



## ” La chanson d’amour, l’émotion, l’idée : éléments de dramaturgie métaphysique ”

Stéphane Chaudier

### ► To cite this version:

Stéphane Chaudier. ” La chanson d’amour, l’émotion, l’idée : éléments de dramaturgie métaphysique ”. Joël July. Chanson : du collectif à l’intime, Presses Universitaires de Provence, p. 233-250, 2016, Collection ”Chants Sons”, 9791032000717. <hal-01378327>

**HAL Id: hal-01378327**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01378327>**

Submitted on 9 Oct 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« **La chanson d'amour, l'émotion, l'idée : éléments de dramaturgie métaphysique** », *Chanson : du collectif à l'intime*, ouvrage collectif dirigé par Joël July, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 233-250.

**Mots clés :** chanson, stylistique, amour, expression de l'affect, paradoxe, contingence.

**Résumé :** Avant de déclarer son amour de la chanson, ce que fait plus ou moins bien toute chanson, la chanson d'amour a pour spécificité de tenir un propos sur l'amour. Toutes les grandes questions y passent : l'amour et le temps, l'amour et la liberté, l'amour et le langage de l'amour, l'amour et l'altérité ou l'altération, l'amour et la vie sociale, *etc.* Mais la chanson étant un genre à la fois bref, incarné (une chanson n'existe vraiment qu'à partir du moment un corps y engage sa voix) et refusant tout surplomb intellectuel par rapport à son auditoire, les « thèses » qu'elle promet sur l'amour, sur sa valeur ou ses limites, ne peuvent être qu'incomplètes, partielles et partiales. C'est pourtant cette faille logique qui fait toute la valeur de la chanson. Compensée par l'intensité affective que suscite la chanson par sa mise en voix, sa mélodie, ses images, ses ellipses, les apories démonstratives de la chanson, ses paradoxes, ses contradictions ont en effet le mérite de renvoyer chaque sujet à sa propre expérience : par la chanson d'amour, le sujet chantant ou écoutant retrouve une certaine marge de manœuvre par rapport à ce qu'il vit.

### **La chanson, l'idée, l'affect : éléments de dramaturgie métaphysique**

Pour F.D.

Il est de mauvais paradoxes – qui donnent des frissons stériles. Prétendre qu'il y a plus de philosophie chez Gainsbourg que chez Deleuze, plus de dialectique chez Barbara que chez Hegel est une idée ridicule : on la laissera aux snobs. L'austère Diotime n'a pas besoin de justifier l'existence de Nini peau d'chien ; le plaisir pris en compagnie de la Madelon se suffit à lui-même. Par ailleurs l'intellectuel n'a pas à donner une dignité philosophique à la chanson, d'une part parce que la chanson s'en moque, et d'autre part parce qu'il est prétentieux de s'arroger la position de celui qui confère de la dignité à des objets supposés indignes. Penchées sur le berceau de la ravissante chanson, les bas bleus qu'on nomme Éthique, Esthétique ou Métaphysique peuvent se révéler de redoutables sorcières. Des *joy-killers*, des rabat-joie. Il faut le redire : la chanson, à texte ou pas à texte, est un art populaire, en ce sens qu'il échappe à l'emprise des doctes. Ne pas aimer Proust ou Beckett, Mallarmé ou Bonnefoy, Sartre ou Foucault, c'est avouer qu'on n'y comprend rien ; le jugement se retourne contre le malheureux juge. Rien de tel pour la chanson : vous n'aimez pas Brel ? Souchon vous met les nerfs en pelote ? Des goûts et des couleurs, on ne discute pas : c'est le privilège des arts populaires ; ils laissent chacun libre de choisir. Effets de mode mis à part, ils renvoient l'auditeur à lui-même, à son *inthymité*, comme le dit joliment Peter Szendy<sup>1</sup>. Nul repos, en revanche, pour le malheureux qui n'aime pas Proust ; il se force à lire des critiques ; il cherche et il trouve de bonnes raisons non pour aimer le grand homme, mais pour blablater

---

<sup>1</sup> Peter Szendy, *Tubes, La philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008, p. 76

sur son œuvre. Vers qui se tourner quand on n'aime pas Barbara ? Vers Joël July<sup>2</sup> ? Il a bien d'autres chats à fouetter qu'à persuader ceux qui ont le mauvais goût de ne pas aimer Barbara. Tranchons : la chanson n'est pas un terrain trop encombré par les postures intellectuelles ; ne boudons pas notre plaisir ; goûtons cette rare liberté.

### La chanson, tentative de définition

Mais alors pourquoi ce titre un peu ronflant : « quelques éléments de dramaturgie métaphysique » ? Que demander à la spéculation, à la distance critique ? Il ne s'agit pas de justifier ou de censurer un plaisir, mais de l'éclairer. Un intellectuel aime encore plus les choses quand il comprend la manière dont elles agissent sur lui, ou en lui. D'où vient le bonheur d'écouter (je ne chante guère) une chanson ? Je lis « Que serais-je sans toi ? » ; le poème me frappe par sa laborieuse rhétorique : ahanement des anaphores, pesantes chevilles des *que* (interrogatifs, conjonctifs, exceptifs) et des *comme*, affleurement constant du cliché : « Qui parle du bonheur a souvent les yeux tristes / Et pourtant je vous dis que le bonheur existe ». Comme il est gauche et veule, ce vers, avec la lourde logique de son paradoxe attendu (« et pourtant »), avec l'engagement massif de ce *je* cherchant un *vous* à convaincre, avec sa versification convenue... Et soudain, miracle : je crois comprendre que c'est le poème tout entier qui s'adresse à la voix du chanteur. « Que serais-je sans toi », semble-t-il dire, que ces mots gris et plats, « que serais-je sans toi que ce balbutiement ? » J'écoute la voix de Ferrat ; et le miracle se confirme. La voix rédime tout cliché ; sans violence elle me contraint à « y croire ». S'il est vrai que la chanson délivre les mots de leur malédiction – de leur sèche abstraction – pourquoi, alors, n'est-elle au pinacle de tous les arts ?

Changeons de cap. On parle sans trop s'y arrêter *du* plaisir de *la* chanson. Mais ce plaisir est-il un ? Ne faudrait-il pas dire : « autant de chansons, autant de plaisirs ? » Peter Szendy penche pour la solution unitariste, et sur ce point, je le suis : il y a un concept de la chanson, une essence de la chanson. Pour la cerner, il propose la notion de *haunting melody* ou de *Ohrwurm*, le « vers d'oreille », parasite musical<sup>3</sup>. Quignard, lui, évoque le « fredon » : il fait remarquer que l'instinct nous permet de fermer nos paupières, et non nos oreilles<sup>4</sup>. Baudelaire déjà : la poésie, fille de Mémoire, « Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon ». De fait, certaines de ses attaques de poème – « La musique me prend comme une mer », ou « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige », « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive » – m'obsèdent autant que le *Can't remember to forget you* de Rihanna, qui s'adresse à Shakira, ou l'inverse. Tous ces vers peuvent être lus de manière réflexive. L'affreuse Juive, comme le poème, s'étend près de vous quand vous lisez. Comme la fleur, le vers s'évapore de l'encensoir ; il vibre et fait vibrer. C'est enfin la chanson de Rihanna et Shakira qu'on n'arrive pas à oublier, autant que les sculpturales *bimbos* qui l'interprètent. La faculté d'obséder n'est donc pas le propre de la chanson.

