THESE DE DOCTORAT EN COTUTELLE

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR DE

L'UNIVERSITE DE MANOUBA

ET DE

L'UNIVERSITE POLYTECHNIQUE HAUTS DE FRANCE

LETTRES MODERNES

PRESENTEE PAR SARRA KHALED

ETRE UN CLASSIQUE DE LA CHANSON FRANCAISE : L'EXEMPLE DE CHARLES AZNAVOUR

DIRECTEURS DE THESE :

M. LE PROFESSEUR STEPHANE HIRSCHI

Ecole Doctorale Sciences De L'homme Et De La Société (SHS)
Faculté Des Langues, Des Lettres, Des Arts Et Des Sciences Humaines de Valenciennes
Laboratoire CALHISTE

M. LE PROFESSEUR SAMIR MARZOUKI

Ecole Doctorale Communication, Culture Et Patrimoine (CCP)
Faculté Des Lettres, Des Arts, Des Humanités de Manouba
Laboratoire ATTC

SOUTENUE PUBLIQUEMENT LE VENDREDI 13 SEPTEMBRE 2019 à VALENCIENNES

MEMBRES DU JURY :
M. LE PROFESSEUR BRUNO BLANCKEMAN (UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE – PARIS III), PRESIDENT DU JURY.
M. LE PROFESSEUR LOUIS-JEAN CALVET (AIX-MARSEILLE UNIVERSITE), EXAMINATEUR.
M. BERTRAND DICALE, EXPERT**,** EXAMINATEUR.
MME. LE PROFESSEUR FADHILA LAOUANI (UNIVERSITE DE LA MANOUBA), RAPPORTEUR.
M. LE PROFESSEUR SAMIR MARZOUKI (UNIVERSITE DE LA MANOUBA), CO-DIRECTEUR DE THESE.
M. LE PROFESSEUR STEPHANE HIRSCHI (UNIVERSITE POLYTECHNIQUE HAUTS DE FRANCE), CO-DIRECTEUR DE THESE.
M. LE PROFESSEUR VINCENT VIVES (UNIVERSITE POLYTECHNIQUE HAUTS DE FRANCE), EXAMINATEUR.

Être un classique de la chanson française :

L'exemple de Charles Aznavour

A mes parents,
A Rim, à Belgacem,
A Meher,
A Hamza et à Bader,

A la mémoire de ma grand-mère et à celle de mon oncle Bechir qui souhaitaient me voir soutenir car ils aimaient ce « Monsieur Charles »

Sarah, Sarah je le sais bien
Sois donc heureuse et sans regret
Mais ne nous oublie pas tout à fait
Tu as la vie dont tu rêvais
Sarah, Sarah tant pis pour nous
(*Sarah*, Plante-Aznavour)

Un père c'est un premier voyage
Dans le noir et sans âge
[…] un père c'est un premier amour
Avant de voir le jour
[…] Un père c'est un premier bonheur
[…] Un père c'est les heures qui espèrent
Un futur fait d'hier
Il nous confie une vie entière
De printemps et d'hiver
[…] Un père c'est le dernier repère
Dans les bras de la terre
Une étoile qui éclaire nos envies
Un père
(*Un père*, Chimène Badi, 2003)

Elle vit tout doucement
Pour son homme et ses enfants,
[…] C'est une fleur sur l'horizon,
Une star à sa façon.
J'ai découvert le matin
Dans la chaleur de ses mains,
Et j'ai grandi bien au fond
De son palais de coton.
[…] Elle est si belle que je lui ai dit
Les premiers mots de ma vie
(*Une star à sa façon*, Francis Cabrel, 1979)

Classique (les) :
On est censé les connaître
Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, 1852.

Il y a place pour l'autre poésie, celle qu'on donne avec la voix.
Jacques Bertin

REMERCIEMENTS

Rédiger une thèse de doctorat est une épreuve de longue haleine durant laquelle nous sommes confrontés à des questionnements, des doutes, des tentations de renoncement et à de constantes remises en question qui peuvent parfois dérouter, égarer et décontenancer. En effet, l'exercice de la thèse est un apprentissage lent et progressif, souvent semé d'embûches et de difficultés qu'il nous arrive de nous imposer nous-mêmes à travers des exigences surhumaines. Mais cet exercice reste, grâce au soutien de nombreuses personnes et grâce à l'aide des rencontres humaines que nous faisons lors de ce parcours, une expérience formatrice tant sur le plan humain qu'intellectuel et une expérience qui change fondamentalement une vie. À ce titre, nous souhaitons exprimer, au terme de cette longue gestation, toute notre gratitude aux personnes qui ont permis, pour filer la métaphore de l'enfantement, de mener à terme la naissance du fruit de ce travail de recherche dont la délivrance a apporté son lot de soulagement, certes, mais aussi de reconnaissance.

Nous souhaitons exprimer, en premier lieu, toute notre gratitude, à nos directeurs de thèse, messieurs **les Professeurs Stéphane Hirschi** et **Samir Marzouki**, pour leur accompagnement tout au long de ce parcours, leurs encouragements, leur confiance et leur soutien lors des moments de doute et de renoncement. Nous remercions le Pr. Samir Marzouki pour ne pas avoir craint les réserves et le conservatisme académiques qui sévissaient encore au début de notre thèse qui sort des sentiers balisés de la recherche en ayant permis à ce premier travail académique sur la chanson française de voir le jour en Tunisie. Nous lui serons reconnaissante d'avoir réintroduit la chanson dans le champ de la recherche dans notre pays en lui accordant une place dans les activités scientifiques de l'unité de recherche qu'il dirigeait et dont nous étions membre (UR 11ES40). Nous sommes reconnaissante au Pr. Stéphane Hirschi pour nous avoir initiée à la cantologie qu'il a théorisée et pour avoir dissipé nos doutes quant à notre légitimité dans ce champ disciplinaire. Nous le remercions d'avoir orienté nos premiers tâtonnements sur les chansons d'Aznavour et pour sa foi inébranlable quant à la pertinence de notre objet de recherche. Nous les remercions pour leur disponibilité, pour leur réactivité lors de nos échanges réguliers et pour leur patience face aux nombreuses formalités administratives qu'implique une cotutelle. Leur bonne humeur et leur encadrement ont permis la progression et l'aboutissement de ce travail de longue haleine.

Ensuite, nous souhaitons exprimer notre reconnaissance, en la personne de sa directrice, Madame **Le Professeur Fadhila Laouani**, aux membres du laboratoire de recherche Analyse Textuelle, Traduction et Communication (ATTC), pour leur soutien et pour leur intérêt constant pour notre recherche. De même, nous remercions en la personne de son directeur Monsieur **Le Professeur Frédéric Attal**, l'ensemble de l'équipe du laboratoire CALHISTE de l'UPHF, en particulier, **Madame Sophie Ballet** pour l'aide qu'elle nous a apportée tout au long de ces années.

Pendant notre parcours de thèse, plusieurs rencontres intellectuelles ont apporté des éclairages pertinents sur notre objet de travail et ont permis de mener à bien notre recherche par leurs idées, interventions, conseils et leur aide qui nous ont été d'une utilité appréciée et surtout nécessaire. Ces rencontres ont permis de baliser cette longue période d'étude de moments privilégiés qui furent des tremplins de réflexion par les échanges stimulants qu'ils ont initiés. C'est donc tout naturellement qu'il convient de les remercier pour leurs apports et pour le temps qu'ils nous ont accordé :

- Nous souhaitons rendre hommage à **Feu Monsieur Charles Aznavour** pour avoir accepté de nous rencontrer et de nous accorder de son temps pour répondre à nos questions, encore tâtonnantes, au début de notre thèse. Nous le remercions pour son accueil, sa gentillesse et son amabilité ainsi que pour l'après-midi mémorable passé en sa compagnie qui a donné un sens différent à notre recherche. Nous exprimons notre gratitude à **Monsieur Nicolas Aznavour** qui a permis à cette rencontre d'avoir lieu dans les meilleures conditions et pour son intérêt pour notre travail.

- Messieurs **les Professeurs Mokhtar Sahnoun et Charles Bonn**, membres du comité scientifique du Collège Doctorale Maghrébin en langue française de l'AUF pour leurs précieux conseils et leurs relectures durant les séances de travail rapprochées lors des différents regroupements du CDM. Leur intérêt pour notre travail et nos retrouvailles heureuses ont constitué une note d'optimisme lors des moments de doutes.
- Les membres du Bureau Maghreb de l'Agence Universitaire de la Francophonie et organisateurs des regroupements du CDM, **Madame Cristina Robaldo-Cordeira** et **Monsieur Maël Baseilhac** pour leur intérêt pour notre travail et pour nous avoir permis de participer aux différents regroupements du CDM à Oran, Marrakech, Gammarth, Agadir, dans les meilleures conditions.
- La cohorte des doctorants et docteurs maghrébins pour leurs encouragements et leur intérêt pour notre sujet de recherche. Nos échanges ont été à l'origine de débats stimulants. Nous les remercions de nous avoir écrit ou de nous avoir fait parvenir la documentation sur Aznavour qu'ils jugeaient pertinente pour notre sujet.
- **Monsieur Bertrand Dicale**, journaliste chez France Info, spécialiste en musiques populaires et biographe de Charles Aznavour pour ses conseils, le partage de son savoir et de sa documentation et pour son amitié. Nous le remercions pour son extrême humilité et sa passion pour la chanson qui nous ont appris que la chanson pouvait constituer un espace d'échange et de débat aussi intellectuel que passionnant.
- **Monsieur Robert Belleret**, journaliste et biographe de Charles Aznavour pour les réponses apportées à nos questions lors de nos échanges par mail.
- **Madame Farah Zaiem**, membre de l'ATTC, pour ses relectures minutieuses et ses encouragements. Monsieur **le Professeur Chaabane Harbaoui** et **Monsieur Mondher Jabberi** pour leurs relectures et pour leurs encouragements.
- Tous les employés des bibliothèques que nous avons sollicités lors de nos travaux de recherches : les bibliothécaires de la BNF et de l'INA (en particulier **Madame Christine Huet** du service de l'INATHEQUE), les bibliothécaires de l'Institut Supérieur des Langues de Tunis et les bibliothécaires du Centre d'Études de Carthage.
- **Mesdames Rim Khaled, Chahrazed Soltani, Aida Ben Rejeb, Hazar Saïdi et Julia Kuzmina** pour leur aide précieuse dans l'étude des traductions des chansons de Charles Aznavour, respectivement, en anglais, italien, allemand, espagnol et en russe.
- **Monsieur Emanuel Champagne**, gestionnaire du site *Aznavour les bons moments* pour nous avoir autorisée à exploiter la documentation fouillée disponible sur son site.
- Les doctorantes et docteur en cantologie du CALHISTE : **Mesdames Audrey Coudevylle-Vue, Colette Lucidarme et Catherine Thomas** pour leur soutien indéfectible et pour leur précieuse amitié.
- **Madame Amel Mzali Sebai** pour ses encouragements tout au long de notre parcours et pour nous avoir appris, durant nos années de formation universitaire et même après, que le travail, le sérieux et la persévérance sont les qualités nécessaires pour atteindre nos objectifs.

Pour avoir accepté d'être membres du jury de cette thèse, nous remercions **Madame Fadhila Laouani, Messieurs Bruno Blanckeman, Louis-Jean Calvet, Bertrand Dicale et Vincent Vivès**. Leur présence au sein de ce jury nous honore. Nous sommes reconnaissante à chacun d'avoir accepté d'y participer.

Pour finir, nous remercions affectueusement notre famille pour son soutien indéfectible, son infinie patience, son amour, son abnégation et ses encouragements continus. Merci infiniment à vous, sans qui ce présent travail n'aurait jamais pu voir le jour.

Merci à toutes les personnes qui, un jour, ont fredonné Charles Aznavour avec nous.

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

L'étude des textes s'appuie sur l'édition intégrale des textes des chansons de Charles Aznavour, parue en 2010, aux éditions Don Quichotte sous le titre : *Aznavour, l'Intégrale*.

L'édition retenue pour les versions audio des chansons est celle de *l'Anthologie 60 CD* parue en 2014 qui réunit l'ensemble de la discographie d'Aznavour. Les versions audio des chansons de l'album *Encores* paru en 2015 sont celles de l'album paru chez Universal-Barclay.

L'année indiquée est celle qui figure dans le livre *Aznavour l'intégrale* (2010) qui ne coïncide pas nécessairement avec l'année d'enregistrement.

Nous mentionnons le titre de la chanson et le titre de l'album en italique.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

En tentant de répondre à la question très académique « *Qu'est-ce qu'un classique ?* » qui a fait l'objet de nombreux exposés d'histoire et d'esthétique, la critique universitaire nous faisait remarquer, en 1992, que « *la mode est aux classiques* [1]». Elle démontrait que le qualificatif prolifère pour parler d'objets de consommation courante aussi bien que de style vestimentaire, d'un genre de musique ou, en littérature, des œuvres les plus consacrées aussi bien que la littérature de masse. En choisissant de confronter, dans notre travail, la figure de l'auteur-compositeur-interprète français Charles Aznavour au qualificatif « classique », nous pouvons donner l'impression de nous inscrire nous-même dans cette mode. Or, la réflexion que nous souhaitons mener, au-delà d'un quelconque effet de mode, puise sa légitimité dans le genre qu'elle aborde et dans le personnage qui constitue l'objet de son propos. En effet, la popularité de ces quelques vers d'une célèbre chanson du répertoire français sur la nostalgie du temps qui passe : « *Je vous parle d'un temps/ Que les moins de vingt ans/ Ne peuvent pas connaître* » (*La bohême*, 1965) aussi bien auprès des « *moins de vingt ans* » que des moins jeunes, reflète à la fois l'engouement des sociétés modernes pour ce qui appartient au passé, l'intemporalité d'un titre devenu aujourd'hui classique ainsi que l'universalité et la notoriété de leur interprète qui a accompagné au moins trois générations d'auditeurs en soixante-dix ans de carrière. Ces quelques vers sont donc l'illustration d'un classicisme en chanson.

C'est là que réside l'objet de notre travail qui cherche à répondre à cette question académique *« Qu'est-ce qu'un classique ?* » – qui peut paraître banale aux premiers abords – en l'associant à l'étude de la chanson française en tant que catégorie esthétique. Nous souhaitons tenter de parvenir à définir un classicisme en chanson, souvent pressenti mais sans avoir été, jusqu'ici, explicité par le biais d'une démonstration académique, à partir d'un exemple probant, celui de Charles Aznavour qui a, dans notre travail, une valeur paradigmatique. D'où l'intitulé que nous proposons à ce travail de recherche : « **Être un classique de la chanson française : l'exemple de Charles Aznavour** ».

Affirmer le classicisme de cet artiste français, né le 22 mai 1924, peut sembler être une lapalissade. En effet, cette qualification du chanteur né dans la tradition de la chanson de l'après-guerre semble être une évidence pour les auditeurs contemporains, aussi bien en France qu'à l'échelle internationale. Un premier constat peut appuyer cette idée : les différentes mentions et évocations de Charles Aznavour se caractérisent par le retour quasi-systématique du syntagme « *classique de la chanson française* », notamment dans les médias et la presse des

[1] VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique », in Bull. Bibl, France, Paris, T.37, n°1, 1992 (désormais, Viala 1992).

trente dernières années, dans les ouvrages critiques sur l'histoire et l'esthétique de la chanson française ainsi que dans la presse nationale et internationale du lendemain de sa mort, survenue le 01 octobre 2018.

C'est pourquoi il est important de souligner qu'il ne s'agira pas, dans ce travail, d'étudier la légitimité de l'épithète classique qui est associée à l'auteur-compositeur-interprète ni la justesse d'une telle réception de l'artiste. Le postulat du classicisme de Charles Aznavour, devenu quasi-tautologique et incontesté pour la critique contemporaine, a constitué le point de départ de ce travail qui tente d'apporter un éclairage sur les fondements esthétiques et poétiques de cette étiquette de « classique » qui lui est attribuée. L'intérêt de notre travail réside, donc, dans l'analyse du processus de patrimonialisation d'un artiste et de son œuvre tout en apportant les preuves empiriques de son classicisme.

De manière générale l'œuvre classique se définit comme une œuvre dont le temps a consacré la qualité et l'autorité. Elle constitue l'héritage d'une société qui la recueille, la conserve et la transmet. Un classique est, par définition, un représentant d'une culture donnée. Il est celui qui a obtenu des récompenses, qui respecte la tradition, qui fait patrimoine et qui traverse les âges. « *Un classique*, dit Sainte Beuve, *d'après la définition ordinaire, c'est un auteur ancien déjà consacré dans l'admiration et qui fait autorité en son genre* [2]». Cette première définition du classique, qui sera précisée dans la suite de notre propos pour affiner les enjeux de notre étude, peut aisément convenir à Charles Aznavour. En effet, si la notion de classique se réfère, de manière plus large, à la réception de l'œuvre, à sa reconnaissance durable au sein de la société qui la reçoit et à l'importance qu'elle prend dans la culture dont elle fait partie, Aznavour est incontestablement un classique. Ce dernier est connu et chanté par les « *moins de vingt* » et a attiré, jusqu'à sa mort récente, un public d'une fidélité remarquable à son œuvre et à son image, toujours aussi nombreux jusqu'à ses derniers concerts. Il a été récompensé de son vivant et a fait l'objet d'une patrimonialisation institutionnalisée grâce aux instances de légitimation socio-culturelles (presse, médias, édition…).

De même, la qualité de « classique » et d'artiste patrimonial de Charles Aznavour trouve dans l'hommage national qu'il lui a été rendu l'une de ses expressions les plus saillantes. En effet, le président de la République française, Emmanuel Macron, soulignait, dans son éloge

[2] SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Causeries du lundi*, 3e édition, revue et corrigée, Tome III, Paris, Garnier, 1858, p.10.

funèbre, l'immortalité de l'auteur-compositeur-interprète et son appartenance incontestable au patrimoine français en ces termes :

> Ses chansons ne furent jamais ces rengaines d'un été qui amusent et qu'on oublie […] Les chansons d'Aznavour sont d'abord des paroles, ce sont des mots qui sont venus nous toucher au cœur, leurs titres ou leurs refrains sont entrés dans le patrimoine commun et une grande majorité de Français sait aujourd'hui spontanément poursuivre quand on commence à dire « Je m'voyais déjà », « Je vous parle d'un temps », « J'habite seul avec maman », « Hier encore », « Emmenez-moi », « J'ai travaillé des années », « Que c'est triste Venise » et tant d'autres. C'est là que se vérifie le génie d'un artiste, dans cette consonance profonde qu'il établit avec son public. […] Charles Aznavour est devenu naturellement, unanimement un des visages de la France. […] Je suis certain que, pendant longtemps encore, des millions d'hommes et de femmes connaissant la détresse d'aimer, la douleur de la séparation, le doute des aubes incertaines, la joie des commencements, l'espérance d'un lendemain meilleur entendront soudain naître, dans un coin de leur mémoire, la mélodie lointaine et les mots vrais de ce poète[3].

Ainsi, dans sa forme comme dans son contenu, cet hommage confirme l'élévation de Charles Aznavour au rang des icônes de la nation et de ses représentants, au rang de ceux qui échappent au temps par leur entrée dans une mémoire collective et, par conséquent, au rang de ses classiques. Nous sommes donc en droit de nous interroger sur le processus de légitimation et de classicisation dont il a fait l'objet afin de comprendre le « devenir classique » de cet artiste qui semblait, au départ, ne pas être prédestiné à une telle reconnaissance.

En effet, Aznavour qui se voyait, dès 1960, « *en haut de l'affiche* », aujourd'hui considéré comme l'un des « *visages de la France* », n'a pas toujours fait l'unanimité. Il a essuyé, sur scène ou en coulisses, plusieurs humiliations avant de connaître les sommets de la gloire. Il est un artiste du paradoxe : d'abord chanteur de second plan, surnommé « *l'enroué vers l'or* », jugé pour son physique malingre, ses origines modestes et son absence de charisme, puis triomphateur des records de vente, il fait partie de ces artistes critiqués au début de leur carrière et qui sont restés, contre toute attente, au-devant de la scène. Il a été fortement présent, jusqu'à sa mort, dans le paysage de la chanson en France, en dépit des mutations sociales, politiques et artistiques qu'elle a connues.

Le questionnement que posait Louis-Jean Calvet en 2013, dans *Chansons, la bande-son de notre histoire* permet de souligner le paradoxe que soulève la pérennité de certains artistes dont Charles Aznavour pourrait faire partie et justifierait la démarche analytique de notre travail : « *Pourquoi un artiste que l'on pensait prometteur disparait-il après un ou deux*

[3] Discours du Président de la République, Emmanuel Macron, à l'occasion de l'hommage national de M. Charles Aznavour aux Invalides, le 05 octobre 2018, transcription : http://www.elysee.fr/declarations/article/transcription-du-discours-du-president-de-la-republique-emmanuel-macron-a-l-occasion-de-l-hommage-national-de-m-charles-aznavour-aux-invalides/

disques ? Pourquoi tel autre, que l'on pourrait trouver quelconque ou ringard, reste-t-il cinquante ans en « haut de l'affiche » ? [4]». En effet, la figure de Charles Aznavour, dont le parcours est celui d'une disgrâce surmontée, nous amène d'abord à chercher à comprendre comment l'on devient un classique de la chanson française. Ensuite, à chercher à comprendre comment le parvient-on en dépit de la singularité d'un parcours et d'un profil qui ne prédisposaient pas à atteindre ce statut aujourd'hui irréfutable. De fait, ce sont surtout les difficultés rencontrées par l'artiste, la réception extrêmement critique dont il a fait l'objet au départ et son « *profil de carrière* [5]» qui en font un objet d'étude intéressant, car ils amènent à entreprendre une réflexion profonde autour d'une évolution paradoxale, problématique et singulière qui mène à interroger aussi bien les facteurs internes à l'œuvre de l'artiste que ceux qui lui sont externes. Cette singularité constitue l'une des motivations objectives de notre travail animé, également, sur le plan subjectif, par une sincère sympathie pour le répertoire et la figure de cet auteur-compositeur-interprète français d'origine arménienne.

Aznavour a souvent exprimé son souci de l'avenir et son désir d'appartenir à une postérité éternelle ou du moins durable : « *Mon souhait pour l'avenir/ C'est d'y être toujours présent* [6]», écrit-il en 2017. De même, il a également revendiqué lui-même ce statut de « classique » : « *Je suis un auteur classique avec des idées pas classiques* [7]», affirme-t-il, non sans humour, au *Monde* en 2007. Au-delà de la boutade, cette affirmation soulève la dualité de l'artiste qui peut faire preuve d'un classicisme d'inspiration et de style tout en se souciant de l'ordinaire, de l'original, de l'atypique et des « *idées pas classiques* ». En effet, Aznavour qui s'est démarqué en chantant les sentiments et la vie du quotidien, dans une langue simple et accessible, en sublimant le banal et le trivial en leur accordant le droit d'être chantés, doit sa notoriété à l'aspect à la fois classique et populaire de son œuvre – populaire compris dans le sens de « ce qui est accessible au peuple » et « qui lui est destiné ». N'est-il pas celui qui chante aussi bien l'appel de l'ailleurs exotique « *Emmenez-moi/ Au bout de la terre/ Emmenez-moi au pays des merveilles/ Il me semble que la misère/ Serait moins pénible au soleil* » (*Emmenez-moi*, 1967) que le quotidien banal d'un travesti « *J'habite seul avec maman/ dans un très vieil appartement/ Rue Sarasate/ J'ai pour me tenir compagnie/ Une tortue, deux canaris/ Et une chatte* » (*Comme ils disent*, 1972) ? Mais cet aspect peut soulever un autre paradoxe que notre travail va tenter de discuter. En effet, dès qu'il s'agit de « classique », on se situe sur une échelle

[4] CALVET Louis-Jean, *Chansons, la bande-son de notre histoire*, Paris, l'Archipel, 2013, p.9.
[5] *Ibidem*.
[6] AZNAVOUR Charles, *Retiens la vie*, Paris, Don Quichotte, 2017, p.94.
[7] Propos recueillis par Valérie Mortaigne, *Le Monde*, 21 décembre 2007.

de valeurs, car la question du classique est, comme le rappellent les critiques[8], d'abord une question de valeur. Or, l'attribution du label « classique » à un artiste et une œuvre considérés comme populaires peut paraître paradoxale et d'emblée compromettre cette valeur. De même, le genre que nous abordons ne se situe pas sur l'échelle des grands genres, notamment aux regards de l'échelle de valeurs des institutions académiques.

C'est pourquoi, étudier dans le cadre d'une recherche universitaire l'œuvre et la figure d'un auteur-compositeur-interprète de l'envergure de Charles Aznavour du point de vue du classicisme, peut sembler être, de prime abord, une entreprise périlleuse notamment pour les défenseurs d'un conservatisme académique. D'abord, parce qu'il s'agit d'étudier un genre qui a longtemps été mal considéré et marginalisé par les tenants de l'institution littéraire et académique[9], l'ayant soit relégué au rang d'art marginal, indigne de la grande littérature ou des formes d'expressions institutionnalisées, et, au mieux, subordonné à quelque hiérarchie esthétique préexistante, à savoir la poésie à laquelle la chanson a souvent été assimilée. Ensuite, parce que le discours universitaire sur le genre « chanson » dans le domaine des lettres et sciences humaines a longtemps été tâtonnant, incertain, souvent lacunaire et fragmentaire. Conditionnée par la présence de preuves tangibles et attestées de littérarité et de poéticité, la recherche a restreint ainsi le champ d'investigation à quelques auteurs de la chanson française devenus classiques[10], en les comparant au genre poétique auquel la chanson a longtemps été assujettie. La chanson devait ainsi se prévaloir d'un texte présentant des qualités poétiques pour être étudiée en tant qu'œuvre littéraire sous l'appellation valorisante de « chanson poétique ». Les recherches universitaires, reflétant les idées des académiciens sur le genre, à défaut d'apporter une définition d'un mode original d'expression et de communication, né en même temps que la littérature elle-même et qui s'est particulièrement développé au XXe grâce aux progrès techniques, ont longtemps associé la chanson à la poésie en la considérant comme une variante mineure, une sous-branche du genre poétique. Cet assujettissement de la chanson à la poésie a engendré un silence sur les spécificités du genre dans les différentes recherches. Si d'autres disciplines se sont également intéressées à la chanson, elles ont tenté de la décrire, en ne retenant, là aussi, qu'un aspect constitutif de celle-ci.

[8] VIALA Alain, *op.cit*.

[9] Le refus de l'Académie française de considérer la candidature de Charles Trenet, premier auteur-compositeur-interprète de ce nom, en est une preuve irréfutable.

[10] Nous pensons bien évidemment à la trilogie Ferré-Brassens-Brel dont la rencontre mythique en 1969 a été immortalisée par le photographe Jean-Pierre Leloir, mais pas seulement.

Mais ces dernières années ont vu la naissance de nouvelles approches de la chanson, considérée désormais comme genre noble à part entière, susceptible de faire l'objet de travaux académiques[11] qui prennent en considération les spécificités poétiques de la chanson contemporaine en tant que genre en lui-même et pas en tant que forme populaire du poème ou d'une quelconque poésie orale. L'invention de la « cantologie », par Stéphane Hirschi, signifie la consécration d'un genre enfin reconnu par le monde universitaire. En effet, née il y a moins d'une vingtaine d'années, cette nouvelle branche, se revendiquant des lettres et sciences humaines, se fixe pour objectif d'étudier la chanson dans son ensemble, en tant qu'« *un tout organique, formé d'un texte, d'une musique et d'une interprétation*[12] ». Cette discipline qui affirme la chanson comme forme artistique identifiable, comme un champ de recherche autonome au sein de l'université, préconise une approche méthodologique qui perçoit et étudie la chanson comme un objet de nature polymorphe et polysémiotique. Cette approche globale du genre chanson l'éloigne considérablement du statut d'œuvre littéraire auquel elle n'a jamais véritablement eu droit pour, désormais, l'appréhender comme une œuvre « poétique ». Ainsi, la dimension poétique d'une chanson n'y est plus perçue uniquement à l'aune des textes, car elle nécessite désormais une étude attentive de la réception de l'œuvre chantée et de la symbiose des différents signes qui font sens dans celle-ci. La chanson, longtemps considérée comme la « *sœur infâme* » de la poésie (certains parlent même de « *cousinage compliqué*[13] ») ne lui est plus inféodée dans le domaine des études littéraires. L'état des lieux opéré par Stéphane Hirschi est, à ce propos, éloquent :

> Une dernière avancée à cette prise au sérieux de la chanson, conjuguant une réflexion rigoureuse sur le genre et sa en application concrète, sera l'objet de ma propre thèse de doctorat, « Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel. Essai de cantologie appliquée » (puis sa publication en 1995 encore une fois aux éditions Nizet, sous le titre « Jacques Brel. Chant contre silence »). Selon son titre programmatique, s'y articulent une théorie du genre chanson (à l'enseigne de la cantologie, néologisme alors créé) et sa mise en œuvre déployée au fil précis d'une production (les chansons de Brel), envisagée à la fois

[11] Depuis, de nombreuses thèses ont pullulé entre autres sur Claude Nougaro, Jean Ferrat, Serge Gainsbourg, Barbara, Yves Duteil et Francis Cabrel, Fréhel et Yvonne Georges et d'autres encore. De même, dans le sillage des travaux de Stéphane Hirschi et de ses précurseurs (Calvet), des colloques internationaux ont été organisés autour de la chanson et des thèses et des mémoires ont été rédigés et soutenus autour de problématiques ou figures liées à cet art qui touche le plus de public mais qui est resté, paradoxalement peu apparent au sein de l'université comme champ autonome. La nécessité de coordonner les disciplines pour une étude approfondie de la chanson s'étant fait ressentir, elle a abouti à la structuration d'un réseau international de chercheurs qui s'est constitué, depuis 2015, sous l'appellation *les Ondes du Monde*.
De même, il convient de préciser que dans les pays anglo-saxons, le courant de recherche des « Populaire music studies » qui a fleuri dans les années 1980 afin de travailler sur les musiques populaires est l'un des courants pionniers à avoir abordé, entre autres phénomènes, la chanson.

[12] HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, L'Art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mono Solo*, Paris, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008, p.18.

[13] Voir la thèse de Mathieu Vincenot, « Chanson et poésie, un cousinage compliqué ? » sous la direction de Pierre Brunel, soutenue en 2011, La Sorbonne Nouvelle, Paris III.

> dans son contexte et dans son intégralité. Désormais la chanson en tant que production esthétique autonome a enfin atteint, au seuil du XXIe, une porte d'accès aux études universitaires[14].

Ainsi, dans le cadre des études cantologiques, il est désormais possible d'étudier aussi bien, ce que l'on nomme communément la « chanson poétique » ou la « chanson à texte » (dénomination dont la légitimité est remise en question par la cantologie), les grandes figures de la chanson française, telles que Brassens, Ferré, Gainsbourg… que des figures considérées comme mineures (du point de vue de la poéticité des textes) comme celles de Johnny Hallyday, Jean-Jacques Goldman ou encore les figures plus récentes de Grand Corps Malade et Stromae.

C'est dans ce cadre que s'inscrit ce présent travail. Il s'agit de prendre pour support opératoire les concepts de la cantologie. L'angle d'attache choisi pour notre recherche est celui de présenter une approche cantologique de l'œuvre aznavourienne. Cette approche, qui considère la chanson comme genre à part entière, s'intéresse à toutes les composantes qui y font sens et part du principe que la chanson d'Aznavour recèle des qualités poétiques et stylistiques indéniables qu'il convient d'analyser à partir des composantes sémiotiques (texte, musique, interprétation, contexte, réception), dans une nécessaire confrontation entre ces aspects qui y font sens. L'œuvre d'Aznavour y est perçue comme vivante et totale. D'ailleurs, celle-ci est particulière et originale dans le champ de la création contemporaine, ne serait-ce que par la longévité de son auteur et par la densité de sa création qui a su traverser son siècle et les mutations sociales et politiques qu'il a connues. Elle doit, à ce titre, être appréhendée comme une œuvre « poétique » - terme utilisé, ici, par opposition à « littéraire », en référence à l'étymologie même du mot, la « poïesis » grecque, liée à toute forme de création – à travers l'ensemble de ses dimensions signifiantes et ce, dans une perspective dynamique.

Dans l'esprit novateur de la recherche actuelle sur le genre qui nous intéresse, telle que nous venons de la décrire, nous nous basons sur les travaux du père de la cantologie, Stéphane Hirschi. Celui-ci part du principe que la chanson est un genre particulier au sein de la pratique universelle du chant qui peut embrasser en son sein aussi bien l'opéra, le lied que le rap et la mélodie française. Dans son entreprise de définition de ce qu'il appelle « *l'objet chanson*[15] », il distingue ainsi le chant en tant « *pratique séculaire sans nécessaire dimension artistique*[16] » de la chanson qui « *est une forme, nécessairement brève, à potentialité artistique du fait de son*

[14] HIRSCHI, Stéphane, *ibid*. p.9.
[15] HIRSCHI, Stéphane (dir), *Les frontières improbables de la chanson*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2009. p.9.
[16] *Ibidem*.

déploiement en tant qu'œuvre interprétée, et fixée depuis quelques décennies par les techniques de l'enregistrement [17]». Il concentrera ainsi ses travaux sur « *la forme chanson* » en la définissant de la sorte : « *un air fixé par des paroles* », formule lapidaire qui, décortiquée, permet de tirer trois définitions capitales, ainsi résumées par Stéphane Hirschi dans son ouvrage théorique :

> 1/Une chanson : un air fixé par des paroles ;
> 2/un air : une composition musicale facile à fredonner, donc doublement brève :
> -limitée par la mémorisation
> -limitée par le souffle ;
> 3/une chanson vivante ou organique : une chanson interprétée, et p r conséquent une question de souffle, liée à l'air et à la vie : un instantané, ou une suite d'instantanés, dans un temps mesuré. C'est la chanson qu'on entend, qu'on retient, créée in fine par son interprète[18].

Les analyses cantologiques qui consistent à étudier esthétiquement à réception les chansons dans leur contexte et intégralité, prenant compte texte, musique et interprétation, utilisent, à cet effet, les outils d'analyse propre à l'étude littéraire, c'est-à-dire l'étude thématique et stylistique des textes d'une chanson, tout en recourant, dans une perspective nécessairement interdisciplinaire, à des outils de l'ordre de la sociocritique, de l'histoire du genre, de l'esthétique de la réception et de la musicologie.

La cantologie, telle qu'elle a été théorisée par son inventeur dans ses écrits qui nous servent de supports théoriques, vient rompre une tradition qui a prévalu aux premiers travaux sur la chanson qui avaient pour but de dissocier le texte des composantes non textuelles de l'œuvre chantée et de la considérer uniquement comme une œuvre littéraire. Ainsi, si Lucienne Cantaloube-Ferrieu, auteur du premier travail universitaire sur la chanson française, annonçait en avant-propos de sa thèse qu'« *étudier littérairement la chanson est une entreprise périlleuse et discutable*[19] », elle n'a pourtant pas su déroger à la règle et a adopté une démarche axée uniquement sur le texte, le traitant comme un poème et rattachant la chanson, telle une évidence, à la poésie. Elle tentera, à ce propos, de justifier sa démarche à l'aide d'une comparaison avec le genre théâtral : « *la critique littéraire dissèque aussi le chant poétique et parle du théâtre loin de la scène, dans le seul souvenir du jeu dramatique. Nous avons, somme toute, procédé de la même façon.*[20] ».

Cette comparaison de Cantaloube-Ferrieu qui décrit la démarche de toute une tradition dans le domaine de la recherche littéraire a le mérite de mettre en relief un principe que défend

[17] *Ibid*. p. 13.
[18] HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, art de fixer l'air du temps*, *op.cit.* p. 27.
[19] CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne, *op.cit.* p.9.
[20] *Ibid.* p. 47.

la cantologie : l'importance de l'interprétation « *il s'agit bien de considérer l'œuvre chanson globalement, comme une rencontre entre un texte, une musique et une interprétation. Si l'on y songe, c'est cette dernière qui donne vraiment naissance à une chanson* [21]» écrit à ce propos Stéphane Hirschi. La chanson relève, d'une certaine manière, de la sémiologie du théâtre et toute critique du genre se doit de prendre en compte non seulement la symbiose existant entre le texte et les notes, mais encore l'orchestration de celle-ci, l'interprétation du chanteur et, sur scène, les procédés de théâtralisation (en termes d'éclairage, éléments scéniques…), dans la mesure où tous ces facteurs contribuent à donner sa spécificité à ce type particulier de communication qu'est la chanson. En effet, le problème que pose la chanson n'est pas différent de celui du théâtre. Une pièce est destinée à être représentée sur scène (à l'exception peut-être du *Théâtre dans un fauteuil* de Musset) tout comme la chanson est destinée à être interprétée.

Cette idée défendue par la cantologie ne lui est pas propre. Elle puise ses origines dans les premières études sur la chanson. En effet, quelques-uns des premiers chercheurs sur le genre ont soulevé la nécessité de saisir la chanson dans sa globalité et de la théoriser en soulignant, d'une part, les dangers de la dissociation des éléments d'une chanson (mélodie, voix, texte, gestuelle) et, d'autre part, les méfaits d'une association rapide de la chanson au genre poétique. Louis-Jean Calvet est le premier à poser les jalons de ce qui deviendra la cantologie en proposant, dans *Chanson et Société*, la nécessité de « *tenter d'analyser la chanson d'un point de vue théorique*[22] ». Cela traduit d'emblée une réflexion déjà consciente des enjeux et des spécificités d'un genre qui n'est « *ni poème ni musique, mais autre chose ;* ***troisième voie***[23] ». Calvet pose ainsi, de manière précoce, la nécessité d'un discours qui « *prenne en charge toutes ses composantes et qui, analysant les œuvres, puisse lentement apprendre au public à les écouter*[24] ». C'est l'essence même de la cantologie : proposer une théorie du genre chanson en partant d'une étude stylistique des signes signifiants dans celle-ci. C'est également le constat de Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale* qui a posé, d'une certaine manière, les premières bases de la cantologie :

> Parole poétique, voix, mélodie – texte, énergie, forme sonore – activement unis en performance concourent à l'unicité de sens. Trop peu d'études précises ont porté jusqu'ici sur cette sémiose. Les remarquables travaux d'A. Amzulescu et d'A. Vicol sur les ballades roumaines ne font qu'ouvrir une voie. La typologie dont ils posent les

[21] HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p25. C'est l'auteur qui souligne.
[22]CALVET, Louis-Jean, *Chanson et Société*, Paris, Payot, 1981, p.18
[23]KAHN, Jean-François, préface à BERIMONT, Luc, ZARATE, Geneviève, *Brassens, Gréco, Montand, Mouloudj chantent les poètes*, Paris, prod.sonores Hachette/Ministère des Relations Exterieures, 1982, p.4. Nous soulignons.
[24] CALVET, *Ibid*. p.18.

> bases fait valoir l'intensité des échanges sémantiques entre texte et mélodie, au point que leur dissociation entraînerait l'absurdité du poème[25].

Ainsi, en abordant la chanson comme un tout organique et pas comme un simple texte poétique accompagné d'une musique (souvent jugée comme étant accessoire), soulignant l'importance de l'interprétation, la cantologie, qui se veut être l'aboutissement de plusieurs germes de réflexions disparates sur le genre, vient ici combler un vide dans la recherche et rompre la tradition qui définissait la chanson comme un poème chanté ou une pseudo-œuvre littéraire, tradition qui puise ses origines dans l'histoire du genre chanson.

La chanson, comme pratique, remonte aux origines mêmes de la civilisation et se présente comme l'héritière d'une tradition littéraire remontant aux origines de la langue. La littérature, à l'échelle universelle, a d'abord été chant puis chanson : Homère chantait, Virgile y invitait également comme le confirme le premier vers de l'*Eneide* : « *cano* ». Ceci est d'autant plus vrai pour la littérature française. La première œuvre française, reconnue comme telle, est une chanson : *La chanson de Roland*. En effet, des chansons de geste pour la guerre, des chansons de toile pour l'amour, les unes et les autres décrivant l'imaginaire chevaleresque de l'époque, étaient portées par la tradition orale ou la performance des jongleurs. Mais ces premières littératures sont, au même titre que la chanson, également associées au genre poétique. Sans doute, car elles étaient aussi liées, dans leur forme et leur expression, à la musique tout comme l'était, à l'origine, la poésie lyrique née en association étroite avec la musique (Orphée, première figure du poète démiurge était accompagnée de sa lyre). C'est, il nous semble, dans la présence de l'élément musical que réside la cause de l'assimilation de la chanson au poème. « *De la musique avant toute chose* » disait Verlaine dans son « Art poétique », car la poésie est avant tout rythme, sonorités et mélodies. Les propos suivants de Joëlle Deniot, sociologue et spécialiste de la chanson française, peuvent appuyer notre idée : « *La musique et la poésie étaient intrinsèquement et historiquement liées, la chanson est bien la scène paradigmatique de cette rencontre*[26]. ».

Les premières chansons nées en France ont été écrites en langue d'oc et sont l'œuvre de troubadours. La tâche essentielle du « trobador » était, comme son nom l'indique, de trouver, de composer des chansons. Les trouvères de la langue d'oïl développèrent également ce genre nouveau dont l'écriture se précisa au XIIIe grâce à l'écriture musicale venue d'Italie (notes, clé…). Troubadours et trouvères étaient des lettrés à une époque où l'immense majorité de la

[25] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 184. Nous soulignons.
[26] DENIOT, Joëlle, « La chanson française : entre nostalgie et Odyssée », in *Musique populaire, une exception française ?*, Bruxelles, Edition Mardaga, 2010, p.76.

population était analphabète. La chanson qu'ils pratiquaient était donc une chanson savante par opposition à la chanson populaire qui, faute de disposer de l'écriture, se transmettait longtemps par le biais de la tradition orale (avec tout ce que cela implique en matière d'inexactitudes et de transformation). L'écriture impose ainsi une version unique de la chanson savante, qui demeure à jamais fixée dans la forme considérée comme définitive par son auteur. Mais à force de ne pas être notée musicalement avec toute la précision que cela requiert, la chanson savante finira par perdre sa qualité même de chanson pour devenir une poésie seulement destinée à être lue par l'élite lettrée qui considérera la chanson avec dédain. Tradition qui perdurera jusqu'à nos jours. Ainsi, malgré les plaidoyers de certains poètes de l'époque en faveur de la chanson – Ronsard affirmait que « *la poésie sans les instruments ou sans la grâce d'une ou plusieurs voix n'est nullement agréable*[27] » - la chanson se sépare définitivement de l'art officiel, la poésie, représentant désormais une culture orale et populaire. De ce divorce entre poésie et musique, va résulter une dépréciation du genre chez les écrivains. Rappelons-nous des propos de Flaubert au sujet de Béranger : « *Béranger est le bouilli de la poésie moderne, car tout le monde peut en manger et trouver ça bon.*[28] » ou encore du refus de Victor Hugo de poser une quelconque note sur ses vers. Il faudra attendre le XXe pour voir un regain d'intérêt pour la chanson de la part de ces derniers. « *Commentaire permanent de l'existence*[29] » pour Boris Vian, la chanson est alors perçue par Valéry comme « *une littérature orale et auditive*[30] » susceptible de remplacer la littérature écrite. D'autre part, un sentiment diffus de la prééminence des paroles sur la musique et une sujétion de la chanson à la poésie, ne serait-ce que par ses moyens de diffusion, se présentent également comme une conséquence du détachement de la chanson, de la musique et de la poésie. En témoigne, à titre d'exemple, la collection exclusivement consacrée à la chanson par l'éditeur Pierre Seghers qui s'intitule « Poésie et chansons ». Ainsi, si la poésie chantée a toujours existé (au XXe Ferrat chante Aragon, Brassens chante Hugo, Villon et Verlaine, Yves Montand chante Apollinaire, dans le monde arabe, Oum Kalthoum chante Beligh Hamdi et Sabah Fakhri chante Mutannabbi.), il n'en reste pas moins que la chanson n'est pas un poème chanté ni un poème mis en musique. Elle possède autant de qualités

[27] RONSARD, Pierre de, « Abrégé de l'art poétique français » in *Œuvres Complètes*, édition de Gustave Cohen, Paris, Gallimard, 1950, Tome II, p.996.
[28] FLAUBERT, Gustave, « Lettre à Louise Colet, décembre 1847 », in *Gustave Flaubert, Correspondance*, Gallimard, La Pleiade, Tome I, 1973, p.79.
[29] Boris Vian, « En avant la zizique » in *En avant la zizique… et par ici les gros sous*, Paris, LGF, 1997, p.18.
[30] Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, « Notre destin et les lettres » (1937), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, Tome II, p.1071.

poétiques mais en association étroite avec la musique et le rythme qui interagissent, nécessairement dans sa composition. D'où sa spécificité.

Par sa transmission essentiellement orale et populaire ainsi que par sa brièveté (au départ pour des raisons mnémotechniques puis pour des considérations techniques), sans nécessairement avoir de support écrit, la chanson peut marquer les mémoires collectives et refléter les idéologies dominantes d'une époque. Elle peut-être une véritable balise temporelle: associée à un évènement ou un phénomène sociétal marquant (les chansons révolutionnaires, les chansons de la commune, les chansons de guerre), ou à un auteur (on parle des chansons de Brel, de Brassens…), la chanson devient classique lorsqu'elle est considérée comme porteuse d'une tradition, lorsqu'elle intègre le répertoire des chansons françaises atemporelles mais également lorsqu'elle traverse les âges et continue à être chantée et fredonnée par les générations qui ne l'ont pas vu naître. C'est le cas, à notre sens, de la chanson aznavourienne.

Mais, paradoxalement, en dépit du grand capital sympathie dont jouit l'auteur-compositeur-interprète et de son classicisme irréfutable, l'œuvre de ce dernier n'a pas fait, jusqu'à aujourd'hui, l'objet d'une critique universitaire ou académique globale ou synthétique. En effet, un tour d'horizon des études universitaires nous a conduite à un premier constat surprenant qui est celui de la carence notable de recherches académiques sur Charles Aznavour et sur son œuvre. Il n'existe pas, à notre connaissance, de thèse ou de mémoire, portant intégralement sur celui qui a souvent déploré le peu d'intérêt que l'on accordait à ses écrits, à ses textes et à sa figure d'auteur. Nos recherches ont néanmoins permis de déceler quelques bourgeons de réflexion fort intéressants dans des investigations académiques, certes peu denses, mais dont certaines méritent néanmoins d'être mentionnées.

Ainsi, en 2007, lors du troisième colloque international sur la chanson populaire intitulé du CRILCQ « La chanson populaire au fil du temps : histoire, mémoire, nostalgie [31]», Martin Pénet présenta une communication intitulée « Comme ils disent *: chanson-pivot dans l'opinion et chanson-mémoire pour la communauté homosexuelle* ». Cette communication n'a pas abouti à une publication. En 2013, lors des deux journées d'étude organisées par la BNF autour des liens entre l'immigration et la chanson, intitulées *« Avec ma gueule de métèque », la chanson française, miroir d'une société plurielle, de 1945 à nos jours*, une communication à deux voix portait partiellement sur le chanteur : « *De Charles Aznavour à Nevchehirlian, parcours de*

[31] Organisé par le Centre de Recherche Interuniversitaire sur la Littérature et la Culture Québécoises (CRILCQ), Université du Québec et Université Laval, Mars 2007.

chanteurs franco-arméniens [32]». Cette communication n'a pas été publiée intégralement, mais une synthèse de quelques lignes sur le parcours de Charles Aznavour figure dans l'introduction du volume consacré aux actes de ces journées. Les auteurs présentent le parcours de l'auteur-compositeur-interprète comme celui d'une exploitation efficace des origines arméniennes[33]. C'est sans doute l'article d'Isabelle Marc, paru en 2014[34], portant sur la nostalgie dans le répertoire aznavourien qui mérite d'être le plus mentionné. En effet, la chercheuse en musiques populaires y confirme l'ostracisme critique dont souffre l'œuvre d'Aznavour au sein de la recherche académique et y démontre, à travers des analyses fines et minutieuses, que la nostalgie constitue un motif esthétique obsédant dont l'auteur-compositeur-interprète a fait un axe majeur de son œuvre. De même, l'ouvrage du chercheur britannique Peter Hawkins intitulé *Chanson, The french singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*[35] consacre un chapitre intégral à l'étude de la figure de l'auteur-compositeur-interprète. Ce dernier voit en lui l'initiateur d'un réalisme sentimental en chanson.

Au constat d'un champ d'études universitaires extrêmement limité s'oppose le constat d'une abondance d'ouvrages biographiques ou monographiques qui ont tendance à noyer les caractéristiques esthétiques de l'œuvre aznavourienne au profit d'une masse de données biographiques. Leur discours, parfois flou, contradictoire ou romanesque, ne permet pas d'accorder suffisamment de crédit à l'esthétique des univers textuel et musical de ce dernier dont on privilégie la narration de la vie. Ces ouvrages garantissent, cependant, une visibilité éditoriale à l'auteur-compositeur-interprète. Certains d'entre eux, surtout les plus récents, ont néanmoins été d'une utilité remarquable et ont servi de référence dans notre travail par leur dimension extrêmement documentée, fournie et parfois critique. *Aznavour ou le destin apprivoisé* de Daniel Pantchenko (2006)[36], *Aznavour, non, je n'ai rien oublié* de Raoul Bellaïche (2011)[37], *Tout Aznavour* de Bertrand Dicale (2017)[38] et *Vies et légendes de Charles*

[32] Présentée par Philippe Hanus et Yvan Gastaut.
[33] Cela nous a été confirmé par les auteurs, par échanges de mails. Voir, Yvan Gastaut, Michael Spanu et Naima Yahi, « Introduction », revue *Volume !*, « Avec ma gueule de métèque, Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XXe siècle, 12/2015.
[34] MARC, Isabelle, « Aznavour ou le drame de la nostalgie populaire », *Volume !*, 11 :1, 2014, pp. 55-67.
[35] HAWKINS, Peter, *Chanson, The french singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*, Aldershot, Ashgate, 2000.
[36] PANTCHENKO, Daniel et ROBINE, Marc, *Charles Aznavour ou Le destin apprivoisé*, Paris, Fayard-Chorus, 2006.
[37] BELLAICHE Raoul, *Aznavour, « Non, je n'ai rien oublié »*, Paris, Archipel, 2011.
[38] DICALE, Bertrand, *Tout Aznavour*, Paris, First Editions, 2017.

Aznavour de Belleret (2018)[39] ont donc été abondamment cités pour étayer certaines de nos analyses.

Face à de tels constats, l'envergure implicite de notre travail de thèse, entamé en 2014, ainsi que l'enjeu des recherches à effectuer, ont été, par conséquent, d'une évidence irréfutable puisqu'il s'agissait d'envisager, pour la première fois à l'université, l'univers des chansons d'Aznavour dans leur globalité. Cette dissection objective et intellectuelle de l'œuvre que nous avons perçue, tout au long de ces années de recherche, comme l'exercice d'un apprentissage réflexif de celle-ci, s'avère être, certes, ambitieuse et inédite puisqu'il s'agit de prendre en compte l'intégralité de l'abondante discographie d'Aznavour. Cependant, la délimitation du corpus a nécessité quelques mises à jour, car il a lui-même été en mouvement depuis le début de notre thèse (deux albums sont parus depuis 2014 ainsi qu'un bon nombre de rééditions de l'œuvre intégrale).

