique de la société dans le dernier chapitre. Une autre observation à formuler est relative à la modernisation du regard social apporté par Renaud entre, d'une part, un premier album centré sur Paris et tourné vers une atmosphère liée au début du siècle et, d'autre part, un éventail élargi sur le plan géographique et social dans les disques suivants

⁸⁷ *La bande à Lucien* ('Laisse béton'-1977)

⁸⁸ *J'ai raté Téléfoot* ('Le retour de Gérard Lambert'-1981)

⁸⁹ Renaud, *bouquin d'enfer*, op.cit., p. 43

Un vecteur significatif utilisé par le chanteur pour faire vivre la réalité des banlieues résidait dans le sens du détail et de la formule, plongeant l'auditeur directement au cœur de cet univers. Par exemple, dans *Banlieue rouge*, le personnage principal :

*Préférerait habiter Cité Mireille Mathieu
Au moins elle sait qui c'est, pi c'est vrai qu'ça f'rait mieux
Sur les cartes de visite qu'elle utilise jamais
Ça mettrait du ciel bleu sur les quittances de gaz
Elle en parlera au syndic, si elle a une occase*

L'univers des banlieues que Renaud donnait à voir oscillait donc entre un décor général dominé par les thèmes de l'ennui, de la solitude, des expédients et des portraits à grands traits de la population des banlieues, relativement marquée par la diversité. Le pendant de cette représentation de la réalité des banlieues résidait dans les nuances apportées par la tendresse, parfois, et l'humour, souvent, Renaud excellant dans l'art des « *chroniques imagées comiques, tragiques ou dérisoires* ⁹⁰ ». Poète de la rue, sa sensibilité propre faisait parfois poindre un rayon de soleil sur la banlieue, même si les « *fleurs du béton n' [étaient] pas prêtes à voir la couleur du bonheur* ⁹¹ ». Cette sociologie urbaine et cette plongée dans le milieu des banlieues gagnaient encore en intensité quand Renaud faisait valoir sa vision du monde des loubards.

II- UNE PLONGÉE DANS LE MONDE DES LOUBARDS

La découverte de la marginalité de la 'faune' des banlieues, Renaud la fit entre le premier et le second album. Par le biais de ses chansons, il mit en avant les caractéristiques des groupes de loubards, avec une visée quasiment scientifique. Il en adopta aussi la panoplie, ce qui n'alla pas sans susciter un débat autour de l'ambiguïté et de la sincérité de cette nouvelle image du chanteur.

A) Une fascination personnelle

On peut étudier l'expérience que Renaud fit de l'univers des bandes de loubards comme participant d'une fascination pour un mode de vie, en continuité historique avec les marlous, escarpes et autres apaches du début du siècle.

À partir des années 1950, la presse titra périodiquement sur les blousons noirs, ces jeunes qui faisaient peur et dont on craignait les descentes en ville depuis leurs banlieues, un peu comme on stigmatisait les punks dans les années 1980 ou les skinheads plus récemment. Les blousons noirs, loubards, ou loulous étaient les loups de banlieues⁹². En effet, le terme 'loulou' apparut au XVIII^e siècle, de l'expression loup-loup. Le phénomène des blousons noirs connut son apogée en France dans les années 1960, avant de réapparaître au début des années 1980 dans les banlieues. Ils firent trembler les citadins car ils représentaient le risque et la figure de l'exclusion. Avec l'urbanisation des banlieues, ces lieux de la peur avaient été englobés dans le paysage urbain et le danger n'était plus étranger ou lointain. L'exemple de Renaud en tant que représentant de ce groupe, ou plutôt de ce qu'il en expérimenta durant quelques années, est intéressant car il se déroula dans une période où la figure du loubard semblait s'estomper

⁹⁰ *Le Figaro*, 13/03/1980

⁹¹ *Libération*, 18/03/1980

⁹² Jean-Yves Barreyre, *Les loubards, une approche anthropologique*, L'Harmattan, 1992, 172 pages

un peu mais où leur marginalité dans l'imaginaire collectif de la société giscardienne était prégnante.

La rencontre de Renaud avec le monde des loubards fut directe. Bien avant son premier album, ce fut au Bréa, au début des années 1970, que Renaud fit connaissance de quelques voyous et de rockers en blouson noir mais sans que cela eût sur lui une influence profonde. Renaud arborait un blouson de cuir alors qu'il faisait ces premières armes de chanteur de rue, avant de revenir à un look de poulbot. En 1975, le véritable choc avec ce monde de marginalité intervint à la Pizza du Marais, avec une frange singulière de son public : « *J'y rencontre les petits loubards qui vont, je l'ignore encore, influer sur le cours de ma carrière, en tout cas de mon écriture. Je me fais pote avec une bande de mecs d'Argenteuil, qui m'emmènent en banlieue, je commence à me plaire avec eux, à m'habiller comme eux, à parler comme eux le verlan, à me tatouer aussi (...) Je commence à écrire avec une langue beaucoup plus actuelle, contemporaine, vivante, je commence à traiter de sujets beaucoup plus branchés sur la réalité sociale des banlieues.*⁹³ ». En 1986, il revint sur le caractère voulu de cette relation : « *Un jour, j'ai choisi de vivre avec ces gens-là. C'était l'aventure, quitter le milieu familial pour rôder à La Courneuve, en cuir avec ma bande.*⁹⁴ » Dans deux chansons, Renaud fit une référence précise à ses amis loubards. Dans *Adieu minette*, sur l'album 'Laisse béton', il précisait :

*Je suis venu un soir à ta surboum avec vingt-trois d'mes potes
On a piétiné tes loukoums avec nos bottes (...)^o
Faut pas en vouloir aux marioles, y z'ont pas eu d'éducation
À La Courneuve, y'a pas d'écoles, y'a qu'des prisons et du béton*

Puis, dans *La boum*, sur le troisième disque, il parlait de « [ses] potes d'Argenteuil ». Renaud s'inventa donc une nouvelle famille, composé de gens dont il se sentait proche. Il était alors comme attiré par ce monde : « *J'suis bien avec les voyous, ils m'font marrer, y m'fascinent dans c'qu'ils sont et que j'ai pas, ils sont fous !*⁹⁵ » Cette fascination passa naturellement par une envie de ressemblance. On peut étudier trois vecteurs de cette volonté d'analogie : le blouson noir, la moto et le verlan. En premier lieu, le blouson de cuir devint, à partir du second album, partie intégrante de la panoplie du chanteur. En 1979, dans *Peau aime*, il désignait d'ailleurs ce vêtement comme « [son] copain » ; C'était un élément fort d'identification. En effet, par métonymie, les blousons noirs désignaient en fait les personnes qui les portaient. En 1980, dans *Pourquoi d'abord ?*, chanson à fort contenu démystificateur, la justification de cet uniforme se matérialisait ainsi dans la bouche de Renaud :

*Un blouson noir, moi je trouve ça beau, et puis ça m'tient chaud,
Et puis, je vais t'dire un truc mon gars, ça fait peur aux bourgeois*

Pour Renaud, c'était un symbole de révolte et de violence, une façon de se retirer du corps social global en représentant d'emblée un statut à part mais sous couvert d'esthétique (le cuir, la couleur noire, les clous dorés). On peut néanmoins être circonspect devant l'attachement de Renaud, comme les pochettes de ses disques en témoignent, pour ce qui pouvait être perçu comme un accoutrement obligatoire, lui qui, comme on le verra, était prompt à dénoncer tous les uniformes.

Le second de ces éléments correspondait à une attirance personnelle de Renaud qui, on l'a vu, consacra ses premiers salaires de magasinier à entretenir ses motos. Un tel engin apparaissait

⁹³ Livret souvenir de *L'intégrale de Renaud*, 1995, p.15-16

⁹⁴ *Libération*, 1-2/03/1986

⁹⁵ *Renaud, op.cit.*, p.74

d'ailleurs sur la pochette de l'album 'Laisse béton'. En 1979, dans *Peau aime* il précisait avec humour :

*J'ai jamais eu d'mobylette, ou alors quand j'étais p'tit
Et j'l'avais achetée avec les ronds d'mes économies (...)
Non, maintenant j'ai une Harley, une grosse qu'à un grand guidon
Une grand fourche, une grande roue, un grand trou dans mon budget*

Qu'elle fût appelée « *bécane* », « *chiotte* », « *grosse moto super chouette* », « *vieille mobylette* », « *Honda 500* », « *ma bête* », « *meule* », elle faisait partie intégrante de l'univers quotidien des loubards permettant, comme dans *C'est mon dernier bal* de « *s'arracher direction la castagne* » ou comme dans *Baston* de garer « *sa mob devant l'box du patron* » en signe de provocation. C'était surtout un de leurs éléments d'identification au même titre que le blouson de cuir et les bottes : pour son fils espéré (*Chanson pour Pierrot*), Renaud rêvait d'un trousseau avec « *un jean, une mobylette, une paire de Santiago* ».

En dernier lieu, l'utilisation du verlan représenta une autre trace de la découverte du monde des loubards. On a déjà étudié la place de l'argot dans la verve renaudienne, ainsi que la relative rareté du verlan. Pourtant, au-delà des textes, il appert que ce mode de langage devint pour Renaud courant dans la relation avec ses copains de La Courneuve ou d'Argenteuil au quotidien et également sur scène comme en attestaient les enregistrements publics des concerts de la période. L'usage du verlan « *n'a pas été un choix, encore moins un calcul, juste le désir d'exprimer dans la langue la plus proche de celle que j'utilisais tous les jours les préoccupations, les joies, les petites histoires des gens qui m'avaient accueilli dans leur « famille » et m'avaient ouvert les portes d'un monde que j'ignorais : la banlieue* ⁹⁶ ». Cela sonne davantage comme une adaptation à un nouveau mode de vie et à sa culture propre.

Au total, la fascination de Renaud pour le monde des loubards se traduisait par le désir de se fondre dans ce groupe et d'y faire sa place : « *Blouson noir et verlan, en argot à la clef, Renaud joue le loubard, le loulou de la zone.* ⁹⁷ »

Avant d'étudier en détail la vision anthropologique des loubards donnée par Renaud, il convient de mentionner le lien que Renaud établissait entre les loubards contemporains de son œuvre et les voyous parisiens du début du siècle, ceux que l'on désignait comme les apaches, les marlous, les escarpes. Cela permet de relativiser la nouveauté du phénomène des bandes de marginaux dans les aires urbaines, tout en donnant un exemple supplémentaire de la fascination de Renaud pour le début du XX^e siècle. Pour Jean-Yves Barreyre, les apaches furent, dans cette période, la cristallisation du nomadisme urbain, de la mouvance des rues, avec des bandes de jeunes venant des quartiers périphériques et proches des fortifications (Belleville, Ménilmontant, Charonne). De plus, pour les commentateurs de l'époque, il s'agissait des gamins de Paris, des Gavroches mais qui auraient grandi, mûri. Le terme 'apache' insistait sur l'aspect sauvage et renvoyait à la tribu, dont un signe d'appartenance était à l'époque la casquette, appelée la 'deffe'.

Chez Renaud, dès l'album 'Amoureux de Paname', en faisant revivre un Paris éternel, il interpellait dans la chanson *Gueule d'aminche* « *les aminches, les escarpes et les marlous* » avant de dresser le portrait d' un « *drôle de grinche, tronche d'amour, gueule de voyou (...)* sous sa casquette de fortif' ». Par ailleurs, à deux reprises, Renaud évoqua expressément les apaches pour décrire des blousons noirs : dans *Peau aime*, il parlait de tous les « *apaches de Paris* » et dans *Manu*, il faisait valoir qu'une fille ne pouvait pas « *être heureuse dans les bras d'un apache* ». Ces exemples nous montrent la prégnance, dans l'univers renaudien, d'une

⁹⁶ Livret souvenir de *L'intégrale de Renaud*, op.cit. p.15-16

⁹⁷ *Le Monde*, 17/03/1979

continuité dans la marginalité, dans la délinquance des voyous de la banlieue parisienne, résumée ainsi : « *Je me sentais assez proche des apaches du début du siècle, et puis j'ai rencontré de vrais apaches, des apaches contemporains et ça m'a plu.* »⁹⁸ C'est néanmoins l'approche particulière du chanteur pour décrire la vie des loubards de son époque à laquelle on va s'intéresser à présent.

B) Une approche sociologique des loubards

Renaud fut, dès 1977, considéré comme le porte-parole des loubards, dans le sens où il chantait un univers de marginalité et de violence centré sur la bande. Quels étaient, dans l'œuvre de Renaud, les ressorts de la condition de loubard ?

Entre 1977 et 1981, treize chansons contenaient des événements ou des rencontres en lien avec le mode de vie des blousons noirs de banlieue, avec une prééminence claire pour le disque 'Laisse béton' sur lequel pas moins de 6 morceaux décrivaient ce monde. Néanmoins, tous ces morceaux n'étaient pas équivalents. Par exemple, à sept reprises, Renaud dressa le portrait d'une tranche de vie d'un petit loubard, de son quotidien (*Laisse béton, La chanson du loubard, C'est mon dernier bal, Marche à l'ombre, Les aventures de Gérard Lambert, Baston ! et Le retour de Gérard Lambert*), dans deux cas, il centra son propos sur la réalité de la vie en bande (*Je suis une bande de jeunes, La bande à Lucien*) et les autres fois, le monde de loubards apparaissait dans des incises, des détails (*La boum, Adieu minette, Chanson pour Pierrot, Manu*). Ces chansons nous permettent de dresser les contours d'une vision sociologique des loubards, dans le sens où on est face à la présence de faits sociaux d'un groupe humain déterminé.

La première caractéristique des loubards que l'on peut mettre en avant est leur formation en bandes. Pour Jean-Yves Barreyre, il s'agit d'une forme d'agrégation juvénile où se concentre la violence sociale. Un individu hors de ce groupe, composé d'une multitude confuse de personnes semblables, devient en fait anonyme. À l'inverse, en bande, il acquérait un statut. La réalité de la composition d'une bande apparaissait dans les textes de Renaud. Ainsi, dans *La bande à Lucien*, retrouvailles entre le narrateur et « [son] pote Lucien », Renaud passait en revue l'effectif avec « *le p'tit, çui qui volait des mobylettes* », « *Pierrot, l'fou de la bécane* » et « *Riton, qui s'est fait descendre au bistrot* ». Cette diversité ne cachait pas un sens de la hiérarchie, mise en avant de façon ironique par Renaud dans *Je suis une bande de jeunes*, où le chanteur prétendait incarner un groupe à lui tout seul :

*Je suis le chef et le sous-chef, je suis Fernand le rigolo
Je suis le p'tit gros à lunettes, je suis Robert le grand costaud
Y'a plus d'problèmes de hiérarchie car c'est toujours moi qui commande
C'est toujours moi qui obéis, faut d'la discipline dans une bande*

Deux ans plus tard, en 1979, dans un texte où Renaud mettait en scène une relation imaginaire avec son futur fils, *Chanson pour Pierrot*, il l'exhortait en ces termes : « *Allez viens mon Pierrot, tu s'ras le chef de ma bande.* » L'agrégation de loubards était ainsi traitée sur le mode de l'évidence. Ainsi, dans le dialogue entre le narrateur et Manu, dans la chanson éponyme, le premier consolait le dernier de la sorte :

⁹⁸ Revue *Chorus*, p.106

*J'vais t'dire, on est des loups, on est fait pour vivre en bande
Mais surtout pas en couple ou alors pas longtemps (...)
Une gonzesse de perdue, c'est dix copains qui reviennent*

L'idée d'un regroupement juvénile en bande est à relier à un thème plus général de l'imaginaire renaudien qui renvoyait au conflit de génération. Notre période d'études porte sur l'œuvre d'un chanteur qui avait 23 ans à ses débuts et 30 en 1982, tout en ayant vécu en acteur conscient le choc de mai 1968. Cette atmosphère générale peut expliquer ses velléités à insister sur les bandes 'de jeunes'. *Je suis une bande de jeunes* débutait ainsi :

*Mes copains sont tous en cabane, ou à l'armée ou à l'usine
Y se sont rangés des bécanes, y'a plus d'jeunesse, tiens ça m'déprime
Alors pour mettre un peu d'ambiance dans mon quartier de vieux débris
J'ai groupé toutes mes connaissances intellectuelles et c'est depuis
Que j'suis une bande de jeune à moi tout seul*

En outre, dans *La chanson du loubard*, le personnage principal rejetait l'image du père, liée au travail :

*À quatorze ans, mon paternel m'a fait embaucher à l'usine
Deux jours plus tard j'ai fait la belle
Paraît que j'suis un fils indigne, bordel*

Dans *Baston !*, Angelo, le personnage principal, « les poings serrés au fond des poches de son blouson » faisait part de ses états d'âme entre deux bagarres :

*Il rêvait d'une famille qu'y faudrait pas subir,
Des parents qui s'raient pas des flics ou des curés
Pour pas dev'nir comme eux y voudrait pas vieillir
Et pour jamais vieillir il sait qu'il doit crever*

Un tel raisonnement syllogistique résumait les pensées de Renaud sur le conflit de génération entre des parents assimilés à une autorité illégitime, oppressante et une jeunesse regroupée en bande. Si Renaud centra certains de ses textes sur des membres de sa famille, essentiellement sa femme et son grand-père, pour la période qui nous intéresse, aucune de ses chansons ne fut consacrée à ses parents. Pourtant, ils apparaissaient, entre autres, en dédicace de l'album 'Marche à l'ombre' (À *Solange et Olivier*) et le chanteur les évoqua dans un entretien où il précisait que son père était très attentif à ce qu'il faisait et que sa mère, elle, essayait plutôt de dénombrer les chansons qui allaient avoir du succès ou pas⁹⁹. Ces deux exemples de présence des parents sont deux preuves que l'on aurait tort de croire à l'existence d'un conflit entre Renaud et ces derniers. Quand Renaud donnait une image négative de l'autorité parentale, ce n'étaient pas ces parents les premiers visés mais un décalage générationnel plus global.

La vie des loubards telle que chantée par Renaud était rythmée par les bagarres et les actes de délinquance. La bagarre trouvait une place de choix dans le portrait des loubards esquissé par Renaud, sous un vocable argotique tout aussi varié que pour les mobylettes : « *le baston* », « *une mandale* », « *une beigne* », « *une torgnolle* », « *une châtaigne* », « *on s'est frités* », etc. La chanson *Laisse béton* était à elle seule un récit de bagarre, tout comme *C'est mon dernier*

⁹⁹ *Télérama*, 19/03/1980

bal ou *Baston* !. À travers ces deux derniers morceaux, deux visions différentes de la bagarre émergeaient. Dans le premier cas, le ton était à la dédramatisation de la violence de par sa grossièreté :

*D'nos jours dans les baloches, on s'exprime, on s'défoule
À grands coups de manche de pioche, une fracture, ça dessoûle.*

Dans le deuxième exemple, on doit mettre l'accent sur une réalité beaucoup plus sociologique, avec « *le baston* » comme pivot, comme fatalité de la vie du loubard. Renaud exprimait cet état de fait au travers d'une analogie entre la vie d'un ouvrier et celle du loubard, deux destins parallèles au cas d'espèce :

*Alors ce soir à Pantin, avec tous ses copains
Il ira au baston, au baston
Comme le prolo va au charbon*

Blouson noir, bagarres, motos, vocabulaire propre, Renaud pointait du doigt un monde à part, en rupture, plus précisément en opposition violente, avec le reste du corps social. C'est dans cette perspective qu'il convient de donner toute la dimension à son approche sociologique des loubards. En effet, dans l'imaginaire du chanteur, les actions des loubards étaient dirigées contre d'autres. *Marche à l'ombre*, titre vindicatif autant sommaire que direct, était l'histoire d'un loubard qui s'appropriait un univers et en chassait les autres :

*Avant qu'il ait pu dire un mot, j'ai chopé l'mec par le paletot
Et j'ui ai dit : toi, tu m'fous les glandes
Pi t'as rien à foutre dans mon monde, arrache-toi de là t'es pas d'ma bande
Casse-toi, tu pues, et marche à l'ombre*

Tendant vers l'anthropologie, Renaud précisait dans *La boum* la teneur de la délinquance de ces « *potes d'Argenteuil* », ces « *deux trois loubards qu'assumaient leur instinct en chouravant dans l'noir les disques et les larfeuillees* ». Dans *Chanson pour Pierrot*, Renaud promettait à son fils de lui « [donner son] *couteau*, [de lui apprendre] *la truande* ». Il semblait alors que le propre même du loubard résidât dans la délinquance. Un des personnages décrits dans *La bande à Lucien* était en prison : « *ça doit pas être le super pied, la vie à Fleury-Mérogis*. ». La plongée dans le monde des loubards au travers des textes de Renaud était donc une entrée dans un univers de misère sociale, de transgression.

