

# Un art mineur, la chanson ?

Stanley Péan

*Well, I heard there was a secret chord  
That David played and it pleased the Lord  
But you don't really care for music, do ya ?*  
– **Hallelujah, Leonard Cohen**

Dans *The Holy or the Broken: Leonard Cohen, Jeff Buckley, and the Unlikely Ascent of "Hallelujah"*, son ouvrage consacré à la plus emblématique chanson de tout le répertoire de Cohen, Alan Light rapporte une confidence de l'auteur-compositeur-interprète montréalais au journaliste Paul Zollo en 1992 à propos d'une rencontre fortuite avec son confrère et futur Nobel de littérature Bob Dylan.

*Il y a quelques années, Dylan et moi prenions le café le lendemain de son concert à Paris, raconte Cohen. Et il m'a demandé combien de temps j'avais mis à écrire Hallelujah. Et je lui ai répondu une couple d'années. Je mentais, en fait. Ça m'a pris plus qu'une couple d'années.*

*J'ai ensuite fait l'éloge d'une de ses chansons, I and I, et lui ai demandé combien de temps l'écriture de celle-ci lui avait pris et il m'a dit quinze minutes<sup>1</sup>.*

---

**L'appréciation de la chanson populaire ne nécessite pas de l'auditeur qu'il ait été « initié ». La chanson populaire ne nécessite ni connaissance particulière, ni même de médiation.**

---

Quoiqu'il s'agisse presque assurément d'une blague, comme le suggère Light, l'anecdote illustre de manière admirable le contraste entre l'écriture méticuleuse, travaillée de Cohen et la manière, comment dire, plus expéditive de Dylan. Et oui, je sais, comparaison n'est pas raison. Toutefois, à Londres vingt ans plus tard, à l'occasion d'un événement promotionnel pour son album *Old Ideas* (2012), Leonard Cohen surenchérisait à propos du tourment que lui avait causé cette chanson en ces termes :

*J'ai peiné sur Hallelujah pendant quatre, cinq ans. J'ai écrit beaucoup, beaucoup de couplets. Je ne me rappelle plus combien, quatre-vingts, peut-être un peu plus, peut-être un peu moins. Le problème (ce n'est pas la fin du monde, juste un petit ennui, je ne veux pas donner l'impression que c'est si important), mon petit*

*problème personnel, c'est qu'avant de pouvoir biffer un couplet, il me faut l'écrire. Je dois y travailler, le polir, l'amener le plus près possible de sa finition. C'est juste quand je suis rendu là que je peux décider de le supprimer ou pas.*

Faut-il rappeler qu'avant de s'imposer comme auteur-compositeur-interprète puis comme la plus improbable des stars de la scène pop-rock anglo-saxonne, Leonard Cohen était poète et romancier en pleine ascension ? En somme, ce que l'auteur notamment des recueils *Let Us Compare Mythologies* (1956) et *Flowers for Hitler* (1964), ainsi que des romans *The Favourite Game* (1963) et *Beautiful Losers* (1966) semblait affirmer apparaît aux gens de lettres comme une lapalissade : à savoir que l'écriture exige de ses artisans du temps, de la concentration, de la patience, une humilité et une implacable lucidité sur la valeur du fruit de son labeur.

C'est dire à quel point, pour les lettrés, la prescription de Nicolas Boileau a gardé toute sa pertinence : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage », recommandait l'auteur de *l'Art poétique* en 1674.

Et en écho aux déclarations de Leonard Cohen sur la nécessité d'écrire pour pouvoir élaguer, j'ajouterai en citant le poète Serge Mongrain : « le meilleur ami de l'écrivain, c'est la poubelle ».

