

Travail issu de mon mémoire
de master
Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et sciences
humaines
Institut de littérature française

Dans les petits papiers de Georges Brassens

Les manuscrits du *Blason* passés sous la loupe de l'analyse génétique

Sous la direction du Prof. Christophe Imperiali

Alors que tant de fleurs ont des noms poétiques
Vendre corps féminin c'est regrettable non
que la plus belle fleur que la fleur érotique
Soit hélas désignée par les pires des noms

Alors que tant de pierres ont des noms poétique
Vendre corps féminin c'est plutôt malheureux
que ton bijou précieux ton trésor érotique
La perle la plus fine en ait de si scabreux

Alors que tout de lieux portent des noms de race
Vendre corps féminin je déplore à bon droit
que l'on n'ait infligé à ton haine de grâce
que des noms à vacher dehors même pour moi

Léna Jeandupeux
Rue des Esserts 15
2345 Les Breuleux
078 934 86 03

Septembre 2023

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.

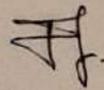
Nom : JEANDUPEUX

Prénom : LÉNA

Cursus : MASTER EN LITTÉRATURE
ET EN PHILOSOPHIE

Faculté d'inscription :
LETTRES ET SCIENCES
HUMAINES

Lieu et date : NEUCHÂTEL, LE 15 AOÛT 2023

Signature : 

Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

*Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.

Ce travail se consacre à l'étude de manuscrits non publiés. Bien que notre travail puisse être compris de manière autonome, nous mettons à disposition les sources manuscrites sur lesquelles il repose. Voici donc un lien vers le dossier de présentation de notre corpus : <https://1drv.ms/b/s!AprfS-uE-29hgu180FzMcqiBClj2pw?e=zYMCTb>.

Le blason

01 Ayant avecques lui toujours fait bon ménage,
02 J'eusse aimé célébrer, sans être inconvenant,
03 Tendre corps féminin, ton plus bel apanage,
04 Que tous ceux qui l'ont vu disent hallucinant.

05 C'eût été mon ultime chant, mon chant du cygne,
06 Mon dernier billet doux, mon message d'adieu.
07 Or, malheureusement, les mots qui le désignent
08 Le disputent à l'exécrable, à l'odieux.

09 C'est la grande pitié de la langue française,
10 C'est son talon d'Achille et c'est son déshonneur
11 De n'offrir que des mots entachés de bassesse
12 À cet incomparable instrument de bonheur.

13 Alors que tant de fleurs ont des noms poétiques,
14 Tendre corps féminin, c'est fort malencontreux
15 Que ta fleur la plus douce et la plus érotique
16 Et la plus enivrante en ait de si scabreux.

17 Mais le pire de tous est un petit vocable
18 De trois lettres, pas plus, familier, coutumier,
19 Il est inexplicable, il est irrévocable,
20 Honte à celui-là qui l'employa le premier.

21 Honte à celui-là qui, par dépit, par gageure,
22 Dota du même terme, en son fiel venimeux,
23 Ce grand ami de l'homme et la cinglante injure ;
24 Celui-là, c'est probable, en était un fameux.

25 Misogyne à coup sûr, asexué sans doute,
26 Au charme de Vénus absolument rétif,
27 Était ce bougre qui, toute honte bu', toute,
28 Fit ce rapprochement, d'ailleurs intempestif.

29 La malepeste soit de cette homonymie !
30 C'est injuste, madame, et c'est désobligeant
31 Que ce morceau de roi de votre anatomie
32 Porte le même nom qu'une foule de gens.

33 Fasse le ciel qu'un jour, dans un trait de génie
34 Un poète inspiré que Pégase soutient
35 Donne, effaçant d'un coup des siècles d'avanie,
36 À cette vrai' merveille un joli nom chrétien.

37 En attendant, madame, il semblerait dommage,
38 Et vos adorateurs en seraient tous peinés,
39 D'aller perdre de vu' que pour lui rendre hommage
40 Il est d'autres moyens et que je les connais,
41 Et que je les connais¹.

¹ Nous nous basons sur le texte des *Œuvres Complètes*, Paris, Le Cherche midi, 2017, p. 242-243 (dorénavant abrégé *OCB*). Nous apportons de légères corrections aux vers 16 et 29 basées sur l'enregistrement de la chanson et sur les manuscrits.

Table des matières

Introduction	9
1. Contextualisation et spécificités de la composition brassenssienne.....	13
1.1 Présentation de la chanson et du corpus manuscrit	14
1.2 Étapes de composition	17
1.3 Des mots et des notes.....	21
2. Mécanisme de l'entonnoir	25
2.1 L'art des renoncements.....	26
2.2 Travail de structuration.....	30
2.3 De <i>Révérence parler</i> au <i>Blason</i>	35
3. De l'énonciation à l'évocation	41
3.1 Amenuisement de la vulgarité	42
3.2 Effacement de soi	45
3.3 L'ellipse comme expression de la pudeur	49
Conclusion.....	53
Bibliographie.....	55
Annexes	59

Lire un brouillon de Brassens c'est, tel un enfant, partir à la chasse au trésor !

J-P. Liégeois

Introduction

Georges Brassens (1921-1981) est entré depuis longtemps déjà dans le panthéon de la chanson française. Tout un chacun a déjà entendu la mélodie joyeuse des *Copains d'abord*, ri en écoutant *Le Gorille*, ou a peut-être appris par cœur *La mauvaise réputation*. Lorsque l'on s'attarde sur les écrits de Brassens, on découvre l'habileté avec laquelle il travaille la langue et les expressions françaises, l'originale mixité de son vocabulaire - tantôt argotique, tantôt soutenu – ou encore la dextérité grâce à laquelle il fait passer son auditoire du rire à la réflexion. Que Brassens dénonce ou fasse éloges, qu'il entraîne le rire ou fasse méditer, la recherche dans la composition est inlassable et constante. Toutefois, si tout le monde ou presque connaît les chansons de Brassens, un champ d'étude reste passablement inexploité et méconnu ; il s'agit de ses brouillons d'écriture¹. En analysant les manuscrits de Brassens², nous pouvons nous rendre compte que la richesse de ses textes est le fruit d'un lent labeur de recherche et de composition. Loin de chanter spontanément ce qui lui passe par la tête, Brassens persévère dans ses réécritures à chercher le mot, la tournure, la rime qu'il préférera aux autres possibles. Ce champ fécond et surprenant constitué par les manuscrits de travail de l'artiste est à découvrir et à analyser.

Pour ce faire, nous développerons les outils de la critique génétique, qui « se propose de renouveler la connaissance des textes à la lumière de leurs manuscrits en déplaçant l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, de l'œuvre vers sa genèse »³. L'enjeu de cette étude sera donc de comprendre le rapport de Brassens à la création, à la composition, ainsi que de découvrir certains procédés qui lui permettent de peaufiner son écriture poétique. Ces procédés nous inciteront également à nous demander ce qu'est l'esthétique de Brassens, comment celle-ci évolue et se construit à travers les doutes et les choix de l'auteur. La critique génétique permettra de renouveler notre regard sur l'œuvre de Brassens et d'interroger la production littéraire, « [qui] n'est ni le don des Dieux et des Muses (mythe de l'inspiration), ni, non plus, le résultat de l'application automatisée d'un simple savoir-faire poétique (mythe de la fabrication), mais une dynamique permanente

¹ Pierre-Marc de Biasi définit les brouillons comme les documents correspondant aux « manuscrits, souvent couverts de ratures, qui ont été consacrés au travail de "textualisation", c'est-à-dire à la "mise en phrase", proprement dite de l'œuvre », De Biasi, Pierre-Marc, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011, p. 73.

² Nous traiterons les termes de « manuscrits » et de « brouillons » comme des synonymes désignant les papiers sur lesquels Brassens a travaillé de manière manuscrite lors de la rédaction de ses chansons. Pour un commentaire sur la polysémie du mot « manuscrit », voir De Biasi, Pierre-Marc, *La génétique des textes*, Paris, Nathan Université, littérature 128, 2000, p. 16.

³ De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2011, p. 11.

entre travail du désir et travail sur la langue »¹. Il s'agira donc d'envisager l'œuvre comme un objet d'étude en construction qui résiste à une perception achevée et est dynamisé par les processus de création.

Brassens, puisque très célèbre, suscite une multitude d'hommages, de documentaires et de livres qui retracent son œuvre et sa vie. Pourtant, les analyses littéraires concernant son œuvre ne sont pas très abondantes. Il y a bien des études lexicales², thématiques³, et évidemment biographiques de Brassens⁴, mais il n'y a que très peu d'analyses textuelles, surtout lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux manuscrits de travail de l'auteur. Si l'œuvre du chansonnier sétois reste relativement en marge de la critique littéraire, peut-être est-ce dû au caractère populaire de la chanson ? Il est vrai que la chanson est un genre à part, bien souvent considéré comme moins noble que la littérature. Pourtant, la poésie et la chanson ont toujours entretenu des liens particuliers et ambigus. La prosodie et la musicalité sont ancrées dans le poème comme la mélodie et la musique le sont dans la chanson. Cependant, un poème mis en musique ne résume pas à une chanson, et une chanson n'est pas un poème chanté. Les chansons de Georges Brassens, aussi versifiées soient-elles, ne sont pas de « simples poèmes ». Selon André Wyss, il existe un « rapport intime et toujours varié du texte et de la musique »⁵ dans l'œuvre de Georges Brassens : « On ne saurait analyser métriquement des chansons de Brassens en ne tenant compte que des textes. Ce faisant, on rendrait compte de la prosodie des textes, un point c'est tout, comme s'il s'agissait de poèmes »⁶. Il est effectivement important de définir la chanson et de la différencier de la poésie, sans amoindrir les liens solides entre les deux genres. Comme dirait Brassens, la chanson « est un ensemble de paroles et de musique qui vont bien ensemble, qui vont heureusement ensemble »⁷. Afin d'enrichir cette définition bipartite, Stéphane Hirschi développe la notion de « cantologie » qui comprend la chanson dans sa globalité, « comme une rencontre entre un texte, une musique *et une interprétation* »⁸. Pourtant, même si la chanson est un art composite, irréductible à l'un de ses constituants, il nous paraît intéressant de nous focaliser sur le travail rédactionnel de Brassens, sans bien sûr tenter d'établir

¹ Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique*, Paris, CNRS, 2016, p. 243.

² Voir par exemple Garitte, Jean-Louis, *Parlez-vous le Brassens ?*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2007.

³ Voir par exemple Barlow, Michel, *Chansons Brassens : Analyse thématique*, Paris, Hatier, 1981 ou Faivre, Daniel, « Ballade dans les cimetières de Georges Brassens », dans D. Faivre (éd.), *La mort en questions : Approches anthropologiques de la mort et du mourir*, Toulouse, Érès, 2013.

⁴ Voir par exemple Calvet, Louis-Jean, *Georges Brassens*, Paris, Payot, 1993.

⁵ Wyss, André, *L'Eloge du phrasé*, Paris, PUF, 1999, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ Rochard, Loïc, *Brassens par Brassens*, Paris, Le Cherche midi, 2011, p. 168.

⁸ Hirschi, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Belles Lettres, Cantologie, 2008, p. 25.

une hiérarchie entre la musique et le texte de ses chansons. Nous le verrons, Brassens ne se résume pas à ses paroles, mais adopter une approche textuelle de ses chansons reste une entreprise intéressante d'un point de vue littéraire. C'est un premier pas vers la compréhension de l'œuvre de Brassens, de sa poésie et de son rapport aux mots et à la langue. Nous rejoignons donc le point de vue de certains généticiens, lorsque ceux-ci affirment :

Écouter et aimer Brassens, c'est [...] percevoir (simultanément ou diversement) et admirer (plus ou moins) une voix, une langue (la langue française), une écriture (poétique), un instrument, une posture, une présence corporelle et scénique [...] ; mais rien n'oblige l'amateur ou le spécialiste à prendre en charge l'intégralité de ce qui serait un paquetage identitaire générique¹.

Vouloir rendre compte de l'œuvre de Brassens sous toutes ses composantes semble être une entreprise sinon illusoire, du moins titanesque. Et si la musique est bien évidemment importante chez Brassens, les mots et leur écriture poétique font l'objet d'un travail d'élaboration colossal. L'observation des manuscrits confirme que le processus de création a comme objet central et constamment retravaillé le texte poétique. En tentant de faire l'analyse de ces brouillons de travail, nous souhaitons développer le champ de l'étude génétique en nous insérant dans la brèche ouverte par Quaranta : « L'arrivée de nombreux manuscrits dans le fonds Brassens [...] offre une belle occasion d'explorer ces hypothèses et d'aller plus loin dans la description et l'interprétation du processus d'écriture de Brassens. Ces acquisitions sont, plus généralement, un appel au développement des travaux sur l'écriture de la chanson »².

En nous inscrivant dans cette approche, nous souhaitons répondre au double objectif de la description et de l'interprétation des sources, afin de rendre compte des processus créatifs et poétiques qui se manifestent lors de l'écriture chez Brassens. Nous analyserons donc une partie de l'œuvre de Brassens sous l'angle de la critique génétique, en prêtant « une attention aussi grande que possible au travail de l'écrivain, à ses gestes, ses émotions, ses incertitudes »³. Cette enquête génétique se déroulera en trois parties⁴ : nous présenterons tout d'abord certains manuscrits illustrant différents stades d'écriture. Il s'agira d'établir un « redéploiement du dossier génétique sur l'axe du temps »⁵, c'est-à-dire d'essayer de comprendre les étapes de

¹ Chaudier, Stéphane et July, Joël, « La genèse en chanson : constantes et spécificités », *Genesis*, n°52, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 9.

² Quaranta, Jean-Marc, « *La Religieuse* de Georges Brassens », *Genesis*, n°52, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 140.

³ De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2000, p. 7.

⁴ Nous nous inspirons ici de la méthodologie décrite dans De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2011, p. 129-137.

⁵ De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2011, p. 115.

composition et habitudes d'écriture qui ont jalonné le travail de création de Brassens. Une fois établie la genèse des brouillons, « il devient possible d'interpréter dans le détail, étape par étape, les processus créatifs qui ont été mobilisés par l'écrivain pour donner forme à son œuvre »¹. Nous plongerons au cœur du processus créatif afin de voir évoluer sur la page manuscrite le travail intense de réécriture et les nombreuses variantes qui multiplient les tentatives de dire. Un simple sujet de phrase peut amener Brassens à tester des dizaines de variantes ; il construit ses vers, essaie des rimes, multiplie les périphrases. Puis, par une sorte de tamisage de l'écriture, Brassens trie, figole, va à l'essentiel. Les multiples brouillons se resserrent, l'écriture s'éclaircit, le propos s'unifie et la chanson prend forme. Nous analyserons ce processus à travers les nombreuses opérations de tri, de suppression et de réagencement. Enfin, nous tenterons de comprendre par quels procédés Brassens peaufine son esthétique et abandonne son registre grivois pour adopter un ton plus poétique, empreint d'humilité et de pudeur. Ces procédés permettront de comprendre les brouillons comme un champ de maturation de la pensée où s'affirme la sensibilité artistique de l'auteur. En somme, nous chercherons à approfondir notre compréhension du processus artistique chez Brassens et, à travers une focalisation sur les manuscrits du *Blason*, souhaitons mettre en lumière la construction laborieuse d'un texte qui, s'il ne figure pas parmi les titres les plus populaires du chanteur, illustre toute la poésie et la finesse dont celui-ci sait faire preuve.

¹ *Idem.*

1. Contextualisation et spécificités de la composition brassenssienne

Avant de plonger dans le détail des manuscrits du *Blason*, nous souhaitons premièrement présenter cette chanson, les manuscrits qui portent la trace de son élaboration et les influences littéraires qui l'ont forgée. Nous entrerons ensuite progressivement dans l'atelier du chanteur en exposant les étapes de composition et les stades d'écriture qui balisent le processus de création. Puis, à partir de nos observations, nous nous questionnerons sur l'importance du texte et de la musique, ainsi que sur leur imbrication dans le processus compositionnel du chanteur. Nous espérons de cette manière apporter un contexte nécessaire à une analyse génétique approfondie et une compréhension globale des habitudes de composition de Brassens.

1.1 Présentation de la chanson et du corpus manuscrit

Le blason n'est pas un choix de titre anodin ; il renvoie à une référence littéraire directement venue du XVI^e siècle¹. Cette forme poétique, rendue populaire par Clément Marot et son *Blason du beau tetin* (1535), consiste à faire l'éloge d'une partie du corps féminin. Marot, exilé à Ferrare et souhaitant maintenir un lien avec la cour de France, lance un concours poétique à qui rédigera le meilleur blason et invite donc ses contemporains à se prêter à l'exercice. Leurs blasons sont rassemblés dans un recueil publié en 1543 : *Blasons anatomiques du corps féminin*². Il n'y a rien d'étonnant à imaginer que Brassens ait eu connaissance de cet ouvrage et qu'il y ait puisé son inspiration, peut-être en réaction à certains « blasons du con »³ qu'il n'a – on l'imagine – pas dû trouver convaincants puisqu'il entreprend, quatre siècles plus tard, de redorer le blason de cet « incomparable instrument de bonheur »⁴. La référence aux poètes du XVI^e siècle est explicite dans les manuscrits : « L'autre jour avec des poètes mineurs on a décidé de blasonner le corps féminin comme au 16 on a tiré au sort c'est moi qui ai tiré le fleuron »⁵. Figure aussi sur le brouillon une liste de différentes parties du corps ayant fait l'objet de blasons ; cela témoigne de la très bonne connaissance qu'avait Brassens de cette tradition littéraire et de la démarche par laquelle il s'en inspire. Contrairement aux blasons de tradition marotique écrits en octosyllabes ou décasyllabes, Brassens choisit pour sa chanson l'alexandrin. On peut voir dans ce choix une volonté d'allier la noblesse des vers (l'alexandrin ayant cette connotation) avec celle du sujet (nommer déceimment le sexe féminin). Lui servant parfois à parodier ou ajouter de l'emphase cocasse, comme dans *Le bulletin de santé* par exemple, « d'autres fois, au contraire, l'alexandrin a valeur de profession de foi et souligne vraiment ce que Brassens estime essentiel »⁶, c'est le cas dans *Le blason*.