Il faut se rappeler le geste de Socrate dans *Le Banquet*, et tâcher de l'imiter, ce qui n'est pas une mince affaire. Socrate ne décrit pas l'amour ; il ne s'attarde pas à commenter

---

<sup>2</sup> Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2004.

<sup>3</sup> Peter Szendy, *op. cit.*, p. 11 et p. 44

<sup>4</sup> Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

complaisamment l'effet qu'il lui fait ; il veut le définir. L'amour, on s'en souvient, est fils de Poros et Penia. La cantologie a fort bien montré que la chanson est un genre interficiel et pluri-sémiotique ; elle implique à la fois le corps, les mots et les arts de la scène<sup>5</sup> ; mais c'est aussi vrai de l'opéra, et la chanson n'est pas l'opéra. Joël July ajoute que la chanson est un art populariste<sup>6</sup>, ce que n'est pas l'opéra. Combinons les deux approches, et voilà la chanson définie. Précisons : le texte de la chanson est une poésie brève en style simple<sup>7</sup>. Elle repose sur trois dispositifs : tout d'abord, le travail sur le signifiant (rythmes et sonorités) et le travail sur le signifié visent l'immédiateté, l'efficacité esthétique<sup>8</sup> ; il s'agit d'émouvoir, et vite. La chanson n'a pas été écrite pour que l'auditeur « se prenne la tête », comme le disent si bien les jeunes. Cela ne veut nullement dire que certaines chansons ne soient pas subtiles ; elles produisent des effets de sens complexes à percevoir et à interpréter<sup>9</sup> ; mais ce n'est pas là le but avoué de la chanson, sa visée explicite. Par ailleurs, la chanson n'est jamais hermétique, et c'est là le deuxième trait : elle n'implique pas, pour être comprise, la référence à un intertexte copieux. Comment comprendre Mallarmé, Rimbaud, et aujourd'hui Roubaud ou Jaccottet sans culture littéraire, sans la béquille de l'esthétique, de la linguistique, de l'histoire, de la philosophie, et j'en passe ? On peut écouter Gainsbourg sans tout cela ; et pourtant, Gainsbourg est aussi un grand poète. On le voit : la chanson refuse le surplomb intellectuel. Elle n'est pas Socrate ; elle n'enseigne pas à un destinataire prié d'acquiescer ; elle ne domine pas son public d'un haut d'un magistère savant. Elle émeut, elle agit : la performance vocale, la mise en scène de soi, sur la scène et dans la vie, font le succès ou l'insuccès d'une chanson. Contrairement aux écrivains, aux peintres, qui jouent souvent aux philosophes et produisent des gloses fort abstruses, le chanteur, lui, ne revendique pas l'autorité de celui qui sait, prophète, maître à penser, ou expert. Sauf cas exceptionnel de ces spectacles satiriques où le public prend plaisir à être raillé, il n'est pas ironique envers la salle. De tous les artistes, il est le seul qui soit autorisé à penser le moins possible. Dira-t-on que son rôle philosophique, modeste, est de faire penser les penseurs ? Mais comment ?

Enfin, la chanson est un art de l'ellipse : elle ne dit pas le tout de la situation qu'elle présente ; elle ne remplit pas les trous référentiels qu'elle dispose dans ses textes<sup>10</sup>. Quand Benjamin Biolay chante : « Tu es mon amour ou tu ne l'es pas<sup>11</sup> », qui est *tu*, exactement ? La femme à qui il pense quand il écrit ou quand il chante ? Sont-ce les mêmes ? Ou n'est-ce personne en particulier ? Si je suis un homme, le texte m'invite à m'identifier au chanteur s'adressant à l'aimée : « Mais, tu es muette, tu ne réponds pas / Tu es mutine et bien sûre de

<sup>5</sup> Stéphane Hirshi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008.

<sup>6</sup> C'est-à-dire que le texte prévoit son oralisation comme chanson par son énonciation, son registre de langue, son évidence, sa brièveté. Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007.

<sup>7</sup> Joël July, « Popularisme de la chanson française, *La Simplicité. Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>8</sup> Joël July, « Les échos phoniques dans la chanson », colloque international « Figures de contextualisation », organisé par Geneviève Salvan et Lucile Gaudin, 3-5 octobre 2013, université de Nice. < hal-01262646 >

<sup>9</sup> Joël July, « Défigement en chanson », *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots, de la création à la réception*, Brigitte Buffard-Moret (dir.), Presses Universitaires d'Artois, coll. « Études linguistiques », 2015, p. 41-59.

<sup>10</sup> Joël July, « Transformations de la chanson à texte(s). De *La Chanson des vieux amants* de Jacques Brel (1967) à *Sache que je de Jean-Jacques Goldman* (1997) », article disponible en ligne sur le site de l' AIS : [http://www.styl-m.org/?page\\_id=419](http://www.styl-m.org/?page_id=419).

<sup>11</sup> Benjamin Biolay, *Tu es mon amour*, album *La Superbe*, 2009.

toi.» La scène énonciative se révèle au dernier couplet, produisant un intrigant effet de suspens : on tient enfin la cause effective des paroles prononcées, menaces, souhaits, éloges et, pour couronner le tout, reproche comminatoire : n'est-elle pas trop sûre d'elle, celle qui ne daigne pas répondre ? Si je suis une femme, comment recevoir cet avertissement masculin ? Vais-je me complaire par défi à ce rôle de « femme-sphynges » ? Vais-je prendre conscience des risques d'une telle posture ? Suis-je invitée à inverser les rôles et à faire mien ce reproche, que je destinerais à mon amant taiseux ? Ces myriades d'interprétations – ou d'usages – sont imprévisibles ; ils dépendent des circonstances ; ils font le charme de la chanson. Le chanteur ne serait-il pas ironique envers son texte, mettant en scène un amant bougon, parce que trop inquiet, faisant malgré lui le jeu d'une femme au silence ambigu ? Quelle valeur donner à ce silence : calcul ? Agacement ? Orgueil blessé ? Indifférence ? Amour pur ? Comment savoir ? Cette indéfinition du sens, estime Peter Szendy, rapproche la chanson de l'argent. L'argent achète tout ; de même, la chanson donnerait une sorte de monnaie affective, avec laquelle chacun se paierait les émotions qu'il veut, pourvu qu'elles soient peu ou prou indiquées dans la chanson<sup>12</sup>.