Pour se plier aux exigences de l'exercice académique de la thèse, il nous faut, pour travailler sur l'œuvre d'un artiste connu de tous et apprécié par un grand nombre ainsi que sur le genre chanson française, accomplir la tâche ardue de rendre compte d'une émotion physique, perçue par les sens, à travers un discours rationnel et une démonstration qui s'appuie sur des outils et techniques d'analyse empiriques. Cela suppose alors la prise en compte de plusieurs notions opératoires qu'il convient de définir avant de poser les enjeux et orientations de notre travail.

[39] BELLERET, Robert, *Vies et légendes de Charles Aznavour*, Paris, Archipel, 2018.

1. Aspects de la « chanson française » en tant que catégorie esthétique : essai de définition :

En France tout finit par des chansons !
(Beaumarchais)

Chères vieilles et bonnes romances
Que jadis chantaient nos aïeux
J'aime vos couplets délicieux
[…] chantez bonnes chansons françaises
(*Chanson française*, Jane Ares, 1927)

Ça s'en va et ça revient
C'est fait de tout petits rien
Ça se chante et ça se danse
Et ça revient, ça se retient
Comme une chanson populaire[40]
(*Une Chanson populaire*, Claude François,1973)

Qu'est-ce que la « chanson française » ? En plus d'un appel à définition, cette question nous invite à revenir sur plusieurs débats qui entourent la définition d'un syntagme considéré, par certains, comme un pléonasme : la « *Chanson française :* [est] *presque un pléonasme tant le mot chanson évoque, même pour les non francophones, un style artistique lié à l'Histoire et à la culture de la France* [41]». L'expression « Chanson française », qu'il est utile de définir au seuil de notre démonstration qui a pour but d'en étudier un exemple paradigmatique, est un syntagme qui désigne aussi bien un objet et produit culturel qu'une catégorie esthétique dont il convient de préciser les caractéristiques.

D'emblée, ce syntagme se présente comme une association de deux éléments distincts : d'un côté la chanson, art millénaire, un « *tout organique*[42] », une forme musicale qui consiste en une association de paroles et de musique. De l'autre, l'adjectif « française », qui apporte une précision quant à sa nationalité et sa langue. Ainsi décortiqué, le syntagme « chanson française » devrait désigner, de manière évidente, les chansons de France ou chantées en langue française, une forme musicale liée à une sphère géographique et linguistique bien déterminée. Or la réalité que couvre ce syntagme semble plus complexe et ses enjeux plus importants qu'il n'y paraît[43].

[40] *Une chanson populaire*, in *Chanson populaire*, Claude François, 1973.
[41] Extrait d'anthologie consacrée au genre, disponible sur le site d'Universal music, cité par DENIOT, Joëlle, in « Chanson et nostalgie », *op.cit*. p. 23.
[42] Stéphane HIRSCHI, *Chanson, art de fixer l'air du temps*, *op. cit*. p.25.
[43] Cette idée est défendue notamment par Bertrand Dicale qui écrit dans l'article « Francité » de son *Dictionnaire amoureux de la chanson française* : « *À quoi reconnaît-on une chanson française ? Dire « elle est en français » ne*

Tout d'abord, le syntagme « chanson française » désignerait une réalité culturelle française qu'il est difficile de traduire en langue étrangère comme l'affirme Stéphane Hirschi en 2008 : « *le mot chanson a dépassé la seule sphère de la langue française. On le retrouve transcrit tel quel, par exemple en japonais (shân-sôn), en allemand, parfois même en anglais, signe de l'impossible traduction d'une réalité esthétique spécifique* [44]». D'ailleurs, la recherche universitaire peine elle-même à traduire en langue étrangère ce syntagme, comme le souligne Adeline Cordier en 2013[45] :

> Les universitaires étrangers qui étudient le sujet essaient rarement de traduire le terme dans leur langue, tant la « chanson » est un phénomène typiquement français, sans véritablement équivalent dans le monde de la recherche anglophone qui domine la scène musicale mondiale[46].

Cette particularité linguistique serait symptomatique d'une réalité fortement ancrée dans la culture française qui en serait devenue un symbole, un objet patrimonial, étroitement lié à l'identité nationale. Cela constituerait, selon les critiques, l'un de ses premiers enjeux, d'ordre idéologique, qui puiserait son essence dans l'histoire du genre et dans la grande Histoire.

De fait, « *En France, tout finit par des chansons !* » : cette phrase que clamait plaisamment Figaro, le personnage de Beaumarchais, à la fin du XVIIIe, semble révéler la francité intrinsèque de la chanson et la place importante qu'elle occupe dans la société et dans l'imaginaire français de tout temps (pour Scribe, la France de l'Ancien Régime était « *une monarchie absolue tempérée par des chansons* »[47]). Liée à l'histoire de France, à la culture savante puis populaire, la chanson a accompagné l'évolution de la société et du pays, depuis ses origines et serait, grâce à cela, aujourd'hui constitutive de l'identité française, de cette « mythologie » - pour emprunter l'expression chère à Barthes – qui façonne l'image de la France. Les propos du critique britannique Peter Hawkins, abondent dans ce sens :

> Yet in France, Britain's nearest European neighbour, chanson is part of the texture of everyday life, a form of popular culture which is part pf the national identity, as in the well-known proverbial phrase "Tout finit par des chansons". […] The great moments of French history have been marked

suffit peut-être pas. Et la restreindre aux artistes dotés d'un passeport de la République française n'a aucun sens puisqu'il y a Brel, Adamo, Moustaki et beaucoup d'autres… », in *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, Paris, Plon, 2016. p.325.

[44] HIRSCHI Stéphane, *Chanson, art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p. 11.

[45] CORDIER Adeline, « Le corps inadapté de l'auteur-compositeur-interprète », in *Chanson et performance, mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, L'Harmattan, 2013, p. 47.

[46] Constat soulevé par Yves Borowice dans un article de 2007 : « *En anglo-américain comme en japonais, le terme « chanson » - pour désigner la production française – est en effet souvent employé en l'état* », in « La chanson française, un art de métèques ? », *Amnis* [en ligne], 7/2007, mis en ligne le 01 septembre 2007. URL : http://journals.openedition.org/amnis/804

[47] Cité par Paul GARAPON, in « La chanson française à l'heure du monde », in *Esprit*, *La chanson version française*, Juillet 1999, p.69.

> by popular songs, which carry with them a baggage of cultural associations. […] It seems that the song form is closely bound up with the national identity in France than it is in many other cultures, that it embodies for a wide cross-section of people some of the fundamental elements of what it means to be French[48].

Ce point de vue trouve sa justification dans l'Histoire. Ainsi, en constituant la toile sonore des grands événements de l'Histoire de France, la chanson est devenue une expression privilégiée de mouvements collectifs, a dépassé la sphère du privé et de l'individuel pour s'inscrire dans la sphère du collectif, du national et du patrimonial. L'ancienneté des entrelacs entre chanson et Histoire, chanson et société et chanson et expression populaire collective, a ainsi engendré la spécificité de cette réalité culturelle française désignée par le syntagme « chanson française ». Il est donc important de retenir ce critère définitoire primordial : la chanson française est un élément caractéristique de l'identité nationale qu'elle contribue à configurer, pour les Français eux-mêmes. Mais, comme l'indiquent les observations de Hawkins, elle configure également leur image véhiculée à l'étranger. Elle serait ainsi une « *forme culturelle patrimoniale*[49] », comme le soulignent Charpentreau et Vernillat, « *un produit national authentique*[50] » sans équivalent dans d'autres ères culturelles et linguistiques, une spécificité française souvent utilisée dans la revendication d'une singularité artistique comme le suggèrent fortement les propos suivants de Charles Aznavour :

> La chanson française est unique. Voilà pourquoi, même à l'étranger, on emploie le mot français pour la définir. C'est l'œuvre de Français tels que Léo Ferré, Georges Brassens, Charles Trenet… mais aussi de francophones arrivés d'ailleurs : Jacques Brel, Guy Béart, Georges Moustaki, Linda Lemay… C'est-à-dire Belges, Libanais, Grecs, Canadiens du Québec. Des gens de culture française. L'Espagne possède son flamenco, le Portugal son fado, les États-Unis le blues… et nous la chanson [51].

Avant de s'intéresser de plus près aux caractéristiques esthétiques de la chanson française, il est légitime de s'interroger sur ce qu'a désigné concrètement cette notion au fil du temps. Pour répondre à cette interrogation, fondamentale pour poser les prémices de notre travail, il convient de revenir, non pas sur la genèse de cette expression, mais sur l'histoire de son emploi et sur les différentes occurrences de son énonciation. Elles sont révélatrices de ce qu'a désigné, au fil du temps ce syntagme dont les connotations négatives ou positives semblent conditionnées par les histoires conjointes de la musique et de la société. Nous nous en référons, à cet effet, à l'historique établi par la sociologue Joëlle Deniot en 2007 :

[48] HAWKINS, Peter, *Chanson, the French singer-songwriter*, *op.cit*. p.3.
[49] CHARPENTREAU, Jacques et VERNILLAT, France, *La chanson française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », p. 118.
[50] *Ibidem*.
[51] Charles Aznavour, in *Best of Aznavour, cinquante chansons*, Paris, Bookmakers International, 2014, p.156.

> Sans vouloir me livrer à des relevés très poussés, nous pouvons constater que l'expression va ressurgir dans les années soixante ; son usage est alors réactif, polémique…il est le fait de ceux, chanteurs, critiques, diffuseurs, programmateurs de chansons qui veulent résister aux phénomènes des *yéyés*. Trouvant un écho jusque dans les milieux populaires cultivés, ce débat est un combat portant haut le flambeau d'une esthétique et d'un savoir-faire. Mais le basculement total aura lieu dans les années quatre-vingt, période durant laquelle le mot sera frappé de discrédit, la chose soupçonnée de nationalisme, d'être vecteur d'une intellectualité dépassée ou d'un « populisme » de mauvais aloi, selon le répertoire incriminé. L'usage du syntagme refera doucement surface en modes moins malveillants, dans les années quatre-vingt-dix, car il s'agit là de revenir à l'affirmation non pas d'une esthétique, mais à l'affirmation d'un label de qualité sur le marché international. Label de classicisme entrant dans les logiques de recensement du patrimoine immatériel, d'un côté. Label de jeunisme de l'autre, pour une ainsi nommée *nouvelle chanson française*. […] Quant à l'usage très immédiat, quant au retour sensible du vocable chanson française […] il manifeste encore une autre logique de désignation. On est passé du label de désignation d'une qualité à un affichage d'inventaire « range-tout », sous prétexte culturel d'éclectisme de la variété nationale. Nous retombons de fait sur un usage disqualifiant qui se masque à peine, *chanson française* y signifie finalement chanson d'artistes locaux. […] Dans ce jeu de dupes, la définition de la chanson française est passée de la conscience des récepteurs et des créateurs à la parole exclusive des médiateurs[52] […].

De ce bref panorama historique, il résulte un flou générique dû à une politisation des différents emplois du syntagme « chanson française » ainsi qu'à des considérations d'ordre médiatique. La définition artistique semble dépendre de sa définition politique qui n'en est pas moins légitime. Mais il est néanmoins possible d'y déceler des lignes de force. Tout d'abord, selon l'usage et le point de vue sociologique, la chanson française se définit par une opposition esthétique à la chanson associée aux yéyés, c'est-à-dire la chanson de variétés. Ensuite, et comme nous le mentionnons supra, la chanson française est animée par un souffle national, un enjeu identitaire qui en fait un objet patrimonial, exploité en fonction des différentes tendances politiques dominantes. Elle serait ainsi associée à une esthétique de qualité, temporellement marquée et intrinsèquement dépassée et relevant d'un classicisme patrimonial. La chanson française serait ainsi un objet porteur de mémoire d'un âge d'or révolu et par conséquent, serait chargée d'une dimension nostalgique. De plus, la chanson française se distingue de la nouvelle chanson française qui souhaite renouer avec les formes de la chanson française classique même si cela s'inscrit davantage dans une opposition générationnelle que dans une opposition purement esthétique. Enfin, l'usage actuel de la notion de chanson française pour désigner des réalités différentes[53], usage jugé comme « *disqualifiant* » par la sociologue et spécialiste de la

[52] DENIOT Joëlle, *op.cit*. p.23.

[53] Céline Chabot-Canet confirme également, dans sa thèse, la diversité des réalités musicales actuelles placées sous l'étiquette « chanson française » : « *le genre de la chanson française regroupe des réalités diverses et des styles hétérogènes. Sous cette étiquette, figure toute la diversité des musiques actuelles en langue française et de la variété française, au sein de laquelle le caractère très perméable et la capacité à intégrer des influences multiples, l'importance des métissages et des croisements, rendent difficile l'établissement de cloisonnements marqués : chanson Rive Gauche, chanson de variétés, chanson Rock, chanson yéyé, chanson jazz, disco…* », in

chanson française, indique une volonté d'affirmer une réalité culturelle nationale face à l'hégémonie de modèles culturels étrangers et dominants à la suite de la mondialisation (et d'une certaine américanisation de la musique). Ainsi, le syntagme « chanson française », en plus de désigner une réalité culturelle patrimoniale, désigne une catégorie esthétique qui se définit en contrepoint et par opposition à d'autres formes qui lui sont esthétiquement proches et éloignées à la fois.

Afin d'illustrer cette idée, une étude attentive de l'histoire de la chanson française, en particulier depuis l'après-Seconde Guerre mondiale où elle s'est fortement affirmée comme art à part entière, apporte, indéniablement, un éclairage important. En effet, l'étude des évolutions remarquables qui ont bouleversé ses caractéristiques esthétiques permet de saisir les enjeux esthétiques qui entourent le syntagme. À ce propos, il nous a été utile de nous référer à l'article de Paul Garapon, pour qui « *on ne connait pas la chanson*[54] », intitulé « Métamorphose de la chanson française (1945-1999) ». Il y propose, de manière efficace et synthétique, une brève analyse de l'histoire de la chanson en France et de l'état des lieux des évolutions qu'elle a connues et qui ont favorisé l'émergence de cette catégorie esthétique après la Seconde Guerre mondiale. La « chanson française » serait ainsi appelée, selon Garapon, « *pour signifier sa qualité d'exception vis-à-vis de toutes les autres et en premier lieu des variétés anglo-américaines* [55]». Par ces propos, Garapon soulève ainsi une première opposition évidente (de l'ordre de la langue et de la nationalité[56]) qui est, comme il convient de le montrer, doublée d'une seconde (au sein même du champ de la production en langue française et de France).

En effet, la chanson française se définit, d'après son évolution historique et celle des réalités désignées par sa dénomination, selon une double dichotomie : chanson française/chanson de variétés ; chanson française/chanson mondialisée. À la lumière des études de l'histoire du genre, force est de constater que dans les deux cas, ce qui distingue la chanson française, c'est la place accordée au texte dans l'œuvre finale ainsi que le traitement de la matière textuelle qui doit être signifiante. « *Un air fixé par des paroles* », explique Stéphane Hirschi dans sa définition de la chanson qui fait référence depuis les travaux de la cantologie, ce qui signifie que l'intelligibilité des paroles y est tout aussi importante que « l'air », la musique. La chanson française reposerait sur une articulation entre des paroles auxquelles on

Interprétation, *phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Lyon 2, Juin 2013, p.17.

[54] GARAPON, Paul, « La chanson française à l'heure du monde », *op.cit*. p. 69.

[55] GARAPON, Paul, « Métamorphose de la chanson française (1945-1999), in *Esprit*, *op.cit*. p. 89.

[56] Il est à remarquer que le contre-point semble être toujours le même : la chanson anglo-saxonne.

accorde de l'importance et une mélodie avec laquelle elle dialogue. Cependant, certaines étiquettes d'usage, entérinées par un discours sociologique dense et par les tenants d'une chanson dite « poétique » qu'il convient de rappeler, posent la primauté du texte, la prééminence des paroles sur la musique, la ligne sémantique de la chanson comme la caractéristique fondamentale de la chanson française en tant que catégorie esthétique. Selon cet usage véhiculé par certains puristes, ce serait à partir de ce critère que se construit sa spécificité et cela, depuis son origine. *« La question de la langue des chansons que soulève immédiatement le syntagme chanson française se trouve donc posée de façon particulièrement aigüe au regard d'une signature chansonnière qui met en avant l'image sémantique de son message enchanté* [57]», écrit à ce propos Joëlle Deniot. Paul Garapon construira, quant à lui, sa démonstration sur l'évolution de la chanson française à partir du traitement de la matière textuelle de l'œuvre chantée :

> La chanson française d'aujourd'hui est-elle la même que celle de l'Après-Guerre ? À l'évidence, non. La chanson de Brassens, de Ferré ou de Brel sert avant tout les paroles : c'est *la chanson poétique* ou *à texte* qui signe le discours d'un sujet à l'intention de la communauté. Près de cinquante ans plus tard, les paroles ne font plus que participer au climat de la chanson. […] la chanson d'Après-Guerre plaisait par le verbe que l'artiste portait auprès du public ; la chanson d'aujourd'hui plaît par l'attitude musicale et l'identité esthétique qu'il véhicule[58].

Il est donc aisé de constater qu'il y aurait, selon ses usages sociologiques qui reflètent des préjugés assimilés sur le genre, une prépondérance originelle puis durable des textes sur la musique dans l'histoire de la chanson française jusqu'aux années 1960[59]. Avec l'arrivée du rock et de la vague yéyé, la musique n'envelopperait plus le texte, ne chercherait plus à le compléter ou le sublimer. L'alchimie entre le verbe et la musique disparaîtrait et emporterait, par la déréliction des paroles, l'ancrage littéraire millénaire de la chanson qui l'élevait au rang de

[57] GARAPON, Paul, « La chanson française à l'heure du monde », *op.cit*. p.4.
[58] GARAPON, Paul, « Métamorphose de la chanson française (1945-1999) », *Op.cit*. p. 69-70.
[59] Sur la notion de « chanson à texte », voir l'article « *Transformation de la chanson à texte(s) de La chanson des vieux amants (Brel, 1967) à Sache que je (Goldman, 1997)* » de Joël July qui revient, au début de son article, sur le préjudice qu'apporte l'étiquette « chanson à texte » à la qualité d'une chanson : « *À quel lexicomètre scrupuleux, à quel académiste autoritaire devrons-nous un jour la délimitation d'une jauge pour nous dire ce qu'est une chanson à texte ? Y a-t-il un nombre de mots au-delà duquel le parolier satisfait aux critères quantitatifs ? Et si l'on place un tamis qualitatif, est-ce le niveau élaboré du lexique qui fera ligne de partage entre une chanson savante et une chansonnette ? Bien sûr que non. Ne peuvent servir de fossé de démarcation ni l'argument quantitatif – qui valoriserait bien des chansons interminables, une chanson pop qui éternise son refrain, un rap qui s'épuise en flow descriptif -, ni l'argument qualitatif – puisqu'à trop ressembler à une pièce d'orfèvrerie la chanson perdrait sa vocation populaire1 et certainement lucrative. Une chanson à texte, dans l'esprit de ceux qui ont inventé cette locution, certainement sur le modèle de « roman à thèse », est une chanson où le texte prime ; au point que ce soit, à la limite, le seul élément qui compte (vraiment). C'est donc une mauvaise chanson, si une bonne chanson est celle dont les paroles seraient indissolublement prises dans la substance musicale2. Pourtant, l'expression est méliorative puisqu'elle suppose un clivage pratique et avantageux qui, par cette sous-catégorie indéterminée, revalorise globalement le genre même de la chanson.* » (2015, Hal, p.1-2 hal-01262650).

poésie orale « *dont la chanson française se veut résolument le vecteur*[60] ». Celle-ci serait selon Garapon appauvrie par les yéyés pour qui la parole « *représente plus une entrée en communication qu'un dessein poétique*[61] ». Cet *appauvrissement* serait à l'origine de la naissance de « la chanson française » en tant que catégorie esthétique, née en opposition à la chanson de variétés pour qui l'engouement pour le rythme et la musique ont entériné l'âge d'or de la chanson de qualité[62]. Depuis, la qualité du texte devint un critère discriminant de la chanson française qui se distingue, par cela, de la chanson de variétés, considérée comme commerciale. Aznavour exprimera, à ce propos, la capacité de la chanson française à se doter d'une multiplicité d'habillages musicaux et rythmiques différents tant que son habillage textuel est fondamentalement travaillé :

> C'est ce qui fait sa personnalité propre. Je ne dis pas que la musique n'a pas d'importance, mais – du tango au jazz en passant par l'Afro-Cubain ou le rock – on a pu mettre toutes sortes de rythmes sur la chanson française sans jamais lui faire perdre ce qui constitue son originalité profonde. Il est bon d'être imprégné d'une musique mondiale – on en serait toujours à la valse, sinon – mais notre personnalité française reste présente dans l'importance accordée au texte. Je peux vous assurer d'ailleurs, moi qui ai chanté dans le monde entier, que c'est ce que les gens attendent de nous lorsqu'ils vont voir un chanteur français[63].

Les entités musicales qu'il évoque s'inscrivent dans les musiques mondialisées, c'est-à-dire des formes qui auraient englobé des identités musicales authentiques au profit du rythme et de la danse comme l'indique Paul Zumthor : « *la fonction du texte perd toute sa netteté ; sa maigreur, sa médiocrité souvent en annulent l'impact : ne restent que la musique et la danse* [64]». C'est de là que réside la particularité de la permanence de la réalité indiquée par le syntagme « chanson française », comme l'observe Paul Garapon :

> la mondialisation des ressources musicales a bouleversé le paysage, à tel point d'ailleurs que la permanence de la chanson en France est remarquable : dans certains pays d'Europe […] elle a tout simplement disparu au profit de la variété anglo-saxonne[65].

La caractéristique majeure de la chanson française qui semble déterminer ces jugements réside donc dans cette opposition à la chanson de variétés et la chanson mondialisée et à l'intérêt accordé à l'intelligibilité d'un texte de qualité. Malgré les évolutions remarquables qu'elle a connues au sein de la sphère culturelle française, malgré son ouverture au métissage musical

[60] *Ibid*.p.70.
[61] *Ibid*. p.100.
[62] « *Dans la France de 1950, la chanson était un genre déterminé par une poétique orale. Dans la France de 1970, elle est déterminée par la musicalité instrumentale* », écrit à ce propos, *ibid*. p. 103.
[63] *À Chorus*, dossier Charles Aznavour, (n°7, printemps 1994) ; propos recueillis par Marc Robine.
[64] ZUMTHOR, Paul, *op.cit*. p. 188-189.
[65] GARAPON, Paul, « La chanson française à l'heure du monde », *op.cit*. p. 70.

(notamment à partir des années 1990)[66], malgré la reconsidération de l'équilibre de la relation texte-musique en son sein (notamment à partir de la fin des années 1960), il n'en reste pas moins que les réminiscences de ses origines littéraires savantes, son lien étroit à l'identité nationale construit à travers les siècles et sa volonté de préserver une authenticité face à une globalisation musicale grâce, notamment, à l'usage de la langue française, constituent l'essence de la chanson française en tant que catégorie esthétique et en façonnent les normes. De même, ces spécificités et cette opposition à l'état de la chanson actuelle (en particulier depuis les années 1990) ont engendré une patrimonialisation des représentants de la chanson française proche de la chanson dite à texte, de la chanson poétique et à celle qui aspirait à atteindre les sommets de ce qui était qualifié comme « poésie orale », apanage de la chanson en France dans les années 1950-1960. Ainsi, une forme de nostalgie pour cette chanson française de qualité face à une chanson à l'authenticité menacée se fait sentir, notamment, par les politiques de défense du patrimoine chansonnier en France (d'où, peut-être, la diversité de réalités désignées aujourd'hui par chanson française que nous soulevions supra, pour englober et s'imprégner des musiques étrangères).

Mais à cette chanson française, à cette « *belle langue morte* [67]», à cette « *parole embaumée* [68]», est « *dévolu le sens muséal de l'inactuel, la gestion de la nostalgie et de la consécration classique*[69] ». Car elle est chargée d'une dimension mémorielle qu'elle transmet et réactive, en ayant, notamment, pour thématique récurrente la nostalgie, thème universel qui a fortement nourri la chanson française, des *Feuilles mortes* au titre *Le chant des sirènes* des Fréro Delavega, en passant par *La bohême*, *L'été indien* et par d'autres classiques du répertoire chansonnier de France. Cette pulsion nostalgique qui domine les thèmes de la chanson française est d'origine savante et puise ses sources dans les textes épiques universels – l'*Odyssée* d'Homère, entre autres, qui a immortalisé la nostalgie d'Ulysse pour Ithaque, sa ville natale, ou encore les textes d'Ovide en exil.

Cette dernière remarque nous permet de définir, à présent, la chanson française d'un point de vue esthétique. Pour corroborer davantage notre dernière assertion, il convient de noter que d'un point de vue thématique, « *les thèmes de la chanson française sont essentiellement*

[66] Comme l'indique Paul Garapon : « *Devenues partie du langage commun, musique africaine, raï, rap contribuent, avec toutes les autres couleurs de la palette musicale planétaire dont dispose désormais le chanteur, à façonner le nouveau visage de la chanson française.* », in « Métamorphose de la chanson française (1945-1999) », *op.cit*. p.112.
[67] DENIOT, Joëlle, *op.cit*. p. 18.
[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*.

ceux de toute poésie[70], remarquent Jacques Charpentreau et France Vernillat dans leur définition de l'esprit de la chanson française. « *La nature, le travail, la mort, Dieu, le loisir, l'amitié… et surtout l'amour qui, des troubadours à nos jours, a été chanté avec constance, et avec une réussite étonnante…* [71]». Force est de constater que ces thèmes appartiennent à une culture transmise par la tradition, aux lieux communs universels, que la chanson contribue à transmettre. Cette continuité d'inspiration de la chanson française avec les thèmes universels de la littérature s'explique par l'ancrage littéraire originel du genre chanson en France que la chanson d'après-guerre a voulu préserver pour prétendre au statut de genre noble. Ces réminiscences littéraires, cet héritage savant ont façonné l'esthétique de la chanson française telle que créée dans les années 1950-1960 et ont mis en exergue ses aspirations intellectuelles que certains artistes emblématiques de l'époque ont nourries en mettant en musique des textes de poètes contemporains. L'héritage savant des chansons, exprimé par ce retour de thèmes universels, le rappel de textes appartenant au patrimoine culturel, n'est pas sans déclencher la mémoire de l'auditeur, sa nostalgie pour un savoir partagé avec le créateur de la chanson.

Par ailleurs, toujours d'un point de vue stylistique, la chanson française se caractérise également par sa dimension narrative et par son « message référentiel ». Cette idée a particulièrement été développée par Isabelle Marc dont nous reprenons, en substance, quelques-uns de ses développements pertinents sur cet aspect dans ce qui suit. En effet, pour celle-ci « *la chanson est aussi un texte verbal interprété par une voix qui aspire à communiquer un message référentiel, et c'est précisément sur ce point que se trouve vraisemblablement la spécificité de la chanson française*[72] ». Cette « *tendance à la narrativité*[73] » qui engendre le « *plaisir référentiel de l'immersion fictionnelle […] éprouv[é] en écoutant une histoire bien racontée*[74] », représente, selon Isabelle Marc, l'essence de la chanson française, qualifiée par le critique britannique Simon Frith, comme « *the most narrative song*[75] ». De fait, la chanson française se distingue par sa dominante narrative : « *elle exige une « histoire », elle raconte*

[70] CHARPENTREAU, Jacques et VERNILLAT, France, *op.cit*. p. 122.
[71] Pour Bertrand Dicale, la chanson française se définit, d'un point de vue thématique, comme *« un art de la mélancolie zébrée de rayons de soleil, de la déploration joyeuse, des regrets sans remords, des adieux qui promettent fidélité. Un art de la tristesse radieuse […] – la femme qui s'en va, l'enfant qui meurt, le roi que l'on tranche, le nom qui s'efface, le printemps qui n'est plus* », in *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, *op.cit*. p.326-327.
[72] MARC, Isabelle, « Plaisirs et fictions dans la chanson française », in *Belphégor* [en ligne], 15-2/2017, p. 7. http://journals.openedition.org/belphegor/997
[73] *Ibidem*.
[74] *Ibidem*.
[75] FRITH, Simon, *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 170, cité par Isabelle Marc, *op.cit*. p. 7.

quelque chose, la conquête d'une belle, le départ pour la guerre, le retour du marin, etc…[76] ». Elle regorge de fictions habitées par des personnages, dont certains sont devenus des mythes, et d'histoires, souvent édifiantes, qui perdurent dans la mémoire et l'imaginaire collectifs :

> Chacun selon son âge et ses préférences, possède son propre panthéon de personnages chantés : la bonté de l'Auvergnat (Brassens), les malheurs de Jim (Souchon), le charme de l'Aziza (Balavoine), la jeunesse de Melody Nelson (Gainsbourg)… parmi tant d'autres ; on se rappelle les histoires d'amour et de désamour interprétées par Brel, par Dalida, par Adamo, par Gréco, par Hardy, qui configurent d'ailleurs une bonne partie de l'éducation sentimentale des Français, tout comme les épopées canailles de Renaud, les récits décalés de Gainsbourg, les petites histoires quotidiennes de Delerm, les joies et les misères intimes de Biolay, les fantaisies décalées d'Olivia Ruiz. Et ce, il nous semble, avec autant de force sinon plus que les « aventures » d'un Julien Sorel, d'une Emma, d'un Rastignac, d'un Marcel[77].

Ces fictions brèves que livre la chanson française s'expliquent par l'importance accordée au « logos » qui joue ainsi un rôle primordial. En effet, en analysant l'exemple de deux titres à l'immense succès international, *La bohême* de Charles Aznavour et *Get lucky* de Daft Punk, tous deux créés par des artistes français, Isabelle Marc démontre que le plaisir esthétique procuré par ces deux chansons diffère, non seulement par la langue utilisée (le premier chante en français, le second fait chanter en anglais), mais également par leur dimension référentielle. Le titre de Daft Punk ne raconte pas d'histoire. Il est non-référentiel tandis que *La bohême*, de Charles Aznavour, présente des personnages qui évoluent au fil du récit. À travers la comparaison de ces deux exemples, Isabelle Marc démontre qu'en France, « *le plaisir lié à l'écoute ne peut pas être dissocié de sa compréhension*[78] » et qu'il s'agit là d'un « *plaisir vernaculaire*[79] ». Cette dimension narrative permettrait ainsi à la chanson d'être assimilée par l'auditeur qui est, par définition « *une espèce fabulatrice* », pour reprendre l'expression de Nancy Huston[80]. En exposant des tranches de vie, des microfictions qui peuvent parler à l'imaginaire de tout un chacun qui peut les alimenter, la chanson française renforce le paradoxe de sa double dimension : sa dimension collective (qui dans son histoire en a fait un produit patrimonial et identitaire) en créant un univers constitutif d'un espace mémoriel collectif et sa dimension individuelle dans la mesure où chaque auditeur peut l'interpréter à sa manière.

La chanson française sa caractérise également par sa brièveté, sa concision favorisées par les structures répétitives qui la construisent, en particulier la forme « couplet-refrain » et le respect des règles métriques qui imposent des régularités de formes et de structures. Ces

[76] CHARPENTREAU, Jacques et VERNILLAT, France, *op.cit*. p.120.
[77] MARC Isabelle, *op.cit*. p.7.
[78] *Ibidem*.
[79] *Ibidem*.
[80] HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2008.

particularités formelles, qui reposent sur ce que Stéphane Hirschi appelle des « *effets de récurrence* [81]», engendrent une condensation des messages véhiculés par la chanson. Par une syntaxe particulière qui recourt sciemment à des structures répétitives, des ellipses, non-dits et autres procédés qui concourent à rendre le message de la chanson à la fois immédiatement perceptible et ouvert aux interprétations subjectives et individuelles, la chanson française devient un laboratoire où la parole chantée est manipulée par l'artisan qui en est le créateur. Bertrand Dicale le suggère dans les propos suivants : « [les chansons françaises] *savent parler dans l'ellipse, le symbole, la diagonale. Peu de mots qui ouvrent largement les possibles de l'expression en suscitant une immédiate avalanche de sens et même de double sens*. [82]» Mais cette brièveté de la chanson française, sa dimension répétitive et sa concision en font un objet facilement mémorisable et par conséquent perdurable.

Il convient donc de répondre à la question « qu'est-ce que la chanson française ? » par cette tentative de définition que nous proposons et qui est la suivante : la chanson française est, tout d'abord, une forme musicale qui se caractérise par la langue de ses paroles, le français, et par sa dimension patrimoniale et porteuse d'une symbolique identitaire en France. L'attention portée paroles en est un critère primordial et discriminant ainsi que ses aspirations poétiques et intellectuelles. Ses dimensions lyrique et narrative ainsi que ses sources et inspirations savantes la distinguent des formes musicales en langue française qui négligent la référentialité de leur ligne sémantique ou des formes musicales étrangères qui privilégient la musique au détriment du texte. Ce critère discriminant est à l'origine de la catégorie esthétique désignée par le syntagme chanson française et du second sens, étroitement lié au premier, de ce syntagme. En effet, « chanson française » désigne également une catégorie esthétique qui renvoie à la chanson de qualité, à la matière textuelle intelligible qui y est tout aussi importante que sa matière musicale, créée par des Auteurs-Compositeurs-Interprètes après la Seconde Guerre mondiale, porteuse d'une mémoire et susceptible de solliciter la nostalgie des auditeurs, car d'emblée jugée comme ancienne et sans équivalent actuel malgré les appellations « nouvelle chanson française » et « chanson néo-classique ».

Pour finir notre propos sur la chanson française, il est intéressant d'évoquer la chanson de Claude François, intitulée *Une chanson française* qui témoigne de la capacité du genre chanson à parler de lui-même et de résumer ses propres traits esthétiques et stylistiques. En effet, dans ce titre il est aisé de noter le retour de la chanson sur elle-même, cette réflexivité qui

[81] HIRSCHI, Stéphane, *La chanson art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p. 37.
[82] DICALE, Bertrand, « Francité », in *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, *op.cit*. p.326.

permet à la chanson de s'auto-définir. Le titre de cette chanson de 1975, extraite de l'album *Pourquoi pleurer* et dont les paroles sont de Nicolas Skorsky, a une dimension programmatique : à travers son récit, le canteur associe sa rencontre avec sa bien-aimée à une chanson française. Cette rencontre devient l'occasion de filer la métaphore amour-chanson française. Le canteur en propose ainsi non pas une définition mais évoque, notamment à travers quelques comparaisons, quelques-unes de ses caractéristiques que la chanson elle-même suggère par son contenu :

> C'est une romance
> Écrite en France
> Une mélodie sur laquelle je t'ai rencontrée
> Tu m'as parlé de disques anglais
> Moi, je t'ai appris parlez-moi d'amour depuis
> Fille de France tu as compris,
> Que n'est pas d'or tout ce qui vient d'outre-Manche
> Depuis ce jour tes feuilles mortes
> Et les roses blanches sont des chants d'amour
> Tu es, le soleil du Midi, le parfum de la Normandie
> Le goût du bon vin, le goût de la vie
>
> (Refrain) Tu es, belle comme gentille comme une chanson française
> Tu es, simple comme douce comme une chanson française
> Bien faite et sentimentale
> Tu chantes quand tout va mal
> Tu trouves toujours un air
> Qui dit dans la vie faut pas s'en faire
> (Oui) tu es, fière comme tendre comme une chanson française
> Tu as le bon sens et le cœur d'une chanson française
> Oui presque aussi belle et fidèle, aussi traditionnelle
> Qu'une chanson de toujours
> Tu fais l'amour comme dans les chansons françaises
>
> Brouillard et pluie, un soir d'hiver
> Je nous revois en voiture filant vers Paris
> Tu me tiens chaud, et pour conduire
> J'ai mis la radio pour ne pas m'endormir
> Mais près de Senlis, la route glisse
> C'est le déluge vite il faut trouver un refuge
> J'avais forcé sous les éclairs
> Soudain on était tout seul sur la Terre
> Sous un peuplier italien
> Qui servait de paratonnerre
>
> Tu es devenue mon plus beau refrain […]

La rencontre entre les deux personnages de la chanson est associée à une chanson française, d'abord perçue comme un sentiment mélodique « *une mélodie sur laquelle je t'ai rencontrée* », celle-ci devient donc un objet chargé de souvenirs et acquiert, par voie de conséquence, une dimension nostalgique. Cette « *mélodie* » est une « *romance/écrite en France* » ce qui d'emblée inscrit l'auditeur dans la sphère géographique et thématique de la chanson française et renvoie à la définition cantologique de la chanson : « *un air fixé par des paroles* ». De même,

l'opposition de cette chanson aux « *disques anglais* » et à « *tout ce qui vient d'outre-Manche* » ainsi que la référence aux titres, classiques de la chanson française, *Les feuilles mortes* [83] et *Les roses blanches* [84] font de cette rencontre l'occasion de promouvoir la chanson française et son patrimoine classique, une occasion de la célébrer auprès d'une auditrice devenue « *depuis* » une « *fille de France* ».

En outre, les comparaisons du refrain et la caractérisation adjectivale qu'elles développent (belle, gentille, simple, douce, fière, tendre) donnent une dimension anthropomorphique à la chanson qui traduit l'assimilation du souvenir de la chanson à celui de la rencontre avec la bien-aimée et à la naissance de l'idylle du canteur. Cette projection métaphorique permet donc de caractériser la chanson française. Nous retiendrons en particulier les caractéristiques suivantes : « *sentimentale* » : elle renvoie à l'un des axes thématiques privilégiés de la chanson française depuis sa création ; « *aussi traditionnelle/ qu'une chanson de toujours* » : cette caractéristique définit la chanson par sa dimension temporelle mais aussi par son inscription dans la tradition et par conséquent par sa dimension patrimoniale. Ainsi, le canteur célèbre la chanson française de qualité en exprimant son amour pour sa bien-aimée. Enfin, cette chanson de Claude François est narrative, notamment dans le couplet qui suit le refrain. Les détails narratifs sont précisés (« *un soir d'hiver* », « *près de Senlis* », « *filant vers Paris* »…), le recours aux temps verbaux de la narration permet à l'auditeur de suivre ce récit et conforte « *l'immersion mimétique* » qu'évoque Isabelle Marc dans son étude sur les caractéristiques de la chanson française. Ainsi, cette chanson de Claude François est certes une célébration de l'amour et raconte l'histoire d'une idylle. Mais sa dimension métareflexive permet de célébrer la chanson française qui devient un objet magnifié et porteur de nostalgie et de souvenirs. En parlant d'amour et de chanson et en s'autodécrivant par le biais de l'effet miroir, *Une chanson française* témoigne donc de la conscience d'un art, celui de la chanson, de son histoire, de sa symbolique, de ses enjeux patrimoniaux et identitaires. Cela suggère que la chanson française aime parler d'elle-même pour se préserver et se patrimonialiser.

[83]Célèbre chanson de Prévert et Kosma qui date de 1950.
[84]Chanson réaliste de 1925, chantée entre autres par Berthe Sylva.

2. Qu'est-ce qu'un classique ?

« *Toute critique est une tentative pour définir le classique* »
Ezra Pound

« *Il y a une infinité de manières de définir ou de croire définir le classique* »
Paul Valéry

Définir Charles Aznavour comme un « classique » de la chanson française et se proposer d'analyser et d'étudier les expressions, les origines et les enjeux de son classicisme en chanson ainsi que le processus de patrimonialisation dans lequel il s'est inscrit, amènent, au seuil de notre entreprise d'investigation, à se poser la question que Sainte-Beuve[85], Alain Viala[86], et d'autres se sont posée auparavant : « qu'est-ce qu'un classique ? » et à s'interroger sur ce que la littérature et les arts baptisent comme classique. La réponse peut sembler évidente, notamment pour un bachelier pour qui « classique » se résume à ce qui appartient au XVIIe[87]. Cependant, de nombreux travaux ont démontré « *l'aporie à laquelle se heurte toute définition du classique unitaire dans la durée* [88]» et la complexité de cette notion qui est à appréhender différemment de cette acception courante et réductrice du terme et ont souligné les enjeux historiques, esthétiques, sociologiques et politiques sous-jacents à cette question. En effet, historiquement, le terme « classique » a connu une évolution importante qui a contribué à la surcharge sémantique de cette notion souvent considérée comme problématique, parfois difficile à cerner et défiant toute précision car devenue, au fil du temps, polysémique[89]. Afin d'expliciter le sens dans lequel nous utilisons le terme « classique » et afin de mesurer le degré de pertinence de l'attribution du qualificatif « classique » à Charles Aznavour, une précision de la définition de cette notion opératoire et fondamentale, relevant de l'esthétique et de la réception, ainsi qu'un bref état des lieux des problématiques soulevées autour de la question

[85] Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, 1858. « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Causeries du lundi*, 3e édition, revue et corrigée, t. III, Paris : Garnier, p. 49.
[86] Notamment dans deux articles qui nous servent ici de référence : « Qu'est-ce qu'un classique ? », in Bull. Bibl, France, Paris, t.37, n°1, 1992, p.6-15 (désormais mentionné « Viala 1992 ») et « Qu'est-ce qu'un classique ? », in *Littératures Classiques*, 19, 1993 (désormais mentionné « Viala 1993»).
[87] Florence Dumora-Mabille écrira à ce propos : « *au XXe, un écart s'est creusé entre « classicisme », qui désigne spécifiquement l'art de la période louis-quatorzienne, « âge classique », plus large, et les « classiques », désignant sans limite de temps ni de nationalité les auteurs dignes d'être enseignés en classe* », in « Classicisme », *Dictionnaire du littéraire*, ARON Paul et al., Paris, PUF, 2010, p. 95.
[88] *Ibidem*.
[89] Voir à ce propos HOUDART-MEROT Violaine, « Textes classiques et/ou œuvres patrimoniales : définitions et critères », in *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, (dir) DE PERETTI Isabelle et FERRIER Béatrice, Paris, Peter Langue, 2012, p.23-36.

s'imposent. Cela permettra, par la suite, de formuler les problématiques posées par l'association du qualificatif « classique » à l'auteur-compositeur-interprète qui constitue l'objet de notre propos.

Selon Alain Rey[90], l'adjectif « classique », employé pour la première fois en langue française au XVIe, vient du latin « *classicus* » lui-même dérivé de « *classis* » et signifiait « de première classe » en référence aux cinq classes sociales entre lesquelles étaient répartis les citoyens de Rome en fonction de leur richesse. Au IIe siècle, une spécialisation du sens du mot est opérée par Aulu-Gelle pour qui il convenait de s'adresser aux « *classici* » pour apprendre le bon usage en fait de langue. On évoquait à ce propos les « *classici scriptores* » - « les écrivains de première valeur » - d'où le sens d'« écrivains qui font autorité » dignes d'être enseignés en classe, introduit au XVIIe (notamment par Thomas Sébillet). Au XVIIIe, « classique » désigne les auteurs du siècle de Louis XIV. Ainsi, pour Voltaire et les auteurs de l'*Encyclopédie*, les écrivains du XVIIe ont élaboré un art de mesure et de respect, prônant l'admiration et l'imitation des Anciens. De cet emploi, le sens de respect de la tradition donnée comme modèle sera maintenu par les usages postérieurs. Le XIXe opposera « romantique » à « classique » perçu alors comme relevant de l'esthétique du XVIIe et verra le passage à l'usage commun du qualificatif qui, par dévaluation du sens originel de « qui fait autorité », signifiera désormais « ce qui ne s'écarte pas des règles établies » et, avec une nuance péjorative, ce qui est « ordinaire » et « normal ».

De cet historique sémantique établi par Alain Rey, historique relayé et confirmé par d'autres dictionnaires de référence[91], il en ressort, essentiellement, que le qualificatif « classique » jouit d'une polysémie remarquable et, qu'à partir de son sens initial, à travers de nombreux changements accompagnés paradoxalement d'une certaine continuité de sens (celui de la valeur), des redistributions sémantiques se sont opérées entraînant une charge connotative importante du mot dans ses emplois actuels que nous pourrions résumer ainsi : est « classique » :

- Ce qui est admis dans les classes
- Ce qui fait autorité
- Ce qui est gardé comme modèle
- Ce qui appartient au XVIIe et s'oppose à « romantique »[92]
- Ce qui est considéré comme excellent et digne d'admiration par ses contemporains

[90] *Robert Historique de la Langue française*, Tome 1, p. 773.
[91] En l'occurrence *Littré*, *Larousse*, *Trésor de la Langue Française* et *Dictionnaire de l'Académie*.
[92] Sens notamment développé au XIXe, en particulier pour Littré.

- Ce qui est fidèle à la tradition
- Ce qui ne s'écarte pas du bon usage
- Ce qui est ordinaire, habituel et sans surprise
- Ce qui est digne de servir de modèle aux générations futures
- Ce qui est digne d'accéder au patrimoine culturel de son pays

Mais il ressort, de cette prolifération de sens, finalement très liés, une constante : celle d'une dimension axiologique perçue nécessairement *a posteriori*. En effet, le noyau sémantique commun aux différents emplois de l'adjectif « classique » est l'institution en valeur de l'objet ainsi qualifié, objet aux caractéristiques esthétiques suggérées par cette prolifération sémantique et valeur attribuée ***à réception***.

Parmi les nombreux critiques, philosophes et écrivains qui se sont intéressés à la notion de « classique » et qui ont tenté de la définir - Sainte-Beuve, Sartre, Blanchot, Barthes, Valéry, Bergson – ce sont Alain Viala, dans ses ouvrages et articles de références autour du « classique » et du « classicisme » et, dans son sillage, Nathalie Piegay-Gros, dans son article « Le classicisme[93] », pour la critique universitaire, qui mettent en avant, dans leurs travaux, l'ancienneté de la question et établissent des synthèses[94] quasi-exhaustives autour des problématiques actuelles que soulève le terme de « classique » en dégageant quatre aspects majeurs qui découlent de la polysémie du qualificatif :

- La dimension axiologique qui émane des jugements de valeur inhérents au qualificatif
- La dimension prescriptive, liée à la valeur d'autorité
- La dimension esthétique qui permet de recenser les qualités d'une œuvre jugée classique
- La dimension historique et temporelle, liée aux différentes époques d'émergence des œuvres considérées classiques

La dimension esthétique de l'objet classique se résume en une série de critères : conformité au bon goût, clarté, perfection, symétrie, équilibre, simplicité[95], respect de l'ordre, usage d'une structure et d'une forme reconnaissables, inscription dans le connu et dans la continuité. L'œuvre classique se présente ainsi comme une adéquation parfaite de l'idée et de la forme et se définit en termes d'ordre, de composition, de pureté et d'un « *soin de la forme* », selon Valéry pour qui l'essence du classicisme se résume en « *des actes volontaires et réfléchis qui modifient une production* naturelle *conformément à une conception* claire *et* rationnelle *de l'homme et de*

[93] PIEGAY-GROS, Nathalie, « Le classicisme », dans *Nouvelle Revue Pédagogique* – Lycée/ N°27/ Novembre 2007, p.14-22.

[94] Qui nous servent ici de références et d'appui théorique.

[95] Racine, dans sa Préface à *Bérénice* (1670), décrit l'esthétique classique comme celle qui « *consiste à faire quelque-chose de rien* », dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1950, p.465.

l'art [96]». Deux critères esthétiques sont particulièrement mis en valeur dans les récentes études que nous citons et qu'il convient de préciser : la régularité et la prétention à l'universalité.

La notion de régularité est, dans ce cadre, liée à celle d'imitation : une œuvre classique a recours à des schémas reconnaissables, à des modèles reproductibles et en propose à son tour. C'est ce que Alain Viala appelle « *la modélisation*[97] » :

> Un auteur et une œuvre seront d'autant plus qualifiables comme classiques (classicisables) qu'ils paraissent incarner un modèle, ou plus exactement qu'on réussit à leur tirer des modélisations. À cet égard, « nos classiques » le sont bien par leur pratique de l'imitation : elle appartient à une logique de modélisation, puisqu'en imitant un modèle, on s'inscrit dans une perspective du modélisable[98].

Ainsi, en respectant des règles et des canons d'écriture, une œuvre se présente comme un canon de perfection et peut, par la suite, devenir un objet imitable et engendrer elle-même des suites, voire des classiques.

Quant au critère de l'universalité, il est appréhendé, tout d'abord, comme résultant du critère de l'impersonnalité de l'œuvre qui permettrait à chacun de s'y retrouver. L'écrivain ou l'artiste met à distance son moi personnel, biographique, circonstanciel, et créateur au profit d'une œuvre en quête d'universalité, ceci en partant du particulier pour atteindre le général[99]. Cette mise à distance des particularités individuelles permet d'atteindre une atemporalité qui mène à l'universalité qui devient, alors, une finalité de l'œuvre classique. D'ailleurs, Maurice Blanchot définit le classique comme « *celui qui sacrifie la parole qui lui est propre,* […] *pour donner voix à l'universel*[100] » ce qui rejoint les propos de Sainte-Beuve pour qui le classique est celui « *qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde*[101] ». De même, l'universalité de l'œuvre classique signifie son accessibilité, l'universel, étant par définition, ce qui est commun à tous et dont la portée est générale. Ainsi, le critère esthétique de l'universalité semble être fondamental dans la définition d'un objet ou d'une œuvre classique dans la mesure où, en s'opposant au particulier et au singulier, il en élargit non seulement l'accès, mais en élargit davantage la portée. Une œuvre classique se doit ainsi d'être lisible, accessible et son message serait perçu alors aux premiers abords, sans ambigüité ni équivoque,

[96] VALERY, Paul, *Variétés*, dans *Études littéraires, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléaide », p.608.
[97] VIALA Alain, 1993, *op.cit*. p. 19.
[98] *Ibid*. p. 20.
[99] D'ailleurs Kant propose « général » comme premier synonyme d'« universel » dans *La critique de la raison pure*.
[100] BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Idées, 1968, p.19.
[101] SAINTE-BEUVE, *ibid*. p. 42.

même si son sens profond peut être l'objet d'interprétations plurielles, en fonction des époques et des mentalités. C'est ainsi qu'il convient de comprendre la définition que propose l'écrivain italien Italo Calvino : un classique est « *un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire* [102]» et que « *toute relecture d'un classique est une découverte, comme la première lecture* [103]».

Par ailleurs, Alain Viala et Nathalie Piegay-Gros se rejoignent pour affirmer que « classique » est une notion dynamique et complexe et s'accordent pour faire de ce qualificatif une notion « *transhistorique*[104] », c'est-à-dire une notion qui ne se cantonne pas à une époque donnée (qui serait pour d'aucuns la période qui coïncide avec le siècle de Louis XIV) mais qui entretient un rapport étroit avec le temps et avec l'histoire : « *C'est* […] *une notion transhistorique, chaque époque, chaque mouvement littéraire pouvant se reconnaître des classiques (des autorités, des modèles à imiter…) ou produire des classiques*[105]. ». Sainte-Beuve, dans *Causeries du lundi* réconcilie le sens universel et le sens historique en affirmant que l'auteur classique peut appartenir à toutes les époques :

> Un vrai classique, […], c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré : qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges[106].

Ce postulat a davantage retenu notre attention dans la mesure où la dimension temporelle liée à ce que l'on considère comme classique présente une épaisseur intéressante à plus d'un titre.