Renaud, en dehors de ces textes, précisa ces pensées dans un article paru en 1979 et intitulé *Les petits gars de la porte de Vanves*¹⁰⁰. Après un crime dans ce quartier, perpétré par un loubard, un journaliste décida d'aller à la rencontre de ceux-ci, accompagné de Renaud, étiqueté « *chanteur de la zone* ». Dans un encart intitulé *J'ai rencontré une bande de jeunes*, en allusion à sa chanson de l'album précédent, Renaud insistait sur l'absence de vie culturelle et sociale, d'emploi dans ce quartier, ainsi que sur la violence policière pour justifier, d'une façon à peine voilée, la violence des loubards : « *La plupart sont habitués depuis des années aux rafles, aux humiliations, au racisme, au passage à tabac dans tous les commissariats, aux six mois fermes à Fleury pour avoir tiré une mob ou pour un port d'Opinel n°6 prohibé, et surtout assassinés par le Majuscule ennui qui les sclérose. Les biens pensants diront que tout ceci engendre inévitablement la délinquance, qui elle-même justifie la répression. Sales cons !*

¹⁰⁰ *Libération*, 26/02/1979

Ceci engendre la délinquance avec toutes les armes de la bande et de la rue. Pour ceux de Pantin ou de la Porte de Vanves, l'ennemi est partout : le flic qui le tapent aux fafs¹⁰¹, le vieux qui change de trottoir quand il les croise, le taulier de bistrot qui les vire (...) la crémière qui a un 22 Long Rifle sous son comptoir (...) le passant qui a peur d'eux. (...) Dans leur dégaine, dans leurs yeux, dans leur langage, sur leurs mains abîmées par le baston se lit leur appartenance à un monde qui vous fait peur, à un monde que vous avez engendré et qui, rassurez-vous, périra avec le vôtre dans l'apocalypse prochaine. »

Cet article est d'une importance majeure¹⁰² pour préciser les contours, non seulement de la relation de Renaud aux loubards, mais aussi d'une pensée sociale renaudienne. Renaud insistait sur la misère et sur l'existence d'une ségrégation sociale forte dans les banlieues et les bas quartiers de la capitale. Au travers des portraits de « *la crémière* » ou du « *passant* », il faut y voir des archétypes de la société giscardienne dont Renaud fit la critique et que l'on étudiera plus avant. Par ailleurs, il se posait plus que jamais, au travers de cette tribune, en porte-parole des bandes de marginaux. Enfin, si la sensibilité artistique du chanteur le faisait nuancer sa virulence dans ses chansons sur les loubards par la dérision, la tendresse et l'humour, sa pensée profonde et réelle n'était pas, comme Régis Lefèvre le pensa, la méchanceté plus qu'à la gentillesse avec les loubards. Selon lui, Renaud décrivait toujours le côté dérisoire, visible, peu crédible¹⁰³ de la vie des loubards. On peut réellement contrecarrer cette affirmation. La relation entre Renaud et le monde des loubards doit plutôt être analysée comme un objet heuristique de cristallisation des luttes sociales.

C) Une image de loubard controversée

Si la chanson française se caractérise par l'intérêt particulier apporté au fond, c'est-à-dire aux textes, le chanteur est aussi un objet esthétique dont le look prenait une place grandissante dans les années 1970 particulièrement. Renaud n'échappa pas à cette règle et son image fut l'objet de diverses critiques.

La première des considérations tient à la relative imprécision dans l'image de Renaud perçue par les médias. En 1975, l'apparence que Renaud véhiculait renvoyait à l'archétype du poulbot parisien et fut sans conteste mise en avant par ses premiers producteurs. On avait voulu faire de lui le Gavroche de la chanson française, une telle image, ayant l'avantage de l'identification immédiate auprès du public, persista durant quelques années, au-delà de son changement radical de look. Il est intéressant de remarquer la confusion entretenue dans la presse, entre ces deux styles, non pas à proprement parler antinomiques mais largement différents, alors que Renaud, sur les pochettes de ses albums, sur les affiches de concerts ou dans ses apparitions dans les médias, arborait un style vraiment loubard. Renaud avait lui-même voulu rompre avec l'apparence de ses débuts : « *Lassé par cette image restrictive, forcément déformée et « marchandisée » par les médias, j'ai choisi de rompre avec ce qui m'est apparu alors comme une aliénante compromission.*¹⁰⁴ ». Pourtant, en 1978, on parlait encore de son style de Gavroche moderne, une « *image en or, mais un peu en toc, comme toutes les images*¹⁰⁵ » en se demandant ce qui pouvait bien se cacher derrière. Pour une partie de la presse, il semblait alors que l'image de loubard était une synthèse nouvelle ou une continuation actualisée de l'image originelle de Renaud, décrit comme « *un nouveau*

¹⁰¹ « faf » signifie fasciste

¹⁰² Il n'apparaît pourtant dans aucun ouvrage que j'ai consulté sur le chanteur

¹⁰³ *Dès que le vent soufflera, op.cit.*, p.19

¹⁰⁴ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

¹⁰⁵ *Le monde de la musique*, 09/1978

Gavroche » du fait de son style poulbot, de son parler verlan et de sa démarche de loubard¹⁰⁶. Voilà un bel exemple d'amalgame de réalités diverses.

Si pour une partie des médias, le côté loubard des banlieues était équivalent à une image de Gavroche parisien modernisée, c'était alors la sincérité et la dérive commerciale de cette image qui étaient en débat : Renaud aurait joué au loubard au risque de perdre son identité propre. En 1979, on exhortait le chanteur à évoluer pour avoir « *plus de poids qu'une simple étiquette de show-business* ¹⁰⁷ ». Le même genre d'argument était encore présent en 1980 : « *Il force son côté méchant loubard dont il sait parfaitement qu'il finira par lui coller trop à la peau.* ¹⁰⁸ ». Dans un registre similaire, on décrivait Renaud comme « *un loubard de vitrine bien fait pour le show-biz qui [constatait] que les zonards, par les temps qui [courageaient se vendaient] mieux que les pantoufles d'amour.* ¹⁰⁹ » Ces constats furent particulièrement forts en 1980, année de 'Marche à l'ombre' dont la photographie de la pochette, qui servit également d'affiche pour annoncer les concerts au théâtre de Bobino, était un symbole de mise en scène, jouant à dessein sur la violence du regard pour donner l'image inquiétante du loubard. En 1982, à l'aube de la consécration avec le passage à l'Olympia, on le tançait encore pour sa façon de cultiver l'ambiguïté et la provocation au moyen de son image, mais la tendance générale paraissait être celle de l'accoutumance à celle-ci. On peut d'ailleurs penser que tous les propos de la presse consacrés à s'interroger à ce sujet avaient contribué à la renforcer.

Au-delà de la compromission d'un chanteur avec le jeu médiatique en imposant une image forte, facilement reconnaissable, c'est la sincérité même de Renaud dans son chant, en général, et dans sa description du monde des loubards, en particulier, que l'on doit étudier, tant il est vrai qu'elle fut beaucoup questionnée, dès 1978 et encore récemment. Ce fut la presse de ce que l'on pouvait désigner comme la gauche intellectuelle qui se montra la plus critique à l'égard du chanteur. Pour *Le monde de la musique*, le débat portait sur la question de savoir si c'était « *l'étiquette marginalisé qui se [vendait] ou ce qu'elle [servait] à cacher* », avec une conclusion sans équivoque « *Pittoresque ou non, le monde des loubards ne lui appartient plus : lui est sur la scène* ». De plus ces journalistes insistaient sur le fait que « *les marginaux, des fêtes de gauche aux maisons de la culture ont réussi à drainer un public considérable (...°) L'argent fait le bonheur des marginaux, un scandale proprement emballé peut tout à fait devenir une mode. Le show-biz de gauche digère tranquillement les révoltes chroniques* ¹¹⁰ ». C'était la question de sa récupération de son message et de son authenticité qui était en jeu. *Libération* parlait du « *style populo-moderne* ¹¹¹ » de Renaud. *Le Monde* mettait en avant « *un folklore exploité, cultivé à dessein* ¹¹² ». Dans *Télérama*, le journaliste faisait part de ses états d'âme avant d'aller interviewer Renaud : « *Renaud, bof ! C'est bidon, c'est pas vraiment lui, c'est récupéré.* ¹¹³ » On faisait alors le reproche à Renaud d'usurper un statut social qui n'était pas le sien, comme on avait pu le faire remarquer quelques années auparavant à deux chanteurs issus des cercles libertaires de la fin des années 1960 et qui connurent rapidement le succès, Bernard Lavilliers et Jacques Higelin. Depuis cette période, Renaud nourrit un profond mépris pour les médias, mis en avant dans certains textes. Par exemple, en 1980, dans *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?*, Renaud attaquait les « *journalaux* » :

¹⁰⁶ *Le Figaro*, 21/03/1979

¹⁰⁷ *Le Monde*, 17/03/1979

¹⁰⁸ *Le Figaro*, 13/03/1980

¹⁰⁹ *Télérama*, 19/03/1980

¹¹⁰ *Le monde de la musique*, septembre 1978

¹¹¹ *Libération*, 14/03/1979

¹¹² *Le Monde*, 17/03/1979

¹¹³ *Télérama*, 19/03/1980

*Tout ceux qui m'traient de démago dans leurs torchons qu'j'lirai jamais :
'Renaud c'est mort il est récupéré'
Tous ces p'tits bourgeois incurables qui parlent pas, qu'écrivent pas, qui bavent
Qui vivront vieux leur vie d'minables, ont tous dans la bouche un cadavre*

Jacques Erwan rapporta ces propos de Renaud : « *Je n'ai jamais prétendu être un loubard, pas plus que Bruant n'a prétendu qu'il était un voyou.*¹¹⁴ » Certes, dans la chanson du loubard, il chantait « *J'suis un loubard périphérique* » mais sur des paroles écrites, non pas par lui dans une visée autobiographique, mais par Muriel Huster. Sur un plan plus général, on ne pouvait prêter à un chanteur, même s'exprimant à la première personne, d'avoir vécu tout ce qu'il chantait et d'être ainsi confiné dans la catégorie exclusive de l'autoportrait. Renaud chanta la banlieue parce qu'il avait la prétention de la connaître un peu et les loubards parce qu'il les avait fréquentés et admirés. D'ailleurs, à partir du troisième album, 'Ma gonzesse', on trouvait dans les textes de Renaud une réelle volonté démystificatrice sans pour autant se couper de l'univers des banlieues.

Deux textes de ce disque, *J'ai la vie qui m'pique les yeux* et *Peau Aime*, figuraient dans cette volonté d'humaniser le personnage représenté par le chanteur, à préciser la relativité de sa filiation avec les loubards, leur monde de bagarres et de délinquance. On loua l'impulsion démystificatrice présente dans le troisième album en tant qu'elle « *cass[ait] les phrases en plein siècle du beau parleur, bris[ait] les miroirs complaisants en plein règne de l'autosatisfaction, fai[sait] éclater les idoles et les baudruches*¹¹⁵. » La première de ces deux chansons était essentiellement mélancolique, avec de nombreuses structures négatives, tendant à l'introspection, c'est-à-dire en décalage complet avec la virulence et les incisives d'autres titres de ce disque, comme *C'est mon dernier bal* et surtout du précédent album.

*J'ai la vie qui m'pique les yeux, j'ai mon p'tit cœur qu'est tout bleu
Dans ma tête j'crois bien qu'y pleut, pas beaucoup mais un p'tit peu*

Peau aime n'était pas une chanson chantée, mais récitée, comme pour mieux mettre en relief la sincérité d'un propos libre de tout arrangement musical. « *Laisse béton, j'démystifie* » était la phrase récurrente à la fin de chaque paragraphe, servant à contraster avec l'image que l'on se faisait habituellement du chanteur. Celui cherchait alors à couper court à ce que l'on fantasmait sur lui et son mode de vie :

*J'ai pas d'copains, pas d'amis, pas d'parents, pas d'relations
Ma famille, c'est la prison, mon copain c'est mon blouson, c'est mon surin
Quoi ? Qui c'est qui dit qu'c'est pas vrai ? Toi ?
Ben t'as raison mon pote !*

Concernant sa relation avec la violence, Renaud, conscient de son physique léger, s'en sortait par une pirouette :

*Eh ! Touche pas à mon copain ! Sors dehors si t'es un homme !
Moi, dans ces cas-là, j'sors pas.
Dans ma tête, j'suis pas un homme, dans ma tête j'ai quatorze ans
Dans mes muscles aussi d'ailleurs*

¹¹⁴ Renaud, *op.cit.*, p.74

¹¹⁵ *Télérama*, 10/02/1979

On était donc bien loin de l'univers de la 'jungle des banlieues' et des bandes de loubards, dont Renaud se distancia, au moins formellement, par ces deux chansons d'un disque dont la tonalité première se référait à une relation amoureuse naissante comme on le verra dans la troisième partie de ce chapitre. Par la suite, il affirma toujours être plus proche du monde des loubards dans « *la tête que dans les actes*¹¹⁶ ». En tout cas, cette volonté démystificatrice était ambivalente. En effet, son ressort principal aurait pu être d'éclaircir l'identité réelle du chanteur vis-à-vis des médias ou de son public comme il aurait pu être lié à une distance prise, au moins passagèrement, avec le monde de la banlieue. Ce dernier argument peut toutefois paraître spécieux au regard de la violence et de la brutalité générales de l'album 'Marche à l'ombre' sorti en 1980.

En définitive, si Renaud ne démentit pas son attirance pour le monde des loubards ou sa volonté d'assimilation, ne serait-ce que par la tenue, à cette marginalité, il était loin de vouloir se présenter en parangon de cet univers. Il prit soin de cultiver son image, à petites doses de démystification, mais aussi d'ambiguïtés et de provocation.

III- CHANTER LES FEMMES : RENAUD, MISOGYNE ?

Dans cette partie, l'objectif est de préciser la place de la gent féminine dans l'imaginaire de Renaud, tant à travers la tonalité générale des propos du chanteur que des ressources sémantiques mobilisées. On remarquera une fonctionnalité particulière assignée aux femmes dans les textes de Renaud. Les archives dépouillées sont muettes sur ce thème, ainsi que la plupart des ouvrages consultés, on se base donc essentiellement sur l'étude des textes. La méthode utilisée vise aussi à dresser, dans la mesure du possible, des parallèles entre la place des femmes dans la vie privée du chanteur et leur image reflétée dans les chansons.

A) Entre séduction et impudeur

La façon dont Renaud parlait des femmes dans ses textes renvoyait à un balancement entre, d'une part, des marques de sentiments plus ou moins profonds et, de l'autre, une vision très dépréciative associée à la crudité du langage utilisé.

Les femmes étaient très présentes dans les chansons de Renaud entre 1975 et 1982 mais à travers des vecteurs distincts. Tout d'abord, douze chansons, étaient des portraits entièrement centrés sur des femmes ou des filles, avec des titres aussi évocateurs que *Rita*, *Greta*, *Petite fille des sombres rues*, *Mélusine*, *Germaine*, *Ma gonzesse*, *L'auto-stoppeuse*, etc. De plus, à seize autres reprises, une strophe, ou à tout le moins une allusion franche, était consacrée à une figure de femmes en particulier ou à une caractéristique de l'univers féminin en général. On peut citer l'exemple de *Gueule d'aminche*, *La Coupole*, *La boum*, *Peau aime*, *La teigne*, *Manu* ou *Le retour de Gérard Lambert*. Au total, ce sont donc pas moins de trente exemples qui nous permettent de dessiner les grands traits de l'image des femmes dans les textes de Renaud. Ces exemples étaient tous répartis de façon relativement égale sur l'ensemble de la période, même au plus fort de la période loubard, un univers essentiellement centré sur les caractères masculins. Concernant les occurrences de portraits féminins, sur les douze partiellement précités, un seul figurait, de façon paradoxale, sur l'album qui avait le titre le plus ouvertement féminin, 'Ma gonzesse'. Pourtant, le paradoxe n'était apparent tant il est vrai que le disque dans son ensemble était sous-tendu par la figure implicite de celle qui

¹¹⁶ Cité dans 'Le rouge et le noir'

partageait la vie de Renaud, présence qui se retrouvait également dans les deux disques suivants qui nous intéressent.

Renaud cita très peu de noms de personnages historiques ou contemporains dans ses textes, dont la plupart étaient des chanteurs ou des artistes. Cette constante ne se démentit pas pour les femmes ; en effet, au long de ses cinq premiers albums, le chanteur désigna nommément seulement trois figures féminines connues : Mistinguett, Marilyn Monroe et Stone¹¹⁷. Si cette dernière, de son vrai nom Annie Gautrat était une chanteuse contemporaine des débuts de Renaud, qui n'apparaissait ici que pour la rime, on peut considérer l'allusion à Mistinguett et à Marilyn Monroe comme la volonté de mettre en avant un idéal de beauté féminin, à deux époques différentes, les années 1920 pour les revues de music-hall de la première et les années 1950 pour la star hollywoodienne. Au-delà de ces références précises à des femmes célèbres, force est de constater la diversité du vocabulaire utilisé par Renaud pour désigner les femmes. Dans la bouche du chanteur, on ne trouvait le mot femme qu'à deux occasions, le terme « *dames* » à trois reprises, le substantif « *filles* » ou « *fillette* » apparaissant six fois. Par contre, le vocable le plus usité était « *gonzesse* », présent dans huit textes, essentiellement à partir de 1979, dont dans un titre d'album. Cette prépondérance d'un vocabulaire trivial pour désigner les femmes était réelle avec des expressions comme « *catin* », « *salope en cavale* », « *putes* », « *donzelles* », « *mich'tons* », « *morues* », « *dingues* », « *pouffiasses* », « *allumeuse* », « *bêcheuse* », « *blondasse* », « *soute* », « *starlette* », etc. Le premier texte composé par Renaud en mai 1968 s'appelait *Crève salope*. Force est tout de même de constater que ce langage négatif n'était pas exclusif et côtoyait dans ses chansons des champs sémantiques plus positifs ou imagés tels « *mie* », « *muse* », « *reine* », « *princesse* », « *souris* » ou « *saut'relles* ». Au total, le vocabulaire utilisé était ambivalent, mais avec une prépondérance pour des termes aux accents misogynes.

La vision négative générale donnée des femmes se retrouvait dans la nature même des relations décrites entre les hommes et ces dernières. Une certitude est que Renaud ne donnait pas dans la chanson d'amour traditionnelle, la ballade romantique classique. Dans un premier temps, la caractéristique des chansons mettant en scène les femmes, en l'occurrence plutôt les filles, était l'univers de la drague, renvoyant à une réalité de la jeunesse du chanteur. Cette volonté de séduction oscillait entre deux pôles qu'étaient des déclarations aux accents lyriques et une vision instrumentale du corps féminin.

D'une part, plusieurs textes, surtout dans les deux premiers disques, comportaient des déclarations enflammées très explicites. Dans 'Amoureux de Paname', *La menthe à l'eau* contait avec une multiplication de jeux de mots les déboires amoureux de Renaud avec « *l'amante à l'eau, (...) la Marie que j'aimais* », les trois couplets de la chanson *Greta* commençaient respectivement par « *Ich liebe dich Greta (...) I love you Greta (...°) Oh oui je t'aime Greta* ». Par ailleurs, *Rita* avait pour sous titre, *Chanson d'amour*, tout comme *Mélusine* dans 'Laisse béton' ; qui comptait autant de strophes que de prénoms féminins. Dans ce dernier disque, le morceau *Germaine*, plein de fraîcheur et flirtant sur le souvenir hippie, était une véritable ode à une jeune femme :

*Germaine, Germaine, une java ou un tango
C'est du pareil au même pour te dire que je t'aime
Qu'importe le tempo
Germaine, Germaine, un rock and roll ou un slow
C'est du pareil au même, pour te dire que je t'aime
Et que j't'ai dans la peau*

¹¹⁷ Les deux premières figuraient dans *La Coupole* (1975) et la troisième dans *It is not because you are* (1980), sous la forme « *to have a max of children, just like Stone et Charden* »

Ces exemples de déclarations amoureuses explicites étaient absentes de l'album 'Ma gonzesse', quand la femme de Renaud fit irruption dans l'univers chanté par lui comme on le verra plus avant. Cependant, cela n'empêcha le chanteur, dans une moindre mesure tout de même, de renouer avec ce genre de chansons par la suite. En effet, après ce disque, deux chansons¹¹⁸ mirent en scène les velléités séductrices de Renaud. Il s'agissait de *It is not because you are*, chanson humoristique en franglais, et de *L'auto-stoppeuse*, qui mettait en scène la rencontre entre une jeune fille et le narrateur, ce dernier lui ayant « *proposé la botte sans trop y croire* ».