Naturellement, je ne suis pas d'accord avec Peter Szendy, sans quoi je ne perdrais mon temps à écrire cet article. Certes la chanson, comme le cinéma ou le roman, favorise l'identification. Chacun de nous est le héros de l'histoire qu'on lui raconte ; mais dans la chanson, l'histoire est très brève ; elle se réduit parfois à un pur « je t'aime ». Les héros de la chanson sont à la fois des corps en scène, des voix, ou de simples pronoms, avec tous les effets de décalage que ces dédoublements peuvent produire. La pierre angulaire de l'approche de Peter Szendy est d'assimiler la chanson à une marchandise, au sens marxiste du terme<sup>13</sup>. Par sa valeur d'usage, évidente, la marchandise répond à un besoin ; sa valeur d'échange est beaucoup plus fascinante, en ce qu'elle repose sur un tour de passe-passe que Marx nomme le fétichisme. La marchandise n'existe pas sans un système économique (en gros, le capitalisme et ses injustices) ; mais elle fait oublier son ignoble origine matérielle – le processus de sa production et l'exploitation des travailleurs – au profit des rêves individuels qu'elle suscite en nous. J'achète à Paris un sac à ma femme ; et l'effleurement de toute une poésie conjugale fait oublier qu'il est fabriqué au Bangladesh, dans des conditions révoltantes. La chanson est une marchandise qui explicite en partie le rêve qu'elle vend : elle vend un rêve ou un cauchemar d'amour dont vous, qui l'écoutez, êtes les héros, et surtout les dupes.

La thèse de Szendy est typiquement une thèse d'intellectuel. Comme toutes les thèses de ce type, elle est brillante. Elle consiste à dédoubler l'objet d'étude : le véritable contenu de la chanson d'amour n'est plus l'amour (sens explicite), mais le fonctionnement de la chanson (sens implicite). Réflexive, la chanson, se met en scène : elle représente l'addiction qu'elle suscite, cette addiction à la marchandise comme fétiche ; mais ce sens crypté n'est pas perçu par le public ordinaire ; elle n'est accessible qu'aux critiques. Pour ma part, je pose que la chanson d'amour, essentiellement, nous parle d'amour ; et c'est ce contenu amoureux (érotique si l'on veut) qui définit l'essence, le sens et la fonction, de la chanson, comme genre littéraire et musical. C'est pourquoi ma thèse ne sera pas réflexive mais anthropologique<sup>14</sup> ;

---

<sup>12</sup> Peter Szendy, « Money : la musique, l'argent et le mot d'esprit », *Tubes*, *op. cit.*, p. 77-83.

<sup>13</sup> Peter Szendy, *op. cit.*, p. 19-23.

<sup>14</sup> Ma réflexion me situe dans le sillage de la stylistique de Philippe Jousset, *Anthropologie du style et En proie aux mots*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

car le mot *chanson*, en soi, ne veut rien dire ; seul importe le procès concret qui le produit : « quelqu'un chante quelque chose à ou pour quelqu'un ». La chanson ne se reflète donc pas elle-même, mais les hommes qui chantent ; elle explicite les situations, les besoins, les affects, les idées qui font chanter. Par ailleurs, la chanson n'a pas à être soupçonnée de cacher un sens que personne ne verrait, hormis les spécialistes patentés. Il n'y a selon moi aucun secret de la chanson ; car tout le monde sait très bien mais très intuitivement ce qui se passe quand il écoute une chanson ; le rôle de l'intellectuel est donc simplement de dire ce à quoi pensent les gens quand ils font quelque chose sans y penser.

### **Pourquoi la chanson d'amour parle d'amour**

Pour essayer de prouver que la vérité est simple, il faut des détours compliqués<sup>15</sup>. Nous devons donc dire d'abord pourquoi toute chanson, même quand elle ne parle pas d'amour, est une chanson d'amour. Ensuite, il faudra bien expliquer ce que la chanson en général peut nous dire de simple sur ce sujet si compliqué qu'est l'amour. Qu'est-ce qui distingue une chanson d'un poème ? La réponse est simple : la physicalité de la chanson. Pas de chanson sans deux corps, au minimum : le corps qui chante, et le corps qui écoute et parfois chante avec, reprend, accompagne. C'est pourquoi la chanson est un geste potentiellement érotique : elle met en présence des corps – même quand ils sont à distance. Est-il besoin d'insister ? Une voix venue de l'extérieur pénètre en moi ; elle me remue, m'exaspère ou m'indiffère ; les enfants se font par les oreilles, c'est bien connu ; et les enfants qu'engendre la chanson, ce sont nos affects, donc nos mémoires, nos vies. On peut reprendre l'analyse de Barthes à propos de la photographie argentique : quelque chose – une trace – s'imprime sur une surface ; la photo porte donc témoignage qu'un référent existe quelque part et s'est déposé, comme la relique dans la châsse. C'est là non la vérité, mais la vérité de notre imaginaire photographique. La photo est une érotologie de l'image ; la chanson est une érotologie de la musique.

Je peux écouter du piano, du violon, de l'orgue, sans penser au corps de l'interprète ; impossible d'oublier qu'un corps, une voix, me sollicite dans la chanson ; et sur ce corps de chanteur, de chanteuse, je projette tous mes fantasmes. La chanson est un art mixte ; elle est faite de corps, mais aussi de mots, cette autre espèce de corps, plus abstraite. Le propre de la musique est d'imposer silence à la prose du langage ordinaire. Dans un concert de musique classique, on ne parle pas ; le discours attend l'entracte pour prendre sa revanche. Parce qu'elle ne réclame aucun égard particulier pour son texte, la chanson admet que ses pauvres paroles ne soient pas écoutées : parler à son voisin à un concert d'Aldebert n'est pas un scandale social ; à l'Opéra, ça l'est. Pourquoi ? La chanson, genre populaire, ne cherche pas la distinction dans les mots ; elle prend la prose du jour, et la poétise, mais à peine ; le plus souvent, elle joue avec des clichés ; elle les défige ; bref, elle produit de la valeur ajoutée figurale à partir de la prose vulgaire, celle qui nous sert à communiquer. Ce n'est pas toujours un art facile.

---

<sup>15</sup> Lire à ce sujet Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, repris en coll. « Folio essais ».