En effet, si chaque époque peut avoir ses propres modèles et des œuvres érigées en canon, mis en avant pour magnifier et défendre la ou les esthétiques de leur temps, ces derniers ne s'inscrivent pas nécessairement dans la durée. Or, pour être classique, comme l'indique l'étude diachronique menée autour de l'adjectif, une œuvre se doit d'appartenir à un patrimoine nécessairement durable. Elle se doit donc de dialoguer avec la postérité : « *On est classique au regard de l'histoire et de la postérité, au regard de ce que l'on a apporté à ceux qui suivent*.[107] ». Cela signifie que si une œuvre est admirée et jugée comme modèle de perfection pour le siècle ou l'époque qui l'ont vu naître, elle doit l'être également pour les générations qui suivent. Ainsi, la notion du temps devient malléable et s'épaissit pour créer un hors-temps où

[102] CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984 (pour la traduction française), p.7.
[103] *Ibid*. p. 9.
[104] VIALA Alain, 1993, *op.cit.* p. 17.
[105] *Ibidem*.
[106] SAINTE-BEUVE, *ibid*. p.42.
[107] *Ibid*. p.16.

se situeraient les œuvres classiques. Ce hors-temps serait celui de la perfection de l'œuvre et de sa discursivité avec les œuvres qui ont suivi. Un hors temps où dialoguerait le passé avec le présent autour ce de qu'ils ont en commun.

Dans ce même ordre d'idées et toujours selon les études menées autour du classicisme, deux paradoxes témoignent de l'importance de la valeur temps quand il s'agit de définir un classique : une œuvre passée inaperçue ou jugée non conforme avec son temps à l'époque de sa création peut par la suite devenir classique et être objet de canonisation (c'est notamment le cas, à titre d'exemple, des pièces de Molière, les « *sœurs d'infamie* » pour la critique scolaire, *Dom Juan* et *Tartuffe* ou encore de *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal*, œuvres qui ont valu à leur créateur un procès mais qui ont été canonisées ultérieurement). Ce paradoxe, qui se résume en des changements de perspective positifs survenus au cours des siècles, trouve son pendant dans un second : un écrivain, un artiste ou une œuvre peuvent bénéficier de la reconnaissance et de l'engouement de leur temps mais se voir oubliés et négligés par les générations qui suivent (c'est le cas, à titre d'exemple, de l'écrivain du XVIIe, Voiture). Ces deux paradoxes indiquent clairement que l'œuvre classique est celle qui résiste aux changements, à l'instabilité des époques, celle qui entretient un rapport étroit à la durée et au temps et qui dialogue avec ce dernier. Elle inscrirait ainsi dans ses codes ce qui la ferait durer au-delà de son temps, comme l'observe Viala : « *elles* [les œuvres classiques] *sont à la fois des réalités du passé et des réalités présentes, elles portent en elles leur réalité d'objets du passé jusqu'au milieu de notre réalité présente*[108] ». Cela indique, également, le dynamisme de cette notion qui évolue sans cesse et son rapport étroit et complexe avec l'histoire.

Mais cela indique surtout que les différentes conditions de la réception d'une œuvre classique ne se réduisent pas uniquement à son inscription dans le temps qui participe, néanmoins, à en consacrer la qualité et l'autorité. Elles dépendent également des acteurs de sa légitimation socioculturelle et de sa canonisation qui sont essentiellement les institutions académiques ainsi que les acteurs de diffusion, notamment les institutions éditoriales. En effet, le processus de classicisation dans lequel s'inscrit une œuvre, comme l'explique de manière détaillée Alain Viala, passe, notamment à partir du XIXe, par l'école et par l'édition. Une œuvre inscrite au programme des classes, notamment en cycle terminal du secondaire ou encore aux concours de l'enseignement des lettres, le CAPES et l'agrégation, aurait plus de chance d'être connue et appréciée par les générations qui suivent ce qui permettrait d'en perpétuer le

[108] VIALA, Alain, « Lire les classiques au temps de la mondialisation », in *Dix-septième siècle,* 2005/3 (n° 228), p. 396.

rayonnement. De même qu'une œuvre parue dans des éditions prestigieuses, sous l'étiquette de « classique de... » ou encore sous la forme d'intégrales, se voit légitimée car elle devient l'objet d'une célébration et d'une reconnaissance institutionnalisées. « […] *la légitimation suppose à la fois une audience suffisante, un certain succès donc, et la reconnaissance par les pairs, par les instances autorisées du champ*[109] », écrit à ce propos Alain Viala. Florence Dumora-Mabille écrira également à ce sujet : « *Contrairement au romantique, aucun auteur ne peut en effet se dire classique* […] *il est désigné a posteriori comme tel par un cercle de lecteurs autorisés, relayés par les institutions qualifiantes qui sont l'école, l'académie ou l'édition, qui tirent différemment parti de la fonction pédagogique et idéologique d'un patrimoine culturel destiné à forger l'identité nationale* [110]».

Ainsi, et à plus large mesure, la légitimation favorisée par la diffusion et l'exhibition des œuvres classiques et effectuée par l'institution rend compte d'un enjeu important, à caractère politique et idéologique : celui de l'affirmation d'une identité nationale en particulier celle de la nation française, car « *le classique dit l'institution et l'institution emblématise la nation*[111] », écrit Alain Viala. Nathalie Piégay-Gros affirmera quant à elle, dans ce même sens, qu'« *il est frappant de constater que la littérature classique est alors essentiellement française. Il s'agit, en établissant ainsi une tradition qui fasse autorité, de définir une littérature nationale, qui incarne l'esprit français*[112]». En effet, ériger des œuvres, des écrivains ou des artistes en monuments de la nation, en patrimoine, dit justement toute l'ampleur de cette nation. Cela revêt nécessairement une valeur politique qui est, selon certains écrivains, une spécificité de la France et des Français[113], comme l'indique notamment le sens que prend le terme de « classique » au XIXe : la littérature classique y est synonyme de la littérature du siècle de Louis XIV qui est considérée comme l'apogée de la perfection littéraire, à l'image du pouvoir royal qui aspirait à la grandeur de la nation. Ainsi, la revendication de classiques en art et en littérature, l'exhibition de monuments, contribuent à l'affirmation d'une identité et d'une culture nationales. Cette idée a particulièrement été développée par Stéphane Zékian dans son ouvrage *L'invention des classiques*[114] dans lequel il démontre, dans une argumentation fournie et détaillée, que l'héritage classique a été l'objet d'une construction institutionnelle qui a

[109] VIALA, Alain, 1993, *op.cit.* p. 25.
[110] DUMORA-MABILLE, Florence, *ibid*. p.95.
[111] VIALA, Alain, 1993, *ibid*. p.17, note 4.
[112] PIEGAY-GROS, *ibid*. p.17.
[113] « *Le classicisme me paraît à ce point une invention française, que pour un peu je ferais synonymes ces deux mots : classique et français* », André Gide, in « Billets à Angèle », *Incidences*, cité par Piegay-Gros, *opt.cit*. p.17.
[114] ZEKIAN Stéphane, *L'invention des classiques*, Paris, CNRS, 2012, 384p.

instrumentalisé les auteurs au profit de l'édification d'une cohésion identitaire nationale fragilisée au lendemain de la Révolution de 1789. Son ouvrage se veut une réflexion sur la construction du culte du « classique », participant d'un sacre national de l'écrivain pour élaborer une image de la nation française comme nation littéraire.

Enfin, il est important de noter que la notion de « classique » est souvent confrontée à la critique par son opposition sémantique à des adjectifs comme « moderne », « excentrique », original » ou encore « populaire » et « subversif ». Conséquence de clichés académiques et d'un certain conformisme intellectuel selon Henri Peyre[115] dans son article « Classicisme », cette critique qui a recours à des termes souvent synonymes de figement, de conformité et de sclérose, pourrait ainsi mettre en péril la réception de l'objet auquel est associé le qualificatif « classique », dénoncé comme « *un joug stérilisant*[116] » et réduirait l'œuvre classique à un objet désuet et sans relief. Or, il est à noter que celle-ci, pour accéder à la postérité, se doit d'être, par définition, accessible et vivante, capable d'instaurer un dialogue avec son temps et voir, par conséquent, son sens actualisé en fonction de l'époque dans laquelle elle est sollicitée. L'œuvre classique « […] *n'est pas celle qui est figée dans un ciel éternel mais au contraire celle qui peut toujours susciter la réflexion et se prêter à de nouvelles interprétations*[117] », observe, à juste titre, Alain Viala. En effet, l'œuvre classique est une œuvre dont la fécondité n'est plus à questionner, une œuvre « *disponible à de nouvelles formes de sensibilité, à une mentalité nouvelle, à des critères de jugements inédits*[118] ». Mais également une œuvre qui laisse place à la création, à l'originalité de son créateur et être à la fois nouvelle et durable, disponible et éternelle. Son originalité se déploie dans des champs reconnaissables par son public et dans le partage de valeurs assimilées par ce dernier et dont il en affirme la stabilité. De même, « *un classicisme n'est pas qu'ordre, intelligence ou rationalité* », écrit Henri Peyre, « *il n'ignore ni la passion ni la sensualité. Mais il s'efforce d'établir un équilibre entre les puissances de comprendre et les puissances de sentir* [119]». La subversion, l'originalité et la modernité de l'œuvre classique peuvent donc émaner de cet équilibre entre raison et passion, parfaitement compatible avec la notion de « classicisme ».

[115] PEYRE, Henri, « Classicisme », in *Dictionnaire des Genres et des notions littéraires, Encyclopaedia Universalis*, Albin Michel, 2001, p. 117.
[116] *Ibidem*.
[117] PIEGAY-GROS, *ibid*. p. 21.
[118] VIALA, Alain, 1992, *op.cit.*. p.21.
[119] PEYRE, Henri, *ibid*. p.118.

En résumé, si « *classique est toujours une qualification conférée après coup à une œuvre ou un auteur, qu'il n'est de classique que déjà passé*[120] », c'est-à-dire à réception, et si « *la notion de classique n'est pas stable, qu'elle se déplace lentement de l'écrivain gréco-romain à l'écrivain du XVIIe, pour s'étendre aux différents siècles et devenir une notion anhistorique* [121]», selon la synthèse établie par Violaine Houdart Mérot, nous pouvons définir un classique *comme un objet considéré comme un monument, qui porte les vestiges d'un passé, érigé par les institutions en patrimoine national et en miroir de l'identité nationale, un modèle de perfection esthétique fait de mesure, clarté et de régularité, capable de dialoguer avec un présent en quête de nouvelles interprétations des œuvres anciennes, qui peut faire preuve d'innovation et de singularité et qui inscrit dans ses codes des schémas qui en assurent l'atemporalité*. Ainsi, le bref état des lieux du champ sémantique de la notion de « classique » que nous venons d'établir ainsi que l'étude des enjeux sous-jacents à cette notion, nous ont permis d'aboutir à une définition large de l'objet classique que nous proposons de confronter à l'œuvre et à la figure de Charles Aznavour afin d'en expliciter les expressions et les enjeux et afin d'interroger le processus du devenir classique et les mécanismes de classicisation de son œuvre.

[120] *Ibid*. p.19.

De nombreux écrivains, s'étant penchés sur la question, soutiennent le même postulat : Paul Valéry : « *l'essence du classicisme est de venir après* » dans *Études littéraires, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.604 ; Julien Gracq : « *le classique doit avoir l'écume des jours restée sur lui* » dans *En lisant en écrivant*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1995, p.648.

[121] HOUDART-MEROT Violaine, *op.cit*. p. 29 : Dans sa thèse, elle conclut que l'idée de « valeur » est sans doute la plus stable dans l'évolution sémantique du qualificatif : *« le qualificatif classique reste cependant marqué en filigrane par la définition romantique du classicisme historique, tantôt méprisé comme normatif et sans originalité, tantôt admiré au contraire pour son excellence et ses qualités esthétiques de clarté, de mesure, de maîtrise et de pureté de la langue. […] C'est peut-être le sens originel latin, de l'écrivain de premier ordre, dont la valeur ne saurait être contestée qui reste l'élément le plus stable finalement* ».

3. Annonce du plan :

Déterminer les indices et les expressions du classicisme de Charles Aznavour et chercher à comprendre le processus de classicisation de cet artiste nous conduit, dans le cadre logique d'une réflexion que nous souhaitons progressive et cohérente, à puiser dans la définition même du classique les éléments à interroger dans l'œuvre. Ainsi « Tradition », « Régularité », « Pérennité » et « Réception » notions opératoires dans notre démonstration, sont fondamentalement liées à la définition du classique et en constituent, tel que nous l'avons démontré, les caractéristiques intrinsèques. Ainsi, un classique l'est, car il respecte et perpétue une tradition dont il porte la souvenance ; car son œuvre fait preuve de régularité dans ses codes et ses modes de déploiement et d'expression ; car elle résiste au passage du temps par son aspect actualisable ; car elle est reçue et reconnue comme classique par les nombreuses instances et divers procédés de légitimation.

À cet effet, nous organisons notre démonstration en quatre temps. Dans une première partie, l'œuvre de Charles Aznavour sera interrogée à travers la notion de « tradition ». En effet, le premier palier de ce travail, intitulé « Tradition : une œuvre emblématique de la chanson française », va chercher à définir et comprendre la ou les traditions auxquelles se rattache l'auteur-compositeur-interprète et celle(s) qu'il représente et perpétue dans son œuvre. Le contexte de la naissance artistique de l'auteur-compositeur-interprète sera défini afin de relever les influences et expliquer certaines orientations de son œuvre. Ensuite l'accent sera mis sur son intérêt pour l'écriture comme indice d'une importance accordée à l'écriture d'une chanson et à son style.

Une seconde partie, intitulée « Régularité : la chanson aznavourienne et les lieux communs de la chanson française. Une inspiration conventionnelle sublimée » cherchera à interroger l'œuvre à travers la notion de « lieu commun ». Il s'agira d'essayer de démontrer que la régularité de l'œuvre s'exprime à travers une continuité d'inspiration qui puise dans des modèles universels et des expressions communément admises pour plaire et susciter l'adhésion des auditeurs. Il conviendra de tenter de montrer, à travers les ramifications thématiques de l'œuvre, qu'Aznavour sublime le lieu commun tout en le nourrissant pour se l'approprier et en faire une marque de fabrique.

Le troisième palier de notre réflexion interrogera l'œuvre à travers le prisme du temps pour en étudier les temporalités internes et externes qui l'ont inscrite dans le champ du hors-

temps. En effet, cette troisième partie, intitulée « Pérennité : une dynamique temporelle pour perdurer » cherchera à tenter de comprendre le processus qui a permis à l'œuvre aznavourienne de rester constamment d'actualité et à plaire aussi bien aux « *moins de vingt ans* » qu'à ceux qui l'ont vu naître. Les figures de l'anamnèse et du ressassement y seront présentées comme des figures structurantes de l'œuvre dans sa perception du chronos et dans son déploiement dans le temps.

La dernière étape de notre démonstration sera d'étudier la réception de l'œuvre afin de saisir son processus de patrimonialisation. Dans cette partie intitulée « Réception : consécration et perpétuation », nous tenterons de démontrer que si l'image qu'Aznavour a véhiculée de lui-même participe d'une stratégie de communication au service d'une auto-patrimonialisation, ce sont le discours critique et les hommages rendus à son œuvre qui vont en perpétuer la mémoire et en symboliser l'aura et le classicisme. En dernier lieu, l'universalité de l'œuvre fera l'objet d'une démonstration pour tenter de montrer qu'Aznavour est le représentant d'une culture nationale et patrimoniale qu'il a constamment cherché à universaliser d'où le paradoxe de son classicisme.

PREMIÈRE PARTIE

TRADITION :

Une œuvre emblématique de la chanson française

PREMIÈRE PARTIE : TRADITION, Une œuvre emblématique de la chanson française 50

SOMMAIRE 51
INTRODUCTION 52
CHAPITRE 1 : CONTEXTE D'ÉMERGENCE : dans la tradition de la chanson de l'après-guerre 54
1.1. Quelques échos de la tradition réaliste : 55
1.1.1.Piaf et Aznavour 57
1.1.2. L'univers topique de la chanson réaliste 62
1.2. Dans la tradition des Auteurs-Compositeurs-Interprètes 65
1.2.1. Trenet, un maître ès chanson 68
1.2.2. Aznavour et la posture de l'ACI 65
1.3. Cousinage avec la tradition de la chanson littéraire 76
1.3.1. Aznavour et la chanson littéraire ; Aznavour poète ? 77
1.3.2. La chanson aznavourienne et les expériences littéraires de son temps : Amitiés et influences littéraires 78

CHAPITRE 2 : AZNAVOUR OU LA TENTATION DE L'ÉCRITURE : la figure de l'auteur 85
INTRODUCTION 86
2.1. Une inspiration savante : les intertextes littéraires 89
2.1.1. Intertextualité littéraire 91
2.1.2. Intertextualité biblique 98
2.2. Art poétique, métaréflexion et chanson au miroir 100
2.2.1. Une écriture qui se pense et réflexions sur le « dire » 102
2.2.2. Une chanson sur « rien » et « une chanson inutile » 106
2.2.3. Littérature et musique comme motifs scripturaux 109
2.3. Aznavour, de la chanson à l'écriture 112
2.3.1. Aznavour et l'écriture de l'intime : extimité et métatextualité 114
2.3.2. Aznavour romancier et nouvelliste 119
2.3.3. Interférence générique : la chanson dans la prose aznavourienne 126

CHAPITRE 3 : LE STYLE D'AZNAVOUR : 130
INTRODUCTION 131
3.1. Aznavour, du parolier à l'auteur ou l'évolution d'un style : Les trois phases de l'écriture aznavourienne ou *L'éveil, l'élan, l'envol* 134
3.2. Quelques remarques de composition : 139
3.2.1. Une écriture en vers 140
3.2.2. Le refrain aznavourien 142
3.2.3. Musicalité 146
3.2.4. Le « temps compté » : chanson brève et chanson énumérative 148

CONCLUSION DE LA PARTIE : AZNAVOUR ET LES CANONS DE LA CHANSON FRANÇAISE 151

Si cette idée consiste à s'interroger sur ce qui nous reste après le passage d'un certain avant-gardisme très pur, très formel […] il nous reste à réévaluer toute la tradition. Je pense à une phrase de Proust qui disait : « un auteur contemporain, c'est tout auteur. Ce n'est qu'un seul. » En quelque sorte, de Homère à Proust, c'est un seul créateur. Cela peut paraître ambitieux et très paradoxal. Mais je crois plutôt à cela, c'est-à-dire au fait que toute la créativité contemporaine embrasse toute la tradition en l'analysant et la refaisant à sa façon. Mais nous ne sommes pas coupés du passé, nous ne sommes pas tombés du ciel. Une contestation radicale, c'est réévaluation qui connait ses sources et si on ne fait pas ça, on ne fait rien.

(Julia Kristeva)

Un classique, est par définition, un représentant d'une tradition qu'il porte, défend et transmet aux générations suivantes. Il est fidèle à une tradition érigée en modèle, qui fait autorité et dont il perpétue les normes, les règles et les aspects fondamentaux tout en tentant de les enrichir. En effet, dès les premiers emplois de l'adjectif « classique », il désigne celui qui respecte la tradition – celle des écrivains de l'Antiquité, au départ – puis celui qui tente de s'en approcher et, enfin, celui qui se doit de la perpétuer. Du latin « traditio » qui signifie « acte de transmettre », dérivé du verbe « tradere » qui veut dire « faire passer à un autre », le mot tradition peut renvoyer à un ensemble d'éléments du passé, transmis de génération en génération. Mais il désigne, de manière générale, la transmission d'un héritage et d'un contenu culturel. Il est ainsi lié à la notion de patrimoine. Dans leur réflexion sur les notions de « tradition » et de « modernité », les contributeurs du volume *Tradition et modernité en littérature* définissent la « tradition » par le biais de cette formule simple et lapidaire : « *relève de la tradition tout ce qui ressortit à l'héritage, au legs, à tout ce qui justement doit être transmis* [122]».

Selon Paul Zumthor, la chanson, en tant que forme de « poésie orale » est un espace privilégié de la tradition :

> La communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même. Elle assure ainsi la perpétuation du groupe en question et de sa culture : c'est pourquoi un lien spécial et très fort l'attache à la « tradition », celle-ci étant, en son essence, continuité culturelle. Les voix humaines forment ainsi, dans l'existence du groupe, un bruit de fond,

[122] FRAISSE Luc (dir), *Tradition et modernité en littérature*, Paris, Editons Orizons, 2009, p. 9.

> une stimulation sonore qui, dans certains cas, prend une acuité plus grande, car elle fait appel aux formes profondes de l'imagination collective : ces cas constituent « la poésie orale »[123].

Cette idée sera également défendue par les récentes études cantologiques. Ainsi, Céline Cecchetto affirme que « *comme espace générique, elle* [la chanson] *est le lieu privilégié de la tradition, comprise comme mode de transmission d'un message culturel dans un temps donné* [124]».

Charles Aznavour, est un artiste que nous sommes en droit de considérer comme patrimonial. Il appartient au patrimoine chansonnier de la France dont il a porté la mémoire et qu'il a enrichie de son œuvre. Il est un représentant de la tradition de la chanson française, en tant que catégorie esthétique. Affirmer et étudier son classicisme et le processus de patrimonialisation dans lequel il s'inscrit amène, dans une première étape, à rattacher Aznavour à cette tradition et à étudier les traces qu'en porte son œuvre. Cette première étape amène également à interroger les traditions dont il se réclame de manière volontaire ou irréfléchie.

La chanson française, en tant que genre aux caractéristiques esthétiques définies, a accordé, depuis ses origines, de l'importance au texte qui se doit d'être en harmonie avec la musique qui est aussi signifiante que la matière textuelle. S'institutionnalisant et prenant forme dans l'immédiat après-guerre qui ressent les spécificités essentielles de ce genre dont le paysage se voit révolutionné par la naissance de la figure de l'auteur-compositeur-interprète, la chanson française prône l'importance du texte et de son signifiant. Nous souhaitons tenter de démontrer, dans cette première partie de notre travail, le lien étroit qui existe entre Charles Aznavour et la tradition de la chanson française dont il est l'un des représentants. À la fois poétique et populaire, cette chanson française ne se prétend pas savante ou relevant de la poésie, mais comme une chanson dont la matière textuelle est suffisamment travaillée pour la sublimer et l'anoblir. C'est pourquoi le rapport d'Aznavour aux traditions artistiques dans lesquelles il est né ainsi que son rapport à l'écriture constitueront les éléments interrogés dans cette partie. Une dernière étape nous amènera à relever quelques éléments de la composition de ses chansons. Respectant, citant ou détournant les traditions savantes (littéraires notamment), Aznavour crée son univers en positionnant son œuvre par rapport à des legs du passé pour s'inscrire dans des traditions patrimoniales qu'il transmue.

[123] ZUMTHOR Paul, « Oralité », in *Intermédialités*, Numéro 12, automne 2008, p.169.
[124] CECCHETTO Céline, *Chanson et intertextualité*, Pessac, Revue Eidôlon n°94, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p.9.

Chapitre I

DANS LA TRADITION DE LA CHANSON DE L’APRÈS-GUERRE

1. Quelques échos de la tradition réaliste :

Je ne suis pas la chansonnette
Bergère aux souliers de satin […]
Pour moi, j'ai le nom de Réalité,
Et la nature est ma complice […]
Je peins les boeufs et la charrue
Comme à la ferme je les vis ;[…]
Je suis la chanson réaliste
Qu'on peut chanter à l'atelier ;
Alors que le travail rend triste,
Chante-là, toi, brave ouvrier !
Je chante ton pain, ta besogne […]
Je suis la chanson populaire.
(œuvre sans titre, Pierre Dupont, 1856)

La naissance artistique de Charles Aznavour se situe dans les années 1940 alors que la chanson réaliste, née au début du XXe siècle, est encore en vogue. À cette époque, ce style de chanson dont les premières expressions se font entendre dès la fin du XIXe est représenté essentiellement par la figure d'Édith Piaf auprès de laquelle Charles Aznavour va vivre pendant quelques années et pour qui il écrira quelques textes. Cette tradition musicale est aujourd'hui considérée comme faisant partie du patrimoine culturel français. Elle serait ainsi inscrite dans l'identité musicale voire l'identité nationale françaises. Si ce style disparaît progressivement dans les années 1950 et s'éteint avec la mort d'Édith Piaf en 1963, il n'en reste pas moins qu'il va agir comme un réservoir d'inspiration dans lequel vont puiser par la suite de nombreux artistes, de manière volontaire ou irréfléchie. Son souvenir va constamment être réactivé, jusqu'à nos jours, à travers des œuvres qui s'en inspirent ou qui revendiquent une filiation avec cette chanson réaliste.

Esthétiquement, la chanson réaliste présente des caractéristiques définies qui en font un genre musical aisément reconnaissable à travers ses thématiques, ses personnages, le profil de ses interprètes mais aussi à travers l'interprétation scénique et vocale qui est donnée de la chanson. En effet, la chanson réaliste se définit, tout d'abord, comme une chanson nourrissant les registres pathétique et mélodramatique, d'une couleur émotionnelle noire, inspirée du quotidien des faubourgs et des quartiers populaires, parisiens essentiellement. Ses personnages sont généralement des marins, des mendiants, des prostitués, des prisonniers et des femmes qui souffrent la perte d'un amant ou la trahison de ce dernier. En effet, les héros des chansons réalistes sont des vaincus de la vie et l'amour leur est souvent refusé. Leurs aventures les laissent

meurtris, sans espoir pour des lendemains meilleurs. Éminemment narratives, ces chansons du désespoir amoureux et du mal de vivre accordent beaucoup d'importance au décor, souvent pittoresque, qui y est un élément essentiel. Les ports, la rue, les faubourgs, les bistrots mais surtout les lieux urbains tels que les gares : tous sont prétextes à camper une atmosphère lugubre, sans joie. La rue y est peinte comme un microcosme où se côtoient Éros et Thanatos.

L'esthétique réaliste a été portée et modelée essentiellement par des interprètes féminines qui incarnent par leurs interprétations l'esprit de cette chanson. L'essai de Catherine Dutheil Pessin a démontré que « *la chanson réaliste est une chanson d'interprétation* [125]», car « *le corps en scène participe de l'émotion propre à cette chanson*[126] […] *ce sont d'abord des voix qui nous émeuvent, nous transportent, nous font pleurer, des voix de femmes presque toujours.*[127] ». Parmi ces voix, celle qui a sans doute le plus marqué Charles Aznavour est la voix d'Édith Piaf. France Vernillat et Jacques Charpentreau voient en elle « *celle qui va symboliser la chanson réaliste pendant vingt-cinq ans* [128]» :

> Elle chantait les ports où l'on se sépare, les amants qui s'éloignent, les quartiers et les bals mal famés. Par sa voix, ont pris vie des marins et des légionnaires, des prostituées et des serveuses de bistrots louches, des nègres maigres et des messieurs tristes, tout un monde de malheureux plus ou moins en marge, mais qui deviennent les héros d'une épopée. Elle chantait aussi la misère qu'elle avait connue dès sa naissance […]. Mieux que tout autre, son répertoire permet de comprendre les vertus de la chanson réaliste où le malheur joue – toutes proportions gardées – le rôle que la fatalité tenait dans le théâtre grec[129].

Si d'autres figures de la chanson réaliste ont laissé une empreinte esthétique importante[130], Édith Piaf constitue une icône que les historiens de la chanson élèvent au rang de parangon de l'esthétique réaliste. En mêlant sa vie à la chanson au point de ne pas pouvoir les discerner, Piaf incarne la dimension populaire de cette chanson des bas-fonds et des faubourgs.

Charles Aznavour n'appartient pas à la mouvance réaliste. Il n'est pas le chantre des bas quartiers et ses personnages ne portent pas la même identité que celle des protagonistes des chansons réalistes. L'esthétique des larmes et de la douleur, la théâtralisation du sentiment tragique et l'ambiance noire qui sont les canons de la chanson de l'entre-guerre ne sont pas dominantes dans son œuvre. Cela est évident. Néanmoins, le contexte de son émergence artistique peut laisser supposer des influences de cette esthétique. D'autant que, comme le

[125] DUTHEIL PESSIN Catherine, *La chanson réaliste. Sociologie d'un genre*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.10.
[126] *Ibidem*.
[127] *Ibid*. p. 49.
[128] CHARPENTREAU et VERNILLAT, *op.cit*. p.72-73.
[129] *Ibid*. p. 73-74.
[130] Comme l'a démontré la récente thèse d'Audrey Coudevylle-Vue, *Fréhel et Yvonne George, Muses contrastées de la chanson réaliste de l'entre-deux-guerres*, Valencienne, Septembre 2016, 879 pages.

suggère Joëlle Deniot, la chanson réaliste génère une poétique « *dont la chanson française gardera si ce n'est l'empreinte ou le palimpseste, au moins le fantôme* [131]». Il serait donc légitime d'interroger les éventuels indices d'une inspiration réaliste dans l'œuvre d'Aznavour. D'ailleurs, les traces des réminiscences de la chanson réaliste dans les créations qui ont suivi son essoufflement ont permis à Catherine Dutheil Pessin de démontrer la nature palimpsestique et patrimoniale de cette esthétique réaliste :

> La chanson réaliste s'épuise après la mort de Piaf. Mais s'il n'y a pas vraiment de création, il y a des recréations permanentes. […] Des chanteurs actuels ont repris ce répertoire, ménageant un effet de surprise par le décalage vers la voix masculine (Renaud, Bruel…) […] Aujourd'hui la chanson réaliste fait partie du patrimoine, elle semble appartenir définitivement à un monde révolu. Cependant, elle ressurgit dans les musiques contemporaines, le plus souvent mêlée à d'autres styles. Elle est devenue un style chansonnier suffisamment connu, conventionnel pour en faire des citations ou pour créer des ambiances typées. Nous sommes entrés dans une phase de patrimonialisation de la chanson réaliste, de ses thèmes et de ses couleurs musicales ; elle agit aujourd'hui comme un signe puissant de l'identité française […] et comme un élément déclencheur d'un sentiment de nostalgie des origines. […] À ces variations et modulations des tonalités réalistes longtemps après la disparition des chanteuses, on mesure la vivacité et la puissance créatrice de l'œuvre et du genre[132].

La vivacité de la permanence du souvenir de cette esthétique pourrait donc justifier une démarche qui consiste à déceler les influences de l'une des traditions artistiques et musicales dans lesquelles est né l'auteur-compositeur-interprète.

1.1.***Piaf et Aznavour*** :

T'avais un nom d'oiseau
Et chantais comme cent
Comme cent dix mille oiseaux
Qu'avaient la gorge en sang
(Léo Ferré, *À une chanteuse morte*, 1967 [2003])

Le lien le plus évident entre Aznavour et la chanson réaliste est biographique : la relation de l'artiste avec Piaf. Aznavour a vécu huit ans[133] dans la nébuleuse Piaf (de la fin des années 1940 au début des années 1950) sans avoir jamais été son amant mais plutôt son homme à tout faire. Voilà comment Piaf l'évoque dans son autobiographie :

> Et puis si j'entends que quelqu'un porte un nom qui commence par un C ou un M, je dresse l'oreille. […] Parce que, depuis toujours, ceux dont les noms ou les prénoms commençaient par un C ou un M ont eu une place importante dans mon existence. Prenez la lettre C : il y a eu Charles Aznavour. […] Il y a un ami en tout cas pour lequel je ne regrette pas l'aide que je lui ai apportée. Vous le connaissez tous, car c'est un des plus grands compositeurs d'aujourd'hui : Charles Aznavour.

[131] DENIOT, *op.cit*.
[132] DUTHEIL-PESSIN, *op.cit*. p. 309-310.
[133] Dans son ouvrage, Robert Belleret remet en question ce nombre d'années. Il démontre qu'il s'agirait d'une cohabitation qui aurait duré trois ans.

> Nous nous sommes connus par la fenêtre. Il habitait en face de chez moi. Il chantait en s'accompagnant au piano. C'était très beau. Je me suis penchée. Nous avons bavardé. Quand j'ai su qu'il n'avait pas un sou, je lui ai dit :
> - Viens vivre à la maison.
>
> Quand j'ai compris qu'il souffrait d'avoir un vilain nez, je me suis mise à rire :
> - T'en fais pas, on va t'en payer un autre, mon petit vieux.
>
> Il n'a pas oublié.
> Le soir où il est devenu célèbre, tandis que tout le monde l'acclamait, il s'est enfermé dans sa loge et il m'a écrit :
> - Édith, j'ai enfin gagné, mais je voudrais que tu saches que, chaque bravo, c'est à toi que je le dois, ce succès, je te l'offre.
>
> Cette lettre-là, je l'ai gardée. Ce pauvre Charles, comme il a été heureux le soir où il a pu m'offrir à dîner pour la première fois ! À l'époque, il triomphait à l'Alhambra. Nous sommes allés souper ensemble avec des amis. Et je l'ai vu qui payait en cachette l'addition pendant que nous dînions encore. Ensuite il m'a avoué :
> - J'ai attendu des années pour pouvoir faire ça. Quand j'étais dans la débine, je me disais toujours : plus tard, c'est moi qui inviterai Édith !
>
> Maintenant il est plus riche que moi…[134]

Si ce récit est quelque peu édulcoré (les circonstances de leur rencontre sont racontées différemment par Charles Aznavour[135]) et comporte des expressions sensibles d'un sentiment de condescendance, il n'en reste pas moins qu'il met en relief la sympathie de la chanteuse pour celui qu'elle surnommera le « *génie con* ». Ils partageaient leur passé d'enfant de la balle et de parigots. Ils ont vécu une précarité matérielle dans leur vie qui les a rapprochés.

Mais si ce biographème ne constitue pas un élément suffisamment fiable pour avancer l'idée d'une quelconque influence esthétique, c'est leur collaboration artistique autour de quelques chansons qui pourrait davantage la suggérer. En effet, Charles Aznavour a écrit des chansons qu'a interprétées la chanteuse réaliste : *C'est un gars* (1949), *Il y avait* (1950), *Une enfant* (1951), *Rien de rien* (1951), *Plus bleu que le bleu des yeux* (1951) et *Jézebel* qui est une adaptation d'une chanson américaine en français. Elles représentent ces premières chansons après la fin de son duo avec Pierre Roche. Certains de ces titres seront repris plus tard par Aznavour. Ce répertoire commun entre Piaf et Aznavour comporte, dans ses thématiques et ses factures textuelles, des indices d'une inspiration réaliste, ne serait-ce que pour convenir à l'univers musical de Piaf. Ainsi, dans le titre *Une enfant*, Charles Aznavour exploite la thématique d'Éros et Thanatos :

> Ell' vivait dans un d'ces quartiers
> Où tout l'monde est riche à crever

[134] PIAF Édith (et NOLI Jean), *Ma vie*, Paris, Presses Pocket, 1988 [1963], p.93 et 134-135.

[135] Voici le récit qu'en propose Aznavour dans son autobiographie dans un chapitre intitulé « La grande rencontre » : « Ce jour-là nous avions Roche et moi un engagement pour chanter deux chansons dans une émission radiophonique […]. Une fois entré en scène, après l'annonce, j'en ai pris plein la gueule en découvrant, au premier rang, Édith Piaf et Charles Trenet, deux monstres sacrés accompagnés par le prince des éditeurs, Raoul Breton […] Après quelques mesures, Édith me fit un sourire et un signe du doigt, le même qu'à la fin de La vie en rose, et qui signifiait : « Après l'émission, venez me voir ». Je n'y manquais pas. […] Piaf me donna rendez-vous chez elle après l'émission […] », *Le Temps des avants*, Paris, Flammarion, 2003, p.114-115.

Elle avait quitté ses parents
Pour suivre un garçon, un bohême
Qui savait si bien dir' je t'aime
Que ça en dev'nait boul'versant
Et leurs deux cœurs ensoleillés
Partirent sans laisser d'adresse
Emportant juste leur jeunesse
Et la douceur de leur péché
[…]
Mais son amour était trop grand
Trop grand pour l'âme d'une enfant
Ell' ne vivait que par son cœur
Et son cœur se faisait un monde
Mais Dieu n'accepte pas les mondes
Dont il n'est pas le créateur
L'amour étant leur seul festin
Il la quitta pour quelques miettes
Alors sa vie battit en r'traite
Et l'enfant connut la fin

Une enfant
Une enfant de seize ans
Une enfant du printemps
Couchée sur le chemin
Morte

Dans cette chanson, enregistrée en 1951 par Édith Piaf, Aznavour a réuni un certain nombre d'éléments conventionnels de la chanson réaliste. La jeunesse du personnage féminin, son extraction modeste, sa déception amoureuse à l'origine de sa déchéance et puis de sa mort sont des éléments récurrents de ce genre de la chanson française. La fatalité qui pèse sur le personnage (« *mais Dieu n'accepte les mondes/ dont il n'est pas le créateur* ») la condamne d'emblée au malheur dont se nourrit la chanson réaliste. De même, les nombreuses élisions rendent compte d'un parler populaire. Le son des trompettes à la fin des refrains au rythme lent par opposition au rythme rapide des couplets et le cri parlé du vers final qui apparaît comme une chute contribuent à conférer une intensité dramatique à cette chanson sur la tragédie d'un amour illusoire (dans les versions chantées par Piaf et Aznavour).

De même, l'ambiance faubourienne de *Il y avait* soutenue, sur le plan musical, par un accordéon, inscrit les auditeurs dans l'univers de la chanson réaliste :

Il y avait un garçon qui vivait
Simplement travaillant dans l'faubourg
Il y avait une fill' qui rêvait
Sagement en attendant l'amour
Il y avait le printemps
Le printemps des romans
Qui passait en chantant
Et cherchait deux cœurs tout blancs
Pour prêter des serments
Et en fair' des amants

Le quatrième couplet exploite le thème des amours déçus et fait basculer la chanson dans le champ des chansons tristes, mélodramatiques, notamment par l'évocation des larmes :

> Il y a eu ces deux corps éperdus
> De bonheur et de joie sans pareils
> Il y a eu tous les rêves perdus
> Qui remplaçaient leurs nuits sans sommeil
> Il y a eu le moment
> Où soudain le printemps
> A repris ses serments
> Il y a eu le bonheur qui s'est enfui en pleurs
> D'avoir brisé deux coeurs

Dans *Plus bleu que le bleu des yeux* que Charles Aznavour reprendra dans un duo virtuel avec Piaf en 1997, l'éventualité de perdre l'être aimé change littéralement la couleur de la chanson. Cela est rendu sensible dans le passage symbolique de la couleur « bleu » à la couleur « grise » qui évoque l'ambiance noire des chansons du répertoire réaliste de l'après-guerre :

> Plus bleu que le bleu de tes yeux
> Je ne vois rien de mieux
> Même le bleu des cieux
> Plus blond que tes cheveux dorés
> Ne peut s'imaginer
> Même le blond des blés
> […]
> Si un jour tu devais t'en aller
> Et me quitter
> Mon destin changerait tout à coup
> Du tout au tout
>
> Plus gris que le gris de ma vie
> Rien ne serait plus gris
> Pas même un ciel de pluie
> Plus noir que le noir de mon cœur
> La terre en profondeur
> N'aurait pas sa noirceur
> Plus vide que mes jours sans toi
> Aucun gouffre sans fond ne s'en approchera
> Plus long' que mon chagrin d'amour
> Même l'éternité près de lui serait courte
> Plus gris que le gris de ma vie
> Rien ne serait plus gris
> Pas même un ciel de pluie

La seule éventualité d'une séparation ou de la mort de l'amant devient à l'origine d'une complainte au conditionnel qui ressasse le thème du chagrin d'amour cher à la chanson réaliste. Ces exemples permettent de montrer qu'Aznavour a su aborder, à ses débuts d'auteur-compositeur-interprète, l'esthétique de la chanson réaliste pour correspondre au répertoire de Piaf. S'il ne recycle pas tous les stéréotypes de cette esthétique, il s'en rapproche sensiblement.

Il est donc à constater que la filiation avec la chanson réaliste passe nécessairement à travers la figure de Piaf qui est le premier médium entre l'univers d'Aznavour et celui de cette

mythologie réaliste. Il s'agit davantage d'une filiation avec la chanteuse qu'avec l'esthétique dont elle se revendique. En effet, Aznavour va revendiquer son appartenance à une esthétique de la chanson française dont Piaf est l'une des représentantes pour s'inscrire dans une tradition. Cette filiation s'exprimera par le biais de l'hommage. En 2015, Aznavour chantera, pour la première fois[136], une chanson en hommage à « la môme », intitulée *De la môme à Édith*[137] dans laquelle il revient sur sa trajectoire et son vécu en livrant quelques détails sur son esthétique :

Elle chantait j'allais l'entendre
Perdu au rang des promenoirs
Un timbre clair une voix tendre
Cri d'amour et de désespoir
Et j'écoutais dans le silence
Amour drames et amants perdus
Chants de misère et de la rue
Tendre romance

De la môme à Édith du ruisseau au palace
Elle pourtant petite a tenu tant de place
Ce moineau de Paris par la scène et les ondes
À simplement conquis et nos cœurs et le monde

De la môme à Édith et de l'ombre à la gloire
Son nom a su très vite
Écrire son histoire
Car l'enfant du pavé a forcé les palastres
Pour aller partager l'éternité des astres

Elle chantait comme on respire
Les choses simples de l'amour
Le merveilleux comme le pire
Les je t'aime comme les toujours
Disparue elle reste celle
Que nous avons toujours aimée
Elle survit dans nos pensées
Comme éternelle

De la môme à Édith entre espoir et blessure
À vivre sans limites d'espoir en déchirure
Elle a brûlé ses nuits de bistrots en étoiles
Alors que son génie traçait sa voie royale

De la môme à Édith de la rue à la scène
Sa saga s'est écrite, et Cendrillon fut reine
Mais reine sans orgueil chantant vêtue de noir
Comme portant le deuil d'un passé dérisoire

Grande, elle est toujours grande
Vivante en nos pensées
Elle reste à jamais gravée dans sa légende
Dans la légende

Cet hymne à « la môme », chanté par un Aznavour nonagénaire à la voix quelque peu chevrotante qui endosse le personnage de sa chanson, met en scène, dès le premier couplet, un canteur admiratif et témoin d'une époque révolue. Cet hommage rappelle les thématiques essentielles (« *les choses simples de l'amour/ le meilleur comme le pire* ») de l'œuvre de Piaf et l'ambivalence des sentiments qui caractérise l'esthétique réaliste qui passe, souvent sans transition, de l'Éros vers le Thanatos. Mais c'est également un hommage à une légende qu'il a côtoyée de près, représentante d'une tradition dont il se veut certainement l'héritier[138]. Cette chanson hommage s'intègre donc dans le corpus des chansons qui

[136] Il avait contribué, auparavant, à l'album hommage *L'hymne à la môme* (2003) en reprenant par le biais d'un duo posthume la chanson *Il y avait*.
[137] Dans l'album *Encores,* 2015.
[138] Aznavour a également écrit un texte en hommage à Édith Piaf dans son récit intime *Retiens la vie* en 2017 :
Petite, Édith ?
Vous voulez rire ?
Elle était et reste
La plus grande
Fragile, Édith ?
Vous plaisantez ?
Sensible, oui mais
Une force de la nature
Triste, Édith ?
Allons donc

comportent la mémoire de la chanson réaliste qu'évoque Catherine Dutheil Pessin dans les propos cités supra. Mais il s'agit de la mémoire de l'une de ses figures phares, d'une voix qui en a incarné l'esthétique et la poétique. En plus de cet hommage explicite à la chanson réaliste, quelques influences de cette tradition de la chanson française ont persisté dans l'œuvre d'Aznavour.

- **1.2 : L'univers topique de la chanson réaliste :**

Céline Cecchetto avance l'idée selon laquelle « *la chanson réaliste […] n'a pas de valeur de catégorie générique mais plutôt d'univers topique* [139]», cela en rappelant la nature mémorielle du genre chanson. Il conviendrait, selon la critique, d'évoquer un « imaginaire », un « lieu commun » ou une « topologie » réaliste que l'on retrouverait dans des chansons postérieures à la période qui en a été l'apogée. Les expressions en seraient les portraits de personnages miséreux, le rendu d'un parler argotique, la narration d'une tragédie amoureuse ou encore, au niveau du rythme et de l'instrumentation, le choix d'une valse musette ou la présence d'un accordéon. Ainsi, s'il peut y avoir un détachement de l'esthétique réaliste dans la chanson de Charles Aznavour, celle-ci peut néanmoins présenter quelques affinités avec son univers.

S'il n'a pas chanté les classes miséreuses ni exploité la thématique du peuple souffrant, certaines situations et types sociaux s'en rapprochent sensiblement. La chanson *L'Émigrant* peut illustrer cette idée : Aznavour, dont la condition de fils d'immigrés est, comme il conviendra de voir dans la suite de notre travail, bien exploitée dans son œuvre et sa carrière artistique, a chanté cette figure du migrant dans un portrait pathétique à souhait en 1958 :

> Toutes les gares se ressemblent
> Et tous les ports crèvent d'ennui
> Toutes les routes se ressemblent
> Pour mener vers l'infini
> Dans la cohue de l'existence

Je vois bien
Que vous ne l'avez pas connue
Laide, Édith ?
Mon Dieu !
Vous ne savez donc pas
Ce que la beauté veut dire
Il est vrai qu'Édith était tout
Et son contraire
C'est cela que l'on reconnait
Les êtres d'exception
Exceptionnelle, elle le fut et le reste
Parce qu'elle était
Comme le disent si bien
Les Américains
Bigger than life, Paris, Don Quichotte, 2017, p.47.

[139] CECCHETTO Céline, « Popularité et mémoire dans la chanson française de la fin du siècle », Colloque de l'IASPM, branche francophone d'Europe, Université catholique de Louvain, Belgique (31000 signes - publication électronique sur le site de l'IASPM : http://iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/.).

Se trouve toujours un passant
Qui n'a pas eu de ligne de chance
Et qui devint un émigrant

Regarde-le comme il promène
Son cœur au-delà des saisons
Il traverse des murs de haine
Des gouffres d'incompréhension
À chaque nouvelle frontière
Espérant enfin se fixer
Il fait une courte prière
Vers ce ciel qui l'a oublié

L'éthos de l'auteur-compositeur-interprète peut accentuer la dimension pathétique de ce personnage qui correspond davantage à un type qu'à un personnage comme l'indiquent l'emploi de l'indéfini dans le titre et une narration à la troisième personne. Dans *J'ai appris alors* (1954), Aznavour peint également le portrait d'un personnage susceptible d'apparaître dans les chansons réalistes par son identité d'orphelin miséreux :

Je n'ai jamais connu mon père
On dit que ma mère non plus
Aussi j'ai grandi sans manière
Sans que personn' ne m'ait r'connu
Enfant j'fauchais aux étalages
C'que ma mèr' ne pouvait m'acht'er
Il faut bien manger à tout âge
J'ai appris alors à tricher

En outre, nous pouvons être tentée d'interpréter l'engouement de l'artiste pour la ville dans ses chansons comme le signe d'une inspiration réaliste. En effet, le cadre spatial est souvent urbain dans la chanson aznavourienne et le canteur peut y déambuler sans repères, envahi par « *la houle incessante* », comme c'est le cas dans *La ville* (1957) :

Un jour j'ai quitté mon village
Pour la ville, et en arrivant
J'ai cru qu'une main de géant
Venait de frapper mon visage

[…] Des uniformes battaient la mesure avec un bâton blanc
Dirigeant le grand trafic de cette masse en mouvement
Ce monstre gris à mille bouches appelé métropolitain
Semblait happer ou rejeter l'immense flot humain

Je pensais attention, la ville est une étrange dame
Dont le cœur a le goût du drame
Elle est sans feu, elle est sans âme
Elle est comme un gouffre sans fond

De même, sur le plan de la stylistique textuelle des premières chansons du répertoire d'Aznavour, les nombreuses élisions et les quelques mots argotiques peuvent également relever de la topologie réaliste. Pour finir, la valse musette du *Bal du faubourg* (1946) rappelle à travers sa thématique et sa couleur musicale, l'univers de la chanson de l'entre-deux-guerres. Le

canteur passe de l'euphorie de la danse à une dysphorie qu'explique la disparition de l'amour qui survient en même temps que le fin de cette danse :

Bal du faubourg
Valse d'amour
Bonheur du jour
Bal populair'
Valse légère
Un brin de cou
Comm' les gamins
Les amoureux
Main dans la main
S'en vont par deux
Et c'est le suprême aveu

Bal du faubourg
Valsez toujours
Regrets d'amour
Bal populair'
Rêve éphémère
Le cœur est lourd
Triste destin
Pleurs dans les yeux
Car au matin
Fini le jeu
Et c'est le suprême adieu

Bal du faubourg
Où sans discours
Finit l'amour
Bal populair'
Les cœurs se serr'nt
Le rêve est court
On r'prend sa vie
Plein de rancœur
Car on a laissé
Son bonheur
Au bal du faubourg

Aznavour porte sensiblement les souvenirs de l'esthétique réaliste comme l'indiquent ces quelques exemples. Un personnage, une situation, un cadre, un parler ou encore un instrument et une musique peuvent raviver les traces mémorielles de cette tradition qui a un impact fondamental sur l'esthétique de la chanson française dont Aznavour se revendique. L'auteur-compositeur-interprète sera surtout fidèle, comme nous tenterons de le montrer dans la suite de notre travail, à la dimension narrative et au vérisme qui caractérisent cette catégorie esthétique.

2. Dans la tradition des Auteurs-Compositeurs-Interprètes :

Une chanson
Que tu chantais
Quand nous jouions
À nous aimer
[…] C'est toi je crois qui l'avait composée
Une chanson que tu chantais
(*Pour faire une chanson*, Dorothée, 1983)

- **1.1 : Aznavour et la posture de l'ACI :**

Le discours sur la chanson française en tant que catégorie esthétique est souvent dominé par les notions de « authenticité » et de « qualité » qui élèvent ce genre au rang d'une exception socio-culturelle et de mythe national. Elles constituent les traits distinctifs de la tradition musicale française. La chanson de qualité est étroitement associée à la figure de l'auteur-compositeur-interprète (ACI). En effet, une chanson « authentique » ou de « qualité », parfois appelée par les non-spécialistes « chanson à texte » ou « chanson poétique », est généralement celle écrite par une même instance créatrice qui rédige les paroles de la chanson, en compose la musique et l'interprète sur scène. Les chansons des ACI sont considérées comme de parfaits modèles du genre : elles en respecteraient les règles et se conformeraient à la conception d'authenticité à laquelle on l'associe. Cela contribue donc à valoriser cette figure de l'ACI, garant de qualité, et par conséquent, ce dernier se voit attribuer une position particulière dans l'espace générique de la chanson française. Il devient le symbole d'une esthétique qui élève la chanson au rang des arts nobles. L'ACI est ainsi considéré comme un « chanteur-poète ».