## De la valeur littéraire de la chanson

Quoi qu'il en soit, c'est paradoxalement l'attribution controversée du Nobel de littérature en 2016 à Bob Dylan pour son œuvre chantée qui a relancé le débat sur la valeur littéraire du texte de chanson. Certes, l'annonce de la décision de l'Académie suédoise avait de quoi surprendre, d'autant plus que bien qu'il ait signé quelques livres, Bob Dylan est principalement reconnu comme auteur de chansons et vedette du spectacle, plutôt que comme poète, romancier, dramaturge ou essayiste. En lui discernant la plus prestigieuse des distinctions littéraires mondiales, les jurés faisaient plus que récompenser le troubadour folk américain : ils ennoblissaient un genre littéraire tenu (peut-être injustement) pour mineur.

On a fait beaucoup de cas de ce que, lors d'une altercation historique avec son confrère Guy Béart à l'émission télévisée de Bernard Pivot, Serge Gainsbourg, l'un des auteurs de chanson francophone les plus célébrés, ait qualifié la forme de « genre mineur », même s'il est évident que la formule ne trahissait de sa part aucun mépris pour cet art auquel il avait consacré la part du lion de son œuvre. Même lus sans le support de leurs mélodies toujours efficaces, les textes des chansons de Gainsbourg, superbes de rigueur formelle, le placent-ils dans la lignée directe d'illustres auteurs de poésie d'expression française ? Il faut dépasser la réaction viscérale aux propos et au ton de Gainsbourg et s'attarder sur ses arguments : au contraire de la peinture moderne, par exemple, ou de tout autre art dit « noble », l'appréciation de la chanson populaire ne nécessite pas

de l'auditeur qu'il ait été « initié ». La chanson populaire ne nécessite ni connaissance particulière, ni même de médiation.

La simplicité des paroles n'est cependant pas synonyme de pauvreté littéraire, comme en témoignent tant de chansons de l'auteur de *Je t'aime, moi non plus* articulées sur quelques jeux de mots et une mécanique d'horlogerie suisse. Prenons par exemple *Ces petits riens* :

*Mieux vaut n' penser à rien  
Que de ne pas penser du tout  
Rien c'est déjà, rien c'est déjà beaucoup  
On se souvient de rien  
Et puisqu'on oublie tout  
Rien c'est bien mieux, rien c'est bien mieux que tout*

Ainsi, rien n'interdit à la chanson d'aspirer au statut d'œuvre littéraire. Après tout, l'histoire ne nous apprend-elle pas que *l'Illiade* et *l'Odyssée*, œuvres épiques fondatrices de la littérature occidentale, avaient d'abord été chantées dans les cours aristocratiques de la Grèce antique par des aèdes qui s'accompagnaient d'un instrument de musique apparenté au sitar ?

Certes, n'est pas Homère le premier « gratteur de guitare » venu... Mais qu'en est-il de la dimension poétique et littéraire de la chanson populaire ? peut-on se demander à juste titre.

## Naturalisme et poésie

En France, au lendemain de l'apparition du naturalisme cher à Émile Zola, Aristide Bruant a été dans les années 1890 l'initiateur de cette chanson réaliste empreinte de noirceur et traitant de sujets dramatiques, souvent inspirée par le quotidien des faubourgs populaires parisiens. Vite devenu une spécialité féminine, le genre imposera Damia et Fréhel, des interprètes à la voix puissante qui triomphent en jouant à la manière d'authentiques tragédiennes. Cette chanson réaliste dont Édith Piaf et Juliette Gréco se réclameront plus tard, aux accents poétiques, se plaît à la description de la vie dans les quartiers pauvres d'une faune au destin souvent tragique ; en cela, elle se rapproche du blues, complainte folklorique afro-américaine, dont l'influence sur les plans formels et thématiques se fera sentir tout au long du XX<sup>e</sup> siècle dans tous les genres musicaux qui émergent dans son sillage, du country folk cher à Cohen et Dylan, jusqu'au rap actuel en passant par le rock et la pop music.