On le sait : « Amour / toujours » sont les deux rimes qui définissent le mauvais poème, donc la chanson. De l'amour, on pourrait dire ce qu'Augustin dit du temps ; le temps, tout le monde sait de quoi il s'agit ; c'est le tissu même de nos vies ; c'est impalpable, mais cela existe, c'est sûr. Qu'on me demande de le définir, et je m'embrouille ; je ne sais plus ; la conscience me conduit à l'ignorance. L'amour, nous savons bien ce que c'est ; il est rare qu'on ne sache pas identifier en soi ses symptômes, et qu'on soit amoureux comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. Mais comment le définir ? C'est l'affaire des philosophes. L'amour repose sur la conjonction de trois idées simples ; aimer quelqu'un, c'est le préférer à soi ; sans cela, on reste dans la zone des intérêts bien compris, de l'échange ; or le commerce amoureux n'est pas l'amour ; l'amour exige le désintéressement. Voilà qui explique qu'on aime l'autre de manière indivise : on ne veut pas aimer quelqu'un qui serait plus beau ou plus intelligent ou plus riche ; on la veut elle, et pas une autre. La deuxième idée est que dans l'amour, le couple, s'il veut durer, doit se préférer lui-même à la somme de ses parties ; sans ce dur désir de durer, il y a passion, mais non amour. Une volonté, une idée, un idéal du couple, préside à l'amour, et le distingue des rencontres éphémères, si fortes soient-elles. Enfin, l'amour est instable. D'une part, il est don et oubli de soi ; à ce titre, il suscite de l'inquiétude ; car on ne peut pas sans cesse s'oublier. D'autre part, il est réciprocité ; dans la mutualité, les amants s'exaltent ; ils oublient toute inquiétude ; ils sont seuls au monde. Ils seraient éternels, si le temps qui passe ne les obligeait à se séparer ; alors l'inquiétude renaît, dans ce pas de deux qu'elle fait avec la confiance.

Que peut ajouter la chanson à cette définition de l'amour ? En réalité rien, et tout. La chanson d'amour veut savoir si oui ou non il faut croire à l'amour ; elle invite l'auditeur à croire aux bonnes raisons qu'elle donne d'aimer ou de ne pas aimer. Elle fait de l'amour une question de foi, c'est-à-dire une question de choix. Ce n'est plus l'être de l'amour qui compte, mais l'agir humain :

Miauler « Je t'aime » tout le monde peut l' faire, c'est comme Amen  
C'est pas très dur  
Pour dire « bonne nuit » chaque soir, là, faut vraiment y croire<sup>16</sup>

Bénabar le dit. Birkin aussi : « Croire aux cieus croire aux dieux / Même quand tout nous semble odieux / Que notre cœur est mis à sang et à feu<sup>17</sup> ». Urgence et impossibilité de croire, semble dire cet infinitif anonyme, désancré de la volonté subjective qui ferait de cet irréel une réalité en instance d'advenir. Mais Dalida savait aussi que la croyance ou la confiance sont les pierres angulaires de l'amour :

Parle plus bas  
Car on pourrait bien nous entendre  
Le monde n'est pas prêt pour tes paroles tendres  
Le monde n'est pas prêt pour nous  
Il dirait tout simplement que nous sommes fous

Parle plus bas mais parle encore

---

<sup>16</sup> Bénabar, *Les Mots d'amour*, album *Les Risques du métier*, 2003.

<sup>17</sup> Jane Birkin (Serge Gainsbourg), *Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve*, album *Baby alone in Babylon*, Philips / Mercury, 1983.

De l'amour fou de l'amour fort

Tu sais très bien que nous ne pouvons rien attendre  
De ceux qui ont fait des chansons  
Sans un "je t'aime" où l'amour rime avec raison<sup>18</sup>.

Ainsi, dans la plus sentimentale des chansons, on peut découvrir une philosophie pratique de l'amour, une philosophie à l'usage de ceux qui ont besoin d'une pensée sans avoir le temps ou les moyens de l'élaborer. La chanson donne des « leçons d'amour » : elle est éducatrice ; en style simple, elle enseigne l'amour au peuple, c'est-à-dire aux non philosophes, qui sont peut-être les vrais philosophes. Que dit la cantrice ? Que l'amour requiert la prudence, la discrétion, car il a des ennemis – « le monde » ; quoique laïcisée, cette antithèse vient de l'évangile de Jean. Elle préside au commandement de l'amante à l'amant : « parle plus bas ». L'amour ensuite requiert l'obstination : « mais parle encore ». Au risque d'être aussi ridicule Bélise, je signale que ce *mais* est un petit chef-d'œuvre de pensée : il annule tout un réseau de conséquences implicitement soupçonneuses (« parle plus bas, car j'ai peur, car ce ton m'agace, car tu m'aimes moins fort que tu ne le dis ») au profit d'une intensification paradoxale : l'amante convertit une puissance (la hauteur) en une autre (la durée) ; elle fait le choix de la prolongation, car elle sent toute la douceur des mots d'amour. Enfin, contre toute la tradition anti-érotique qui fait de « l'amour fou » une passion, donc une folie, la cantrice affirme, par une parataxe équative, l'équivalence du « fou » et du « fort ». Le dernier mot de la chanson n'est autre que « raison ». Or *amour* ne rime pas avec *raison* ; et pourtant si ! Il faut penser contre la routine du signifiant, contre les automatismes du langage. À celles et ceux qui ne lisent pas Rimbaud, Dalida dit que l'amour reste à réinventer ; qu'il n'y aucune raison de désespérer d'un amour qui rime avec raison. En cela la chanson transforme l'amante en chanteuse : la chanson est le lieu où la femme amoureuse, parce qu'elle est amoureuse, acquiert la stature, l'autorité du poète législateur.

Dans la chanson qui ne traite pas d'amour, la relation amoureuse se limite à la question de savoir si oui ou non j'aime la chanson. Dans la chanson d'amour, la question est plus grave : elle porte sur l'amour même. Est-ce que oui ou non je crois à la vérité de cette thèse que présente la chanson ? Il faut le reconnaître, cette thèse est toujours confuse, parce qu'incomplète. La chanson d'amour ne donne jamais aucun argument décisif qui permettrait de la valider l'idée qu'elle avance. Ainsi, la chanson de Dalida propose de faire confiance à l'amour, mais elle ne dit pas pourquoi ; elle omet l'essentiel : elle n'apprend pas à reconnaître le bon amant, celui qui entendra les injonctions ardentes et sages qu'elle lui adresse. Cette incomplétude est un défaut logique ; mais elle est un charme éthique : car dans la chanson d'amour, le public reconnaît toujours une faille, qui est exactement la sienne. L'intuition de la faille au cœur de la certitude énoncée est le ressort fondamental de la chanson d'amour ; cette arme poétique fait sa richesse philosophique. Parce qu'elle est portée par une voix qui semble s'adresser à moi, une chanson est toujours une ardeur (même dans l'expression du doute) qui ne peut rendre compte d'elle-même jusqu'au bout. Elle suppose, chez le peuple des auditeurs, un esprit critique au moins aussi fort que l'enthousiasme qu'elle suscite. En cela, la chanson trouble ; elle engendre le plaisir, mais aussi la perplexité. Elle montre que nos émotions, nos

---

<sup>18</sup> Dalida (L. Kusik, N. Rota), *Parle plus bas*, Universal / Barclay, Orlando Productions, 1972.



certitudes affectives, si fortes soient-elles, sont toujours précaires, mal assurées. Nul surplomb dans la chanson ; quand elle m'exhorte de croire à l'amour, son injonction est belle d'être si faible, à la merci de n'importe quel argument réaliste ou cynique... Quand elle me déconseille l'amour, trop risqué, son non est toujours mal assuré ; car la chanson n'en sait pas plus que vous, qui l'écoutez ; elle en sait même moins ; elle dure trois, cinq minutes, alors que votre expérience se compte par années. Or la chanson ne précise jamais si ce qu'elle dit doit être cru à la lettre ou pas ; si sa vérité ne doit durer que le temps de la chanson, ou plus longtemps, ou toute la vie ; elle ne spécifie pas à quelles conditions ce qu'elle dit est vrai. À vous de voir si l'affect qu'elle vous propose de vivre mérite ou non d'être vécu. Au fond, la chanson dit avec des mots ailés (le chant) et parfois neufs (la chanson à texte) exactement ce que vous savez, ce que vous désirez et craignez de savoir : que l'amour est un risque, qu'on est toujours tenté d'y croire puis de ne pas y croire... C'est le fond de la ritournelle érotique.