Cette figure importante de l'esthétique de la chanson française s'est particulièrement développée dans les années 1950. L'émergence de l'ACI est contemporaine des débuts artistiques de Charles Aznavour qui en a incontestablement porté la tradition jusqu'à la fin de sa vie. Comme l'observe Bertrand Dicale, le terme d'ACI a été inventé dans les années d'après-guerre pour « *rendre compte d'une réalité nouvelle* [140]» qui désignait une nouvelle vague d'artistes qui écrivaient et interprétaient leurs propres chansons. Il considère les chansonniers du XIXe, tels que Gustave Nadaud et Jean Tranchant (pour le XXe) les annonciateurs de ce « *nouveau mode de création global* [141]» qui était, toujours selon Bertrand Dicale, « *si peu une évidence que, dans les années 1950, on a pris ça pour une mode* [142]». L'avènement remarquable des ACI est lié à deux phénomènes, l'un culturel, l'autre économique. Sur le plan économique,

[140] DICALE Bertrand, *La chanson française pour les nuls*, Paris, Edition First, 2006, p.159.
[141] HIRSCHI Stéphane, *op.cit*.
[142] DICALE Bertrand, *op.cit*.

le statut d'ACI présente des avantages évidents. Cela grâce aux droits d'auteurs de plus en plus institutionnalisés et à l'accélération importante de la diffusion médiatique (radio et télévision). Sur le plan culturel, on assiste sur la rive gauche de la Seine à Paris, à une primauté de l'écrit sur l'écriture mélodique, du sens sur le son. C'est pourquoi l'ACI est avant tout considéré comme un auteur. Il dit « je », il chante ses propres textes, il se dévoile lui-même, ce qui suggère une forme de vérité humaine. C'est moins sa façon de chanter (qui importait dans la chanson réaliste) que ce qu'il chante qui est essentiel. Il ne puise pas dans des types. Ses chansons sont un mode d'expression personnelle. « *Faire le texte, la musique et l'interprétation*, écrit Jacques Bertin, *ce n'est seulement une commodité technique ; il y a là les conditions de l'investissement de tout, donc un art nouveau*[143] ».

De même, la figure de l'ACI, liée à un contexte socio-culturel précis, évoque également un espace déterminé : celui du cabaret. En effet, même si les années 1950 ont affirmé la suprématie du music-hall, de nombreux artistes se sont d'abord produits dans des cabarets, ceux de la rive gauche. Cet espace est devenu symbolique des ACI et a eu un impact important sur leur esthétique. Dans sa biographie de Georges Brassens, Louis-Jean Calvet explique que le manque de place sur les scènes de cabarets limitait les possibilités d'accompagnement musical[144]. C'est pourquoi les chanteurs compensaient la simplicité de la musique par la qualité des paroles. Ainsi, le cadre intime et obscur des cabarets créait une proximité avec le public et engendrait une complicité physique et intellectuelle entre les auditeurs et l'ACI. En outre, en limitant les accompagnements musicaux, les cabarets étaient des scènes sur lesquelles un interprète est accompagné d'un seul instrument (la guitare, pour le plus grand nombre, le piano pour Léo Ferré). Cet instrument participe de l'authenticité de la prestation de l'ACI. C'est plus qu'un accessoire commode. Il devient une signature artistique et démontre que l'interprète peut se suffire à lui-même. Cela laisse toute la valeur à l'essentiel qu'est la chanson.

Cependant, la figure de l'ACI se construit au gré des personnalités artistiques majeures de l'époque (l'anticonformisme de Brassens, la théâtralité et la force de conviction de Brel, l'anarchisme et la misanthropie de Ferré). Ces artistes pouvaient paraître en décalage avec les critères de beauté et de séduction des artistes du music-hall. En se réclamant de la tradition du cabaret et critiquant la commercialisation de la chanson (notamment avec l'arrivée de la vague

[143] BERTIN Jacques, *Vie et mort de la chanson à texte*, cité par CHAUVEAU, Philippe, *Une histoire de la chanson française : cabarets, auteurs-compositeurs et interprètes*, Paris, Edition de l'Amandier, 2009, p.99.
[144] CALVET Louis-Jean, *Georges Brassens*, Paris, Lieu Commun, 1991, p.130.

yéyé[145]), l'ACI a gardé une forme d'authenticité et de « francité » quasi-anachronique[146] même si certaines figures sont passées (parfois malgré elles) rapidement au music-hall. Ainsi, en gardant les traces de l'héritage du cabaret et faisant parfois preuve de réticence face à la sur-commercialisation de la chanson en pleine expansion de l'industrie du disque, l'ACI incarne cette transition entre les deux espaces du cabaret et du music-hall.

C'est dans cette transition qu'il convient de situer Charles Aznavour. En effet, contrairement à d'autres de sa génération, il a vite saisi les changements et les mutations profondes qui se déroulaient dans l'espace de la chanson. Tout en se réclamant auteur-compositeur-interprète dans les années 1950, il est entré dans le système de la sur-commercialisation de la chanson et dans celui des grands spectacles du music-hall. Son univers personnel s'est construit en harmonie avec sa verve d'interprète de music-hall tout en se rattachant à la tradition de l'ACI.

L'émergence de l'ACI a engendré un grand intérêt pour la figure de l'auteur d'une chanson. Jamais auparavant s'était posée la question du « qui ? ». On écoutait une « chanson de Piaf », une « chanson de Montand » sans se soucier de son auteur. Or il était fréquent que de nombreux auteurs donnent leurs chansons à d'autres. En effet, de nombreux interprètes de l'après-guerre se sont distingués en chantant des chansons d'ACI. Plusieurs vedettes de l'époque ont chanté Aznavour (Georges Ulmer *J'ai bu* ; Dario Moréno *Mé qué Mé qué*, à titre d'exemples). « *Grâce aux interprètes, une même chanson a des vies différentes. Chacun lui donne un nouvel éclairage en la passant au filtre de sa sensibilité* […]. [147]» explique Cora Vaucaire même si pour Aznavour « *confier son œuvre à un autre, aussi compétent soit-il, c'est abandonner à l'Assistance publique un enfant dont on est le père* [148]». Si des considérations économiques et matérielles peuvent expliquer ce phénomène[149], il n'en reste pas moins que

[145] Nous pouvons citer, à ce propos, la chanson de Léo Ferré *Monsieur Barclay*, parue en 1965, dans laquelle il chante :
Monsieur Barclay
M'a demandé
Léo Ferré
J'veux un succès

[146] Voir, dans cette perspective, l'étude d'Adeline Cordier sur la présence scénique du corps de l'ACI dans les années 1950 et 1960 : « Le corps inadapté de l'auteur-compositeur-interprète », in *Chanson et performance, mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, (dir) LEBRUN Barbara, Paris, L'Harmattan, 2012, p.47-57. Elle y démontre que l'apparence physique et la présence de l'artiste sur scène s'inscrivent dans une forme d'inadaptation au système de la chanson de l'époque. Au même titre que le refus d'exposer leur vie privée dans les médias devient gage d'authenticité.

[147] Citée par Philippe Chauveau, *op.cit*. p.101.

[148] *Ibidem*.

[149] Philippe Chauveau cite un article paru dans *Arts* le 01 septembre 1954 qui corrobore cette idée tout en émettant un jugement critique sévère : « *La dureté des temps oblige les créateurs à cumuler les fonctions de*

plusieurs ACI ont ciselé le succès de plusieurs artistes et que rares sont ceux qui ont réussi à atteindre les sommets dans ces trois carrières d'auteur, de compositeur et d'interprète.

Par ailleurs, comme le rappelle les historiens et spécialistes de la chanson, c'est Charles Trenet qui va bouleverser le paysage chansonnier de France en proposant aux auditeurs son propre univers poétique dans les textes qu'il écrit, qu'il compose et qu'il chante lui-même. Stéphane Hirschi parle, à cet égard, de « *la révolution Trenet* [150]» qui a « *inaugur*[é] *l'ère des auteurs-compositeurs-interprètes reconnus comme artistes*[151] ». En effet, Charles Trenet peut être considéré comme le père de la chanson française d'auteur comme l'explique Bertrand Dicale :

> Avec l'envol de Georges Brassens, 1952 peut être considérée par les historiens de la chanson comme l'année d'éclosion des auteurs-compositeurs-interprètes […]. Jusque-là, dans la chanson française, il y avait deux catégories : Charles Trenet et les interprètes[152] .

La critique de Jacques Charles, directeur de music-hall qui considère, en 1956, le concept d'ACI comme une hérésie, permet d'établir la même chronologie :

> Pourquoi depuis Charles Trenet, tant de compositeurs ont-ils la rage de venir chanter eux-mêmes leurs ouvrages au public ? C'est une mode qui passera, car ils découvriront très vite qu'ils font plus de tort que de bien à leurs chansons en les interprétant[153].

Ainsi, Charles Trenet deviendra « *l'incontournable point de repère auquel se réfèreront la plupart des grands auteurs-compositeurs-interprètes des décennies à venir* [154]», écrit Marc Robine. Charles Aznavour fait incontestablement partie de ces ACI qui se réclament de la tradition initiée par « le fou chantant ».

- **2.2 : Trenet, un maître ès chanson[155] :**

En effet, c'est également par le biais de l'hommage que se tisse un lien de filiation entre Charles Trenet et Charles Aznavour. Tout d'abord, force est de constater que le discours critique à l'égard d'Aznavour regorge d'allusions à Trenet, notamment dans la presse. Les propos de

parolier, de compositeur et d'interprète. […] Ne cherchons pas midi à quatorze heures et demandons au matérialisme de nous expliquer la vogue du chanteur-poète-vagabond à guitare », *op.cit*. p. 100.

[150] HIRSCHI Stéphane, *Chanson, art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p. 165.

[151] *Ibid*. p. 173.

[152] DICALE Bertrand, *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, Paris, Plon, 2016, p.57.

[153] Cité par Philippe Chauveau, *op.cit*. p.100.

[154] ROBINE Marc, *Il était une fois la chanson française des origines à nos jours*, Paris, Fayard, Livre de Poche, 2004, p.66.

[155] Les propos du développement suivant ont été partiellement présentés dans notre exposé intitulé « *Trenetement… D'un Charles à l'autre : Les hommages de Charles Aznavour à Trenet ou l'art de l'hommage auto-valorisant* » lors du colloque international *Charles Trenet, Que restent-ils de ses beaux jours ?*, organisé par l'Université Polytechnique Hauts de France, novembre 2018. Notre contribution paraîtra dans la publication des actes aux Presses Universitaires de Provence, collection « Chants sons », courant 2020.

Claude Sarraute dans *Le Monde* du 19 janvier 1963 dans lesquels elle commente son dernier récital à l'Olympia en sont un exemple : « […] *son rôle* – ***aussi important que celui de Trenet*** *– aura été d'imprimer un ton, un style nouveau à un art qui s'est toujours voulu l'exact reflet d'une époque* […] [156]». On peut également citer son analyse de la qualité poétique de ses textes qu'elle tient quelques années auparavant, (en 1960) :

> Et les histoires qu'elles [ses chansons] nous content – celle d'un chanteur raté en particulier – ont le mérite d'être bien écrites. Ce sont des couplets que l'on peut fredonner sans honte, des couplets […] **à la Trenet.**[157]

De même, dans les nombreux hommages qu'il a rendus à celui qu'il considère comme son « *maître ès chansons* [158]», Charles Aznavour, qui a désigné *Y'a d'la joie* comme étant sa chanson préférée, exprime son admiration inconditionnelle pour l'œuvre de Trenet qui, selon lui, a ouvert la voie à plusieurs générations et a inventé la musique poético-moderne et poético-populaire, et revendique cette filiation, comme l'indiquent ses propos recueillis par le journaliste américain Frank Prial en 1992. Interrogé, alors, sur les successeurs de Trenet, il répond sans hésiter : « *moi-même, Brel, Brassens* [159]», ou encore ceux prononcés à la mort de Trenet en 2001, au micro d'Europe 1 :

> Un géant disparaît, quelqu'un qui a tout apporté à la chanson française. […] Brassens, Brel, Gainsbourg ou moi …, ce que nous sommes devenus, nous le devons à Trenet qui a encore des enfants parmi les gens plus jeunes que nous, comme Higelin… [160].

De nombreux éléments biographiques peuvent illustrer la proximité des deux Charles et retracer les terrains de rencontres entre eux ainsi que l'admiration que vouait le cadet à son aîné. Tout d'abord, si les deux personnages se sont croisés pour la première fois en 1937, Aznavour n'étant alors âgé que de 13 ans et Trenet étant fraîchement rentré des États-Unis[161], leur première rencontre dans le monde de la chanson n'aura véritablement lieu qu'en 1946, lorsque

[156] Citée par Robert Belleret, *op.cit*. p. 252.
[157] *Le Monde* du 14 décembre 1960, citée par Pantchenko, *Aznavour ou le destin apprivoisé*, Paris, Fayard/Chorus, 2006, p. 249.
[158] AZNAVOUR Charles, *Tant que Battra mon cœur*, Paris, Don Quichotte, 2009, p. 22 ; *Retiens la vie*, Paris, Don Quichotte, 2017, p. 23.
[159] Propos recueillis par le journaliste Frank J.Prial pour *L'International Herald Tribune*, Aout 1992, cité par Robert Belleret, *op.cit*. p.488.
[160] Cité par Pantchenko, *op.cit*. p. 492-493.
[161] Épisode relaté par Aznavour dans ses mémoires, *Le temps des avants*, Flammarion, p. 58-59 : « C'est au cours d'une répétition de ça c'est Marseille que je croisai un jeune homme blond en uniforme qui venait proposer des chansons à la vedette, « ma ville » et « bateau d'amour ». Il avait pour nom Charles Trenet. Quelques mois plus tard, les ondes diffusaient les chansons du jeune poète qui bouleversèrent, tel un raz de marée, la chanson française, envoyant au placard quasi tout ce que l'on avait entendu jusque-là. Je reconnus les compositions du jeune militaire qui était venu timidement présenter ses œuvres à l'Alcazar, et devins immédiatement non pas un fan, ça ne se disait pas à l'époque, mais un admirateur inconditionnel. Il fut mon idole, mon maître malgré lui et plus tard un ami très cher. »

Aznavour, accompagné de Pierre Roche avec qui il formait un duo, participait à une émission radio en public, reprenant le principe du music-hall. Ce jour-là, Piaf, Breton et Trenet étaient au premier rang. Malgré la nervosité du jeune Aznavour, impressionné par la présence de ses modèles, cette première rencontre s'est achevée sur les félicitations de ce jury prestigieux. Daniel Pantchenko, biographe de Charles Aznavour, soutient, à ce propos, l'idée – qui paraît défendable – selon laquelle Trenet, aurait sans doute été touché par l'une des chansons interprétées par le duo, intitulée *Il pleut*, écrite par Aznavour, aux accents très verlainiens, lui qui a rendu hommage au « prince des poètes » dans sa chanson *Verlaine*, qui est une mise en musique du poème « Chanson d'automne ».

En outre, il convient de voir dans le duo formé dans les années 1940 par Charles Aznavour et Pierre Roche, qui s'inscrit dans la lignée de celui formé par Charles Trenet et Johnny Hess dans les années 1930, l'une des premières manifestations de cette filiation Trenet-Aznavour. Ce tandem, formé par les hasards du destin, reprendra le répertoire de Trenet à ses débuts. D'ailleurs, lors de leur première apparition sur scène (non programmée), ces derniers présentent *Débit de lait, débit de l'eau* (écrite par Trenet et Francis Blanche en 1943 et interprétée par Trenet) qui sera ainsi le premier titre interprété sur scène dans l'histoire de leur duo.

De même, à la fin des années 1940, pendant le long séjour du duo au Canada et pendant l'essor de leur carrière outre-Atlantique, Charles Trenet, qui avait chanté à Québec près d'un mois Chez Gérard, le cabaret de Gérard Thibault, en 1949, a écrit à celui-ci pour lui recommander, en des termes élogieux, d'engager Roche-Aznavour : « *Je vous engage à engager les duettistes Roche et Aznavour, ils sont excellents et font leurs jolies chansons eux-mêmes. Vous verrez le succès qu'ils auront…* » (lettre datant du 18 mai 1949[162]). Le conseil sera immédiatement suivi d'effet, puisque Roche et Aznavour y seront programmés dès le 28 mai et jusqu'au 2 juillet 1949 (puis à nouveau du 13 mars au 1er avril 1950).

Ainsi, des liens d'amitié semblent s'être tissés dès les débuts du jeune Aznavour, durant les années 1940, et se cristalliseront les décennies suivantes. Ils seront sensibles à travers notamment les apparitions médiatiques de Charles Aznavour, et ce jusqu'à sa mort et même posthume[163], lors desquelles son admiration pour son idole s'exprimera, en particulier, à travers des imitations de son aîné et des duos reprenant les titres du « Fou chantant » avec d'autres

[162] Cité par Pantchenko, *op.cit*, p.146.
[163] Voir à ce propos le récent documentaire*, Charles Aznavour raconte Édith Piaf et Charles Trenet*, in le coffret *Trois Légendes*, paru le 16 novembre 2018, édité par Universal.

célébrités de la chanson française de son époque et d'aujourd'hui. Parmi les exemples foisonnants, il convient de mentionner, à ce propos, l'émission télévisée *Bienvenue chez Guy Béart* (du 15 mai 1968), dans laquelle il imite Trenet dans *Ménilmontant*. Aznavour chante également *Ménilmontant* sur scène à l'occasion du spectacle *Joyeux anniversaire Monsieur Trenet* en 1993 pour célébrer le quatre-vingtième anniversaire de Trenet. Nous pouvons également évoquer, l'émission, beaucoup plus récente, *Samedi soir avec… Charles Trenet* qu'il co-présente avec Michel Drucker en février 2006, cinq ans après la disparition du « Fou chantant » et dans laquelle il rappelle l'importance fondatrice de ce dernier.

En plus de ces hommages médiatiques qui s'échelonnent sur de nombreuses années et dans lesquels il est donné de voir, à quelques reprises, Aznavour et Trenet chanter ensemble, c'est certainement l'année 1992 qui marquera l'amitié des deux Charles puisque Aznavour va racheter, à la mort de Madame Breton, surnommée la Marquise, les éditions Raoul Breton qui possèdent les catalogues de nombreuses figures de la chanson française parmi lesquels celui de Charles Trenet. Ce rachat, motivé, selon Aznavour, par sa volonté de préserver le patrimoine de la chanson française, a renforcé les liens entre le « Fou chantant » et celui qui a été depuis son « patron », rachat qui coïncide, d'ailleurs, avec le retour de Trenet sur scène dans les années 1990.

Sur le plan artistique, dans sa chanson de 1955 *Moi j'aime le music-hall*, dans laquelle il exprime son amour du music-hall et en énumère les grandes figures, Trenet évoquera le nom de Charles Aznavour parmi les « *grandes gentilles vedettes* » et « *les chanteurs poètes* » lui qui « *aime à tous les échos/ Charles Aznavour et Gilbert Bécaud* », renvoyant ainsi à la collaboration d'Aznavour avec Bécaud durant les années 1950. De même, Trenet préfacera le 33 tours d'Aznavour intitulé *Charles Aznavour chante…Charles Aznavour (volume 1)*, paru chez Ducretet-Thomson, en 1953. En effet, sur le verso de la pochette, figure un court texte écrit par le « Fou chantant » dans lequel il exprime, certes de manière brève, laconique et qui laisse soupçonner la supériorité de l'aîné jugeant, néanmoins sans condescendance, le travail de son admirateur, sa foi en l'authenticité stylistique, poétique et musicale d'Aznavour. Cela se trouve exprimé à travers, notamment des superlatifs et expressions mélioratives :

> Je crois que Charles Aznavour est **le seul artiste français** capable de chanter en style jazz avec poésie et musicalité. Son rythme et sa nostalgie le rendent **inimitable**. Je **l'admire**[164] autant pour ce qu'il écrit que pour ce qu'il interprète. Il est vrai. La chanson est en marche !

[164] Nous soulignons.

Mais il convient de voir, dans cette préface prestigieuse et incontestablement valorisante, non seulement l'expression d'un parrainage du « Grand Charles » mais également, l'illustration d'une stratégie déployée par Aznavour afin de s'inscrire dans une lignée. Ainsi, si cette préface témoigne de la sympathie de Trenet à l'égard du jeune Aznavour, elle fait surtout figure d'argument autorité et devient gage de la qualité artistique des chansons d'Aznavour.

En plus de ces éléments biographiques qui sont les premiers indices d'une filiation revendiquée, les nombreux hommages rendus à Trenet par Aznavour en sont une expression supplémentaire. Remarquables par leurs formes et expressions multiples, allant de la simple allusion, au pastiche, à l'intertextualité, la reprise ou l'éloge lyrique, les hommages à Trenet sont, comme il conviendra de le voir, des hommages à une tradition de la chanson française : celle des ACI.

Le premier exemple est celui du texte intitulé « un souffle nouveau » qui préface le livre des intégrales des chansons de Trenet, paru en 2013[165]. Il s'agit d'un texte à la forme poétique dans lequel il revient sur la révolution poétique Trenet dans l'histoire de la chanson française, sur son apport, sur la rupture opérée entre un avant et un après Trenet, sur sa singularité et la fraîcheur « printanière » qu'il a apportée à cet art séculaire qu'est la chanson française et que corroborent les nombreuses expressions de la jeunesse dans ce texte. En effet, il convient de noter quelques éléments stylistiques de ce texte qui brossent un portrait panégyrique de Trenet. Ainsi, une métaphore du raz-de-marée est filée dans ce texte, faisant de Trenet un véritable ouragan qui emporte dans son passage la sympathie et l'adulation d'une France entièrement conquise :

> Un souffle nouveau
> Une fraîcheur printanière
> S'emparent
> De la chanson française
> Portée par des millions de jeunes voix
> C'est un ouragan de fantaisie
> Et de tendresse
> Les garçons
> Les filles
> Les jeunes, les vieux,
> Les ouvriers les artistes,
> Les intellectuels, les imbéciles,
> Les amoureux,
> Tous
> Lui emboîtent le pas…
> Paris est conquis.
> Puis la France et le monde
> Sont rapidement

[165] TRENET, Charles, *Y'a d'la joie : intégrale des chansons*, Paris, Cherche-Midi, 2013.

«trénétisés »

Cela se traduit par de nombreuses hyperboles généralisantes et la reprise anaphorique de « tous/toutes » :

Ses refrains sont
Sur toutes les lèvres,
Ses textes dans toutes les mémoires,
Ses affiches sur tous les murs,
Son nom dans tous les cœurs...

Il est à noter, au passage, la création d'un adjectif, par le biais de la dérivation, « trénétisés » pour exprimer l'ampleur du phénomène Trenet, procédé que l'on retrouvera dans l'adverbe « trenetement », titre de la chanson hommage au « Fou chantant ». Cette création de mots communs lui donne une dimension quasi-mythologique et donne une réalité linguistique à son empreinte dans la chanson et dans la mémoire collective. De même, le rythme poétique de ce texte est lui-même un hommage à Charles Trenet dans la mesure où les nombreuses énumérations et l'emploi de vers courts traduisent un rythme rapide et effréné qui soutiennent la métaphore de l'ouragan et du raz-de-marée et laisse suggérer « la joie » qui entoure l'apparition du « Fou chantant » :

LE FOU CHANTANT
Invente,
Explose,
Bouscule,
Chamboule,
Dépoussière,
Démode…
Ceux qui ne peuvent suivre
Ou s'adapter
Étouffent,
Se débattent,
Se raccrochent,
Imitent,
Mais finissent par couler.

Mais l'intérêt de ce texte réside dans son identité générique. En effet, ce texte est une préface, genre qui appartient à ce que l'on appelle, depuis les travaux de Gérard Genette, au paratexte, qui a pour but « *d'entourer le texte, de l'annoncer, de le mettre en valeur* […] *de le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa* reception *et sa consommation* [166]». Cette « *zone de transaction* », ainsi appelée par Genette, permet d'établir une véritable stratégie de réception et se présente comme un lieu privilégié de propos élogieux, critiques ou panégyriques ainsi que, toujours selon Genette, un lieu propice au développement d'une certaine image de soi. L'image ici développée est celle d'un Aznavour poète et surtout auteur, la préface lui

[166] Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1987, p.7.

attribuant une certaine légitimité et confère à sa parole d'auteur une existence. Ainsi, dans cet « espace préfaciel », Aznavour a recours a la forme poétique plutôt qu'au discours pour annoncer, de manière programmatique, la couleur du recueil dont il est le préfacier, dans un texte qui se veut être une célébration de l'ACI dont il est question. Dans ce « discours d'escorte[167] », Aznavour incite les lecteurs à découvrir l'œuvre de Trenet sans en révéler le contenu mais en commentant, à travers un texte poétique méta-discursif, l'ampleur du phénomène Trenet et en créant lui-même, à travers son texte, une véritable dynamique.

Le second hommage que nous sommes en mesure de citer est celui de la chanson *Trenetement* (1994). Cette chanson est la première collaboration des deux Charles. Cette collaboration artistique a lieu dans les années 1990. Texte écrit par Aznavour, qui figurait déjà dans le recueil *Des mots à l'affiche* de 1991, musique composée par Trenet lui-même[168], *Trenetement* est une chanson écrite « *façon Trenet*[169] », comme l'indique d'emblée l'adverbe de manière, créé pour l'occasion par dérivation et qui fait office de titre. Elle vient comblée, semble-t-il, un manque dans le répertoire de son auteur qui n'aurait, malgré son admiration inconditionnelle pour Trenet, rien écrit qui laisserait suggérer son influence : « *Curieusement, vous ne verrez jamais une influence de Trenet dans mon travail ! Chez Brel, oui,* […] *chez Brassens aussi, mais pas chez moi.* » dit-il à Daniel Pantchenko pour *Chorus* au printemps 2002, « *son influence est si forte justement, que j'ai tout fait pour m'en dégager dès le départ*[170]. ».

Néanmoins, certaines traces de l'influence esthétique de Trenet sur son œuvre sont perceptibles dans *Voyez, c'est le printemps*, titre écrit par Aznavour en 1948. Nous y relevons aisément un cousinage d'esprit dans ce premier morceau printanier, cousinage également perceptible dans *Un rayon du printemps*, titre[171] de 1953 où Aznavour chante : « *un rayon de printemps c'est un gage d'espoir/ c'est d'l'amour pour demain, c'est d'la joie pour ce soir* ». Mais *Trenetement* est revendiquée comme un pastiche du « Fou chantant » tant sur le plan textuel, que musical et même sur le plan scénique. Aznavour y emprunte des situations déjà chantées par Trenet. Cela a bien été démontré par Bertrand Dicale dans *Tout Aznavour*, tel que le suicide du canteur qui n'est pas sans rappeler celui du canteur de *Je chante*, à la différence

[167] Voir Denis Saint-Amand, *La préface : formes et enjeux d'une discours d'escorte*, Classique Garnier, 2016.
[168] Dans *Un homme et ses chansons*, (livre de poche, 1996), première version des intégrales d'Aznavour, cette chanson est signalée comme étant composée par Aznavour mais l'édition des intégrales de 2010 (Don Quichotte) rectifie et précise qu'elle a été composée par Trenet.
[169] Charles Aznavour à propos de Charles Trenet aux États-Unis, émission *La nuit Charles Trenet*, partie 2/4 (à 27'10), France Culture, diffusion le 19 février 2011, à l'occasion des 10 ans de sa mort .
[170] *Chorus*, n°46, printemps 2002, p. 33.
[171] Ces deux chansons appartiennent au répertoire du duo Roche-Aznavour.

près d'un suicide sans ficelle, son fantôme qui hante les éditeurs faisant échos également à *Je chante* mais aussi à *Mam'zelle Clio* :

Mon cœur bat vite
Ca y est je crois
Mon roman s'écrit malgré moi
Quand je cogite
Ma plume court
J'en oublie tout ce qui m'entoure
Je suis génial
J'ai fini l'œuvre en une nuit
Le point final
Est au bas de mon manuscrit
Je sollicite
Mon éditeur
Qui m'éconduit
Avec mépris
Ah ! Quel malheur

Dès lors je sombre
Dans la folie
Et je dis adieu à la vie
Dans la pénombre
Sans oraison
Je me fais un trou dans le front
Je vois d'en haut
Les gens s'arracher mes bouquins
Souvent il faut
Mourir pour devenir quelqu'un
Mais comme une ombre
Sonné minuit
Je reviendrai
Je le promets
Et sans répit
Je ferai peur
Aux éditeurs
Toutes les nuits

Sur le plan musical, le compositeur étant Trenet lui-même, son style est perceptible, d'emblée, dans cet orchestre symphonique avec prédominance des cordes et des cuivres, très exploité par Trenet, et par ce final tutti d'orchestre.

C'est davantage la présentation et l'explication qu'il en donne lors de son concert au Palais des Congrès en 1994 qui figure dans le DVD live sorti en 1995 qui suggère l'hommage et la filiation. Il y explique les motivations qui l'ont amené à créer ce titre, il y relate sa première rencontre avec Trenet, il y décrit, comme dans « un souffle nouveau » et dans comme ses mémoires, *le Temps des avants,* la révolution Trenet comme « un raz-de-marée », explique l'importance de l'influence de Trenet sur les générations qui suivent et explique, avec beaucoup d'humour, le choix de son titre. Mais il convient de voir, selon nous, dans ces explications et ce discours introductif qui réitère son admiration pour Trenet, un Aznavour œuvrant pour la mémoire et la postérité. En effet, cette chanson sur l'inspiration et sur l'écriture, pastiche du « Fou chantant », pourrait être entendue comme une métaphore de la chanson aznavourienne qui se voudrait être une balise pour la mémoire, se tournant vers le patrimoine de la chanson pour perdurer. Se tourner vers l'ancien pour créer, rendre hommage aux grandes figures de la chanson française pour faire figure de rappel, chanter sa nostalgie pour une chanson qui n'est plus. Tels seraient ainsi les enjeux de ce titre qui rendrait hommage à Trenet, à la chanson française et qui inscrit Aznavour comme héritier d'une tradition initiée par le « fou chantant ».

2. Cousinage avec la tradition de la chanson littéraire et influences littéraires contemporaines :

> **La poésie est une clameur, elle doit être entendue comme la musique. Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie ; elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale tout comme le violon prend le sien avec l'archet qui le touche. Il faut que l'œil écoute le chant de l'imprimerie, il faut qu'il en soit de la poésie lue comme de la lecture des sous-titres sur une bande filmée : le vers écrit ne doit être que la version originale d'une photographie, d'un tableau, d'une sculpture.**
>
> (Léo Ferré, *Préface*).

Contrairement à Trenet, Brassens, Ferré ou encore Brel, Charles Aznavour ne s'est pas vu attribué, par ses contemporains, le statut de poète qu'il a lui-même toujours refusé de se donner, se revendiquant davantage comme écrivain de chansons. Pourtant, sa naissance artistique s'inscrit dans une époque où poésie et chanson se côtoyaient de près. Les poètes étaient chantés, les poèmes mis en musique et les auteurs d'œuvres littéraires écrivaient des chansons pour les interprètes de l'après-guerre. Cette époque marquée par la proximité de la poésie et de la chanson, du monde de la littérature et celui des artistes, qu'ils soient chanteurs, auteurs, compositeurs ou les trois, a donné une ambition intellectualiste à ce genre populaire et a engendré des influences littéraires dans les œuvres chantées.

Ces influences sont le reflet d'une tendance qui aspire à élever la chanson au rang des arts nobles, à produire une chanson de qualité qui concurrencerait la poésie des livres, cette poésie savante que l'on cherchait à populariser. Les historiens de la chanson qualifieront cette chanson de « chanson littéraire ». Elle renouerait avec une tradition multiséculaire qui existe depuis Rutebeuf et Villon. Là également, des lieux sont symboliques de cette esthétique : il s'agit des cabarets du quartier de Saint-Germain-des-Prés. Sartre, Camus, Queneau, Simone de Beauvoir, Prévert, Cocteau et d'autres figurent intellectuelles vont côtoyer des interprètes de l'époque et certains vont même leur écrire des chansons (à Juliette Gréco, notamment). Trenet, Brassens, Ferré, Ferrat vont chanter les poètes (Verlaine, Baudelaire, Hugo, Eluard, Aragon). Les textes de Prévert associés à des mélodies de Kosma (*Les feuilles mortes*) proposent une forme aboutie de cette rencontre entre chanson et poésie offrant ainsi « une poésie populaire » et « une chanson poétique ». La fréquence des rencontres entre les univers poétiques, littéraires et chansonniers vont permettre à la chanson de faire preuve de plus de rigueur dans sa structure et dans sa composition d'où les appellations de « chanson à texte » et de « chanson de qualité » pour qualifier la production chansonnière de l'époque.

- 3.1. Aznavour et la chanson littéraire ; Aznavour poète ?

Si Aznavour n'a pas chanté les poètes (excepté le poème « Fraternité » d'André Salmon, en 1960) et s'il ne fait pas partie des habitués de Saint-Germain-des-Prés, son œuvre porte néanmoins des réminiscences de cette proximité féconde durant l'après-guerre entre poésie, littérature et chanson qui a fait l'objet de la première recherche académique consacrée à la chanson[172] dont il conviendra de rappeler quelques analyses intéressantes au sujet d'Aznavour. Il est donc important d'étudier les nombreux indices qui inscrivent le souvenir de cette époque dans l'œuvre de Charles Aznavour ainsi que ceux qui associent l'auteur-compositeur-interprète à l'esthétique de la chanson poétique. Nous serons particulièrement sensible à l'attrait d'Aznavour pour la littérature.

Il est tout d'abord à signaler que la réception d'Aznavour par ses contemporains est ambivalente et la qualité poétique de ses chansons n'a pas fait l'unanimité. Ainsi, le rapport de François Cruciani sur le concours de poésie organisé par l'Académie du Var en 1965 refuse à Aznavour, avec ironie et dédain, le statut de poète. Constatant l'attrait toujours remarquable de la France pour la poésie que l'on croit désuète, il fait le constat de l'élargissement du champ poétique à la chanson en ces termes :

> […] il est néanmoins que le cercle de la famille s'agrandit. Un éditeur publie aux Poètes d'aujourd'hui, des disques où des interprètes de choix déclament des poèmes ! Ces disques se vendent. La Télévision se met-elle de la partie ? Les lettres des téléspectateurs sont la preuve de l'intérêt qu'ils prennent à cette heureuse initiative. Suprême hommage, un peu inattendu, il est vrai : par une surprenante confusion des genres et des valeurs, il n'est plus un faiseur de chansons qui, à présent, ne se pare du titre de Poète. Mais un article fort louangeur pour Monsieur Charles Aznavour vient d'attirer à l'hebdomadaire qui l'a publié le blâme passionné de ses lecteurs. […] pour ma part, j'ai éprouvé une grande satisfaction à constater combien cette jeunesse semblait avoir été choquée par une telle dévaluation. […] Non, certes que je mésestime Monsieur Charles Aznavour. Je ne nie point que certaines de ses chansons sont émouvantes et qu'il sache les interpréter à merveille. Je vous propose, néanmoins, de vous livrer à une expérience facile dont je ne suis pas l'inventeur puisqu'elle a été suggérée dans les colonnes d'un journal littéraire : il s'agit tout simplement de lire le texte de l'une de ses créations, de le lire sans que la magie de la musique ne le transfigure […]. Faites-le et vous vous apercevrez que la composition sommaire, les impropriétés du langage, le relâchement du style aboutissent en définitive à ce que n'importe quel membre du jury, qu'il soit d'inclinaison classique ou d'avant-garde, appellerait un mauvais poème[173].

La confusion des genres qu'évoque l'auteur du rapport renvoie explicitement à l'esthétique de la chanson de l'après-guerre qui crée des passerelles entre les deux univers qui sont, dans la tradition française, extrêmement liés. L'auteur du rapport est conscient de l'importance de la musique dans la sémiologie de la chanson et de son aspect fondamental. Dépouillée de son

[172] CANTALOUBE-FERRIEU Lucienne, Chanson et poésie des années 30 aux années 60, Trenet, Brassens, Ferré… ou les « enfants naturels » du surréalisme, Paris, Nizet, 1981.
[173] CRUCIANI François, *Rapport sur le concours de poésie, séance solennelle du 14 mai 1965*, Bulletin de l'académie du Var, 1965, p. 162-163, consulté sur le site www.gallica.fr (accès BNF intramuros)

enveloppe musicale, la chanson d'Aznavour serait, selon lui, indigne du statut de poème. Cela est récusé par Ariane Ségal qui écrit, à la même époque :

> Comme un musicien travaille le rythme et les sonorités d'une phrase musicale, Aznavour travaille le rythme des mots et leurs sonorités. Leur valeur émotive devient si grande et leur lien entre elles si continu que l'on peut les lire comme un poème, sans le secours de la musique[174].

Ces réceptions critiques sont contemporaines de la parution d'un volume de la collection « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers) consacré à Charles Aznavour (1964). Ce numéro (121) est le quatrième exclusivement consacré à un auteur-compositeur-interprète[175] avant la création d'une collection plus spécifique, intitulée « Poésie et chansons », chez le même éditeur. Cette édition symbolise cette confusion des genres qu'évoque Cruciani. En effet, cette collection de monographies consacrées à des poètes (essentiellement du XXe) œuvre pour rendre la poésie plus accessible. En y intégrant les œuvres d'auteurs-compositeurs-interprètes, on élève celles-ci au rang des œuvres poétiques. Dans le cas du numéro consacré à Charles Aznavour, la confusion entre poète et écrivain de chansons est davantage exacerbée par la partie de l'ouvrage consacrée à la vie de l'écrivain en question, rédigée par Yves Salgues. Le caractère hyperbolique et excessivement laudatif de ses propos quant aux qualités poétiques de l'écriture de Charles Aznavour minent leur véracité :

> […] il est le roi, le maharadja, l'empereur, le champion de toutes les catégories, le lapidaire et le perfectionniste. […] Charles Aznavour parle en numéro 1 qui n'a pas de rivaux : soit qu'ils n'existent pas, soit qu'il ne soit point concerné par leur concurrence. La vérité est que nul astre adverse ne s'est encore levé à l'horizon […][176].

Mais cet ouvrage doit être lu comme l'expression d'une rencontre entre l'auteur-compositeur-interprète et la poésie et, à plus grande échelle, avec la littérature. Cette rencontre le rattache, d'une certaine manière, à la tradition de l'après-guerre.

- *3.2. La chanson aznavourienne et les expériences littéraires de son temps : Amitiés et influences littéraires* :

Ensuite, il convient de relever les amitiés et influences littéraires contemporaines de Charles Aznavour. Jean Cocteau fait partie des personnalités issues du monde de la littérature et des arts qui ont entretenu une relation d'amitié avec l'auteur-compositeur-interprète comme il le rappelle dans ses ouvrages autobiographiques. Il a notamment joué auprès de lui le rôle de conseiller en matière de lectures. Le poète et cinéaste français lui aurait recommandé un certain

[174] SEGAL Ariane, « Charles Aznavour compose des chansons qui sont le reflet de notre époque », in *La cité : Revue de la Cité Universitaire de Paris*, 1964, p.31, consulté sur www.gallica.fr (accès BNF intramuros).
[175] Léo Ferré (n°93), Brassens (n°99), Brel (n°119). Suivront Félix Leclerc (n°123), Trenet (n°125), Béart (n°131).
[176] SALGUES Yves, *Charles Aznavour*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1964, p.5. Nous reviendrons, à la fin de notre travail, sur la dimension hyperbolique de ce texte.

nombre d'ouvrages littéraires à lire[177]. Cette amitié prestigieuse, dont il aime se vanter, peut expliquer les propos élogieux de l'aîné à son égard :

> Dans le monde torrentiel de la chanson, Charles Aznavour représente le drame et la tendresse, avec une rigueur surprenante. Car, s'il arrive que, chez nombre de chanteurs, le texte néglige la musique ou la musique néglige le texte, le style d'Aznavour ne néglige ni l'un ni l'autre, et même sa prosodie étonne par une véritable science du verbe et par une ligne impeccable. Mais le véritable succès de Charles vient de ce qu'il chante davantage avec son cœur qu'avec sa gorge[178].

Jacques Prévert fait également partie des poètes qu'a fréquentés Charles Aznavour durant les années 1950. Si comme pour Cocteau il aimera rappeler cette amitié, notamment dans ses livres de photographies[179], Aznavour exprimera dans les années 2000 son admiration pour la poésie de Prévert dans un texte hommage qui indique l'apport de Prévert dans la création d'une poésie du quotidien :

> Lorsque Parole est sortie en librairie
> Elle a bousculé toutes les idées reçues,
> Elle a surtout
> Changé le point de vue
> Vieille époque, vieux jeu
> Ceux qui n'aimaient pas la poésie
> Ceux qui, en fait,
> Avaient peut de la forme poétique
> Les voilà soudain confrontés
> À un poète
> Populaire, accessible au plus grand nombre
> À un poète sans en avoir l'air
> En bras de chemise, la cigarette au bec
> Un poète du bistrot du coin
> Employant les mots de tous les jours
> Que l'on pouvait lire et redire
> Facilement, simplement
> Un poète enfin
> Qui mettait la poésie à la portée
> De toutes les bouches[180].

Aznavour fera de ces « *mots de tous les jours* » un élément majeur de sa poétique. Prévert est perçu par l'artiste comme un révolutionnaire qui est parvenu à populariser la poésie. Il s'en inspirera, sans doute, dans ses chansons faites de fantaisie verbale et pour écrire une chanson susceptible de toucher par son réalisme. D'ailleurs, pour Lucienne Cantaloube-Ferrieu « *c'est*

[177] « Moi qui n'ai pas fait mes classes, j'ai osé demander à Cocteau une liste de livres à lire, et une heure après, il m'en recommandait vingt-cinq. J'ai demandé la même chose à des amis cultivés. À l'époque, je parlais peu, mais - et c'est ma plus belle vertu - j'écoutais beaucoup. », Propos recueillis par Gilles Medioni et publié sur l'Express.fr le 15 septembre 2015, http://www.lexpress.fr/culture/musique/video-pour-charles-aznavour-ils-sont-for-me-formidables_1714328.html consulté le 16 janvier 2016.

[178] Texte cité par Brigitte Borsaro in « Cocteau, le Cirque et le music-hall », *Les Cahiers de Jean Cocteau*, n°2, dirigés par Pierre Caizergue et Pierre Chanel, Edition Passage du Marais, 2003, p.237.

[179] Il écrira pour commenter sa photo en compagnie de Prévert dans : « *Jacques Prévert, immense poète, cinéaste à ses heures, auteur de chansons aussi, et en plus le genre d'homme qu'on est fier d'avoir pour ami* », AZNAVOUR Charles, *Images de ma vie*, Paris, Flammarion, 2005, p.110.

[180] *Ibidem*.

essentiellement grâce aux chansons de Trenet et de Prévert que les préoccupations politiques, sociales et surtout esthétiques […] *d'Aznavour* […] *sont en parfaites concomitances avec la littérature qui* [lui] *est contemporaine*[181]. ».

En outre, même s'il ne l'a jamais rencontré, Raymond Queneau fait partie des écrivains qui se sont essayés à l'écriture de chanson qui ont influencé Charles Aznavour qui avait de l'admiration pour lui. Cette influence est remarquable notamment sur les premières chansons de Charles Aznavour[182]. De fait, des titres comme *Le feutre taupé* (1946) ou encore *Le noyé assassiné* (1952) ne sont pas sans rappeler le style de Raymond Queneau, caractérisé par l'usage de ce « *troisième français* », appelé également « *néo-français* », à savoir une transcription écrite d'un français oral, soucieux de respecter « *les vraies lois du style parlé*[183] ». Ils reflètent également l'imaginaire quenien qui se distingue par une proximité des « rires » et des « larmes » et un goût prononcé pour les portraits atypiques, pittoresques et hauts en couleur. Ainsi, s'il est question, chez Aznavour, d'un canteur assassiné par noyade qui émet, dans le premier couplet du titre *Le noyé assassiné*, des réflexions inattendues sur sa vie sous l'eau et sur les poissons :

> Tout seul au fond d'la Seine
> J'commence à m'ennuyer
> En vain je me démène
> Pour pouvoir m'libérer
> Dix ans dans la mêm'pose
> J'vous assur'que c'est long
> Depuis qu'je m'décompose
> Je fais peur aux poissons
> Qui fich'nt le camp sans rémission

il en est de même dans le poème « Marine » de Queneau qui décrit « *des noyés astucieux* » accourus vers les requins qui « *ne s'ennuient pas* [car] *avec de la toile à matelas/ils fabriquent de jolis draps/pour les noyés astucieux*[184] ».

Mais il est à constater que les premières œuvres d'Aznavour reflètent l'influence de plusieurs tendances littéraires de leur époque. Selon Lucienne Cantaloube-Ferrieu à laquelle nous empruntons quelques analyses, « *dans les textes qu'écrivent et interprètent* [les auteurs-compositeurs-interprètes]*, se lit clairement, désormais, l'emprise directe de l'art le plus*

[181] *Ibid*. p.359.
[182] Voir l'entretien entre Charles Aznavour et Éric Donfu, enregistré à Paris, aux éditions Raoul Breton, De 14 heures à 15 h 15 le Vendredi 1er décembre 2006, mis en ligne en 2008 sur le site agoravox : http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/charles-aznavour-le-mot-est-devenu-49061 consulté le 05 mai 2015.
[183] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, « Ecrit en 1937 », Paris, Gallimard, 1965, coll. « Idées », p.16,17.
[184] Raymond Queneau, « Marine », in *L'Instant fatal*, NRF, « Poésie/Gallimard », 1948, p.87.

immédiatement contemporain.[185] » à savoir, la littérature. En effet, « *la chanson*, écrit-elle, *devient le champ d'expérience pour une écriture en quête d'un renouvellement*[186] », signifiant, ainsi, la conformité du genre chanson avec l'esthétique contemporaine dont elle se veut l'écho. « *La chanson rejoint certaines orientations de la poésie contemporaine dont elle se fait l'écho* », car « *les deux genres […] ne sont plus que deux formes d'expression différentes d'un même art poétique*[187] », observe-t-elle toujours dans ce sens. Charles Aznavour, comme d'autres de sa génération, s'est imprégné des expériences littéraires et poétiques de son époque. Quelques manifestations des univers topiques et des courants littéraires contemporains sont perceptibles dans son œuvre : ceux des interrogations métaphysiques de l'après-guerre, des tentations philosophiques qui en résultent, des tendances autobiographiques manifestées par la littérature des années 1940, de la fantaisie du jeu de mots ou encore de la description des univers populaires de l'époque.

Il convient, tout d'abord, d'être sensible à la tendance à la rumination philosophique dans les chansons de Charles Aznavour, reflet des philosophies existentialistes. De fait, la France a été ébranlée par les atrocités de la Seconde Guerre mondiale qui ont fait vaciller l'humanité et sa civilisation, ce qui fait apparaître de sombres conceptions existentialistes en littérature ainsi qu'un sentiment de l'absurde qui régit ces philosophies existentialistes exprimées par les pensées des écrivains tels que Camus et Sartre et qui se manifesteront également dans les pièces de Beckett et Ionesco. La chanson aznavourienne devient ainsi l'expression des angoisses d'une époque qui n'est plus certaine de son lendemain et l'expression d'une inquiétude latente. L'ennui de vivre que l'on retrouve dans un titre comme *Je hais les dimanches* (1951) : « *Tous les jours de la s'maine/ sont vid's et sonn't creux/ mais y'a pir' que la s'maine/ le dimanche prétentieux* » ? n'est-il pas révélateur d'un sentiment de lassitude face à la fuite du temps et face à une mort inévitable qu'expriment ces quelques vers extraits de *Sa jeunesse* (1956) :

> Avant que de sourire et nous quittons l'enfance
> Avant que de savoir, la jeunesse s'enfuit
> Cela semble si court et l'on est tout surpris
> Qu'avant que de comprendre on quitte l'existence

Ou encore ceux de la chanson *Les deux guitares* (1960) : « *Tu es vivant aujourd'hui/ Tu seras mort demain* » ? Philippe Soupault écrit à ce propos en 1958 :

[185] Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Op.cit*. p. 287.
[186] *Ibid*. p. 359.
[187] *Op.cit.* p. 34 et 285.

> Pendant les époques de transition, à la veille ou au lendemain des troubles, quand l'avenir est plu sombre ou que des souvenirs sont plus amers, les hommes et les femmes cherchent dans la chanson une façon d'exprimer leur inquiétude ou leur désarroi[188].

Aznavour, considéré comme « *leur philosophe*[189] », épouse ainsi la tendance de l'époque à exprimer un mal de vivre et une incertitude face au lendemain. Cantaloube-Ferrieu associe à cet effet le malheur qui frappe toujours Aznavour dans ses chansons à l'expression de la condition humaine décrite dans les romans de Camus au point de déceler, à travers une analyse pertinente, des similitudes au niveau même du vocabulaire :

> Le chant de « L'Émigrant », enfin, ne rejoint-il pas l'écriture de l'Etranger, jusque dans son vocabulaire et ses personnages symboliques ? « Dans la cohue de l'existence », les mêmes « gouffres d'incompréhension », le même « malentendu » mortel, séparent des autres le héros de la chanson et le personnage du roman, et c'est l'histoire d'un émigrant qui distrait Meursault dans sa prison avant de fournir à Camus le sujet du Malentendu[190].

Dans ce même ordre d'idées, il convient de noter que la chanson aznavourienne reflète également l'influence d'une littérature autobiographique et testimoniale, en vogue dans les années d'après-guerre. En effet, ses chansons expriment l'existence difficile des quartiers populaires, souvent insalubres, dont il est issu et évoquent la pauvreté liée à sa situation sociale de fils d'émigrés. Parmi ses titres d'inspiration autobiographique, *Je n'ai pas un sou* (1947) ou encore *L'Émigrant* (1958) peuvent servir d'exemples. En le comparant à des écrivains tels que Jean Genet ou encore Violette Leduc qui abordent également les effets de la pauvreté et d'une situation sociale ou raciale particulière dans leurs œuvres autobiographiques, Cantaloube-Ferrieu indique que la chanson, au même titre que la littérature, souhaite liquider les angoisses d'une génération à la recherche d'authenticité. « *Le souci de délivrance qui habite l'œuvre de Michel Leiris lorsqu'il écrit* L'Âge d'homme[191] » qu'elle retrouve dans l'œuvre de Genet, est également présent, à notre sens, dans la chanson aznavourienne de l'époque. En effet, la peinture réitérée de l'échec dans son œuvre est à lier à une forme de liquidation des angoisses indélébiles de ce dernier : l'échec de carrière dans *Je m'voyais déjà* (1960) ; l'échec amoureux dans *Comme des étrangers* (1961) ou encore celui de l'existence dans *L'émigrant* (1958). Fils d'émigrés au physique malingre et à la voix brisée, Charles Aznavour opère une véritable catharsis dans ses chansons qui deviennent un mode d'exploration de soi

[188] Philippe Soupault, « La chanson dans l'histoire des hommes », in *Echanges,* n°39, Noël, 1958, p.7, cité par Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *op.cit*. p. 320.
[189] Mauge Roger, *Paris-Match*, n°786, 2 mai 1964, p. 126, cité par Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *op.cit.* p. 316.
[190] CANTALOUBE-FERRIEU, *op.cit*. p. 347.
[191] *Ibid*. p. 310.

dans la mesure où « *la chanson s'ouvre à cette découverte de soi à laquelle la littérature, depuis les travaux de Freud, s'est attachée*[192] ».