D'autre part, l'image donnée des femmes renvoyait à une relation dissymétrique et instrumentale. C'était la bassesse de la drague qui se dégageait des chansons de Renaud. En effet, dans la majorité des textes consacrés aux femmes, l'image de ces dernières était avilissante. *Adieu minette* racontait une relation, correspondant certainement à une expérience de jeunesse du chanteur, avec une jeune fille d'une famille bourgeoise, dans un ton qui n'était pas à proprement parler des plus délicats : « *Je t'ai culbutée dans la paille, t'as pris ton pied.* » Dans *La tire à Dédé*, le stratagème était similaire :

*On embarquait des grosses qui rôdaient en banlieue
Et qu'attendaient que nous pour s'éclater un peu
Allez montez, les filles, on s'arrache en vacances
Dix bornes plus loin on leur f'sait l'coup d'la panne d'essence*

On peut également citer un passage de *La boum* :

*Y'aura p't'être la Sylvie, qui viendra sans son mec
Elle est con comme un manche mais t'as la côte avec (...)
Des filles y'en avait que douze, pour quatre vingt poilus
On fait mieux comme partouze*

Il convient de donner un dernier exemple, celui d'Angelo, le personnage principal de *Baston !*, rêvant d'un idéal féminin qui contrastait avec la réalité :

*À force de cartonner dans tous les azimuts
Des gonzesses qu'ont le cœur planté en haut des cuisses
La rouquine du pressing, des minettes ou des putes
Sûr qu'il a pas fini d's'en choper des choses tristes
Y rêvait d'une gonzesse qu'aurait été qu'à lui
Belle comme un tatouage mais quand même intelligente
Qu'il aurait pu aimé un peu comme un ami*

On est donc face à une vision de la gent féminine décrite sur le plan essentiellement physique, voire sexuel, vision qui ne se démentit pas sur l'ensemble de la période. Les exemples précités sans être exhaustifs, sont tirés de trois albums étalés sur la période. On peut mettre l'accent sur deux éléments d'explication de cette image méprisante, péjorative. En premier lieu, on est en présence de chansons de jeunesse directement inspirées par la propre adolescence de Renaud, très orientée vers les filles. Après 1982, le ton de Renaud sur les femmes s'infléchit. De plus, cette période était celle où l'évocation de la vie des loubards, basée sur l'amitié essentiellement masculine¹¹⁹ et parfois misogynne, était la plus prégnante. Des accents de franche virilité pointaient par moments dans certains textes du chanteur, même avant son

¹¹⁸ Toutes deux figuraient sur le disque 'Marche à l'ombre', 1980

¹¹⁹ Voir l'extrait de *Manu* cité dans la seconde partie de ce chapitre

expérience bubard. Par exemple, dès 1975, dans *Hexagone*, Renaud fustigeait l'attitude des policiers sur ce ton : « *des cons en uniforme qu'étaient pas vraiment virils mais qui s'prenait pour des hommes.* » ; De même, il exhortait le « *camarade bourgeois* » à ne plus être « *une petite pède* ¹²⁰ ». Ainsi, ce mépris pour les femmes et la stigmatisation du manque de virilité étaient patents, mais étonnants quand on connaît les positions futures du chanteur, prompt à dénoncer les travers de la masculinité ¹²¹. C'est donc une des particularités des premiers textes de Renaud, dont l'impudeur et la crudité des propos envers les femmes se situaient dans un contexte sociopolitique d'évolution des mœurs : Loi Veil sur l'avortement, banalisation de la contraception, divorce par consentement mutuel. Les rapports hommes-femmes étaient sans conteste en train de changer, de la domination à l'émancipation, ce que ne reflétaient pas les chansons de Renaud.

D'ailleurs, quand on lui demanda ce qu'il répondait à ceux qui le taxaient de misogynie, la réponse était embarrassée, sous forme d'un demi aveu : « *Je réponds que je les emmerde et que la fameuse licence poétique n'est pas un vain mot. D'ailleurs je ne suis pas tendre non plus avec les hommes* ¹²². » Pour étayer ce propos et cette ambiguïté, on peut citer le résumé donné par le chanteur dans *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?* où il dénaturait les paroles d'une chanson de Jean Ferrat :

*J'déclare pas avec Aragon
Qu'le poète a toujours raison.
La femme est l'avenir des cons
Et l'homme n'est l'avenir de rien*

B) Renaud et ses femmes

Après avoir vu les relations générales entre Renaud et les femmes, il convient de se pencher sur celles entre Renaud et sa femme durant cette période. En réalité, on constate la présence de deux femmes, Dominique, rencontrée entre le premier et le second album, puis Lolita, leur fille née le 9 août 1980.

La rencontre avec Dominique eut lieu en 1977 quand Renaud faisait partie de la troupe théâtrale de la Veuve Pichard. Celle-ci était alors liée à un membre de cette troupe. Renaud fit allusion à cette réalité dans *Peau aime* en 1979 : « *Ma gonzesse, que c'est même pas ma gonzesse, que c'est la femme à mon copain, que c'est même pas mon copain.* » Renaud expliqua que le coup de foudre ne fut pas réciproque, et qu'il en résulta une situation difficile, comme en atteste le morceau *Manu*, commercialisé en 1981 mais qui revenait sur ces débuts ambigus et qui était donc largement autobiographique :

*Eh ! Déconne pas Manu, va pas t'tailler les veines
Une gonzesse de perdue, c'est dix copains qui reviennent*

Toujours est-il qu'à partir de 1977, elle était présente, par dédicace interposée, sur tous les albums de Renaud : « *À Dominique* » en 1977, « *À ma Dominique* » en 1979, « *À Dominique de partout et de toujours* » en 1980. Dans le 'Le retour de Gérard Lambert', il était fait référence « *À Lolita et à Dominique* ». Ce fut en 1979 que Renaud rendit éclatante cette relation dans ses textes. Dès lors, Dominique apparut dans huit textes jusqu'en 1981, dont cinq fois dans le disque 'Ma Gonzesse'. Trois fois, Dominique était le personnage central de

¹²⁰ *Camarade bourgeois*, ('Amoureux de Paname' -1975)

¹²¹ L'exemple le plus éclatant étant *Miss Maggie* ('Mistral gagnant', 1985)

¹²² Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

la chanson (*Ma gonzesse*, *Peau aime* et *Mimi l'ennui*), dans les autres cas, elle apparaissait en filigrane, très majoritairement décrite comme « [sa] *gonzesse* », c'est-à-dire un vocable plutôt dépréciatif. Mais, et c'est ici une césure par rapport à l'image globale donnée des femmes, la description de leur relation était globalement méliorative. Renaud donnait alors dans le portrait flatteur de sa femme, comme dans *Peau aime* :

*Une souris qu'est tellement belle
Qu'y faudrait qu'j'm'appelle Verlaine
Pour vous la décrire un peu
Mais j'vais essayer quand même :
Dans ses yeux, y'a tant de soleil
Que quand elle me r'garde, je bronze*

Pourtant, la chanson-symbole, *Ma gonzesse*, réunissait toute la verve de Renaud et reproduisait son balancement entre tendresse et manque de délicatesse :

*Faut dire qu'elle mérite bien qu'j'y consacre une chanson
Vu que j'suis amoureux d'elle un peu comme dans les films (...)
Et puis elle est balancée un peu comme un Maillol,
Tu sais bien les statues du Jardin des Tuileries
Qui, hiver comme été, exhibent leurs guibolles
Et se gèlent le cul et le reste aussi*

De plus, il est intéressant de noter que parmi les textes relatifs à la femme de Renaud, *Mimi l'ennui* était salué comme un modèle de tendresse¹²³. Renaud débutait pourtant ce portrait ainsi avant de montrer une conception plus attendrissante du personnage décrit :

*Y'a des jours elle est belle, y'a des jours elle est moche
Ça dépend du rimmel qu'elle se fout sur la tronche*

De même, dans *J'ai raté Téléfoot*, en 1981, quand Renaud chantait comment sa femme tentait de le faire décrocher de la télévision, il lui répondait :

*V'là ma gonzesse qu'entre dans ma piaule, qui m'dit qu'est-c'tu fais planté là (...)
J'lui réponds j'en ai rien à foutre mais j'veux pas rater Téléfoot*

Au total, il restait difficile de trouver de la tendresse chez un chanteur dont une des caractéristiques premières était la crudité du langage, son aspect direct. Toujours est-il que le portrait chanté était tout autre que celui donné par le chanteur de n'importe quelle représentante du sexe féminin. Ce décalage renforça d'ailleurs la démystification par rapport à l'image entière et virulente du personnage Renaud.

Concernant l'autre femme des premières années de Renaud en tant que chanteur, à savoir sa fille née en 1980, force est de constater qu'un seul texte fit référence à cette paternité-ci. Il s'agissait de *J'ai raté Téléfoot*, en 1981, chanson racontant les déboires de Renaud, ivre mort, avec les contingences de cette nouvelle situation :

¹²³ Voir, par exemple, *L'Humanité*, 20/03/1980 et *Le Monde*, 15/03/1980

*T'entends pas qu'ta gosse est réveillée, va lui faire chauffer son biberon (...)
Et dans le biberon de ma gamine, j'ai mis d'la sciure et du pastaga*

Pourtant, il est intéressant de remarquer que dans ce troisième album, où la tendresse du chanteur parut, sinon assumée, à tout le moins canalisée, trois textes évoquaient la naissance d'un enfant (*Ma gonzesse*, *Chanson pour Pierrot* et *Peau aime*). Ces deux derniers sont particulièrement importants dans l'analyse de la place des femmes dans l'imaginaire renaudien dans la mesure où le chanteur y décrivait la naissance d'un garçon. Dans le premier cas, il mettait en scène un dialogue entre lui et son fils rêvé pour en faire un parfait loubard. Il faisait valoir :

*Allez viens mon copain, j't'ai trouvé une maman
Tous les trois, ça sera bien, allez viens je t'attends*

Dans le second exemple, la relation nécessaire entre le désir de paternité et la volonté d'avoir un fils, et non une fille, était encore plus patente :

*Quand j's'rai grand, on s'mariera pi on aura plein d'enfants
Même que ce s'ra un garçon, même qu'y s'appell'ra Pierrot*

Dans le 'Rouge et le noir', Renaud raconta sa surprise quand il réalisa que sa femme était en fait enceinte d'une fille, affirmant ne pas avoir songé du tout à un tel cas de figure. Cette preuve d'immatunité renforce surtout l'étude que l'on vient de faire sur le caractère dépréciatif de la relation aux femmes mise en avant par le chanteur dans ses textes, un aspect négatif à peine nuancé par les rapports avec 'ses' femmes. Après 1982, Renaud semblait pourtant bien avoir assumé le fait d'avoir une fille, en lui consacrant notamment la chanson phare *Morgane de toi*¹²⁴ dans son disque de 1983.

C) Trois fonctions particulières pour le sexe féminin

L'importance des femmes dans l'œuvre de Renaud étudiée se matérialisa également par un rôle singulier donné à la figure de la femme dans certains de ses textes. Il semble que la femme personnalisait pour l'artiste des réalités sociales précises et contradictoires. Trois de ces réalités vont nous intéresser.

En premier lieu, un rôle particulier donné à la femme apparut dans un texte de 1975, *Petite fille des sombres rues*. Il s'agissait d'un texte original en tant qu'il dénotait de l'atmosphère générale de cet album, positive dans l'évocation de Paris et de ses charmes. L'image de la femme, sous la forme d'un dialogue entre le chanteur et une « *fillette* », n'était pas traitée sur un mode humoristique ou grotesque mais sur un ton mélancolique. En fait, la « *petite fille des sombres rues* » représentait une allégorie de la capitale, de sa grisaille et de son obscurité. On était face à une expérience urbaine englobante, exclusive et que le narrateur cherchait à fuir :

*Non ne crois pas fillette me retenir encore
Dans tes rues sans violette, dans ton triste décor
N'essaie pas de me suivre, déserte mes rivages
Loin de toi je veux vivre de plus beaux paysages*

¹²⁴ *Amoureux de toi* en était le sous-titre

La relation avec l'univers féminin visait donc à figurer un lien physique entre une ville et le narrateur sous forme allégorique.

La seconde fonction particulière donnée aux femmes, celle qui était la plus prégnante dans l'œuvre de Renaud, était la personnification des travers bourgeois, par ailleurs dénoncés par Renaud comme on le verra dans le troisième chapitre. D'une part, à de nombreuses reprises, la description des femmes de la bourgeoisie était particulièrement méprisante, considérée comme des « *starlettes* » prétentieuses. Dans la chanson *Marche à l'ombre*, parmi les portraits de clients du café, il y a « *une petite bourgeoise bêcheuse maquillée comme un carré d'as* » dont Renaud dénonçait la vulgarité :

*Reluque la tronche à la pouffiasse, vise la culasse et les nibards
Collants léopard homologués chez SPA
Monoï et Shalimar, futal en skaï comme Travolta
Qu'est c'qu'elle vient nous frimer la tête, non mais elle s'croit au Palace
J'peux pas saquer les starlettes, ni les blondasses.*

L'image renvoyée de cette catégorie sociale était essentiellement physique, la bourgeoisie n'étant alors rien d'autre qu'une apparence de vulgarité. Le morceau *Dans mon HLM* précisa cette réalité en allant plus loin dans la dénonciation de la réussite féminine, assimilée à l'individualisme :

*Au troisième, dans mon HLM, y'a l'espèce de connessse
Celle qui bosse dans la pub, l'hiver à Avoriaz, le mois de juillet au Club
Comme toutes les décolorées, elle à sa Mini-Cooper
Elle allume tout le quartier quand elle sort son cocker
Aux manifs de gonzesses, elle est au premier rang
Mais elle veut pas d'enfants, parce que ça fait vieillir
Ça ramollit les fesses et pi ça fout des rides
Elle l'a lu dans L'Express, c'est vous dire si elle lit...*

À ces deux images négatives, sonnantes comme des essais de caractérisation des travers bourgeois d'individualisme et de superficialité par des figures féminines, répondaient deux chansons mettant en scène des relations entre une bourgeoise et, d'une part, un voyou, et de l'autre le chanteur. La première, *Gueule d'aminche*, de 1975, contait l'histoire « *d'un gigolo d'la Vache Noire* » qui avait eu « *l'angoisse [de rencontrer], c'te môme, ses grands airs et ses diplômes* ». Pour Renaud, « *il aurait mieux fait d'la maquer sur l'trottoir pour trois cents balles plutôt que d's'amouracher ce cette salope en cavale* ». En effet, sous l'influence de « *cette grand dame* », le personnage principal se convertit en traître. Cette idée de ségrégation sociale était la même deux ans plus tard dans *Adieu minette*. L'héroïne rencontrée par Renaud et habitant Neuilly avait « *une cervelle de pigeon* » et « *quelque chose de prétentieux que [il n'aimait] pas* ». Dans une phrase ambiguë, le chanteur affirmait que tous deux n'étaient pas nés « *du même côté d'la bourgeoisie* ». Le refrain poursuivait cette analyse :

*Adieu minette, nous n'étions pas du même camp
Adieu minette, bonjour à tes parents*

Pourtant, et il s'agit de la troisième fonction particulière conférée aux figures féminines par Renaud, on trouve un exemple où féminité rimait pour la chanteur avec humanité et empathie.

En effet, on a étudié la genèse de la chanson *Les charognards*¹²⁵ de 1977 et la dénonciation des différentes réactions, émanant essentiellement d'hommes, face à la mort d'un truand. Pourtant, à la fin du texte, un personnage féminin apparaissait, en rupture radicale avec le discours des autres badauds :

*Elle n'a pas dix-sept ans, cette fille qui pleure
En pensant qu'à ses pieds, il y'a un homme mort
Qu'il soit flic ou truand, elle s'en fout sa pudeur
Comme ses quelques larmes, me réchauffent le cœur*

L'évocation de cette femme avait alors pour but de dénoncer le manque d'altruisme, de sentiments de la gent masculine. C'était un exemple unique dans l'ensemble de l'œuvre de Renaud que l'on a étudié, qui, à défaut de relativiser l'image globale des femmes donnée par Renaud durant ses premières années de carrière, renforçait la complexité de celle-ci, avec des fonctions opposées et des discours parfois tendres, parfois beaucoup moins délicats. Il convient tout de même de relever le fait que cette dernière réalité était la plus répandue dans la bouche de Renaud.

¹²⁵ Voir chapitre 1, troisième partie

CHAPITRE 3 : UNE VIRULENTE CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ

D'après le *Petit Robert*, le verbe 'renauder' signifie protester avec mauvaise humeur. En vieux français populaire, 'être en renaud', c'est être en colère. Ces termes sont bien antérieurs à l'œuvre de Renaud, mais en les mettant en parallèle, d'aucuns pourront croire que son prénom traça la voie à l'engagement de Renaud. En réalité, c'est bel et bien le choc de la participation à mai 1968 et un cadre familial propice qui forgèrent l'engagement du chanteur, véhiculant une réelle critique sociale à travers ses textes et revendiquant cette partialité. Marquée par l'anarchisme, la pensée de Renaud était éminemment intransigeante et contestataire, contre les uniformes, contre les institutions et contre les cadres de la société giscardienne. Sur le plan politique, il conviendra d'analyser la teneur de la pensée anarchiste véhiculée par Renaud et la place du champ politique, c'est-à-dire le jeu électoral et les partis politiques, dans les chansons de Renaud.

I- AUX SOURCES DE L'ENGAGEMENT DE RENAUD

Cette première partie, avant d'étudier précisément les traits significatifs de la pensée contestataire renaudienne et de sa critique de la société giscardienne, a pour but de mettre en exergue les racines historiques de l'engagement du chanteur. Il s'agit, en fait, d'étudier le rôle du contexte familial et d'événements marquants durant l'adolescence du chanteur pour expliquer la façon dont il envisagea, plus tard, son rôle de chanteur, rôle qui lui permettait de clamer clairement ses choix et sa partialité.

A) Un double héritage politique familial

On a montré la double influence des parents de Renaud sur les affinités musicales de celui-ci., filiation avec la chanson réaliste d'un côté et admiration pour les textes de Georges Brassens de l'autre. Force est aussi de constater le poids d'une tradition politique familiale duale, élément fort de configuration de l'engagement du chanteur.

Renaud était au croisement de deux cultures revendicatives, deux rapports au monde politique et social. D'une part, sa mère, Solange venait d'une famille de tradition ouvrière, profondément de gauche, plus précisément de tendance communiste et syndicaliste révolutionnaire. La figure du grand père, Oscar, cristallisait cette réalité. Renaud insista sur les liens de son aï eul avec le Parti Communiste Français, son voyage en U.R.S.S. (Union des républiques socialistes soviétiques) et surtout sa culture ouvrière : « *C'était un prolétaire qui avait lu Marx, Engels, Lénine, un grand homme d'esprit.*¹²⁶ » Dans *Oscar*, la chanson que Renaud écrivit en son hommage en 1981, le chanteur insistait sur l'engagement de son grand-père, ne manquant à aucun des 'canons' de la tradition revendicative et protestataire du monde ouvrier :

*L'avait fait 36, le Front Populaire
Pi deux ou trois guerres, pi mai 1968
Il avait la haine pour les militaires
J'te raconte même pas c'qu'y pensait des flics
Il était marxiste, tendance Pif-le-chien
Syndiqué à mort, inscrit au Parti
Nous traitait d'fainéants, moi et mes frangins
Parc'qu'on était anars, tendance patchouli*

On remarque à double titre l'allusion au PCF. Il est dénommé dans l'expression 'le Parti' et également par le biais des célèbres vignettes de bande dessinée qui figuraient sur la dernière page du journal communiste *L'Humanité* depuis mars 1948. L'engagement du grand-père de Renaud s'inscrivait donc dans des cadres partisans ou syndicaux, ce qui ne fut pas le cas de ce dernier.

D'autre part, le père de Renaud, Olivier, représentant plutôt une filiation avec la gauche intellectuelle, moins engagée et plus morale que la tendance maternelle, en tant qu'elle n'était pas athée mais liée au protestantisme. L'arrière-grand-père paternel de Renaud, ainsi que le père et le grand-père de celui-ci étaient pasteurs dans le sud de la France. Renaud arborait d'ailleurs souvent autour du cou, ou à l'oreille comme sur la pochette du premier album, une croix huguenote symbolisant cette religion. La tradition paternelle comportait tout de même des accents anarchisants. Renaud qualifia d'ailleurs son père « *d'anarcho-socialiste* dans de

¹²⁶ Cité dans 'Le rouge et le noir'

nombreux entretiens¹²⁷. Au total, pour résumer, «*du côté de [son] père, c'était plutôt la gauche socialiste, du côté de [sa] mère, la gauche communiste*¹²⁸», plus précisément le prolétariat rouge, d'une part, et le socialisme bon teint, de l'autre. Il semble que le chanteur, même s'il faut se garder de tout déterminisme historique, ne pouvait qu'être marqué et influencé par ces traditions intellectuelles familiales, complémentaires davantage qu'opposées. Renaud en donna un synthèse personnelle, tendant surtout à l'anarchisme durant ses premières années, comme on le verra au cours de ce chapitre.