### **Hegel, aller simple**

Venons en à la métaphysique. L'idée d'amour veut se communiquer aux hommes et aux femmes du peuple, qui veulent penser pour vivre, et non vivre pour penser. C'est le moment où l'Esprit, le Concept, l'Idée d'amour descend vers le Réel. Pour ce faire, il s'incarne dans une matière-émotion singulière, la chanson. La généralité du concept souffre : parce que la chanson est corps, et qu'elle est affect, elle embrume, elle opacifie le concept, comme on l'a vu. Dans la chanson, on perd de vue l'amour, ce qu'il est, pour ne retenir que la demande que la chanson adresse à la foule anonyme : « Voulez-vous être amoureux, être amoureuse avec moi ? » ; ou encore : « Voulez-vous vous refuser à l'amour, cette duperie ? » Et le ballet des émotions apparaît. Or l'émotion n'est jamais une idée nette. Sartre le dit bien : l'émotion est une tentative de transformer le monde où la conscience ne joue qu'un rôle minimal. J'ai bien perçu quelque chose ou quelqu'un qui me fait peur, qui me rend triste ou encore amoureux. La peur ou la tristesse ou le désir précèdent la vision claire du phénomène qui les a causées. C'est exactement ce qui se passe dans la chanson : on s'émeut sur l'amour, sur sa consistance ou son inexistence, sans même savoir dans quelles conditions tel amour mérite ou non d'être vécu.

La chanson redouble cette descente du général dans le particulier ; car une chanson singulière a vocation à devenir universelle ; *a priori* elle s'adresse à quiconque, au premier venu, à vous, à moi. Mais l'universalité de sa diffusion ne peut se concevoir que sur le mode de la fragmentation ; c'est chacun de nous qu'elle veut toucher, dans le singulier de sa vie affective, de son histoire. Comment s'entendre alors sur le sens d'une chanson, puisque le sens d'une chanson, ce sont les référents que chacun sature à sa guise, en fonction, comme on le dit si bien, de son « vécu » ? La signification de chanson (ce qu'elle veut dire) n'est jamais son sens (ce que je projette en elle, sur elle, le réseau des associations d'idées, des images, qu'elle suscite en moi). Les interprètes de Mallarmé se disputent, rationnellement ; ils font valoir des arguments ; mais pour Dalida, ce ne sont pas des arguments, qu'on oppose, c'est le tissu de sa vie, de sa pauvre vie singulière qu'on déploie. Quand la personne que j'aime est sensée, forte, Dalida dit vrai ; quand elle se révèle cruellement décevante, la chanson s'écroule, et devient une ironie – ou un pastiche. Une phénoménologie de la chanson contribue, n'en doutons pas, à définir une *ego*-philosophie ; quand j'écoute une chanson, moi

et moi seul peux témoigner de ce que je vis, de ce que je sens, à ce moment-là. La banalité du verbe – *écouter une chanson* – ne dit rien des troubles inouïs que je peux éprouver quand j’écoute cette chanson-là. La chanson fait advenir un individu singulier, mais qui n’a rien d’original ; car elle s’adresse à des émotions communes, universelles. Contrairement à la philosophie, elle ne me rend pas superficiellement intelligent : elle me renvoie à mes ignorances, à mes fragilités. Ce que je sais de l’amour, je ne suis jamais sûr de le savoir vraiment. C’est toute la philosophie, l’humble philosophie, de la chanson.

Résumons : la chanson d’amour est vivante parce qu’elle trahit, adultère, prostitue le Concept d’amour ; elle fait ce que nous faisons tous : elle avoue son déficit par rapport à l’Idéal – c’est-à-dire l’idée claire et directrice – qui devrait aimer nos vies. En cela, la chanson est toujours réaliste : prosopopée métaphysique qui s’ignore, elle met en scène le Réel lui-même qui dit son regret de l’Idéal, qui avoue sa distance avec l’Idéal, même quand ce réel est joyeux : car si allègre soit-il, il manque à ce Réel un fondement stable, une justification pérenne. La chanson nous touche parce qu’elle ne comble pas la distance entre le Réel et l’Esprit, entre la vie et la pensée, entre le désir d’aimer et le besoin de certitude : elle la révèle, elle la rend sensible, palpable. Elle ne réconcilie rien, ne synthétise pas. Comme dans la comédie, le passage du général au particulier dans la chanson n’engendre pas de généralité plus puissante. La chanson nous laisse la truffe au ras de notre particularité décevante. Elle est humaine, trop humaine : la contradiction (l’amour, culte du deux, par opposition à l’égoïsme, culte du un) n’est pas dépassée ; elle se dissout en une poussière d’ambivalences. Ainsi, le lien amoureux parfois sécurise et parfois il enchaîne ; l’abandon amoureux se vit parfois sur le mode de la confiance plénière, et parfois sur le mode de la déchirante séparation. On ne sait jamais *si* ou *quand* il faut croire à l’amour : on y croit et on se trompe, on n’y croit pas et on se trompe encore. Mais rien de tout cela n’est systématique : tout est aléatoire, confus. *Exit* Hegel. Les bonnes raisons d’aimer ou de ne pas aimer n’en sont pas, plus, n’en ont jamais été, peut-être. C’est pourquoi la chanson nous point, même quand elle est légère ; car nous savons bien, alors, que cette légèreté n’est pas celle de la vie, mais juste un petit voile qui un instant fait oublier la déchirante pesanteur de la vie, ou de la conscience.

### **Paradoxologie de la chanson d’amour**

La chanson d’amour est lestée du poids de l’existence d’abord en ce qu’elle est paradoxale. Marie Laforêt nous offre un excellent exemple de ces paradoxes lyriques chauffés à blanc<sup>19</sup> :

Je voudrais tant que tu comprennes  
Puisque notre amour va finir  
Que malgré tout, vois-tu je t’aime  
Et que j’ai mal à en mourir<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Marie Laforêt (Georges Pirault, Francis Lai), *Je voudrais tant que tu comprennes*, 1966.