¹ Brassens tire nombreuses de ses inspirations dans la littérature, on peut s'en rendre compte au vu des nombreux poètes mis en musique, comme *Le petit cheval blanc* (Paul Fort), *Gastibelza* (Victor Hugo), ou encore *Pensée des morts* (Alphonse de Lamartine) pour ne citer qu'eux. La littérature est chez Brassens un bagage culturel dont découlent ses chansons.

² *Blasons anatomiques du corps féminin (recueil)*, présentation par Julien Goeury, Paris, Flammarion, 2016.

³ Dans le recueil *Blasons anatomiques du corps féminin*, *op. cit.*, 2016, on retrouve trois « blasons du con », dont un est anonyme, un autre attribué à Claude Chappuys et le dernier à Guillaume Bochetel.

⁴ « Le blason », *OCB*, p. 242.

⁵ Archive n°6. Les numéros d'archive liés aux figures et aux notes en bas de page renvoient au dossier de présentation du corpus, au sein duquel se trouvent les archives manuscrites numérotées. Lorsqu'il écrit, Brassens omet souvent les accents et les signes de ponctuation. Nous les retranscrivons, ainsi que les potentielles fautes d'orthographe, lorsque nous citons ses manuscrits.

⁶ Benhamou, Paul, « Interview avec Georges Brassens », *The French Review*, vol. 46, n°6, 1973, p. 1132.

Notre choix de corpus s'est rapidement porté sur cette chanson, notamment en raison de la richesse quantitative de son avant-texte¹. Les manuscrits du *Blason* forment en effet un ensemble extrêmement volumineux. Cette chanson, parue en 1972 sur l'album *Fernande*, rend hommage au sexe féminin et déplore l'appellation vulgaire dont il est l'objet. Les manuscrits de cette chanson se révèlent être un matériau génétique peu connu et stimulant pour la recherche littéraire. Comme l'explique de Biasi, « la génétique du texte a quelque chose d'une chasse au trésor [...] : c'est une recherche sur des indices matériels, une véritable enquête au cœur de l'écriture »². Afin de former un dossier génétique du *Blason* le plus complet possible, nous avons recueilli 75 pages manuscrites à la Bibliothèque nationale de France³, 9 pages à l'Espace Brassens à Sète et 5 pages aux archives littéraires de Sète⁴. Il est fascinant et étonnant de collecter tant de brouillons – 89 pages au total – pour une chanson qui ne comporte qu'une dizaine de strophes. D'autant plus que le dossier n'est vraisemblablement pas complet et que bon nombre de brouillons ont dû se perdre, être jetés par l'auteur lui-même ou demeurer en dehors des lieux de consultation officiels. Si nous avons décidé de porter notre choix de corpus sur les manuscrits du *Blason*, ce n'est pas uniquement pour la quantité de matériau génétique – dont le généticien est tributaire – mais c'est surtout en raison de la richesse textuelle de ces brouillons. Cet ensemble de manuscrits contient une quantité importante de variantes⁵, de réécritures et de modifications. Il permet de plonger dans l'atelier de Brassens, de comprendre ses doutes, ses choix et de ressentir les processus de composition à l'œuvre sur la page. Les manuscrits du *Blason*, du fait de leur nouveauté sur la scène génétique et de leur richesse qualitative et quantitative, sont un choix de corpus tout désigné pour notre recherche.

D'un point de vue codicologique, les archives auxquelles nous avons pu accéder en main propre sont en bon état malgré le papier parfois légèrement jauni. À quelques rares exceptions près, l'écriture est soignée et lisible, le déchiffrement est donc relativement aisé. La totalité des documents consultés sont des feuilles volantes de format A4 perforées, rassemblées par les soins des archivistes dans des classeurs. Chaque feuille se trouve séparée dans une fourre

¹ L'avant-texte est « l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les "variantes", vu sous l'angle de *ce qui précède matériellement* un ouvrage quand celui-ci est traité comme un *texte* », Grésillon, Almuth, *op. cit.*, 2016, p. 131.

² De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2011, p. 10.

³ Dorénavant BnF.

⁴ Nous comptabilisons ici les pages qui comprennent des traces manuscrites et n'incluons pas les pages blanches.

⁵ Jean-Marc de Biasi préfère le terme d'« états de rédaction » à celui de « variantes » au sein du texte, car celui-ci est connoté par la philologie et peut entraîner des confusions. Puisque nous ne traitons aucune question philologique dans notre travail, nous décidons de maintenir le terme de « variantes » qui nous semble davantage intuitif. Voir De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2011, p. 40-42.

transparente. On constate dans les manuscrits un constant aller-retour entre la phase d'élaboration et de mise au propre. Cela est caractéristique du processus d'écriture de Brassens, qui réécrit systématiquement et profusément ses chansons. En témoignent les dizaines de pages d'écriture pour la chanson *Le blason*, ou la trentaine de brouillons qu'il existe à notre connaissance pour l'élaboration de *Mourir pour des idées*. Il y a bien évidemment des ratures chez Brassens, mais celui-ci préfère généralement réécrire les passages insatisfaisants plutôt que les biffer. Grâce à ses témoignages et à ceux de ses proches, nous savons que Brassens écrivait avec soin et passait de nombreux jours, mois, années à peaufiner ses textes¹. Sa méthode de travail est très scolaire ; il écrit constamment sur le même support, c'est-à-dire des feuilles ou des carnets systématiquement quadrillés, ce qui structure et ordonne l'écriture sur la page. Aussi, tel un élève appliqué, Brassens remet méthodiquement au propre ses copies avec une écriture soignée. Fréquemment, les corrections s'accompagnent d'un changement d'encre qui témoigne d'un regard *a posteriori* sur le texte. L'encre est bleue, rouge, noire et parfois verte, mais ce changement d'encre ne semble pas toujours significatif, si ce n'est pour marquer un changement entre le texte et ses modifications ou corrections. Malgré son tracé généralement propre et régulier, l'écriture de Brassens varie selon les stades de composition. Des idées balbutiantes aux versions propres et structurées, voici quelques étapes jalonnant le geste de création².

¹ *OCB*, p. 1373-1374.

² La théorie génétique distingue quatre phases de travail permettant de structurer le processus d'écriture : les phases pré-rédactionnelle, rédactionnelle, pré-éditoriale et éditoriale, théorisées notamment chez De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2011 et Grésillon, Almuth, *op. cit.*, 2016. Nous nous focaliserons principalement sur la phase rédactionnelle, car les documents manuscrits qui la documentent sont nombreuses.

1.2 Étapes de composition

La phase d'écriture la plus importante pour notre présente recherche est la phase rédactionnelle ; c'est à cette phase qu'appartiennent les manuscrits du *Blason* que nous avons rassemblés. Nous y voyons la structure poétique s'éduquer progressivement au fil des pages : les vers, parfois un peu éparpillés et inachevés, s'ordonnent les uns après les autres, subissant suppressions, substitutions et réagencements. Au sein de cette phase de travail rédactionnel, l'écriture fait face à un double mouvement de structuration et de textualisation : Brassens cherche à la fois le contenu de ses vers ainsi que la structure de la chanson. Nous souhaitons présenter ici différents types de brouillons illustrant le processus de rédaction du *Blason*.

Il y a tout d'abord l'étape de recherche, de tâtonnements, où Brassens amorce le travail d'écriture en multipliant les champs lexicaux et les amorces syntaxiques. Les brouillons sont peu structurés et nous pouvons y repérer des recherches de rimes, de vers, de formulations (fig.

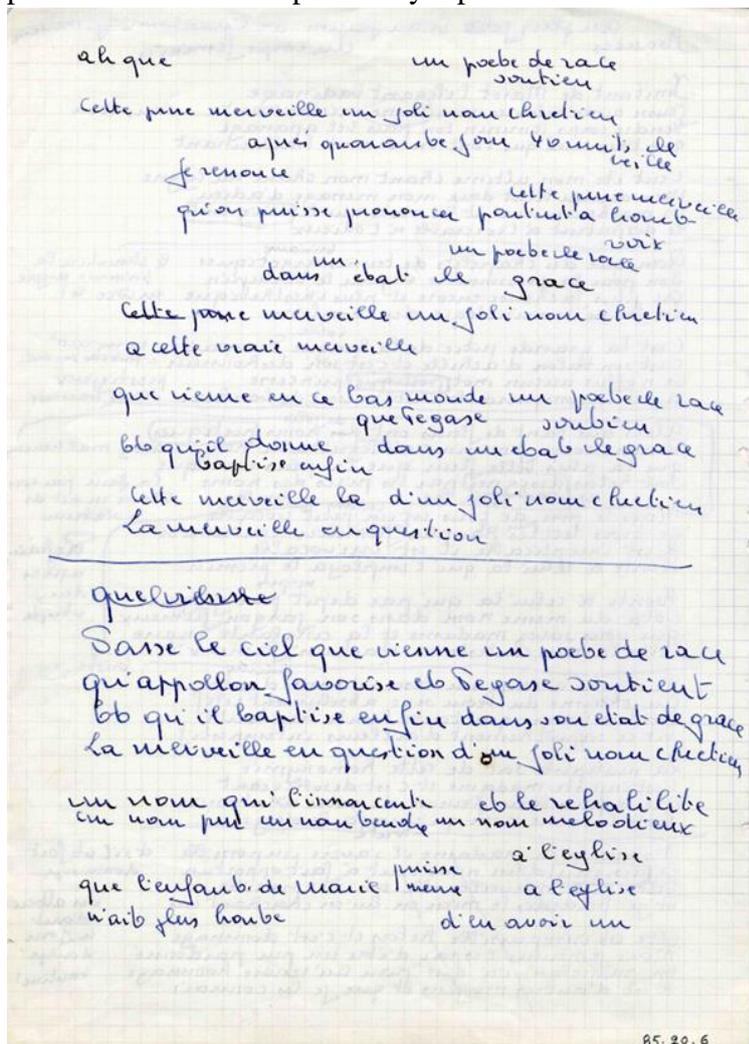
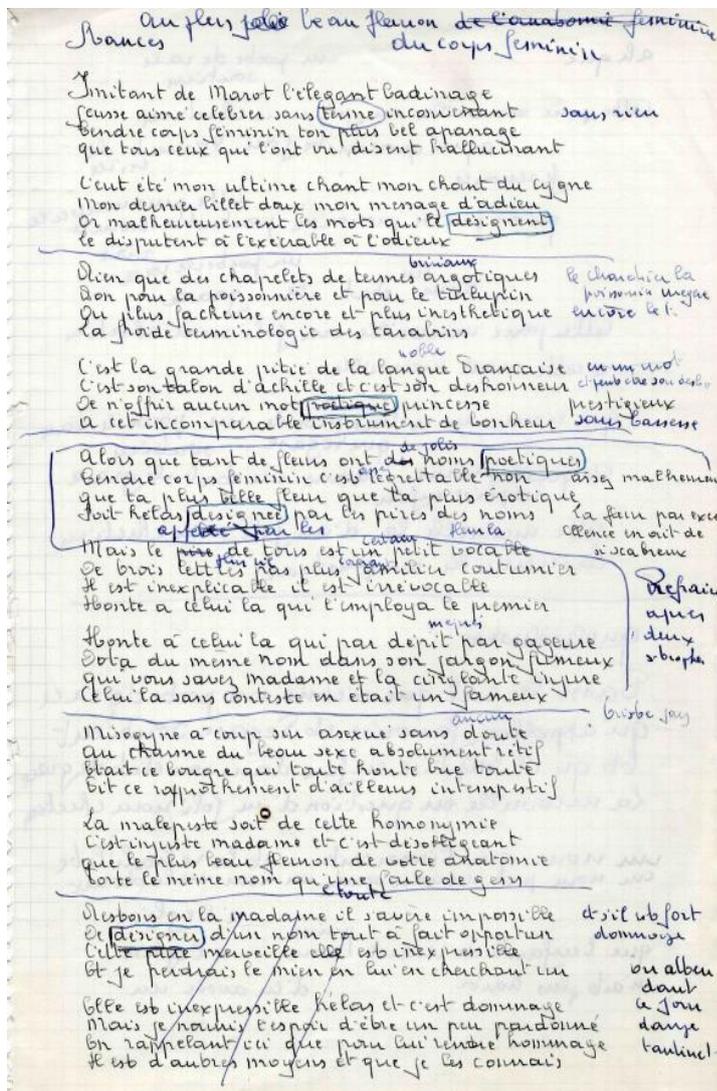


Figure 1 : *Le blason*, archive n°80.

1 sur cette page). L'écriture est plus hâtive, des éléments biffés sont visibles. À ce moment « s'étale tout l'espace hétérogène, aux figures aléatoires et arbitraires, où un projet, une pulsion, passent du neuronal au verbal, où une parole cherche sa voix et sa voie, où une textualité se fait invention »¹. Ce sont généralement les éléments manuscrits liés à un stade relativement primaire de l'écriture. En nous attardant sur la spatialisation de l'écriture, nous voyons que la structure des strophes n'est pas encore établie. Les vides laissés entre certains syntagmes rendent compte des

¹ Grésillon, Almuth, *op. cit.*, 2016, p. 27.

tâtonnements et des différents essais de formulation. Le début de phrase « ah que » est lancé tout en haut de la page et suivi d'un long espace vide qui laisse place aux formules variées qui pourraient le remplir. Différentes propositions émergent sur la page comme un champ des possibles. Faut-il garder « cette pure merveille » ou la remplacer par « a cette vraie merveille », ou encore « La merveille en question » ? Sur cette page uniquement nous notons sept occurrences du mot « merveille ». La chanson *Le blason* repose tout entière sur l'ellipse d'une certaine partie du corps féminin dont Brassens pudiquement tait le nom. Plusieurs verbes sont avancés : il s'agit de « prononcer », « donne[r] » ou encore « baptiser » le mot « d'un joli nom chrétien ». Brassens multiplie les synonymes pour construire ses vers et trouver celui qui sonnera le mieux à son oreille¹.



Cette étape balbutiante donne lieu à des brouillons plus structurés (fig. 2 sur cette page) qui illustrent un processus rédactionnel à un stade plus avancé. Les vers et les strophes sont agencés, la chanson prend forme, même si de nombreux réagencements et modifications sont présents sur la page. Le changement d'encre bleue pour de l'encre noire marque une volonté de correction ayant eu lieu dans un second temps. Les lignes bleues servent à structurer la chanson, tout comme les remarques en marge où l'on peut lire « Refrain après deux strophes ». Les mots entourés semblent l'être pour cause de répétition. En effet, le verbe « désigner » sous différentes formes est entouré trois fois, et l'adjectif

Figure 2 : *Le blason*, archive n°79.

¹ À titre indicatif, voici la version finale de la strophe travaillée : « Fasse le ciel qu'un jour dans un trait de génie / Un poète inspiré, que Pégase soutient / Donne, effaçant d'un coup des siècles d'avanie / À cette vraie merveille un joli nom chrétien », *OCB*, p. 243.

« poétique » deux fois. Proches de ces répétitions se trouvent des synonymes qui pourraient les remplacer. Les modifications et variantes en marge ainsi que les éléments barrés nous indiquent une relecture faite par l'auteur et un stade résolument correctif de l'écriture.

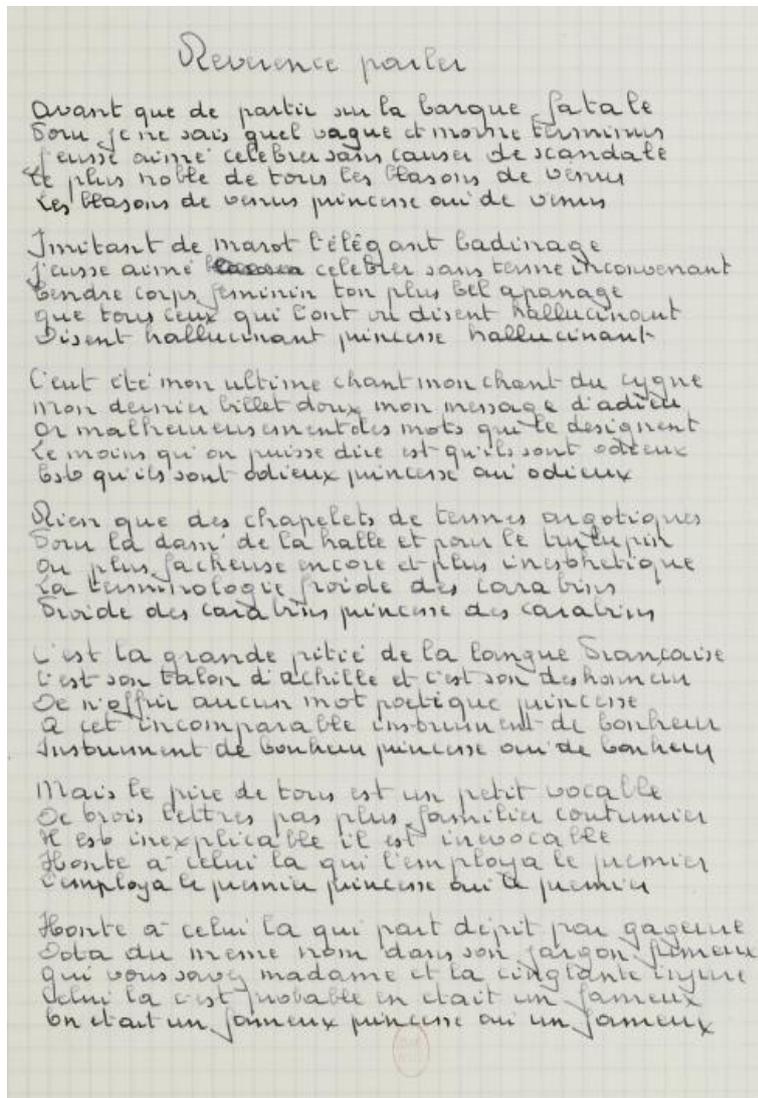


Figure 3 : *Le blason*, archive n°20.