En dernier lieu, il est à souligner que Charles Aznavour subit également l'influence d'une littérature qui nourrit le jeu de mots, la fantaisie verbale, la recherche humoristique et le goût pour les images. La littérature de l'après-guerre est marquée par la naissance d'un style oral à la suite des œuvres et des travaux de Raymond Queneau qui ont transformé l'appréhension poétique du monde en littérature. Cette littérature qui aboutit à des créations originales en tout genre permet d'exploiter les possibilités de la langue, les sonorités et la musique des mots, le rythme des phrases pour de véritables jongleries. Aznavour se prête à cette écriture en jouant des mots, des allitérations, se croyant être « *un amuseur, un fantaisiste*[193] » pour « *créer un rythme avec des mots*[194] », de nouvelles formules imagées, souvent prosaïques mais présentes dans ses premières chansons qui offrent de véritables tableaux pittoresques. C'est dans le sillage de ces expériences poétiques d'Aznavour que s'inscrivent des titres comme *Le Feutre taupé* (1946) ou encore *Oublie Loulou* (1951) dans lequel il nourrit l'art de l'allitération :

> Loulou oublie la donc
> Oublie oublie Loulou
> Mais oublie mais oublie
> Loulou oublie la donc

Aznavour, auteur-compositeur-interprète qui s'est artistiquement épanoui dans le monde du music-hall, ne s'est peut-être pas prêté à l'exercice de la chanson littéraire dans les respects de ses normes mais il a été influencé par les mutations et esthétiques littéraires de son temps. La tradition de la chanson littéraire sera sensiblement présente dans l'œuvre et la carrière d'Aznavour à travers les passerelles qu'il va constamment créer entre ses chansons et la littérature qui fascinera l'autodidacte qu'il est jusqu'à la fin de sa vie. Ainsi, Aznavour exprimera cette fascination, en 1980, à travers un intertexte générique pictural. En effet, la pochette de son disque *Autobiographie* se présente comme la couverture d'un livre paru dans la collection NRF de Gallimard :

[192] *Ibid.* p. 312.
[193] Aux dires de Charles Aznavour lui-même, cité par Yves Salgues dans *Charles Aznavour*, Paris, Seghers, 1964, p.92.
[194] Confidence faite lors d'une émission diffusée par Radio Monte Carlo, le 20 juillet 1965, cité par Cantaloube-Ferrieu, *op.cit*. p. 347.

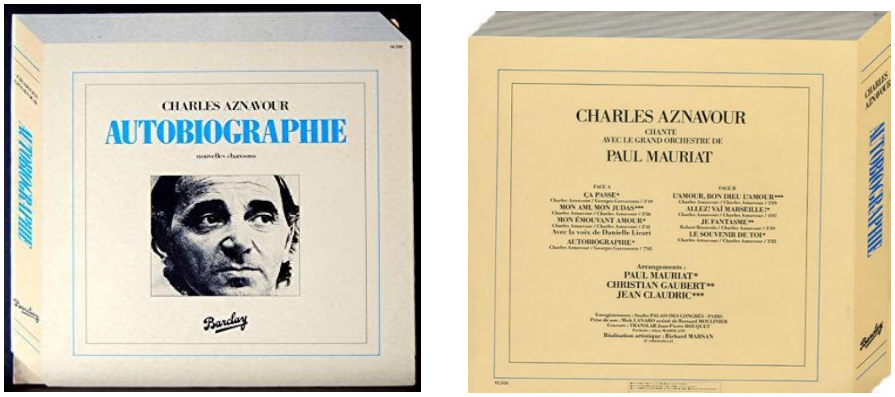


Fig 1: Pochette de l'album *Autobiographie*, 1980.

De même, son attrait pour la littérature peut être suggéré par ses rôles dans des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires[195] (*Le Père Goriot*, 2004[196]), par l'exercice de la diction d'œuvres de la littérature universelle (*Vingt mille lieues sous les mers*[197]) ou encore par sa participation à des anthologies poétiques enregistrées (le poème « Gaspard Hauser » de Verlaine[198]). La presse le qualifiera, plus tard, d'homme de lettres[199], sans doute en confondant son statut d'auteur à celui de poète. Ainsi, la tradition de la chanson de l'après-guerre, dans ses multiples aspects, a laissé des marques dans l'œuvre aznavourienne qui revendiquera cet héritage à travers son intérêt pour l'écriture et la qualité du texte, élément essentiel dans la tradition de la chanson dite française.

[195] Son œuvre cinématographique recèle également des traces d'un intérêt pour les œuvres littéraires. De fait Aznavour joue dans *Horace 62* en 1961, une adaptation de la tragédie cornélienne ainsi que dans le téléfilm le *Père Goriot en 2004*, adaptation de l'œuvre de Balzac. Nous pourrions évoquer, dans ce cas, la notion « d'intertextualité lyrique cinématographique », elle-même forme d'intermédialité, décrite par Jean-Philippe Petesch dans son ouvrage *L'intertextualité lyrique : recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Paris, Camion Blanc, 2001, p. 71.

[196] Réalisé par Jean-Daniel Verhaeghe, 2004.

[197] *Vingt mille lieues sous les mers*, d'après Jules Verne, lu par Charles Aznavour et Jacques Gamblin, Frémeaux et associés, 2004.

[198] « De Charles d'Orléans à Charles Trenet », anthologie, CD Éditions du Layer (1996).

[199] Le Figaro, le 05 septembre 2011.

Chapitre 2

AZNAVOUR OU LA TENTATION DE L'ÉCRITURE

Introduction :

> « **Même lorsque mes cordes vocales seront définitivement atrophiées, je pense que ma main, elle, pourra encore écrire, et mon esprit l'irriguer** »
> (Charles Aznavour, *D'une porte l'autre*, 2011)

D'un point de vue esthétique, la chanson française accorde une importance fondamentale à la qualité de ses textes. S'il n'est pas question de prétendre à la primauté du texte par rapport à la musique, il est cependant important que la matière textuelle soit intelligible et de qualité même si elle ne revendique pas nécessairement posséder une dimension poétique. Nombreux sont les artistes qui, se réclamant de cette esthétique, notamment les auteurs-compositeurs-interprètes, exigent que l'écriture d'une chanson soit soignée et réfléchie. Cela place l'écriture au cœur de l'esthétique de la chanson française. Ainsi, la qualité du texte et l'intérêt qui lui est accordé émanent de la volonté des artistes de prétendre au prestige de l'art noble qu'était la poésie et est devenue, depuis, la caractéristique majeure et le symbole de la chanson française en tant que catégorie esthétique.

Aznavour fait partie des artistes pour qui « *la qualité et la beauté du texte*[200] » priment dans une chanson et pour qui les textes « *donnent le sentiment d'être utile, de construire quelque chose, d'élaborer une œuvre qui en vaut la peine* [201]». Il conçoit la chanson comme une association harmonieuse d'un texte et d'une musique. Mais il défend l'idée selon laquelle la composante textuelle est essentielle. Elle serait garante d'une forme de pérennité. Ce chapitre va tenter d'étudier le rapport qu'entretient Aznavour avec l'écriture qui peut dépasser l'écriture de chanson. Il s'intéressera à sa figure d'auteur et à sa conception de l'écriture de chanson, car « *l'auctor est à la fois celui dont le discours fait autorité, qui fonde le savoir et la tradition et celui qui augmente une œuvre* [202]». À travers ce chapitre, nous souhaitons tenter de montrer que l'écriture aznavourienne pense la chanson ce qui l'inscrit dans des traditions auctoriales et scripturales qui pourraient suggérer son classicisme.

En déplorant, dans ses écrits intimes, la médiocrité des textes des chansons de la nouvelle génération de chanteurs français pour qui le rythme et la musique priment, fortement influencés par les modèles anglo-saxons, et en se présentant comme un fervent défenseur de la

[200] AZNAVOUR, Charles, *D'une porte l'autre*, *op.cit*. p.88.
[201] *Ibid*. p.17.
[202] FRAISSE Luc, *op.cit*. p. 10.

chanson des jeunes artistes, Aznavour rend compte de son idéal de la chanson française dont le rayonnement reposerait sur la beauté du texte :

> Finis, les bons, les vrais textes, qui faisaient à travers le monde la magnifique réputation de notre répertoire ! Avez-vous remarqué qu'aucune chanson française n'est plus traduite à l'étranger depuis bien longtemps ? Et pour cause : une fois débarrassés de cohortes de soi-disant chanteurs qui trouvent très raffiné de s'exprimer dans un anglais plus qu'approximatif […] nous n'avons plus grand-chose à nous mettre sous la dent. Nous pouvons toujours nous consoler en nous tournant vers cette nouvelle génération d'artistes dont les styles, les rythmes, les textes ambitieux et riches nous font oublier les œuvrettes inutiles et sans saveur. Mais nous savons aussi qu'ils sont loin de représenter la majorité de la relève[203].

L'écriture est, pour Charles Aznavour, une activité aussi importante que le fait de chanter. Elle serait même salvatrice et jouissive et nécessiterait autant de rigueur et de travail que la composition d'une musique ou d'un tour de chant. L'activité scripturale est perçue comme un besoin vital et est présentée par l'artiste comme une activité artisanale, et ce, dans ses moindres détails, même les plus dérisoires :

> Écrire a toujours été pour moi un besoin physique. Je suis très attiré par ma table de travail et ne peux concevoir une journée sans tenir entre les doigts un porte-plume ou un stylo. J'écris à la main, proprement, si possible sans rature. Oh mon écriture n'est pas si belle… Elle est sans style, désordonnée. Mais si je fais une faute, je mets un point d'honneur à tout recopier sur une page neuve. Je ne peux pas penser un texte à l'ordinateur […], car la main est le prolongement de la pensée. […] Écrire est le meilleur des passe-temps que je connaisse : un quatrain, une page d'agenda, un mot ou une lettre à un proche, *voilà qui me ravit avant même que d'imaginer les textes de mes chansons*[204].

Mais l'acte d'écrire semble donc, comme l'indique la phrase que nous soulignons, précéder l'attitude auctoriale et en serait l'origine. C'est par elle que naissent la chanson et la figure de l'auteur-compositeur-interprète aznavourien. Elle est le canal originel et garantit également, pour Aznavour, une proximité quasi-éternelle avec l'œuvre et ce, par opposition avec d'autres activités artistiques qui supposent une rupture inéluctable entre le créateur et le fruit de son travail :

> L'écriture a cette qualité fabuleuse qu'on ne peut la confisquer totalement à son auteur. Prenons l'exemple du peintre. Pour survivre, il doit nécessairement se séparer du fruit de son travail. Et si par hasard il veut contempler à nouveau son œuvre, il lui faut courir les musées du monde entier ou bien frapper à la porte des collectionneurs privés. Il est, en somme, comme un père de famille condamné à ne plus revoir ses enfants, ou seulement par intermittence. Le sort de l'auteur est bien différent : son travail, il peut le conserver chez lui, dans des cahiers ou dans des ordinateurs. Lors de ses concerts, il le partage un moment avec le public, mais le rideau tombé, égoïstement, il le récupère. Ainsi, il reste éternellement un père comblé : il a beau

[203] *Ibid*. p27.
[204] AZNAVOUR, *A voix basse*, *op.cit*. 131-132. Nous soulignons.

> offrir son œuvre aux autres, les pirates ont beau la lui arracher, elle ne le quitte jamais vraiment[205].

Ces propos, extraits de la prose intime de Charles Aznavour qu'il conviendra d'aborder, révèlent un artiste attaché à son œuvre et conscient du caractère éphémère du lien qui lie le créateur à son œuvre d'art. Ainsi, l'écriture, n'est pas à l'origine de la chanson : elle est à l'origine même de l'acte de créer. Aznavour s'inscrit alors dans la lignée des artistes pour qui l'écriture est l'œuvre de toute une vie. Il exprimera sa profession de foi dans un texte qu'il ne chantera mais qu'il déclamera en public[206] et qui sera slamé par Grand Corps Malade. Intitulé « Ecrire », ce texte qui figure dans l'*Intégrale* 2010 dit le labeur, la jouissance et l'effort de l'acte d'écrire pour Charles Aznavour.

Rêver chercher apprendre
N'avoir que l'écriture et pour maître et pour Dieu
Tendre à la perfection à s'en crever les yeux
Choquer l'ordre établi pour imposer ses vues
Pourfendre

Choisir saisir comprendre
Remettre son travail mille fois sur le métier
Salir la toile vierge et pour mieux la souiller
Faire hurler sans pudeur
Tous ses espaces nus
Surprendre

Traverser les brouillards de l'imagination
Déguiser le réel de lambeaux d'abstraction
Désenchaîner le trait par mille variations
Tuant les habitudes

Changer créer et détruire
Pour briser les structures à jamais révolues
Prendre le contre-pied de tout ce qu'on a lu
S'investir dans son œuvre à cœur et corps veux-tu
Écrire

De peur de sueur d'angoisse
Et de doute planté comme un poignard au cœur
Rester cloîtré souffrant d'une étrange langueur
Qui s'estompe parfois mais qui refait bientôt
Surface

User de la morale
En jouant sur les mœurs et les idées du temps
Imposer sa vision des choses et des gens
Quitte à être pourtant maudit aller jusqu'au
Scandale

Capter de son sujet la moindre variation
Explorer sans relâche et la forme et le fond
Et puis l'œuvre achevée tout remettre en question
Déchiré d'inquiétude

Souffrir maudire réduire
L'art à sa volonté et brûlant d'énergie
Donner au sujet mort comme un semblant de vie
Et lâchant ses démons sur la page engourdie
Écrire
Écrire
Écrire comme on parle et on crie

[205] *Ibid*. p.136.
[206] Dans l'émission de *La Grande Librairie*, le 23 novembre 2017, sur France 5.

1. Une inspiration savante : les intertextes littéraires

> **Nous appellerons intertextualité cette inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte.**
>
> (Julia Kristeva)
>
> **L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.**
>
> (Michael Riffaterre)

Dans son entreprise définitoire de la poésie orale, Paul Zumthor soulignait le caractère fondateur de la notion d'intertexte : « *Certes on ne chante pas* […] *sans nécessairement subir l'influence de modèles littéraires* […] [207]». Ce caractère sera confirmé davantage par les récentes études cantologiques qui rappellent la perméabilité du genre chanson :

> Comme espace du topos et de la parole mémorielle, la chanson est, entre autres manifestations de la poésie orale, particulièrement perméable aux procédés d'emprunt, de réemplois et réfections diverses qui caractérisent la poétique de l'intertextualité[208].

L'intertextualité, dont les principes ont été énoncés par Mikhaïl Bakhtine dans son étude sur l'œuvre de Dostoïevski, a constitué l'objet de plusieurs théories et de nombreuses refontes définitionnelles. Proposée par Julia Kristeva[209] dans ses travaux, puis précisée par Antoine Compagnon[210] et Michaël Riffaterre[211], elle est redéfinie par Gérard Genette comme « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent* […] *la présence effective d'un texte dans un autre*[212]. ».

Si les théories de l'intertextualité ont toujours été menées dans une étude du fait littéraire, les confronter à la chanson pourrait paraître incongru voire périlleux. Mais l'adaptation de ces théories déjà connues de l'intertexte au discours de la chanson permet de démontrer, tout d'abord, sa dimension mémorielle, ensuite la dialectique du savant et du populaire qui l'a toujours traversée. Les renvois intertextuels constituent un indice probant de la « *mouvance* » de l'œuvre orale, perçue par Zumthor. Ils sont également symptomatiques de

[207] ZUMTHOR Paul, *op.cit*. p. 144.
[208] CECCHETTO Céline, *Chanson et intertextualité*, Pessac, Revue Eidôlon n°94, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p.10.
[209] KRISTEVA Julia, *Sèmèiotikè*, Paris, Seuil, 1969.
[210] COMPAGNON Antoine, *La seconde main (ou le travail de la citation*), Paris, Seuil, 1979.
[211] RIFFATERRE Michaël, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
[212] GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.8.

la possibilité d'un « dialogisme », au sens bakhtinien du terme, entre la littérature et la chanson, car, selon, Marc Eigeldinger la notion d'intertextualité ne se limite pas « *à la seule littérature, mais* [il est possible] *de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique*[213] ».

Les écrits autobiographiques et intimes de Charles Aznavour indiquent sa fascination pour la poésie et la littérature. S'il ne s'est jamais prétendu poète, il a néanmoins créé une œuvre qui laisse transparaître de nombreuses allusions à la littérature et à des modèles littéraires universels. En effet, certaines chansons sont des palimpsestes d'œuvres existantes, souvent classiques. Aznavour aurait, sciemment ou de manière irréfléchie, puisé dans un réservoir commun. Cela lui est autorisé par le genre chanson qui est porteur d'une mémoire collective et qui porte en héritage sa proximité originelle avec le genre littéraire. De la simple allusion, à la réécriture, de la citation à l'emprunt de schémas et structures de genres littéraires définis, la littérature est présente dans l'œuvre d'Aznavour. Comment expliquer un tel phénomène ? Est-ce la seule dimension mémorielle du genre chanson qui en est l'explication ? Ou y aurait-il une motivation d'ordre esthétique derrière cette écriture en palimpseste ?

L'intertextualité dans l'œuvre aznavourienne serait à la fois l'expression d'une tradition qui consiste à donner une touche savante au genre chanson qui s'est remarquablement fait sentir dans la tradition de la chanson littéraire mais aussi une volonté de populariser cette littérature savante dans un genre oral et populaire. Ainsi, Aznavour donnerait une couleur savante et littéraire à sa chanson qui se revendique réaliste et du quotidien. De même, les intertextes littéraires présents dans son œuvre agiraient comme des catalyseurs de souvenirs, des balises mémorielles d'un fond commun universel qui non seulement est garant d'une qualité mais aussi à l'origine d'une connivence entre l'interprète et les auditeurs. Car, comme l'explique Riffaterre, « *pour exister l'intertextualité a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur* […] [214]».

Il convient donc de relever et d'étudier ces intertextes littéraires dans l'œuvre de Charles Aznavour pour mesurer le degré d'absorption et de réfection des références savantes et son ancrage dans des traditions existantes. Prétendre établir un relevé exhaustif des nombreuses

[213] EIGELDINGER Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 15.
[214] RIFFATERRE Michaël, *op.cit*. p. 128.

occurrences dans l'œuvre serait prétentieux. Il sera donc question d'analyser quelques exemples représentatifs d'une œuvre qui devient un « *espace de la parole mémorielle* [215]».

-1.1 : Intertextualité littéraire :

Force est de constater que les intertextes littéraires auxquels fait référence son œuvre renvoient à des œuvres ou des modèles littéraires divers, souvent éloignés de l'univers de Charles Aznavour. Ils peuvent paraître surprenants par les décalages temporel et esthétique qui existent entre l'hypotexte et l'hypertexte. Mais il s'agit, dans l'ensemble, de modèles reconnaissables. Ainsi, dans *Mon ami, mon judas* (1980) (qui renvoie à un intertexte biblique), nous pouvons déceler des échos lointains de l'œuvre de Diderot, *Le Neveu de Rameau*. En effet, le philosophe et écrivain du XVIIIe brosse le portrait du personnage du parasite et du flatteur dans la célèbre scène de la pantomime des gueux[216] qui dénonce l'hypocrise sociale. Celle-ci rappelle fortement le personnage du flatteur que fustige le canteur d'Aznavour dans des couplets structurés par le vocabulaire de la feinte, de l'illusion et une ironie mordante soutenue par une musique disco, qui rappelle fortement la musique des années 1980 :

Il n'est jamais aisé de juger la mine
Nous ne choisissons pas, on est choisi par eux
Qui se font une tête d'imbécile heureux
Et nous donnent le change en mettant en sourdine

Toujours là, toujours prêts, disponibles et serviables
Nageant comme un poisson dans la compromission
Un sourire accroché à cet air voulu con
Qui cache adroitement un autre air implacable

Mon ami, mon Judas
Joue le jeu, ne te gêne pas
Courtise-moi, fais des courbettes
Jure que tu es mon ami
Dévoué, sincère et honnête
Que c'est à la mort, à la vie
Fais-toi tout humble et tout sourire
Dis-moi que j'ai un charme fou
Que j'ai de la classe et du goût
Et passe la brosse à reluire
Ca te ne coûte pas un sou

[215] CECCHETTO Céline, *op.cit*.

[216] « *Je suis excellent pantomime ; comme vous allez en juger. Puis Il se met à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant ; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche entrouverte, les bras portés vers quelques objet ; il attend un ordre, il le reçoit ; il part comme un trait ; il revient, il est exécuté ; il en rend compte. Il est attentif à tout ; il ramasse ce qui tombe ; il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds ; il tient une soucoupe, il approche une chaise, il ouvre une porte ; il ferme une fenêtre ; il tire des rideaux ; il observe le maître et la maîtresse ; il est immobile, les bras pendants ; les jambes parallèles ; il écoute ; il cherche à lire sur les visages ; et il ajoute : Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux.* », DIDEROT, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Pockett, 2002 [1891], p.200.

La référence au personnage biblique de Judas est d'ailleurs un intertexte savant qui avait été exploité par Jean de La Fontaine dans la fable *Le Corbeau et le Renard* dans laquelle le fabuliste ironise, bien avant Aznavour et Diderot, sur l'hypocrisie sociale et mondaine dans des termes qu'il est aisé de retrouver dans l'œuvre de l'auteur-compositeur-interprète :

> Mon ami, mon Judas
> Dans l'ombre joue avec ta proie
> Tire adroitement les ficelles
> Tu n'es pas bouffon tu es roi
> Je ne suis que polichinelle, moi

L'œuvre de Jean de La Fontaine constitue une source d'inspiration pour les chansons de Charles Aznavour. Il chante, en 1963, *Les deux pigeons*, chanson dont les paroles, écrites par René Clair, réadapte la fable éponyme[217] et en font, par le biais de la comparaison, l'histoire d'une séparation amoureuse et un prétexte pour affirmer l'aspect éphémère de l'amour face au temps :

> Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre
> Mais l'un d'eux a quitté leur toit.
> Qu'ils sont longs les jours de l'attente
> Et longues sont les nuits sans toi.
>
> Un pigeon regrettait son frère,
> Moi, je regrette mon bel amour.
> Comme lui, j'attends un bruit d'ailes,
> Le doux bruit d'ailes de son retour.
>
> Amants, heureux amants,
> Redites-le souvent,
> Une absence est toujours trop longue,
> Rien ne sert de courir le monde.
> L'amour passe et les feuilles tombent
> Quand tourne la rose des vents.

Aznavour s'inspire surtout de la forme générique dont l'œuvre du fabuliste constitue le parangon. En effet, certaines chansons, notamment celles écrites pendant la période du duo Roche-Aznavour, semblent imprégnées du modèle lafontainien. Aznavour paraît y reprendre, dans la construction même de la chanson, les structures canoniques de la fable, telles que léguées à la postérité par l'écrivain du XVIIe. Il n'est pas question d'y développer une quelconque morale ou enseignement. Mais il s'agit d'une théâtralisation dans la narration qui évoque le modèle lafontainien, comme, à titre d'exemple, la chanson *Cinq filles à marier* (1940) :

> Maître Jacques le notaire
> À cinq filles à marier
> […] La première est très austère
> Ell'doit avoir quarante ans
> C'est l'image de sa mère
> Ell'mèn'tout tambour battant

[217] Il est à noter que La Fontaine a inspiré de nombreuses figures de la chanson, notamment Anne Sylvestre qui exploite, en 1997, dans son album *Chante… au bord de La Fontaine* de nombreuses fables de La Fontaine.

C'est dommage mais qu'importe
Et que le diable l'emporte
[…] La second'sans aucun doute
Ne manqu'pas de qualités
Mais toujours ell'vous déroute
Car elle a un œil en biais
C'est dommage mais qu'importe
Et que le diable l'emporte
[…] La troisièm'comme son père
À de la barbe au menton
Le nez comme un'pomm' de terre
Les pieds plats et le dos rond
C'est dommage mais qu'importe
Et que le diable l'emporte
[…] La quatrième est sauvage
Bien que jolie comme un cœur
Elle fuit à mon passage
À croir' que je lui fais peur
C'est dommage mais qu'importe
Et que le diable l'emporte
[…] J'ai épousé la dernière
Qui ressemble à une fée
Mais elle est par trop légère
Ell'ne pens'qu'à me tromper
C'est dommage mais qu'importe
Et que le diable l'emporte
La moral' de cette histoire
Est fort simple à deviner
N'allez pas chez le notaire
Pour vouloir vous marier
Et consultez père et mère
Avant de vous déclarer
C'est dommage mais tant pis
Car la vie est faite ainsi

Aznavour reprend ici, en le détournant par le biais de l'humour[218], le modèle de la fable, avec cette attitude faussement moralisatrice. Les injonctions finales « *n'allez pas…consultez* » sont compromises par l'expression du regret et l'universalisation finale du propos « *c'est dommage mais tant pis/,car la vie est faite ainsi* ». Cette fausse morale fait du canteur un contre-modèle du fabuliste.

De même, les auditeurs percevront dans *Le nez* (1964) un hommage subtil à Edmond Rostand et à sa tirade du nez[219] que la référence au personnage de Cyrano confirme : « *Que serait sans lui Cyrano/ De l'histoire jusqu'au théâtre/ Le nez est un porte flambeau* ». En effet, dans cette célébration de l'organe nasal, Aznavour en célèbre, parfois ironiquement, la multiplicité des formes et des fonctions. Cela n'est pas sans rappeler Edmond Rostand qui a démontré sa verve et sa culture en variant les manières d'insulter le nez de son personnage qui se tourne en dérision ainsi que les formules qu'il est possible d'utiliser pour ridiculiser son nez[220]. Aznavour, quant à lui, fait de ce nez un organe essentiel. Il sublime, d'une certaine manière, l'image dénigrante du nez de Cyrano de Bergerac :

Il y a des nez de toutes sortes

[218] Interprétée par Les Compagnons de la Chanson, l'humour apparaît dans les bruissements vocaux, la musique enjouée et les variations du rythme de la musique.
[219] Située dans la scène 4 de l'acte I de la pièce *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, représentée la première fois en 1897.
[220] Aznavour reprendra ce procédé de la variation des tons et des formules dans un couplet de sa chanson *Ah !* (1954) :
Ah ! ah !ah ! ah !
J'ai connu par elle une quantité d'exclamations
Des ah ! admiratifs
Puis des ah ! négatifs
Des ah ! idiots et des ah ! expressifs
Des ah ! contemplatifs
Des ah ! longs et plaintifs
Qui tous me menèrent aux ah ! explosifs

Des nez de toutes dimensions
Et selon celui qui le porte
Ou bien il a de l'intuition
Ou bien il ne sert à rien d'autre
Qu'à se fourrer dans des mouchoirs
Pourtant lorsqu'il s'agit du nôtre
C'est un nez qu'est fait pour tout voir
Oui, car le nez de la police
Celui que l'on trouve partout
N'est pas un vulgaire appendice
Fait pour respirer et c'est tout
Non, c'est le nez d'un chien de race
Vigilant et très fin limier
Qui lorsqu'il s'en va à la chasse
Sait très bien trouver son gibier
Le nez, radar de notre intelligence
Gouvernail de nos intuitions
Par les chemins de l'évidence
Nous fait trouver des solutions
Le nez est vraiment la chose idéale
Que l'homme ait jamais portée
Et gloire à nos fosses nasales
Car nous ne serions rien sans nez

Les poètes sont également une source d'inspiration pour Aznavour. Certaines de leurs œuvres sont des intertextes identifiables pour un auditeur averti. L'œuvre de Rimbaud, à titre d'exemple, semble avoir inspiré quelques chansons du répertoire aznavourien parmi lesquelles figure *La bohême.* Certes écrite par Jacques Plante, elle s'inscrit néanmoins dans la continuité des poèmes de Rimbaud en reprenant le topos artistique de la vie de bohême créé au XIXe. De même, *Une enfant* est également une chanson qui contient des réminiscences de l'œuvre rimbaldienne. En effet, la jeunesse du personnage féminin décrit et l'effet de surprise créé par la chute inattendue de cette chanson, marquée par la mort du personnage, rappellent, « Le dormeur du val » de Rimbaud :

Elle vivait dans un d'ces quartiers
Où tout le monde est riche à crever
Elle avait quitté ses parents
Pour suivre un garçon un bohême
Qui savait si bien dire je t'aime
Que ça en d'venait boul'versant
Et leurs deux cœurs ensoleillés
Partirent sans laisser d'adresse
[…] Et puis l'enfant connut la faim
Une enfant
Une enfant de seize ans
Une enfant du printemps
Couchée sur le chemin
Morte…

En empruntant les caractéristiques de son personnage et l'effet de chute, Aznavour fait revivre l'héritage poétique de ce dernier. Par ailleurs, dans *Saudade* (1987), chanson dans laquelle

l'auteur-compositeur-interprète reprend le mythe portugais de la mélancolie et le topos de la fuite du temps, il y introduit une référence au célèbre poème « Le Lac » de Lamartine :

> Tu pars pour quelques heures et le monde se vide
> Le temps suspend son vol et se teinte d'ennui

Dans *Il pleut* (1946), il reprend un thème aux échos très verlainiens :

> Il pleut
> Et toute la ville est mouillée
> Les maisons sont enrhumées
> Les gouttières ont la goutte au nez
> […] Il pleut
> Dans mon cœur aux rêves perdus
> Sur mon amour comm' dans la rue
> Et sur mes peines sans issue
> Il pleut

Apollinaire est à l'honneur dans *Le Rouet du temps* (1973), chanson composée par Georges Garvarentz et extraite de l'opérette Douchka. En effet, pour exprimer la fuite du temps, Aznavour reprend dans cette chanson le thème développé par le poète français dans « Le Pont Mirabeau » en lui empruntant les mêmes procédés et les mêmes expressions :

> Le temps se dérobe, le temps file, le temps va
> Fuit comme le sable entre les doigts
> Et le jour qui naît
> Meurt avant longtemps
> Hier n'est qu'un regret
> Car l'eau qui coule sous les ponts du temps
> Ne revient jamais
> […] Coulent mes heures
> Sans passion
> Je demeure
> Les jours vont
> Ici l'on meurt
> Là on marie
> Moi je pleure
> Chaque nuit

Ainsi, le recours au présent de l'indicatif qui actualise cette méditation sur le temps, la présence de l'élément liquide, de verbes suggestifs du mouvement fugitif du temps, l'immobilité du canteur face à cette fuite rapide du temps sont empruntés à Apollinaire. Dans les intertextes appartenant au XXe, Marcel Pagnol est également source d'inspiration pour la chanson aznavourienne dans un titre comme *Je reviens Fanny* (1974) qui s'inspire de la pièce *Fanny* de Pagnol. Il y décrit le retour et le repenti de Marius :

> Ton Marius est sur la vague
> Ton Marius est sur le pont
> Qui rentre de son escapade
> Avec toi pour seul horizon
> Il vient sans fortune et sans gloire
> Au gré du vent qui le conduit
> Pour se fondre avec sa mémoire

La voile claque
La voile claque
Je reviens, Fanny

Par ailleurs, l'œuvre aznavourienne peut renvoyer à certains mythes et motifs littéraires célèbres pour les détourner ou les actualiser en leur donnant une consonance moderne. Ainsi, le mythe de Don Juan est détourné et parodié dans *Ne crois surtout pas* (1957) ou encore dans *Tu n'as plus* (1959) :

On a tous les deux
Couru le cotillon
Il est temps mon vieux
De baisser pavillon
T'as dépassé l'âge limite
La marge de sécurité
T'es un Don Juan mangé aux mites
Qui ferait mieux de se caser
[…] Tu n'as plus, tu n'as plus
Un physique à leur crever la vue
[…] L'âge pour enflammer l'ingénue
[…] Le droit de te permettre un refus
[…] Plus qu'à faire des enfants tant et plus
[…] aussi quand elles voudront leur dû
De caresses
Il te faudra payer leur vertu
En espèces

Le personnage a perdu sa grâce et ses atouts physiques pour séduire les femmes. Il est condamné à l'oubli et à se conformer à des modèles traditionnels (la paternité) que le mythe a toujours subvertis. De même, dans *Avec* (1964), pour exprimer l'intensité de son amour, Aznavour fait allusion au mythe de Pygmalion, l'amoureux de sa création. Si le canteur n'est pas créateur, il aime, néanmoins, l'œuvre d'un orfèvre :

Avec ton sourire au coin de tes lèvres
Avec ton regard comme empli de fièvre
Tu sembles sortie des mains d'un orfèvre
Et je ne peux que t'aimer mon amour

En outre, la méditation sur la vieillesse et la mort est récurrente dans l'œuvre d'Aznavour. Immortalisée, dans la littérature française, par Ronsard dans son poème « Mignonne, allons voir si la rose… », plusieurs chansons se présentent comme des palimpsestes de ce poème sur la fuite du temps et sur la jeunesse aussi éphémère que la vie d'une fleur. Les exemples sont nombreux dans le répertoire de Charles Aznavour qui varie les expressions à souhait pour décrire la finitude de la beauté des « vingt ans ». Ainsi dans *Sylvie* (1974), le canteur avertit le personnage féminin du danger qui la guette et l'exhorte à profiter de sa jeunesse :

Sylvie
[…] Souris

Car la vie se traîne à tes pieds
Ne la repousse pas
Tu regretteras
Quand
Tes années s'enfuiront
Que le temps
Me donnera raison
Tristement
Tu te diras : « trop tard ! »
En fouillant
Ta mémoire
Sylvie
Là tu comprendras
Ce que tu as perdu
Sylvie
Les jours d'autrefois
Ne se revivent plus

L'œuvre aznavourienne porte également le souvenir de personnages devenus populaires dans la culture française et dont le souvenir a été perpétué dans des genres différents ou dans des chansons appartenant au registre enfantin. Il s'agit, en l'occurrence, du personnage de Pierrot, inspiré du théâtre de la *commedia dell arte*. Aznavour y fait référence dans sa chanson *Tous les Pierrots du monde* (1973) en le transposant dans une chanson sur l'amour. De fait, Aznavour en fait un exemple paradigmatique de l'homme amoureux et un troubadour des temps modernes:

Tous les Pierrots du monde
Quand se voile le jour
Tous les Pierrots du monde
Volent faire la cour
À une colombine
Qui attend
Dans la nuit mille mandolines
Cœur battant
Tous les Pierrots du monde
La paume sur le cœur
Et le genou en terre
Par amour
Se font, comme on était naguère
Troubadours

Le personnage de Pierrot fait partie de ces personnages que la chanson enfantine a insérés dans la culture française, comme le rappellent les historiens de la chanson :

> La culture que transmettent les chansons enfantines voit défiler un certain nombre de personnages […] l'ami Pierrot, Le Roi Dagobert et le bon saint Eloi, le Chevalier de la Palisse, Cadet-Roussel, la bergère, le Roi Renaud, le Petit Quinquin, le joueur de flûteau, Bécassine, c'est toute une imagerie qui se rattache bien à un esprit […][221].

La chanson enfantine est l'un des intertextes présents dans le répertoire aznavourien. Ainsi, dans *Au clair de mon âme* (1963), il exploite, comme le suggère le titre, la matière de la

[221] CHARPENTREAU Jacques et VERNILLAT France, *La chanson française*, *op.cit*. p.121.

comptine *Au clair de la lune* qui a fait l'objet d'innombrables reprises dans la chanson et la littérature françaises. L'intertexte est ici au servir de l'expression de l'espoir amoureux :

Au clair de mon âme
Au cœur de mon cœur
Je cherche la flamme
De notre bonheur
Je sais que nos amours sont mortes
Mais je ne veux pas
Que le temps déporte
Tout de toi et moi

Au clair de mon âme
Tout comme un Pierrot
Qu'un chagrin désarme
Je n'attends qu'un mot
Un mot de tes lèvres
Un cri de ton cœur
Pour chasser ma fièvre
Et briser ma peur

-1.2 : Intertextualité biblique :

La matière religieuse, biblique en particulier, constitue également un réservoir d'inspiration savante et traditionnelle au répertoire chansonnier de Charles Aznavour. En effet, son œuvre contient un nombre conséquent de chansons qui expriment les méditations religieuses de l'auteur-compositeur-interprète qui n'a jamais nié son enracinement dans la tradition chrétienne dans sa vie comme dans ses chansons. Ainsi, certaines chansons sont directement inspirées de passage de la Bible. Dans *Je ne comprends pas* (1978), dont le texte est écrit par Jacques Plante, le canteur est Joseph, personnage biblique, père nourricier de l'enfant Jésus. Celui-ci raconte et commente la nativité de son point de vue, chargé d'une émotion certaine et d'incompréhension, ce qui engendre une sympathie à l'égard du personnage. Mais c'est sans doute le titre *À propos de pommier* (1957) qui constitue l'intertexte biblique le plus intéressant, car il se veut une réécriture du mythe de péché originel en en transposant les résonnances et les conséquences autour d'une réflexion ironique sur la femme et en faisant une apologie du péché:

Tout commence ici
Eve en folie
Prit un beau fruit
Et le tendit
À son p'tit homme
Et ce brave Adam
Toujours confiant
À belles dents
Mordit dedans
Comme une pomme

Lorsque Dieu l'apprit
Avec mépris
Il leur a dit
Plus d'Paradis
Je vous condamne
À vivre et lutter
À travailler
Hiver, été,
Et tout ça c'est
À caus' d'un' femme
C'est ainsi depuis
Que va la vie
Même aujourd'hui
L'homme est trahi
Dans l'ignorance
Et le vieux pommier
Presqu'oublié
Est remplacé
Par le péché
De complaisance
Car les femm's tiennent leur promesse
De ne pas toucher aux pommiers
Car ell's préfèr'nt goûter au péché

C'est si doux, c'est si doux
De pouvoir goûter au péché

Ainsi, ces nombreuses traces d'une intertextualité littéraire, savante et même biblique, démontrent que la chanson aznavourienne s'inspire de traditions livresques et littéraires. Son œuvre appartient donc à une culture nourrie de la tradition qu'elle perpétue pour s'inscrire dans les mémoires.

2. Art poétique, métaréflexion et chanson au miroir :

Prenez un mot prenez en deux
Faites les cuir' comme des œufs
Prenez un petit bout de sens
Puis un grand morceau d'innocence
Faites chauffer à petit feu
Au petit feu de la technique
Versez la sauce énigmatique
Saupoudrez de quelques étoiles
Poivrez et mettez les voiles
Où voulez-vous donc en venir ?
À écrire vraiment ? À écrire ?
(« Pour un art poétique », Raymond Queneau, 1948)

« […] ***le sujet sur lequel je préfère donner mon avis, c'est mon métier***. »

(Charles Aznavour, *Tant que battra mon cœur*, 2013)

Roman Jackobson affirmait que *« les véritables œuvres d'art, quoi qu'elles disent, ne font que raconter leur naissance*[222] » signifiant ainsi la part importante du retour de l'œuvre artistique sur elles-mêmes. L'œuvre de Charles Aznavour semble ne pas déroger à la règle. Ponctuellement dans celle-ci, son écriture et sa chanson se pensent, se racontent, se commentent et se mettent en scène. En effet, quelques chansons relèvent de l'ordre de la « métachanson » - chansons dans lesquelles elles se prennent elle-même pour objet de discours – et d'autres contiennent de véritables réflexions sur sa pratique scripturale, indiquant ainsi la présence d'une écriture qui se prend en charge. Ainsi, son œuvre se veut parfois réflexive en se montrant du doigt et en se pensant elle-même.

Le recours au concept « d'autoréférentialité », tel que définie par Daniel Bougnoux dans *Vices et vertus des cercles* semble, à cet égard, pertinent : « *le texte peut s'indexer, se signifier lui-même ou renvoyer plus largement à son code, à ses circonstances narratives, et c'est l'autoréférence*[223] ». L'autoréférentialité appartient au concept, plus large et plus englobant, de la métatextualité auquel des notions comme « réflexivité », « autoréflexivité », « mise en abyme », « écriture en miroir » ; « spécularité » ; « récit narcissique [224]» renvoient également.

[222] Roman Jackobson, *Notes marginales sur la poésie de Pasternack* (1934), cité par Todorov, dans *Poétique 7*, 1971.
[223] Daniel Bougnoux, *Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et pragmatique*, coll. « Armillaire » Edition de la Découverte, 1989, p.129.
[224] Théorisées, entre autres, par Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967 ; Dallenbach*, Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977 ; Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 ; Barthes, « Littérature et métalangage », (1959), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964. Pour une synthèse récente sur la métatextualité voir LEPALUDIER Laurent, *Métatextualité et métafiction. Théories et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

Cette terminologie plurielle, parfois floue et définissant des réalités scripturales légèrement différentes, renvoie, dans l'ensemble, à la relation d'un texte vis-à-vis de lui-même ou de son architexte, soit « *le renvoi d'un texte à son artifice littéraire* [225]». La métatextualité est considérée par Genette comme l'un des cinq types de transtextualité. Celle-ci « *appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture.*[226] ».

Comment donc interpréter cette autoréférentialité et la pratique du procédé qui permet à la chanson aznavourienne d'être l'objet du discours de son créateur et de son propre discours ? Il est clair que cette démarche de Charles Aznavour, qui s'inscrit dans la tradition des textes autotéliques qui ont existé en chansons et en littérature, surtout en tant que phénomène marquant de la poésie moderne[227] au discours à dominante essentiellement esthétique et non prescriptive, révèle une véritable démarche de légitimation de la part de ce dernier et une volonté réfléchie de prétendre au statut d'auteur. Il s'agirait d'une démarche qui vise à préserver son œuvre de l'oubli et à lui donner une forme de reconnaissance à laquelle elle n'a pas véritablement eu droit[228] et de combler ainsi un manque. Il s'agirait également d'un moyen de créer une sorte de connivence avec son public en donnant, en somme, à sa parole d'auteur, une véritable existence. Cette idée est notamment développée par Michel Bouchard qui affirme que le procédé de l'autoréférentialité ou tout processus analogue qui suppose une prise en charge du texte par lui-même « *interviendrait dans la vie d'un créateur au moment où* [il] *éprouve un doute concernant la connivence qui doit exister entre lui et son public afin d'exister en tant qu'artiste.*[229] ». Charles Aznavour, quant à lui, l'exprime à travers ces quelques vers extraits de son œuvre en prose :

> L'artiste, lui, continue à travailler
> À s'en crever les yeux,
> À en trembler des mains,
> À en perdre le souffle avec ce curieux sentiment
> D'être oublié, balayé, délaissé,
> Jusqu'au soir d'hiver où, enveloppé de nuit,
> Il laisse la place à la légende et au génie…

[225] LEPALUDIER Laurent, *op.cit*. p.10.
[226] *Ibid*. p. 11.
[227] Rimbaud définit la poésie, dans *Une saison en enfer*, comme un acte de « *dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens* », Cité par A. Rolland de Renéville et J. Mouquet fans Oeuvres complètes, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1946, p. 716.
[228] Au dire de son auteur : « […] *en trois quart de siècle, alors que ma voix a fait couler beaucoup d'encre, pas une goutte n'ait été versée – jusqu'à récemment – pour mes textes, d'emblée promis à l'oubli*. », in *Tant que battra mon cœur*, *op.cit*. p.135.
[229] BOUCHARD, Michel, *La méta-chanson au Québec de 1960 à 1996 : jonctions et implications dans l'élaboration du rapport artiste-public*, Montréal, UQAM, 1998, p. 4.

Ces textes autoréflexifs qui renvoient la chanson à sa propre existence et à ses conditions de création peuvent être considérés comme révélateurs de la poétique aznavourienne et de la conception de l'écriture de son auteur. Ainsi, une étude attentive de ces méta-chansons et chansons au miroir démontre qu'il y a, dans l'œuvre d'Aznavour, une réflexion sur le dire et sur l'expression, une défense et une illustration d'une chanson faite de « rien », simpliste et du quotidien et que l'auteur-compositeur-interprète conçoit l'écriture d'une chanson comme un véritable travail « poétique », au sens étymologique de « création ». Il défendrait, ainsi, une conception artisanale de l'écriture et une passion pour le mot.

- 2.1. Une écriture qui se pense et réflexions sur le dire :

Dans cette perspective, il convient de prêter attention à une chanson au caractère méta-poétique, qui révèle, de manière imagée, les rouages et les affres de la création chansonnière chez Charles Aznavour ainsi que son *modus operandi*. Son titre suggère d'emblée l'idée de l'aspect artisanal de la création par l'emploi du factitif : *Pour essayer de faire une chanson* (1966) :

Comme un policier enquêtant pour un crime
Qui fouille l'indice en suivant sa pensée
Je cherche le souffle et je guette la rime
Je cerne la phrase et questionne l'idée
Je traque le mot, construis la métrique
Et passe à tabac mon inspiration
Puis mets les menottes à la phonétique
Pour essayer de faire une chanson

Comme un souteneur qui joue sur sa chance
En frappant l'accord, j'effraie mon piano
Et fais leur affaire aux réminiscences
Et claque la note et bats le tempo
Pour faire chanter une mélodie
Je place un point d'orgue, et change de ton
Puis je fais main basse enfin sur l'harmonie
Pour essayer de faire une chanson

Comme un procureur tenace et implacable
J'attaque à huis clos cette oeuvrette de rien
Et puis avocat qui plaide non coupable
Je joue sur les mots en m'aidant du refrain
Je mets tout mon art dans ma plaidoirie
Et quand libre enfin tous deux ils s'en vont
Le mot et la note s'unissent à vie
Pour essayer de faire une chanson

Par le biais d'une série de comparaisons qui permettent au canteur aznavourien d'endosser plusieurs rôles ainsi qu'à travers une multitude de verbes d'action dont les objets sont « les mots », « les notes », « la phrase », « la métrique » et « l'inspiration », la création en chanson est perçue comme une activité ludique mais laborieuse. En effet, les trois métaphores que file

l'auteur-compositeur-interprète durant la minute trente de cette chanson, appartenant davantage au registre romanesque, il traite, sur un ton badin, de l'inspiration et de l'écriture. L'emploi du verbe « essayer » dans une structure circonstancielle à valeur finale, indique que ce titre n'est qu'une tentative, une esquisse d'art poétique. Cela n'est pas sans rappeler, là encore, un Raymond Queneau qui révèle sa conception de l'écriture dans « Pour un art poétique », poème parodique qui détruit les canons de l'art poétique. Néanmoins, la portée méta-chansonnière de ce titre laisse entendre, tout d'abord, par sa structure même, la primauté accordée au texte dans les étapes de la création artistique. En effet, le premier couplet de ce morceau de 1966, est consacré à la description métaphorique du travail de l'auteur qui s'attèle au travail sur le texte, pour ensuite soumettre cela à un travail sur les notes et sur la musique pour aboutir, dans le troisième couplet, à un véritable « mariage » entre « *le mot et la note* [qui] *s'unissent à vie* ». Cette méta-chanson, par sa dimension imagée et ludique, rend compte d'une démarche autoréflexive qui, certes, ne vise qu'à décrire son attitude en écriture, mais surtout à « se montrer » dans la mesure où la chanson met à nu son propre processus de création. Si d'autres artistes contemporains de Charles Aznavour se sont prêtés au même exercice (*Écrire pour ne pas mourir*, Anne Sylvestre, à titre d'exemple), cette chanson est écrite et chantée alors qu'Aznavour a déjà laissé entendre les spécificités de son écriture et de son style en chanson. Elle apparaît donc comme une célébration imagée et ludique de sa figure d'auteur qui a percé dans la chanson en France.

En outre, l'intérêt d'Aznavour pour l'écriture apparaît également dans son intérêt pour le « mot ». Il n'est donc pas étonnant de l'entendre l'exprimer dans une chanson de 2003, parue dans son album *Je voyage*, qui a pour titre éloquent *Des mots*. Elle se présente comme un exercice de style dans lequel il fait preuve de virtuosité dans les nombreuses variations de mots qu'il décrit et qu'il propose dans une longue énumération :

Des mots pour parler de ses maux
Pour parler fort pour parler haut
Des mots prononcés pour l'histoire
Des mots sortis de la mémoire
Des mots charmants, des mots d'enfants
Des mots pour papa et maman
Des mots nouveaux du dictionnaire
Des mots en langues étrangères
Des mots écrits, des petits mots
Des mots crachés qui font gros mots

Des mots, des mots
Toujours des mots
Il faudrait se méfier des mots

Des mots pour jouer avec les mots
Des mots riches et des mots idiots
Des mots pour mentir sans vergogne
Des mots tendres et des mots qui cognent
Des mots insensés ou abscons
Des mots savants ou des mots cons
Des mots chuchotés à la messe
Et des mots pour parler de fesses
Des mots pour aider son prochain
Des mots pour vendre son voisin

[…] Des mots pour rassurer parfois
Des mots semant le désarroi
Des mots chantants des mots intimes
Des mots cruels qui poussent au crime
Des mots snobs et des mots d'argot
Des mots tranchants comme un couteau

Des mots auxquels le cœur succombe
Des mots prononcés sur des tombes
Des mots vides, des mots ronflants
Des mots qui détruisent les gens

[…] Des mots perfides et sentencieux
Des mots pour d'adresser à Dieu
Des mots qui restent symboliques
Des mots pour les nuits érotiques
Des mots qu'on voudrait oublier
Des mots très durs à prononcer
Des mots qui vous envoient vous battre
Des prestigieux de théâtre
Des mots simples et des mots d'amour
Des mots rimant avec toujours

Dans ce titre, l'anaphore « des mots » qui scande l'initiale de chaque vers, suggère par ce retour quasi-litanique de l'expression, cette obsession du mot chez Aznavour qu'une orchestration soutenue appuie. Cependant, l'emploi de l'indéfini « des » mérite un commentaire. De fait, il indique clairement que les mots dont il est question n'appartiennent pas un ensemble particulier qu'il serait possible de classer par catégorie de sens. L'indéfini permet de renvoyer au mot, de manière générale, et de l'usage qui en est fait, notamment à travers le recours récurrent à la préposition de but « pour ». Les mots sont aussi bien appréhendés dans leur chair constitutive que dans leurs usages et effets qui peuvent être ambivalents comme l'indiquent les antithèses et les oppositions qui régissent l'ensemble de cette chanson.

Ainsi, si Aznavour oppose, à travers des coordinations antithétiques, « *des mots riches* » à « *des mots idiots* », cela sous-entend que la langue et l'écriture qui puise son essence dans les mots, est faite d'une multitude de combinaisons et de possibilités. Cette chanson exprime ainsi non seulement l'étendue du pouvoir des mots mais également la richesse des possibilités de la langue dont le mot constitue l'une des plus petites unités. Le pouvoir de l'écrivain et particulièrement de l'auteur de chanson résiderait donc, à en croire ce titre, dans cette multitude de possibilités dont il bénéficie grâce aux mots. C'est peut-être là que réside le fondement même de la poétique aznavourienne : dans cette « méfiance » à l'égard des mots qu'il exprime dans le refrain. Ces mots peuvent être « savants » ou « cons » et peuvent exprimer ce qui est au-delà des mots. Mais le plus intéressant dans cette chanson, c'est sa valeur démonstrative. Aznavour, en faisant rimer « messes » avec « fesses » ou encore « aider son prochain » avec « vendre son voisin », démontre la capacité d'une chanson de jouer avec les mots et d'exploiter toute leur subtilité.