Aucune des archives dépouillées ou des ouvrages consultés ne permettent d'apporter des précisions sur les filiations partisans possibles des parents de Renaud. Ce dernier n'en fit d'ailleurs jamais état. Une chose paraît en revanche certaine : les événements sociaux et politiques étaient une préoccupation majeure chez les Séchan. À en croire Renaud¹²⁹, en famille, à table notamment, on parlait de conflits sociaux, de politique internationale, de lutte des classes. L'enfance et l'adolescence du chanteur furent marquées par des événements forts et tragiques, comme la longue guerre d'Algérie, les manifestations contre l'Organisation de l'Armée Secrète, organisation terroriste regroupant les fanatiques de l'Algérie française. Ses parents participèrent à celle du 8 février 1962, qui se solda par la mort de huit manifestants pacifistes, écrasés contre les grilles d'entrée du métro Charonne en fuyant les charges policières. En 1975, dans *Hexagone*, Renaud évoqua ce souvenir :

*Ils sont pas lourds, en février, à se souvenir de Charonne
Des matraqueurs assermentés qui figolèrent leur besoin*

Au-delà du poids des engagements paternels à une époque où Renaud était encore dans l'enfance, un autre événement, cette fois-ci de dimension internationale et davantage contemporain de l'adolescence du chanteur, marqua l'éveil de la conscience politique de ce dernier. Il s'agissait de la guerre du Viêt-nam. Pour Laurent Berthet¹³⁰, Renaud se sentit beaucoup plus concerné par ce conflit que par les événements précédents, même s'il convient de noter que dans aucun des textes du chanteur, contrairement à ce que l'on vient de voir pour le cas du métro Charonne, n'apparut la trace de cet affrontement sanglant entre Américains et opposition communiste du Viêt-cong. Ce qui est vrai est que Renaud participa à des comités Viêt-nam de soutien au retrait des troupes américaines de la zone à partir de 1967 et de son entrée au lycée Montaigne. Il manifesta également aux côtés du Mouvement contre l'Armement atomique dirigé par Jean Rostand.¹³¹ Ces actions le rapprochèrent du protest-song américain de Bob Dylan, style musical qui avait fleuri sur le terrain du pacifisme et de l'antimilitarisme.

Durant les journées de mai 1968, dont on va préciser à présent l'impact sur l'engagement du chanteur, cinq des six enfants des Séchan participèrent aux manifestations étudiantes, la petite dernière, Sophie, étant trop jeune pour y assister. La tradition familiale de prise de conscience politique et sociale, à défaut de militance partisane, marqua donc également l'ensemble des frères et sœurs du chanteur. C'est une preuve supplémentaire du poids de l'héritage familial ainsi décrit, permettant la lecture des événements nationaux et internationaux sous l'angle de l'engagement et de la mise en avant de valeurs de gauche.

¹²⁷ Régis Lefèvre, p.35

¹²⁸ Revue *Chorus*, op.cit. p.102

¹²⁹ Cité dans 'Le rouge et le noir'

¹³⁰ Renaud, *le Spartacus de la chanson*, op.cit., p.105

¹³¹ Renaud, op.cit., p.16

B) Le choc de mai 1968

La participation de Renaud aux événements de mai 1968 est particulièrement éclairante pour expliquer son début de carrière et dresser les contours de son engagement. Le souvenir 'du joli mois de mai' était présent dans ses premiers disques, ainsi que celui d'une autre révolte, à savoir la Commune de Paris. Ces deux jalons historiques fascinèrent le chanteur et façonnèrent son imaginaire.

Quand éclatèrent les protestations étudiantes et lycéennes au début de l'année 1968, Renaud participait déjà à un Comité d'Action Lycéen au lycée Montaigne dont les activités consistaient en la rédaction et la distribution de tracts, l'organisation de piquets de grève et de débats. De sensibilité anarchiste, il en avait lu les théoriciens comme Bakounine, Pierre-Joseph Proudhon (*Qu'est ce que la propriété?*, 1840) et Max Stirner (*L'Unique et sa propriété*, 1845). Lors des premières manifestations et barricades du mois de mai, consécutives à la fermeture des facultés, Renaud, imitant certains de ses amis, se rapprocha cependant du Parti Communiste Marxiste Léniniste de France, d'obédience maoïste. Il assista notamment à des soirées d'amitié franco-chinoises dans le XIV^e arrondissement de la capitale. Il s'éloigna néanmoins rapidement de cette organisation et de ses contraintes, l'intellectualisme outrancier et l'ouvriérisme démagogique selon Jacques Erwan, pour rejoindre, à la mi-mai, la Sorbonne occupée et ne plus manquer aucune manifestation ni affrontement dans le Quartier latin : « *J'ai vite retrouvé le drapeau noir que je n'aurais jamais dû déserté.*¹³² » Très mobilisé, il vendait à la criée des journaux révolutionnaires tels *L'Enragé* ou *L'Action* et assistait aux réunions des mouvements gauchistes. Il rejoignit d'abord le CRAC (Comité révolutionnaire d'agitation culturelle) avant, pour se prémunir de tout embrigadement, de créer son propre mouvement, dénommé le Groupe Gavroche Révolutionnaire. Son souci d'indépendance fit connaître à ce groupe un succès relatif puisqu'il ne compta finalement que trois membres, réunis autour d'activités essentiellement culturelles. Le choc de ces événements conduisit Renaud vers une voie radicale, idée sur laquelle il s'exprima quelques années plus tard : « *Quand mai 1968 est arrivé, ma vie n'a plus été que la politique et les gonzesses. Ça a été aussi l'occasion de remettre en cause les parents, les lycées et la société.*¹³³ » Avec cinq enfants sur les barricades, dont Renaud désertant la maison pendant un mois, l'exemple d'Olivier Séchan correspondait parfaitement à ce rejet de l'autorité parentale.

À la fin des journées d'action et de lutte, la Sorbonne occupée fut pour Renaud l'occasion de rendre publique sa première chanson, intitulée *Crève salope*, violent réquisitoire contre toutes les formes d'autorité, celle des parents, des professeurs, des forces de l'ordre et de l'Église. En ce sens, elle symbolisa au mieux la mentalité du jeune lycéen, baignée d'anarchisme et de révolutionnarisme. On peut la décrire comme « *un texte simpliste, un peu naïf, qui venait du cœur*¹³⁴ ». Il faudrait aussi mentionner sa dimension outrancière, mais qui était révélatrice de l'état d'esprit de certains manifestants de l'époque :

*Je v'nais de manifester au Quartier, j'arrive chez moi fatigué, épuisé
Mon père me dit : bonsoir fiston, comment ça va ?
J'ui répons : ta gueule sale con, ça t'regarde pas !
Et j'ui ai dit : crève salope !
Et j'ui ai dit : crève charogne !*

¹³² Renaud, *op.cit.*, p.17

¹³³ Extrait de François BENSIGNOR, *Renaud*, Publications internationales (coll. CV Stars), 1986 cité dans Renaud, *le Spartacus de la chanson*, *op.cit.*, p. 106

¹³⁴ *Le Monde*, 10/04/1975

*Et j'ui ai dit : crève poubelle !
Vlan, une beigne !*

Après les événements, au mois d'août, Renaud partit en vacances dans les Cévennes avec quelques amis rencontrés sur les barricades. Installés sur les pentes du Mont-Lozère dans une maison qu'ils avaient squattérisé, ils hissèrent sur le toit un drapeau noir et fondèrent une communauté anarchiste 'Nestor Makhno', dont l'aventure ne dura que quatre jours. Le nom de la communauté faisait référence à un anarchiste ukrainien (1889-1934) à la tête d'une armée insurrectionnelle¹³⁵ contre les Rouges et les Blancs.

À la rentrée suivante, inscrit au lycée Claude-Bernard, il fonda avec un ami un Groupe Ravachol, dont l'activité, assez marginale dans ce lycée peu politisé, consistait à publier un tract tous les deux mois. Un autre texte datant de cette époque était révélateur des idées politiques du jeune Renaud. Cette chanson se présentait comme un morceau à la gloire de la théorie anarchiste. Son titre, *Ravachol*¹³⁶, se référait à François Claudius Koenigstein, dit Ravachol (1859-1892), ouvrier teinturier français ayant adhéré au collectivisme puis à l'anarchisme et qui fut l'auteur d'attentats, notamment contre un magistrat en 1892, qui lui valurent la peine de mort. Renaud y mentionnait aussi Émile Henry (1872-1894), anarchiste auteur d'attentats terroristes, et y paraphrasait Pierre-Joseph Proudhon :

*Il s'appelait Ravachol, c'était un anarchiste
Qu'avait des idées folles, des idées terroristes
Il fabriquait des bombes et les faisait sauter
Pour emmerder le monde, les bourgeois, les curés (...)
Camarade qui veut lutter autour du drapeau noir
Drapeau d'la liberté, drapeau de l'espoir
Rejoins le combat du Groupe Ravachol
Et n'oublie surtout pas qu'la propriété c'est du vol*

Finalement, mai 1968 marqua bien le début de l'engagement de Renaud, de la genèse de son rapport aux événements sociaux historiques et contemporains mais aussi de sa sensibilité anarchiste dont ses premiers textes furent le témoignage. Par la suite, à trois occasions, deux en 1975 (*Société tu m'auras pas* et *Hexagone*) et une en 1977 (*La bande à Lucien*), Renaud fit allusion à ces événements dans ses textes, sur un ton à chaque fois différent mais avec un même dénominateur : la nostalgie. Dans *Société tu m'auras pas*, Renaud chantait « *les barricades* » et « *les grenades [tonnant] au petit matin* » mais ce fut surtout avec *Hexagone* que l'artiste évoqua le souvenir d'une occasion manquée, d'une révolte avortée. En effet, il mettait en avant le raz-de-marée électoral et la déroute de la gauche aux élections législatives des 23 et 30 juin 1968 consécutives à la dissolution de l'Assemblée nationale par le président de Gaulle :

*Ils se souviennent, au mois de mai, d'un sang qui coula rouge et noir
D'une révolution manquée qui faillit renverser l'Histoire
J'me souviens surtout d'ces moutons effrayés par la liberté
S'en allant voter par millions pour l'ordre et la sécurité*

¹³⁵ Lorsqu'il fit le tour du monde en bateau en 1982, Renaud nomma son embarcation du nom de cette armée, la 'Makhnovchtina'

¹³⁶ Les paroles intégrales de cette chanson sont reproduites en annexe.

Par ailleurs, dans *La bande à Lucien*, Renaud évoquait le souvenir de l'amitié née sur les barricades. En effet, le narrateur retrouvait «*son pote Lucien* » en ces termes : « *T'as pas changé d'puis 68, à c't'époque on s'fendait la gueule.* »

En 1988, à l'occasion du vingtième anniversaire des événements de mai 1968, Renaud préfaça et annota un recueil de photos¹³⁷ sur ces journées. Il en profita pour donner, avec le recul, une vision romantique et lyrique de cette époque. : « *Comme elle étaient belles ces nuits il y a vingt ans, comme étaient belles ces idées qui nous animaient et qui nous unissaient, lycéens, étudiants, employés, ouvriers, comme elle était belle cette révolte. (...) La grève rendait les rues vivantes et les passants bavards. La fin du printemps fut la fin du siècle et la fin du vieux monde. Puis, le travail reprit lentement, les visages et les bouches se refermèrent. Le patronat grimaça un sourire vainqueur. Les gens votèrent bien comme il faut et le pavé fut recouvert d'un macadam gris comme le Paris d'aujourd'hui.* » Il mettait surtout en valeur son rôle personnel et son engagement futur, non sans démagogie : « *Je suis de ceux qui continuèrent le combat, ceux qui savent que le combat n'est pas derrière eux, de ceux pour qui 'la sagesse ne viendra jamais'.* » En définitive, les sentiments qui dominaient étaient la fierté d'avoir pris part à un moment solidaire gâché et avorté mais aussi à un référent fondateur pour la suite.

Avant de conclure ce développement sur le poids du choc de mai 1968 pour Renaud, il faut mentionner les références que le chanteur fit, toujours dans cette même vague historique révolutionnaire à deux autres révoltes populaires françaises. D'une part, il fit allusion à la Commune de Paris par deux fois dans 'Amoureux de Paname' en 1975. Dans la chanson *Écoutez-moi les gavroches*, il en montrait le lien avec un Paris éternel et populaire :

*Allez respirez sur la Butte, tous les parfums de la Commune
Souvenirs de Paris qui lutte et qui pleure parfois sous la lune*

Dans *Société tu m'auras pas*, il faisait un appel sans équivoque à en reprendre le flambeau :

*Demain prendre garde à ta peau,
À ton fric, à ton boulot
Car la vérité vaincra, la Commune refleurira*

En revanche, l'évocation de la Révolution de 1789 dans *Hexagone* renvoyait à l'échec du mouvement sur le plan social et économique :

*Ils font la fête au mois d'juillet en souv'nir d'une révolution
Qui n'a jamais éliminé la misère et l'exploitation*

Renaud précisait alors son ancrage dans le sillage des grandes révoltes populaires en insistant sur des valeurs romantiques et sur un goût d'inachevé qui appelait à continuer la lutte. Mai 1968, et dans une moindre mesure la Commune de 1871, fut donc des souvenirs fondateurs pour Renaud qui se déclara «*fasciné par la Commune de Paris et initié par mai 1968*¹³⁸». Il montrait ainsi son affinité pour un héritage idéologique révolutionnaire lié à ces événements, dont la finalité première se devait d'être sociale, en renversant l'ordre établi.

¹³⁷ Claude Raimond-Dityvan (photos) et Renaud (textes), *Mai 1968*, Éditions Carrière-Kian (coll. Camera obscura), 1988

¹³⁸ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

C) Une partialité revendiquée

Avant d'entrer plus profondément dans l'analyse des textes du chanteur à travers le prisme de la contestation sociale et de la révolte, il convient d'insister sur le fait que Renaud revendiqua toujours clairement l'engagement de ses textes. Il faudra également se demander si cela participait, dans son esprit, d'une fonction particulière conférée au chanteur.

Claude Fléouter, prenant l'exemple de Jacques Higelin ou Maxime Le Forestier, deux chanteurs contemporains de Renaud, résumait ce qu'était pour eux la chanson, à savoir « *un moyen de communiquer avec les autres en se déchargeant la tête, en laissant courir sa spontanéité, sa sincérité, les résonances du quotidien en étant libre à l'égard de tout le monde*¹³⁹ ». Il situait Renaud dans cette tradition, dès 1975. C'étaient, en effet, la verve mordante, la vivacité des textes et leur prise directe avec un engagement qui caractérisaient l'œuvre de ce dernier. Le message associant, d'une part, la partialité et, d'autre part, l'action de chanter était explicite dans la strophe introductive de deux textes. Ainsi, dans *Société tu m'auras pas*, chanson au titre évocateur présente sur le premier disque, Renaud débutait en montrant sa filiation avec le protest-song puis mettait en valeur sa liberté, son esprit critique et virulent :

*On les a récupérés, oui mais moi, on m'aura pas,
Je tirerai le premier et viserai au bon endroit
J'ai chanté dix fois, cent fois, j'ai hurlé pendant des mois
J'ai crié sur tous les toits ce que je pensais de toi
Société, société, tu m'auras pas*

De même, en 1980, dans *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?* 'chanson-défouloir' et « *joli crachat sur l'art délicat de l'euphémisme*¹⁴⁰ », Renaud précisait la teneur de ses textes, leur fonction :

*J'veux qu'mes chansons soient des caresses
Ou bien des poings dans la gueule
À qui qu'ce soit que je m'agresse
J'veux qu'vous remuer dans vos fauteuils
Alors écoutez-moi un peu
Les pousse-mégots et les nez d'bœux
Les ringards, les folkeux, les journalisteux (...)
J'suis pas chanteur pour mes copains
Et j'peux être teigneux comme un chien*

Toutefois, l'artiste s'expliqua à plusieurs reprises sur la genèse de ce texte¹⁴¹ dans le but d'en nuancer la violence verbale. En effet, peu après sa commercialisation, il évoqua l'aspect éminemment épidermique et brutal de cette réaction, mais il traduisait par la même la spontanéité de son écriture : « *Cette chanson-là, j'l'ai écrite un jour où j'étais excédé, je n'ai pas cherché à faire beau, je dis exactement ce que je pense. C'est vrai qu'elle n'est pas construite mais elle est là comme ça, sincère.*¹⁴² » Plus de vingt ans plus tard, il caractérisait

¹³⁹ *Le Monde*, 10/04/1975

¹⁴⁰ *Télérama*, 19/03/1980

¹⁴¹ Les paroles de cette chanson sont reproduites en annexe.

¹⁴² *Ibid.*

encore ce texte comme « *le bréviaire de la colère*¹⁴³ ». Toujours est-il qu'on est en face d'un chanteur dont les propos étaient engagés et les chansons marquées par une dimension vindicative, polémique. Si la colère n'inondait pas toutes ces chansons, la subjectivité et l'engagement de ceux-ci ne présentaient pas le moindre doute. Dans un entretien datant de 1979¹⁴⁴, Renaud, fustigeant l'impartialité journalistique et les analyses politiques des faits laissant au lecteur le choix de se faire une opinion, revendiquait son engagement : « *Si le devoir premier d'un journaliste est l'objectivité, je ne pourrais pas être journaliste. Je ne pourrais écrire qu'avec ma haine, mon amour, ma folie et mes convictions profondes, subjectives et sectaires. Par réaction épidermique, sociale et culturelle, on se situe sentimentalement du côté des voleurs face à celui des exploités, dans le camp des autonomes, des terroristes, des casseurs face à celui de l'État, de la justice et des patrons.* » Le message pouvait difficilement être plus clair : la chanson était utilisée comme un canal d'expression d'idées, de positions personnelles exposées avec force. C'est là tout le sens de l'expression 'partialité consciente et revendiquée', qui consistait à décrire une réalité quotidienne, à ausculter une société tout en donnant son opinion.

Cet état de fait supposait-il un rapport spécial entre le chanteur et son public, c'est-à-dire au niveau de la médiation entre ces idées subjectives et leur réception ? Renaud utilisa le tutoiement, un tutoiement à valeur collective pour toucher tant l'ensemble de son public que chacun des auditeurs ou spectateurs. Dans les 54 titres écrits par le chanteur entre 1975 et 1982, on trouve quatorze marques du tutoiement ou de vecteurs phatiques directement dirigés vers le public, comme « *je te crache à la gueule* », « *faites gaffe* », « *regarde-toi* », « *tu m'auras pas* », « *écoutez-moi* », « *écoutez-ça* », « *...pas vous ?* ». Les concerts étaient aussi un moyen d'entrer en contact avec le public, ce qui était vrai pour tout artiste mais particulièrement dans le cas de Renaud qui s'expliquait beaucoup entre les chansons, blaguait, racontait des anecdotes.

Cependant, il semble que sa véritable vision du rôle et du poids du chanteur était ambiguë, c'est-à-dire oscillant entre la prise de conscience de l'influence possible sur le public et l'incertitude sur l'efficacité d'un tel mécanisme. Ainsi, en 1977, Renaud donnait un pouvoir très fort au chanteur : « *Avec ma tronche, mes chansons, je peux changer l'état d'esprit des gens. En fait, c'est ce que j'ai envie de faire, que les cons deviennent moins cons et que les salauds deviennent gentils.*¹⁴⁵ » Pourtant, quatre ans plus tard, évoquant le cas particulier des concerts le ton avait changé : « *Je me demande ce que je leur apporte aux gens. Si c'est deux heures de plaisir, déjà je suis vachement content. Mais quoi d'autre...c'est toujours la question.*¹⁴⁶ ». Au total, le décalage entre ces deux réponses s'explique certainement par l'augmentation, due à ses succès croissants, de la diversité au sein du public de Renaud, attirant au-delà des seuls révoltés et loubards. Pourtant, dans les deux cas, la volonté d'influer sur le public et de conférer un rôle social au chanteur restait la même.

II- UN CHANTEUR REVOLTÉ ET CONTESTATAIRE

Renaud utilisait les mots pour véhiculer, parfois avec rage, ses mécontentements, ses colères et ses révoltes. Le registre de la chanson 'contre', c'est-à-dire une pensée contestataire intransigeante, était celui auquel le chanteur s'identifiait le mieux et pour lequel il était le plus doué, dans la droite ligne de l'esprit libertaire de mai 1968. Cette contestation directe

¹⁴³ Cité dans 'Le rouge et le noir'

¹⁴⁴ *Libération*, 26/02/1979

¹⁴⁵ *Actuel*, décembre 1977

¹⁴⁶ *Télérama*, 23/12/1981

s'exerçait tant contre les forces de sécurité que contre les institutions et les caractéristiques sociales de la société giscardienne.

A) Contre les uniformes

En s'attaquant aux forces de l'ordre, qu'elles fussent militaires ou policières, Renaud dénonçait radicalement toutes les formes d'autorités. Il en montrait un visage totalement négatif, leur déniait une quelconque utilité sociale. Le chanteur ne concéda jamais la moindre qualité à une personne portant un uniforme.