Certains manuscrits appartiennent ensuite à une catégorie qui oscille entre la mise au propre et l'état pré-définitif. Ce manuscrit (fig. 3 sur cette page) illustre parfaitement le piège dans lequel on peut tomber en le catégorisant de « définitif ». Nous sommes tentés de le considérer comme tel en raison de la presque absence de ratures, de la régularité de l'écriture et de la structure ; les quatrains réguliers sont composés d'alexandrins et possèdent tous un cinquième vers qui répète la fin du vers précédent en y ajoutant la formule d'adresse « princesse ». Ce dernier élément répétitif est absent des brouillons précédents ; il sert de refrain et témoigne d'un stade avancé où le texte semble prêt à être chanté.

Toutefois, malgré sa régularité et sa propreté, ce manuscrit est encore loin de la version définitive¹. Il est l'expression d'une tentative de mise au propre qui donnera lieu, avec quelques modifications supplémentaires, à une première version de la chanson nommée « Révérence parler »² que Brassens lira et chantera en 1969 sur la radio *Europe 1* dans l'émission « Campus ». Il la chantera ensuite lors d'un concert à Bobino la même année, puis retravaillera considérablement le texte et la musique et enregistrera finalement trois ans plus tard, en 1972,

¹ Qui correspond à la dernière version enregistrée et publiée, voir « Le blason », *OCB*, p. 242.

² *OCB*, p. 588. Voir le texte en annexe, *infra*, p. 60-62.

la version que l'on connaît sous le nom du *Blason*. Cette mise à l'épreuve devant un public pourrait appartenir à la catégorie que les généticiens nomment la « phase pré-éditoriale » et qui, adaptée au genre chanson, correspondrait à une phase de rodage par laquelle passe l'interprète. Cette phase de calibrage enclenche une nouvelle période de réécriture pour finalement aboutir à la phase éditoriale – ou phase d'enregistrement puisque c'est pour Brassens le moment de l'enregistrement qui scelle la chanson.

Il faut encore faire quelques remarques par rapport à ces catégories de brouillons. Tout d'abord, une grande partie de l'acte de création – qu'il soit mental et donc confiné à l'intériorité du poète – ou manuscrit mais non conservé, demeure inconnu du chercheur et rend donc l'analyse génétique par nature lacunaire : « leçon de modestie pour qui aurait cru pouvoir, moyennant un coup de baguette magique d'une nouvelle "science", transformer le plomb des brouillons en l'or pur de la création »¹. Ensuite, nous ne pouvons pas nous fier uniquement aux ratures et éléments visuels pour savoir à quelle catégorie appartient notre brouillon. Brassens écrit parfois très proprement des versions de la chanson qui s'éloignent considérablement de la version finale : « un document parfaitement net n'en est pas moins susceptible d'être un texte (en cours) de production, voué à se voir rejeter dans les limbes de l'avant par la présence d'un après »². À l'inverse, certains brouillons passablement raturés contiennent de nombreux éléments qui apparaîtront dans la chanson définitive. Les étapes de réflexion, de recherche et de tâtonnement ne se présentent pas qu'au commencement de l'écriture, mais se retrouvent tout au long du processus créatif. L'étude génétique permet l'analyse du processus d'écriture et des étapes de composition par lesquelles passe le poète, mais il est illusoire d'espérer rendre compte d'un ordre d'écriture parfaitement chronologique : « à la différence des livres dont la logique séquentielle suit sagement l'ordre d'une pagination et d'un sommaire, ces manuscrits de travail ne prennent leur véritable sens que dans un redéploiement complexe et mobile où chaque page occupe plusieurs positions de sens »³. Sans tenter l'entreprise périlleuse d'un déploiement chronologique de l'entièreté des brouillons, notre objectif est d'illustrer le cheminement esthétique de Brassens à travers une sélection des brouillons les plus intéressants qui fournissent un aperçu des procédés d'écriture à l'œuvre chez Brassens⁴.

¹ Grésillon, Almuth, *op. cit.*, 2016, p. 35.

² Mahrer, Rudolf, « De la textualité des brouillons. Prolégomènes à un dialogue entre linguistique et génétique des textes », *Modèles linguistiques*, n°59, 2009, p. 58.

³ De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2000, p. 7.

⁴ Tous les manuscrits recueillis pour notre étude sont consultables dans notre dossier de présentation du corpus complémentaire à ce travail.

1.3 Des mots et des notes

Chez Brassens, la musique et le texte sont essentiels et tous deux travaillés avec intensité. « Je suis un homme de mots et notes »¹, proclame-t-il, en prenant soin d'insister sur l'importance de la musique pour lui. Cependant, lorsque l'on se penche sur les documents de genèse répertoriés, ce sont les nombreuses feuilles de textes et les cahiers d'écriture qui sont légion au sein des archives, non pas les notes musicales. Comment donc comprendre le processus compositionnel du chansonnier ? Sans entrer dans une analyse poussée de la structure et la composition musicales qui excéderait les limites de notre travail², nous tenterons tout de même d'apporter quelques éléments de réponses trouvés dans les témoignages, manuscrits et partitions. On retrouve sur quelques manuscrits de travail de rares notations d'ordre musical, qui prévoient un « La », un « Do », ou quelque accord. Dans les 89 pages manuscrites du *Blason* qui forment notre corpus, le travail est exclusivement textuel et structurel, il n'y a pas d'indications mélodiques si ce n'est cette notation inscrite au bas d'une page « Refrain notes qui se suivent vite » (fig. 4 sur cette page). Nous comprenons donc que la musique est déjà à l'esprit de Brassens lors de la phase rédactionnelle, mais nous restons sur notre faim lorsqu'il s'agit de

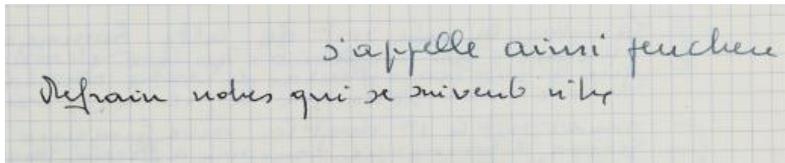


Figure 4 : *Le blason*, archive n°58.

repérer les bribes de mélodies qu'il a, selon ses propres dires, ruminées jusqu'à ce qu'elles le fatiguent³. C'est en se penchant du côté de ses entretiens

télévisés, radiophoniques ou journalistiques que l'on parvient à saisir la primauté de la musique dans la vie de Brassens. C'est la musique qui l'amène aux mots, à l'écriture : « Je crois que si je n'avais pas aimé la musique, je n'aurais jamais écrit un mot »⁴, confie-t-il. Mais l'écriture prend paradoxalement le pas sur la musique, qui s'efface pour laisser place au texte. Musique et texte ont une importance égale, mais ne subissent pas le même traitement :

Je donne autant d'importance à la musique qu'au texte. Seulement personne ne s'en aperçoit. En fait, la musique est indispensable dans mes chansons [...]. Il faut que la musique soit comme de la musique de film, qu'elle soit en dessous. Il ne faut pas surtout jamais qu'elle prenne le pas sur les paroles. Il faut qu'on l'oublie⁵.

¹ Rochard, Loïc, *op. cit.*, 2011, p. 165.

² Voir les analyses de Calvet, Louis-Jean, *op. cit.*, 1993, p. 61-70 ou Wyss, André, *op. cit.*, 1999, p. 79-89.

³ Rochard, Loïc, *op. cit.*, 2011, p. 170.

⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵ *Ibid.*, p. 167.

Volontairement, Brassens met davantage en lumière les textes de ses chansons, puis y ajoute la mélodie qui doit passer inaperçue, ne pas prévaloir sur les mots et l'histoire qui est narrée. Même si les moments de composition musicale et textuelle ne sont pas toujours bien distincts et faciles à séparer, la plupart du temps Brassens écrit ses textes, puis réfléchit à la musique. De l'imbrication de la musique et des paroles naît une dynamique propre à la chanson : « Je fais danser les mots »¹, dit-il. Dans le processus de composition, la musique se retrouve dès l'écriture des vers. En effet, pour Brassens, écrire des vers, c'est déjà penser à la mélodie. La versification est directement liée à la musique, il faut que cette dernière vienne « scander » les vers du poète. Brassens s'« applique à faire en sorte que la musique n'enlève rien au rythme des vers. [II] essaie de décalquer les vers, ensuite [il] trouve les notes »². Il s'agit de mettre en symbiose deux métriques différentes, celle de la poésie et celle de la musique, qui peuvent être travaillées et amenées à interagir de diverses manières. Rapidement, la question se pose à qui tente de comprendre cette imbrication : quelle est « la modalité selon laquelle s'effectue l'union de deux langages artistiques : la musique est-elle au service des paroles ? Est-elle un simple ornement ? Ou bien au contraire participe-t-elle pleinement, par ses capacités propres, à créer du sens, qu'il s'agisse de soutenir ou de contredire le message verbal ? »³. Pour Brassens, la musique n'est pas un simple vecteur servant à souligner les intonations de son poème ; elle fait partie intégrante de l'œuvre et y ajoute une dimension particulière : « la chanson est [...] une œuvre où le texte et la musique sont dans un rapport très intime parce que le texte a été fait pour recevoir la musique et qu'il reçoit d'elle ce qui le réalise pleinement »⁴. Le cas du *Blason* est intéressant du fait de sa genèse mélodique ; en effet, lorsque la chanson porte encore le titre *Révérence parler*, elle est dotée d'une mélodie d'abord dynamique et entraînante qui allège le propos en y apportant une sonorité comique et un entrain dédramatisant⁵. Dans un premier temps, Brassens adopte un ton nonchalant et humoristique face à une appellation peu élégante du sexe féminin. L'ironie et la moquerie sont souvent présentes chez Brassens mais semblent ici maladroites pour traiter d'un sujet qui requiert au contraire finesse et délicatesse. Tant pis, *Le blason* ne fera pas partie des chansons que l'on chante le sourire aux lèvres d'un air enjoué et moqueur. Brassens décide plutôt de modifier la mélodie et enregistre en 1972 une toute nouvelle version de la chanson ; le rythme se fait plus lent, la musique douce et solennelle entre

¹ Benhamou, Paul, art. cit., 1973, p. 1131.

² Rochard, Loïc, *op. cit.*, 2011, p. 170.

³ Gignoux, Anne-Claire, « Mettre un texte littéraire en musique : une interprétation intersémiotique », dans *La chanson populittéraire: Texte, musique et performance*, G. Bonnet (dir.), Paris, Kimé, 2013, p. 221.

⁴ Wyss, André, *op. cit.*, 1999, p. 71.

⁵ « Révérence parler », [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=VLdboEWNr9I), publié le 19.09.2020, par Pierre Schuller, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=VLdboEWNr9I> (consulté le 26.07.2023).

en adéquation avec la sémantique textuelle. De l'écrit au chanté, les vers prennent une tout autre coloration, car Brassens procède à un allongement significatif des syllabes : « travaillé par la syntaxe et la musique, le patron du douze syllabes, et plus largement du vers long, devient chez Brassens un espace d'invention rythmique »¹. Lorsqu'ils sont chantés, certains mots s'allongent considérablement. Ainsi, « inconvenant » en quatre syllabes devient dans la bouche de Brassens « incon-on-on-venant » à six syllabes, tout comme « hallucinant » qui devient « hallu-u-u-cinant ». La syllabe est tant allongée que le mot ne semble jamais devoir se terminer. Le procédé est récurrent puisqu'il survient dans les deuxième et troisième vers de chaque strophe, sur l'antépénultième syllabe. Cette « mise en évidence sonore »² permet d'accentuer et de jouer avec les sonorités de certains mots pour leur adjoindre une sémantique nouvelle. Dans l'allongement d' « in-*con*-on-on-venant » par exemple, Brassens insiste sur les trois lettres vulgaires qu'il s'interdit de prononcer durant l'entièreté de la chanson. Il glisse toutefois l'insulte avec finesse dans ce jeu syllabique où la prononciation lui permet de dire sans dire, d'invoquer avec subtilité. On retrouve ce « petit vocable de trois lettres » dans le dernier vers, inséré dans le mot « *connais* » qui est de surcroît répété pour accentuer le ton charmeur et suggestif adopté en guise de clôture :

37 En attendant, madame, il semblerait dommage,
 38 Et vos adoreurs en seraient tous peïnés,
 39 D'aller perdre de vu' que pour lui rendre hommage
 40 Il est d'autres moyens et que je les *connais*,
 41 Et que je les *connais*³.

Cet allongement des syllabes confère à la chanson une certaine langueur et gravité qui détonne avec la première mélodie gaie de *Révérence parler*. On peut y voir un alignement entre la sémantique et la forme musicale et une volonté d'accorder la délicatesse de son sujet avec une musique qui s'y prête, d'harmoniser en somme les paroles et la musique afin de rendre un hommage à la femme qui ne soit pas amoindri par la légèreté d'un ton humoristique.

Il y a donc chez Brassens un double travail métrique : d'abord littéraire, mesuré en syllabes et obéissant aux règles de la versification, et musical qui se mesure en temps et en durée. Une fois la versification établie, les vers bien agencés, il s'agit pour Brassens de faire coexister ces deux métriques qui peuvent se correspondre, entrer en décalage, ou encore se suppléer l'une à l'autre.

¹ Hérisson, Armelle, « Les ciseaux métriques de Georges Brassens », dans *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, A. Bernadet, O. Kachler et C. Laplantine (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 207.

² Rudent, Catherine, « La chanson à rime », dans *La chanson populittéraire: Texte, musique et performance*, G. Bonnet (dir.), Paris, Kimé, 2013, p. 122.

³ *OCB*, p. 243. Nous mettons en italique.

« [La composition musicale] est une pièce maîtresse de l'architecture de la chanson et de son piquant »¹. Brassens s'amuse grâce aux libertés octroyées par la chanson, car la musique et l'interprétation lui permettent d'aller au-delà des possibilités purement textuelles. Brassens compose ses vers scrupuleusement et respecte la plupart du temps les règles métriques. À l'oral, il s'en défait et perd de sa méticulosité pour gagner en singularité².

¹ Rudent, Catherine, art. cit., 2013, p. 127.

² Tout comme l'allongement syllabique, le traitement des e muets illustre cette prise de liberté. En effet, Brassens élide parfois des e qui devraient être prononcés ou, à l'inverse, les prononce lorsqu'ils doivent être élidés. Dans *Le blason*, Brassens prononce certains e qui devraient être muets, par exemple les rimes féminines en fin de vers comme « ménage », « apanage », « cygne » ou encore « désignent ».

2. Mécanisme de l'entonnoir

En plongeant dans les manuscrits de Brassens, l'impressionnante quantité de réécritures et de variantes présage une analyse génétique fructueuse. Brassens écrit beaucoup, élabore de nombreuses strophes, pour chaque strophe plusieurs variantes. Adepte de la réécriture plutôt que de la rature, il recommence proprement et à maintes reprises son texte depuis le début, en y incorporant les éléments nouveaux. Puis, Brassens élimine les mots, réduit les strophes, peaufine les formulations. Se produit alors un phénomène d'élagage qui vise à structurer, trier et couper dans le texte pour aboutir à une version plus élaborée et efficace de ses écrits. C'est ce phénomène que nous analyserons ici, en nous concentrant sur certaines occurrences lexicales qui subissent quantité de réécritures, ainsi que sur le travail de tri et de structuration qui s'ensuit. Nous retracerons également l'évolution de la chanson entre sa première version *Révérence parler* et sa dernière *Le blason*, en illustrant les choix et modifications de l'auteur durant cette phase de remaniements.

2.1 L'art des renoncements

Il y a chez Brassens une discontinuité entre le style de genèse foisonnant et le style de l'œuvre efficace et épuré. Le style génétique de Brassens, compris « comme une notion dynamique, processuelle, en mouvement, qui se construit dans le temps, dans les revirements et les abandons, et dans les transitions, d'état en état »¹ comprend différentes phases : une phase d'écriture prolifique où Brassens multiplie les variantes et les idées de vers. Puis, une phase d'amenuisement où il réduit la configuration syntaxique de la chanson en la condensant et supprimant de nombreux passages. Cette manière de composer consiste à élargir un maximum le champ des possibles, à accroître le nombre de vers et de strophes, puis à passer tout ce qui a été écrit au tamis, à n'en garder qu'un fragment. Brassens projette par exemple de citer toutes

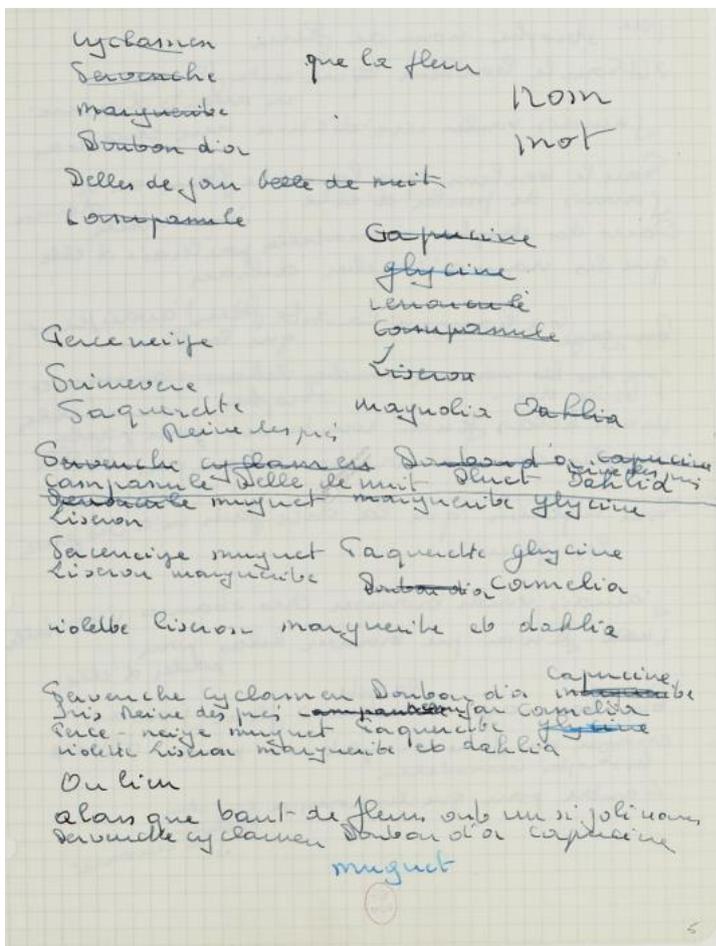


Figure 5 : *Le blason*, archive n°8.

les fleurs portant un joli nom afin d'amplifier le sentiment d'injustice qui pèse sur « la fleur la plus douce » du corps féminin. Pour ce faire, il ne nomme pas moins de trente fleurs différentes dans ses brouillons². On voit à l'œuvre sur la page une véritable recherche autour du champ lexical floral (fig. 5 sur cette page). Cyclamen, pervenche, marguerite, belle-de-nuit et campanule sont listées l'une en dessous de l'autre puis biffées. Petit à petit, Brassens construit son tableau : « Je reçois un choc, enfin un choc, deux mots qui se rencontrent ou une petite image vague, fugitive, informe encore, et je note ces mots, puis ensuite, autour de ces mots, j'essaie de tirer mon

¹ Herschberg Pierrot, Anne, « Style et genèse des œuvres (Flaubert, Proust, Barthes) », dans *L'œuvre comme processus*, P.-M. de Biasi, A. Herschberg Pierrot (dir.), Paris, CNRS, 2017, p. 101.