De plus, cette réflexion sur l'écriture et sur les mots a pour corollaires des chansons qui, de manière réfléchie ou involontaire, émettent des observations sur le langage et sur le dire. En effet, la question de l'expression, notamment celle de l'expression amoureuse, traverse certaines chansons chargées d'un métalangage. Deux chansons peuvent illustrer cette idée : *Idiote, je t'aime* (1972) et *Je t'aime A.I.M.E* (1994). Dans le premier exemple, paradoxalement, le parolier et l'auteur de chansons défend l'expressivité du geste face au mot dans l'expression

amoureuse. Cette chanson met en scène un canteur amoureux qui reconnait l'aporie de ses mots tendres :

> J'ai toujours eu trop de pudeur
> Pour laisser courir sur mes lèvres
> Ces expressions très souvent mièvres
> Inscrites au Littré du bonheur
>
> Je sais que tu aimerais
> Que mon souffle soit poétique
> Mais si j'étais plus romantique
> Dis-moi ce que ça changerait
>
> […] Je n'ai jamais eu le talent
> D'utiliser je te l'accorde
> Ces mots usés jusqu'à la corde
> Galvaudés par plus d'un amant

Dans cet aveu, le canteur rejette les mots banals et classiques de l'expression amoureuse (« *ces expressions très souvent mièvres* » ; « *ces mots usés* […] *galvaudés* »). S'inscrivant contre les lieux communs et les clichés langagiers, il privilégie le geste :

> Mais j'ai des phrases au bout des doigts
> Qui la nuit à ton corps s'adressent
> Et quand ils parlent en caresses
> Ils le font bien mieux que ma voix
> […] À main tremblante, à mots couverts
> Quand sur le vélin de ta chair
> Je grave mes plus beaux poèmes

Le deuxième exemple oppose également deux types de discours dans la communication amoureuse : l'écrit et l'oral. Cette opposition et doublée d'une opposition entre deux temporalités : celle de l'« *amant du temps jadis* » et celle de l'amant moderne qui décide, au final, d'user de la technologie téléphonique :

> Je t'écris c'est plus romantique
> Comme un amant du temps jadis
> Sur un papier couleur de lys
> À l'encre bleue, et je m'applique
> Quand ma plume, manque de chance,
> Fait en sortant de l'encrier
> Une tache sur le papier
> Que je déchire et recommence
>
> Je t'aime A.I.M.E
> T'aime le cœur en feu
> Faut-il un X à feu ?
> Ca me pose un problème
> Allez je barre feu
> Mais je garde je t'aime
> Je t'aime A.I.M.E
> Simplement j'y ajoute
> Ces mots : « À la folie »
> Mais soudain j'ai un doute
> Folie avec un L
> Un seul L ou bien deux ?
> Deux ailes seraient mieux
>
> […] Et je n'ai foi qu'en toi
> Comment écrire foi
> Privé d'un dictionnaire
> Il y a tant de fois
> Dans le vocabulaire
> Je peine et je m'en veux
> Allez je place un S
> Mieux vaut peut-être un E
> Franchement ça me stresse
> Et mon foie fait des nœuds
> Des heures d'affilée
> Penché sur le papier
>
> Je corrige et rature
> Puis j'envoie tout valser
> Maudissant l'écriture
> Écœuré j'abandonne

Au diable mon stylo
Je dirais tous ces mots
Tranquille au téléphone

Je prends le combiné
Composé un numéro
Je n'ai plus de problèmes

Les réflexions sur l'orthographe des mots et le vocabulaire qui constituent le propos de cette chanson illustrent les préoccupations de l'auteur-compositeur-interprète sur le langage, le dire, l'expression et ses supports[230]. Cette chanson de 1994 devient une chanson autoréflexive qui met en scène l'écrivain au travail. Celui-ci devient un alter ego du canteur amoureux et la chanson d'amour en est ainsi sublimée, car celle-ci est présentée comme le fruit d'une véritable réflexion langagière et stylistique. Si l'écriture est associée à une esthétique et une expression traditionnelle, celle du « temps jadis » et que le temps de l'énonciation autorise le recours à des moyens de communication plus accessibles, il n'en reste pas moins qu'elle demeure une expression privilégiée du sentiment amoureux. Peut-être conviendrait-il de voir dans l'image du canteur de cette chanson un double de l'auteur-compositeur-interprète qui écrit des textes parlant d'amour qu'il chante lui-même : la chanson aznavourienne dépasserait ainsi la dichotomie écrit/oral, temps ancien/temps moderne.

- 2.2. Une chanson « sur rien » et « chanson inutile »

Par ailleurs, certaines chansons révèlent quelques aspects de la poétique de Charles Aznavour en se prenant elles-mêmes pour objet de discours. De fait, la chanson aznavourienne devient une chanson-miroir quand elle parle d'elle-même, s'autocommente ou émet une réflexion sur l'objet chanson. De manière explicite ou parfois imagée, c'est une poétique du peu et du rien qui semble être défendue par l'auteur-compositeur-interprète. Sa chanson pourrait n'être qu'un prétexte à chanter, s'éloignant ainsi des sentiers battus et des thèmes ressassés aussi bien dans son répertoire que dans celui de la chanson française. Ainsi, l'objet de la chanson pourrait ne pas en être un comme dans *Y'avait donc pas de quoi* (1970) :

Je suis sorti pour aller nulle part
Et le plus fort c'est que j'y suis allé
Je n'y ai rencontré personne
Alors bien sûr il ne m'est rien arrivé
C'était un jour sans soleil ni brouillard
Je n'étais pas triste et n'étais pas gai
Les rues n'étaient pas monotones
Et rien n'était particulier

[230] Serge Gainsbourg a également chanté l'amour jouant sur les lettres et sur les mots, réfléchissant sur l'orthographe dans *En relisant ta lettre* (1961) : « *En relisant ta lettre, je m'aperçois que l'orthographe et toi, ça fait deux./ C'est toi que j'aime/ (Ne prend qu'un M)/ Par-dessus tout/ Ne me dis point/ (Il en manque un)/ Que tu t'en fous/ Je t'en supplie/(Point sur le i)* […] » et en 1963 dans son titre *Elaeudania Teïtéïa* : « *J'ai écrit ton nom Laëtitia/ Elaeudania Teïtéïa/ […] C'est ma douleur que je cultive/ En frappant ces huit lettres-là/[…] Ma raison définitive/ Se perd dans ces huit lettres-là* ».

Y'avait donc pas de quoi,
Pas de quoi
En faire une chanson
Mais j'avais rien à faire
Alors j'en ai fait une, ai fait une
Ai fait une
Et ça vaut bien mieux dans le fond
Que de faire la guerre

En effet, cette chanson se présente donc comme une « chanson sur rien » dans son propos comme l'indique la forme négative qui domine la syntaxe des phrases :

Personne ne m'a offert un pont d'or
Je n'ai pas non plus rencontré l'amour
Je ne me sentais pas malade
[…] Je n'ai pas bu à en être ivre-mort
Aucun malheur n'est venu me frapper
[…] Sans trop savoir ni pourquoi ni comment
[…] Je n'ai rien fait que des ronds de fumée

Or, Aznavour parvient à faire une chanson sur rien, ce qui fait de ce titre une prétérition. Il tente de montrer qu'il est en mesure de renouveler son expression et son inspiration. Ainsi, richesse, amour, maladie, ivresse, désespoir sont récusés dans l'énumération négative du canteur « *sans problème* » et l'objet de la chanson est constitué de la négation de ce que l'on pourrait considérer comme des lieux communs. Aznavour défend, de cette manière, une chanson qui est en mesure de dire le vide, le futile, l'anodin et l'inaccoutumé. Cela constitue d'ailleurs un axe de sa poétique. Souvent, sa chanson évoque des situations et objets du quotidien, parfois triviaux, dont il fait une œuvre. Jean Racine défendait, dans sa préface à *Bérénice* cette poétique du rien qui, selon le dramaturge du XVIIe, est au cœur de l'esthétique dominante de son siècle. Mais paradoxalement, chez Aznavour, ce « rien » agit pour éviter les sujets classiques et traditionnels.

De même, dans *La chanson inutile*, texte de chanson qui figure dans l'*Intégrale* (2010) et qui n'a pas été enregistrée, Aznavour défend l'idée selon laquelle « *la chanson inutile/au fond ça n'existe pas* » dans un plaidoyer qui tente de démontrer le caractère non fondé de l'appellation « chanson inutile ». Il y explique que, indépendamment de son propos et de sa réception critique, une chanson porte « *les fragments d'une inexistence* » et joue le rôle de catalyseurs de souvenirs :

C'est la chanson inutile
Qu'on entendra nulle part
Dont les paroles débiles
Et le refrain sont ringards
La chansonnette bizarre
Qu'on a honte de chanter
Et qui sort de la mémoire
À peine y est-elle entrée

Il y a les chansons paillardes
Que chantent les étudiants
Les refrains de corps de garde
Qu'on apprend au régiment
Les comptines enfantines
Pour abrutir les bébés
Qui sont cucul la praline

Moi ce que je sais chanter

C'est la chanson inutile
Que l'on ne peut retenir
Elle se veut mercantile
Mais n'a aucun avenir
Elle est niaise elle est stupide
On la chantera jamais
C'est une chanson à bide
Interdite de succès

Elle n'a ni queue ni tête
C'est à vous désespérer
Les émissions les plus bêtes
L'interdisent à la télé
Si nul ne la revendique
C'est incroyable que même
Elle a été cet unique
Refusée à la Sacem

C'est la chanson inutile
Insipide et démodée
Qui n'a ni charme ni style
Qu'est ridicule à crever
Quand on a au patrimoine
Des chefs-d'œuvre par milliers
Appréciés des mélomanes
Qui aiment à fredonner

La tradition veut qu'en France
Depuis des générations
Tout finit et tout commence
C'est connu par des chansons
Voulant sous aucun prétexte
Vous laisser sur votre faim
Je vais oubliant le texte
Vous en beugler le refrain

Une chanson inutile
Au fond ça n'existe pas
Si pour l'un elle est futile
Pour l'autre elle porte en soi
Les fragments d'une inexistence
Que tout portait disparus
Que les souvenirs relancent
En quête du temps perdu

Un air peut faire carrière
Se moquant des pronostics
Et devenir populaire
Donnant raison au public
Peut faire le tour du monde
Grâce à des millions de voix
Faisant mentir à la ronde
Les experts et les médias

Reprenant ironiquement les arguments des détracteurs des « chansons inutiles », Aznavour indique que la réception d'une chanson est subjective et que seul le suffrage du public peut confirmer l'atemporalité de cet « air ». Ce texte de chanson a une valeur démonstrative en commentant, dans un retour d'une chanson sur elle-même, son existence. Son objet qui se veut « inutile » est en réalité une réflexion sur le genre lui-même et son propos métaréflexif en est, en réalité, l'essence.

En traitant, dans sa thématique, de sujets abstraits ou par définition insaisissables, la chanson aznavourienne illustre la tendance de la chanson à évoquer des sujets qui peuvent sembler, pour un auditeur inattentif, « inutiles » ou illégitimes pour prétendre à ce statut. Ainsi, dans *Une idée* (1982) Aznavour tente de rendre palpable, à travers une orchestration à dominante de cuivres, l'existence de ce sujet abstrait :

Une idée
Au début ça n'a pas de voix
Mais peu à peu ça prend du poids
Ça murit ça fait des adeptes
On l'accepte
Mais pour peu qu'elle soit sensée
Elle s'aliène sans compter
Des détracteurs, qui ont très peur
D'une idée
[…] Une idée
C'est un tableau
Une chanson
Un style, une révolution

Littéraire ou bien scientifique
Politique
C'est grand c'est pur et c'est très fort
Avec un droit de vie, de mort
Sur ceux qui vont se battre au nom
D'une idée

L'emploi du présentatif « c'est » et de l'indéfini inscrivent cette chanson dans une perspective définitionnelle. La chanson est donc une tentative de dire et d'exprimer ce qui peut paraître abstrait et indicible. Elle est une réflexion sur l'expression, ne serait-ce que par sa quête de thèmes d'inspiration innovants.

- 2.3. Littérature et musique comme motifs scripturaux :

Enfin, dans une perspective métatextuelle, il convient de souligner que la littérature et la musique constituent des motifs scripturaux dans les chansons de Charles Aznavour. En effet, son écriture semble traversée par ces thèmes qui transparaissent explicitement ou de manière métaphorique. Tout d'abord, ce sont les personnages d'écrivains ou d'auteurs que chante Aznavour qui mettent en relief cet imaginaire littéraire sollicité dans l'écriture de l'auteur-compositeur-interprète et qui émaillent l'œuvre de réflexions métalinguistiques. Dans *Monsieur Gabriel* (1954), le canteur, extradiégétique, raconte le destin d'un dramaturge dont l'inspiration est exclusivement onirique. Pour la préserver, ce dernier se suicida, devenant ainsi, par le biais d'une allusion biblique motivée par le nom du personnage, un dramaturge céleste. Les rêveries oniriques de cet « *auteur dramatique* » démontrent que le succès de ses pièces passe par une sublimation d'une expression ordinaire par le biais d'une dramaturgie « *surnaturel*[le] » :

Il s'endort et se met à rêver
Les trois coups sont frappés par les anges
Et tout un monde étrange
Un peu surnaturel
Spécial'ment descendu du ciel
Vient jouer les pièc's de Gabriel
Et les phrases les plus normal's
Paraissent soudain formidables
Je t'aime, tu m'aimes
Il m'aime, c'est merveilleux
Les situations les plus banal's
Prennent des accents redoutables
Je te tuerai, tu me tueras
Ils te tueront c'est merveilleux

Aznavour récidivera en 1994 avec *Trenetement* qui met en scène un écrivain en quête d'inspiration :

Muse ma reine
Ma tendre amie
Mon doux cœur et mon pur esprit
Mets-moi en veine
Je suis à court
Je t'en prie viens à mon secours
Donne-moi donc

Trois personnages et un décor
Qui connaîtront
La vie, l'amour et puis la mort
Que ça devienne un best-seller
Qui m'offre un jour
Et le Goncourt et l'habit vert

Dans cette apostrophe à la muse que le canteur chérit, ce dernier, souffrant du syndrome de la page vierge, sollicite des éléments d'inspiration quasi-schématiques pour écrire son roman (« *trois personnages et un décor* »). Ce canteur, dans la continuité du personnage de Monsieur Gabriel également en quête de gloire, prône donc cette poétique du peu que les chansons métareflexives présentent comme une caractéristique essentielle de l'écriture de l'auteur-compositeur-interprète.

De même, les références à des écrivains ou des œuvres de la littérature française rendent compte également d'un imaginaire littéraire et d'une appréhension du monde qui passe par le prisme de la littérature. « Victor Hugo », *Le Cid* et *Othello* sont cités dans *Quand il s'agit de toi* (1980) : « *Je ne sais si c'est Victor Hugo/ Qu'a fait* le Cid *ou* Othello », « Corneille » et « Feydeau » dans *Je te regarde* (1980) :

Je te regarde
Tu donnes aux rires et aux sanglots
La même flamme
Tu fais des phrases et dis des mots
Comme on déclame
Et j'ai Corneille et Feydeau
À mon programme

Dans ce couplet, la comparaison permet de souligner l'expression emphatique et théâtrale du personnage quasi-histrionique auquel s'adresse le canteur. La littérature est ainsi inscrite dans des codes et des schémas d'expression que le canteur et, à travers lui, l'auteur-compositeur-interprète, utilisent comme grille de lecture et d'interprétation du monde qui l'entoure. Dans *L'aiguille,* chanson de 1987, la littérature est présente à travers une interférence générique. Le canteur file une métaphore théâtrale pour décrire un « drame de la vie » :

Le drame de la vie sans auteur ni dialogue
Qui s'écrit à huis clos se joue à notre insu
Les plaisirs innocents ne sont que le prologue
Les paradis promis ont l'enfer pour issue

L'imaginaire aznavourien est donc empreint de littérature qu'il utilise, de manière sporadique, comme motif scriptural.

La musique peut également être utilisée comme code d'expression et servir de métalangage ou de métaphore structurante. L'exemple du titre *Un concerto déconcertant* (1994) nous paraît être le plus probant à ce propos. Le canteur y mêle les registres amoureux et charnel au registre musical pour exprimer une orchestration amoureuse :

Vous arpégez piano piano
Du bout des doigts en virtuose
Variant les thèmes et les tempos
Montez jusqu'à l'apothéose
Vous modulez les yeux mi-clos
Changez le genre et la cadence
Que chaque note en nos cœurs danse
Sur mes désirs en crescendo
Vous bémolisez
Vous bécarrisez
Afin que de soupirs en pauses
En nous la mélodie s'impose
Hymne à la joie de nous aimer
Vous inspirez fiévreusement
Que nos rythmes se superposent
Pour composer conjointement
Un concerto déconcertant
[…] Chef d'orchestre de vos printemps
Par de grands élans symphoniques
Diriger sur ce corps brûlant
Un concerto déconcertant

Cette métaphore de la composition, de l'harmonisation, de l'orchestration et de l'interprétation musicale est filée pour célébrer le plaisir charnel sur une musique aux allures symphoniques, signée Michel Legrand.

L'œuvre aznavourienne réfléchit sur le dire, sur le langage, sur l'expression et sur son mode de création. L'écriture d'Aznavour se pense et recourt à des motifs liés de près ou de loin à la chanson tels que la littérature ou la musique pour donner des codes et des grilles de lecture à une perception du monde souvent métaphorique. La chanson est présentée comme un objet en soi et son propos ne conditionne pas son existence. Son essence réside dans le dire et dans cette quête du renouvellement de l'inspiration et de l'expression qui à la fois puise dans les lieux communs et récuse les expressions galvaudées. À la fois simple et réfléchie, l'écriture dans une chanson d'Aznavour se veut objet et code.

3. Aznavour, de la chanson à l'écriture

« […] m'essayant à la danse puis à la comédie, me perfectionnant dans l'art de composer et d'interpréter, je finis plume à la main »

(Aznavour, *Tant que battra mon cœur*, 2013)

Charles Aznavour s'est également essayé à l'écriture en prose, notamment à partir de la fin des années 1990. En effet, moins connue que ses chansons[231], la prose aznavourienne est composée de deux autobiographies : *Aznavour par Aznavour*[232] (1970) et *Le temps des avants* (2003)[233] ; quatre récits intimes et recueils de souvenirs : *A voix basse* (2009), *D'une porte l'autre* (2011)[234], *Tant que battra mon cœur* (2013), *Retiens la vie* (2017)[235] ; d'un roman co-écrit avec Richard Balducci, *La Balade espagnole* (1996)[236]; d'un recueil de nouvelles, *Mon père, ce géant* (2007)[237].

> Il faut […] des histoires, et aussi un peu de disposition pour l'écriture. […] je préfère m'aventurer sur le chemin de la prose, même s'il m'est moins familier que la composition des textes de chansons que, dans ma vie, j'ai composés par centaines. […] Je pourrais inventer des histoires, écrire des romans, mais pour cela il faut une grande dose d'imagination que je ne possède pas. Raconter sa vie, partager ses souvenirs, livrer plus d'intimité, n'est pas chose facile non plus[238].

En dépit de cet aveu de ne pas être prosateur et de la difficulté de la tâche de se livrer, cette œuvre en prose est relativement abondante[239]. Elle est formée de recueils de récits intimes ou de fiction qui se veulent une confirmation de la figure de l'auteur et de l'écrivain qu'Aznavour a instaurée à travers l'écriture de ses chansons. La variété des registres et des formes génériques de cette écriture en prose se veut un indice de la virtuosité de la plume aznavourienne.

Toutefois, la qualité et la densité inégales de ces écrits ainsi que les redondances et redites d'une œuvre à l'autre poussent à interroger l'intérêt d'une telle entreprise scripturale

[231] Selon les chiffres de vente et l'absence de rééditions, ces écrits n'ont pas suscité l'engouement du public.
[232] Paris, Fayard, 1970. Cette première autobiographie a été écrite par un journaliste du nom de Jean Noli mais elle parut sous le nom de Charles Aznavour.
[233] Paris, Flammarion, 2003.
[234] Parus à Paris aux Éditions Don Quichotte (Seuil), collection « Points », 2009 et 2011.
[235] Paris, Éditions Don Quichotte (Seuil), 2013 et 2017.
[236] Paris, Le cherche midi édition, 1996.
[237] Paris, Flammarion, 2007.
[238] AZNAVOUR Charles, *Retiens la vie*, *op.cit*. p. 11.
[239] Aznavour lui-même l'admettra en 2017 : « *Avec* A voix basse*,* D'une porte l'autre *et* Tant que battra mon cœur*, je voulais écrire une trilogie comme l'ont fait avant moi nombre d'écrivains ou d'historiens pour lesquels j'ai de l'admiration…Simplement, ma plume a glissé et j'ai dépassé la limite des trois volumes. J'espère que vous ne m'en voudrez pas.* », *ibid*. p.9.

dans le parcours et la carrière de Charles Aznavour. Serait-ce uniquement une manière de prétendre au statut d'écrivain ? De s'essayer à d'autres genres ? Effet de mode (notamment pour les œuvres à tendance autobiographique et intime) ? Ou une tentative de rester dans l'air du temps et ressasser le souvenir d'un parcours présenté comme exceptionnel ? Ces explications peuvent toutes, à notre sens, se défendre et se valent. En effet, Aznavour, autodidacte, souhaite afficher fièrement ses talents d'écrivains dans un genre autre que celui dans lequel il a été adoubé. Comme d'autres artistes de sa génération (Ferré, Brassens, Béart – toutes proportions gardées), il a souhaité écrire dans d'autres genres et exposer une part de son intimité et de ses réflexions personnelles dans ses écrits.

Cependant, la chronologie indique que la fréquence de ces publications (à partir des années 2000) coïncide avec l'absence de succès fulgurant dans les dernières productions musicales de Charles Aznavour. Son œuvre, après 1980, marque moins le public et les mémoires. Il est donc possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle cette œuvre en prose, replacée dans le large champ de la production aznavourienne, semble tenter de contrebalancer le faible impact mémoriel des dernières chansons d'Aznavour et agir comme une balise mémorielle du parcours de son créateur. Aznavour tente de se maintenir au goût du jour et dans l'actualité artistique et littéraire par ses nombreuses productions en prose.

Mais force est de constater qu'au niveau de l'inspiration et du style d'écriture, ces écrits constituent des pendants à l'œuvre chantée. Il y aurait, vraisemblablement, une unité de ton, d'inspiration entre la chanson et la prose fictionnelle. Certains motifs et thèmes récurrents sont ressassés dans les nouvelles d'Aznavour, notamment l'Arménie. Il y met en scène sa figure de conteur[240]. L'écriture du quotidien, du détail vrai à partir des mots et structures langagières de tous les jours, l'humour et la fantaisie y règnent. La prose intime, comme le suppose la tradition générique dans laquelle elle s'inscrit– l'écriture du moi – , se veut essentiellement rétrospective, nostalgique mais également éminemment égocentrique et autoréflexive. De fait, le moi aznavourien y est surexposé, abondamment décrit, ce qui contribue à donner une image narcissique de l'auteur-compositeur-interprète. De même, sa prose intime revient régulièrement sur l'écriture, sur la chanson et sur le monde qui lui est périphérique à travers de nombreux méta et autocommentaires qui parsèment cette œuvre et qui révèlent la poétique de son auteur

[240] « *La nouvelle, c'est ce qui ressemble le plus à la chanson* », dira-t-il, cité par Raoul Bellaïche, *op.cit*. p.234.

sa conception de l'écriture de chanson. Aznavour a toujours déploré le peu d'intérêt accordé à l'écriture de ses textes[241] :

> Longtemps, on a analysé mon travail de chanteur, j'aimerais aujourd'hui que l'on prête attention à celui de l'auteur. […] Quand comprendront-ils que les textes m'importent par-dessus tout, plus encore que la musique ? Ce sont eux qui me donnent le sentiment d'être utile, de construire quelque chose, d'élaborer une œuvre qui en vaut la peine. […] Pour revenir à nos amis journalistes […] j'aimerais que l'un d'entre eux, plutôt que de lire entre mes lignes ce que je n'ai jamais écrit, se penche un jour sur mes textes et les analyses depuis les débuts ; depuis mes chansons primaires, que je ne renie pas, jusqu'à mes chansons préférées, mieux versifiées, plus abouties[242].

Tenterait-il de pallier ces lacunes critiques en commentant et révélant lui-même la genèse de certaines chansons, les caractéristiques de son œuvre, son *modus operandi,* son amour du mot et les étapes d'écriture d'une chanson ?

S'il ne s'agit pas, dans la suite de ce propos, d'étudier dans le détail cette œuvre en prose dont nous venons d'exposer les grandes lignes, il conviendra cependant d'exemplifier les idées d'unité d'inspiration et de style, de l'aspect égocentrique et métaréflexif de cette prose à partir de l'analyse de quelques extraits qui auront essentiellement pour but de mettre en relief l'apport de cette prose aznavourienne dans la compréhension de ses chansons et de son œuvre ainsi que l'unité de celle-ci.

- 3.1. Aznavour et l'écriture de l'intime : extimité et métatextualité

La multiplication de ses écrits autobiographiques et de ses récits intimes fait d'Aznavour un artiste du « moi ». En effet, dans le sillage de Rousseau, Stendhal et d'autres écrivains du moi, Aznavour semble se complaire dans un égotisme remarquable. Il livre dans ses écrits intimes des réflexions sur sa vie, sur son œuvre, sur les personnalités du monde de la chanson qui l'ont marqué, sur ses voyages et, en particulier, sur l'écriture et la langue française. Aznavour revendique avoir acquis son identité française par le biais de son idiome. Cette propension de l'artiste à parler de lui-même pourrait justifier le recours à une notion telle que celle de « l'extime ».

L'extimité, par opposition à l'intimité exprime un désir de rendre visibles certains aspects de soi jusque-là considérés comme relevant de l'intimité. Ces éléments semblent

[241] Bertrand Dicale soulève manière implicite cette absence d'engouement critique, dans l'introduction de sa biographie en chanson de Charles Aznavour : « *Charles Aznavour n'a pas été un jeune roi couronné à sa première bataille, ni un foudroyant réformateur acclamé tout à la fois par les rebelles du verbe et les agrégés de français […].* », in *Tout Aznavour*, *op.cit*. p.1.
[242] AZNAVOUR Charles, *D'une porte l'autre*, *op.cit*. p.18-19.

nécessaires au développement d'une bonne image de soi[243]. Dans l'œuvre de Charles Aznavour, la révélation de l'intériorité effectue un détour par le dehors, par l'exhibition. Son œuvre en prose relèverait davantage de l'extime que de l'intime même si elle peut s'inscrire dans des genres désignés comme étant les genres de prédilection de l'écriture du moi intime. Son autobiographie et ses récits de souvenirs seraient des sortes de « *journ*[aux] *de l'extime* », pour reprendre l'expression de Michel Tournier.

L'un des indices éloquents de cette extimité à l'œuvre réside dans la structure de son autobiographie *Le temps des avants*, parue en 2003. Une simple lecture de la table des matières permet de constater qu'il construit son livre comme une pièce de théâtre. Le premier chapitre s'intitule « En scène ». Le livre est structuré en deux parties avec la présence d'un « Rideau » et d'un « Entracte » en son milieu. Cette structure, métaphorique, certes, rend compte de l'attitude exhibitionniste de l'artiste qui cherche à se révéler et à se montrer. Étymologiquement, le théâtre n'est-il pas ce que l'on regarde et donne à voir ? De même, l'avant-propos de ces mémoires indique également la conscience de l'auteur-compositeur-interprète des enjeux démonstratifs d'une telle entreprise scripturale :

> Raconter sa vie n'est pas chose facile : comment ne pas paraître prétentieux, lasser le lecteur, ou même fâcher ceux dont les noms sont soit mentionnés, soit oubliés ? On nous demande souvent : racontez-nous votre vie, vos malheurs, votre réussite, les rencontres que vous avez faites et, surtout, vos aventures amoureuses. […] J'ai pour ma part de la pudeur, même si je n'ai pas peur des mots. Une certaine retenue, un côté secret, m'empêche de dévoiler facilement mes sentiments, de me mettre trop en avant, d'user de mots tels que « triomphe » et autres superlatifs que nous rencontrons dans une carrière réussie[244].

Cet avant-propos peut se lire comme une prétérition, car dans cette autobiographie et dans les récits personnels et intimes qui vont suivre, il n'aura de cesse de se dévoiler, réduisant au silence cette pudeur qu'il revendique.

Dans cette œuvre en prose, à la frontière de l'intime et de l'extime, Aznavour se livre parfois à bâtons rompus sur des sujets divers, enjolivant certains aspects de sa vie, rendant imprécises certaines données biographiques, divaguant et radotant sur certains points. Toutefois, nous serons particulièrement attentifs à ses développements sur ses lectures et sur l'écriture, car ils peuvent, indépendamment de leur degré de lucidité et de sincérité, expliquer certains traits stylistiques de ses chansons. En effet, les influences littéraires sur l'œuvre de Charles Aznavour peuvent s'expliquer, en premier lieu, par ses lectures. Autodidacte, Aznavour

[243] Cette idée à notamment été théorisée par le psychiatre Serge Tisseron, « Intimité et extimité », in *Communications*, 2011, 88, pp.83-91.
[244] AZNAVOUR Charles, *Le temps des avants*, *op.cit*. p. 7.

s'est forgé une culture littéraire à travers des lectures, parfois recommandées par des écrivains contemporains tel que Jean Cocteau[245], dont persistent des traces dans ses chansons. En effet, pour Charles Aznavour, l'acte d'écrire est d'abord passé par l'acte de lire :

> […] j'ai lu beaucoup, toutes sortes de livres. D'abord les auteurs de théâtre, Molière, Corneille, Racine, Guitry, ainsi qu'une multitude d'autres ouvrages, de Victor Hugo à Louis-Ferdinand Céline, sans oublier Sophocle et Aristophane. Que m'en est-il resté ? Je l'ignore, si ce n'est que, lorsque j'écris, ma plume me semble plus intelligente et plus érudite, elle possède même une meilleure mémoire que moi. J'ai parcouru Stanislavski, Bergson, aimé le réjouissant petit ouvrage de Marcel Pagnol, *La Critique des critiques*. Je suis plus apte à me souvenir des textes de Charles Trenet que des tirades de Cyrano de Bergerac, que j'adore cependant, à l'égal des Fables de M. Jean de la Fontaine…
> Tous ceux-là, et combien d'autres encore, m'ont appris à écrire et je suis bien malgré moi un singulier mélange de toutes ces lectures[246].

Dans ces propos, Aznavour revendique clairement l'impact de ses lectures qui ont forgé son écriture et sa plume, car « […] *de chaque lecture,* écrit-il, *il me reste un petit quelque chose, ce petit quelque chose de rien du tout qui, ajouté à la multitude des autres, m'a permis de devenir non pas un homme de culture, mais un homme de plume.*[247] ». Son écriture devient ainsi un espace de mémoire ou les vestiges du passé, acquis par la lecture, transparaissent souvent de manière fortuite. D'ailleurs, le titre de son livre *D'une porte l'autre* lui aurait été inspiré par Céline qui a écrit *D'un château l'autre* en 1957.

Mais ce sont les références qu'il cite qui sont davantage à retenir. De fait, il semblerait que notre auteur-compositeur-interprète soit un lecteur assidu des auteurs passés, aujourd'hui, pour classiques. Si la valeur patrimoniale de ces auteurs peut justifier le choix de leur lecture, il n'en reste pas moins que Charles Aznavour semble indiquer, par cet intérêt pour la littérature des classiques, que l'écriture d'une œuvre, qu'elle soit en prose, poétique ou chansonnière, nécessite de s'inscrire dans des traditions et des modèles. Le désir de s'inscrire dans une continuité, une tradition en se revendiquant ouvertement de modèles patrimoniaux gagerait d'emblée, aux yeux d'Aznavour, de la qualité de l'œuvre obtenue. Il n'est pas dans une pratique de « l'*imitatio* » dans le processus créatif telle que préconisée par l'esthétique classique, qui elle-même se réclame de la tradition aristotélicienne, mais Aznavour s'en approche d'une

---

[245] «*Moi qui n'ai pas fait mes classes, j'ai osé demander à Cocteau une liste de livres à lire, et une heure après, il m'en recommandait vingt-cinq. J'ai demandé la même chose à des amis cultivés. À l'époque, je parlais peu, mais - et c'est ma plus belle vertu - j'écoutais beaucoup.* », Propos recueillis par Gilles Medioni et publié sur l'Express.fr le 15 septembre 2015, http://www.lexpress.fr/culture/musique/video-pour-charles-aznavour-ils-sont-for-me-formidables_1714328.html consulté le 16 janvier 2016.
[246] AZNAVOUR, *Tant que battra mon cœur*, *op.cit*. p.93-94.
[247] AZNAVOUR, *D'une porte l'autre, op.cit*. p.17.

certaine manière dans la mesure où la connaissance des anciens est nécessaire pour la création de son propre style :

> Peut-on prétendre devenir auteur-compositeur et ignorer les beautés des textes de notre patrimoine ? Peut-on se dispenser de connaître, en vrac, Molière, Racine, Corneille, La Fontaine, Guitry, Anouilh, ou tout simplement les grands de la chanson française comme Trenet, Brassens, Brel, Béart, Xanrof, Bruant et j'en passe.[248]

La connaissance du patrimoine est donc nécessaire selon Aznavour et devient une condition sine qua non pour prétendre à la création d'une œuvre patrimoniale. Cela ne cacherait-il pas la volonté de prétendre lui-même, à une inscription dans ce patrimoine ?

En outre, parmi les noms qu'il cite fréquemment dans ses écrits et dans son œuvre, nous constatons, entre autres, la récurrence des noms de Molière, Racine, La Fontaine, Hugo ou encore Corneille qu'Aznavour classe dans la grande catégorie des « *versificateurs*[249] ». Cet intérêt particulier pour les grands modèles de la littérature classique versifiée qui font référence, exprime l'admiration de ce dernier pour leur talent de poète et leur souci de la forme que lui-même défend dans ses écrits. Si les textes d'Aznavour ne prétendent pas à la beauté et à la rigueur des textes de ces auteurs patrimoniaux, il n'en reste pas moins qu'en cherchant, ne serait-ce qu'à s'en inspirer, Aznavour s'inscrit dans une forme de classicisme de l'inspiration et de la forme. Ainsi, son attachement, dans ses lectures, à des modèles de la littérature classique et la revendication de leur influence sur son écriture, est un indice révélateur d'une forme d'inspiration conventionnelle et traditionnelle.

Mais il semble évident que ses lectures n'ont pas uniquement influencé sa plume : son imaginaire en est fortement marqué également. En effet, de nombreux indices, dans son œuvre en prose, reflètent la présence d'un imaginaire littéraire qui s'exprimerait, tout d'abord, par une citation fréquente des noms du patrimoine littéraire universel qui l'ont marqué, de leurs œuvres, personnages et paroles célèbres. Voici un extrait qui l'indique :

> Et pourtant, je me suis toujours senti comme certains héros de mes lectures enfantines. Tel le héros du *Tour du monde d'un gamin de Paris*, de Louis-Henri Boussenard, j'étais un petit Parisien, emporté dans une aventure extraordinaire[250].

La prose intime de Charles Aznavour révèle également sa conception artisanale de l'écriture. En effet de nombreux développements peuvent se lire comme des arts poétiques et

[248] AZNAVOUR, *A voix basse*, *op.cit*. p.109.
[249] *Ibid.* p.110.
[250] AZNAVOUR, *D'une porte l'autre*, *op.cit*. p.13.

comme des textes métaréflexifs. Aznavour conçoit l'écriture, tout d'abord, comme une création. Elle serait le fruit d'un labeur, comparé, dans les vers suivants, à celui de l'artisan :

> Artisan, je cimente mes mots,
> Et comme un maçon monte un mur,
> J'échafaude des phrases,
> Je polis des images, colle des rimes,
> Puis je vernis ce qui deviendra peut-être
> Une chanson[251]

À travers cette série de comparaisons et de métaphores qui peuvent réduire la conception d'une chanson à une série de tâches manuelles dont le matériau premier serait les mots, le langage et ses combinaisons, Charles Aznavour se révèle être un digne héritier de l'esthétique classique qui préconisait la rigueur et la clarté du style. Ce n'est donc pas surprenant de voir Aznavour reprendre en substance les propos de Boileau dans l'extrait suivant qui introduit une autre dimension essentielle de la conception aznavourienne de l'écriture : la nécessité d'une forme versifiée recherchée :

> Il y a une règle dans le métier que je me ferai un plaisir de vous apprendre : quatre rimes plus ou moins bien versifiées n'ont jamais fait une bonne chanson. […] Il faut savoir remettre cent fois l'ouvrage sur le métier.[252]

En effet, dans ses propos, Aznavour démolit les arguments des détracteurs de la chanson qui la considèrent comme une forme de poésie mineure et légère, sans travail fourni sur le texte et sa forme, en préconisant la nécessité, comme dans tout art, d'un travail. La référence à Boileau n'est pas sans rappeler la conception artisanale de l'art défendue par les académiciens classiques. Ainsi, la chanson perçue dans sa forme originelle, n'est pas l'œuvre de simples versificateurs. Il s'agit, pour lui, d'un travail qui nécessite beaucoup de sérieux :

> […] un texte, qu'il soit dramatique, léger, grave ou franchement humoristique, ne doit pas être traité sans esprit de sérieux. Les mots choisis ne sont pas des mots jetés sur la page au hasard des envies[253].

De même, en distillant, dans ses textes en prose, quelques vers qui souvent contiennent ses idées sur l'écriture et sur la chanson, Charles Aznavour suggère, par cette association éloquente de la forme et de son propos, que l'écriture est avant tout « poesis », c'est-à-dire création poétique et l'élève ainsi au rang d'art noble. Cette création passerait nécessairement par un travail assidu de son matériau premier qui est le langage et d'un intérêt pour le mot et pour la forme. Car, si pour Aznavour l'œuvre se construit - « *ma chanson, je veux la construire*

[251] AZNAVOUR, *A voix basse*, *op.cit*. p.122.
[252] AZNAVOUR, *D'une porte l'autre*, *op.cit*. p.18.
[253] *Ibid*. p.25.

comme un moteur de Ferrari [254]», métaphore, certes mécanique, néanmoins très éloquente - ce sont les mots qui sont à l'honneur et à l'ouvrage. De fait, Aznavour n'a de cesse d'exprimer son amour du mot « *qui est devenu la chose la plus importante de [s]a vie*[255] » dans des extraits métaréflexifs comme l'indique ce florilège :

> Il y eut un temps où un sujet m'interpellait et m'incitait à écrire désormais le sujet n'est plus que le canevas de ma chanson. La vraie broderie, ce sont les phrases et les mots[256].
>
> Un mot, un seul peut déterminer le contenu d'une chanson. On le nourrit, on le cajole, et le texte finit par se construire dans notre tête.[257]
>
> […] la saveur d'une chanson réside dans sa capacité à s'emparer d'un sujet à travers un mot, et de le faire sien. Ainsi, lorsque je crée une chanson d'amour, je ne l'écris pas en pensant à une femme, mais à une phrase, celle dont la beauté saura toucher mon auditoire[258].

Cette passion pour le mot, quasiment materné par le créateur aznavourien, est à l'origine de son art et de l'écriture du texte chanté. Cette attitude n'est pas sans évoquer un Mallarmé pour qui l'origine de la création est « le verbe ». Mais, à regarder de plus près l'origine étymologique du substantif « mot », force est de constater que cette conception de la chanson comme un travail sur le mot, est en parfaite adéquation avec l'art de la chanson. En effet, du latin « motum », « mot » veut dire à l'origine « son ». Ainsi, le mot, qui est l'assemblage d'un ensemble de sons significatifs et qui contient lui-même ses propres sonorités, matière première de l'artisan chansonnier qui la travaille pour aboutir à son œuvre, devient à la fois source du texte et de la musique. D'où la légitimité de l'intérêt qui lui est accordé :

> J'ai fait chanter des mots
> Sur des notes de musique
> Avant que de me rendre compte
> Que le mot est musique[259]

- *3.2. Aznavour, romancier et nouvelliste* :

La Balade espagnole, parue en 1996, est la première tentative d'une écriture en prose de Charles Aznavour. Il s'agit d'une collaboration avec l'écrivain et réalisateur Richard

[254] *Ibid.* p.9.
[255] Entretien entre Charles Aznavour et Éric Donfu, enregistré à Paris, aux éditions Raoul Breton, De 14 heures à 15 h 15 le Vendredi 1er décembre 2006, mis en ligne en 2008 sur le site agoravox : http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/charles-aznavour-le-mot-est-devenu-49061 consulté le 05 mai 2015. *Op.cit*.
[256] *D'une porte l'autre*, *op.cit*. p.20.
[257] *Ibid.* p.21.
[258] *Tant que battra mon cœur*, *op.cit*. p.22.
[259] *D'une porte l'autre*, *op.cit*. p.19.

Balducci[260]. Il s'agit d'un roman provençal de cent quarante-sept pages qui met en scène quatre personnages liés depuis l'enfance : un aubergiste arménien, un charpentier espagnol, un maire communiste et un curé. L'histoire de cette amitié a pour théâtre la Provence et l'Espagne. Atteint d'une maladie (une tumeur baladeuse au cerveau), l'Espagnol entraîne son ami arménien dans un périple en Espagne pour retrouver les traces de son passé, de ses racines et des anciennes amours. La simplicité de la trame narrative[261] contraste avec la dynamique des dialogues abondants dans le roman. Les personnages y sont nommés tantôt par leur nom, tantôt par leur identité sociale ou celle de leur origine (le curé, le charpentier, l'Espagnol, l'Arménien). L'œuvre porte le message universel de la fraternité et de la tolérance à travers des échanges souvent comiques ou empreints d'une certaine naïveté.

Comme dans ses chansons, la littérature est présente comme un intertexte générique. Le récit est ponctué de références littéraires (Pagnol[262], Giono[263], Dumas[264]). Certaines scènes sont décrites comme des scènes théâtrales ce qui suggère la présence d'un imaginaire littéraire, déjà décelé dans la prose intime et dans les chansons de l'auteur-compositeur-interprète ce qui démontre l'unité d'inspiration de la prose aznavourienne :

> Vartan s'installe à une table ombragée sous un parasol pour assister à la suite des événements. Manolo se penche pour récupérer ses boules. Il les lâche brutalement, tombe à genoux et se prend la tête entre les mains. Le charpentier grimace de douleur.
>
> Vartan fait signe à sa femme de s'approcher.
>
> - Admire ! lui confie-t-il. C'est Sarah Bernahrdt dans *La Mort de l'Aiglon*…Jamais vu un comédien aussi mauvais que lui.
> - Tu es sûr qu'il joue la comédie ? S'inquiète Nanette.
> - Ce genre de truc, ça ne lui arrive jamais quand il est seul, mais dès qu'il a un public, c'est *La Dame aux camélias*…Si on insiste un peu, il va se mettre à râler.
>
> L'aubergiste se lève.
>
> - Allez, je rentre. Cet Andalou qui se prend pour le Christ, je ne le connais plus. Pas la peine de m'avertir quand il ressuscitera.

[260] Richard Balducci est né à Paris en 1922 et mort en 2015. Il était journaliste, scénariste, écrivain et réalisateur. Il doit sa célébrité à la série *Le Gendarme de Saint-Tropez* avec Louis de Funès. Ami de Charles Aznavour, il a suivi ses premiers pas en vedette aux États-Unis dans les années 1960 en étant son attaché de presse. Il a écrit le scénario du film *Cherchez l'idole* (1964). Aznavour est l'auteur des chansons du film. Il écrira une biographie romancée de l'auteur-compositeur-interprète *Aznavour, confidences d'un enfant de bohême*, Paris, Ed. Christian Pirot, 2002.

[261] *Chorus* évoquera, dans une critique en demi-teinte, une « *pâlotte histoire d'amitié* » au sujet de ce roman, in *Chorus*, n°15, Printemps 1996, Avril-Mai-Juin, p.62.

[262] AZNAVOUR Charles et BALDUCCI Richard, *La balade espagnole*, *op.cit*. p.57.

[263] *Ibid*. p.39.

[264] *Ibid*. p.43.

Le personnage de l'Arménien présente quelques similitudes avec l'auteur-compositeur-interprète sans pour autant en être un double[265]. L'origine commune qu'il partage avec Vartan Barbarian est l'occasion de revenir sur le passé douloureux de l'Arménie :

> Madame Barbarian apporte des dolmas aux joueurs de pétanque, avant de s'asseoir à l'ombre de la tonnelle. Elle aime se planter là, comme une potiche, pour admirer en contrebas les champs de lavande étalés alentour comme une robe d'évêque.
>
> Sortant de l'école, un groupe de bambins vient auprès d'elle chercher la friandise habituelle. L'un d'eux ose une question :
>
> - Madame Aïda…quelle langue vous parlez avec votre fils ?
> - L'arménien…la langue qu'on parle en Arménie.
> - C'est où l'Arménie ?
> - Oh, c'est loin, au-delà des mers…
> - Et comment vous êtes venus ?
> - Le père de Vartan se promenait à cheval du côté d'Antalya. Moi j'étais à ma fenêtre. Il m'a trouvée très belle. J'avais treize ans. Il est entré dans la maison à cheval et a surpris mon père et ma mère devant la cheminée. « J'ai vu une fille très belle à la fenêtre, je veux l'épouser », a-t-il dit à mes parents. Nous nous sommes mariés à seize ans. L'amour est venu après, encore plus fort.
> - […] Ensuite, poursuit Aïda, il y a eu le génocide, le massacre des Arméniens par les Ottomans. Nous avons fui en nous embarquant sur un bateau à Salonique. Nous sommes arrivés à Marseille et nous avons fait halte ici. L'endroit était si beau que nous sommes restés. Nous avions mis de côté quelques pièces d'or. J'ai acheté une petite boutique où je réparais les robes des jeunes filles, puis nous avons ouvert un petit bistrot qui est devenu ce bar-restaurant[266].

Dans cet extrait, le passé de l'Arménie est évoqué sur le mode du souvenir vécu à travers le personnage de la mère, Aïda. L'onomastique est ici intéressante, car celle-ci porte le même prénom que la sœur de l'auteur-compositeur-interprète. De plus, le récit qu'elle fait de leur arrivée en France présente énormément de similitudes avec le récit qu'en a donné Aïda Aznavour dans son autobiographie, *Petit frère*[267], parue en 1986, et qu'en donnera Aznavour lui-même dans *Le Temps des avants* en 2003. Cela rapproche considérablement le personnage de la figure de l'artiste mais il n'existe pas dans ce roman d'autres points de rapprochements. Ainsi, sans être un axe important de *La Balade espagnole*, l'Arménie semble être un leitmotiv majeur de l'œuvre aznavourienne, notamment après 1989.

D'ailleurs, la présence de l'Arménie dans le recueil de nouvelles intitulé *Mon père, ce géant*, permet également de voir en ce thème récurrent un fil conducteur dans l'œuvre. En effet, la dernière nouvelle du recueil, intitulée « Le Roman d'Armen Mehmed » s'articule essentiellement autour de l'Arménie et du génocide des Arméniens. Le décès du personnage principal, Armen, est l'occasion de revenir sur le parcours et la vie de ce rescapé du génocide.

---

[265] Pourtant, Richard Balducci affirmera avoir puisé dans sa connaissance de l'artiste pour construire ce personnage : « Barbarian, c'est typiquement Charles. Pour donner vie au personnage, j'ai puisé dans la connaissance que j'ai de lui, de sa personnalité ainsi que des réactions dont il est coutumier. Comme Vartan, Charles a l'amitié difficile. Plus il est copain avec quelqu'un, plus il l'engueule. », *VSD*, 26 décembre 1996- 1er janvier 1997, cité par Raoul Bellaïche, *op.cit*. p. 178.

[266] AZNAVOUR*, La balade espagnole*, *op.cit*. p. 40-41.

[267] AZNAVOUR Aïda et DE LA PATELLIERE Denis, *Petit frère*, Paris, Robert Laffont, 1986.

Ayant survécu grâce à la générosité d'une famille turque qui, à ses risques et périls, l'a pris sous sa protection, le personnage, faisant face aux hostilités, quitte la Turquie à bord d'un bateau dans le but d'atteindre les États-Unis, mais décide de s'installer dans le sud de la France. Si cette nouvelle est clairement d'inspiration autobiographique, la fiction permet de confirmer les grandes lignes de la poétique aznavourienne du génocide où le lyrisme, le pathos et la poésie s'entremêlent.

En effet, dans cette nouvelle, Charles Aznavour décrit, à travers le personnage d'Armen, l'horreur des massacres, mais en installant, dès le départ, une atmosphère où règne le pathos. La nouvelle s'ouvre sur les funérailles du personnage et sa vie est relatée par le biais d'une analepse qui vise à constituer un article pour la presse arménienne à son sujet. Dans ce récit de vie du personnage, l'accent est mis, pour renforcer le pathétique de la situation, sur le jeune âge du personnage lors des premiers massacres des Arméniens : « *à l'âge de onze ans Armen Kasparian, caché dans un tonneau, a assisté au massacre de toute sa famille*[268] ». L'âge et la situation d'orphelin du personnage suffisent pour camper la dimension pathétique de la nouvelle. Mais c'est davantage dans l'évocation de la « *troupe des sanguinaires génocidaires*[269] » et la gradation dans la représentation des massacres que réside toute la dimension dramatique de cette nouvelle.

De fait, si le recours à des euphémismes et à des atténuations telles que « *Mais en Turquie, les chrétiens sont alors pourchassés*[270]. », « *Les années ont passé, mais la chasse aux chrétiens continuait*[271]. », d'autres évocations sont plus poignantes et détaillées, ce qui crée une gradation significative dans la description du massacre : « *J'ai vu toute ma famille massacrée, aurait-il dit, mon père empalé, ma mère et mes sœurs violées avant d'être découpées en morceaux. Une vraie boucherie. Notre jardin était inondé de sang. C'était horrible, horrible*[272] ». Dans cet extrait, il convient d'être sensible à la fois à l'horreur de ce génocide, mais aussi à la perte des êtres chers, la nouvelle rendant ainsi sensible le crime historique en l'humanisant. D'autres passages décrivent de véritables actes de bravoure afin d'engendrer une dynamique dans le récit et de dresser un portrait héroïque des rescapés du génocide, sans doute dans l'objectif de les réhabiliter, comme dans l'extrait suivant:

[268] AZNAVOUR Charles, *Mon père, ce géant*, *op. cit.*, p. 135.
[269] *Ibid.*, p. 135.
[270] *Ibid.,* p. 134.
[271] *Ibid.*, p. 143.
[272] *Ibid.*, p. 141.

> Les bateaux français ou italiens, repoussés loin des côtes, sont incapables d'accoster et ne peuvent aider les malheureux affolés que les soldats turcs tirent comme des lapins. Armen comprend vite que, pour sauver sa peau, il lui faudra atteindre coûte que coûte un de ces bateaux.
>
> Excellent nageur, il lui semble facile de couvrir les cinq kilomètres qui le séparent du premier croiseur. Le danger est permanent : de la rive, les soldats turcs se croient à la foire et tirent en riant sur ceux qui tentent de sauver leur vie. Armen met toute sa fortune, huit pièces d'or, dans un petit sac de cuir qu'il accroche à son cou, et plonge sous le regard goguenard des soldats qui se disputent l'exclusivité d'abattre cette proie. Mais ces barbares n'ont pas prévu la tactique d'Armen. Ce dernier, au lieu de partir directement vers le bateau de son choix, reste sous l'eau et change de direction. Les tireurs le cherchent en vain et tirent finalement droit devant eux, là où Armen aurait dû passer. Notre homme use de ce stratagème pendant les deux premiers kilomètres. Au-delà, les vieilles carabines datant de la Première Guerre mondiale ne peuvent plus l'atteindre. Il file droit sur le premier bâtiment. On raconte alors qu'en s'approchant de l'échelle de corde Armen aurait entendu une ovation donnée en son honneur par les marins du bord : le bâtiment était français[273].