On constate une focalisation négative sur l'uniforme bleu marine des policiers, qui n'étaient d'ailleurs pas désignés ainsi par Renaud. En effet, il utilisait un vocabulaire péjoratif, parmi lequel « *les flics* », « *les flicards* » ou « *la flicaille* » étaient des expressions 'naturelles' dans la bouche de Renaud, apparaissant dans huit chansons différentes. Elles côtoyaient « *les cons en uniforme* », « *les petits fouineurs* », « *les perdreaux* », « *les roussins* », « *les keufs* ». Renaud était, dans sa rage contre les uniformes, singulièrement abrupt et virulent envers les policiers. En fait, comme on le nuancera plus avant, « *il accuse ces c... de Français en général, les flics en particulier*¹⁴⁷ ». L'influence de mai 1968, avec son refus d'un État policier, ses slogans chocs comme 'CRS-SS', l'expérience directe de la violence policière durant les manifestations expliquaient la stigmatisation de cette catégorie par le chanteur. Pourtant, si les chansons de jeunesse de Renaud étaient, sans conteste, les plus marquées par cette présence policière, les techniques pour la dénoncer étaient différentes. D'une part, dans deux textes, la dénonciation n'était pas frontale mais l'ombre policière planait sur le récit, comme hantant la vie et le quotidien des personnages. Ainsi, en 1977, dans *Le blues de la Porte d'Orléans*, Renaud chantait on quartier et son originalité, puis son texte s'achevait ainsi :

*Tout ça pour dire que l'quatorzième
C'est un quartier qu'est pas banal
À part les flics qui sont les mêmes
Que dans l'reste de la capitale*

En 1980, dans *La boum*, Renaud se mettait en scène, sur sa mobylette, alors qu'il fut arrêté par les forces de l'ordre :

*Lorsque j'me suis barré, j'ai croisé les roussins
Uniforme bleu foncé et képi sur le crâne
Tout ça à cause d'un voisin qu'aimait pas Bob Dylan
M'ont foutu un PV, pas d'lumière sur ma meule
Ont cru bon d'ajouter qu'y z'aimaient la jeunesse*

D'autre part, des chansons étaient empreintes d'une aversion beaucoup plus radicale. « *Le bleu marine me fait gerber* » affirmait Renaud avec force et exagération dans *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?*. Dans l'imaginaire du chanteur, c'était en fait le nombre de policiers et leurs méthodes qui étaient en cause. Renaud allait ainsi à contre-courant d'une société pour qui la présence policière était, sinon encouragée, à tout le moins souhaitable. Ce souci d'ordre et de sécurité exprimé par ses contemporains heurtait l'idéal renaudien. Son obsession se centrait sur la violence policière : « *ces petits fouineurs (...) l'ont ficelé sur du bois blanc et*

¹⁴⁷ *Le Figaro*, 21/03/1979

lui ont tranché le cou » dans *La java sans joie* ; « les flics assassinent » dans *Les charognards*, le récit d'une remise à mort en bonne et due forme ; « les matraqueurs assermentés qui figmolèrent leur besogne » et « pour faire régner l'ordre public ils assassinent impunément » dans *Hexagone*. Derrière cette focalisation négative, c'étaient les pouvoirs publics et leurs ordres homicides qui étaient stigmatisés. Renaud percevait donc les policiers comme d'étroits représentants de l'État. À cette violence, il appelait à répondre par les mêmes armes comme en attestait ce passage de *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?* :

*À Longwy comme à Saint-Lazare
Plus de slogans face aux flicards
Mais des fusils, des pavés, des grenades*

Concernant la présence massive des policiers, deux textes de 1975 étaient particulièrement éclairants. Dans *Hexagone*, Renaud fustigeait l'ubiquité des forces de l'ordre :

*La France est un pays de flics
À tous les coins d'rue, y'en a cent*

Dans *Société tu m'auras pas*, le chanteur, pour étayer sa démonstration, allait jusqu'à dénier aux policiers leur statut d'homme :

*J'ai vu occuper ma ville par des cons en uniforme
Qu'étaient pas vraiment virils mais qui s'prenaient pour des hommes*

En résumé, l'image des policiers était tant omniprésente que négative dans l'œuvre de jeunesse de Renaud, encore, on l'a vu, très marquée par le souvenir de mai 1968 et, on le verra, placée sous le sceau de l'anarchisme. La situation était distincte pour le cas des militaires. En effet, si leur portrait esquissé par le chanteur s'apparentait aussi à une virulente critique, les textes de Renaud les plus antimilitaristes et pacifistes apparurent sur des disques postérieurs¹⁴⁸. Dans notre période d'études, on trouve néanmoins quelques incises contre l'armée, dont la plus directe figurait dans *Où c'est qu'j'ai mon flingue ?*, chanson qui cristallisait toutes les colères et révoltes du chanteur : « *J'aime pas (...) l'armée, (...) les marches militaires ça m'déglingue* » Il est d'ailleurs intéressant de remarquer, après l'étude de l'enregistrement public du concert de janvier 1982 à l'Olympia, que ce passage déclenchait une réelle réaction positive du public, se matérialisant par des cris et des applaudissements. Cet élément étaye la thèse de l'existence parmi le public de Renaud d'une importante minorité bruyante et visible cautionnant les propos les plus virulents du chanteur durant ses représentations.

Si les policiers étaient dénués de toute utilité positive pour Renaud, les militaires en avaient au moins une, celle de situer la bêtise humaine¹⁴⁹. En 1977, dans la chanson *Adieu minette*, il affirmait :

*Tu m'as présenté tes copains
Presque aussi cons qu'des militaires*

¹⁴⁸ Voir, entre autres, *Déserteur* ('Morgane de toi-1983), *Trois matelots* ('Mistral gagnant'-1985), *La médaille* ('À la Belle de mai'-1994)

¹⁴⁹ Renaud, *le Spartacus de la chanson*, op.cit., p.24

Dans la même chanson, lui qui n'a jamais fait son service militaire, aggravait encore le portrait à charge contre l'armée en la comparant avec une famille bourgeoise dont il venait de mettre en valeur les travers:

*Ça fait trois semaines que j'suis bidasse
L'armée c'est une grande famille
La tienne était moins dégueulasse
Viv'ment la quille !*

Quatre ans plus tard, dans le texte de *Dans mon HLM*, la verve était la même pour dénoncer l'idiotie des militaires :

*Il est tellement givré
Que même dans la Légion
Z'ont fini par le jeter
C'est vous dire s'il est con !*

Comme pour les policiers, dans l'imaginaire renaudien, la fonction de militaire était associée à la brutalité, l'arrogance, à la loi du plus fort et à l'injustice. Le personnage de *Mon Beauf* illustre cet état de fait, lui qui « *a fait dix ans d'Égérie, ses mômes il les éduque à grands coups d'ceinturon* ». Dans *Les charognards*, c'étaient les penchants au racisme et à la vengeance sommaire d'un ancien combattant qui étaient dénoncés par Renaud :

*Moi Monsieur j'vous signale que j'ai fait l'Indochine
Dit un ancien para à quelques arrivistes
Ces mecs [les bicots] c'est d'la racaille, c'est pire que les Viêt-Minh
Faut les descendre d'abord et discuter ensuite*

Au total, on constate que l'antimilitarisme du chanteur durant ses premières années de carrière ne peut s'appréhender sans prendre en compte un rejet du patriotisme et de la stricte obéissance emblématique de l'armée, conduisant à l'asservissement du libre arbitre et de l'indépendance de l'esprit humain.

B) Contre les institutions

Par institution, on entend un ensemble de règles, de normes établies en vue de contrôler le corps social et de le réunir autour de valeurs communes. Parmi ces institutions, ce furent l'Église, la justice et le travail qui furent les plus exposés aux coups de boutoirs de la pensée contestataire renaudienne.

En premier lieu, c'est la question de la place de la religion dans les premiers textes de Renaud, au-delà de la simple figure du curé, qu'il est intéressant d'analyser. Les premières allusions du chanteur à la religion apparurent seulement dans le quatrième album, 'Marche à l'ombre' et furent de plus en plus présentes dans les disques suivants¹⁵⁰. Dans les deux opus de 1980 et 1981, on compte six incises relatives à ce thème. L'exemple le plus direct, tendant au blasphème, était exposé dans *Pourquoi d'abord ?*, dialogue où perçait l'antycléricisme intransigeant de Renaud derrière une question irrévérencieuse :

¹⁵⁰ Voir *L'aquarium* et *La ballade nord-irlandaise* ('Marchand de cailloux'-1991), ainsi que *Le petit chat est mort* ('À la Belle de mai'-1994)

*-Mais pourquoi est ce que les curés, d'abord tu leur en veux ?
C'est quand même un peu grâce à eux qu'on a un Bon Dieu.
-Eh ! Ton Bon Dieu il est mort avec Jésus sur la croix
Ils l'ont crucifié avec trois punaises et pi y s'est barré !*

Le décor était posé : Renaud était athée, ne croyant pas à un Dieu 'mort' (« *Pas plus que j'crois au Bon Dieu* » dans *Le Père Noël noir*). Dans une chronique récente publiée dans *Charlie-Hebdo*¹⁵¹, Renaud renouait avec la vigueur de cet athéisme : « *Si je devais mourir demain, je crois que mon dernier petit bonheur serait d'aller pisser dans un bénitier, cracher sur les portes des églises, écrire 'merde à Dieu' sur les murs.* » Niant l'existence même de Dieu, Renaud allait jusqu'à utiliser le conditionnel pour désigner le Ciel, comme dans *La teigne* :

*Si y'a un Bon Dieu ou une Sainte Vierge
Faut qu'ils accueillent à leur enseigne
Parc'qu'avant d'passer sur l'autre berge
Y m'avait dit : personne ne m'aime, j'suis qu'un pauvre teigne*

En outre, au-delà de la négation de tout pouvoir direct pour les curés, considérés par le chanteur dans une posture équivalente à celle des « *flics* » (le personnage principal de *Baston* ! « *rêvait de parents (...) qui s'raient pas des flics ou des curés* »), Renaud envisageait une relation unilatérale entre Dieu et le croyant. Ainsi, il niait toute portée, toute aide pratique retirée du fait de croire en Dieu. Dans *Banlieue rouge*, on trouvait un exemple de cette asymétrie :

*Pourtant elle a mis l'Bon Dieu
Juste au-dessus d'son paddock
Elle y croit si tu veux
Mais c'est pas réciproque*

Pourtant, cette option antireligieuse radicale conduit à soulever un paradoxe lié au fait que Renaud arborait une croix huguenote clairement visible, comme un signe ostensible d'appartenance à la religion protestante, sur deux des pochettes de ses disques, 'Amoureux de Paname' et 'Marche à l'ombre'. Renaud croyant ? Renaud protestant ? La vérité est en réalité plus complexe. Entre 1975 et 1982, aucun texte ou article ne faisait référence au lien du chanteur avec cette religion mais on a vu que la famille paternelle de Renaud était de souche protestante. Par la suite, celui-ci précisa sa pensée en se revendiquant comme « *un protestant non croyant, non pratiquant*¹⁵² ». Pour lui, cette voie personnelle apparaissait moins comme un choix religieux que comme l'adhésion à une culture, une morale. Dans un entretien de 1995, il déclarait : « *Je me sens appartenir à une identité culturelle, une identité d'esprit, et je constate qu'en France la communauté protestante, dans sa grande majorité, partage les valeurs d'humanisme, d'antiracisme, de tiers-mondisme qui sont les miennes. C'est aussi un peu en réaction contre le catholicisme. (...) Et, en plus, on est une minorité et j'aime bien l'idée d'appartenir à une minorité.*¹⁵³ » Cet entretien suscite deux remarques. D'une part, l'anticléricalisme et l'athéisme de Renaud étaient surtout une réaction contre l'Église catholique et son clergé. D'autre part, pour le chanteur, mettre en avant son lien avec le

¹⁵¹ Renaud, *Envoyé spécial chez moi*, Ramsay, 1996, p.149

¹⁵² Ibid. p.112

¹⁵³ Revue *Chorus op. cit.*, p.102

protestantisme servait son imaginaire de gauche, son idéal libertaire. Dans son esprit, il y avait une réelle analogie entre 'être protestant' et 'protester'.

Dans un second temps, une autre institution passée au crible de la révolte renaudienne était la justice, tant à travers les décisions qu'elle pouvait mettre en œuvre que la figure des magistrats ou des étudiants en droit. C'était surtout le thème de la peine de mort qui constituait la particularité des attaques de Renaud contre la justice durant ses premières années. On a vu qu'il évoquait la peine de mort en parallèle avec la violence policière, dans *La java sans joie*¹⁵⁴. Dans une autre chanson de 1975, *Hexagone*, l'artiste affirmait son rejet de la peine capitale, qui était encore pratiquée en France, comme le symbole d'un système judiciaire violent. Il comptait accélérer la prise de conscience de ses contemporains, en fustigeant leur passivité et leur silence :

*Quand on exécute au mois d'mars de l'autr'côté des Pyrénées
Un anarchiste du pays basque pour lui apprendre à s'révolter
Ils crient, ils pleurent et ils s'indignent de cette immonde mise à mort
Mais ils oublient qu'la guillotine chez nous aussi fonctionne encore*¹⁵⁵

À deux autres reprises, l'attaque contre la justice était encore plus frontale ; Ainsi, dans *La bande à Lucien*, Renaud faisait allusion à un détenu, en personnifiant l'idée de justice dans le portrait d'un greffier :

*Ça doit pas être le super pied la vie à Fleury-Mérogis
Mais elle supporte pas la Justice qu'on crache à la gueule du greffier*

L'autre exemple, extrait de *Étudiant poil-aux-dents*, une chanson de 1981, était encore plus parlant dans le sens où il s'inscrivait dans le cadre d'un pamphlet contre le système universitaire et ses étudiants « *qui s'en vont grossir les rangs des bureaucrates et des marchands* ». Après s'être attaqué aux étudiants en médecine et en architecture, la strophe sur les élèves des facultés de droit était la plus agressive et cristallisait une protestation générale englobant les militaires :

*Étudiant en droit, y'a plus d'fachos dans ton bastion
Que dans un régiment d'paras, ça veut tout dire eh ducon !
Demain c'est toi qui viendras, dans ta robe ensanglantée
Pour faire appliquer tes lois que jamais on a votées
Qu'tu finisses juge ou avocat ta justice on en veut pas*

On croit reconnaître la faculté Panthéon-Assas que Renaud côtoya quand il était lycéen dans un établissement situé dans le même quartier. Elle servit de toile de fond pour que le chanteur mît en cause l'illégitimité des lois et, partant, des décisions de justice pouvant aller jusqu'à la peine de mort. Au total, c'était surtout ce dernier thème qui expliquait la véhémence de Renaud contre l'institution judiciaire.

La dernière institution sociale mise en cause dans les textes étudiés était sans conteste le travail. Dès 1975, dans *Gueule d'aminche*, il fustigeait un personnage qui « *parle de s'mettre au boulot, de plus traîner dans les rues* » tandis que dans *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?*,

¹⁵⁴ Voir le développement précédent

¹⁵⁵ Ce vers devint « *chez nous aussi ça plait encore* » après l'abolition de la peine de mort décidée par le président Mitterrand

il clamait « *j'aime pas le travail* » et que dans la chanson *Étudiant poil-aux-dents*, il affirmait « *qu'y faut jamais travailler* ». Sur la période, on remarque donc une vraie cohérence dans le traitement de ce thème par Renaud. En effet, qu'il fût « *boulot* » ou « *turbin* », il prétendait que le travail tel que l'envisageait le système économique dominant était aliénant, usant. Dès 1975, dans *Hexagone*, il évoquait « *une longue année d'usine* ». Utilisant l'ironie, il faisait valoir que l'héroïne de *Banlieue rouge* « *a un super boulot* » c'est-à-dire que « *sur l'parking de Carrefour, elle ramasse les chariots* ». Cependant, l'exemple le plus argumenté était donné dans le morceau de 1981 *Oscar*. Renaud y prenait l'exemple de son grand-père, mineur de fond puis ouvrier :

*L'a connu l'école que jusqu'à treize ans
Après c'est la mine qui lui a fait la peau
Vingt ans au charbon c'est un peu minant
Pour goûter d'l'usine y s'est fait parigot
Dans son bleu de travail y'm'faisait rêver
Faut dire que j'étais jeune j'savais pas encore
J'pensais qu'le turbin c'était un bienfait
Bienfait pour ma gueule surtout c'est la mort*

Si Renaud développait tant l'exemple de son aïeul, c'était aussi parce que ses quelques expériences personnelles avec le monde du travail, sans avoir exercé une même activité très longtemps, n'étaient pas véritablement oppressantes. De plus, la présentation du travail comme une activité avilissante, et qui correspondait ainsi réellement à l'étymologie du mot, venant du latin *trepalium* signifiant instrument de torture, était distinguée de l'activité épanouissante et libératrice. C'était à celle-ci que songeait le héros de la chanson *Baston !*, tout en étant conscient de la difficile matérialisation de cette acception du travail, qui était alors une simple utopie :

*Y rêvait d'un boulot où faudrait pas pointer
Où tu pourrais aller que quand t'en as envie
Que tu f'rais par plaisir, as pour gagner du blé
Y paraît qu'ça existe, dans la philosophie*

On est donc face à deux significations distinctes du travail, présentées dans un cadre contestataire. C'était sur le travail comme activité aliénante que l'imaginaire renaudien insistait. Deux considérations sont à formuler pour clore cette analyse de l'opinion de Renaud sur le travail. Premièrement, dans les textes étudiés, Renaud ne fit pas preuve d'un argumentaire direct contre l'économie libérale, pas plus qu'il n'insista, à part dans *Oscar*, sur la misère de la condition ouvrière en tant que telle¹⁵⁶. Deuxièmement, dans la période, on ne trouve qu'un seul exemple de discours dirigé contre la patronat, dans *Camarade bourgeois* en 1975, dans un album aux accents révolutionnaires (*Hexagone, Société tu m'auras pas*) :

*Je sais, ton père est patron, faut pas en faire un complexe
Le jour d'la révolution on lui coupera qu'la tête*

En définitive, de l'album de 1975 à celui de 1981, on était en présence d'une forte critique des uniformes et des institutions. On pouvait dénoncer, comme dans *Le Figaro*, la forme utilisée, celle du « *pilonnage tous azimuts de l'ordre établi [avec] des chansons porte-manteaux*

¹⁵⁶ *Lolito Lolita* et *Son bleu* ('À la Belle de mai'-1994) étaient deux chansons en forme d'hommage au prolétariat

*auxquelles on accroche un temps les oripeaux de la contestation bête et méchante*¹⁵⁷». Même à gauche, on mettait en avant « *la kyrielle de clichés pseudo-anar toujours en ctock dans les remises de mai 1968, encore que le printemps de nos vingt ans avait pour lui le bénéfice de la sincérité*¹⁵⁸ ». Toujours est-il qu'il convient aussi d'étudier la pensée contestataire de Renaud sous l'angle d'une véritable critique sociale, plus subtile et réaliste.

C) Contre la société giscardienne

Comme on l'a vu en introduction, on a choisi d'étudier une période de la vie de l'artiste qui correspondait avec un calendrier politique précis, celui du septennat de Valéry Giscard d'Estaing. Pourtant, aucun des textes du chanteur ne se référait nommément au président de la République ou à une autre fonction officielle. En revanche, son propos se centrait sur la dénonciation d'une société qu'il montrait comme dominée par l'état d'esprit bourgeois et l'individualisme. Par ailleurs, il dressait et fustigeait, parmi ses contemporains, les figures de la droite la plus dure.

Tout d'abord, il convient de mettre en avant, parmi les chansons du chanteur, une volonté de se présenter comme étant dans une position extérieure à la société française, en véritable observateur de celle-ci pour en mettre en lumière les défauts, les scories. Renaud, généralisant ses arguments, stigmatisait l'individualisme et la bêtise de l'ensemble de ses contemporains. Dans *Société tu m'auras pas*, le chanteur donnait, à travers le titre de sa chanson, une vision personnifiée de tout le corps social. Dans le même album, avec *Hexagone*, Renaud désignait les Français à la troisième personne du pluriel et abusait de généralisations. En effet, il commençait son propos par « *tous des tocards, tous des faux-culs* » puis terminait ainsi:

*Être né sous l'signe de l'hexagone
On peut pas dire qu'ça soit bandant
Si le roi de cons perdait son trône
Y'aurait cinquante millions de prétendants*

L'essentiel de ce texte¹⁵⁹, sûrement le plus exhaustif dans la critique sociale et fondateur de critères que l'on retrouvait sur toute la période, résidait dans une attaque contre une société grégaire, sans mémoire et à l'esprit médiocre. Le premier aspect était véhiculé par la strophe suivante :

*Les vieux principes du seizième siècle et les vieilles traditions débiles
Ils les appliquent tous à le lettre, y'm'font pitié ces imbéciles*

Le second élément était mis en avant par l'abondance du vocabulaire de l'oubli, renvoyant aux années sombres de l'histoire de France :

*Ils oublient qu'à l'abri des bombes, les Français criaient : vive Pétain
Qu'ils étaient bien planqués à Londres, qu'y'avait pas beaucoup d'Jean Moulin*

Enfin, Renaud condamnait une société conformiste, sans culture de la révolte car confinée dans un quotidien misérable. Il reprenait à son compte une formule marxiste, reformulée sur un rythme ternaire, pour étayer son propos :

¹⁵⁷ *Le Figaro*, 08/01/1982

¹⁵⁸ *L'Humanité*, 09/01/1982

¹⁵⁹ Les paroles de cette chanson sont reproduites en intégralité en annexe.