² Sont citées : marguerite, dahlia, pâquerette, rhododendron, perce-neige, capucine, camélia, belle-de-jour, belle-de-nuit, pervenche, muguet, pensée, liseron, bouton d'or, campanule, safran, iris, renoncule, cyclamen, lys, violette, rose, primevère, azalée, clématite, nénuphar, bleuet.

histoire du néant »¹. Il semble que l'énumération de synonymes ou de mots appartenant au même champ lexical entraîne l'inspiration ; Brassens examine ces mots et essaie ensuite de les agencer. En bas de la page, on remarque une tentative de versification qui respecte la rime croisée et le nombre de syllabes requis par l'alexandrin : « Pervenche cyclamen Bouton d'or marguerite capucine / Iris Reine des prés campanule nenuphar camelia / Perce-neige muguet Paquerette glycine / violette Liseron marguerite et dahlia ». Puis, tout au bas de la feuille, une idée germe : « Ou bien / alors que tant de fleurs ont un si joli nom / Pervenche cyclamen Bouton d'or capucine ». D'une liste de fleurs qui paraît aléatoire, Brassens construit petit à petit ses vers. Il apparaît des listes de fleurs sur dix-sept brouillons différents², parfois même à de multiples reprises sur une même page. L'énumération de ces nombreuses fleurs sert à Brassens de tremplin poétique à partir duquel il trouve ses rimes et construit ses strophes. L'inventaire botanique sera condensé en une seule strophe dans la première version de la chanson *Révérance parler*, puis complètement abandonné dans *Le blason* et l'entièreté de cette recherche florale n'aura servi que de prémices à la phrase « Alors que tant de fleurs ont des noms poétiques » présente dans la version définitive sans qu'aucune fleur nommée n'y apparaisse.

Le domaine floral n'est de loin pas le seul qui fasse l'objet d'une recherche approfondie. Ici et là se dressent sur les manuscrits des noms de pierres précieuses³, de famille⁴, de villes⁵ ou d'oiseaux⁶. On voit dans plusieurs manuscrits un ordre générique se former : « Les fleurs / Les

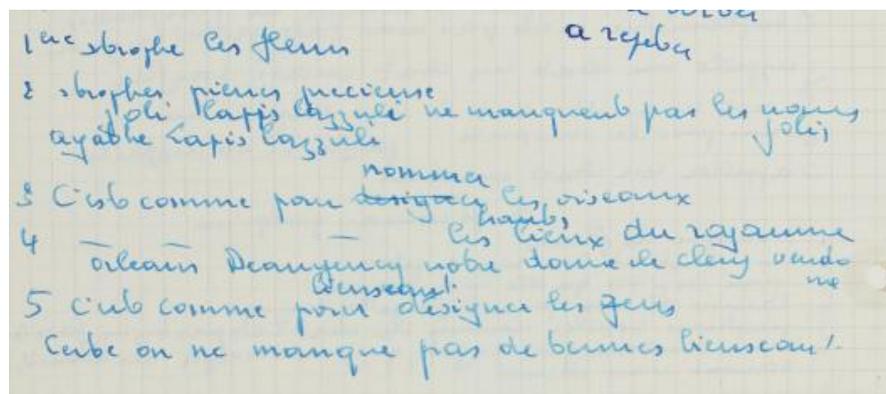


Figure 6 : *Le blason*, archive n°30.

bijoux / Les lieux / Les chrétiens / Les animaux oiseaux »⁷. À chacune de ces catégories, Brassens dédie une strophe entière : « 1ere strophe les fleurs », « 2 strophes pierres

¹ Dufour, Jean et Egretau, Bernard, « Entretien avec Georges Brassens » le 09.03.1964, retranscrit dans *Les Amis de Georges*, n° Spécial 2007, p. 18.

² Archives n°2,5 (2x), 6 (2x), 7, 8, 10, 18, 30, 33, 37 (2x), 39, 41, 44, 46, 56, 71, 84, 87.

³ Sont cités : onyx, opale, agate, améthyste, jade, topaze, rubis, saphir, lapis lazuli, œil de chat, cornaline, grenat, turquoise, émeraude, aigue-marine.

⁴ Sont cités : Couve de Murville, d'Astier de la Vigerie, Giscard d'Estain.

⁵ Sont cités : Orléans, Beaugency, Notre dame de Cléry, Vendôme.

⁶ Sont cités : cygne, demoiselle de Numidie, gelinotte, tourterelle, caille, perdrix, colombe, alouette, mésange, grive, fauvette, rossignol, pinson, chardonneret, grand-duc, coucou, colibri, bouvreuil, bergeronnette, linotte.

⁷ Archive n°5.

precieuse », « 3 C'est comme pour désigner nommer les oiseaux », « 4 - - - les hauts lieux du royaume » et pour finir « 5 c'est comme pour désigner les gens / Certes on ne manque pas de termes bienséants » (fig. 6 sur la page précédente). Puis, en partant de listes énumératives et de cette projection structurelle, Brassens commence à former ses strophes et à débiter véritablement la versification. Les rimes se construisent, les vers se régularisent et on remarque une structure répétitive qui se forme (fig. 7 sur cette page). À ce stade, six ébauches de vers –

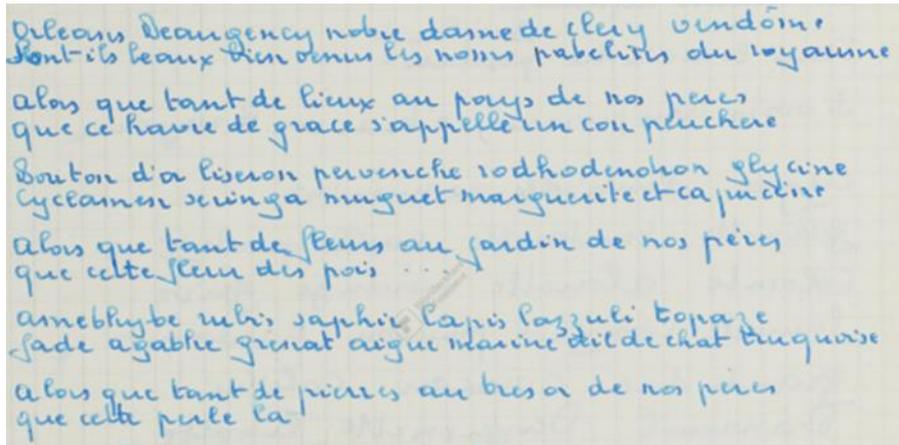
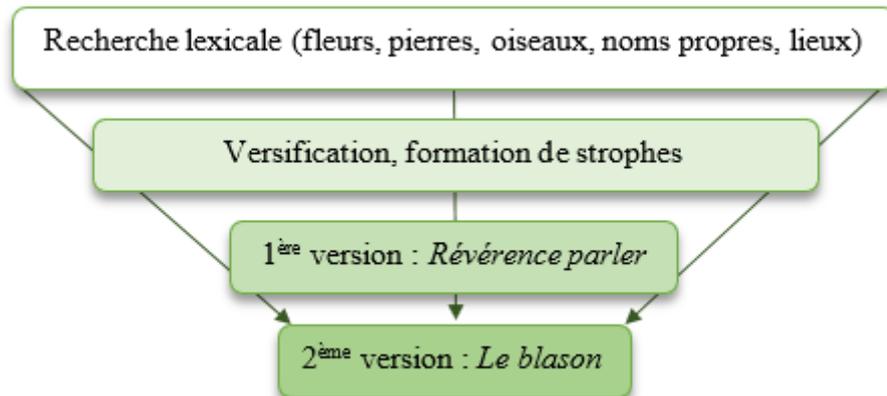


Figure 7 : *Le blason*, archive n°2.

plus précisément trois couples de vers inaboutis – prennent place dans les brouillons. En effet, le même procédé est répété à trois reprises : d'abord une énumération de noms (en insistant sur leur

caractère esthétique) qu'il rassemble en fonction de leur catégorie générique (lieux, fleurs, pierres précieuses), puis un début de strophe commençant par « alors que tant de » et d'un début d'indignation quant à l'appellation du sexe féminin. Ce dernier est périphrasé selon la catégorie énumérée : « cette fleur des pois » après la liste de fleurs, « cette perle la » après l'énumération de pierres précieuses, « ce havre de grace » après la liste toponymique. Pour chaque catégorie de noms, il y a donc deux strophes qui se suivent : l'une énumérative dans laquelle Brassens liste les noms qu'il juge poétiques et beaux et une autre dans laquelle il tente de rendre ses lettres de noblesse au sexe de la femme. Ces strophes sont inachevées ; certaines phrases sont inabouties, parfois trois points de suspension témoignent de cette incomplétude. Brassens les a certainement déjà en tête, mais il les écrit d'abord dans un ensemble schématisé pour avoir une vision globale avant de les développer en détail, vers par vers. Il est intrigant de constater la quantité impressionnante de champs lexicaux énumérés, puis le nombre de réécritures et de travail afin de former des strophes abouties pour finalement ne presque rien en conserver dans la version finale. Schématiquement, le processus créatif général de Brassens correspond à un mécanisme en entonnoir :



Les champs lexicaux floraux, toponymiques, onomastiques, ornithologiques ou minéraux en sont la démonstration : travaillés sur au moins vingt-sept pages manuscrites¹, réduits à six strophes dans la première version de la chanson, ils sont presque totalement absents dans *Le blason*. Francine Goujon déjà souligne chez Brassens un travail intense de suppression, un « art des renoncements »² qui s’observe de façon flagrante dès l’examen des manuscrits. Brassens le considère même comme une forme de talent :

Il y a une espèce de travail qui se fait en moi, qui se fait laborieusement. Le travail consiste à me débarrasser de l’emprise de ces idées que j’ai trouvées bonnes au début, et qui étaient nombreuses. C’est mon gros talent ça d’ailleurs, si talent il y a, c’est d’éliminer tout ce qui est... tout ce qui n’est pas utile à ma chanson »³.

Il y a un besoin chez Brassens d’écrire avec profusion pour explorer les possibilités et parvenir à la version la plus satisfaisante à ses yeux. Pour ce faire, Brassens n’hésite pas à tailler dans la matière écrite et à abandonner ce qu’il a passé de nombreuses heures à versifier. Brassens est un travailleur méticuleux et acharné pour qui la composition textuelle est un art délicat qui requiert patience, sélection et mûrissage.

¹ Archives n°2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 17, 18, 21, 22, 26, 30, 33, 34, 37, 39, 41, 44, 46, 56, 57, 71, 84, 87. Sur ces pages il est mentionné soit de fleurs, de lieux, de pierres ou d’oiseaux. Souvent, plusieurs de ces éléments y sont combinés.

² Goujon, Francine, *Brouillons d’écrivains, du manuscrit à l’œuvre*, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 130.

³ Dufour, Jean et Egretau, Bernard, art. cit., 2007, p. 18.

2.2 Travail de structuration

La composition s'accompagne également d'un travail structurel important qui passe par l'essayage de différents agencements strophiques. On repère dans les manuscrits de nombreux passages où Brassens ordonne son texte, essaie tel couplet à tel endroit, puis à un autre. Les différentes parties migrent, retrouvent leur place initiale, en adopte une autre ou sont supprimées. Ce mouvement d'aller-retour et ce besoin de maturation des idées sont symptomatiques chez Brassens : « Je n'en finis pas de griffonner, de raturer mon texte... De le refondre. Je tâtonne d'un côté, de l'autre. Je cherche l'image, le mot. Chemin faisant, la folle du logis fait des siennes. Je bifurque... Je m'égaré... Je perds le cap »¹. Les premières strophes de la chanson sont particulièrement sujettes à hésitation ; Brassens projette d'amorcer son texte par le couplet qui concerne les fleurs ; c'est ce que révèle cette note à lui-même : « Commencer par / Paquerette muguet perce neige glycine »². Mais cette idée se trouve concurrencée par une autre : « autre possibilité n'employer les fleurs les perles les chretiens que dans le refrain » et plus loin « et faire des couplets 1^{er} je voulais consacrer une chanson / 2 termes technique / 3 termes d'argots de salle de garde / 4 concours du plus joli nom les savants »³. Deux éléments illustrent la recherche structurelle à laquelle se livre Brassens : ce que d'aucuns nomment le discours « métascriptural » et la numérotation. Nous parlons de discours métascriptural lorsque l'auteur commente son propre geste d'écriture, qu'il vient dans un second temps gloser et annoter un premier geste créatif⁴. Les notations métascripturales de Brassens sont le témoin de la réflexion artistique de l'auteur, du regard porté sur son propre travail. Nous pouvons constater

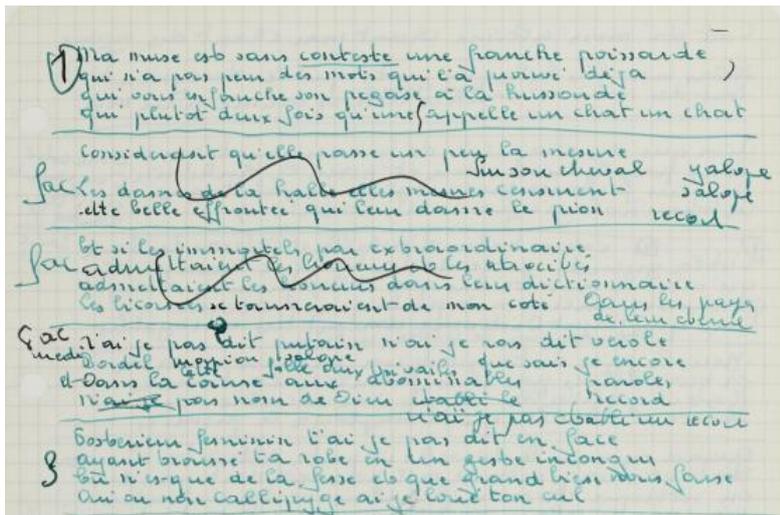


Figure 8 : *Le blason*, archive n°12.

qu'après avoir rédigé ses strophes, Brassens les numérote, en supprime certaines et note « fac » (diminutif de « facultatif ») à côté de celles dont il est incertain (fig. 8 sur cette page). Dans cet exemple, deux strophes sont biffées par une vague et annotées dans la marge

¹ Battista, Éric, *op. cit.*, 2011, p. 120.

² Archive n°6.

³ Archive n°5.

⁴ Grésillon, Almuth, *op. cit.*, 2016, p. 259.

« fac ». Ces deux strophes dont doute l’auteur traitent de son franc-parler. Brassens insiste – et exagère volontairement – sa capacité à parler de manière crue, mais peut-être sent-il que composer cinq strophes pour mettre en avant sa grivoiserie est superflu et répétitif. Ces deux couplets ne seront donc pas conservés, ni dans la première version de la chanson, *Révérance parler*, ni dans la dernière. Ces annotations – qu’il s’agisse de commentaires, de numérotation ou de biffures – nous renseignent sur les intentions créatives de l’auteur, des doutes et des choix qui ponctuent son ouvrage. « [Ils sont] autant de signes qui traduisent des mouvements d’arrêt et de reprise et qui représentent en quelque sorte la méta-énonciation de l’écrit »¹ ; ils servent également à ordonner le texte au milieu de la profusion d’idées. La numérotation est un outil très utilisé par Brassens : 22 pages sur 89 en comportent la trace. Brassens attribue à chaque strophe qu’il prévoit de rédiger un numéro indiquant la place de la strophe dans la chanson. Pour agencer son texte, il allie les dimensions linguistique et spatiale de l’écriture. Brassens utilise la spatialisation de l’écriture notamment pour organiser son contenu ; cela lui permet de visualiser les couplets et de construire sa chanson en un ensemble cohérent. Sur ce manuscrit

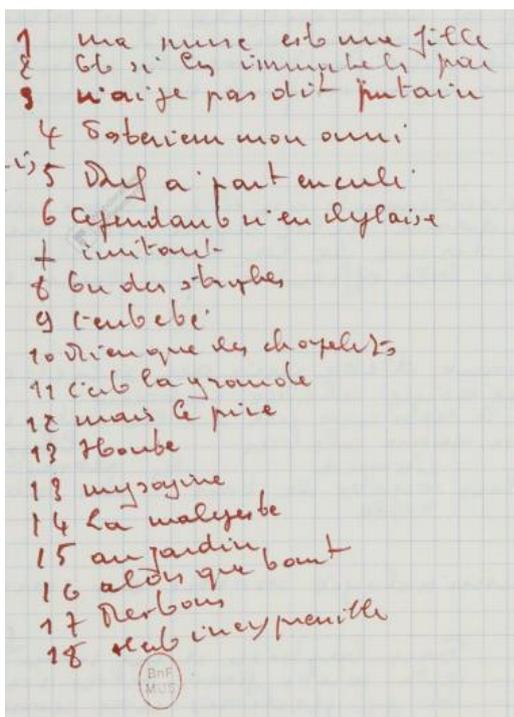


Figure 9 : *Le blason*, archive n°54.