Sur l'un de ses derniers albums, *Popular Problems* (2014), Leonard Cohen adresse un clin d'œil sarcastique à cette forme essentielle de la chanson afro-américaine avec *Almost Like the Blues* :

*I saw some people starving / There was murder, there was rape / Their villages were burning / They were trying to escape / I couldn't meet their glances / I was staring at my shoes / It was acid, it was tragic / It was almost like the blues<sup>3</sup>.*

Si au début du siècle dernier les opérettes de Broadway génèrent des centaines de bluettes sentimentales qui se contentent de n'être que cela, le fameux Grand Répertoire de la chanson américaine (*The Great American Songbook*) s'enorgueillit des œuvres de quelques auteurs et compositeurs de génie dont le travail non seulement surclassait celui de leurs contemporains moins doués, mais traduisait un souci pour l'écriture (au sens littéraire du terme) que n'auraient pas renié certaines des plumes les plus littéraires de l'époque. Parmi ceux-ci, je citerais spontanément Irving Berlin et Cole Porter, dont

les standards sont encore couramment interprétés dans des revues musicales et continuent d'inspirer les musiciens de jazz contemporains.

---

## Inspirés par la dégaine de cowboy de Félix Leclerc qui a pris d'assaut Paris armé de sa voix grave et de sa guitare, une poignée d'auteurs-compositeurs-interprètes imposeront au fil des années 1950 une nouvelle chanson francophone aux accents poétiques.

---

Cas particulier dans l'histoire de la chanson populaire anglophone, Cole Porter intrigue toujours aujourd'hui par la subtilité de ses œuvres, par son humour tantôt bon enfant tantôt grinçant, par ses sujets à l'occasion sulfureux (pour son époque) et par sa volonté manifeste de subvertir les codes non écrits et pourtant souvent contraignants de la chansonnette. Les exemples sont innombrables, mais je me contenterai d'en évoquer deux. Dans *Love for Sale* (tirée de sa comédie musicale *The New Yorkers*, 1930), Porter donne la parole à une prostituée qui fait la promotion de ce qu'elle vend sur le trottoir, insistant sur le fait qu'elle connaît sa marchandise bien mieux que les poètes et leurs idées puériles, « *old love, new love, every love but true love* » (« de l'amour vieux, du neuf, tous les types d'amour sauf le vrai »). Inutile de dire que la crudité relative de la proposition avait valu à *Love for Sale* d'être interdite à la radio, ce qui n'avait cependant pas empêché la version enregistrée par Libby Holman de se hisser au cinquième rang du palmarès des ventes.

Complainte sur les séparations à répétition d'un couple, *Every Time We Say Goodbye* (de *Seven Lively Arts*, 1944) se distingue entre autres par une concordance si grande entre le texte et la musique que Porter s'amusait à nommer explicitement les variations de l'une dans l'autre : « *There's no love song finer / But how strange the change from major to minor / Ev'ry time we say goodbye<sup>4</sup>* ».

## «Y'a dans les chansons tout plein de leçons»

Inspirés par la dégaine de cowboy de Félix Leclerc qui a pris d'assaut Paris armé de sa voix grave et de sa guitare, une poignée d'auteurs-compositeurs-interprètes imposeront au fil des années 1950 une nouvelle chanson francophone aux accents poétiques : le Sétois Georges Brassens, le Bruxellois Jacques Brel, chantent, tantôt avec gravité, tantôt avec ironie en octosyllabes, décasyllabes ou dodécasyllabes rigoureusement tournés, la vie quotidienne, la bohème, les déboires sentimentaux, les luttes de classe et tous les rêves d'une génération qui a vu l'horreur de la Seconde Guerre mondiale. Ils feront à leur tour école, puisque s'inscriront dans leur sillage les Barbara, Boris Vian, Serge Gainsbourg, le fantaisiste Boby Lapointe et Anne Sylvestre. Arrivé à la même époque que Brassens et Brel, le Monégasque Léo Ferré chante aussi volontiers des textes de Rutebeuf, de Baudelaire, d'Aragon, de Rimbaud ou de Verlaine que ses propres vers, aussi finement ciselés, tour à tour mélancoliques, sarcastiques ou revendicateurs.