*La bagnole, la télé, l'tiercé, c'est l'opium du peuple de France
Lui supprimer, c'est le tuer, c'est une drogue à accoutumance*

Deux ans plus tard, dans *Les charognards*, c'étaient «*la France entière*» et «*la conn'rie humaine*» des badauds qui accompagnaient l'agonie du personnage principal. Puis, dans les disques suivants, en reprenant ces thèmes, la critique renaudienne porta surtout sur les travers individualiste et grégaires des Français. En 1979, par exemple, le morceau *Mimi l'ennui*, insistait sur l'idée de compétition sociale :

*Parce qu'il faut jouer des coudes, même pour trois fifrelins,
Elle dit que tout le monde l'emmerde, que les gens sont méchants*

En outre, dans le titre *Banlieue rouge*, le chanteur fustigeait cela en donnant l'exemple d'un parking de supermarché :

*Quand tous ces Parigots viennent remplir l'coffre arrière d leur 504 Peugeot
De quinze tonnes de lessive, de monceaux de bidoche
En cas d'guerre, en cas d'crise ou d'victoire de la gauche*

Au total, au vu de la stigmatisation de l'ensemble de la société par Renaud, se dégagait une image sociale qui était une vision en creux de l'idée de société libérale avancée. En effet, cette expression théorisée par Valéry Giscard d'Estaing en 1976 dans *Démocratie française* mettait en avant l'émergence d'une société structurée autour d'un vaste 'groupe central', une classe moyenne salariée aspirant à être gouvernée au centre. Renaud ne niait pas son existence et ne réactivait pas le concept de lutte des classes mais montrait la réalité de cette classe moyenne dans sa dimension de groupe social médiocre, grégaire et surtout sans culture autre que le conformisme. Se poser ainsi en dehors du groupe central pour mieux le dénoncer valut à Renaud des accusations diverses : démagogie, appel à la «*haine du minable qui n'a pas les moyens de se faire anar*¹⁶⁰», simple «*virulente attaque en retour contre la société*¹⁶¹».voire «*mépris envers le peuple dont [il] se prétend troubadour, [car il épingle] les 'beaufs' et les 'beldoches'*¹⁶²».

Au sein de sa critique de la société giscardienne, le chanteur réservait un traitement particulier à deux figures sociales : le bourgeois et l'extrémiste de droite. D'une part, dès son début de carrière, Renaud se présenta clairement en contempteur de l'état d'esprit et du mode de vie bourgeois. Dans 'Amoureux de Paname', il revenait régulièrement sur ce thème, soit implicitement dans *Gueule d'aminche* ou explicitement dans *Camarade bourgeois*. Dans cette dernière chanson, Renaud, prenant le risque de la caricature, accentuait l'étroitesse d'esprit et la superficialité de cette caste orgueilleuse qui «*passse son temps au drugstore sur les Champs-Élysées*» et dont les membres «*[roulent] des épaules et [se croient] super drôles*». Dans la bouche du chanteur, le ton était éminemment railleur : «*regarde-toi ah, ah, ah !*». Ce rejet ferme et définitif de cette mentalité, Renaud le réitéra dans plusieurs textes par la suite. Ainsi, la critique effectuée par Renaud, comme on l'a vu au travers de la personnification des travers bourgeois dans des figures féminines, se voulait autant sociale que mentale. En 1977, *Adieu minette*, résumait, avec son héroïne, les valeurs bourgeoises de superficialité. Pour Régis Lefèvre, c'était un texte exemplaire, un «*bon coup de gueule contre la bourgeoisie telle que [Renaud] la conçoit : friquée, peut-être, mais surtout étroite d'esprit et un tantinet*

¹⁶⁰ *Télérama*, 10-16/05/1975

¹⁶¹ *Télérama*, 05/11/1980

¹⁶² *L'Humanité*, 09/01/1982

*méprisante*¹⁶³». Par la suite, le rejet des bourgeois se fit plus précis. Ainsi, en 1979, dans *Salut manouche*, Renaud ne montrait aucun scrupule à ce que l'on s'en prît aux biens des bourgeois :

*Tirer la bagnole à un cave, j'appelle pourtant pas ça un crime
C'est toujours aux bourgeois qui friment qu'tu les chouraves*

Dans *Pourquoi d'abord*, l'artiste justifiait son accoutrement de cuir par la peur que celui-ci inspirait, dans son esprit, aux bourgeois. Poursuivant, à la question de savoir pourquoi fallait-il faire peur aux bourgeois, il répondait dans ce morceau :

*C'est leur connerie qu'est redoutable et pi n'oublie jamais
Qu'ils sont les complices du pouvoir, des flics et des curés*

Dans les figures des ennemis du chanteur, les bourgeois tenaient donc une place centrale, d'autant plus que Renaud était peu rigoureux quant à la délimitation précise de ce groupe social. Ainsi, dans *Les aventures de Gérard Lambert*, la scène se passait dans une banlieue où, au loin, « *les bourgeois dorment comme des cons* », sans plus de précision. Par ailleurs, la chanson *J'ai raté Téléfoot* mettait en scène la diffusion du mode de vie bourgeois dans les milieux populaires au moyen des feuilletons télévisés centrés sur un modèle social que Renaud vouait aux gémonies :

*Après j'me suis r'gardé Dallas, ce feuilleton pourri dégueulasse
Ça fait frémir le populo de voir tous ces enfants d'salauds
Ces ricains véreux plein aux as faire l'apologie du pognon
De l'ordurerie et de la crasse, y nous prennent vraiment pour des cons*

Les premières années de la carrière de Renaud furent sans conteste marquées par un fort jugement antibourgeois et par une tentative de matérialiser leur impact sur la société à travers une critique de leur mode de vie et de leur mentalité se répandant au sein de la société.

Il convient également de mettre en exergue la façon dont Renaud portait des personnages avec des réactions de racisme latent et d'aversion à peine dissimulée à l'encontre des étrangers. Il est à noter que la mise en lumière de ceux qui apparaissaient comme des figures de l'extrême droite était à replacer dans un contexte où, sur le plan électoral, ce courant politique était balbutiant. En effet, aux élections présidentielles de 1974, le candidat du Front National, dont c'était la première participation à un tel scrutin, recueillit 190 000 voix et ne se présenta pas aux élections de 1981. Dès 1977, Renaud, dans *Les charognards*, lorsqu'il relatait les réactions des passants devant l'agonie de voyous ayant braqué leur braquage et dont l'un était maghrébin, insistait, pour mieux la condamner sur la réaction du boulanger qui prétendait :

*(...) J'suis pas raciste mais, quand même, les bicots
Chaque fois qu'y a un sale coup, ben y faut qu'y en soient*

En 1980, le titre *Dans mon HLM*, s'ouvrait sur des considérations similaires :

¹⁶³ *Dès que le vent soufflera, op.cit., p.30*

*Au rez-de-chaussée dans mon HLM
Y'a une espèce de barbouze qui surveille les entrées
Qui tire sur tout c'qui bouge, surtout si c'est bronzé*

En outre, si, dès 1975 et la chanson *Hexagone*, Renaud clamait que « *le fascisme, c'est la gangrène à Santiago comme à Paris* », il fallut attendre une chanson de 1981, *Mon Beauf*, pour que le chanteur donnât à un personnage toutes les caractéristiques d'un « *beauf à la Cabu*¹⁶⁴, *imbécile et facho* », que l'on doit envisager comme le portait, quoiqu' un peu caricatural, d'une partie de l'électorat d'extrême droite. En effet, le chanteur décrivait ce personnage imaginaire comme un ancien « *d'la Légion* » et amateur d'armes à feu, infidèle et prônant une relation machiste avec sa femme, autoritaire et violent. La charge était lourde :

*Le jour où les cons s'ront plus à droite
Y'a p't'être une chance qu'y vote à gauche
Mon beauf' (...)
Quand l'soleil brillera que pour les cons
Il aura les oreilles qui chauffent
Mon beauf'*

Quand Renaud dressait ces portraits de sympathisants d'extrême droite, il le faisait sous le couvert de l'humour et en stigmatisant les agissements ou paroles d'individus isolés et non en s'attaquant directement à l'idéologie ou en véhiculant des idées politiques générales¹⁶⁵. Comme pour la figure du bourgeois, le but recherché était, derrière la verve humoristique et la dureté de certaines expressions, de décrédibiliser une frange de la société en en dénonçant les travers principaux, tant sociaux que mentaux. Sa critique totale, outrancière des uniformes et des institutions avait donc pour pendant une tentative de caractérisation plus fine des déviances bourgeoises et extrémistes de la société.

III- RENAUD ET LE MONDE POLITIQUE

Étudier la relation entre Renaud et la sphère politique, c'est poser la question de l'existence et de la teneur d'un idéal politique dans les premiers textes de Renaud. C'est aussi considérer quelle place et quelle valeur étaient allouées au champ politique dans l'imaginaire renaudien.

A) L'anarchisme, idéal renaudien ?

Au coeur d'influences familiales croisées et, surtout, du souvenir de la participation aux événements de mai 1968, les premiers textes de Renaud étaient empreints d'une attirance réelle pour les méthodes révolutionnaires et l'idéologie anarchiste. Plus qu'un simple vecteur de contestation négative que l'on vient de démontrer, il faut relever l'adhésion positive de Renaud à l'anarchisme.

Tout d'abord, il est intéressant d'analyser la façon dont Renaud se désignait lui-même dans ses textes et observer l'écho qui était fait dans la presse de l'anarchisme ou non du chanteur. Dans un premier temps, il faut mentionner le fait qu'à l'occasion de deux chansons, Renaud

¹⁶⁴ Cabu, dessinateur et caricaturiste français né en 1938, créateur en 1976 d'un personnage, le 'Beauf', devenu célèbre.

¹⁶⁵ Durant les années 1980, Renaud participa plus activement au combat contre le racisme et le Front National, lors de la Marche des beurs de 1983 ou aux côtés de l'association antiraciste 'Touche pas à mon pote'.

se présentait comme un anarchiste. Ainsi, dans *Adieu minette* Renaud chantait sa rencontre avec « *un grand type qui s’crovait malin en [le] traitant d’anarchiste* » puis, dans *Oscar*, le chanteur se désignait, avec ses frères, comme des « *anars tendance patchouli* », mettant ainsi l’accent sur la filiation de leur pensée avec l’esprit soixante-huitard. Ces deux occurrences de caractérisation directe étaient d’autant plus importantes que ce n’était pas l’habitude de l’artiste de se présenter dans ses textes autrement que dans son métier de chanteur. Sur l’ensemble de la période, les disques de Renaud étaient émaillés de chansons ouvertement anarchistes, dans une proportion bien supérieure à sa production artistique ultérieure. On peut citer les exemples de titres foncièrement anarchistes et parfois outranciers contre la religion, les forces de l’ordre et le pouvoir comme *Société tu m’auras pas* en 1975 et *Où c’est qu’j’ai mis mon flingue ?* en 1980. En effet, dans les disques suivants de l’artiste, aucun texte ne fut entièrement empreint d’une telle idéologie, qui n’apparaissait plus que sous forme d’incise¹⁶⁶. Pourtant, si l’on observe la presse entre 1975 et 1982, l’adjectif ‘anarchiste’ n’était pas le plus couramment utilisé pour désigner Renaud. Ainsi, en 1975, *Politique Hebdo* parlait d’un « *gavroche anarchiste*¹⁶⁷ » et *Le Figaro* faisait valoir que Renaud était « *un anar, ou plutôt un communalard*¹⁶⁸ ». Par la suite, le vocabulaire évolua pour laisser place aux termes de « *frondeur* » et surtout de « *révolté* » : « *Un révolté, voilà ce qu’il est. (...°) Anticommuniste, antifasciste, anti-n’importe quoi*¹⁶⁹ ». Le nihilisme des textes du chanteur était mis en avant mais sans parler ouvertement d’anarchisme. Dans la presse de droite, notamment *Le Figaro*, il est intéressant de remarquer l’utilisation du terme ‘révolté’ mais en minimisant, voire en niant, toute valeur politique aux textes de Renaud. Ainsi, en 1977, les journalistes de ce quotidien notaient la présence de « *quelques embardées du côté de la politique* » avant de préciser à son lectorat « *mais si Renaud trouve son véritable public -c’est peut-être vous- il restera sans doute aussi pur que son chant*¹⁷⁰ ». En 1980, le propos était encore plus clair : « *Révolté, il l’est. Politisé, non*¹⁷¹. » À l’inverse, dans la même veine de ce que l’on a vu concernant la dénonciation de l’image de loubard du chanteur et comme on le développera avec l’exemple de *L’Humanité*, les textes de Renaud et son image soulevaient des enjeux politiques et polémiques pour la presse de gauche.

Il convient à présent, après avoir vu que Renaud n’était pas considéré et présenté dans la presse comme un anarchiste, d’essayer de donner les caractéristiques, selon Renaud, de cet idéal. L’anarchisme renaudien était éminemment révolutionnaire. La révolution, Renaud l’appelait de ses vœux dans ses tous premiers textes. Pour lui, il s’agissait de la recherche de l’indépendance vis-à-vis de toute autorité, de tout étendard, de toute idéologie. Dans *Société tu m’auras pas*, le chanteur réprouvait le fonctionnement même de la société moderne et « *l’absurdité de [sa] morale et de [ses] lois* ». Dans *Où c’est qu’j’ai mis mon flingue ?*, il se faisait le défenseur, plus que d’un simple rejet, d’une véritable table rase des contraintes idéologiques et institutionnelles :

*Rien à foutre de la lutte des crasses tous les systèmes sont dégueulasses !
J’peux pas encaisser les drapeaux quoiqu’le noir soit le plus beau
La Marseillaise, même en reggae, ça m’a toujours fait dégueuler
Les marches militaires ça m’déglingue et votr’République, moi j’la tringle*

¹⁶⁶ On peut citer *L’aquarium* et *Le tango des élus* (‘Marchand de cailloux’ -1991) pour des propos subtils contre l’autorité en général et le pouvoir politique en particulier.

¹⁶⁷ *Politique Hebdo*, du 19-26/06/1975

¹⁶⁸ *Le Figaro*, 23/06/1975

¹⁶⁹ *Le Monde*, 08/01/1982

¹⁷⁰ *Le Figaro*, 30/12/1977

¹⁷¹ *Le Figaro*, 13/03/1980

Ce nihilisme passait aussi par l'utilisation de slogans sans équivoque comme « *crève salope* » dans la chanson éponyme, « *mort aux cons* » dans *Dans mon HLM*.

Par ailleurs, l'anarchisme véhiculé par Renaud se référait à des figures de l'anarchisme terroriste plus qu'idéologique. En effet, s'il citait « *l'camarade Bakounine et l'camarade Proudhon* » dans *Ravachol*, le premier étant un théoricien de l'anarchisme et le second symbolisant une idéologie inspirée du socialisme utopique, Renaud rendait surtout hommage à la tradition du socialisme terroriste, de la 'propagande par le fait' de Ravachol ou d'Émile Henry. Par la suite, dans *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?*, il pastichait la chanson du Gavroche des *Misérables* de Victor Hugo pour faire allusion à ceux qui se servirent de l'anarchisme comme alibi politique pour dériver vers le banditisme, la 'bande à Bonnot' qui sévit en 1912 et 1913 en France et la Fraction Armée Rouge d'Andreas Baader en Allemagne :

*Si un jour j'me r'trouve la gueule par terre
Sûr qu'ça s'ra d'la faute à Baader
Si j'crève le nez dans le ruisseau
Sûr qu'ça s'ra d'la faute à Bonnot*

C'était donc un anarchisme individualiste et non politique ou idéologique que Renaud chantait et dont il se sentait le plus proche intellectuellement.

Enfin, la dernière caractéristique de l'anarchisme renaudien, que l'on ne retrouvait pas dans les textes, mais que le chanteur théorisa par la suite, était la conscience qu'il s'agissait d'une philosophie utopique. Une phrase, alors que le chanteur évoquait ses actions de mai 1968, résumait cet état de fait : « *Je n'aurais jamais dû abandonner les naïfs qui défilaient avec leurs drapeaux noirs. J'aurais dû rester avec eux. Ils luttent pour la plus belle des utopies.*¹⁷² » Plusieurs années plus tard, Renaud précisait la teneur de son rapport à l'anarchisme : « *C'est une philosophie magnifique, mais inapplicable dans nos sociétés, sauf à l'appliquer les armes à la main ou à fuir cette société. Je trouve donc un peu incohérent de se dire anar dans un système où l'on est soit intégré, soit exclu. J'ai du mal à ma dire anar mais je le dis si anar veut dire que je suis de gauche, que je suis réfractaire à toute forme d'autorité, que je suis réfractaire à l'injustice, que je déteste le capitalisme, que je déteste le communisme, tous ces systèmes économiques qui ont fait la preuve qu'ils engendraient injustice et misère.*¹⁷³ » Plus récemment, Renaud, réitérant sa volonté d'insister sur sa condition d'anarchiste de gauche, mettait en lumière ses doutes et ses désillusions : « *Je ne sais pas ce qu'est un anarchiste aujourd'hui. Quelqu'un qui est revenu de toutes ses illusions politiques ? Alors oui, je suis un anarchiste qui néanmoins privilégiera toujours la sensibilité de gauche à la morgue, à la brutalité sociale et au cynisme de la droite.*¹⁷⁴ »

Si, au regard de ses premiers textes, l'anarchisme était pour Renaud une marque de sa nostalgie pour mai 1968 et de l'impact que ces événements eurent sur lui, il en donna une version personnelle et individualiste, hors des grands courants doctrinaires, afin de mettre en avant son attirance pour la gauche sans compromission partisane ainsi que son rejet de la société contemporaine. On doit donc parler de l'anarchisme comme d'un idéal politique pour le chanteur.

¹⁷² Extrait de *Numéro 1 magazine*, janvier 1986, cité dans *Renaud, le Spartacus de la chanson*, op.cit., p.215

¹⁷³ *Revue Chorus* op.cit., p.109

¹⁷⁴ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

B) Quelle place pour le champ politique ?

Les questions qui orientent ce développement sont liées tant à la vision que Renaud donnait dans ses textes du fonctionnement politique qu'à la nature des relations entre le chanteur et des partis ou hommes politiques entre 1975 et 1982.

Tout d'abord, il convient d'analyser l'image négative du champ politique dans l'œuvre de Renaud. La première des remarques qu'il convient de faire tient à la rareté des allusions de l'artiste au monde politique. Néanmoins, quand il y faisait référence, sa verve restait la même, tout en contestation et en rejet du régime politique et de l'État. Ainsi, dans *Hexagone*, il clamait que les Français étaient « *gouvernés par des cons* ». Sa conception du suffrage universel, même s'il faudra nuancer cela par la suite avec l'exemple des élections de 1981, était aussi marquée par l'anarchisme, comme indiquait cette strophe de *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue* qui se référait à l'abstention :

*C'est pas d'main qu'on m'verra marcher
Avec les connards qui vont aux urnes
Choisir c'lui qui les f'ra crever
Moi, ces jours-là, j'reste dans ma turne*

Dans sa volonté de transformer radicalement la société, force est de constater que ce vecteur de participation citoyenne était considéré comme trop modéré pour le chanteur. D'ailleurs, au-delà de cette critique directe des institutions politiques, une chanson de 1977 intitulée *Jojo le démagog*, mettait en scène une attaque plus voilée de la quête du pouvoir politique. On peut analyser ce morceau. Présent sur le disque 'Laisse béton', c'était l'histoire « *pas très banale d'un gars qu'était fils de prolo (...) qui se distinguait de la masse* ». Cette toile de fond servait à Renaud pour raconter l'ascension sociale de celui qui « *rêvait d'grimper les échelons et d'finir un jour président* ». Dans un premier temps, le portrait que le chanteur dressait insistait sur les qualités du personnage : « *l'avait d'allure, l'avait d'la classe* », « *l'idole de la jeunesse* ». Puis, le thème de la démagogie entraînait en scène :

*L'harangua si bien les rombiers d'son quartier qu'un beau jour enfin
Les p'tits commerçants, les plombiers l'élirent député du coin
Mais Jojo qui savait causer fit tant et si bien son turbin
De représentant des larbins qu'on l'éalisa à l'Élysée*

Les mots de Renaud étaient durs envers celui qu'il considérait avoir « *trahi les prolos* » en devenant « *président des gogos* ». Le ton était particulièrement virulent tant pour l'attitude des électeurs cédant aux discours populistes et démagogiques, qu'envers l'ambition d'un homme uniquement mû par le désir de victoire électorale. Même si le portrait n'était pas celui du président Giscard d'Estaing, qui n'avait rien d'une ascendance de « *prolo* », le fait que Renaud évoquât la plus haute fonction politique du pays faisait tout de même songer à une critique implicite du pouvoir giscardien, montré ici à travers le prisme d'un gouvernement centré sur « *les p'tits commerçants* » et « *la bonne société* », archétypes de la bourgeoisie abhorrée par le chanteur.