(fig. 9 sur cette page), Brassens établit la liste des strophes qui doivent composer sa chanson avec, à côté de chaque numéro, le début de la strophe en question, afin de visualiser la globalité de sa chanson. La brièveté des vers – ils ne contiennent que quelques mots tout au plus – ne doit pas nous laisser penser que ces vers sont inaboutis et que Brassens cherche à en construire à la suite. Au contraire, il s’agit de mots-clés renvoyant à des strophes préalablement rédigées dont Brassens cherche l’agencement. Cette liste numérative est le résultat d’un travail rédactionnel avancé qui est en cours de structuration. Nous pouvons compléter ces débuts de vers en cherchant leur élaboration dans d’autres pages manuscrites² :

¹ *Ibid.*, p. 179.

² En rouge, les débuts de vers manuscrits sur l’archive n°54, en noir la suite des vers qui apparaissent sur d’autres manuscrits. On trouve dans les manuscrits plusieurs occurrences des vers inscrits dans ce tableau. Afin de ne pas surcharger le tableau de pagination, nous avons indiqué une référence par vers en guise d’exemple.

1 ma muse est une fille	sans conteste une franche poissarde (n°12)
2 Et si les immortels par	extraordinaire / admettaient les gros mots dans leur dictionnaire (n°14)
3 n'ai je pas dit putain	n'ai je pas dit verole (n°12)
4 Postérieur mon ami	t'ai je pas dit en face (n°55)
5 Bref à part enculé	qui bien sur me degoute (n°55)
6 cependant n'en déplaise	au prudes imbeciles (n°1)
7 imitant	de Marot l'élégant badinage (n°12)
8 En des strophes	marquées au coin de la décence (n°12)
9 C'eut été	mon ultime chant mon chant du cygne (n°13)
10 Rien que des chapelets	de termes argotiques (n°13)
11 c'est la grande	pitié de la langue française (n°13)
12 mais le pire	de tous est un certain vocable (n°13)
13 Honte	à celui la qui par dépit pare gageure (n°13)
13 mysogine	a coup sur pederastre sans doute (n°13)
14 La malepeste	soit de cet homonymie (n°13)
15 au jardin	de mon père on s'appelle glycine (n°13)
16 alors que tant	de fleurs et qui nous sont moins chère (n°13)
17 Restons	en la madame il s'avère impossible (n°79)
18 Il est inexpressible	hélas et c'est dommage (n°79)

Les premiers mots lancés doivent permettre à Brassens de savoir à quel couplet ils renvoient, afin de pouvoir les organiser et choisir leur emplacement dans la chanson. Cette structure comporte 19 couplets (le 13 est compté doublement) et se rapproche de la première mise au propre de la chanson *Révérence parler*, qui comporte 21 couplets. On distingue dans cette structure quatre ensembles thématiques principaux : sur le franc-parler du chanteur¹ qui n'est habituellement pas décontenancé par les vulgarités langagières (strophes 1 à 6), la volonté de rendre hommage au sexe féminin (strophes 7 à 9), l'indignation face à l'homonymie du mot « con » et à une langue française lacunaire (strophes 10 à 16) et la résignation face à un nom impossible à trouver (strophes 17 et 18). Cette structure pourtant très aboutie est encore loin de la version finale du *Blason*, comme nous le verrons par la suite. C'est en plongeant dans l'ensemble des brouillons que nous trouvons la trace de ces couplets et que le cheminement réflexif de Brassens se laisse découvrir : « le texte de l'œuvre achevée se présente comme un objet autosuffisant, apparemment simple, en fait infiniment complexe et singulier »². L'étude

¹ Nous adoptons la distinction entre chanteur et chanteuse présentée par Stéphane Hirschi : « Tout en ne niant évidemment pas les éventuelles intersections avec des éléments biographiques propres au chanteur, et susceptible d'intensifier le sentiment d'authenticité lyrique, on doit toujours méthodiquement distinguer l'instance du chanteur (celui qui chante, sur scène ou sur enregistrement, et dont le nom signe le récital ou le disque) de l'instance du chanteur, personnage central d'une chanson, qu'il s'exprime à la première personne ou qu'il narre une scène avant ou non de se signaler », Hirschi, Stéphane, *op. cit.*, 2008, p. 46. Dans l'œuvre de Brassens, la frontière entre ces deux notions est souvent floue puisque ses chansons comportent beaucoup d'éléments autobiographiques et sont généralement des narrations à la première personne.

² De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2011, p. 220.

de sa genèse laisse apercevoir un chantier complexe dont la construction, loin de la linéarité, est pavée d'irrégularités et d'hésitations. La spatialisation de l'écriture est particulièrement importante dans la phase d'organisation textuelle, « c'est en effet à ce stade que le rédacteur peut utiliser des procédés visuo-spatiaux pour hiérarchiser l'information »¹, ce que fait Brassens par la numérotation et le regroupement des strophes. Si la spatialisation de l'écriture permet à Brassens d'ordonner ses strophes et d'adopter une perspective englobante, elle l'aide à d'autres moments à stimuler son inspiration par la présence d'espaces vides. Comme on le voit sur cet extrait manuscrit (fig. 10 sur cette page), des espaces s'introduisent entre les mots : « Hélas des [vide] termes techniques », « Pas un seul [vide] poétique », comme pour laisser place à la créativité, à l'inspiration qui saura venir combler les lacunes avec le terme adéquat. Aussi, certaines formules apparaissent à différents endroits sur la page. Ainsi « termes techniques » cherche sa place, tout comme les « termes argotiques », qui ne savent pas s'ils doivent débiter ou terminer le vers. Ces exemples démontrent que, même pour Brassens qui écrit de manière

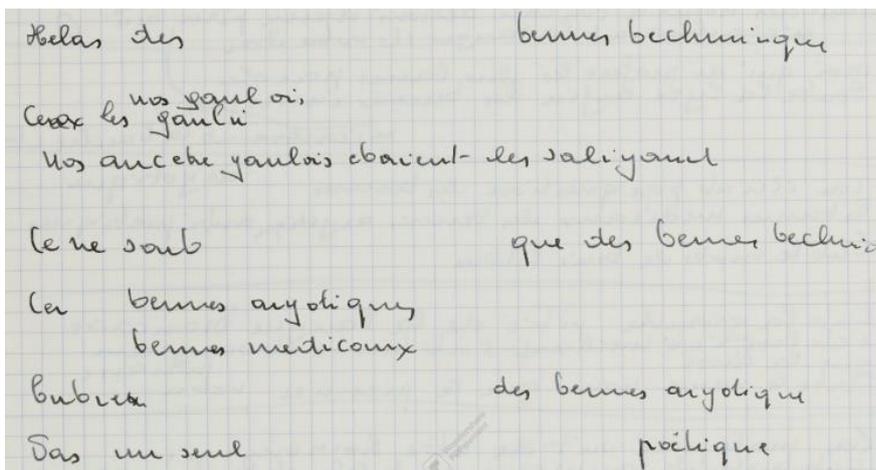


Figure 10 : *Le blason*, archive n°64.

très structurée et linéaire, « le fait même de spatialiser un texte a des conséquences sur son contenu. Trace visible de l'organisation sémantique du texte, la disposition spatiale est donc aussi une aide à la génération des contenus

qui, par conséquent, concourt à la qualité globale de la production »². Ces espaces vides donnent lieu à des découvertes surprenantes. C'est le cas de cet extrait manuscrit tiré de la chanson *Mourir pour des idées*. Brassens est en pleine versification et recherche ses rimes, il tente de construire un couplet exprimant la vacuité et le caractère éphémère de certaines idéologies pour lesquelles des vies sont sacrifiées :

¹ Olive, Thierry, et al. « La dimension visuo-spatiale de la production de textes : approches de psychologie cognitive et de critique génétique », *Langages*, vol. 177, n°1, 2010, p. 39.

² *Idem*.

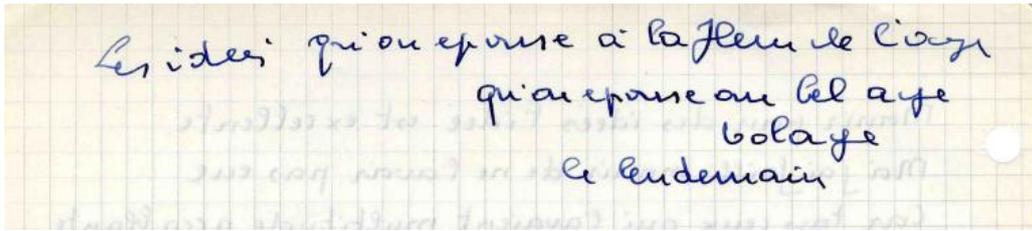


Figure 11 : *Mourir pour des idées*, Espace Brassens, cote M024.

Ce qui doit être une recherche textuelle et aboutir à quatre alexandrins bien réguliers se lit sur le papier comme un court poème en vers libres qui pourrait aller comme suit :

Les idées qu'on épouse à la fleur de l'âge
Qu'on épouse au bel âge
Volage
Le lendemain

Brassens s'essayait certainement à une simple recherche de rimes et de vers, mais cette lecture ludique anime l'analyse génétique, lui confère une part d'émerveillement et révèle la beauté surprenante que peuvent renfermer les brouillons manuscrits. Ces trouvailles poétiques inattendues nous rappellent que, là où « la critique textuelle aime en finir avec le sens de l'œuvre, statuer sur sa valeur et se faire donatrice de signification ; le document de genèse proroge l'inachèvement, l'installe au cœur du texte parachevé, transforme l'interprète en explorateur de possibles »¹.

¹ De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2011, p. 182.

2.3 De *Révérance parler* au *Blason*

Chez Brassens, la création est un long processus empreint d'hésitations et de changements. Avant de parvenir à la chanson finale que l'on connaît du *Blason* (enregistrée en 1972), il a tout d'abord travaillé une première version de la chanson, *Révérance parler*, qu'il chante en public et à la radio en 1969. Les manuscrits que nous avons en notre possession correspondent donc à différentes périodes de rédaction ; un premier temps d'écriture antérieur à 1969 qui mène à la version *Révérance parler* et un second entre 1969 et 1972 qui correspond à une phase de réécriture et d'adaptation pour parvenir à la version définitive¹. C'est cette deuxième phase que nous allons développer ici, afin de comprendre les choix et les motivations qui ont amené Brassens à retravailler considérablement une chanson pourtant aboutie. L'évolution de la chanson est marquée par trois éléments centraux ; le titre, les strophes et la musique. Le changement le plus facilement observable est bien évidemment le titre : dans un premier temps, Brassens nomme sa chanson *Révérance parler* mais c'est finalement *Le blason* qui sera adopté comme titre final. Nous pouvons tenter de rendre compte de ce choix en le mettant en perspective avec la première option : selon la définition, « Révérence parler » désigne une « formule d'excuse pour dire une chose qui pourrait déplaire ou choquer »², elle marque donc une forme de politesse qui s'accompagne d'un élément subversif. Cette expression est utilisée dans d'autres chansons de Brassens ; dans *Les Deux oncles* elle s'immisce dans les vers suivants : « Des vainqueurs, des vaincus, des autres et de vous, / Révérence parler, tout le monde s'en fout »³ ainsi que dans la chanson posthume *L'Andropause* : « Sachez que vous avez vendu les génitoires / Révérence parler, de l'ours un peu trop tôt »⁴. Dans ces deux cas, on remarque que l'expression est utilisée dans des contextes grivois pour atténuer l'annonce de vulgarités. Cette manière de s'excuser pour mieux chanter des vulgarités, de charrier avec élégance, est courante chez Brassens. Elle fait partie de son registre et participe à forger la figure de polisson courtois qu'il se donne à travers ses chansons⁵. Le terme « blason », quant à lui, renvoie à une forme poétique ayant pour but premier de rendre hommage. En choisissant cette option, Brassens abandonne ce que *Révérance parler* pouvait garder de malice et de grivoiserie

¹ La plus grande partie de notre corpus issue de la BnF et des archives de Sète semble dater de cette première période, car les strophes en construction sur ces manuscrits correspondent à celles que l'on retrouve dans « Révérence parler ». Les manuscrits collectés par l'Espace Brassens quant à eux correspondent davantage à la version du « Blason ».

² Définition « révérence parler », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <https://www.cnrtl.fr> [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9v%C3%A9rence> (consulté le 12.06.2023).

³ *OCB*, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 322 (chanson posthume).

⁵ Ce registre est régulièrement adopté pour parler d'adultère ; dans *L'Andropause*, *Le cocu*, ou encore *A l'ombre des maris*.

pour basculer sur un registre davantage noble et littéraire. Par l'adoption du *Blason* comme titre, la référence à la forme littéraire popularisée par Marot devient frontale, mais disparaît toutefois des couplets. En effet, dans la version *Révérance parler*, Marot était directement cité : « Imit[er] de Marot l'élégant badinage / J'eusse aimé célébrer [...] »¹. Dans les brouillons, Brassens utilisait le verbe « blasonner »², la référence au blason du XVI^e siècle était donc d'abord explicite dans *Révérance parler*, puis elle se retrouve sous forme de titre et disparaît complètement du texte ; le nom de Marot n'y apparaît même plus. À nouveau, Brassens fait le choix de supprimer le surplus, le trop-plein de références et choisit un titre qui parle de lui-même sans juger nécessaire de le commenter.

Tout comme le titre, la musique ainsi qu'une grande partie des strophes sont l'objet d'hésitations. *Le blason* est une chanson qui se cherche et passe par plusieurs versions. Peu certain de son nouveau titre *Révérance parler*, Brassens le teste à la radio puis devant son public sur scène à Bobino³. Lorsqu'il passe à la radio sur *Europe 1*, dans le cadre de l'émission « Campus » en 1969, il propose deux versions de la chanson, l'une chantée et l'autre lue. Au cours de la version chantée, Brassens se montre insatisfait de sa musique : « Elle est pas mal cette musique j'aime beaucoup mais enfin j'ai l'impression qu'elle enlève quelque chose, alors que la musique doit au contraire ajouter du charme ou alors elle devient inutile, superfétatoire »⁴. En effet, la musique de *Révérance parler* est ludique et enjouée, ce qui lui confère un aspect plus grivois que sérieux. Brassens essaie d'autres musiques non sans difficulté ; compte tenu de la longueur du texte, la musique lui semble lourde et répétitive. Mais il s'arme de patience tout en émettant quelques doutes sur l'avenir de sa chanson sur scène : « il faut que j'attende de trouver une musique qui me convienne tout à fait. Peut-être que je ne le chanterai pas à Bobino, je n'aime pas du tout chanter une chanson quand il y a quelque chose qui me gêne dedans »⁵. Sans parvenir à ce moment-là à trouver une musique qui le satisfasse complètement, il récite la chanson sur les ondes radiophoniques, expérimente la diction de ses vers à nu, sans accompagnement musical. Cette version parlée est précieuse, car Brassens avant de se lancer dans sa lecture avoue : « Je peux le dire [le réciter sans musique]. Seulement je suis contre le fait de dire des vers, je trouve que c'est embêtant ». Pourtant, la lecture qu'il propose est riche et singulière. En laissant tomber la musique, Brassens adopte un ton plus calme et

¹ *Infra*, p. 60.

² Archive n°6.

³ Brassens, Georges, *Le temps ne fait rien à l'affaire : l'intégrale*, Universal, 2011, CD 19, piste n°7, 8 et 9.

⁴ *Ibid.*, piste n°8.

⁵ *Idem.*

grave qui met en avant le sérieux des paroles. Le texte prend alors des airs de pamphlet et certaines formulations particulièrement accentuées comme « plus fâcheux encore », « Honte », « exécration » confèrent un ton accusateur et indigné à la voix qui les porte. Brassens avait le sentiment que la musique « enlevait quelque chose » au texte ; elle cachait certainement sous couvert de légèreté une indignation et une gravité impliquées par le sujet même de la chanson. Après avoir encore éprouvé *Révérance parler* sur scène à Bobino malgré ses réticences, Brassens abandonne la musique joyeuse, modifie le texte de manière conséquente et enregistre en 1972 *Le blason*, dont le ton plus lent et solennel sied mieux au propos de la chanson tout en lui conférant une douceur et une humilité bienvenues. Entre toutes ces versions live et radiophoniques, le contenu évolue également. Insatisfait de son texte, Brassens le raccourcit considérablement en supprimant de nombreuses strophes. Voici quelques repères visuels qui permettront de comprendre l'évolution strophique de la chanson entre 1969 et 1972, de *Révérance parler* au *Blason* :

Texte de référence : <i>Révérance parler</i> , OCB, p. 588.	Radio version parlée (1969)	Radio version chantée (1969)	Live à Bobino (1969)	<i>Le blason</i> (1972)
Strophe 1				
Strophe 2				
Strophe 3				
Strophe 4				
Strophe 5				
Strophe 6				
Strophe 7				
Strophe 8				
Strophe 9				
Strophe 10				
Strophe 11				
Strophe 12				
Strophe 13				
Strophe 14				
Strophe 15				
Strophe 16				
Strophe 17				
Strophe 18				
Strophe 19				
Strophe 20				
Strophe 21				

Nous comparons ici les enregistrements radiophoniques et scénique de 1969 aux paroles de référence que nous tirons des Œuvres Complètes. En vert, les strophes conservées malgré quelques modifications sémantiques mineures ; en noire, les strophes supprimées. Enfin, en hachuré, les strophes considérablement modifiées structurellement ou sémantiquement. Cette étape entre 1969 et 1972 est cruciale, car elle dénote l'obstination de Brassens qui ne se contente pas d'une version à peu près satisfaisante. Il peut, pendant des années, retravailler avec méticulosité ses textes et ses musiques jusqu'à ce qu'enfin il les juge abouties. Sur les 21 strophes lues à la radio, il supprime dans la version chantée les six strophes florales, minérales et toponymiques, ce qui allège considérablement le tout. Mais cela ne suffit pas ; il supprime encore, après son passage à Bobino, les quatre premières strophes trop grossières et grivoises. Dans l'ultime version du *Blason*, la huitième strophe (un énième couplet déplorant l'insuffisance du langage) est aussi abandonnée. Sur les vingt et une strophes initiales, Brassens n'en conserve que dix. Il fond les strophes 5 et 6 pour n'en former qu'une, déplace la strophe 15 à la quatrième place et crée une nouvelle strophe à l'avant-dernière position. Ce dernier aspect mérite d'être développé car ce changement apporte une tout autre saveur à la fin de la chanson. Prenons, à gauche, les deux derniers couplets de *Révérence parler*, à droite ceux du *Blason*.

