

Les chansons de Georges Brassens auraient-elles mal vieilli ? Auraient-elles, avec le temps, perdu en pugnacité, se seraient-elles figées, tandis que l'autre versant du swing français, Charles Trenet, continuerait d'afficher une santé et une joie à toute épreuve ? En incitant, en 1992, dix-huit artistes à chanter Brassens sur un album collectif - de Françoise Hardy à Josiane Balasko, de Pierre Richard à Francis Cabrel -, le guitariste Joël Favreau, qui fut un des complices de Brassens, avait démontré qu'en estompant l'image du maître, en libérant les arrangements et les voix Brassens n'appartenait pas qu'à lui-même. Les fortes femmes sont à prendre.

## Véronique Mortaigne

# L'art de faire swinguer les mots

**BRASSENS** le mélodiste plus que le poète, les deux inséparables, bien sûr... De toutes, l'idée répandue est la plus décevante : Brassens jouerait trois accords, la voix monotonie. Le poète en revanche, ou plus exactement le « poète », ah ! le poète... Les musiciens ont bien gardé le secret. Interprètes, compositeurs, classiques, contemporains, jazz, eux savent. Ils savent que les choses se présentent autrement. Quand Brassens monte en scène, au début des années 50, ce n'est pas pour un poète qu'on le prend. C'est d'abord pour un type d'une grande générosité, qui fait rire avec des historiettes pas piquées des hannetons. Ces mots crus, ce *gouaille* en style de petite galeité zoophile, quelques gaillardes châtreaux de flics, une veillée funèbre qui s'achève en fessée, la gloire des putains, l'hommage du vin, toute une insolence dans une France bondieusarde, l'apéritif de la contestation, cela fait d'abord scandale. Sans compter que Brassens change le polisson (cette plaie de l'humour « homme » en sexe heureux ; il sort du comique troupiier, coupable, carabin, catho, et s'approche, à mots choisis, du rythme nu. On a oublié sur quel extraordinaire fond de bêtise bourgeoise se révèle le phénomène Brassens.

Du coup, pour le faire accepter, pendant des années d'interdiction radiophonique, ses partisans ont dû filer doux. Les bonnes inten-

tions, c'est ce qu'il y a de plus pervers. Dans le cas de Brassens, on l'a déclaré poète. Ou plus exactement conforme à l'idée du poète que se font les gens qui ne lisent pas une ligne de poésie ; avec houpelalande, bohème, chapeau à grands bords, « r » toulés, plume d'oise, mots réputés « poétiques »... Bref, ses bedeaux ont fait l'impasse sur le génie de Brassens : la mélodie, sa souplesse rythmique, le phrasé et le grain de la voix. C'était tactique. On les comprend.

### STÉRÉOTYPE SÉPIA

Brassens n'est pas poète. Pas dans ce sens-là, du moins. De toute façon, la poésie, quelque trente ans après le *Premier manifeste du surréalisme* (1924), c'est Michaux, Saint-John Perse, Ponge... mais ce n'est certes pas l'idée que l'on se fait de Brassens poète. Brassens restitue avec courtoisie une sorte de stéréotype sépia, plutôt emprunté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il joue ou qu'il décale, sans en faire une histoire, ce n'est pas son genre. Reprenons. La naïsérie de base, le *gouit bourgeoise*, c'est alors de le déclarer immoral, pornographique, anticlérical (primaire), gratteux sans voix. La stupidité plus élevée (le *gouit petit-bourgeois éclairé*), c'est alors de déclarer qu'il est poète, dans la tradition, expert en prosodie, etc. Toute une clique de bonne volonté s'est mise à expliquer comme du Mal-

her des textes de Brassens... Car, au fond, les uns et les autres s'accordent à penser qu'il est un compositeur plutôt modeste.

La surprise, c'est que Brassens est un bon rythmicien des mots, un amoureux de la phrase, un expert en trouvailles et en délicatesses. Mais c'est surtout un *mélodiste* rare. Brassens est un vrai tresseur d'airs fausement simples, de bizarreries habitables (la ligne mélodique de *Je m'suis fait tout p'tit devant une poupee*...). Il est le rémouleur de l'air du temps. Il a su trouver les harmonies d'une époque, ses accords de passage, son rythme. Pas seulement dans des chansons d'évidence miraculeuses (comme *Bonhomme*, par exemple, et son subtil accord final après redouche), mais dans presque toutes. Ce que vérifient ses mises en musique de poètes (Aragon, Hugo...).

Question du rythme. En introduisant la guitare seule, un soliste en sous-main (Barthélémy Rosso fut le plus aérien), plus la contrebasse de Pierre Nicolas, ce n'est pas seulement l'instrumentation qui change. C'est un lien tenu, comme inessentiel mais sans pastiche, qui se file avec le monde du blues, du folk, par la porte entrebâillée du souvenir manouche et des musiques de guinette. Henri Crolla hante davantage l'oreille de Brassens que Django Reinhardt. Il faut essayer de penser cela, ces larcins de voix col-

portées, entre guitaristes de deuxième main, entre musicos de seconde zone. Sans jamais oublier que ce que Brassens aimait, en coulisses ou chez lui, c'est fredonner en *scat* : battre les harmonies pour voir ce qu'elles rendent, pour rien, pour *jouer*. C'est ce qui le laisse si seul, si unique.

Pierre Nicolas, le fidèle, est de ce point de vue une bonne indication : musicalement, à la fin des années 50, Nicolas est évidemment loin derrière un Pierre Michelot (contrebassés-lumières de ce qui se passe en jazz (Paul Chambert, Mingus, LaFaro, Jenny-Clark). La question n'est pas là. La question, c'est ce qui filtre d'une opération si simple, si nécessaire, si heureuse que l'opération Brassens. Rien ne peut empêcher qu'une toute petite *poésie* minable comme *Philistins* (de Richepin) swingue de façon déhanchée, mystérieuse, subtile. Comme danse une flamme. Rien ne peut empêcher qu'il y ait dans *La Ballade des cimetiers* des *breaks* superbes, une scansion bondissante (« *J'ai-ma peuti-te-con--ces-sion* »). Rien ne peut empêcher que tant de valses, de presque mazurkas, d'à peine marches, soient en train de glisser délicatement vers cet infime déséquilibre consensuel (le *swing*) où la parole se fond en jouissance (la musique).

## Francis Marmande