Cet extrait multiplie les signes de connivence avec le lecteur en recourant à des périphrases ironiques pour désigner l'ennemi, mais également en faisant du personnage, en employant notamment le registre épique (nous noterons ainsi l'expression « on raconte » qui hisse l'anecdote au rang de légende), un véritable héros. Cette fiction, mêlant les registres, offre ainsi une représentation esthétisée du génocide, ce qui contribue à immortaliser cette évocation.

Mais cette nouvelle est remarquable également pour sa structure bipartite qui en fait un apologue. En effet, la première partie, consacrée à la vie d'Armen et aux circonstances de son arrivée en France est suivie d'une partie sur le parcours de l'un de ses enfants qui n'est pas sans rappeler la parabole du fils prodigue. Armen, installé en France et ayant fondé une famille, voit, à son grand malheur, son fils aîné David, commettre des actes antisémites. Afin de lui donner une leçon de vie, il décide de le renvoyer de la maison familiale et de lui mentir au sujet de ses origines, lui affirmant qu'il a été adopté et qu'il est issu d'une famille juive, ce qui est en réalité vrai pour son frère Jean. Ce dernier, bouleversé, se lance dans une quête spirituelle afin de connaître qui il est réellement. Cet épisode de la nouvelle donne lieu à un rapprochement avec l'holocauste des juifs[274] et à un appel à la tolérance universelle et à la solidarité des opprimés, tout comme certains passages de la prose intime de Charles Aznavour. D'emblée, le nom du personnage d'Armen est, sans nécessairement faire d'étude onomastique, une allusion directe au pays d'origine du personnage et de son auteur, mais c'est son patronyme qui suscite la curiosité du lecteur. Mehmed est le nom de son bienfaiteur turc qu'il a gardé durant toute son existence afin de lui rendre hommage. Par l'association d'un nom de consonance turque et d'un prénom arménien, Charles Aznavour tente ici de montrer à la fois la proximité des deux peuples

[273] *Ibid.*, p. 136.

[274] Aznavour fera cette observation : « Si, à la fin des années 1930, le monde avait mieux connu l'holocauste dont avait été victime le peuple arménien en 1915, Hitler n'aurait sans doute pas tenu ces propos : "Qui se souvient des Arméniens ?" alors qu'il évoquait son intention d'éliminer la race juive. », in BELLAÏCHE Raoul, *Charles Aznavour, Non je n'ai rien oublié*, *op. cit.*, p. 94.

dont certains membres ont coexisté dans la paix, mais également que la question de l'identité peut être problématique pour de nombreux Arméniens contraints de changer de nom ou de renier leur religion afin de garder leur vie sauve. Un extrait de cette nouvelle illustre parfaitement cette idée :

> Je ne te demande pas de renier la religion de tes parents, mais il faudra te comporter comme un véritable musulman. Si par hasard, tu rencontrais un Arménien, il te faudrait continuer à rester turc […] Fais ta prière cinq fois par jour, que l'on te voie prier régulièrement. Ne t'en fais pas, ton Dieu ressemble sûrement au mien et ne t'en voudra pas pour cela [275]

conseille Ferda, personnage turc, à Armen afin de le protéger. La question de la religion est ici traitée, mais sans créer de polémique. Il est davantage question d'un dépassement et d'un élargissement universel sur la question de l'altérité et de la tolérance. Les propos de l'artiste dans les médias et dans son œuvre en prose autour de l'Arménie sont abondants. La fiction confirme ainsi l'importance de ce biographème dans l'image que véhicule Aznavour de lui-même. Nous démontrerons, dans la suite de notre travail, l'impact de ce discours sur l'Arménie dans la permanence d'Aznavour au-devant de la scène.

Mon père, ce géant, recueil d'environ cent cinquante pages, composé de seize courtes nouvelles, traite d'autres thématiques qui prônent la tolérance et l'acceptation de l'autre et des différences. Ainsi, la nouvelle « Un père seul » aborde la question de l'homosexualité. Le père de famille s'apercevant tardivement que son fils est homosexuel est attristé : « *Mais pourquoi fallait-il que ce genre de situation m'arrive ? Et dans ma famille, en plus !* [276]». Mais la fin de la nouvelle le voit accepter l'identité sexuelle de son fils et se réconcilier avec lui. Parmi les autres thématiques dominantes de ce recueil, il y a celle du monde des arts, du spectacle, du théâtre et du cirque qui suggère l'attirance d'Aznavour pour le monde artistique, notamment dans « L'art d'être grand-père », « Le clown et l'enfant », « Le livre d'images ». Cette dernière nouvelle est la seule à donner explicitement la parole à Charles Aznavour qui en est le narrateur. En effet, autobiographique, elle raconte le retour de l'auteur-compositeur-interprète vers l'école des spectacles où il est allé dans sa jeunesse. Cette nouvelle se nourrit d'une charge nostalgique importante comme l'indique l'émotion du personnage-narrateur face à l'accueil qu'on lui réserve : « *Vous avez soixante-six ans de retard monsieur Aznavour, mais je vous en prie, entrez, ne restez pas devant la porte* [277]». Cette réplique marque le retour vers ce passé affectif et présente cet épisode comme la compensation d'un rendez-vous manqué avec l'Histoire.

[275] AZNAVOUR CHARLES, *Mon père ce géant, op. cit.,* p. 136.
[276] *Ibid*. p. 115.
[277] *Ibid*. p. 38.

En outre, la nouvelle intitulée « Star Kleenex » mérite d'être commentée dans la mesure où elle traite du monde de la chanson et annonce certains propos de Charles sur les jeunes chanteurs des années 2000. En effet, comme nous l'avons souligné plus haut, une certaine redondance caractérise le propos d'Aznavour dans sa prose (caractéristique commune avec les chansons aznavouriennes qui sont marquées par le retour de motifs, thèmes, phrases et mots, comme nous le démontrerons plus loin). Dans cette nouvelle, Aznavour adopte, dans ses pensées intimes et secrètes, un ton moralisateur à l'égard de ceux qu'il désigne péjorativement comme des « star[s] kleenex », métaphore qui renvoie à l'aspect éphémère et jetable de leur courte carrière. La rencontre fortuite du narrateur (non précisé comme étant Aznavour mais suggéré par la notoriété de ce narrateur[278]) avec une jeune chanteuse déchue est à l'origine de ces réflexions :

> Je m'apprêtais à faire honneur à mon déjeuner quand une petite brunette au charmant minois vint se planter maladroitement devant moi. Je surpris une lueur de tristesse, disons même de désarroi, dans le regard qu'elle me jeta subrepticement.
> - Je suis***dit-elle. Vous vous souvenez peut-être de moi, j'ai gagné l'émission « Star* ».
>
> Une nouvelle vague de clients menaçait de la faire reculer. Elle se retint à ma table. Je remarquai ses mains tremblantes. Touché par sa tristesse, je l'invitai à prendre place en face de moi.
> - J'ai fait un album, vous savez. Il s'est vendu à deux millions d'exemplaires. Et je me suis produite dans un très grand nombre de galas, des salles de quatre mille places. J'ai eu droit à une trentaine de couvertures de magazines. Les fans me suivaient. J'ai signé des autographes…
> - Que puis-je pour vous, mademoiselle ?
>
> […] Troublée, mon invitée surprise semblait être sur le point d'éclater en sanglots.
> - Rien, merci, je ne reste pas, bafouilla-t-elle.
>
> Je lui laissai le temps de reprendre ses esprits, hésitant à lui tendre un mouchoir. […]
> - Et puis, tout à coup, plus rien, finit-elle par articuler. Toutes ces activités ne m'ont pas rapporté beaucoup d'argent. On prétendait que ce que je faisais servait à la promotion de l'album. Mais de cet album je ne percevais qu'un faible pourcentage. Le reste revenait au producteur. Aujourd'hui, je voudrais refaire un disque, mais lorsque j'appelle les maisons de production, on ne me répond plus au téléphone. Parfois on me raccroche au nez…
>
> Qu'attendait-elle de moi ? Que je lui permette de recommencer à vivre comme la star qu'elle ne fut jamais ? Quelques années de plus sous les projecteurs ? Un recette miracle pour redonner vie à quelques maigres reliques, couverture de magazines et articles de journaux ? Dans son triste naufrage, cette jeune désespérée me prenait pour une bouée de sauvetage. Elles sont malheureusement des centaines à s'être laissé berner par les mirages du star système. […] Quelle ironie tragique, cette « école des stars » ! Un aller simple pour un voyage en eaux troubles où rien n'attend à l'arrivée ceux qui auront réussi la périlleuse traversée du détroit médiatique. Et les chaînes de télévision, indifférentes aux malheurs qu'elles construisent, continuent de vendre leurs billets trompeurs.
>
> Que vont devenir ces jeunes gens, filles garçons, qui ont tout abandonné pour se réchauffer aux halos glacés des néons de la gloire ? Des études négligées, des cours professionnels dédaignés et au final la drogue, la rue, au mieux une bonne dépression, quelques souvenirs, beaucoup de regrets et, pour couronner le tout, les quolibets des anciens amis du quartier ou des camarades de classe qui les ont vus avec envie s'envoler vers cette prétendue gloire.
>
> Ils serviront de leçon aux futurs postulants, me direz-vous. Mais pas du tout. Chaque moi, la liste s'allonge. Les marchands d'illusions sont passés maîtres dans l'art de convaincre ces jeunes rêveurs

[278] Dans sa critique du livre, *Chorus* parle d'un « vécu revisité » à propos de certaines nouvelles, in *Chorus* n°63, Printemps 2008, p.64.

> qu'un peu de publicité et quelques passages à la télévision pouvaient remplacer des années de galère[279].

Le portrait pathétique de la chanteuse est un prétexte pour condamner ces émissions de télé-réalité ou les télé-crochets en vogue dans les années 2000. Aznavour est sévère dans son jugement et exagère la chute de ces vedettes d'un jour en peignant leur déchéance sur un mode hyperbolique (drogue, échec professionnel, rue). Il renchérira en 2009 : « *Ce ne sont pas les Star Academy ou autres Nouvelle Star, excellentes émissions de variétés au demeurant, qui vont aider nos artistes à forger leur univers. La chanson est un art populaire qui se pratique au contact de la rue, du bon peuple et du cabaret.* [280]» puis en 2011 : « […] *ne nous étonnons pas si la relève n'émane pas de cette académie-là… Non, la relève viendra plutôt des laissés-pour compte du casting*.[281] »

Cette nouvelle, dans son propos, peut être considérée comme métaréflexive dans la mesure où la chanson, en tant qu'objet de consommation de masse et produit artistique, constitue l'objet du discours. Elle révèle l'attitude paternaliste et conservatrice de Charles Aznavour, notamment au sujet des moyens de faire carrière dans le monde de la chanson. Ainsi, même quand son œuvre se veut fiction et récit, la chanson occupe une place centrale. Il est donc intéressant d'étudier la place de la chanson dans la prose aznavourienne et la relation qu'y entretiennent les deux genres.

- ***3.3. Interférence générique : la chanson dans la prose aznavourienne :***

La chanson n'est pas uniquement objet de discours et de métaréflexions dans la prose aznavourienne. Aznavour défie les codes et les frontières génériques et profite de leur porosité et de leur caractère instable. De fait, des fragments de chansons sont souvent insérés dans la prose d'Aznavour engendrant ainsi une forme d'hybridation générique. Définie comme « *la coprésence de plusieurs genres dans une même œuvre* [282]», l'hybridation appartient à ce champ terminologique abondant qui décrit le phénomène de « *l'indécision des frontières génériques* [283]», aussi présenté comme une « *juxtaposition de fragments génériquement*

[279] AZNAVOUR, *Mon père, ce géant, op.cit.* p. 74-76.
[280] AZNAVOUR Charles, *D'une porte l'autre*, *op.cit*. p. 29.
[281] AZNAVOUR Charles, *A voix basse*, *op.cit*. p. 86.
[282] FORTIER Frances et SAINT-GELAIS Richard, « La transposition générique : présentation », in *Protée*, *Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, Volume 31, numéro 1, printemps 2003, p.3.
[283] *Ibid*.

hétérogènes [284]» ou encore comme une « *combinaison de deux réglages génériques agissant conjointement* [285]».

Dans chacune de ses œuvres en prose, des fragments de chanson y sont insérés éclairant le sens d'un argument, d'une idée, d'un paragraphe ou d'un chapitre, apportant un commentaire à ce propos, résumant et synthétisant cette idée ou la reformulant. La chanson aurait ainsi des fonctions différentes dans cette prose en fonction des usages et du contexte dans lequel le fragment est inséré. L'effet semble réciproque. La prose agirait comme un métacommentaire de la chanson. Elle en redéfinirait le sens. Si Aznavour paraît fidèle à l'écriture en vers et à la chanson même quand il s'adonne à un genre différent et que la chanson paraît être son expression privilégiée, il convient néanmoins de voir dans ce rapport d'interaction dynamique entre la prose et la chanson plus qu'une simple pratique de la citation.

Il s'agirait d'une réflexion scripturale qui repense le genre chanson et lui accorde de nouveaux terrains d'expression. La prose n'absorberait pas la chanson mais, au contraire, la sublimerait, la valoriserait pour lui donner une existence autre. De même, les fragments de chansons ou les chansons intégralement transcrites peuvent être ceux de chansons déjà chantées par Aznavour, ou ceux de chansons qui le seront plus tard. D'autres textes sont inédits et ne seront pas chantés (ils figureront, pour certains, dans l'*Intégrale* (2010)). Les exemples sont foisonnants, de la première autobiographie (*Aznavour par Aznavour,* 1970) au dernier recueil de souvenirs et de pensées intimes *Retiens la vie* (2017). Cette permanence des contacts intergénériques dans l'œuvre en prose reflète donc le projet scriptural d'Aznavour qui fait fi des frontières des genres pour créer une œuvre non pas hybride mais singulière dans sa forme et dans son propos.

Quand la chanson existe dans sa forme enregistrée et vivante, la présence du fragment de chanson dans la prose peut être justifiée par l'apport d'un éclairage biographique souvent implicite mais dont le lien avec le propos précédent est suffisamment clair. Ainsi, contrairement au reste de sa prose, dans *Le Temps des avants*, l'ensemble des fragments insérés sont ceux de ses chansons déjà chantées. Ils viennent ponctuer des passages thématiques mais sans transition ni annonce. Ils sont juxtaposés. Il ressort de leur position, en premier lieu, le sentiment que son œuvre chantée est autobiographique par excellence. De fait, l'interaction générique est ici au service de la matière biographique et engendre une confusion qui repose sur l'assimilation de

[284] *Ibid.*
[285] *Ibid.*

l'éthos du canteur à celui du chanteur. Ainsi, racontant son accident de voiture, survenu en 1956, Aznavour insère, à la suite de ce récit, sa chanson sur les accidents routiers intitulée *Rouler* [286]qui date de 1986, sans se soucier de l'effet anachronique. De même, évoquant la presse dans un chapitre qui lui est consacré, il insère des fragments de sa chanson consacrée à fustiger sévèrement les critiques, intitulée *La critique* (2003)[287]. Ses pages sur Amalia Rodrigues justifient l'insertion d'un fragment de *Ay mourir pour toi* qu'il a écrite pour la chanteuse[288]. L'évocation de la naissance de sa première fille, Seda-Patricia explique l'insertion d'un fragment de sa chanson *À ma fille* qui pourtant raconte la hantise d'un père à l'idée de marier sa fille et de s'en séparer[289]. Ces exemples indiquent que la chanson est un véritable « *commentaire permanent de l'existence* » comme le soutenait, dans un autre registre, Boris Vian. Associées au récit des épisodes de la vie de leur créateur, les chansons sont présentées dans cette autobiographie comme des fragments de vie. Cela est un indice révélateur de la poétique de l'auteur-compositeur-interprète qui le démontre par le biais de l'exemple. Certaines interactions entre les deux genres exemplifient davantage la dimension autobiographique de ses chansons. Ainsi, suivant le récit rapportant le diagnostic des médecins sur sa voix, l'extrait de sa chanson *Le cabotin* laisserait entendre, à la lumière de son contexte immédiat dans l'œuvre en prose, la véritable identité du canteur de cette chanson :

> J'avais consulté deux ou trois laryngologues à ce sujet, et les verdicts étaient toujours les mêmes : « Ne vous faites pas d'illusion, vous ne pourrez jamais chanter, vous avez une corde vocale qui ne vibre pas. » C'est leur imagination qui ne vibre pas, pensais-je.
>
> Je suis un cabotin dans toute sa splendeur
> Je suis né pour jouer
> Donnez-moi un tréteau minable et sans chaleur
> Je vais me surpasser
> Je suis cabotin dans toute sa splendeur
> Mais j'ai ça dans le sang
> Donnez-moi quatre planches et quelques spectateurs
> Et j'aurai du talent[290]

Ensuite, comme nous l'avons déjà démontré, les thématiques dominantes de l'œuvre aznavourienne sont évoquées dans sa prose ainsi que sa conception de l'écriture dans des textes éminemment métaréflexifs. Lorsque la chanson y est citée, elle apparaît comme la confirmation d'une poétique qui s'autocommente. La chanson devient autotélique et autoréflexive. Elle dit et commente son existence. Elle illustre son mode de fonctionnement. Ainsi, dans son chapitre intitulé « Nostalgia », Aznavour place en épigraphe un fragment de son titre *Hier encore* qui

[286] *Le temps des avants*, p.207.
[287] *Ibid*. p.273.
[288] *Ibid*. p.242.
[289] *Ibid*. p.108
[290] *Ibid*. p. 210.

chante la nostalgie de la jeunesse perdue[291]. La chanson confirme donc la couleur de son propos qu'explicite le texte en prose. Dans *D'une porte l'autre*, il explique l'importance du mot et de la phrase dans l'écriture d'une chanson en prenant appui sur l'exemple de l'une de ses chansons dont il raconte l'origine première de son écriture :

> Un mot, un seul, peut déterminer le contenu d'une chanson. On le nourrit, on le cajole, et le texte finit par se construire dans notre tête. […] C'est du moins ce qui s'est passé dans la mienne avec le terme « flamenco ». Depuis longtemps, il me poursuivait, je le trouvais séduisant. Un jour, j'entrepris de me renseigner autour de moi : d'où venait-il ?
>
> De « flamme », me dit quelqu'un. C'était bien vague. De « Flandre », me dit un autre, évoquant ce temps lointain où elle était occupée par les Espagnols. Je n'étais pas plus avancé. C'est mon ami Jean Reno, inconditionnel du flamenco, qui finalement m'ouvrit le sésame de ce mot étrange. Il ne m'en donna pas les racines, me dit seulement qu'il avait aussi un féminin, et m'en parla avec un passion si intense que j'en fus profondément touché. Suite à une conversation, je décidai de ne plus m'embêter d'étymologie et choisis de rendre, dans une chanson, toute l'émotion que mon interlocuteur m'avait véhiculée par son discours.
>
> Flamenca, flamenco
> Mélopée triste et androgyne
> D'où te viennent tes origines ?
> De quel sang t'es-tu abreuvée ?
> Flamenca, flamenco
> Entre tes enfers et l'Église
> Entre le païen et le sacré
> Tu caresses et tu martyrises
> Cœurs et âmes vitriolés
>
> Ce n'est là qu'un exemple, mais il est la preuve, je crois, que la saveur d'une chanson réside dans sa capacité à s'emparer d'un sujet à travers un mot, et de le faire sien. Ainsi, lorsque je crée une chanson d'amour, je ne l'écris pas en pensant à une femme, mais à une phrase, celle dont la beauté saura toucher mon auditoire.

Dans cet exemple, Aznavour se veut lui-même démonstratif. Il étaye son propos d'un exemple qu'il commente révélant ainsi les rouages de son écriture. L'exemple en question est prétexte à disserter sur l'écriture et l'origine des mots qui deviennent chanson.

Ainsi, les quelques exemples que n'avons commentés indiquent que l'interférence générique est dynamique dans l'œuvre aznavourienne. Elle est au service de la poétique de l'auteur-compositeur-interprète qui donne vie à sa figure d'auteur en révélant son *modus operandi* et l'illustrant à partir de son œuvre. Celle-ci dialogue avec sa prose témoignant, ainsi, d'une écriture qui réfléchit sur sa forme. La chanson est revendiquée comme l'écho de la vie de son créateur mais cela pour montrer qu'une chanson peut s'inspirer de fragments de vie et les sublimer en notes, musiques et paroles. La question du style est donc au centre de la poétique aznavourienne, aussi bien dans ses chansons métaréflexives que dans sa prose. Il serait donc intéressant de tenter de définir celui de l'artiste.

[291] P.61.

Chapitre 3
LE STYLE D'AZNAVOUR

Introduction :

> **Il avait le don naturel du style, comme si sa plume eût suivi le calque des plus grands écrivains. Il était naturellement antique dans le discours, poète […] dans les vers.**
>
> (Lamartine, *Graziella*, 1849)
>
> **Le caractère de l'homme […] est son style. Dans le style de Dante, ferme, presque sans épithète, amer et mystique, qui ne sent le gibelin dévot ? Dans celui de Montaigne, l'homme heureux, oisif, curieux et paisiblement soigneux de l'éloquence […] ?**
>
> (Vigny, *Journal d'un poète*, 1854)
>
> **Le style, c'est la tournure, c'est le mouvement de l'âme, ses frémissements, ses hardiesses, son élan rendu sensible.**
>
> (Barrès, *Mes Cahiers*, 1908)
>
> **Le style d'une œuvre littéraire est le système d'oppositions par lequel des modifications expressives (intensification de la représentation, coloration affective, connotation esthétique […] sont apportées à l'expression linguistique, au processus de communication minimale)**
>
> (Michael Riffaterre, 1960-1961)

Évoquer le style d'un écrivain ou d'un auteur revient à aborder une question qui peut paraître problématique dans la mesure où la notion de « style d'auteur » a été remise en question et récuser par la critique littéraire des années 1970 (notamment depuis « la mort de l'auteur » (1968). On a privilégié la notion de « style de l'œuvre » à celle-ci : « *le style, c'est le texte même* [292]», écrit Riffaterre, ce que corrobore Meschonnic en affirmant que « *c'est l'œuvre qui fait le style* [293]». Ainsi, aborder la question du style revient à étudier celui d'une œuvre et pas celui d'une personne d'autant que le « *style est spécifique de chaque œuvre comme sa différence dans le langage* [294]». Si le style désignait à l'origine le poinçon de fer qui servait à écrire sur de la cire, il a ensuite désigné, dès ses premiers emplois, par glissement métonymique de l'instrument à son résultat, la manière d'écrire, l'expression, le langage.

S'intéresser au style d'Aznavour tel qu'il s'exprime dans son œuvre reviendrait nécessairement à repérer les caractéristiques formelles de son écriture, ses éléments de

[292] RIFFATERRE Michael, *Le production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979, p.8.
[293] MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, p.20.
[294] HERSCHBERG PIERROT Anne, « Style de genèse et style d'auteur », in *Romantisme* 2010/2 n°148, p.106.

composition, les structures récurrentes qui donnent forme à cette œuvre ainsi que sa stylistique. Prétendre pouvoir analyser de manière précise et exhaustive l'ensemble des données de style de l'œuvre nécessiterait un autre travail de longue haleine, fouillé et précis, et une description minutieuse d'une écriture et d'un style qui ont évolué, car le style « *se transforme aussi dans le temps et d'une œuvre à l'autre* [295]». L'objet de ce chapitre ne sera pas aussi prétentieux. Il s'agira d'apporter quelques remarques sur quelques caractéristiques de l'œuvre, sans prétendre à l'exhaustivité, afin de rendre compte de l'intérêt qu'accorde l'auteur-compositeur-interprète pour le texte de ses chansons et pour souligner son souci de la forme qu'il revendique dans les nombreuses métaréflexions qui parsèment son œuvre. Ce chapitre est une tentative de compréhension des caractéristiques du style d'une œuvre qui s'inscrit dans une tradition de la chanson qui accorde autant d'intérêt à l'écriture et au texte qu'à la musique. Nous interrogerons brièvement la métrique dans l'œuvre en abordant, en particulier, le refrain qui est l'une des spécificités de la chanson. Cela pour tenter d'analyser des éléments saillants de l'écriture d'Aznavour et pour montrer qu'il a prêté attention à ces traits de style pour soigner son écriture et se créer une expression qui est propre à son univers.

D'ailleurs, force est de constater que ce souci de l'expression et du style apparaît dans certains textes à caractère métaréflexif de l'œuvre aznavourienne qui révèlent la présence de véritables arts poétiques. De fait, si la pratique textuelle des arts poétiques, tels qu'ils étaient conçus jusqu'à l'époque classique ou pré-romantique, est aujourd'hui désuète puisqu'il n'existe plus de textes poétiques qui prétendent prescrire des méthodes, règles et consignes d'écriture, il n'en reste pas moins que l'on considère, depuis la révolution poétique du XIXe, comme « art poétique » tout texte dans lequel un écrivain exprime ses idées en matière d'esthétique. Il s'agit souvent de textes autodescriptifs. Aznavour en a écrit quelques-uns dans ses textes en prose, comme c'est le cas de ce texte versifié[296] :

Facile mais sans vulgarité.
Pas littéraire mais de qualité.
Pas de l'ordre du poème,
Mais avec un langage
Dont se dégage une certaine poésie.
Pas intellectuel mais intelligent.
Pas sophistiqué mais élégant.
La forme,
La géométrie.
Simple et expressif.
Sobre,
Dépouillé, tendre, humain, renseigné,
Le mot juste, dense
Mais aussi parfois le mot
Qui sonne le mieux à l'oreille.
Mot fort, épais, évocateur.
La vie de tous les jours,
Les problèmes courants,
Le vers solide jamais aimé,
Rimant avec regret.
Jamais règne
Avec laine,
Aime avec
Peine

[295] *Ibid*.
[296] AZNAVOUR Charles, *A voix basse*, *op.cit*. p.124.

Dans ces quelques vers, Aznavour résume les grandes lignes de sa poétique et de sa conception esthétique du texte d'une chanson. En effet, à travers une série d'antithèses qui reposent essentiellement sur des nuances, il parvient à exprimer son idéal poétique au sens étymologique du terme. Dans la perspective qui est la nôtre, nous retiendrons tout d'abord le vers « *pas littéraire mais de qualité* » qui indique clairement que la dimension textuelle d'une chanson, importante, comme nous l'avons vu, pour un auteur-compositeur-interprète comme Aznavour, sans prétendre relever de la grande littérature institutionnalisée, se doit être néanmoins recherchée et travaillée rigoureusement. Seule « la qualité » d'un texte serait à l'origine de sa beauté et, associée à d'autres paramètres, de son succès. Cette « qualité » semble résider dans le travail à partir des mots et de la forme qui est recommandé (« forme », « géométrie », « vers », « riment »). Ceux-ci se doivent de dégager des émotions qui sont constamment perçues dans leurs limites extrêmes. Ensuite, c'est l'accessibilité de l'art qui est défendue par Aznavour. Le texte d'une chanson doit être « sobre », fait de la simplicité d'un langage quotidien et par conséquent proche de tous. Se dessine ainsi une esthétique qui prône la sobriété, l'émotion, la rigueur et l'accessibilité, ce qui n'est pas sans rappeler certains préceptes de l'école classique.

3.1. Aznavour, du parolier à l'auteur ou l'évolution d'un style : Les trois phases de l'écriture aznavourienne ou *L'éveil, l'élan, l'envol*[297] :

Si l'idée de l'évolution de l'écriture peut remettre en question l'idée du style, car certains entendent « *Par style* […] *la forme* ***constante*** […] *dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus* [298]», il n'en reste pas moins qu'une œuvre est mouvante et son style peut évoluer dans le temps comme l'indiquent, notamment certains commentaires critiques à l'égard de la notion de style, notamment celui de Picasso : « *Le style, c'est souvent quelque chose qui enferme le peintre dans une même vision, une même technique, une même formule pendant des années et des années, pendant toute une vie parfois* […] *Je ne suis jamais en place et c'est pourquoi je n'ai pas de style* [299]». Aznavour, qui a commencé en tant que duettiste avec Pierre Roche avant d'entamer une carrière en solo et s'affirmer en tant qu'auteur-compositeur-interprète, revendique lui-même l'évolution de son style d'écriture. De ses chansons « *primaires* » à celles « *plus abouties* [300]», l'écriture d'Aznavour a connu plusieurs phases. Le mouvement évolutif dont témoignent ses chansons repose principalement sur un travail de recherche aux niveaux textuel et thématique. L'extrait suivant indique la conscience d'une évolution de style réfléchie de la part de ce dernier :

> À mes débuts d'auteur- et non de parolier, je tiens à la nuance – j'écrivais pour le duo Roche et Aznavour des textes susceptibles d'intéresser les jeunes de notre génération. Dans cette veine, il y eut *Oublie Loulou*, *Départ Express*, *Le Feutre taupé*, *J'aime Paris au mois de mai*… des chansons jazzy […]. Je cherchais donc à travailler mon écriture et à n'employer que des mots courts, afin que mes textes collent le mieux possible à l'efficacité des musiques rythmées. Ce fut ma première révolution. […] Puis lentement, je me dirigeai vers des sujets plus tendres, ce qui donna *Sa jeunesse*, *Le Palais de nos chimères*, *Sur ma vie*, *Si je n'avais plus*… Comme le public jeune m'était acquis, je voulais m'en attirer les parents avec ces chansons-là – parents qui me reprochaient des sujets dérangeants, à l'heure où la liberté sexuelle n'avait pas encore droit de cité. *Viens, donne tes seize ans*, *Je veux te dire adieu* ou *Après l'amour* n'étaient pas interdites sur les ondes radiophoniques, mais elles restaient hypocritement déconseillées. Elles furent ma deuxième révolution (excusez du peu). Les mots ne m'ont jamais fait peur, seule la façon de les dire me brusque. Je considérais donc à l'époque que l'on pouvait tout exprimer dans une chanson, que l'élégance tenait plutôt à la manière et à la rigueur. Néanmoins, ma pudeur naturelle me poussa un jour à me remettre en question, passé un certain âge, et malgré mon désir de conserver un langage très ouvert, je me mis à trouver indécent de dire certaines choses. […] Toutes ces chansons, je pourrais les chanter aujourd'hui sans craindre d'être critiqué – elles appartiennent au passé –, mais je ne veux plus en écrire. Elles prendraient une tournure vulgaire, et j'ai horreur de la vulgarité. Aussi, je ne chante plus désormais que les chansons de ma troisième révolution – la dernière sans doute – qui parlent de faits de société, de problèmes humains, de banlieues, d'écologie : *Mon émouvant amour*, *Ils sont tombés*, *l'Aiguille*, *Un mort*

[297] Nous empruntons uniquement le titre de ces trois compilations de Charles Aznavour simplement pour suggérer l'évolution du style.
[298] SCHAPIRO Meyer, « La notion de style » [1953], in *Style, artiste et société*, trad. D. Arasse, Gallimard, « Tel », 1982, cité par Anne HERSCHBERG PIERROT, *op.cit*. p.105. Nous soulignons.
[299] Cité par Anne HERSCHBERG PIERROT, *ibid*.
[300] AZNAVOUR Charles, *D'une porte l'autre*, *op.cit*. p.19

> *vivant*, *Comme ils disent*, *Je t'aime A.I.M.E*, *Amour amer*, *Rouler*… ou encore *Bon anniversaire*, *Tu t'laisses aller*, *À ma fille*, *Une enfant*…[301]

Aznavour distingue ainsi trois « révolutions » dans son parcours d'écriture de chanson. Le critère qu'il retient dans cet autocommentaire est essentiellement d'ordre thématique (notamment entre la seconde et la dernière révolution) mais aussi d'ordre textuel, les chansons de sa première révolution étant plus rythmées ce que laissaient transparaître leurs textes par l'usage, entre autres, du vers court.

Ces « révolutions », telles que décrites par Aznavour, s'inscrivent dans une évolution d'ordre chronologique et permettent ainsi de distinguer trois phases : celle de « L'éveil », celle de « L'élan » et celle de « L'envol », pour reprendre la métaphore filée par Aznavour lui-même dans trois de ses compilations[302] qui suggèrent la maturation de l'oeuvre. Le style d'écriture d'Aznavour semble, en effet, s'affirmer progressivement, à partir de la fin des années 1950 après la fin du duo Roche-Aznavour dont les chansons relèvent de la fantaisie. Sur le plan thématique, ses chansons semblent délaisser la veine ludique, le registre comique et la fantaisie verbale (*Poker*, *Monsieur Jonas*, *Ah !*) et s'inspirer davantage de l'amour. Le personnage de l'amoureux souffreteux, écorché, passionné et tendre se construit durant les décennies 1950 et 1960 (*Le palais de nos chimères, Sur ma vie, Viens pleurer au creux de mon épaule*). Les faits de société seront plus présents dans le répertoire aznavourien à partir des années 1970 (*Comme ils disent*) et particulièrement dans ses chansons des années 2000. Cette évolution se traduit également, au niveau du texte, par un style qui, tout en restant simple, s'anoblit poétiquement.

En effet, certains traits caractéristiques de ses premières chansons seront progressivement abandonnés dans les œuvres de la maturité dans une quête d'une expression plus épurée. Ainsi, l'élision quasi systématique du « e » muet, le recours à un registre argotique, la syntaxe familière et saccadée, les liaisons et enchaînements fautifs, éminemment remarquables dans les chansons des années 1940 et 1950 (sans en être la caractéristique essentielle), textuellement denses et parfois indifférentes aux règles de la métrique, sont des procédés d'écriture qui disparaîtront progressivement du répertoire d'Aznavour à partir des années 1960 (à l'exception de quelques emplois thématiquement motivés (*Tu t'laisses aller*, à titre d'exemple)). Les structures métriques et syntaxiques se complexifieront et la forme couplet-refrain sera plus prononcée dans ses chansons des années 1990 et 2000. Toutefois, il est important de noter que l'œuvre ne se prête pas à des délimitations fermées. Ainsi, certaines

[301] AZNAVOUR Charles, *A voix basse*, p.118-120.
[302] *L'éveil, l'élan, l'envol*, Tréma, 1989.

chansons des années 1950 peuvent se montrer aussi bien construites que celles de la fin de la carrière d'Aznavour (*Le chemin de l'éternité*, 1956). D'ailleurs certaines de ces dernières chansons peuvent faire écho, par leur style, aux premières chansons de l'auteur-compositeur-interprète (*Le cancan*, 2000).

Les quelques exemples suivants peuvent rendre compte de l'évolution sensible de son style. Le premier exemple est extrait du titre *Moi j'fais mon rond* (1954). Dans cette chanson, Aznavour, en pur parigot, écrit en argot :

> Dans une abbaye d's'offre à tous
> Ma mistonn' fait son boulonnage
> Elle a vingt berges à son âge
> On a pas l'droit d'crever d'la mouss'
> Moi m'esquinter, tiens jam' de lav'
> Le tas c'est pas pour l'légitime
> Comm' ma louve a pour moi d'l'estime
> Ell'fait mon beurre avec les caves
>
> Moi j'fais mon rond
> Je tir' ma flemme
> De m'crever j'ai aucun'raison
> Depuis qu'ma panthère est en brème
> Je m'fais plus d'bil' pour le pognon
>
> Entre maquets et dos d'azur
> On se retrouve chaque soir
> Dans un tapis franc du rochouard
> Tandis qu'nos lamp's sont à l'affur'
> Histoir' de pastiquer l'boîtard
> On tir' des plans et on chahut'
> Puis on berlaud
> Jusqu'à la Butte
> En prenant des coups d'arrosoirs

Cette chanson célèbre un proxénète, qui évoque « sa louve » et « sa panthère ». Ce texte surprend par sa veine argotique qui est susceptible de le rendre difficile à décrypter. Écrite pour Philippe Clay puis enregistrée en 1954, cette chanson, dans sa thématique, s'inscrit dans le sillage des chansons du duo Roche-Aznavour qui dressaient des portraits de personnages pittoresques (*Monsieur Jonas*). De même, son registre argotique n'apparaîtra qu'a de rares occasions dans les chansons d'Aznavour par le biais d'un mot ou d'une expression (notamment dans les chansons « interdites aux moins de seize ans », telle que *Le zizi de Bastien*, 2006), mais jamais plus dans l'intégralité du titre. Au niveau musical, l'accompagnement est réalisé par un orgue Hammond, orgue électromécanique qui a un son très jazz. La guitare et la batterie sont aussi jazz en marquant les temps régulièrement. La voix y est parfois gouailleuse avec des passages parlés.

Cet extrait de la chanson *Comme des étrangers* (1961) peut servir de second exemple. Elle appartient au répertoire des amours déçues :

Un peu par lâcheté, un peu par lassitude
Sur la terre brûlée de tous nos jours heureux
Un peu par vanité, un peu par habitude
De peur de rester seuls nous vivons tous les deux
Comme des inconnus, qui n'ont rien à se dire
Comme des gens pressés qui se voient par hasard
Échangeant quelques mots dans un pâle sourire
Avec rien dans le cœur, et rien dans le regard

Il ne nous reste rien que de regrets et remords
Rien qu'un amour déjà mort
Nous ne sommes quoi qu'on fasse
Que deux êtres face à face
Qui vivent comme des étrangers
Mais qu'est-il advenu du couple qui s'aimait ?
Nous ne le saurons jamais
Car nous restons côte à côte
En nous rejetant les fautes
Et vivons comme des étrangers

Peut-être par pudeur, peut-être par faiblesse
Nous n'abordons jamais ce problème important
Et ridiculement, figés par la détresse
Espérant l'impossible nous tuons le temps
Le temps qui sûrement nous dévore et ravage
Ce rien de pureté contenue dans nos cœurs
Et nous sommes deux fous qui croyant être sages
Se gorgent d'un passé qui lentement se meurt

Cette chanson sur la rupture et l'échec amoureux montre clairement que le style d'Aznavour s'est nettement affiné depuis ses premières chansons. L'unité de ton, la syntaxe limpide et la métrique fluide malgré une hétérométrie reflètent l'évolution de l'écriture aznavourienne. Sur le plan musical, nous notons la présence d'un orchestre symphonique de grand effectif avec beaucoup de cordes, très lyrique.

Son écriture trouvera dans *J'abdiquerai* (2007) dont l'extrait suivant constitue notre dernier exemple, sa forme, sans doute, la plus aboutie :

J'abdiquerai un jour, car c'est irréversible
Je tomberai de haut étant déjà la cible
De cette dame en noir qui promène une faux
N'étant pas fils de roi je n'ai pas sur la terre
Reçu comme il se doit la charge héréditaire
Que léguaient les altesses à leurs tristes marmots

C'est au son du canon qu'ils entraient dans l'histoire
Moi c'est par mes chansons que j'ai mendié la gloire
Sur des scènes glorieuses ou de simples tréteaux
M'appropriant heureux nombre de territoires
Avec ma voix brisée face à mon auditoire
Paralysé de trac et armé d'un micro

Bien sûr ce fut très long mais étant optimiste
J'étais certain qu'un jour je deviendrais l'artiste
Reconnu de ses pairs et comblé de bravos
Le pire et le meilleur j'en ai fait mon affaire
Et s'il me reste encore un beau spectacle à faire
Un bel enterrement flatterait mon égo

Cette chanson, composée de huit couplets de six alexandrins, témoigne d'un souci de la forme et rend compte d'un respect de la rigueur métrique. La syntaxe colle à la structure du vers et chaque hémistiche enveloppe une unité syntaxique (SN-SV ; SV-Objet ; Epithète – Epithète ; Subordonnée – SV). Le schéma des rimes est régulier dans l'ensemble de la chanson (AABCCB) ce qui contribue à la musicalité de ce titre composé sur une musique aux couleurs cubaines. Cet autoportrait narquois et ironique est chargé d'autodérision ce qui, pourtant, ne compromet pas la sincérité de son propos. Cette chanson de 2007 met en scène une écriture qui s'est nettement anoblie même si le texte est moins chanté que dans la chanson précédente, donnant parfois l'impression de parler ou de déclamer. Ainsi, ces trois extraits, sans représenter l'ensemble de l'œuvre dont la densité nécessiterait un relevé plus affiné, permettent néanmoins de mesurer l'évolution du style de Charles Aznavour qui, au fil du temps, s'est créé un style qui aspire à élever son œuvre au panthéon des œuvres universelles par l'intérêt qu'il accorde au texte, à sa forme et à son intelligibilité.

3.2. Quelques remarques de composition :

Y a pas de refrain
À ma chanson
Vous connaissez la suite
C'est pas la pein' d'en dir' plus long
Y a pas de refrain
À ma chanson
(*Y a pas de refrain a ma chanson*, Lucienne Delyle)

L'ouvrage de Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*[303], paru en 2007, offre des grilles de lecture qui permettent d'appréhender l'esthétique de la chanson française, avec un intérêt particulier pour sa composition, ses registres et ses formes. De même, certains spécialistes de la chanson ont également démontré l'intérêt d'une étude sémiostylistique des œuvres chantées en confrontant les écritures linguistique, mélodique, rythmique et prosodique de la chanson (Calvet, 2013) tandis que d'autres les ont perçues par le biais de sa prosodie pour en démontrer les particularités face au genre poétique (Buffard-Moret, 2005, 2006). Nous nous inspirons de ces approches dans la suite de notre propos pour apporter quelques analyses de détails du style de l'œuvre de Charles Aznavour. Nos analyses vont permettre, à travers des exemples, de relever quelques éléments de style saillants sans en faire des règles ou des constats généralisés.

La métrique, la musicalité et le rythme sont des éléments constitutifs et essentiels de l'expression poétique que la chanson, par son origine commune avec la poésie lyrique, a empruntés. En effet, une chanson, peut se prêter à l'analyse métrique, car les choix en matière de versification d'un auteur-compositeur-interprète aussi bien que leur absence, peuvent contribuer au sens de la chanson, notamment quand ces éléments textuels dialoguent avec la musique, l'autre langage et enveloppe sémiotique de la chanson. Comme nous l'avons démontré, la chanson aznavourienne a cherché à s'élever par le biais d'une attentive étude de sa forme et le respect de certaines règles métriques. Sans être des poèmes, ses chansons peuvent s'en approcher en proposant des chansons qui popularisent la métrique et qui la fréquentent, la respectent, la déjouent en fonction du sens et des intentions diverses du chanteur.

[303] JULY Joël, *Esthétique de la chanson française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007.

3.2.1. L'écriture en vers :

Sans adopter les mêmes schémas métriques réguliers dans l'ensemble de son répertoire ou au sein d'une même chanson, Aznavour exploite tous les ressorts possibles du vers dans son œuvre intégrale sans faire subir à la construction classique de la chanson en couplets des modifications sensibles. En effet, de ses premières chansons qu'il qualifie de « primaires » aux dernières, le vers est respecté et exploité dans sa variété de formes même s'il peut se voir étiolé, effrité, boiteux ou disloqué (dans le cas des alexandrins) dans les nombreux écarts que fait l'auteur-compositeur-interprète par rapport à la norme. En effet, du vers court (le dissyllabe) à l'alexandrin, du vers irrégulier au vers libre et au vers long, Aznavour est fidèle au vers qu'il utilise pour structurer les couplets de sa chanson.

Son souci du rythme peut être suggéré par la régularité et l'équilibre métrique de ses chansons qui, dans l'ensemble, reprennent souvent le même schéma du couplet initial ou présentent deux ou plusieurs structures de couplets identiques dans une même chanson : *L'âge d'aimer*, *Ils sont tombés*, *Nous irons à Vérorazinene* ou encore, *Autobiographie*, pour ne citer que ces exemples, présentent des régularités métriques grâce à une isométrie et la structure identique de leurs couplets. Ainsi, dans *Je ne suis pas guéri de mes années d'enfance* (1982), à titre d'exemple, la régularité métrique accompagne les regrets amers d'un canteur nostalgique ce qui confère une forme de solennité à cette chanson que la marche du piano enveloppe :

> Je ne suis pas guéri de mes années d'enfance
> Qui viennent me hanter chaque jour un peu plus
> Quand revivent en moi des voix qui se sont tues
> Et me serrent la gorge et blessent mes silences
>
> Je ne suis pas guéri de mes années d'enfance
> Et je n'ai pas trouvé de remède à ce mal
> Dont la mémoire exsangue est le lit d'hôpital
> Sur lequel mon passé cherche sa survivance

Mais rares sont dans l'œuvre les variations au niveau de la structure du couplet dans une même chanson. Il peut néanmoins transparaître dans l'ajout ou la suppression d'un vers, allongeant ainsi un couplet ou, au contraire, l'amputant d'une unité de rythme.

De même, s'il ne convient pas de se fier uniquement aux dispositions typographiques que les éditions intégrales des textes d'Aznavour permettent d'étudier, elles peuvent être des indices révélateurs du respect et du maintien du couplet. Toutefois, les variations des vers chez Aznavour contribuent au rythme de la chanson et en suggèrent le sens comme l'indique Jean

Mazaleyrat qui définit le vers comme « *un système de mesures rythmiques fondé sur une série de rapports perceptibles des parties entre elles et des parties au tout* [304]».

Le choix du mètre du vers semble lié au sujet traité dans la chanson. Le vers court et les couplets brefs sont souvent utilisés pour l'expression de la fuite du temps. Ainsi, dans *À ma manière*, le canteur songe à sa mort. Aznavour utilise à ce propos le vers court qui allonge les couplets qui énumèrent les souvenirs-bilans du canteur :

Le jour
Qui pour toujours
Verra le lourd
Rideau de scène
Tomber sur moi
Je dirai à
Dieu d'une voix
Très peu chrétienne :
« J'ai fait
Bon ou mauvais
Ce que j'aimais
Sur cette terre
En histrion
À ma façon
À ma manière

La vie
M'a assagi
De mes folies
Et je déclare
Si j'ai connu
Des coups tordus
J'ai quand même eu
Mes jours de gloire
A ceux
Faux vertueux
Qui veulent me
Jeter la pierre
Je dis, j'ai vu
Et tout vécu
À ma manière

La présence de la rime maintient la forme poétique de ce couplet que le choix du vers court, se rapprochant sensiblement du vers libre, aurait pu atténuer. En outre, l'ivresse de la vie peut être également traduite par le vers court qui donne ainsi à la chanson une certaine cadence, comme dans *Vivre* (1987) :

Vivre
Aller plus loin que l'impossible
Accéder à l'inaccessible
Vivre
Ivre de joie
Pour toi, pour moi
À la voltige
Vivre
Avec tout ce que ça comporte
De sensations de toutes sortes
Vivre
Éperdument
Aveuglément
Jusqu'au vertige

Le vers aznavourien peut néanmoins prendre quelques distances avec la norme et ces écarts sont à l'origine de quelques vers boiteux. Nous pouvons citer, pour exemple, ces quelques vers de *Bon anniversaire* (1963) :

J'ai mis mon complet neuf mes souliers qui me serrent (12)
Et je suis prêt déjà depuis pas mal de temps (12)

[304] MAZALEYRAT Jean, *Éléments de métrique française*, Paris,

> Ce soir est important, car c'est l'anniversaire (12)
> Du jour où le bonheur t'avait vêtu de blanc (11)

Dans un couplet de dix-sept vers, composé d'alexandrins, la présence d'un ennéasyllabe apparaît comme une irrégularité.

3.2.2. Le refrain aznavourien :

Depuis la thèse de Maria Spyropoulou Leclanche, soutenue en 1993 et publiée depuis[305], nous disposons d'une étude fine et détaillée sur les formes de refrains en chanson et d'une typologie. Marque de fabrique et « *enseigne de la chanson* » selon celle-ci, le refrain a, depuis, été présenté comme l'élément essentiel de la composition d'une chanson. Ainsi, pour Brigitte Buffard-Moret « *la chanson a des caractéristiques formelles bien marquées, comme le vers court, souvent impair, et les phénomènes de répétition, dont le plus connu est le refrain* [306]». Bruno Joubrel développera cette même idée à travers une métaphore sportive :

> Le refrain, associant récurrences de texte et de musique, constitue l'essence rythmique de la composition. Il participe à l'organisation du temps d'écoute et, si l'on peut se permettre une comparaison sportive, donne avec régularité les temps de passage à un point identique, comme ceux d'une voiture ou d'un coureur à pied sur un circuit fermé[307].

Le refrain structure donc la chanson par son effet de retour qui contribue à la mise en avant de la temporalité de la chanson. Celle-ci repose sur des structures répétitives et le refrain en est la plus explicite, du moins la plus aisément reconnaissable. La cantologie, fédérée par les travaux de Stéphane Hirschi, en démontrera la complexité en posant les refrains comme des éléments qui contribuent de la structure d'agonie de la chanson, car ils :

> sonnent comme une annonce de l'immobilité finale […] ils introduisent donc une clôture, un statisme, au cœur de la chanson. On pourrait même considérer qu'ils la mettent structurellement en abyme, puisqu'ils sont en général porteurs de l'air qu'on va retenir et fredonner, et concentrent, par conséquent en eux-mêmes cette brièveté qui constitue le genre chanson[308].

Parmi les constats effectués par Maria Spyropoulou dans sa synthèse à la fin de la deuxième partie de son ouvrage figurent le constat de la permanence de l'alternance couplet-refrain dans la chanson française du XXe qu'elle définit comme une « chanson à refrain » ainsi que celui de la prééminence tantôt de l'un tantôt de l'autre :

> La chanson à refrain fait alterner couplets et refrains, et selon les époques, les auteurs ou les paroliers ont accordé plus d'importance à l'un ou à l'autre des constituants. De 1900 à 1940, ce fut l'âge d'or du refrain. La Belle époque commence avec une chanson qui est sur toutes les lèvres « Frou-frou ». Couplet et refrain huitain dans la chanson, ce sera la norme jusqu'à 1950, c'est-à-dire l'usage le plus

[305] SPYROPOULOU LECLANCHE, Maria, *Le refrain dans la chanson française : de Bruant à Renaud*, Limoges, Pulim, 1998.
[306] BUFFARD-MORET Brigitte, « L'effet liste dans la chanson », *Liste et effet de liste en littérature*, S. Milcent, M. Lecolle et R. Michel (dir)., Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres » no 59, 2013, p.429.
[307] JOUBREL Bruno, « Essai d'une définition », in *Les frontières improbables de la chanson*, Paris, Presses Universitaires de Valenciennes, 2001, p. 25.
[308] HIRSCHI Stéphane, *La chanson, art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p.37-38.

> fréquent. Mais c'est aussi pendant cette première moitié du siècle qu'il y aura toute sorte de tentatives et de recherches formelles au bénéfice du refrain, qui devient de plus en plus envahissant, le rôle du couplet minimisé. Le phénomène est assez clair dans l'œuvre de Trenet. De 1940 à 1950, on assiste à une période transitoire. Apparaissent alors les premiers auteurs-compositeurs-interprètes : le centre d'intérêt se déplacera vers le couplet […] c'est avec eux que l'on assiste aussi à la réapparition du refrain intégré, ainsi qu'à l'apparition systématique de la chanson sans refrain. La réduction de la place accordée au refrain permet aux auteurs une plus grande liberté d'expression que chacun exploitera selon son tempérament[309].