Restons-en là, Princesse, il s'avère impossible
De désigner d'un nom tout à fait opportun
Cette pure merveille : elle est inexpressible !
Et je perdrais le mien en lui en cherchant un.

Fasse le ciel qu'un jour, dans un trait de génie,
Un poète inspiré que Pégase soutient
Donne, effaçant d'un coup des siècles d'vanité,
À cette vrai' merveille un joli nom chrétien.

→

Elle est inexpressible hélas ! et c'est dommage.
Mais je nourris l'espoir d'être un peu pardonné
En rappelant ici que pour lui rendre hommage
Il est d'autres moyens et que je les connais.

En attendant, madame, il semblerait dommage,
Et vos adorateurs en seraient tous peinés,
D'aller perdre de vu' que pour lui rendre hommage,
Il est d'autres moyens et que je les connais,
Et que je les connais.

La première version porte sur l'impossibilité de trouver un nom à la hauteur de son objet. Les termes « impossible », « inexpressible », « hélas ! » accentuent le pathétique et finissent par susciter davantage le rire que la désolation ou l'indignation. Aussi, la résignation du chanteur qui doit mettre fin à sa recherche vaine sous peine de devenir fou semble exagérée et faussement avancée pour mieux être « pardonné » dans le couplet suivant. Dans la version finale, le défaitisme du chanteur est transformé en une prière d'espoir de voir un jour un poète baptiser dignement cette partie du corps féminin prétendument « inexpressible ». L'image du poète est davantage subtile, elle confère une tonalité optimiste et permet à Brassens d'invoquer le pouvoir de la poésie en mentionnant le rôle vital du poète seul capable de décrire le monde avec justesse, de nommer l'innommable. Une portée mystique apparaît avec les références religieuses « Fasse

le ciel qu'un jour... », « un joli nom chrétien » et mythologique avec « Pégase », symbole de l'inspiration poétique. On sait Brassens féru de mythologie, mais moins de religion. Pourtant, il arrive à ce fieffé anticlérical de se référer à une entité supérieure et de lui reconnaître une dimension spirituelle, généralement lorsqu'il soumet une prière ou recherche un apaisement¹. Enfin, Brassens passe d'un ton descriptif et fataliste « c'est dommage » à un conditionnel lui permettant de garder ce qu'il faut de malice pour souligner que, malgré l'injustice de la langue française, « il semblerait dommage » de se priver d'un hommage non verbal. Au fil de ce travail de réécriture et de structuration, Brassens supprime les exagérations, limite le pathos et apporte une image poétique qui vient élever le texte au rang de prière.

¹ C'est le cas des chansons *Élégie à un rat de cave*, *La messe au pendu*, ou la célèbre *Chanson pour l'Auvergnat* : « Toi, l'Auvergnat, quand tu mourras, / Quand le croqu'mort t'emportera / Qu'il te conduise, à travers ciel / Au Père Éternel », *OCB*, p. 69.

3. De l'énonciation à l'évocation

La musique, la structure, le contenu ainsi que l'esthétique de la chanson évoluent au fil des brouillons. À travers ses choix artistiques, ses renoncements et ses modifications réfléchis, Brassens abandonne progressivement le registre grivois au profit d'une esthétique plus engagée dans son propos et empreinte de finesse dans le ton utilisé. Si Brassens choisit ici de délaissier la grivoiserie, il ne la renie pas pour autant, car celle-ci fait partie intégrante de son répertoire – il n'y a qu'à écouter le *Pornographe*, *Mélanie* ou *Fernande* pour s'en convaincre. Mais nous pouvons constater que Brassens sait, lorsque le sujet l'impose, tempérer son côté polisson pour laisser place à l'humilité et à la décence. À travers quelques courts extraits de *Pénélope*, *L'Orage* ou encore la *Supplique*, Jean-Marc Quaranta repère ce mécanisme récurrent « qui fait passer une chanson de Brassens d'une version grivoise à une autre, pudique, pleine de tact et de poésie »¹. C'est également le cas du *Blason* sous plusieurs aspects. Tout d'abord, Brassens procède à un amenuisement progressif de la vulgarité, principalement par des modifications et suppressions lexicales. Il multiplie ensuite les variantes pour tenter de pallier la vulgarité du mot « con » et de lui trouver une alternative plus appropriée. Cette lutte lexicale devient ainsi à la fois le thème central de son texte et une réalité tangible sur le papier, où il s'efforce de dénicher les mots justes pour parfaire sa chanson. Nous constatons également l'effacement progressif du « je » du chanteur, très présent dans les brouillons, et un texte davantage axé sur la femme, destinataire et figure centrale de la chanson. Enfin, nous observons la multiplication de figures rhétoriques de l'ordre de l'allusion et du sous-entendu comme l'ellipse ou la périphrase, qui viennent pallier l'absurdité du mot « con » et revaloriser le sexe de la femme. Ces éléments suggèrent une écriture plus subtile, permettant de traiter avec plus de finesse un sujet qui aurait pu aisément basculer du côté licencieux. Comme le soulève Michel Barlow, « Le plus surprenant [...] est la pudeur avec laquelle Brassens parvient à parler sans ambiguïté de tout le corps féminin sans être jamais ordurier »².

¹ Quaranta, Jean-Marc, « Le polisson polissant : regards sur la genèse de quelques chansons de Brassens », *Genesis*, n°52, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 71.

² Barlow, Michel, *op. cit.*, 1981, p. 42.

3.1 Amenuisement de la vulgarité

Le lexique de Georges Brassens fait partie de sa marque de fabrique, il est le mélange d'une oralité et d'un vocabulaire soutenu, parfois archaïque. « Brassens, s'il puise à de multiples sources langagières – ancien ou vieux français, langue classique, argot ancien et contemporain – opère un constant télescopage entre elles et les fait fusionner dans un verbe unique dont il est le seul grammairien »¹. Ce mélange lexical crée un décalage et suscite un effet comique, par exemple lorsqu'il s'agit de parler sans trop de sérieux des policiers, juges et autres personnages chers à Brassens : « Troubadour au sens littéral, Brassens trouve ! Il trouve le signifiant archaïque propre à ridiculiser, en quelque sorte, le signifié : les gendarmes sont ainsi "la maréchaussée" [...], les juges deviennent les "chats fourrés" (une locution créée par Rabelais), les imbéciles, des "jobastres"... »². Cette inclusion de termes argotiques et archaïques rend le lexique de Brassens riche et ludique, tout comme la panoplie souvent déployée de jurons. Après tout, Brassens joue de cet aspect fripon : « J'suis l'pornographe du phonographe, le polisson de la chanson »³. Mais ce langage n'est pas adopté dans toutes les chansons. On remarque qu'entre les manuscrits du *Blason* et sa version définitive, Brassens adapte son vocabulaire en supprimant les éléments indéliçats qui apporteraient un excès de comique à une thématique risquant d'être fragilisée par un traitement trop grossier. Certains couplets regorgent particulièrement de jurons, Brassens songe à les retirer et consulte à ce propos un de ses amis proches, René Fallet :

À propos de la chanson *Révérence parler*, j'ai pensé supprimer toute l'intro comportant des termes violents. Et commencer avec "N'en déplaise aux imbéciles / Nommer un chat un chat est assez délicat". Veux-tu me donner ton avis ? J'ai l'impression que j'ai déjà dit tout ça, qu'on le sait en principe et qu'il vaut peut-être mieux le taire. [...] Je suis embêté, car je me demande si j'ai raison⁴.

Cette correspondance, datée de septembre 1969, est précieuse pour notre analyse, elle situe dans le temps les moments d'hésitations et permet de comprendre pourquoi certaines unités lexicales précises seront abandonnées. Nous ne possédons pas la réponse de Fallet mais pouvons l'imaginer puisque Brassens supprime effectivement toute ladite introduction dans laquelle il avait d'abord projeté d'énumérer une série de grossièretés⁵. Le passage lui semble superflu et

¹ Tytgat, Agnès, *L'Univers symbolique de Georges Brassens*, Paris, Didier Carpentier, 2004, p. 28.

² Tytgat, Agnès, *op. cit.*, 2004, p. 28.

³ « Le pornographe », *OCB*, p. 113-115.

⁴ *OCB*, p. 1314.

⁵ N'ai-je pas dit « putain » ? N'ai-je pas dit « vérole » ? / N'ai-je pas dit « bordel » ? / « Merde », que sais-je encore ? / Dans cette course folle aux triviales paroles, / N'ai-je pas dès longtemps établi le record ?, *infra*, p. 60.

le ton plaisantin ainsi que la violence langagière ne lui conviennent pas. Progressivement, Brassens supprime les grossièretés et adoucit son propos. Dans cet extrait, (fig. 12 sur cette page), le chanteur affirme ne pas être « coutumier du detour de parole ». Avec fierté, il énonce diverses joyusetés et proclame la phrase suivante : « Je suis un grossier personnage

Figure 12 : *Le blason*, archive n°40.

convaincu ». Avec cette déclaration assumée et en sollicitant impertinemment Vénus avec la question « Oui ou non callipyge ai je

loué ton cul », Brassens joue délibérément avec une image caricaturale de sa propre personne, accentuant ainsi l'aspect comique et grivois de sa chanson. Cependant, la suppression de ce passage suggère que Brassens abandonne peu à peu cette veine grivoise. Car, « si son plaisir à parler cru dans les chansons paillardes est évident, il n'en apprécie pas moins le travail d'écriture nécessaire pour arriver à ne pas trop en dire sur un tel sujet »¹. Plusieurs éléments à connotation sexuelle présents dans les brouillons disparaissent du texte. C'est le cas de termes tels que « éminence charnue »², « séant féminin »³ ou encore de la rime « galope/salope » que l'on retrouve dans la marge d'un manuscrit⁴. Alors qu'il est en pleine recherche autour du champ lexical des fleurs, il se note à lui-même « EVITER Paquerette et nenuphar qui se disent en argot »⁵. Ces deux fleurs désignent en effet dans le langage argotique le sexe féminin ou l'acte sexuel. Brassens a conscience que les ajouter à son texte donnerait à celui-ci une ambiguïté qu'il décide de ne pas cultiver. Le verbe polysémique « trousser »⁶ quant à lui apparaît d'abord dans un sens sexuel : « Postérieur [...] après t'avoir troussé »⁷, puis dans le sens « d'assembler » lorsqu'il s'agit de « trousser des strophes immortelles »⁸. Cependant, même dans son sens le plus prude, ce verbe demeure trop allusif pour être conservé. De même, l'exclamation « Que le septieme ciel sur ma tete retombe »⁹ – habile combinaison d'expressions

¹ Arnould, Jérôme, art. cit., 2007, p. 11.

² Archive n°42.

³ OCB, p. 588.

⁴ Archive n°12. À noter que dans « Pénélope » aussi, Brassens évite méticuleusement cette rime trop évidente de l'insulte avec Pénélope, préférant la suggérer que l'énoncer.

⁵ Archive n° 69.

⁶ Définition « trousser », *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, [en ligne] <http://www.atilf.fr/tlfi> (consulté le 27.07.2023).

⁷ Archive n°55.

⁸ Archive n°41.

⁹ Archive n°50.

dont Brassens est friand¹ – est supprimée, mais elle sera toutefois recyclée dans la chanson *Sauf le respect que je vous dois*, parue sur l’album *Fernande* aux côtés du *Blason*². Cela donne une idée de la manière dont Brassens travaillait et recyclait certaines formulations.

Les versions manuscrites comportent des passages beaucoup plus imagés et sexuels que ce que contient la version finale. C’est le cas de cette fin alternative de la chanson où Brassens, après avoir renoncé à trouver un nom décent à attribuer au sexe de la femme, cherche à s’excuser auprès d’elle : « Et je tombe à genoux et vous me pardonnez »³. S’ensuit une narration au dénouement érotique :

La princesse à ces mots me sauta sur le rable
Me fit mettre à genoux sur le bord du chemin
Et je dus longuement faire amende honorable
Et demander pardon jusques au lendemain
Penitence entre nous tout à fait tolérable⁴

Brassens laisse de côté cette fin narrative au profit d’un discours plus général sur l’absurdité du mot « con » ; la chanson perd son caractère anecdotique et voit son côté revendicatif renforcé. À travers les extraits avancés, nous voyons dans le processus d’écriture de Brassens une dimension cathartique : « Tout se passe comme si le poète avait besoin de se purger d’une part de lui-même, de lui livrer passage, en convoquant certains éléments de son univers [...] pour mieux les évacuer de son texte et aller vers une formulation intime »⁵. La pudeur et l’équilibre viennent à Brassens non pas de manière spontanée, mais par une élaboration textuelle constamment retravaillée. En amenuisant la vulgarité, il instaure une cohérence accrue entre le langage utilisé et le sujet de sa chanson, qui consiste précisément à lutter contre une grossièreté bien précise qu’il décrit comme étant « la grande pitié de la langue française ». Par la limitation des expressions et passages à connotation sexuelle, Brassens adoucit son texte, préfère la délicatesse à la grivoiserie.

¹ Lorsqu’on lui demande s’il peut expliquer ce phénomène, Brassens répond : « Difficilement. J’écris une chanson, et il me manque une expression et une expression voisine approximative me vient au bout de la plume. Alors je la modèle un peu à ma manière, je la pétris un peu. Je peux difficilement expliquer pourquoi je fais ça. Il faudrait, vous comprenez, que vous soyez la juste au moment où je suis en train d’en faire une, parce qu’après je ne me rappelle plus. Vous savez, il y a un bordel terrible dans ma tête quand je fais une chanson », dans Benhamou, Paul, art. cit., 1973, p. 1133.

² Voici le vers en question : « Que le septième ciel sur ma pauvre tête retombe », *OCB*, p. 260.

³ Archive n°21.

⁴ Archive n°28. On voit différentes réécritures de ce passage aux archives n°34, 36, 60, 61 et 67.

⁵ Quaranta, Jean-Marc, « Le polisson polissant » art. cit., 2021, p. 73-74.

3.2 Effacement de soi

La décision de filtrer les vulgarités du texte s'accompagne d'une réflexion de l'auteur sur les personnages autour desquels gravite la chanson. Dans les manuscrits du *Blason*, la figure du chanteur occupe initialement une place prépondérante, mais au fur et à mesure de l'élaboration textuelle, Brassens décide d'éliminer les passages qui expriment son propre rapport à la langue : la vulgarité habituelle de son langage, son franc-parler, son indignation face au lexique, son échec dans la dénomination. Brassens semble se retirer de l'équation, il ne parle plus de sa propre indignation, mais plus généralement de « la grande pitié de la langue française »¹. Brassens atténue la présence de l'énonciateur et semble recalibrer son texte afin que celui-ci soit moins centré sur sa propre personne. On relève dans la première version de la chanson *Révérance parler* seize occurrences du pronom « je » et six occurrences du possessif « mon »². Dans la version finale du *Blason*, leur quantité se réduit drastiquement puisque l'on compte seulement trois fois le pronom « je » et quatre fois le pronom « mon ». Entre la première mise au propre de la chanson et celle du *Blason*, on constate donc une réduction des pronoms personnels ou possessifs de la première personne du singulier. Aussi, certains passages particulièrement égocentriques seront supprimés, c'est le cas de cet extrait où figure l'anaphore

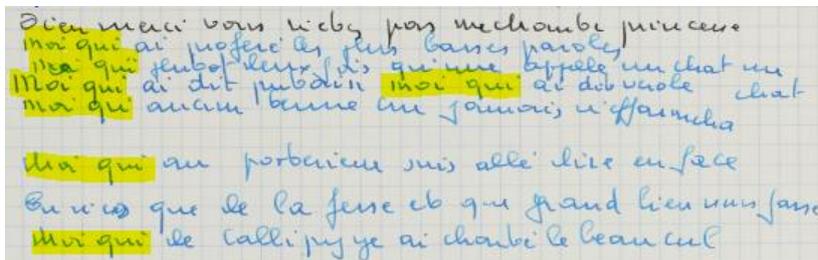


Figure 13 : *Le blason*, archive n°67.

« moi qui » (fig. 13 sur cette page). Le pronom tonique répété six fois sur ce court extrait rend la présence de l'énonciateur envahissante. D'autres passages sont supprimés, la partie sur les vulgarités (« N'ai-je pas dit "putain", n'ai-je pas dit "vérole" » ...) notamment, mais aussi un passage comique où Brassens imagine donner son aide à l'Académie française pour que celle-ci établisse un dictionnaire de grossièretés. « Si ceux du quai conti Et si l'academie / Et si les immortels par extraordinaire / admettaient les gros mots dans leur

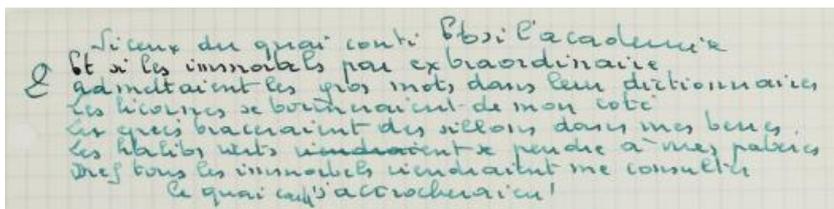


Figure 14 : *Le blason*, archive n°14.

dictionnaire / Les bicornes se tourneraient de me mon coté »³ (fig. 14 sur cette page). Cette situation hypothétique est comique

D'autres passages sont supprimés, la partie sur les vulgarités (« N'ai-je pas dit "putain", n'ai-je pas dit "vérole" » ...) notamment, mais aussi un passage comique où Brassens imagine donner son aide à l'Académie française pour que celle-ci établisse un dictionnaire de grossièretés. « Si ceux du quai conti Et si l'academie / Et si les immortels par extraordinaire / admettaient les gros mots dans leur dictionnaire / Les bicornes se tourneraient de me mon coté »³ (fig. 14 sur cette page). Cette situation hypothétique est comique

¹ OCB, p. 242.