<sup>20</sup> La conjonction aporétique de la séparation inéluctable et de la déclaration d’amour est au cœur du grand texte lyrique de Goldman, « Puisque tu pars ».

Une intensité (« tant », « à en mourir ») avive le contraste, marqué par les connecteurs : « puisque », « malgré tout ». Mais pourquoi finir, alors ? La chanson ne le dit pas. La cantrice est fière ; elle veut « sauver la face » ; et néanmoins elle avoue sa souffrance ; d'où l'oxymore affectif : « chanter les larmes dans les yeux ». Mais pourquoi ces larmes qui semblent si sincères poussent-elles à rompre plus qu'à continuer ? Ellipse narrative, faille logique ; jamais l'exigence chrono-logique ne porta si bien son nom : on désire toujours que l'antécédent soit une explication, un gisement d'intelligibilité. De cette ressource, volontairement, la chanson nous prive ; et ce faisant, elle installe le public dans un moment qui est aussi un état, isolé, sans la notion de sa cause. Dans « Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve », Gainsbourg et Birkin nous placent face au même sentiment d'aporie ; la conjonction logique *de peur que* installe au cœur du vers le mot *peur*, mais en lui ôtant tout référent, en le grammaticalisant : d'où vient cette peur ? Pourquoi a-t-elle tant de force ? Qu'est-ce qui lui donne tout ce crédit ? La clé de la chanson est là : dans la logique affirmée d'un illogisme affirmé. Doublant le sens des mots de la cantrice, la chanteuse fait entendre la possibilité d'une construction *apo-koinou* remarquablement subtile :

Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve  
Avoir parfois envie de crier sauve  
Qui peut savoir jusqu'au fond des choses  
Est malheureux

La relative *qui peut* est mise en facteur commun, à la fois sujet de *sauve* et de *est malheureux*. Comment mieux dire la confusion ? Le sujet crie au secours et s'en remet au premier venu (c'est-à-dire à tout le monde, sauf à l'amant) ; mais il affirme aussi (au nom de quoi ?) que le savoir radical (« jusqu'au fond des choses ») est souffrance – alors qu'avec Freud, Spinoza, et toute la pensée rationnelle, nous voulons croire le contraire. Au nom de quoi ce pessimisme ? Le savoir ne libère donc plus ? L'absurdité de la thèse éclate : on ne vivrait pas puisqu'on sait qu'on va mourir ; on casse le bonheur, car il va finir. Sur un mode *soft*, agréable comme la voix frêle et tendue de Jane, la chanson met en scène l'angoisse, la folie de l'angoisse. C'est un autre type de folie qu'on entend dans « L'Envie », texte écrit par Goldman et interprété par Johnny Halliday :

Qu'on me donne l'obscurité, puis la lumière.  
Qu'on me donne la faim la soif, puis un festin.  
Qu'on m'enlève ce qui est vain et secondaire,  
Pour que je retrouve le prix de la vie enfin.

Qu'on me donne l'envie,  
L'envie d'avoir envie,  
Qu'on rallume ma vie.

N'est-ce pas la version française, mélancolique malgré la puissance vocale du chanteur, du rageur *I can't get no satisfaction*, où la négation redoublée, outre sa valeur diastématique, évidente, exprime l'impuissance de l'excès à conjurer le manque ? On n'exorcise pas le mal en le disant, fût-ce de manière hyperbolique. Dans le texte de Goldman, le mal se formule sous les espèces d'une absurdité logique : si le désir est la pierre de touche de la subjectivité, saisie dans sa modalité la plus énergétique, comment peut-on recevoir de l'autre un désir qu'on

n'éprouve pas soi-même ? Une envie qu'on me donne n'est pas une envie que je ressens comme mienne, mais une facticité de plus, précisément de celles dont le chanteur se déclare dégoûté... Au nom de quoi un *on* indéfini, anonyme, aurait-il le pouvoir d'allumer la flamme qu'il revient au sujet de savoir, de pouvoir ou de devoir allumer ? Et si, justement, ce que le sujet doit assumer en propre était aussi ce qu'il ne peut assumer en aucune manière ? Et si la vie qui rend vivant (et que la chanson, au rebours de tous les ascétismes, identifie à bon droit au désir) était aussi ce qui, jamais, ne se laisse saisir par un sujet qui se découvre à la fois vivant et dépossédé, vivant parce que dépossédé ? Tel est le cœur ontologique de la chanson d'amour – et il est terrifiant : ce qui constitue le vivant en propre, ce qui le fonde, ce qui se noue à lui pour lui donner à lui même le sentiment d'être, voilà ce qui précisément échappe, qu'on ne contrôle pas, pas plus qu'on ne contrôle l'amour en l'autre. Peut-être, somme toute, y a-t-il en Goldman plus de profondeur qu'en Deleuze ; moins de discours, assurément, mais une intuition plus forte de ce qui meurtrit l'homme, dès lors qu'il se penche sur lui-même. Le terrible mot qui fait le fond de la chanson d'amour, c'est donc celui d'*impuissance* : en trois minutes, l'ontologie immanente de la chanson donne à qui veut l'entendre le sentiment de sa déchirante finitude. Le soi découvrant sa limite ultime désire de toutes ses forces s'en remettre à l'autre pour se soulager du fardeau d'être soi. La paradoxologie de la chanson d'amour dessine la voie étroite qui bien souvent mène à l'impasse : si rien d'autre que l'amour peut sauver le sujet de lui-même, de son inconsistance ontologique, cette expérience de l'amour est elle-même incertaine, parfois aporétique.

### Traversée de la peur

L'amour, toujours. Oui. Bien sûr. Mais au moment de s'y livrer corps et âme, comment ne pas éprouver la peur d'un « lâcher tout » plus déstabilisant que tout ? C'est ce sentiment d'insécurité que bien des chansons d'amour manifestent. La peur s'y déploie selon deux modalités : la peur du temps qui passe, et qui use ; et la peur des mots qui promettent plus qu'ils ne peuvent tenir. Dans « L'indécision<sup>21</sup> », Da Silva résume, sur un ton faussement désinvolte, toute la déception qu'apporte la durée : « Non mais dis-moi vraiment à qui l'on ressemble / Après toutes ses années à vivre ensemble ». Prendre l'autre à témoin transforme en constat ce qui pourrait être matière à reproche, ou à culpabilité. Dans « J'ai besoin d'amour », titre qui se renverse, au fil de la chanson en une agressive antiphrase, Cali traite le thème de manière très masculine, par un jeu de mot obscène et juste sur l'adjectif *dur* :

Je n'ai pas tenu la distance  
Trop dur de rester collé  
A tes fesses qui se balancent  
Comme deux bonheurs sauvages, bébé<sup>22</sup>

Trop d'érection tue l'érection, ce qui heureusement n'est pas toujours le cas ; mais dans la chanson, l'impuissance à aimer conjoint détumescence physique et affective : à trop rester collé, inévitablement, tout se décolle.