Ces attaques contre le jeu politique conduisent à s'interroger sur la relation du chanteur avec les partis politiques. On a vu sa fibre anarchiste, son refus de tout endoctrinement tout en réalisant son attachement à des valeurs de gauche. Au travers de ses textes et de son attitude

entre 1975 et 1982, on peut mettre en avant trois pistes distinctes, voire contradictoires, à cet égard.

D'une part, l'engagement de Renaud, dans sa dimension de relation avec le public, n'était pas dénué d'affiliations politiques. Renaud était, à partir de 1977, souvent sollicité pour se produire dans des rassemblements partisans et les choix qu'il effectuait étaient révélateurs de ses options politiques. En 1978, il se produisit notamment à la 'Fête de Lutte Ouvrière' et surtout à la 'Fête de l'Humanité', qu'il fréquenta régulièrement par la suite. Renaud chanta aussi dans des manifestations de soutien à des grévistes et même dans des prisons. En mai 1979, par exemple, il participa à un gala organisé par l'Intersyndicale de Longwy et chanta à l'usine Usinor. En décembre 1980, après deux visites aux détenus de la prison de Fleury-Mérogis, il chanta bénévolement à la prison de Melun. Renaud relevait la difficulté de choisir ses prestations : « *Je suis sollicité de toutes parts –comme tous ceux qui sont un tant soit peu connus et de gauche- pour toutes les luttes, par tous les mouvements qui soutiennent toutes les causes que, moi, je considère la plupart du temps justes.* »¹⁷⁵ Il est à remarquer que l'engagement de Renaud n'était pas uniquement social puisqu'il était présent dans des manifestations qui constituaient la vitrine de partis politiques, notamment le Parti communiste.

Pourtant, et c'est le deuxième aspect de ce développement, la relation de Renaud avec ce parti était claire, directe. Une chanson de Renaud, *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?*, déclencha après 1980 l'ire des dirigeants du Parti communiste concernant trois passages précis :

*J'déclare pas avec Aragon qu'le poète a toujours raison (...)
C'est pas d'main qu'on m'verra marcher avec les connards qui vont aux urnes (...)
Gueuler contre la répression en défilant Bastille-Nation
Quand mes frangins crèvent en prison, ça donne une bonne conscience aux cons*

Renaud revendiquait l'attaque contre le parti ouvrier à travers cette chanson : « *Ma brouille avec le PC, c'est une vieille histoire. Á l'époque, certains cadres du parti avaient mal digéré ces propos. Je m'en prenais, il est vrai, au parcours historique des manifestations parisiennes et au sacro-saint devoir électoral. Et surtout, le crime de lèse-Majesté fut de m'en prendre aux mots d'Aragon. Il s'en est suivi une polémique incendiaire à la mode stalinienne.* »¹⁷⁶ Dans cette année préélectorale, le parti de Georges Marchais centrait, en effet, sa lutte contre l'abstention. Concernant le poète Louis Aragon, il convient de préciser qu'il était entré au quotidien *L'Humanité* en 1933, puis avait été nommé au Comité central du parti en 1954. Il en resta solidaire jusqu'à sa mort en 1982, auréolé de son statut de 'poète national' depuis la Résistance. De plus, dans *Oscar*, texte de 1981, Renaud parlait de « *marxisme tendance Pif-le-Chien* », soit une attaque en règle contre le quotidien communiste. Ce que Renaud nommait « *polémique incendiaire à la mode stalinienne* », on peut en trouver la trace dans un article de *L'Humanité*¹⁷⁷, très critique et radicalement différent du ton plutôt élogieux présent dans les colonnes de ce quotidien deux ans auparavant¹⁷⁸, louant la « *tendresse* » du chanteur et « *son incontestable talent de chroniqueur du quotidien* ». En 1982, le correspondant du journal communiste faisait le compte-rendu suivant du concert à l'Olympia : « *On va rester deux heures chrono bloqué, sans entracte hélas, à ces altitudes de double vécés. Imaginez l'état de votre estomac à la sortie du dernier récital de Renaud. (...) Ajoutez au répertoire de ce révolté à la manque le 'flingue révolutionnaire de Mesrine', les 'planqués de Londres en l'an 40', 'le marxisme tendance Pif-le-Chien' et vous trouverez où se cale ce rocker en*

¹⁷⁵ Renaud, *op.cit.*, p.56

¹⁷⁶ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

¹⁷⁷ *L'Humanité*, 09/01/1982

¹⁷⁸ *L'Humanité*, 20/03/1980

charentaises. » Il parlait aussi « *d'infirmité de l'intelligence de lycéen attardé* » avant de conclure en précisant que Renaud était « *un faux voyou...mais vrai truqueur* ». Il faut dire que durant ce spectacle, comme en témoigne l'enregistrement public, Renaud commençait son récital avec *Où c'est qu'j'ai mis mon flingue*, qu'il introduisait ainsi : « *Lors du V^e Congrès du Parti communiste, lorsque le cas Renaud fut évoqué devant les dirigeants, Léonid Brejnev [alors premier secrétaire du Parti communiste d'Union Soviétique] déclara 'je ne dirai qu'un mot : ta gueule !' et Renaud répondit très finement : 'La tienne avant la mienne'. Dès lors, la détente était compromise.* » Renaud faisait donc preuve, surtout sur la période allant de 1980 à 1982, d'une haine tenace envers les dirigeants du Parti communiste, sûrement par aversion pour le joug idéologique du bloc de l'Est, soutenu par les dirigeants communistes français, mais aussi par peur d'être catalogué comme un chanteur 'communiste'. Il était révolté, frondeur, de gauche mais radicalement anticommuniste et ne souhaitait être canalisé dans aucun mouvement institutionnel.

La troisième et dernière dimension du rapport de Renaud avec le monde politique, la plus contradictoire, tient à sa position lors des élections présidentielles de 1981. Dans la théorie anarchiste, voter, c'est choisir son maître, c'est participer à son aliénation. Pourtant, « *les connards qui vont aux urnes* », Renaud les imita lors du scrutin de 1981, en désavouant ses positions passées pour voter pour François Mitterrand, candidat du Parti socialiste. Pour ces élections, la gauche, dont le programme commun de gouvernement appelé Union de la gauche et regroupant socialistes, communistes et radicaux de gauche avait été rompu en septembre 1977 suite à la volonté des communistes de corriger leur erreur stratégique, partait divisée. Les élections législatives de 1978 avaient été un sérieux échec pour la gauche. Valéry Giscard d'Estaing, entouré de sa nouvelle formation l'Union pour la Démocratie Française était dès lors favori pour être réélu. Pourtant, il est difficile de dire que ce fut la perspective de voir la droite rester aux affaires durant sept années supplémentaires qui poussa Renaud à donner sa voix à François Mitterrand. En effet, il soutint, dans un premier temps, la candidature de Coluche, son ami. Pour Laurent Berthet¹⁷⁹, ce fut « *le côté gentiment anarchiste de la candidature de Coluche qui amusa Renaud* ». Puis, sans que les socialistes ne demandassent à un Renaud déjà populaire de soutenir officiellement la candidature de François Mitterrand, il plaça ses espérances dans les propositions de ce dernier et déposa le bulletin à son nom dans l'urne les 26 avril et 10 mai 1981. Pour le chanteur, Renaud fêta cette victoire au second tour, comme en attestait les paroles d'une chanson écrite en 1983¹⁸⁰, *Pochtron*, qui contenait les penchants du chanteur pour l'alcool consommé à l'excès :

*Des comme ça, j'en prends qu'une par an
À la Bastille le dix mai au soir*

Invité d'un journal télévisé peu après l'investiture du président Mitterrand, il précisait sa pensée, essayant de la concilier avec sa réticence pour le jeu politique : « *Je suis l'ennemi inconditionnel du pouvoir, de toutes les formes de pouvoir, méfiant vis-à-vis de tous les systèmes mais quand même, j'étais bien content.*¹⁸¹ » Lors du disque commercialisé à la fin de l'année 1981, 'Le retour de Gérard Lambert', on trouvait quelques indices concernant le changement dans les plus hautes instances étatiques mais sur un mode humoristique. Ainsi, dans *Le père Noël noir*, Renaud réclamait sur sa liste de présents « *une carte du Parti socialiste* » et dans *J'ai raté Téléfoot* il indiquait :

¹⁷⁹ Renaud, *le Spartacus de la chanson op.cit.*, p.251

¹⁸⁰ *Pochtron* ('Morgane de toi'-1983)

¹⁸¹ Cité dans 'Le rouge et le noir'

*Eh ! Maintenant qu'on est socialistes
Fini les feuilletons américains
On veut des feuilletons soviétiques*

Si le chanteur n'évoqua jamais clairement la droite au pouvoir avant 1981, le basculement à gauche fut donc un élément qui s'inséra rapidement dans ses chroniques du quotidien. Au moins durant 'l'état de grâce', son sentiment de révolte sociale était canalisé par un espoir réel que la gauche 'change la vie'. Par la suite, durant les deux septennats mitterrandiens, le chanteur adopta une position ambiguë entre critique pour la politique et attirance pour la personne du chef de l'État¹⁸².

¹⁸² Voir *Socialiste* ('Putain d'camion'-1988) et *Tonton* ('Marchand de cailloux'-1991)

CONCLUSION

J'ai mené ce travail dans un souci d'exhaustivité, c'est-à-dire en tentant d'être au plus près de la réalité du début de carrière de Renaud. La présentation thématique ne s'est pas affranchie du respect de la chronologie de l'ensemble de la période, en repérant les évolutions dans l'image du chanteur, dans les lieux servant de toiles de fond à ses textes, dans l'irruption d'une nouvelle figure féminine en 1977, dans l'évocation du changement de majorité politique en 1981.

Au moment de conclure, on peut mettre l'accent sur la cohérence interne de cette période. En effet, toute l'oeuvre de jeunesse de Renaud, davantage que pour la suite de sa carrière, était dominée par le souvenir des événements de mai 1968, fondement de la pensée anarchiste de l'artiste et de sa critique sociale. Certains de ses textes avaient alors un ton réellement révolutionnaire. De plus, son attaque contre les cadres de la société giscardienne, qu'il dépeignait comme embourgeoisée, conservatrice, individualiste et obsédée par la sécurité, était sous-tendue par la nostalgie pour les idéaux brisés de cette révolte estudiantine puis ouvrière.

Par ailleurs, les chansons écrites entre 1975 et 1982 furent, sans conteste, les plus virulentes, pour ne pas dire violentes parfois, de l'artiste. Cela ne signifie pas qu'après 1982 la colère renaudienne s'apaisa ou que sa verve évolua mais force est de constater que c'est dans cette période des débuts que l'on constate la plus grande proportion de textes brutaux et nihilistes, de propos crus et intransigeants, de penchants misogynes. Cette brutalité des chansons de Renaud pose la question de leur censure. Les archives que j'ai consultées ne permettent pas d'y répondre définitivement. En effet, un seul article de 1978¹⁸³ faisait état d'un rapport de la Commission des programmes radio, rattachée au Premier ministre de l'époque, Raymond Barre, dans lequel les textes de Renaud étaient jugés « scandaleux ». Quand j'ai interrogé Renaud sur ce sujet, il a répondu ainsi : « *Je n'ai jamais eu connaissance de ce rapport mais je revendique clairement le compliment ! Scandaleux pour certaines institutions, l'armée, la police et la justice, et c'est tant mieux. Par contre, j'ai appris plus récemment, et de source sûre, que les chansons Hexagone et que Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ? avaient été longtemps censurées en radio par le biais de notes internes et de recommandations discrètes.*¹⁸⁴ » Il serait bien évidemment très intéressant d'avoir accès aux archives de la commission susnommée ou des grandes radio nationales pour dessiner les contours de la censure contre Renaud.

Enfin, la période étudiée était marquée par une ascension rapide depuis les cafés-théâtres parisiens jusqu'aux grandes scènes et aux relais médiatiques. Durant ces sept années de carrière, la production artistique de Renaud était très intense, avec cinq albums et deux grands spectacles parisiens, à Bobino en 1980 et à l'Olympia en 1982. Par la suite, de 1983 à 2003, le chanteur enregistra six disques en studio.

Pourtant, au-delà de ces trois vecteurs de cohérence interne à la période allant de 1975 à 1982, il ne faudrait pas vouloir isoler cette dernière du reste de la carrière de Renaud. En réalité, dès ses débuts, Renaud inscrivit ses chansons dans un univers singulier qui allait permettre une identification du chanteur durant toute sa carrière. Cet univers était d'abord lié à un accoutrement particulier, le bandana rouge datant des premières manches dans les rues de Paris puis le blouson de cuir adopté définitivement avec le second album. De plus, la gouaille parisienne, le ton railleur et les fantaisies linguistiques du chanteur continuent de constituer sa marque de fabrique. Finalement, l'engagement des textes, même s'il a évolué depuis les années 1980 vers le tiers-mondisme, vers une critique plus nette du libéralisme économique et

¹⁸³ *Le monde de la musique*, septembre 1978

¹⁸⁴ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

vers une évocation des problèmes internationaux, ne s'est jamais départi d'un intérêt porté à la description du quotidien des plus humbles, des marginaux. Les chroniques de Renaud depuis l'origine, ne sont jamais neutres sur le plan social et politique, elles questionnent et dénoncent tout en véhiculant un idéal de gauche et d'anticonformisme. Dans tous les cas, Renaud a toujours porté un regard désabusé sur les évolutions de la société, amplifiant l'incertitude du chanteur à nourrir une pensée approbatrice franche, une pensée politique clairement identifiable.

En définitive, l'univers renaudien était donc cet ensemble véhiculé par un personnage chantant renommé et populaire mais qui était aussi la vitrine, la vitrification, pour reprendre les termes de Jacques Bertin, d'un homme révolté souvent, excessif parfois, tendre dans beaucoup de cas. La frontière entre le chanteur comme objet esthétique public et l'homme privé et authentique n'a peut-être jamais été aussi tenue chez Renaud que dans ses premières années de carrière, comme dans son tout dernier disque d'ailleurs.

Ayant atteint un premier palier dans le succès et la notoriété en 1982, la carrière de Renaud ne connut pourtant pas son acmé sur la scène de l'Olympia. À partir de septembre 1982, après un des premières années intenses, Renaud se retira du monde du spectacle durant presque un an, parti sillonner les mers du globe avec son épouse et sa fille sur sa goélette, la 'Makhnovchtina'. Ses nouvelles chansons, écrites en mer, furent enregistrées aux États-Unis, symbole d'un nouveau cap franchi dans le professionnalisme. À partir du disque 'Morgane de toi, commercialisé' en 1983 et dédié à sa fille, l'univers renaudien, davantage centré sur l'enfance et plus tendre au premier abord, la popularité du chanteur éclata au grand jour. En quelques mois, un million deux cent mille exemplaires de cet album furent vendus, un chiffre qui n'avait jamais été atteint par un chanteur francophone depuis le fameux disque testament de Jacques Brel, 'Les Marquises', en 1977. Ce raz-de-marée commercial conduisit Renaud, au terme de son contrat avec Polydor, de signer pour la maison de disque Virgin pour ce qui fut annoncé comme 'le contrat du siècle' de la chanson française.

En 1985, quand 'Mistral gagnant' sortit, Renaud était alors au sommet de sa carrière. Les ventes atteignirent le chiffre faramineux de un million cinq cent mille copies. Pour sa promotion, il fit l'inauguration d'une nouvelle salle de diffusion musicale à grande échelle, le Zénith de Paris. Parallèlement, il fut le moteur de l'opération *Chanteurs sans frontières* destinée à collecter des fonds pour lutter contre la famine en Éthiopie. Il en composa le titre phare, réunissant toutes les célébrités du monde du spectacle. Renaud avait acquis une place de choix parmi ceux-ci, chef de file de la chanson française du milieu des années 1980, véritable apogée de son succès et de sa notoriété.

Enfin, pour parachever ce travail, il convient de préciser la vision que Renaud porte, avec le recul, sur ses débuts dans la chanson. Celle-ci est ambivalente. En effet, d'une part, le chanteur porte un regard critique sur le style formel de ses premiers textes qu'il juge un peu naïfs et enfantins dans la versification. En 1995, vingt ans après ses débuts, il affirmait : « *Je ne supporterais pas, aujourd'hui, d'écrire comme j'écrivais en 1975, même s'il m'arrive encore d'avoir des faiblesses dans certaines chansons.*¹⁸⁵ ». D'autre part, et d'une manière plus générale, le ton avec lequel l'artiste évoque cette période est relativement positif : « *Période bénie, intense, exaltante, où tout se joue sans calculs, sans parano et avec une spontanéité rare. Découverte et communion avec un public vierge. Mais aussi l'angoisse naissante de l'inspiration à renouveler, l'intégrité à préserver et la révolte à sauvegarder sous les bravos et les dithyrambes.*¹⁸⁶ » En définitive, il est intéressant de remarquer la façon dont Renaud revit cette période en la réécrivant sur le mode de la nostalgie et en oscillant entre, d'une part,

¹⁸⁵ Revue *Chorus*, op.cit., p.106

¹⁸⁶ Propos recueillis dans le questionnaire envoyé au chanteur

une atmosphère d'insouciance et de liberté et, d'autre part, la conscience d'être devenu rapidement un chanteur confronté à la réalité du succès. En outre, on note que le ton général qui se dégage de ses propos est la volonté de se maintenir sur le devant de la scène tout en préservant une identité entre spontanéité et engagement, l'identité renaudienne.

SOURCES

Bibliographie

Ouvrages généraux

- Revue *ESPRIT*, dossier *La chanson, version française*, n°7, juillet 1999.
- VERLANT Gilles (sous dir.), *Encyclopédie de la chanson française*, Édition Hors Collection, 1997, 266 pages.

Ouvrages spécialisés

- BERTHET Laurent, *Renaud, le Spartacus de la chanson*, Christian Pirot éditeur, 2002, 240 pages.
- Revue *CHORUS*, n°13, octobre-décembre 1995, pages 88 à 109.
- ERWAN Jacques, *Renaud*, éditions Seghers (coll. Poésie et Chansons), 1982, 224 pages.
- LEFÈVRE Régis, *Renaud, dès que le vent soufflera*, Lausanne, éditions Favre, 1985, 184 pages.
- RENAUD, *Bille en tête*, Seuil (coll. Points-Virgules), 1994, 156 pages.
- RENAUD, *Envoyé spécial chez moi*, Ramsay, 1996, 231 pages.
- SÉCHAN Thierry, *Renaud, bouquin d'enfer*, Éditions du Rocher (coll. Pocket), 2002, 255 pages.
- TRAPARIC Nicolas, *Renaud aux pays des Gavroches*, Éditions des Écrivains, 2003, 87 pages.

Recueil des textes de Renaud

- Renaud, dès que le chant soufflera*, préface de Pierre Saka, Le livre de poche, 1993, 253 pages.

Presse

Le Monde :

- années 1975 à 1978
- mars et avril 1979
- mars et avril 1980
- octobre 1981 à janvier 1982

Le Figaro :

- mars à juin 1975
- octobre à décembre 1977
- mars et avril 1979
- mars et avril 1980
- octobre 1981 à janvier 1982

L'Humanité :

- mars et avril 1979
- mars et avril 1980
- octobre 1981 à janvier 1982

Libération :

- février à avril 1979
- mars et avril 1980
- octobre 1981 à janvier 1982

Télérama :

- janvier 1975 à janvier 1982

Le monde de la musique :

- janvier 1978 à janvier 1982

Document audiovisuel

Documentaire d'Éric GUÉRET et de Didier VARROD, *Renaud, le rouge et le noir*, France, Program 33/INA entreprise, 1^{ère} diffusion 2002, 121 minutes.