À l'invitation du magazine *Rock & Folk*<sup>5</sup>, Brassens, Brel et Ferré se retrouvent en janvier 1969 dans le salon d'un petit appartement de la rue Saint-Placide à Paris pour une rencontre au sommet. Lors de cette table ronde historique immortalisée par le photographe Jean-Pierre Leloir, ces trois monstres sacrés de la chanson française de l'après-guerre échangent à bâtons rompus sur leur métier et sur le monde. La grande chanson qu'ils ont contribué à imposer dans toute la francophonie a une rigueur formelle évidente, dont se passe volontiers la *pop music* (qu'on appelle alors « yéyé » dans l'Hexagone) qui fait désormais danser les jeunes de part et d'autre de l'Atlantique. À propos des Beatles qui incarnent la quintessence de cette pop dont l'intérêt ne se situe pas forcément dans le texte, ils ont quelques observations aussi amusantes que pertinentes.

BRASSENS – J'aime beaucoup sur le plan musical. Pour ce qui est des paroles, je ne comprends pas l'anglais, alors ça va tout seul.

BREL – Moi, je suis très content que l'on rende publiques les harmonies de Gabriel Fauré.

FERRÉ – Ils ont ajouté une pédale charleston aux harmonies de Gabriel Fauré. C'est très « faurien » tout ça, et je trouve très bien qu'ils en aient fait une chose populaire. C'est très joli. Pour le reste, j'ai les mêmes ennuis que Georges avec l'anglais, je ne sais jamais exactement de quoi ils parlent, mais je crois que ça n'a pas beaucoup d'importance.

---

## La dimension littéraire des textes de chansons n'est pas forcément le fait d'auteurs s'étant déjà illustrés en poésie ou en roman.

---

La chanson prend son sens et, surtout, sa littérarité avec l'adéquation entre la forme du texte et la force de la musique. Comme en France, au Québec, dans le sillage d'un Félix Leclerc, d'un Raymond Lévesque, d'un Gilles Vigneault, d'une Clémence Desrochers et d'un Claude Léveillée, la scène se scinde bientôt entre les artisans d'une chanson de haute tenue littéraire (souvent engagée) et les artisans de la chansonnette pop, qui le plus souvent se contentent d'interpréter des adaptations françaises vite faites de succès anglais. À cette époque se démarque nettement un Gilbert Langevin, déjà connu comme écrivain. Auteur d'une trentaine de recueils de poésie publiés entre 1959 et 1993, il signe aussi de flamboyants textes de chansons pour la grande Pauline Julien (*Comme je crie, comme je chante, Le temps des vivants*), Marjo (*Celle qui va*), Dan Bigras (*Naufrage, Ange animal*).

Surtout, Langevin offre au groupe de rock Offenbach un de ses textes les plus emblématiques, aux accents rimbaldiens, *La voix que j'ai* :

*Cette voix brisée par l'alcool  
La cigarette et les nuits folles  
Cette voix fêlée de fumée  
Toute angoissée presque étranglée  
Cette voix pleine de blessures  
De peines d'amour et d'aventures  
Cette voix remplie d'amertume*

*De plaintes et d'infortune  
Cette voix que j'ai  
Cette voix je vous la donne  
C'est tout ce que j'ai  
Cette voix qui crie au mois de mai  
Qu'on ne sait plus comment aimer*