---

<sup>21</sup> Da Silva, *L'indécision*, album *Décembre en été*, Tôt ou tard, 2005.

<sup>22</sup> Cali, *J'ai besoin d'amour*, album *L'amour parfait*, Virgin Music, 2003.

Ce pessimisme quant à la valeur du temps, rarement interprété en terme de mûrissement ou d'acquisition, justifie la méfiance à l'égard des mots : que valent les mots s'ils ne valent que dans l'instant où ils sont dits ? Cette inaptitude du mot à façonner un avenir les discrédite, dès leur énonciation. À ce régime, toute litote est suspectée d'être hyperbole ; et l'hyperbole dont se nourrit l'exaltation amoureuse n'est plus que cliché ressassé, comme si, de manière très décadente, la chanson contemporaine se découvrait être la queue de comète d'une histoire lyrique trop longtemps, trop abusivement, prolongée :

Je peux me contenter d'un petit signe par la fenêtre  
Faisons l'impasse sur les violons, "les toi pour moi " et vice versa  
Tous ces mots trop doux qu'on a prononcés trop de fois  
Mon p'tit coeur, mon p'tit chat  
Mon trésor, mon petit rat  
Ma p'tite fouine, ma p'tite teigne  
Ma sardine, ma Sardaigne  
Mon sagouin, mon trois fois rien  
Merci qui ? merci mon chien !  
[...]  
Moi j'ai fixé une étagère, elle est d'ailleurs tombée depuis  
Ils trouvent encore des formules quand ils se séparent  
Et habillent de ridicule la fin de leur histoire  
Moi j'ai pas le coeur brisé, j'ai vérifié chez mon médecin  
Mais je regrette ces mots d'amour que tu me disais si bien<sup>23</sup>

À ces mots trop doux qui appellent la surenchère mimétique, on a envie de répondre, au lieu du compliment attendu, par une claque, qui résonne sèchement : « Merci qui ? merci mon chien ! ». Cette réciprocité qui a besoin d'une caution verbale pour exister ne vaut rien ; mais au dernier vers, dans une chute digne des meilleurs sonnets, l'ironie se renverse ; à la verve insolente succède la poignante nostalgie : « Mais je regrette ces mots d'amour que tu me disais si bien ». Comment regretter une illusion ? Dans l'illusion des mots d'amour scintillait malgré tout la promesse d'une vérité. Le petit tourniquet de l'inquiétude philosophique reprend : entre l'authentique et le faux, où passe, où faire passer, la frontière ?

Que la réflexion et la tension s'élèvent de quelques crans, que les mots se crispent jusqu'à se rompre et avec eux rompent nos coeurs, et nous avons deux textes, l'un de Goldman, l'autre de Barbara, « Sache que je » et « Vienne », où le constat de la peur est dépassé par une énergique affirmation de soi. Chez Goldman, le chanteur impose son *je* par une ellipse, que la rhétorique nomme aposiopèse :

Tu dis l'amour a son langage  
Et moi les mots ne servent à rien  
S'il te faut des phrases en otage  
Comme un sceau sur un parchemin

Alors sache que je  
Sache le  
Sache que je<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Bénabar, *Les mots d'amour*, album *Les Risques du métier*, 2003.

<sup>24</sup> Jean-JHacques Goldman, *Sache que je*, album *En passant*, 1997.

La chanson est un duo énonciatif : au « tu dis » répond un « alors sache que je ». Le débat, tendu, porte sur la nécessité ou non de la médiation en amour ; faut-il oui ou non se dire « je t'aime ? » Le texte fait le procès du langage. À l'être aimé, homme ou femme, il reproche de promouvoir une pensée close, ennemie de la liberté. « Il y a des ombres dans "je t'aime" », ombres d'un passé qui ne passe pas, déterminisme historique dont l'amant ne veut pas hériter. « Y'a contrat dans ces mots-là » : on connaît ce juridisme de l'amour, qui implique fidélité, exclusivité, contrat et rupture de contrat, procès. L'aimé demande à être rassuré ; mais cette demande-là, à son tour, inquiète le chanteur, qui marque son refus : « sache que je ». *Je* quoi ? « Sache que je t'aime, sans qu'il soit besoin de le dire » ? Ou alors « sache que je te quitte, toi qui exerces sur moi une insupportable pression » ? Dramatique suspens du dire : le néant autorise tous les étants... Signe atone, pronom clitique qui ne fonctionne qu'en étroite soumission à un prédicat verbal, le *je* se libère : mais c'est un jeu de chanteur, un *je* énoncé par le chant, par la voix, qui remplit le 'e' dit muet d'une densité vocale, d'une réalité sonore, qui symbolise sans doute une identité subjective reconquise. Est-il ironique ou sincère le vers qui surligne l'effet, par le biais d'un pronom de rappel – *le* – qui ne rappelle rien du tout ? « Sache-le »... Mais quoi ? On ne sort de l'ambiguïté qu'à ses dépens.

Cette victoire psychologique du chanteur sur un aimé réduit *a quia* est bien sûr une défaite logique – et le vieil Hegel revient. Vouloir l'amour libre, l'absolu de l'amour, l'amour sans contraintes éthico-juridiques, un amour expurgé de sa pragmatique (« dis-moi que tu m'aimes, assure-moi de cette réciprocité »), c'est vouloir un amour qui ne s'incarne pas dans le *lien* ; or l'homme est une créature non autonome, par nature liée, dépendante. Même le *Rex caelestis*, le *Pater omnipotens* du « *Gloria* » romain est lié à son fils, *Agnus Dei*, et par lui, à tous les hommes. Prétendre à l'absolu de l'amour, c'est, au nom du bel impossible, refuser le possible de l'amour, c'est-à-dire, *in fine* le réel de l'amour. La mauvaise foi du chanteur se révèle. Dans sa rhétorique maximaliste, dans ce terrorisme de l'apophatisme – je ne dirai rien, replié sur mon secret –, il méconnaît l'insatiable, l'éternelle demande, non de l'aimé, mais de l'humain : comme le prophète se tourne vers son Dieu, l'aimé se tourne vers l'amant et lui demande un signe, encore un signe, un signe de plus, pour assurer ce signe suprême, ce signe mal assuré, le *deus absconditus* de l'amour.

Saluons l'extraordinaire percée de cette chanson : l'amour se réalise-t-il en complétude dans ses médiations ? Peut-on faire confiance aux signes ? Est-ce dans l'excès ou dans la rareté sémiologique que loge la vérité ? Autre question : est-ce la confiance ou est-ce l'inquiétude qui est l'étincelle éthique allumant la flamme ontologique de l'amour ? Chez Barbara, ce n'est pas le mot qui manque, c'est l'héroïne qui se dérobe. *Vienne* est à la fois un nom de ville, ville royale et impériale s'il en est, mais ville trop chargée d'histoire, capitale d'un pays amputé, et une forme verbale qui dit un ordre, une prière, un désir : qu'il vienne à Vienne, l'amant attendu. *Vienne* est auréolé de prestige poétique ; je pense moins au refrain trop connu d'Apollinaire – « Vienne la nuit, sonne l'heure » – qu'à l'éclatant distique de Rimbaud, où *vienn*e est à la rime :

Oisive jeunesse  
 À tout asservie,  
 Par délicatesse  
 J'ai perdu ma vie.  
 Ah! que le temps vienne

Où les cœurs s'éprennent.