² OCB, p. 588-590.

³ On trouve d'autres traces d'écriture de ce passage aux archives n°31, 32, 40, 42, 43, 45 et 49.

du fait de l'absurdité de la situation fictive qui y est dépeinte ; imaginer l'Académie – fière institution – élaborer un répertoire de gros mots et engager Brassens comme consultant... l'image est amusante. En écrivant « je n'ai pas loin s'en faut le genre académique »¹, Brassens taquine l'Académie française qui lui a par ailleurs octroyé en 1967 le Grand Prix de poésie. La distinction est flatteuse, et certains voient déjà Brassens siéger à l'Académie, ce à quoi il répond : « Je ne solliciterai jamais l'honneur d'être admis au milieu de ces messieurs [...]. Vous ne me voyez pas avec un bicorné, tout de même, ni même allant faire mes visites aux académiciens, ma dignité me l'interdit »². Outre le caractère comique de ce passage, il centre surtout le chanteur au centre du discours et contient un récit éloigné de la thématique principale du *Blason*. Brassens délaisse donc ce genre de narrations et efface petit à petit les traces de ce « je » ludique. Jean-Marc Quaranta constate également cette évolution dans les brouillons de *Chanson pour l'Auvergnat* notamment :

Le premier vers était initialement "Moi je te paye d'une chanson" (TBI, p. 140 et 141), puis : "écoute, écoute ma chanson" (TBI, p. 142) avant de devenir le célèbre "Elle est à toi cette chanson". Les trois versions accomplissent un effacement de la personne de l'énonciation. D'abord surreprésenté par le pronom sujet (je) [...], le sujet s'estompe [...] avant de disparaître au profit du destinataire de la chanson, incarné sous la forme du pronom tonique (toi) repris à l'attaque du vers suivant "Toi l'Auvergnat". Cette évolution rend l'amorce du texte plus conforme à ce qu'on pourrait appeler l'évangile selon Brassens, un effacement de soi au profit de l'autre, une démarche de don de soi et du texte³.

Ce processus de mise en retrait de soi est aussi une mise en avant de l'autre, et plus précisément de la femme dans le cas du *Blason*. Celle-ci est en effet la principale concernée par le sujet, celle à qui Brassens rend hommage et devant laquelle il fait preuve d'humilité et de pudeur. Brassens hésite sur la manière de s'adresser à elle. Il utilise parfois le pluriel en écrivant « mes amours mes venus »⁴ ou « mes amours mes princesses »⁵, à d'autres moments il préfère « ma mie »⁶ ou encore « ma chère »⁷ qui apparaissent ponctuellement. Les formules les plus récurrentes sont toutefois « madame »⁸ (on compte plus de 25 occurrences dans les brouillons)

¹ Archive n°50.

² Calvet, Louis-Jean, *op. cit.*, 1993, p. 196.

³ Quaranta, Jean-Marc, « Le polisson polissant », art. cit., 2021, p. 75. TBI est l'abréviation de la référence Poulanges, Alain et Tillieu, André, *Les manuscrits de Brassens ; chansons, brouillons et inédits*, Paris, Textuel, 2002.

⁴ Archive n°3.

⁵ Archives n°2, 47, 56, 57.

⁶ Archive n° p. 2, 10, 11 (2x), 19, 46 (2x), 53, 65. Parfois orthographié « mamie ».

⁷ Archive n°6, 7, 11, 18 (2x), 44, 72.

⁸ Archive n°13, 15, 17 (2x), 22, 26, 27, 39, 41, 44, 51, 58, 61, 64, 65 (2x), 66, 68, 71, 73, 76, 77, 79 (2x), 82, 89.

et « princesse »¹ qui est de loin la plus utilisée avec plus de 70 occurrences manuscrites. Brassens s'inspire des codes de la ballade médiévale, où l'on retrouve comme forme fixe un rapport d'énonciation particulier qui consiste, par le principe de l'apostrophe, à invoquer le destinataire – cet envoi étant traditionnellement adressé au prince. On retrouve cette formule d'adresse dans plusieurs chansons du répertoire. Dans *Les Amours d'antan*, Brassens chante : « Mon Prince, on a les dam's du temps jadis qu'on peut... »². Dans la mise en musique du célèbre poème de Villon *Ballade des dames du temps jadis* on trouve l'envoi suivant : « Prince, n'enquerrez de semaine / Où elles sont, ni de cet an / Que ce refrain ne vous remaine / Mais où sont les neiges d'antan ? »³. L'adresse au prince apparaît encore dans *Le moyenâgeux*, où Brassens revendique l'influence de la littérature médiévale, et plus particulièrement celle de François Villon à qui il rend hommage :

Je mourrai, pas même pendar,
Avec cinq siècles de retard.
Ma dernière parole soit
Quelques vers de Maître François,
Et que j'emporte entre les dents
Un flocon des neiges d'antan...

Ma dernière parole soit
Quelques vers de maître François...

Pardonnez-moi, Prince, si je
Suis foutrement moyenâgeux⁴.

Les brouillons du *Blason* portent la trace de formulations empreintes de déférence envers la figure royale : « En votre honneur princesse en guis' de chant »⁵, par exemple. Brassens conserve le mot « princesse » dans la version *Révérance parler*, mais supprime le terme en le remplaçant par la formule d'adresse « madame » dans la version définitive : « C'est injuste, madame, et c'est désobligeant / Que ce morceau de roi de votre anatomie / Porte le même nom qu'une foule de gens » et dans le dernier couplet : « En attendant, madame, il semblerait dommage / Et vos adorateurs en seraient tous peinés / D'aller perdre de vu' que pour lui rendre hommage / Il est d'autres moyens et que je les connais ». Comment expliquer le remplacement du terme « princesse » par « madame » ? Peut-être le mot « princesse » est-il perçu comme trop

¹ Archive n°13 (2x), 15, 16, 17 (2x), 20 (3x), 21 (3x), 23 (2x), 24, 25, 27, 33, 34, 36 (2x), 41 (3x), 44 (2x), 47, 50, 52 (6x), 53 (2x), 57, 58 (2x), 59, 60 (3x), 61(4x), 62, 64, 65, 66, 67 (2x), 68 (3x), 69 (2x), 70 (2x), 71, 73 (2x), 74 (5x), 75 (3x), 79, 89.

² *OCB*, p. 166.

³ Brassens, Georges, *Poèmes et chansons*, Paris, Seuil, 1993, p. 18.

⁴ *OCB*, p. 221-222.

⁵ Archive n°52.

pompeux et chevaleresque, étroitement lié à la royauté ou associé à l'imaginaire du conte et de ses princesses fictives. En revanche, le terme « Madame » est davantage neutre et général, il permet de s'adresser à toutes les femmes, quelle que soit leur position dans la hiérarchie sociale et d'ancrer sa plainte dans un contexte concret et actuel. Sa manière d'apostropher « madame » est respectueuse en raison du vouvoiement qu'il adopte. Celui-ci entre en contraste avec le tutoiement utilisé lorsqu'il parle directement au corps de la femme (« Tendre corps féminin, ton plus bel apanage »). Cet alliage de vouvoiement et de tutoiement permet d'instaurer une marque de respect tout en soulignant la connivence et l'intimité partagée. Par ses modifications et réécritures, Brassens parvient à trouver un équilibre en évitant l'écueil de la froideur et celui de la grivoiserie.

3.3 L'ellipse comme expression de la pudeur

Un des éléments stylistiques qui permet d'apporter de la subtilité à la chanson est le choix de l'ellipse, qui consiste dans l'« omission d'un ou plusieurs mots dans un énoncé dont le sens reste clair »¹. C'est par extension que nous parlons d'ellipse dans le cas du *Blason*, pour exprimer l'omission générale du terme « con » dans l'entièreté de la chanson, alors même qu'il est le pivot autour duquel s'articule tout le texte. Le fait qu'il ne soit pas prononcé une seule fois le rend paradoxalement omniprésent, toujours sous-entendu. Toute la chanson repose donc sur l'ellipse qui permet d'insister sur ces trois lettres injurieuses sans pour autant les nommer. Le procédé est présent dès le titre ; comme nous l'avons vu dans les blasons du XVI^e siècle, une partie du corps est attribuée à chaque blason (blason du sourcil, blason de l'œil, blason du con, etc.). Or, dans le titre de Brassens, l'objet de son blason n'est pas nommé, c'est à l'auditeur de le deviner et de le déduire à l'écoute de la chanson. Par ce procédé elliptique, Brassens ajoute une pudeur qui aurait été absente s'il avait nommé sa chanson « blason du con » comme le voulait la coutume du XVI^e siècle. Au niveau du vers, on retrouve des éléments qui participent à ce jeu de suggestion auquel se livre Brassens. Prenons ce couplet :

21 Honte à celui-là qui, par dépit, par gageure,
22 Dota du même terme, en son fiel venimeux,
23 Ce grand ami de l'homme et la cinglante injure ;
24 *Celui-là, c'est probable, en était un fameux*².

Le pronom adverbial « en » est utilisé pour se référer à un élément cité préalablement et éviter sa répétition. Dans le dernier vers de cette strophe, il joue bel et bien ce rôle, mais lorsque l'on recherche l'élément qu'il est censé reprendre, nous tombons sur « la cinglante injure ». Or, la phrase « [il] en était un fameux » renvoie à un nom masculin et « la cinglante injure » est un nom féminin. Cette rupture grammaticale nous pousse à la recherche d'un mot masculin qui est absent. Le terme « con » est ici sous-entendu, il est accordé « avec la pensée plutôt que par l'énonciation même »³. C'est par le contexte et notre esprit déductif que nous le devinons. Ici, le contexte nous indique qu'il s'agit du « même terme » utilisé pour catégoriser « ce grand ami de l'homme et la cinglante injure ». Par déduction, nous comprenons donc qu'il s'agit du mot « con » sans que Brassens n'ait à le nommer. Pourquoi donc décider de le taire dans *Le blason* ? En effet, cette petite insulte fait partie du vocabulaire de Brassens, qui l'utilise sans vergogne

¹ Définition « ellipse », *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, [en ligne] <http://www.atilf.fr/tlfi> (consulté le 27.07.2023).

² Nous mettons en italique.

³ Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 309.

dans diverses chansons¹. L'utilisation de l'ellipse dans le cas du *Blason* trouve sa justification à la fois sur le plan moral (il faut éviter l'utilisation du mot « con » en raison de son association désobligeante avec l'anatomie féminine) et sur le plan esthétique : en allégeant la vulgarité, la chanson gagne en tact et en pudeur. Brassens attache à ce silence une dimension performative, car en évitant d'énoncer ce « petit vocable de trois lettres », il le fait disparaître, le censure et le remplace par d'autres variantes politiquement correctes. Brassens fait passer l'insulte de la catégorie du langage vulgaire courant à celui de l'interdit linguistique, condamnation sentenciée par l'ellipse totale du mot « con ».

Mais l'injure n'a pas toujours été tue ; elle est mentionnée et directement intégrée au texte de certains brouillons². Elle apparaît majoritairement dans des versions peu abouties qui correspondent à une phase de recherche : « alors qu'au royaume des fleurs / on compte tant de joli nom / Ce n'est pas un petit malheur / que cell'la s'appelle un con »³. Cette variante est biffée et d'autres la concurrencent : « alors que tant de fleurs en ton bouquet ma chere / ont un si joli nom pourquoi faut il ma ~~parmi~~ mamie / que le plus beau fleuron de ton anatomie / s'appelle un con peuchere »⁴. Brassens ne semble pas satisfait de son traitement de l'insulte puisque celle-ci est vouée à disparaître. Toutefois même si le mot « con » est absent de la chanson, il est omniprésent sous forme de périphrases. Dans les brouillons, on voit la trace de cette démarche : « Parlons en par le truchement des periphrase / de qui vous savez »⁵. La périphrase permet, selon la définition, de « substitue[r] au terme propre et unique une expression imagée ou descriptive qui le définit ou l'évoque »⁶. Brassens fait donc le choix subtil de l'évoquer plutôt que de l'énoncer. Dans la version finale de la chanson, on recense six périphrases : « ton plus bel apanage », « cet incomparable instrument de bonheur », « ta fleur la plus douce et la plus érotique et la plus enivrante », « ce grand ami de l'homme », « ce morceau de roi de votre anatomie » et enfin « cette vraie merveille ». Cette panoplie de périphrases a pour but de « dire mieux »⁷, de rendre hommage au sexe féminin malmené par cette fâcheuse homonymie. Les périphrases ont donc une fonction euphémistique, puisqu'elles

¹ *Le Pluriel, Le Roi* ou encore *Le temps ne fait rien à l'affaire* pour ne citer qu'elles.

² Le mot « con » apparaît sur les archives n°2, 30, 37, 38, 46, 47, 53, 56, 57, 65, 66.

³ Archive n°37

⁴ Archive n°53.

⁵ Archive n°29.

⁶ Définition « périphrase », *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, [en ligne] <http://www.atilf.fr/tlfi> (consulté le 27.07.2023).

⁷ Jamet, Denis, et Jobert, Manuel, « Juste un petit mot sur l'euphémisme... » dans *Empreintes de l'euphémisme. Tours et détours*, D. Jamet et M. Jobert (dir.), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 15.

permettent ici d'« atténuer une expression, [de] voiler une réalité désagréable »¹. Elles ont aussi pour effet, grâce aux adjectifs laudatifs qui les composent, d'« ennoblir l'expression en évitant des mots jugés trop réalistes »². Les périphrases répondent à un double enjeu de substitution du mot « con » et de valorisation de la réalité à laquelle il fait référence. Brassens s'arrête à cette sélection de six périphrases après avoir éprouvé des dizaines de variantes. On retrouve en effet dans notre corpus 44 différentes périphrases qui sont tout autant de tentatives de nommer le sexe féminin³. Nous repérons certains thèmes récurrents. La métaphore florale est fréquemment utilisée avec les termes « fleurs », « bouquet », « fleuron », ainsi que la connotation précieuse « trésor », « bijou » ou encore « perle ». D'autres variantes se concentrent sur des endroits, des mots en lien avec la notion de localisation : « havre », « siège », « source », « paradis » ou sont plus directement anatomiques comme « morceau », « détail », « triangle », « point précis ». Enfin, de nombreux syntagmes évoquent la fonction sexuelle et érotique : « objets de mes amours », « instrument de bonheur » et même une personnification avec : « cet ami qui m'a toujours voulu du bien »⁴. Ces périphrases rendent compte d'une volonté de poétiser la langue et de valoriser le sexe féminin en exposant certains de ses critères, qu'ils soient esthétiques, fonctionnels ou anatomiques et en les associant à des termes hyperboliques (« merveilleux », « précieux », « incomparable »). À ces termes laudatifs, Brassens « oppose l'injurieuse grossièreté masculine accumulant les termes dépréciatifs, "scabreux", "exécrable", "odieux" : la dureté et la disharmonie des adjectifs traduisent le mépris et la suffisance de la parole masculine »⁵. En adoptant et en travaillant ces nombreuses périphrases, ainsi qu'en supprimant les grossièretés et en amenuisant la présence de l'énonciateur, Brassens parvient à créer des images évocatrices et à poétiser sa chanson qui gagne en pudeur et en sous-entendu. Ce cheminement esthétique est interprétable grâce aux manuscrits, qui nous laissent apercevoir le fonctionnement d'une écriture poétique en mouvement.

¹ Arcand, Richard, *Les figures de style. Allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore...*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2004, p. 132.

² *Idem.*

³ Voir en annexe notre tableau recensant les multiples formulations, *infra*, p. 59.

⁴ *Idem.*

⁵ Beck-Chauvard, Laurence, « *Les Amours*, d'Ovide à Brassens », dans *Chanson et intertextualité*, C. Cecchetto (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 14.

Conclusion

S'intéresser aux manuscrits de travail d'un auteur peut sembler de prime abord fastidieux ; il faut se repérer au milieu de centaines de pages manuscrites et s'armer de patience pour décrypter l'écriture souvent hâtive de l'écrivain. Pourtant, passées ces difficultés de façade, l'approche génétique a beaucoup à offrir. Selon Almuth Grésillon, elle « promeut une nouvelle esthétique littéraire : celle de la production [et] permet une nouvelle histoire de la littérature : celle des pratiques d'écriture »¹. En axant au cœur de sa discipline la notion d'évolution, l'analyse génétique permet de comprendre les doutes, les réflexions et les chemins empruntés. En parcourant le chantier de l'auteur, nous comprenons ses habitudes et décodons sa manière de composer. Des influences littéraires émergent, des liens se tissent entre diverses chansons du répertoire et nous assistons à l'émergence de formulations travaillées avec acharnement. La génétique est une porte d'entrée sur un monde où rien n'est encore arrêté, où les possibles abondent. D'abord foisonnant et déstabilisant, le chaos prend sens au fur et à mesure de l'analyse, les procédés d'écriture se laissent alors interpréter.