Cette flamboyance, on en retrouvera des échos chez Denise Boucher parolière (*J'ai une peine d'amour minable* pour Pauline Julien, *Angela* pour Offenbach, *Qui te soignera, qui te guérira* pour Gerry Boulet) ou dans les textes de chansons que le romancier et poète Christian Mistral donne à Dan Bigras (*Pourquoi tu veux, Soirs de scotch*), Isabelle Boulay (*Lune*) ou plus récemment à Catherine Major (*Saturne sans anneaux, Sable mouvant*), Moran (*Mêmes animaux*) ou la chanteuse de jazz Sonia Johnson (*Ma voix*) :

*C'est au plus froid du pire hiver qu'on a passé  
Que j'ai trouvé ma voix  
Embroussaillée de chansons mortes  
Colorée de nuits sans lune  
Et de caresses importunes  
J'aurais voulu que ma voix sorte  
Enflée de toutes les colères  
De tous les souvenirs amers  
Et tous ces jours vécus déjà  
À chercher là où elle n'est pas  
Ma voix*

Auteur de poèmes (*Les trottoirs discontinus, Les sept portes*), d'une comédie musicale (*Les héros de mon enfance*, sur un livret de Michel Tremblay) et d'un roman (*Le troisième orchestre*), grand ami de Gilles Vigneault, Sylvain Lelièvre avait fait son entrée dans le milieu en remportant à vingt ans le premier prix au Concours international de chanson sur mesure avec *Les amours anciennes*, interprétée par Monique Leyrac. Une dizaine d'années plus tard, il s'impose sur disque et sur scène avec des chansons comme *Petit matin, Old Orchard* et surtout *Marie-Hélène* qui le consacre parmi les auteurs de chansons à surveiller. Influencé autant par la chanson française classique (on entend parfois chez lui les accents d'un Charles Trenet) que par le *Great American Songbook* fréquenté par les jazzmen (il est lui-même un excellent pianiste de jazz), Lelièvre collabore volontiers avec son confrère franco-manitobain Daniel Lavoie (*Je voudrais voir New York, La nuit se lève*) ou le poète Pierre Morency (*Le vent du fleuve*) et signe pendant quatre décennies de véritables bijoux poétiques, qui reflètent ses préoccupations sociales (*Maman est là, La banlieue*), une certaine désillusion à l'égard de la fin des utopies (*Qu'est-ce qu'on a fait de nos rêves?*) et parfois, tout simplement, le simple plaisir de jouer avec les mots et les notes, comme dans *Le croquemort à coulisses, Tombouctou* ou *Le joueur de piano* (sur une musique de Daniel Lavoie) :

*Je m'effiloche par les bouts  
À petits coups, je me découds  
Mais j'toffe  
Pour combien de temps, ça je l'sais pas  
Peut-être bien que j'avais pas  
L'étoffe  
En attendant, j'fais du piano  
Dans un hôtel straight et rétro  
Y'a pire  
Jouer d'la musique, c'est bien un jeu  
Tant que je joue, c'est signe que je  
Respire*

La dimension littéraire des textes de chansons n'est pas forcément le fait d'auteurs s'étant déjà illustrés en poésie ou en roman, certes. Actif sur la scène française depuis près de quarante ans, l'Auvergnat Jean-Louis Murat a su s'élever au-dessus de ses débuts modestes dans une esthétique anarchiste post-punk (*Suicidez-vous, le peuple est mort*) pour revendiquer le statut d'héritier de Ferré. Le rapprochement est d'autant plus facile à faire que Murat fréquente volontiers le répertoire du vieux lion (reprises en concert de *Richard* et de *Nuits d'absence* du tandem Léo Ferré et Jean-Roger Caussimon).

Non seulement ça, il a comme Ferré un certain goût pour la mise en musique de poètes illustres (*Réversibilité* de Charles Baudelaire) ou méconnus : en 2001, il consacre un album entier à des écrits d'Antoinette Deshoulières, poète du XVII<sup>e</sup> siècle surnommée la Calliope française, contemporaine de Madame de Sévigné. Cette filiation évidente n'a manifestement pas échappé à Matthieu Ferré qui a confié à Murat des esquisses de chansons composées par son père d'après des textes des *Fleurs du mal*, passation des pouvoirs à laquelle on doit l'album *Charles et Léo* de Murat.