Site Internet

www.sharedsite.com/hlm-de-renaud/

INDEX DES CHANSONS DE RENAUD CITÉES

- Adieu minette*, 29, 36, 39, 41, 49, 54, 65, 72, 74
Amoureux de Paname, 3, 12, 22, 31, 33, 41, 49, 50, 61, 67, 71, 86, 89, 94, 99
Banlieue rouge, 15, 18, 35, 36, 38, 67, 69, 71
Buffalo débile, 34
Camarade bourgeois, 18, 20, 31, 50, 69, 71
Chanson pour Pierrot, 14, 22, 40, 41, 42, 44, 52
Chtimi rock, 20, 23, 34
Dans mon HLM, 15, 17, 19, 37, 54, 66, 73, 75
Écoutez-moi les gavroches, 33, 61
Étudiant poil aux dents, 20, 23
Germaine, 17, 20, 26, 31, 37, 48, 49
Greta, 18, 48, 49
Gueule d'aminche, 20, 26, 31, 41, 48, 54, 69, 71
Hexagone, 2, 18, 19, 20, 50, 58, 60, 61, 65, 68, 69, 70, 73, 76, 80, 86, 89, 90
It is not because you are, 18, 48, 49
J'ai la vie qui m'pique les yeux, 14, 18, 46, 47
J'ai raté Téléfoot, 26, 37, 52, 72, 79
Je suis une bande de jeunes, 18, 41, 42
Jojo le démago, 17, 18, 19, 20, 23, 76
La bande à Lucien, 14, 28, 37, 41, 42, 44, 60, 61, 68
La blanche, 33, 37
La boum, 17, 26, 29, 35, 39, 41, 44, 48, 50, 64
La chanson du loubard, 3, 18, 35, 41, 42
La Coupole, 28, 31, 33, 48
La java sans joie, 17, 19, 23, 33, 65, 68
La menthe à l'eau, 18, 20, 49
La teigne, 19, 25, 36, 48, 67
La tire à Dédé, 17, 31, 37, 49
Laisse béton, 2, 3, 14, 16, 18, 21, 22, 28, 31, 37, 39, 40, 41, 43, 47, 49, 76, 86, 91, 95
Le blues de la Porte d'Orléans, 17, 23, 28, 31, 32, 34, 64
Le gringalet, 12, 19, 36
Le père Noël noir, 79
Le retour de Gérard Lambert, 3, 7, 15, 17, 18, 21, 22, 31, 35, 37, 41, 48, 51, 79, 86, 98
Le tango de Massy-Palaiseau, 20
Les aventures de Gérard Lambert, 15, 17, 35, 41, 72
Les charognards, 14, 17, 20, 28, 54, 65, 66, 71, 73, 86, 91
Ma gonzesse, 3, 13, 14, 17, 20, 22, 31, 36, 46, 48, 49, 51, 52, 86, 96
Manu, 2, 18, 28, 41, 42, 48, 50, 51
Marche à l'ombre, 3, 15, 20, 22, 25, 28, 31, 34, 38, 41, 43, 45, 47, 49, 53, 66, 67, 86, 93, 97
Mélusine, 18, 34, 48, 49
Mimi l'ennui, 17, 18, 23, 25, 36, 51, 52, 71
Mon beauf, 23, 73
Oscar, 7, 8, 17, 19, 20, 34, 57, 69, 74, 78
Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?, 46, 51, 62, 64, 69, 74, 75, 77, 80, 86, 93
Peau aime, 13, 14, 18, 21, 22, 39, 40, 41, 47, 48, 51, 52
Petite fille des sombres rues, 48, 53
Rita, 18, 48, 49
Sans dec', 18
Société tu m'auras pas, 10, 18, 26, 33, 60, 61, 62, 65, 69, 70, 74, 75
Soleil immonde, 3

LISTE DES ANNEXES

Textes de chansons dans leur intégralité

Annexe n°1 : <i>Crève salope !</i> (Non enregistrée-1968).....	85
Annexe n°2 : <i>Ravachol</i> (Non enregistrée- fin des années 1960).....	86
Annexe n°3 : <i>Hexagone</i> ('Amoureux de Paname' -1975).....	87
Annexe n°4 : <i>Les charognards</i> ('Laisse béton'-1977).....	89
Annexe n°5 : <i>Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?</i> ('Marche à l'ombre'-1980).....	91

Pochettes de disques

Annexe n°6 : 'Amoureux de Paname' (1975).....	93
Annexe n°7 : 'Laisse béton' (1977).....	94
Annexe n°8 : 'Ma gonzesse' (1979).....	95
Annexe n°9 : 'Marche à l'ombre' (1980).....	96
Annexe n°10 : 'Le retour de Gérard Lambert' (1981).....	97

Crève salope !(Non enregistrée-1968)

*Je v'nais de manifester au Quartier
J'arrive chez moi fatigué épuisé
Mon père me dit : bonsoir fiston, comment qu'ça va ?
J'ui répons : ta gueule sale con, 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 !*

*Le lend'main comme tous les jours, j'vais au lycée
Je rencontre dans la cour ma prof d'anglais
Elle me dit : bonjour jeune homme, comment qu'ça va,
J'ui 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 !*

*L'proviseur m'a convoqué le lendemain
Dans son cabinet privé pour un entretien
Y m'dit : essuyez vos pieds avant d'entrer
J'ui ai dit : écoute mon pote, tu m'laisses causer !
Et j'ui ai dit : crève salope !
Et j'ui ai dit : crève charogne !
Et j'ui ai dit ; crève poubelle !
Vlan ! viré !*

*Je m'suis r'trouvé dans la rue, abandonné
J'étais complèt'ment perdu, désespéré
Un flic me voit et me dit : qu'est c'tu fous ici,
À l'heure qu'il est tu devrais être au lycée
Et j'ui ai dit : crève salope !
Et j'ui ai dit : crève charogne !
Et j'ui ai dit ; crève poubelle !
Vlan ! bouclé !*

*Je m'suis r'trouvé enfermé à la Santé
Puis j'ai été condamné à être guillotiné
Le jour d'mon exécution j'ai eu droit au cur'ton
Y m'dit : repentez vous mon frère dans une dernière prière
Et j'ui ai dit : crève salope !
Et j'ui ai dit : crève charogne !
Et j'ui ai dit ; crève poubelle !
Vlan ! y z'ont tranché !*

Ravachol (Non enregistrée-fin des années 1960)

*Il s'app'lait Ravachol, c'était un anarchiste
Qu'avait des idées folles, des idées terroristes
Il fabriquait des bombes et le faisait sauter
Pour emmerder le monde, les bourgeois, les curés.
À la porte des banques, dans les commissariats,
Ça f'sait un double-bang, j'aurais aimé voir ça.*

*Mais un jour il fut trahie par sa meilleure amie,
Livré à la police, la prétendue justice.
Au cours de son procès, il déclara notamment
N'avoir tué aucun innocent,
Vu qu'il n'avait frappé que la bourgeoisie
Que les flics, les curés, les fonctionnaires pourris.*

*Mais le juge dit : Ravachol, on a trop discuté,
Tu n'as plus la parole, maint'nant on va trancher !
Devant la guillotine il cita, ben voyons,
Le camarade Bakounine et l'camarade Proudhon :
Si tu veux être heureux, pends ton propriétaire,
Coupe les curés en deux, tue les p'tits fonctionnaires !*

*Son exemple fut suivi quelques années plus tard
Par Émile Henry, autre ennemi du pouvoir.
Camarade qui veut lutter autour du drapeau noir,
Drapeau d'la liberté, drapeau de l'espoir
Rejoins le combat du Groupe Ravachol
Et n'oublie surtout pas qu'la propriété ; c'est l'vol !*

*Il s'app'lait Ravachol, c'était un anarchiste
Qu'avait des idées pas si folles, des idées terroristes.*

Hexagone ('Amoureux de Paname' - 1975)

*Ils s'embrassent au mois de janvier, car une nouvelle année commence
Mais depuis des éternités l'a pas tellement changé la France.
Passent les jours et les semaines, y'a qu'le décor qui évolue
La mentalité est la même, tous des tocards, tous des faux-culs.*

*Ils sont pas lourds en février à se souvenir de Charonne,
Des matraqueurs assermentés qui figolèrent leur besoin.
La France est un pays de flics, à tous les coins d'rue y'en a cent,
Pour faire régner l'ordre public ils assassinent impunément.*

*Quand on exécute au mois d'mars, de l'autr' coté des Pyrénées,
Un anarchiste du pays basque pour lui apprendre à s'révolter,
Ils crient, ils pleurent et ils s'indignent de cette immonde mise à mort
Mais ils oublient qu'la guillotine chez nous aussi fonctionne encore.*

*Être né sous l'signe de l'Hexagone,
C'est pas c'qu'on fait de mieux en c'moment,
Et le roi des cons sur son trône,
J'parierais pas qu'il est ll'mand.*

*On leur a dit, au mois d'avril, à la télé, dans les journaux,
De pas se découvrir d'un fil, que l'printemps c'était pour bientôt.
Les vieux principes du seizième siècle et les vieilles traditions débiles,
Ils les respectent au pied d'la lettre, y m'font pitié ces imbéciles.*

*Ils se souviennent au mois de mai, d'un sang qui coula rouge et noir,
D'une révolution manquée qui faillit renverser l'histoire.
J'me souviens surtout d'ces moutons, effrayés par la liberté,
S'en allant voter par millions pour l'ordre et la sécurité.*

*Ils commémorent au moi de mai un débarquement d'Normandie,
Ils pensent au brave soldat ricain qu'est v'nu se faire tuer loin d'chez lui.
Ils oublient qu'à l'abri des bombes, les Français criaient : vive Pétain,
Qu'ils étaient bien planqués à Londres, qu'y avait pas beaucoup d'Jean Moulin.*

*Être né sous l'signe de l'Hexagone,
C'est pas la gloire en vérité,
Et le roi des cons sur son trône
Me dites pas qu'il est portugais.*

*Ils font la fête au mois d'juillet, en souv'nir d'une révolution
Qui n'a jamais éliminé la misère et l'exploitation.
Ils s'abreuvent de bals populaires, d'feux d'artifice et de flonflons,
Ils pensent oublier dans la bière qu'ils sont gouvernés par des cons.*

*Au mois d'août, c'est la liberté, après une longue année d'usine,
Ils crient : vive les congés payés, ils oublient un peu la machine.
En Espagne, en Grèce ou en France, ils vont polluer toutes les plages,
Et, par leur unique présence, abîmer tous les paysages.*

*Lorsqu'en septembre on assassine un peuple et une liberté
Au cœur de l'Amérique Latine, ils sont pas nombreux à gueuler.
Un ambassadeur se ramène, bras ouverts il est accueilli,
Le fascisme, c'est la gangrène à Santiago comme à Paris.*

*Être né sous l'signe de l'Hexagone,
C'est vraiment pas une sinécure
Et le roi des cons sur son trône
Il est français, ça j'en suis sûr.*

*Finies les vendanges en octobre, le raisin fermente en tonneaux,
Ils sont très fiers de leur vignoble, leurs côtes-du-rhône et leurs bordeaux.
Ils exportent le sang de la terre un peu partout à l'étranger,
Leur pinard et leur camembert, c'est leur seule gloire à ces tarés.*

*En novembre, au Salon d'l'auto, ils vont admirer par milliers
L'dernier modèle de chez Peugeot qu'ils pourront jamais se payer.
La bagnole, la télé, le tiercé, c'est l'opium du peuple de France,
Lui supprimer, c'est le tuer, c'est une drogue à accoutumance.*

*En décembre, c'est l'apothéose, la grande bouffe et les p'tits cadeaux,
Ils sont toujours aussi moroses, mais y'a d'la joie dans les ghettos.
La Terre peut s'arrêter de tourner, ils rat'ront pas leur réveillon,
Moi j'voudrais tous les voir crever, étouffés de dinde aux marrons.*

*Être né sous l'signe de l'Hexagone,
On peut pas dire qu'ce soit bandant.
Si l'roi des cons perdait son trône,
Y'aurait cinquante millions de prétendants.*

Les charognards ('Laisse béton'-1977)

*Il y'a beaucoup de monde dans la rue Pierre-Charron.
Il est deux heures du mat', le braquage a foiré,
J'ai une balle dans le ventre, une autre dans le poumon.
J'ai vécu à Sarcelles, j'crève aux Champs-Élysées.*

*Je vois la France entière du fond de mes ténèbres.
Les charognards sont là, la mort de vient pas seule.
J'ai la connerie humaine comme oraison funèbre,
Le regard des curieux comme unique linceul.*

*C'est bien fait pour ta gueule, tu n'es qu'un p'tit salaud,
On port'ra ps le deuil, c'est bien fait pour ta peau.*

*Le boulanger u coin a suitté ses fourneaux
Pour s'en venir cracher sur mon corps déjà froid,
Il dit : j'suis pas raciste mais quand même, les bicots,
Chaque fois qu'y'a un seul coup, ben y faut qu'y z'en soient.*

*Moi monsieur, j'vous signale que j'ai fait l'Indochine,
Dit un ancien para à quelques arrivistes,
Ces mecs c'est d'la racaille, c'est pire que les Viêt-minh,
Faut les descendre d'abord et discuter ensuite.*

*C'est bien fait pour ta gueule, tu n'es qu'un p'tit salaud,
On port'ra ps le deuil, c'est bien fait pour ta peau.*

*Les zonards qui sont là vont s'faire lyncher sûr'ment,
S'ils continuent à dire que les flics assassinent,
Qu'on est un être humain même si on est truand,
Et que mise à mort n'a rien de légitime.*

*Et s'ils prenaient ta mère comme otage, ou ton frère ?
Dit un père béret-basque à un jeune blouson d'cuir.
Et si c'était ton fils qu'était couché par terre,
Le nez dans sa misère ? Répond l'jeune pour finir.*

*C'est bien fait pour ta gueule, tu n'es qu'un p'tit salaud,
On port'ra ps le deuil, c'est bien fait pour ta peau.*

*Et monsieur blanc-cassis continue son délire,
Convaincu que déjà mon âme est chez le diable,
Que ma mort fut trop douce, que je méritais pire.
J'espère bien qu'en enfer je r'trouvr'ai ces minables.*

*Je suis pas un héros, j'ai eu c'que j'méritais,
Je ne suis pas à plaindre, j'ai presque de la chance,
Quand je pense à mon pote qui, lui, n'est que blessé
Et va finir ses jours à l'ombre d'une potence.*

*C'est bien fait pour ta gueule, tu n'es qu'un p'tit salaud,
On port'ra ps le deuil, c'est bien fait pour ta peau.*

*Elle n'a pas dix-sept ans cette fille qui pleure
En pensant qu'à ses pieds il y'a un homme mort
Qu'il soit flic ou truand elle s'en fout, sa pudeur
Comme ses quelques larmes me réchauffent le corps.*

*Il y'a beaucoup de monde dans la rue Pierre-Charron.
Il est deux heures du mat', mon sang coule au ruisseau,
C'est le sang d'un voyou qui rêvait de millions.
J'ai des millions d'étoiles au fond de mon caveau,
J'ai des millions d'étoiles au fond de mon caveau.*

Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ? ('Marche à l'ombre' -1980)

*J'veux qu'mes chansons soient des caresses,
Ou bien des poings dans la gueule.
À qui qu'ce soit que je m'agresse,
J'veux vous remuer dans vos fauteuils
Alors écoutez moi un peu,
Les pousse-mégots et les nez'd'boeux,
Les ringards, les folkeux, les journalisteux.
D'puis qu'y'a mon nom dans vos journaux,
Qu'on voit ma tronche à la télé,
Où j'vends ma soupe empoisonnée,
Vous m'avez un peu trop gonflé.*

*J'suis pas chanteur pour mes copains,
Et j'peux être teigneux comme un chien.*

*J'déclare pas avec Aragon,
Qu'le poète a toujours raison.
La femme est l'avenir des cons
Et l'homme n'est l'avenir de rien.
Moi, mon a'v'nir est sur le zinc
D'un bistrot des plus cradingues,
Mais bordel ! Où c'est qu'j'ai mis mon flingue ?*

*J'vais pas m'laisser emboucaner
Par les fachos, par le gauchos,
Tout ces pauv'mecs endoctrinés
Qui foutent ma révolte au tombeau.
Tous ceux qui m'traient de démago
Dans leurs torchons qu'j'lirai jamais :
« Renaud c'est mort, il est récupéré ».
Tous ces p'tits bourgeois incurables
Qui parlent pas, qu'écrivent pas, qui bavent,
Qui vivront vieux leur vie d'minables,
Ont tous dans la bouche un cadavre.*

*T't'façon, j'chante pas pour ces blaireaux
Et j'ai pas dit mon dernier mot.*

*C'est sûr'ment pas un disque d'or,
Ou un Olympia pour moi tout seul,
Qui me feront virer de bord,
Qui me feront fermer ma gueule.
Tant qu'y aura d'la haine dans mes s'ringues,
Je ne chant'rai que pour les dingues,
Mais bordel ! Où est qu'j'ai mis mon flingue ?*

*Y'a pas qu'les mômes dans la rue,
Qui m'collent au cul pour une photo,
Y'a même des flics qui me saluent,
Qui veulent que j'signe dans leurs calots.
Moi j'crache dedans, et j'crie bien haut
Qu'le bleu marine me fait gerber,
Qu'j'aime pas l'travail, la justice et l'armée.
C'est pad d'main qu'on m'verra marcher
Avec les connards qui vont aux urnes
Choisir c'lui qui les f'ra crever.
Moi, ces jours-là, j'reste dans ma turne.*

*Rien à foutre de la lutte des crasses,
Tous les systèmes sont dégueulasses !*

*J'peux pas encaisser les drapeaux,
Quoiqu'le noir soit le plus beau.
La Marseillaise, même en reggae,
Ça m'a toujours fait dégueuler.
Les marches militaires, ça m'déglingue
Et vot'République, moi, j'la tringle.
Mais bordel ! Où est qu'j'ai mis mon flingue ?*

*D'puis qu'on m'a tiré mon canif,
Un soir au métro Saint-Michel,
J'fous plus les pieds dans une manif
Sans un nunchak' ou un cocktail.
À Longwy comme à Saint-Lazare,
Plus de slogans face aux flicards,
Mais des fusils, des pavés, des grenades.
Gueuler contre la répression
En défilant Bastille-Nation
Quand mes frangins crèvent en prison,
Ça donne une bonne conscience aux cons,
Aux nez-d'boeux et aux pousse-mégots
Qui foutent ma révolte au tombeau.*

*Si un jour j'me r'trouve la gueule par terre,
Sûr qu'ça s'ra d'la faute à Baader.
Si j'crève le nez dans le ruisseau,
Sûr qu'ça s'ra d'la faure à Bonnot.
Pour l'instant ma gueule est sur le zinc
D'un bistrot des plus cradingues,
Mais faites gaffe ! J'ai mis la main sur mon flingue !*

Annexe n°6

‘Amoureux de Paname’, 1975

Annexe n°7

'Laisse béton', 1977

Annexe n°8

'Ma gonzesse', 1979

Annexe n°9

‘Marche à l’ombre’, 1980

Annexe n°10

‘Le retour de Gérard Lambert’, 1981

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	1
INTRODUCTION	3
CHAPITRE 1 : UNE IDENTITÉ ARTISTIQUE PARTICULIÈRE	7
I- UN PARCOURS SINGULIER VERS LA CHANSON.....	8
A) Enfance et influences	8
B) De la rue à la scène...et aux planches	10
C) Une notoriété croissante et rapide dans la chanson.....	13
II- LES CARACTÉRISTIQUES FORMELLES DU STYLE RENAUDIEN	18
A) Renaud, bâtisseur de textes	18
B) Entre verve poétique et originalité linguistique	21
C) Compositeur par nécessité : le genre musical renaudien.....	23
III- DANS LA VEINE DE LA CHANSON RÉALISTE.....	24
A) La tradition réaliste dans la chanson française	24
B) Une filiation revendiquée avec Aristide Bruant	26
C) Renaud, chroniqueur du quotidien	28
CHAPITRE 2 : FIGURES ET LIEUX DE L'UNIVERS RENAUDIEN	30
I- UN CADRE URBAIN : PARIS ET SA BANLIEUE	31
A) « Amoureux de Paname »	31
B) Chanter la réalité des banlieues	34
II- UNE PLONGÉE DANS LE MONDE DES LOUBARDS	38
A) Une fascination personnelle	38
B) Une approche sociologique des loubards	41
C) Une image de loubard controversée	44
III- CHANTER LES FEMMES : RENAUD, MISOGYNE ?.....	47
A) Entre séduction et impudeur.....	47
B) Renaud et ses femmes	50
C) Trois fonctions particulières pour le sexe féminin	52

CHAPITRE 3 : UNE VIRULENTE CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ	55
I- AUX SOURCES DE L'ENGAGEMENT DE RENAUD.....	56
A) Un double héritage politique familial.....	56
B) Le choc de mai 1968.....	58
C) Une partialité revendiquée.....	61
II- UN CHANTEUR REVOLTÉ ET CONTESTATAIRE.....	62
A) Contre les uniformes	63
B) Contre les institutions	65
C) Contre la société giscardienne	69
III- RENAUD ET LE MONDE POLITIQUE.....	72
A) L'anarchisme, idéal renaudien ?.....	72
B) Quelle place pour le champ politique ?	75
CONCLUSION	79
SOURCES	82
INDEX DES CHANSONS DE RENAUD CITÉES	84
LISTE DES ANNEXES	85
TABLE DES MATIÈRES	99