N'est-ce pas sa « Chanson de la plus haute tour » que Barbara écrit ?

Je me suis dit : laisse,  
Et qu'on ne te voie :  
Et sans la promesse  
De plus hautes joies.  
Que rien ne t'arrête  
Auguste retraite.

« *Auguste retraite* » à Vienne, loin de Paris. La chanson est fortement chronologique ; les semaines s'égrènent, au sein de la poétique durée de l'automne. Mais le cœur battant de la chanson, ce n'est pas, je crois, l'alternance du désir, besoin de distance, envie de fusion, diastole, systole, qui est l'inusable rythme de l'amour. Le cœur battant du texte se révèle non sur le papier, mais dans le grain de la voix :

Ils n'ont rien demandé  
Mais se sont étonnés  
De me voir à Vienne sans toi.

Moi, moi, je me promène.  
Je suis bien, je suis bien  
Si bien  
Je suis bien, si bien<sup>25</sup>.

Pour l'œil, une rupture typographique ; pour l'oreille, à la demande des amis, la réponse immédiate de la cantrice, « Moi, moi, je promène / Je suis bien, je suis bien ». À la voix sociale de la cantrice qui dit « Je suis bien », qui veut le faire croire aux autres et s'en persuader elle-même, la chanteuse ajoute, par les notes aiguës, par les mots qui tremblent et qui se perdent, un « je suis mal » plus véridique, un « inavouable inavoué » et cependant avoué, audible, bouleversant. Goldman utilise l'ellipse ; Barbara, l'ambivalence. Mais c'est la même aporie de l'amour qui se dit ainsi, la même thèse sur l'amour qui se reprend, se module d'une chanson à l'autre. Comment quitter l'autre et espérer qu'il vous attende encore ? Comment penser que les aspirations d'un *je* successivement épris d'exil et de retour seront celles d'un *tu*, à qui le *je* de la cantrice émancipée ne demande guère son avis ? Comment aimer l'autre autrement qu'à partir de soi ? Nouvelle contradiction... Suffit-il d'écrire des lettres pour la dissoudre, cette contradiction ? Ou faut-il invoquer d'autres mots, plus ailés, plus nobles, mieux incarnés ? Dans *Vienne*, mieux que dans Goldman, j'entends le conflit indépassable de la cantrice et de la chanteuse, du texte et de la voix d'or vivant. La cantrice est la femme ordinaire qui confie, par les mots, ses espoirs, ses fragiles certitudes, ses désirs capricieux comme l'automne, changeants comme le sont tous les désirs. Elle doute. Va-t-il revenir ? Elle a échangé une souffrance (celle de la présence de l'aimé) contre une autre (son absence) ; entre ces deux douleurs, le temps délicieux du répit ; Vienne, quelques jours, juste le temps de jouir de la liberté qu'elle s'est donnée. Mais la chanteuse, elle, ne doute pas : elle sait qu'elle a le pouvoir retenir l'autre, de le prendre et de le quitter et de le reprendre à sa

---

<sup>25</sup> Barbara, *Vienne*, album *Amours incestueuses*, 1972. Voir aussi *L'Intégrale*, édition revue et augmentée de Joël July, 2012 (première édition, 2000), p. 158.

guise – car l’arme magique de la voix agit, et l’amant, pas plus que le public, n’y résiste. Et l’auditeur est à jamais confus, ravi et déchiré, ravi par le monde des certitudes surnaturelles que promet la voix, par cette liberté qu’elle proclame, par cet engouement qu’elle suscite, et déchiré quand même par la contingence véridique des mots, de la prose, plate, par cet ordinaire de la vie qui n’en est pas le dimanche, le beau dimanche ensoleillé, par ces mots qui ne sont pas de la musique, du corps, mais du signe, imprimé, du noir sur du blanc. Grisaille des mots ; sublime du chant. Où est l’apparence ? Où est le réel ? Dans le corps vivant de la voix ? Dans le signe ambigu de la lettre ? Qui tranchera ?

Reprenons et concluons. La chanson d’amour, comme un ballet de sorcière, fait tournoyer un petit nombre d’interrogations infinies reprises sur l’amour et le rôle qu’il peut ou doit jouer dans nos vies. Faut-il consentir ou non à l’amour ? Quand, avec qui, à quelles conditions ? Faut-il aimer en parole ou en silence ? Le temps qui fait penser, qui fait passer (la paronomase est de Gainsbourg) de Paris à Vienne, est-il l’ami ou l’ennemi de l’amour ? L’autre, l’aimé, est-il mon ami, mon ennemi ? De la rive lointaine ou proche de son altérité, me connaît-il, m’aime-t-il, mieux que moi-même ? Comment décider ? Il est aussi raisonnable que désespérant de renoncer à l’amour. La promesse de réconciliation que nous murmure l’amour, même sur l’oreiller éphémère d’un hôtel sans prestige, au bord d’une autoroute, est-elle oui ou non crédible ? Ah, que vienne l’heure où tous les dualismes, le moi ET l’autre, la chair ET l’esprit, le temps ET l’éternité, la parole ET le silence, se résorbent dans l’unité d’un « je t’aime », prononcé ou mystiquement tu. Au regard de l’absolu que chacun porte en soi, le réel vaut-il la peine d’être vécu ? La chanson échoue dramatiquement à produire une réponse. C’est ce dramatique échec qui est beau.

Dans la chanson, une certitude, un couplet, chasse l’autre. Au regard de ces grandes questions qui font la vie, que pèse une chanson ? On l’écoute, on l’oublie ; elle revient ; elle vous hante ; on l’oublie encore ; elle change suivant votre humeur ; comment s’y fier ? Parce qu’elle est du texte et de la voix, de la présence et de l’absence, de l’intime et du collectif, de l’art et du commerce, la chanson a la déchirante ambivalence de la vie. Comme Socrate ou le Christ, elle vous arrête au coin des rues, inattendue ; elle vous trouble ; elle vous séduit, vous met en joie ; elle promet le bonheur ou la tristesse. Mais d’elle, on ne peut dire ce que les disciples disent au Maître : « Vers qui irions-nous ? Tu as les paroles de la vie éternelle. » ; car la chanson n’a les paroles de rien, ni de l’éternité ni de la vérité ; elle n’a pour elle que la fluence des jours. Autant dire : rien. Mais en ta compagnie, ce rien devient tout.

Stéphane Chaudier  
EA 1061 - Université de Lille 3