Héritier de Ferré, certes, Murat se réclame également d'Antonio Carlos Jobim (*Le mendiant à Rio*, d'après *Antonio's Song* de l'Américain Michael Franks qui étrangement fit interdire l'adaptation de Murat) et de Leonard Cohen, dont il enregistre une version française d'*Avalanche*.

*J'étais pris dans l'avalanche  
J'y ai perdu mon âme  
Quand je ne suis plus ce monstre qui te fascine  
Je vis sous l'or des collines  
Toi qui veux vaincre la douleur  
Tu dois apprendre, apprendre à me servir*

Après avoir adoubé Bob Dylan pour son œuvre chansonnrière, et suscité la controverse que l'on sait, l'Académie Nobel a récompensé cette année Kazuo Ishiguro, auteur notamment de *The Remains of the Day* (1989, en français, *Les vestiges du jour*), un choix plus orthodoxe qui prête moins le flanc à la critique. On peut cependant remarquer en souriant et pour terminer que le romancier britannique d'origine nipponne pratique lui aussi l'écriture de chansons, avec un savoir-faire certain.

Depuis une dizaine d'années, il a écrit de charmants textes qu'interprète avec flair la chanteuse américano-britannique Stacey Kent (*Breakfast on the Morning Tram, The Ice Hotel*, etc.), des chansons très narratives qui racontent le désarroi de personnages excentrés, déplacés de leur milieu d'origine, en quête de repères, chansons dont l'esprit et la manière ne sont pas sans évoquer celles de Cole Porter.

Art mineur, donc, la chanson ? Certes. Mais parfois exigeant tout de même.

1. Les traductions de l'ouvrage d'Alan Light sont de l'auteur.
2. Alan Light, *The Holy or the Broken: Leonard Cohen, Jeff Buckley, and the Unlikely Ascent of "Hallelujah"*, Atria Books, 2012.
3. « J'ai vu des gens mourir de faim / Des meurtres et des viols / Leurs villages incendiés / Qu'ils cherchaient à fuir / Je ne pouvais soutenir leur regard / Je fixais mes souliers / C'était acide, c'était tragique / C'était presque comme le blues. »
4. « Il n'y a guère de chanson d'amour plus raffinée / mais combien étrange ce passage du mode majeur au mode mineur / à chaque fois qu'on se dit adieu. »
5. *Rock & Folk*, n° 25, février 1969.

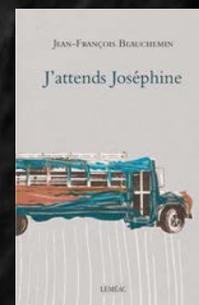
# JEAN-FRANÇOIS BEAUCHEMIN

## J'attends Joséphine

« Avec cette écriture empreinte d'humanité et d'authenticité, Jean-François Beauchemin nous entraîne dans un récit à la fois touchant et drôle, tendre et poignant. Deux octogénaires, un couple dont l'homme vient d'être sauvé grâce à une transplantation cardiaque, emménagent dans une résidence. Alors que l'un perd la vue et l'autre l'ouïe, ils s'intègrent tranquillement à cette microsociété remplie de gens de tous genres, nous laissant assister à d'étranges hasards – est-ce l'œuvre de Dieu?! – qui se manifestent tout à coup. »

Les libraires

Si ce roman est porteur d'une fine réflexion sur la brièveté de l'existence, il constitue aussi le portrait d'une vie qui ne sait pas se clore, une métaphore de l'éternel recommencement et d'une espèce d'attente propre à la vieillesse, ainsi, et surtout, qu'une représentation foisonnante, tragique et émerveillée de l'impérissable miracle amoureux.



Société  
de développement  
des entreprises  
culturelles

Québec

LEMÉAC