À travers notre balade dans les brouillons de Brassens, nous avons pu parcourir différentes étapes de la composition, voir les traces d'hésitation et les multiples variantes d'écriture. Nous avons découvert que Brassens était un travailleur acharné et patient, passionné de littérature et de musique. Celle-ci, aussi importante soit-elle aux yeux de l'artiste, est absente de ses manuscrits de travail. Grâce aux entretiens radiophoniques et aux témoignages, nous avons pu retracer son évolution et avons constaté que l'élaboration de la musique du *Blason* a préoccupé Brassens pendant plusieurs années. C'est après avoir éprouvé sa chanson sur scène et à la radio que Brassens décide d'abandonner l'air joyeux et rapide au profit d'une musique plus douce et lente. Lors de notre plongée au cœur des manuscrits du *Blason*, nous avons pu remarquer un mécanisme d'écriture en entonnoir qui permet à Brassens, après avoir noirci de nombreuses pages, de resserrer son écriture. Brassens n'hésite pas à renoncer, à couper dans la matière textuelle, ainsi qu'à restructurer son récit pour lui apporter plus de concision et de cohérence. Les différentes versions de la chanson nous offrent un exemple parfait de ce peaufinage de l'écriture. Enfin, nous avons tenté d'observer l'esthétique poétique de la chanson en pleine évolution. Parfois comique voire franchement grivois dans les manuscrits, Brassens délaisse son image de fanfaron pour incorporer à son texte davantage de solennité, de pudeur et d'humilité. La suppression des vulgarités, l'effacement énonciatif et les figures de l'ellipse et

¹ Grésillon, Almuth, *op. cit.*, 2016, p. 241.

des périphrases participent à cet adoucissement. Nous espérons ainsi avoir dévoilé le terrain de jeux que sont ces sources manuscrites, toute la richesse qu'elles recèlent et l'approfondissement qu'elles offrent de notre compréhension de Brassens et de son rapport à l'écriture. Les manuscrits de Brassens sont un matériau peu travaillé en littérature, et même si nous avons tenté d'apporter une petite pierre à l'édifice de leur étude, il reste de nombreux manuscrits à publier et à interpréter. L'étude génétique de la chanson permet de questionner la frontière entre le genre chanson et la littérature, d'en approfondir les connaissances et de comprendre ses spécificités. Lorsque Paul Benhamou demande à Brassens quels sont, selon lui, les critères d'une bonne chanson, celui-ci répond :

Il faut tellement de trucs pour une bonne chanson qu'on se demande comment il se fait qu'il y ait de bonnes chansons. Je crois qu'il faut d'abord qu'elle soit bien écrite. Je trouve que même une chanson qui ne contient pas beaucoup d'idées, qui ne contient pas beaucoup d'émotion, si elle est seulement bien écrite, elle n'est pas complètement perdue¹.

La simplicité de la réponse révèle ce que les manuscrits nous dévoilaient déjà : l'écriture est travaillée méticuleusement chez Brassens, et puisque « sans technique un don n'est rien qu'une sale manie »², il s'évertue à réécrire inlassablement le même couplet, à chercher sur des pages entières le mot qui lui inspirera la meilleure rime et le vers qui siéra le mieux à son propos. Comme un fruit dont on aurait patiemment observé le mûrissage, comprendre la genèse de l'œuvre en exhausse la saveur. Car la génétique du texte permet de découvrir les mystères d'un texte qui se construit, de « nous fai[re] pénétrer dans le laboratoire secret de l'écrivain, dans l'espace intime d'une écriture qui se cherche »³. Nous devenons alors les témoins d'un tracé unique et d'un questionnement d'apparence naïf qui conduit pourtant à l'élaboration d'un remarquable blason⁴ :

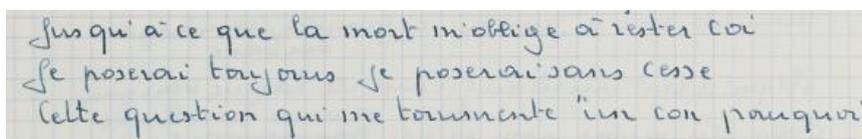


Figure 15 : *Le blason*, archive n°65.

¹ Benhamou, Paul, art. cit., 1973, p. 1130.

² « Le mauvais sujet repentant », *OCB*, p. 38.

³ De Biasi, Pierre-Marc, *op. cit.*, 2000, p. 8.

⁴ Transcription : « Jusqu'à ce que la mort m'oblige à rester coi / Je poserai toujours je poserai sans cesse / Cette question qui me tourmente "un con pourquoi" ».

Bibliographie

Corpus principal d'archives manuscrites

Brassens, Georges, « Le blason », sources manuscrites, 89 pages :

- Archives littéraires de la ville de Sète, fonds Brassens, 5 pages, cote 16J1.
- Bibliothèque nationale de France, 75 pages, notice n°FRBNF46637361.
- Espace Brassens, 9 pages, cote M014.

Corpus secondaire

Brassens, Georges, *Œuvres Complètes*, Paris, Le Cherche midi, Documents, 2007.

Brassens, Georges, *Poèmes et chansons*, Paris, Seuil, 1993 [1973].

Livres et manuscrits, catalogue de mise aux enchères, Paris, Artcurial, 2020, [en ligne] <https://issuu.com/artcurialbpt/docs/4033?e=6268161/12789934> (consulté le 26.04.2023).

Lectures critiques

→ [Sur Georges Brassens](#)

Arnould, Jérôme, *La clef des chants ou les chansons de Georges Brassens, du projet créateur à l'œuvre du patrimoine*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Guérin, Université de Marne-la-Vallée, 2004.

Barlow, Michel, *Chansons Brassens : Analyse thématique*, Paris, Hatier, 1981.

Battista, Éric, *Georges Brassens : souvenirs entretiens ressouvenirs intimes*, Saint-Remy-de-Provence, Équinoxe, 2011.

Beck-Chauvard, Laurence, « *Les Amours, d'Ovide à Brassens* », dans *Chanson et intertextualité*, C. Cecchetto (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 273-287, [en ligne] <http://books.openedition.org/pub/19991> (consulté le 17. 05. 2022).

Benhamou, Paul, « Interview avec Georges Brassens », *The French Review*, vol. 46, n°6, 1973, p. 1129–1137, [en ligne] <http://www.jstor.org/stable/388312> (consulté le 17.05.2022).

Calvet, Louis-Jean, *Georges Brassens*, Paris, Payot, 1993.

Collot, Michel, « Rythme musical et rythme verbal dans une chanson de Brassens », *Le Regard et la Voix*, Rythme et Écriture IV, Université Paris X, 1994.

Dufour, Jean et Egretau, Bernard, « Entretien avec Georges Brassens » le 09.03.1964, retranscrit dans *Les Amis de Georges*, n° Spécial 2007, p. 16-23, [en ligne] <https://espacebrassens.ville-sete.fr/fr/search-notice/detail/ag2007-numero-s-f591d>.

Faivre, Daniel, « Balade dans les cimetières de Georges Brassens », dans *La mort en questions : Approches anthropologiques de la mort et du mourir*, D. Faivre (éd.), Toulouse, Érès, 2013, p. 482-520, [en ligne] <https://www.cairn.info/la-mort-en-questions--9782749236469-page-482.htm> (consulté le 17.05.2022).

Garitte, Jean-Louis, *Parlez-vous le Brassens ?*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2007.

Hérisson, Armelle, « Les ciseaux métriques de Georges Brassens », dans *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, A. Bernadet, O. Kachler et C. Laplantine (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 201-214, [en ligne] <https://classiques-garnier.com/account/download/62674> (consulté le 17.05.2022).

Poulanges, Alain et Tillieu, André, *Les manuscrits de Brassens ; chansons, brouillons et inédits*, Paris, Textuel, 2002.

Rochard, Loïc, *Brassens par Brassens*, Paris, Le Cherche midi, 2011.

Tytgat, Agnès, *L'Univers symbolique de Georges Brassens*, Paris, Didier Carpentier, 2004.

→ Sur l'approche génétique

Chaudier, Stéphane et July, Joël, « La genèse en chanson : constantes et spécificités », *Genesis*, n°52, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 7-18.

Chaudier, Stéphane, « Comment se fabrique une chanson ? », *Genesis*, n°52, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 19-36.

De Biasi, Pierre-Marc, et Herschberg Pierrot, Anne (dir.), *L'œuvre comme processus*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

De Biasi, Pierre-Marc, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

De Biasi, Pierre-Marc, *La génétique des textes*, Paris, Nathan Université, littérature 128, 2000.

Goujon, Francine, *Brouillons d'écrivains, du manuscrit à l'œuvre*, Paris, GF Flammarion, 2004.

Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS, 2016.

Quaranta, Jean-Marc, « *La Religieuse* de Georges Brassens », *Genesis*, n°52, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 139-156.

Quaranta, Jean-Marc, « Le polisson polissant : regards sur la genèse de quelques chansons de Brassens », *Genesis*, n°52, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 65-78.

Lebrave, Jean-Louis, « Lecture et analyse des brouillon », *Langages*, n°69, 1983, p. 11-23.

Mahrer, Rudolf, « De la textualité des brouillons. Prolégomènes à un dialogue entre linguistique et génétique des textes », *Modèles linguistiques*, n°59, 2009, [en ligne] <http://journals.openedition.org/ml/333> (consulté le 24.05.2022).

Olive, Thierry, et al. « La dimension visuo-spatiale de la production de textes : approches de psychologie cognitive et de critique génétique », *Langages*, vol. 177, n°1, 2010, p. 29-55.

→ Sur le genre « chanson »

Benini, Romain, « Poésie et chanson : l'analyse textuelle en question », dans *La chanson populittéraire: Texte, musique et performance*, G. Bonnet (dir.), Paris, Kimé, 2013.

Gignoux, Anne-Claire, « Mettre un texte littéraire en musique : une interprétation intersémiotique », dans *La chanson populittéraire: Texte, musique et performance*, G. Bonnet (dir.), Paris, Kimé, 2013.

Hirschi, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Belles Lettres, Cantologie, 2008.

Rudent, Catherine, « La chanson à rime », dans *La chanson populittéraire: Texte, musique et performance*, G. Bonnet (dir.), Paris, Kimé, 2013.

Wyss, André, *Éloge du phrasé*, Paris, PUF, 1999.

→ Pour les analyses littéraire et linguistique

Arcand, Richard, *Les figures de style. Allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore...*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2004, p. 132.

Blasons anatomiques du corps féminin (recueil), présentation par Julien Goeury, Paris, Flammarion, 2016.

Définition « révérence parler », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <https://www.cnrtl.fr>, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9v%C3%A9rence> (consulté le 12.06.2023).

Jamet, Denis, et Jobert, Manuel, « Juste un petit mot sur l'euphémisme... » dans *Empreintes de l'euphémisme. Tours et détours*, D. Jamet et M. Jobert (dir.), Paris, L'Harmattan, 2010.

Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, [en ligne] <http://www.atilf.fr/tlfi> (consulté le 27.07.2023) :

- Définition « blason »
- Définition « ellipse »
- Définition « périphrase »
- Définition « trousser »

Sources audiovisuelles

Brassens, Georges, *Le temps ne fait rien à l'affaire : l'intégrale*, Universal, 2011.

« Révérence parler », www.youtube.com, publié le 19.09.2020, par Pierre Schuller, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=VLdboEWNr9I> (consulté le 26.07.2023).

Illustrations

Figure 15 : Brassens, Georges, *Mourir pour des idées*, manuscrits, Espace Brassens, cote M024, 30 pages.

Page de garde : détail du manuscrit de *Le blason*, archive n°81.

Annexes

Tableau recensant les périphrases du mot « con »¹

Élément floral	Préciosité	Localisation	Partie anatomique	Fonction érotique
Le plus beau fleuron de votre anatomie (n°2)	Le plus noble de tous les blasons appas de Vénus (n°15)	Ce havre de grâce (n° 2)	Morceau de choix (n°2)	L'objet de nos amours (n°2)
Cette fleur dont je suis amoureux (n°7)	Bijou précieux (n°15)	A ce havre de grâce et de volupté (n°12)	Ce morceau (cette part de vous (n°3)	Objet de mes amours (n°59)
La fleur préférée (n°7)	Ce trésor érotique (n°17)	Ce siège officiel de notre volupté (n°15)	Morceau de roi (n°3)	Ce doux instrument de bonheur (n°16)
La reine du bouquet (n°13)	Cette perle (n°17)	Source de nos émois (n°15)	Le morceau préféré (n°19)	Ce merveilleux instrument de bonheur (n°59)
Cette fleur des pois (n°21)	Cette perle érotique (n°27)	Ce séjour érotique (n°27)	De votre anatomie le détail le plus doux (n°52)	Cet enchanteur par qui l'on monte aux nues (n°46)
Cette petite fleur (n°55)	Cette pure merveille (n°34)	Ce paradis (n°34)	Le sexe de Vénus (n°57)	Ce doux puit d'amour (n°52)
Inexpressible fleur (n°59)	Le plus secret de tous les attraits de Vénus (n°55)	Un certain apanage (n°66)	Siège de la féminité (n°74)	Cet ami qui m'a toujours voulu du bien (n°61)
Cette fine fleur (n°61)	La perle de parangon (<i>Révérence parler</i>)		Ce triangle que l'on répute hallucinant (n°88)	L'ami qui ne m'a jamais fait que du bien (n°68)
Notre fleur préférée (n°67)			Un certain point précis (n°52)	Cet objet dispensateur de volupté (n°89)
La fleur par excellence (n°79)				Cet incomparable instrument de bonheur (n°12)

¹ Nous avons pris la liberté d'ajouter les majuscules et certains accents manquants. Aussi, certaines formulations apparaissent à de multiples reprises dans les manuscrits, nous avons cependant indiqué un seul numéro d'occurrence afin de ne pas surcharger le tableau de pagination. Les numéros renvoient aux archives regroupées dans notre dossier de présentation du corpus.

1. Ma muse est sans conteste une franche poissarde
2. Qui n'a pas peur des mots et l'a déjà prouvé,
3. Qui enfourche son Pégase à la hussarde,
4. Qui plutôt deux fois qu'une appelle un chat un chat.

5. N'ai-je pas dit « putain » ? N'ai-je pas dit « vérole » ?
6. N'ai-je pas dit « bordel » ? « Merde », que sais-je encore ?
7. Dans cette course folle aux triviales paroles,
8. N'ai-je pas dès longtemps établi le record ?

9. D'un séant féminin, n'ai-je pas dit en face,
10. Ayant troussé sa robe en un geste incongru :
11. « Tu n'es que de la fesse ? » Et que grand bien nous fasse !
12. Oui ou non, callipyge, ai-je chanté ton cul ?

13. Cependant, n'en déplaise aux prudes imbéciles,
14. Ne pas mâcher les mots, c'est un art délicat.
15. Nommer un chat un chat, c'est souvent difficile,
16. Parfois même impossible – aujourd'hui c'est le cas.

17. Car avant de partir sur la barque fatale
18. Pour je ne sais quel vague et morne terminus,
19. J'eusse aimé célébrer sans causer de scandale
20. Le plus noble de tous les blasons de Vénus.

21. Imitant de Marot l'élégant badinage,
22. J'eusse aimé célébrer sans être inconvenant,
23. Tendre corps féminin, ton plus bel apanage
24. Que tous ceux qui l'ont vu disent hallucinant.

25. C'eût été mon ultime chant, mon chant du cygne
26. Mon dernier billet doux, mon message d'adieu.
27. Or, malheureusement, les mots qui le désignent
28. Le disputent à l'exécration, à l'odieux :

29. Rien que des chapelets de termes argotiques,
30. Bons pour la poissonnière et pour le turlupin ;
31. Ou, plus fâcheux encore et plus inesthétique,
32. La terminologie froide des carabins.

33. C'est la grande pitié de la langue française,
34. C'est son talon d'Achille et c'est son déshonneur
35. De n'offrir aucun mot poétique, Princesse,
36. À cet incomparable instrument de bonheur.

37. Mais le pire de tous est un petit vocable
38. De trois lettres, pas plus, familier, coutumier.
39. Il est inexplicable, il est irrévocable,

40. Honte à celui qui l'employa le premier !
41. Honte à celui qui, par dépit, par gageure,
42. Dota du même nom dans son jargon fumeux
43. Qui vous savez Madame et la cinglante injure !
44. Celui-là, c'est probable, en était un fameux !
45. Misogyne à coup sûr, pédéraste sans doute,
46. Au charme du beau sexe absolument rétif
47. Était ce bougre qui, toute honte bu', toute,
48. Fit ce rapprochement d'ailleurs intempestif.
49. La malepeste soit de cette homonymie !
50. C'est injuste, Princesse, et c'est désobligeant
51. Que le plus beau fleuron de votre anatomie
52. Porte le même nom qu'une foule de gens.
53. Au jardin de mon père, on te nomme glycine,
54. On te nomme pervenche, on te nomme dahlia,
55. On te nomme azalée, liseron, capucine,
56. On te nomme muguet, bouton d'or, camélia.
57. Alors que tant de fleurs ont des noms poétiques,
58. Des noms si bien venus, à bon droit je me plains
59. Que cette fine fleur, cette fleur érotique,
60. La fleur par excellence, en ait de si vilains.
61. Si vous pérégrinez à travers ce royaume,
62. Vous trouvez des pays qu'on appelle Orléans,
63. Beaugency, Notre-Dame-de-Cléry, Vendôme,
64. Des séquelles de noms tout à fait bienséants.
65. Alors que tant de lieux ont des noms poétiques
66. Des noms si bien venus, à bon droit je me plains
67. Que ce havre de grâce, ce séjour érotique,
68. Ce pays de cocagne, en ait de si vilains.
69. Chez les diamantaires, on te nomme topaze,
70. On te nomme turquoise, on te nomme rubis,
71. On te nomme améthyste, aigue-marine, opale,
72. On te nomme saphir ou lapis-lazuli
73. Alors que tant de pierres ont des noms poétiques
74. Des noms si bien venus, à bon droit je me plains
75. Que ce bijou précieux, ce trésor érotique,
76. La perle parangon, en ait de si vilains.
77. Restons en là, Princesse, s'il s'avère impossible
78. De désigner d'un nom tout à fait opportun

79. Cette pure merveille : elle est inexpressible !

80. Et je perdrais le mien en lui en cherchant un.

81. Elle est inexpressible hélas ! et c'est dommage,

82. Mais je nourris l'espoir d'être un peu pardonné

83. En rappelant ici que pour lui rendre hommage

84. Il est d'autres moyens et que je les connais.