Dans sa typologie, elle relève le refrain intégré, le refrain détaché, le refrain huitain, le refrain quatrain (avec ses variantes, refrain quintil et refrain tercet), refrain anaphore, refrain titre ou encore chanson sans refrain (ce que Joël July appellera le « *refrain zéro* [310]»). Aznavour recourt à plusieurs formes de refrain énumérés dans cette typologie comme l'indiquent les quelques exemples suivants : le refrain intégré : *Je te réchaufferai* (1965) ; le refrain détaché : *Le droit des femmes* (1997, septain) ; *La Saudade* (1987, douzain) ; *La Baraka* (1976) ; le refrain titre : *La dispute* (1981), *Non, je n'ai rien oublié* (1961), *Ton doux visage* (1989) ; le refrain anaphore : *La Marguerite* (1991) ; le refrain zéro : *Trenetement* (1994). *La Bohême* (1965) ou encore *À ma fille* (1965) peuvent illustrer le refrain détaché non fixe mais variant :

Je sais qu'un jour viendra
Car la vie le commande
Ce jour que j'appréhende
Où tu nous quitteras
Je sais qu'un jour viendra
Où triste et solitaire
En soutenant ta mère
Et en traînant mes pas
Je rentrerai chez nous
Dans un chez nous désert
Je rentrerai chez nous
Où tu ne seras pas
[…]
Je sais qu'un jour viendra
Tu atteindras cet âge
Où l'on force les cages
Ayant trouvé sa voie
Je sais qu'un jour viendra
L'âge t'aura fleurie
Et l'aube de ta vie
Ailleurs se lèvera
Et seul avec ta mère
Le jour comme la nuit
L'été comme l'hiver
Nous aurons un peu froid

Malgré les variantes textuelles significatives, le propos est identique (solitude des parents dans un foyer désert après le départ de leur fille) dans les deux couplets qui servent de refrain. De même, la répétition du vers « *je sais qu'un jour viendra* » le structure et agit comme rappel.

[309] *Op.cit*. p. 162-163.
[310] *Op.cit*. p.27.

Cependant, c'est le schéma des rimes qui conforte davantage la présence de ce refrain aux nombreuses modifications. En effet, le schéma des rimes est le suivant pour les deux couplets-refrain : (ABBAACCADCDA). En outre, certains refrains sont signalés comme tels dans l'édition de l'*Intégrale* des textes à travers une séparation typographique nette, des italiques ou encore la mention « refrain » comme dans *Vivre avec toi* (cependant, ce dernier cas est très rare dans l'œuvre d'Aznavour).

Mais, force est de constater que, dans l'ensemble, Aznavour appartient à cette famille d'auteurs-compositeurs-interprètes qui privilégient le couplet. En effet, même s'il y a une présence quasi-constante du refrain dans la chanson aznavourienne (dans ses différentes formes, notamment les plus discrètes et les moins denses), c'est le couplet qui y est le plus dense et qui semble y être primordial. En effet, la chanson aznavourienne ne repose pas, même à ses débuts, sur une alternance très marquée entre couplet et refrain. Elle parvient à se structurer par le biais d'effets de retour qui permettent de la rythmer et de faire oublier la carence du refrain aznavourien au profit de couplets lyrico-narratifs. Joël July soulignera cette dichotomie dans son article sur le refrain :

> Alors qu'on perçoit souvent le refrain comme un facteur de monotonie, l'opposition refrain/couplet emblématise toute la complexité structurale dont un art populaire est capable : en l'occurrence, deux microsystèmes interdépendants, avec des effets de complémentarité et d'intégration ou des effets de divergence et de dissimilation. Mais s'il est autonome et récurrent (donc mémorisable), c'est aussi pour être mieux chanté et fredonné en partage avec les auditeurs. Le refrain renforce le lien (connivence, solidarité, communion) entre le chanteur et le public puisqu'il constitue la partie collégiale pendant laquelle ce dernier, vocalement ou silencieusement, choralement ou cordialement, pourra s'associer à la vedette. On peut donc en déduire cette bipartition un peu schématique mais dont nous cherchons à jeter les fondements théoriques et empiriques : d'un côté le refrain mémorisable (signature vocale de la chanson, partie valant pour le tout) qui reflète ou stimule l'expérience commune, collective ; de l'autre les couplets, développements lyrico-narratifs, moins partageables[311].

La critique, parue en 2007, est une chanson dont les couplets sont narratifs et dont le refrain, détaché et fixe, tente d'universaliser le propos de cette chanson qui fustige la presse critique. Cette généralisation du propos agit comme un catalyseur entre le chanteur et son public :

> Sorti du calvaire
> Des années galère
> De crève-la-faim
> Des galas sordides
> Des soirées à bides
> Lorsqu'on voit enfin
> Son nom qui se niche
> En haut de l'affiche
> Ca fait chaud au cœur
> Puis vient la première
> Où faut se les faire
> Contrôlant sa peur

[311] JULY Joël, « Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines », *Musurgia*, 2016/1 (Volume XXIII), p.93.

Après la soirée les dés sont jetés
Déjà dans le hall
C'est fait de silence
Inquiétant et dense
Miel ou vitriol
« Que ce soit le sacre
Ou bien le massacre
Faudra faire avec »
Se dit en coulisses
L'artiste au supplice
Sans un poil de sec

La critique, la critique
On a beau dire au fond
Que l'on s'en contrefout
La critique, la critique
Vous détruit le moral et vous
En fout un coup

En 2008, Stéphane Hirschi posait l'idée de la dichotomie couplet/refrain, en termes de tension entre une agonie certaine (signifiée par le refrain) et une dilation du temps de cette agonie (grâce au couplet) :

> En fait, s'ils concentrent l'exigence de concision propre au genre, les refrains n'en résument pas pour autant son essence : pour que sa structure d'agonie fonctionne et émeuve, elle requiert un phénomène de dilatation dans la concision, fonction qu'assument précisément les couplets, chargés de repousser l'échéance inéluctable aussi longtemps que possible (dans les limites du souffle du canteur – « mourant », et de la capacité d'attention et de mémorisation du public[312].

Le couplet repousserait ainsi les limites temporelles de la chanson que le refrain condamne à la finitude. Pour illustrer cette idée, nous pouvons nous référer à l'exemple du titre *Et moi je reste là* paru en 2015 dans l'album *Encores*. En effet, cette chanson sur l'exode rural se construit sur l'opposition entre l'immobilité et la stagnation du canteur et la mobilité des habitants de la campagne désertant la terre des ancêtres. Cette opposition est soutenue par l'opposition couplet-refrain, les couplets étant consacrés à la description des partants et les refrains au canteur qui stagne :

Les jeunes ont quitté le village
Seuls quelques vieux restent accrochés
À une idée, à une image
Morte mémoire du passé
Et Jésus en croix réalise
Après deux mille révolus
Que Dieu même a quitté l'église
Dont les cloches ne sonnent plus

Et moi je reste là
Où je naquis naguère
Pour travailler la terre
Qui me revint de droit
Héritier de mon père
Qui lui-même à son tour
L'a reçue de son père
Un jour

Et moi je reste là
Dans la maison de pierre
L'âge rend sédentaire
Et tout est dit pour moi
Ma femme est au cimetière
Mes enfants partis
N'ayant plus rien à faire
Ici

L'épicier a plié bagage
Le boulanger s'en est allé
Finis naissances et mariages

[312] HIRSCHI Stéphane, *op.cit*. p.38.

Finies fêtes enrubannées
La poste a perdu les adresses
Les rues sont vides et désertées
Adieu les chants de la jeunesse
Seul le vent pleure dans les prés
[…]
Et moi je reste là
Avec mes mains calleuses
Sachant que la faucheuse
Ne me ratera pas
Elle viendra la gueuse
Un matin me chercher

Dans sa vieille vareuse
Usée

Et moi je reste là
Dans ce coin de misère
Maigre lopin de terre
Mon seul bien ici-bas
Où irais-je ailleurs ?
Je sais bien que pour moi
Vieilli et solitaire
Il n'y a pas d'ailleurs
Ailleurs

Le binôme antithétique immobilité/mouvement est rendu sensible par l'opposition couplet/refrain ce qui pourrait faire de cette chanson une métaphore de son mode de fonctionnement tel que décrit par la cantologie. D'autant que les refrains de cette chanson évoquent l'agonie. Le couplet est, dans ce titre de 2015, un mouvement vers l'avant, une fuite de l'enracinement qui est perçu comme fatal tandis que le refrain rappelle la finitude d'une vie faite d'immobilité. Ainsi, tout en évoquant et nommant la mort, le refrain la suggère fortement, car par son retour il annonce « l'agonie » de la chanson. Cette chanson, thématiquement tournée vers le thème de l'agonie devient une métaphore, par sa composition de l'esthétique de la chanson. Cette idée peut se voir illustrer, également, par le refrain de la chanson *C'est fini* (1965). En effet, dans un distique composé de l'anaphore d'un même vers, le titre est repris pour dire la fin :

C'est fini, fini, fini, fini, fini, fini, fini
C'est fini, fini, fini, fini, fini, fini, fini

3.2.3. Musicalité :

La musique donne du sens au texte d'une chanson. Elle constitue l'un de ses signes constitutifs au même titre que le texte, l'interprétation vocale et scénique qui en est donnée. Celle-ci peut être produite par le texte lui-même lorsqu'il exploite la musicalité des mots ainsi que les procédés de style qui repose sur les phénomènes d'échos phoniques. Aznavour a souvent recours à la musique des mots dans son écriture de la chanson. Il emploie, à cet effet, les procédés connus pour leurs effets musicaux et sonores : allitération, assonance, onomatopée, paronomase, harmonie imitative, richesse de la rime… Les exemples sont foisonnants dans l'œuvre. Ainsi, dans le dernier vers du premier couplet de *Ils sont tombés* (1975), la récurrence du phonème [f] met en relief une allitération chargée de sens puisque la fricative rend compte de la souffrance du peuple qui a subi le génocide :

Ils sont tombés en invoquant leur Dieu
[…] Terrassés par la soif, la faim, le fer, le feu

Dans *Oublie Loulou* (1944), la musicalité du refrain repose sur l'alternance et l'échange des mêmes phonèmes :

> Oublie, oublie Loulou
> Mais oublie, mais oublie Loulou
> Oublie-la donc
> Oublie, oublie Loulou
> Mais oublie, mais oublie Loulou
> Oublie-la donc

Dans *Féline* (1982), c'est l'onomatopée suggestive de l'instinct animal du personnage féminin qui contribue à sa musicalité :

> Nous sommes faits l'un pour l'autre
> Je saurais te rendre heureux
> Si dans mes bras tu te vautres
> Tu veux
> Féline je serai féline
> Rrraou avec toi monsieur

La musicalité de la chanson *A contre-amour* (1992) est engendrée par la répétition de la préposition contre dans plusieurs mots composés à partir de cette base prépositionnelle :

> De contretemps en contretemps
> On ne se voit qu'à contre-jour
> Et vivons à contre-courant
> À contre-amour
>
> Jouant ensemble à contre-cœur
> Au vu des autres sans détour
> La contrefaçon du bonheur
> À contre-amour
>
> En contrepoint de nos sourires
> […] De contre-pied en contre-pas
> Notre vie a changé de cours
> Et tu te contrefous qu'on soit
> À contre-amour

De même, le refrain de *Tiens, tiens, tiens* (1954) fait de la variation du phonème initial d'une série de paronomases le garant de la musicalité de son titre :

> Tiens, tiens, tiens
> Prends mon cœur pour le tien
> Viens, viens, viens
> Puisque l'amour s'en vient
> Bien, bien, bien
> Et nous serons très bien
> Viens, viens, viens
> Puisque l'amour s'en vient
> Rien, rien, rien
> Ne me refuse rien
> Bien, bien, bien
> Et nous serons très bien

Mais la dimension musicale apparaît davantage quand le texte se veut fredonnant d'un air, sans doute celui de sa musique. En effet, par le biais d'onomatopées musicales, Aznavour revendique

la musique de sa chanson. C'est le cas, à titre d'exemple, dans *Au printemps tu reviendras* (1964) :

Le soleil a déserté notre village
Et la neige est venue recouvrir nos toits
Toi tu es partie pour suivre un vagabond volage
Mon amour au printemps tu reviendras
Tu avais pourtant cousu ta robe blanche
Jour et nuit filait l'aiguille entre tes doigts
Elle attend ton corps comme j'attends mon jour de chance
Mon amour au printemps tu reviendras

La la la la la la la la la la la
La la la la la la la la la la la

Ou encore dans *Alors je dérive* (1962) :

La la la la la la
Je suis bien
Ecrasée contre ton cœur
La la la la la la
Ne dis rien
Laisse parler le bonheur
Car les mots que l'on dit en amour
Sont sans importance
La la la la la la
Jusqu'au jour
Gardons le silence

3.2.4. Le « temps compté » : chanson brève et chanson énumérative

Les libertés d'Aznavour à l'égard des règles métriques et de mesures rythmiques peuvent être compensées par des procédés qui maintiennent la même impression de rythme et cet « *effet de temps compté* [313]» qui définit la chanson selon la cantologie. En effet, les effets de répétition, d'anaphore, de récurrence sont des procédés identifiables qui favorisent la structuration de la temporalité de la chanson. Mais ce « temps compté » trouve dans les chansons brèves et les chansons énumératives des expressions originales. En effet, dans le cas des chansons énumératives, les éléments énumérés, par le biais de coordination, de juxtaposition ou de simples parataxes deviennent mimétiques de l'écoulement du temps de la chanson et suggèrent ainsi sa finitude. L'œuvre d'Aznavour contient des chansons énumératives qui sont souvent liées, thématiquement, à la fuite du temps ou à l'idée de dépossession comme dans *Un par un* (1971) ou encore *Mes emmerdes* (1976). Dans le premier exemple, le canteur fait le constat amer de ses pertes au jeu :

Un par un
J'ai vu tout s'envoler
Un par un

[313] HIRSCHI Stéphane, *op.cit*. p.29.

Mes Renoir, mes Derain
Mes meubles et mes tapis
Un par un
Ne me laissant plus rien
Que mes yeux pour pleurer
Et un lit

L'énumération mimétique des pertes est suggestive de l'écoulement du temps de la chanson et lui confère un rythme que structure son propos lui-même. Mais, force est de constater que certains couplets présentent des énumérations paratactiques qui contribuent au rythme de la chanson. Aznavour recourt à ce procédé dans certaines chansons comme dans *Les copains* (1986), *Le temps* (1965) ou encore *Les jours* (2015). Ainsi, dans le premier exemple, Aznavour énumère, de manière non organisée, des types de « copains » :

Les copains de classe
Les copains de banc
Du trottoir d'en face
Des jours insouciants
Les copains d'orgie
Ou de régiment
[…] Les copains bohêmes
Les copains d'un jour
Les forts en « je t'aime »
Les faibles en amour
Les copains sincères
Les copains menteurs
Les copains de guerre
Morts au champs d'honneur

Dans cette chanson, le refrain rappelle l'aspect éphémère de ces amitiés dont il ne subsiste que de vagues images et quelques noms. Cette énumération donne du rythme à un propos sur le non durable et l'éphémère. Elle devient, là encore suggestive, car elle est l'objet d'un discours qui réfléchit sur le temps Le procédé est encore plus explicite dans *Le temps*. L'énumération de différents types de temps, de l'euphorique au moins heureux, met en scène cet « art du temps compté » qu'est la chanson qui dit ses possibilités en termes de temporalités et se rythme autour et par le temps :

Le temps qui va
Le temps qui sommeille
Le temps sans joie
Le temps des merveilles
Le temps d'un jour
Temps d'une seconde
Le temps qui court
Et celui qui gronde
[…] Le temps des crues
Le temps des folies
Le temps perdu
Le temps de la vie
Le temps qui vient
Jamais ne s'arrête

Cette énumération est accompagnée, sur le plan musical, d'une envolée orchestrale et d'une accélération de la cadence de la musique, ce qui rend compte de l'effet rythmique incontestable de cette énumération.

La chanson brève n'est pas très fréquente dans le répertoire de Charles Aznavour mais il convient, cependant, de l'évoquer dans la mesure où elle accélère, d'une certaine manière, l'agonie de la chanson et révèle l'essentiel de sa composition qui repose sur la brièveté qui est l'une des caractéristiques majeures de la chanson. Si elle s'explique au départ par des raisons mnémotechniques, puis techniques, elle est maintenue dans cette forme temporelle courte, car elle est, foncièrement, une tentative d'immortaliser des « *instantanés*[314] », des fragments de vie ou des instants fugaces et éphémères qu'on tente de fixer. Une chanson brève est une remise en question de la dilatation du temps et renvoie à une esthétique de la concision, de l'ellipse et de l'allusion. Ainsi, *Après l'amour* (1956) qui environ deux minutes trente n'est pas une chanson fleuve. Elle appartient à ce répertoire de chansons qui disent, dans leur concision, tout le sens de leur propos. Cette chanson tente d'immortaliser l'instant intime qui suit les ébats amoureux du canteur. Par sa brièveté, la chanson traduit le souffle encore haletant des amants. Leur immobilisme suggestif, rendu par la lenteur de la musique au début du titre, est accentué par la brièveté de la chanson qui devient ainsi synonyme d'asphyxie. Mais il s'agit là d'une asphyxie heureuse.

Pour finir sur ces quelques remarques sur le style aznavourien et sans anticiper sur la partie suivante de notre travail, il convient de noter que, du point de vue du style, la chanson aznavourienne se caractérise par sa langue simple, populaire et par une expression qui correspond à celle de tous les jours. Sa langue peut, toutefois, parfois surprendre par son aspect recherché qui contraste avec les expressions usuelles qu'il utilise abondamment au point d'en faire sa marque de fabrique, mais cela afin de créer la surprise par le décalage et le contraste. Dans sa syntaxe comme dans ses registres, elle prône une expression aisément décryptable pour créer une connivence avec les auditeurs. Aznavour fera de cette langue du quotidien un moyen de plaire par son accessibilité mais également par les écarts qu'il peut prendre avec les normes linguistiques. La langue et le style d'Aznavour se nourrissent des lieux communs et des clichés de l'expression usuelle afin de se démarquer et créer une expression, paradoxalement, singulière.

[314] HIRSCHI Stéphane, *op.cit*. p.35.

CONCLUSION :

AZNAVOUR ET LES CANONS DE LA CHANSON FRANÇAISE

Incontestablement, Charles Aznavour pense son œuvre, son art et le genre qu'il exerce. Il pratique, de manière réfléchie, l'art de la chanson française tout en s'inscrivant dans des codes et des schémas reconnaissables qui lui ont été légués par la tradition dont il perpétuera certains éléments et en subvertira d'autres (mais cette démarcation est un indice éloquent d'une assimilation de la dite tradition). Absorbant les traditions artistiques dans lesquelles il est né, il en portera les vestiges (dans leurs expressions multiples) pour s'inscrire dans un continuum mais s'en démarquera en se créant un style et un univers qui cherche à dépasser ces traditions pour en créer une nouvelle qu'il tentera de perpétuer.

Ainsi, de la tradition réaliste, il gardera le vérisme de l'écriture et l'acuité d'un regard à l'égard du monde qui l'entoure, ce qu'exprimera la veine narrative et réaliste de son œuvre sur laquelle nous reviendrons. De Charles Trenet, il gardera cette volonté de créer une expression personnelle et individuelle en chanson en endossant la figure de l'auteur-compositeur-interprète. En rendant hommage, dans son œuvre, à ces figures marquantes de la chanson dite française, il ne revendique pas seulement un héritage esthétique mais aussi une appartenance à un genre qu'il perpétue et transmet par son œuvre ainsi qu'à une temporalité qui correspond à un âge d'or de la tradition chansonnière dont il se réclame.

De la chanson littéraire et poétique ainsi que des cabarets, Aznavour gardera en mémoire les aspirations intellectuelles et poétiques, les exigences de qualité, la nécessité de l'affirmation d'une personnalité artistique ainsi que le souci de l'écriture et du texte. D'où l'important retour de son œuvre intégrale sur elle-même par le biais de la métatextualité qui donne parole à sa figure d'auteur, héritée de la tradition médiévale puis celle de l'après-guerre.

Aznavour ayant évolué artistiquement à un moment charnière dans l'histoire de la chanson française, il va être l'un des artistes qui vont faire dialoguer la tradition qui préconise un intérêt pour la forme et la matière signifiante avec la modernité en quête de vedette, de spectacles outranciers, de diffusion de masse et de consommation. Symbolisée par l'esthétique du music-hall dans laquelle Aznavour va grandir, il gardera, dans son œuvre cette tension entre le souci d'une expression poétique, d'une expression individuelle, sincère et authentique, d'une

chanson de qualité et la soif de réussir de manière ostentatoire et consommable dans l'immédiat et de manière durable engendrant quelques facilités de l'expression et de l'inspiration. À la fois chanson de qualité et produit de consommation, la chanson d'Aznavour a pour objectif de plaire de manière durable, de populariser des expressions jusque-là confinées dans des cercles savants. C'est en faisant dialoguer la chanson française avec les lieux communs qu'il va tenter d'y parvenir.

DEUXIÈME PARTIE

RÉGULARITÉ

La chanson aznavourienne et les lieux communs : une inspiration conventionnelle sublimée

DEUXIÈME PARTIE :
RÉGULARITÉ : La chanson aznavourienne et les lieux communs : une inspiration savante et conventionnelle sublimée 153

SOMMAIRE 154
INTRODUCTION : REMARQUES PRÉLIMINAIRES 155
0.1. Théorie des lieux communs, topoï, clichés et stéréotypes 156
0.2. Chanson et lieux communs 159

CHAPITRE 1 : CHANTRE DES LIEUX COMMUNS, Pour une topologie Aznavourienne 162
1.1. L'amour : lieu commun universel, lieu commun aznavourien 163
1.1.1. MOTIF OBSÉDANT, APORIE LEXICALE, IMAGES STÉRÉOTYPÉES, VARIANTES INFINIES 163
1.1.2. EROS-THANATOS 169
1.1.3. LA DOULEUR DU COUPLE (CONJUGAL) : SÉPARATION, RUPTURE, DIVORCE, CRISE 171
1.1.4. MISOGYNIE 175
1.2. Le topos narratif : Aznavour, *homo narrativus* 182
1.2.1. LE CANTEUR AZNAVOURIEN ET LES PERSONNAGES DE CHARLES AZNAVOUR 183
1.2.2. STRUCTURES NARRATIVES CLASSIQUES : CANEVAS SIMPLES, FAIT DIVERS, MYTHE ET LÉGENDE 191
1.2.3. UN DÉCOR PRÉCISÉ 195

CHAPITRE 2 : SUBLIMATION DU LIEU COMMUN ET MODERNITÉ 200
INTRODUCTION 201
2.1. Chutes, écarts et effets de surprise ou l'art de détourner les topoï. Les procédés de mise à distance et de réécriture du lieu commun 203
2.2. Fulgurances et innovation thématique : chanson sur tout ou l'apologie de la banalité 214
2.3. De la chanson sentimentale à la chanson sensuelle : Aznavour ou la réécriture de l'odalisque. 219

CONCLUSION DE LA PARTIE : AZNAVOUR OU LE RÉALISME SENTIMENTAL (Hawkins) ; PLAIRE POUR DURER 223

INTRODUCTION : REMARQUES PRÉLIMINAIRES :

« Le plus grand écueil des arts dans le monde, c'est ce qu'on appelle les lieux communs »

(Voltaire)

« À présent, tout est lieu commun, la plupart des auteurs modernes ne sont que les fripiers des siècles passés »

(Voltaire)

« Ces vérités éternelles que vous appelez des lieux communs »

(George Sand)

On écrit d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit […] ; pas d'écrivain sans insertion dans une chaîne ininterrompue.

(Julien Gracq)

Une œuvre peut être classique par son inspiration et par ses emprunts à des modèles d'œuvres littéraires et artistiques universelles qu'elle inscrit dans ses codes. Expression du principe de l'imitation, cher aux écrivains dits classiques, depuis l'Antiquité, le recours à des modèles préexistants, à des schémas préétablis et à des concepts immédiatement identifiables et reconnaissables par les destinataires de l'œuvre engendre nécessairement une forme de connivence avec ces derniers. Cela en simplifie la réception et l'assimilation, car il y a reconnaissance et identification du et au modèle utilisé. Ce modèle peut être de l'ordre de l'expression et de la langue tout comme de celui de l'image et de la structure. Ainsi, comme le rappelle Alain Viala dans ses propos sur le classique[315], le principe de l'imitation permet à l'œuvre de s'inscrire dans des modèles et devenir, par là même, une œuvre modélisable et par conséquent, classique.

De même, une inspiration conventionnelle qui puise dans des traditions littéraires et artistiques préexistantes inscrit l'œuvre dans un continuum, une tradition qu'elle porte et qu'elle enrichit et devient ainsi le garant d'une pérennité de l'œuvre qui se déploie dans le connu, l'usuel et le mémoriel. En effet, recourir à des thèmes, idées, expressions, mots, motifs ou

[315] « *par définition, en effet, le singulier et le bizarre ne sont guère âptes à fonder une tradition […], il n'est de singulier que ce qui échappe à la mise en série, en règles, en modèle reproductible, imitable en tout cas. Tandis que le classique, dans son paradoxe, même lorsqu'il est un grand classique […] implique la régularité contre la singularité* », VIALA Alain, 1993, *op.cit*. p. 20.

encore schémas de pensée et idéologies suggère et exacerbe l'épaisseur temporelle de cette œuvre. Imitation, tradition, pérennité peuvent trouver dans l'usage de ce que l'on appelle communément « les lieux communs » une de leurs expressions communes privilégiées.

- **Théorie des lieux communs, topoï, clichés et stéréotypes**

Dans l'usage courant de l'expression « lieu commun », celle-ci peut être utilisée comme synonyme d'une série de notions qui, tout en lui étant proches, en constituent des variantes. De fait, topos, cliché, poncif, stéréotype, doxa, idées reçues (dans certains emplois) ou encore, dans des emplois plus récents, réécriture et intertextualité peuvent être désignés par la notion de lieu communs et constituer l'une des multiples facettes de cette notion. Cette « polysémie » de l'usage actuel de l'expression peut s'expliquer par son évolution sémantique dans la diachronie que rappelle Antoine Compagnon dans un article de référence :

> Ce terme désigne d'une part, au sens rhétorique strict et relevant de la topique depuis Aristote, le « siège des arguments », c'est-à-dire les formes d'argumenter communes aux trois genres, par opposition aux lieux propres aux genres judiciaire, délibératif et démonstratif. Toujours au sens rhétorique, le lieu commun est un développement oratoire, une tirade, une digression ou une amplification, comme telle particulièrement bienvenue dans la péroraison. Mais, depuis la Renaissance, les lieux communs sont aussi les rubriques d'un classement, les entrées d'un fichier par matières, les têtes de chapitre d'un recueil de lieux communs, comme le De copia d'Érasme. Enfin, au sens large et par métonymie, on passe à toute pensée ou expression figée, dignes de la tradition selon les adeptes, manquant d'originalité selon ses détracteurs. À quoi il faut ajouter la confusion entretenue depuis E.R Curtius entre le lieu commun comme forme ou catégorie d'argument et le lieu commun comme contenu, thème ou motif traversant l'histoire de la littérature[316].

De son sens strictement rhétorique d'argument oratoire à son sens moderne d'expression banale, figée ou de motif littéraire, le lieu commun a subi une dépréciation progressive de son sens initial pour désigner, de manière péjorative, une idée commune et rabâchée, sans originalité, comme l'atteste notamment Littré ou encore Larousse. L'associant à la définition du topos, les auteurs du *Dictionnaire des termes littéraires*, entérinent la confusion entre la notion de lieu commun et celles qui lui sont proches sans pour autant être d'une exacte synonymie :

> Un arsenal de thèmes et d'arguments en rhétorique antique dans lequel puisait l'orateur afin d'emporter l'adhésion de ses auditeurs. Le topos a désigné petit à petit, par extension, tous les thèmes, situations, circonstances ou ressorts de la littérature. Un topos, devenu banal et répétitif devient un lieu commun, également appelé cliché littéraire ou poncif. L'étude des topoï se nomme la topologie[317].

[316] COMPAGNON Antoine, « Théorie du lieu commun », in *Cahier de l'AIEF*, 49, 1997, p.24.
[317] VAN GORP Hendrik et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p.481.

Plusieurs spécialistes se sont intéressés à la question des lieux communs ou aux variantes auxquelles elle serait associée afin de la sortir du lieu commun de sa banalité (Amossy 1991, 1993, Anscombre 1999, Compagnon 2005, Goyet 1997, Riffaterre 1964) et la littérature abondante à ce sujet est unanime pour affirmer l'omniprésence du lieu commun, du cliché ou encore du stéréotype dans toutes les formes d'expressions d'aujourd'hui ainsi que pour attester d'une conscience contemporaine sensible à cette omniprésence. Ruth Amossy présente l'idée en ces termes :

> Une sensibilité exacerbée au stéréotype caractérise à notre époque les couches les plus éclairées de la population. Elle est répandue parmi les artistes et les intellectuelles qu'une éducation raffinée a entraînés à débusquer partout les formes figées, les idées reçues et les préjugés. Pourtant l'exemple de Flaubert montre bien que l'horreur des schèmes préétablis me permet pas de les dépasser. Au contraire, une attention soutenue au préconstruit sous toutes ses formes mène à une véritable obsession du stéréotype. Car à guetter le schème préétabli et l'image collective, on finit par les retrouver partout[318].

Les lieux communs seraient donc partout et seraient générateurs de l'écriture dans ses modalités diverses. Formes, thèmes et références culturelles qui ont précédé l'œuvre peuvent la nourrir. Alain Goulet les définit comme « *des images parentales* [319]» dont on ne peut se passer même si l'œuvre peut entretenir une relation conflictuelle avec eux. De même, certains critiques universitaires font de ce lien entre le stéréotype et l'œuvre un élément susceptible de définir la littérarité de son écriture :

> La définition de la littérarité d'une écriture peut toujours s'appuyer sur la manière dont cette écriture traite les stéréotypes. Il est en effet aisé sur cette base de classer les textes en trois grandes catégories qui sont autant de régimes de littérarité : la première est celle de l'écriture du premier degré, innocente ou faussement innocente, qui emploie le stéréotype sans distance, afin d'assumer, consciemment ou non, la lisibilité du discours, son rythme, sa vraisemblance, sa force persuasive, son appartenance générique ou sa valeur esthétique. On reconnaît là le fonctionnement de la littérature classique et de ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler la littérature de masse. À l'opposé, on trouve un mode d'énonciation distant, critique, ironique ou parodique, qui, par divers procédés, dénonce l'usure du stéréotype, son caractère simpliste ou mensonger, et cherche à fonder un langage neuf, étranger à toute stéréotypie. Ce mode d'écriture [est] axé sur l'écart. […] Enfin, au-delà de ces deux modes précités, il existe une écriture ambivalente, oscillatoire, qui table sur les deux faces du stéréotype, le rend à son caractère double, indécidable […]. Ce classement un peu simpliste […] présente néanmoins l'intérêt énorme de montrer que le rapport au stéréotype donne lieu à trois conceptions distinctes de l'écriture littéraire : la classique, fondée sur la fidélité aux canons, la moderne, axée sur la différence, et la postmoderne […] centrée sur le va-et-vient[320].

Dans ce classement, c'est certainement la première catégorie qui nous intéresse le plus, puis à moindre mesure, la troisième. En effet, ce classement opéré par le critique associe le classicisme de l'écriture à un recours réfléchi et assumé aux stéréotypes et aux lieux communs afin de

[318] AMOSSY Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, 1991, p.77.
[319] GOULET Alain, « L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine », in *Le stéréotype : crise et transformations*, (dir) Alain Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, p.201.
[320] DUFAYS Jean-Louis, « Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient », in *Le stéréotype : crise et transformations*, *op.cit*. p.83-84.

garantir une identité identifiable et convaincante ainsi que l'adhésion de son public. De même, la troisième catégorie peut susciter notre intérêt dans la mesure où ce va-et-vient, que le critique qualifie de postmoderne, correspondrait, selon nous, à l'acte même de transmettre la tradition et, par conséquent, à une forme de classicisme. De fait, la tradition peut être récusée, parodiée, subvertie durant le processus de sa transmission à travers les générations sans pour autant remettre en question son assimilation. De plus, cette troisième catégorie correspond à l'usage contemporain le plus répandu des lieux communs. En effet, les écrivains et artistes ne sont plus dans l'imitation servile des modèles hérités ni dans un rejet complet de ces derniers (d'ailleurs, Antoine Compagnon démontre que même quand il y a rejet, c'est une manière d'admettre l'existence du lieu commun). Il s'agit souvent de réécriture ce qui indique l'attractivité du lieu commun et le désir de le récréer. Il est question de plaire par son souvenir et par la surprise qu'engendre l'écart et la distance prise à son égard. Cela inscrit les destinataires de l'œuvre au cœur de la dialectique tradition/modernité ; classicisme/originalité.

Dans cette perspective, nous pouvons aisément classer Charles Aznavour dans cette catégorie d'artistes qui se situent à la fois dans une fidélité aux lieux communs dont il nourrit sensiblement son répertoire ainsi que dans ce mouvement de va-et-vient à l'égard de ces expressions faites de clichés, stéréotypes, topoï, expressions qui sont, en somme, communes, conventionnelles et attendues. En effet, l'auteur-compositeur-interprète affirme en 2013 « *j'aime autant les lieux communs que ce qui sort de l'ordinaire, tout dépend de la manière qu'a un auteur de les présenter*[321] ». Un auditeur, même inattentif, constatera aisément que l'œuvre d'Aznavour exploite aussi bien dans ses thématiques que dans son expression, les lieux communs. Nous pouvons même aller plus loin en affirmant qu'il serait « cliché » d'affirmer la masse importante des stéréotypes et topoï en tous genres dans son œuvre et dans son expression.

L'auteur-compositeur-interprète serait cet « *être du langage collectif* » dont parle Eugène Ionesco et utiliserait « *les mots de la tribu* » pour matière dans ses chansons. En outre, une étude attentive du répertoire aznavourien révèle que les enjeux d'une telle poétique sont essentiellement d'ordre mémoriel et esthétique. En effet, Aznavour miserait sur les réminiscences des lieux communs dans la mémoire des auditeurs afin de créer une œuvre qui saurait plaire à son public qui identifierait les schémas, structures et motifs préconstruits qu'ils comportent. « *La stéréotypie s'avère ainsi nécessaire au bon fonctionnement de l'argumentation : sous des formes diverses, elle constitue le soubassement de tout discours à*

[321] AZNAVOUR Charles, *Tant que battra mon cœur*, *op.cit*. p. 163.

visée persuasive [322]», écrit, à ce propos, Ruth Amossy. Il s'agirait donc, pour Aznavour, à la fois, de plaire, de divertir et de revendiquer une tradition et un classicisme de l'inspiration par le biais des lieux communs qui seraient donc une valeur sûre pour perdurer. Les lieux communs seraient dans l'œuvre d'Aznavour le lien entre la tradition et l'enjeu mémoriel qui est à l'origine de la pérennité de l'œuvre classique. D'où l'intérêt de les étudier à ce niveau de notre travail qui dans sa progression souhaite apporter des preuves empiriques du classicisme de l'auteur-compositeur-interprète.

- **Chanson et lieux communs :**

Toutefois, il est important de préciser à ce niveau, que cette exploitation abondante des lieux communs dans l'œuvre aznavourienne que la suite de notre propos tentera de démontrer, est due essentiellement aux caractéristiques génériques de la chanson qui est un terrain favorable et fertile à l'usage du lieu commun. Il convient, à ce propos, de rappeler les constats et analyses de Lucienne Bozzetto-Ditto qui, dans l'une des études pionnières en cantologie et qui, depuis, fait référence, va brillamment démontrer les liens étroits entre l'expression chantée et l'expression qui repose sur des éléments connus ou perçus comme banals.

Dans « Chanson, lieu commun », l'auteur affirme que « *il est bien vrai que dans la chanson le lieu commun est partout* [323]» et que son usage « *fait intrinsèquement partie de la rhétorique de la chanson, au plan de la création, et de la relation qu'elle instaure avec l'auditeur* [324]». Elle étaye sa démonstration sur la « *stéréotypie nécessaire* [325]» de la chanson en rappelant, en premier lieu, la concomitance, sur le plan chronologique, de la naissance de la SACEM et de l'apparition du mot « cliché » dans le dictionnaire ainsi que l'existence d'ouvrages qui proposent des recettes pour écrire des chansons et qui mentionnent les différents thèmes susceptibles d'intéresser les auditeurs[326]. Ce sont, ensuite, les exigences de concentration et de répétition de la chanson qu'elle sollicite comme argument. De fait, la chanson répond à un impératif d'écoute et de mémorisation facile. Cela peut expliquer les constantes musicales et textuelles de la chanson dont les lieux communs sont l'une des expressions. Voici comment elle en présente les indices :

[322] AMOSSY Ruth et PIERROT HERSCHBERG Anne, *Stéréotypes et clichés, langue, discours et société*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1993, p.105.
[323] BOZZETTO-DITTO Lucienne, « Chanson, lieu commun », *op.cit*. p.261.
[324] *Ibid*. p.262.
[325] *Ibid*. p.278.
[326] Elle cite, à ce propos, l'ouvrage *Ecrivez vos chansons*, paru chez Bordas.

> Au demeurant, si tout discours prononcé dans des contextes identiques a tendance à se clicher lui-même, c'est particulièrement vrai dans la chanson : retour de scénarios connus, construction de personnages à partir de références qui ont valeur archétypale […], à l'intérieur d'une même œuvre, retour de thèmes identiques […] reprise d'une même strophe qui devient refrain, vers bissés ; autant de poncifs, au sens exact du terme. […] Par ailleurs, nombre d'associations prévisibles se retrouvent dans les textes parce qu'elles sont effectivement prévues dans les dictionnaires de rimes[327].

Dans notre démarche, étudier l'omniprésence des lieux communs dans l'œuvre d'Aznavour que nous associons à des enjeux esthétiques consistera à tenter de lever une ambiguïté et une éventuelle appréciation péjorative qui pourrait relever d'un jugement dépréciatif souvent lié à l'usage des lieux communs. En effet, nous tenterons de montrer que le recours à des expressions, images ou situations connues ne signifie pas la banalité de l'œuvre ou son manque d'originalité. Si elles permettent de s'inscrire dans des traditions et dans une inspiration continue et ancienne, elles sont aussi garantes d'originalité quand il y a écart et prise de distance ou encore, quand il y a appropriation des lieux communs pour en faire une marque de fabrique, un trait de style qui ferait la singularité de l'œuvre et du style de son créateur. C'est en ce sens qu'il conviendrait, selon nous, évaluer et interpréter la présence des lieux communs dans l'œuvre aznavourienne. Tout en inscrivant l'auteur-compositeur-interprète dans une tradition, ils sont passés pour être la caractéristique de son écriture. Il y a une absorption des lieux communs. Certains sont d'ailleurs devenus des lieux communs aznavouriens.

Pour tenter de le démontrer, nous organisons le propos de cette partie en deux temps. Le premier chapitre, sans prétendre être un relevé exhaustif des lieux communs dans l'œuvre de Charles Aznavour, s'organisera de façon à mettre en relief les topoï et stéréotypes les plus saillants, ceux qui définissent la poétique aznavourienne : les lieux communs de la chanson sentimentale et de la littérature amoureuse (lyrisme) ainsi que ceux liés à la fable et aux dires (narration). Le second chapitre s'intéressera à la sublimation du lieu commun dans l'œuvre et aux procédés d'appropriation et de réécriture de ces images et expressions préconçues. Nous nous y intéresserons aux spécificités de l'œuvre qui créent son originalité.

Pour finir ces prolégomènes sur Aznavour et les lieux communs, nous pouvons nous en référer à un titre que nous avons déjà évoqué supra mais qui indique que la chanson peut se construire sur la description de situations banales et communes tout comme elle peut, au contraire, justement dire qu'il n'est pas toujours question de le faire en chanson, ce qui résume l'attitude aznavourienne à l'égard des lieux communs. Il s'agit de la chanson *Y'avait pas de quoi faire une chanson* (1970) :

> Je suis sorti pour aller nulle part

[327] *Ibid*. p.262.

Et le plus fort c'est que j'y suis allé
Je n'y ai rencontré personne
Alors bien sûr il ne m'est rien arrivé
C'était un jour sans soleil ni brouillard
Je n'étais pas triste et n'étais pas gai
Les rues n'étaient pas monotones
Et rien n'était particulier

Y'avait donc pas de quoi,
Pas de quoi
En faire une chanson
Mais j'avais rien à faire

Alors j'en ai fait une, ai fait une
Ai fait une
[…]
Personne ne m'a offert un pont d'or
Je n'ai pas non plus rencontré l'amour
Je ne me sentais pas malade
C'était un jour, comme un million d'autres jours
Je n'ai pas bu à en être ivre-mort
Aucun malheur n'est venu me frapper
J'ai fait une simple balade
Sans aucune arrière-pensée

En énumérant les scénarii possibles de sa chanson, qui sont autant de lieux communs attestés (amour, maladie, ivresse, ambivalence des émotions), le canteur reconnaît faire sa chanson à partir de rien. Mais ce rien est l'occasion d'admettre l'existence des lieux communs et des ingrédients thématiques utiles à l'écriture d'une chanson. Ne reprenant aucun cliché, Aznavour fait de leur absence l'originalité de sa chanson qui en admet, pourtant, l'existence.

CHAPITRE 1

CHANTRE DES LIEUX COMMUNS : POUR UNE TOPOLOGIE AZAVOURIENNE

1. L'amour, lieu commun universel, lieu commun aznavourien :

Mon histoire c'est l'histoire d'un amour,
Ma complainte c'est la plainte de deux cœurs,
Un roman comme tant d'autres
Qui pourrait être le vôtre,
Gens d'ici ou bien d'ailleurs…
C'est l'histoire d'un amour, éternel et banal…
Mon histoire c'est l'histoire qu'on connaît […]
C'est la seule chanson du monde
Qui ne finira jamais

(Dalida, *L'histoire d'un amour*, 1958.)

1.1. MOTIF OBSÉDANT, APORIE LEXICALE, IMAGES STÉRÉOTYPÉES, VARIANTES INFINIES

Comme l'indique l'extrait de la chanson de Dalida que nous plaçons en épigraphe, la chanson d'amour est un motif universel et intemporel. « *Sans doute, le lieu commun le plus répandu tient-il en trois mots : Je t'aime* [328]», écrit Lucienne Bozzetto-Ditto, confirmant ainsi l'universalité de ce topos. Là encore, il est cliché d'affirmer que l'amour est aussi bien présent dans la chanson que dans la littérature, cela depuis toujours. Le lyrisme, dont la figure orphique en est le père, ainsi que l'élégie en sont les registres privilégiés que la littérature et les formes qui s'en rapprochent vont utiliser pour en assurer la permanence. Incontestablement, Aznavour est le chantre de l'amour et des intermittences du cœur. En effet, de ses premières chansons à son dernier album de 2015, l'amour est omniprésent. Leitmotiv obsédant (comme l'indique, à titre d'exemple, la répétition à sept reprises du mot « amour » dans le titre *L'amour* (1969), décrit dans toutes ses formes et expressions, l'œuvre compte d'innombrables variantes de ce thème universel.

Ces variantes sont explicitées dans des chansons énumératives ou définitoires qui célèbrent le sentiment amoureux pour ce qu'il est et pour ses formes, démontrant ainsi que l'amour peut constituer l'essence même d'une chanson. Le titre *L'amour, bon dieu, l'amour* (1980) est un exemple éloquent de cette dimension de l'œuvre. En cinq minutes, sur une musique orientale et un fond de violons, Aznavour démontre qu'il est un expert de l'amour :

[328] BOZZETTO-DITTO Lucienne, « Chanson, lieu commun », *op.cit*. p. 263.

L'amour bon dieu l'amour vainqueur ou bien perdant
L'amour je veux dormir, l'amour faut que je rentre
L'amour avec les yeux, l'amour avec le ventre
L'amour a contrecoeur, l'amour à contretemps
L'amour bon dieu, l'amour présenté par parents
Avec un vieux débris en attendant qu'il lâche
L'amour en viager pour le magot qu'il cache
Où jeunesse et beauté s'offrent au plus mourant

L'amour avec des hauts, avec des bas de soie
Avec une ingénue, avec une cocotte
L'amour à la cosaque en conservant ses bottes
L'amour de cinq à sept, l'amour à la papa
L'amour bon dieu l'amour qui rend fou qui rend fort
Dans la paille ou le foin avec une sultane
Les jupes retroussées comme une paysanne
Et qui du bouche à bouche conduit au corps à corps

L'amour bon dieu l'amour ça tourne à l'obsession
Chacun à sa façon le voit et l'interprète
Il encombre les cœurs, il fait tourner les têtes
Se glisse dans les lits et les conversations
L'amour bon dieu l'amour qu'on fait à temps perdu
L'amour sain, l'amour jeu, l'amour entre deux portes
Celui qui met à plat et celui qui transporte
Avec des accessoires ou avec les mains nues

[…] Ce sont les volets clos deux ombres dans la nuit
Qui pudiquement nus se gorgent de je t'aime
Réinventant des jeux qui sont toujours les mêmes
Qui sèment le plaisir et font germer la vie
L'amour bon dieu l'amour c'est l'espoir qu'un beau jour
Un être auréolé de grâce et de mystère
Vienne nous emporter aux confins de la terre
Où nous n'existerons qu'au seul nom de l'amour

Cette chanson, construite, par le biais de la parataxe, comme un assemblage d'aphorismes, de citations ou de propos sur l'amour, suggère, par l'accumulation, toutes les variantes possibles et imaginables des manifestations et expressions amoureuses. Trivial, lubrique, juvénile, éphémère, érotique et même divin, l'amour l'emporte toujours. Grâce aux nombreuses trouvailles, audaces et pirouettes de cette chanson qui font se côtoyer humour, cynisme et profondeur, sensualité et paillardise, Aznavour démontre qu'il y a autant d'expressions amoureuses que d'amours possibles et résume, d'une certaine manière, cet axe majeur de son œuvre qui illustrera cette multiplicité des amours. D'ailleurs, même quand il prétend ne pas vouloir parler d'amour, il ne fait que développer à nouveau ce lieu commun, nourrissant ainsi l'art de la prétérition comme dans *Je ne veux plus parler d'amour* (1971) :

> J'étais parti tête baissée
> À cœur ouvert et sans penser
> Qu'un jour il me faudrait apprendre
> Que la flamme engendre la cendre
> Je ne veux plus parler d'amour
> D'amour
> Je ne veux plus parler d'amour

La réitération du vers qui sert de titre dans le refrain ainsi que le détachement du syntagme final de ce vers grâce au rejet à valeur emphatique, exprime, en opposition au propos de la chanson, cette omniprésence du sentiment amoureux.

De même, l'amour est présenté dans ses expressions linguistiques les plus attendues et les plus communes. De la rime classique « amour-toujours », « désir-plaisir » a l'omniprésence d'un vocabulaire du corps, de l'amour et des sentiments, Aznavour semble exploiter un faisceau

lexical restreint à quelques expressions étroitement liées au sentiment amoureux. Ainsi, dans *Le Palais de nos chimères* (1955), les rimes sont celles que l'on connaît :

> À présent je suis seul et je marche toujours
> Mais quand je sentirai venir mon dernier jour
> Sur la tombe où déjà repose mon amour
> Heureux j'irais m'étendre et mourir à mon tour

Il en est de même dans *Et pourtant* (1963) :

> Un beau matin je sais que je m'éveillerai
> Différemment de tous les autres jours
> Et mon cœur délivré enfin de notre amour

Amour, jour, malheur, pleurs, joie, cœurs, voix, lèvres, corps…sont les mots les plus souvent utilisés pour chanter l'amour. Seule l'interprétation peut les démarquer, notamment dans *Vivre avec toi* (1956). Dans ce titre, le vocabulaire le plus simple de l'amour est cumulé dans un même couplet à travers des tournures souvent antithétiques. Cette chanson se démarque, toutefois, par la fougue et la passion de l'interprétation :

> Avec des mots étranges
> Mêlés à notre **amour**
> Avec le même échange
> Des **joies** qui nous entourent
> Avec les yeux qui changent
> De reflets **nuit et jour**
> Vivre je veux vivre avec **toi**
> Avoir le même **empire**
> Ou les mêmes **malheurs**
> Échangeant des **sourires**
> Ou confondant nos **pleurs**
> Mais partageant **le pire**
> Comme on fait du **meilleur**[329]

De même, dans *Avec* (1964), les rimes du premier couplet suggèrent le vocabulaire dominant dans ce titre sur l'expression de l'intensité du sentiment amoureux :

> Avec ton sourire au coin de tes lèvres
> Avec ton regard comme empli de fièvre
> Tu sembles sortie des mains d'un orfèvre
> Et je ne peux que t'aimer mon amour
> Avec dans ton cœur des points vulnérables
> Avec les fureurs dont tu es capable
> Tu es tour à tour et l'ange et le diable
> Qui vient troubler mes nuits et mes jours

Dans *Chaque fois que je t'aime* (1964) qui raconte le bonheur de tomber amoureux, l'expression est réduite à son appareillage le plus simple à travers une syntaxe assertive (Je sais…c'est…) :

> Chaque fois que j'aime
> Je sais bien que c'est pour toujours
> Et je donne à cœur veux-tu dans cet amour

[329] Nous soulignons.

C'est toujours de même
Je n'ai rien connu de plus beau
Car chaque fois que j'aime c'est nouveau

Dans *On ne sait jamais* (1956), les auditeurs peuvent ressentir l'étroitesse du champ lexical de l'amour et l'aporie du vocabulaire amoureux dans la mesure où, dès le premier couplet, elle se présente comme une chansonnette d'amour simple qui reprend des expressions déjà entendues un bon nombre de fois dans le répertoire d'Aznavour :

On ne sait jamais
Comment l'amour vient aux amants
Comme il fait ou il s'y prend
Pour nous tenir dans ses filets
Mais tout à coup, c'est merveilleux
Il y a des larmes plein nos joies
Des caresses au bout de nos doigts
Et des rêves au fond de nos yeux

En outre, les images et métaphores employées pour exprimer le lieu commun de l'amour peuvent appartenir à des images clichées et stéréotypées. En effet, le recours à des métaphores et comparaisons classiques permet à Aznavour, au-delà de la facilité scripturale apparente, de créer un univers reconnaissable et de renforcer cette connivence avec le public que le lieu commun en lui-même semble garantir. Ainsi, dans *Mon amour aux quatre saisons* (1978), Aznavour recourt à la métaphore cyclique des saisons ainsi qu'aux métaphores climatiques qui la corroborent pour exprimer les ambivalences et les changements du sentiment amoureux :

Tu es printemps quand je t'embrasse
Et contre moi tu te blottis
Tu es été quand tu m'enlaces
Pour que l'on roule au creux du lit
Tu es automne et tu m'ignores
Lorsque tu deviens déraison
Tu es hiver quand tu m'abhorres
Mon amour aux quatre saisons

Tu es rosée quand tu sommeilles
Impudique comme l'enfant
Tu es soleil quand tu t'éveilles
Et tu t'étires en marmonnant
Tu es pluie quand tu me questionnes
Griffes dehors, haussant le ton
Tu es vent quand tu m'abandonnes
Mon amour aux quatre saisons

L'être aimé, tantôt soleil, tantôt pluie, tantôt automne, tantôt hiver est décrit comme aussi changeant que les saisons et le climat et, par conséquent, imprévisible. Pour second exemple, il convient d'évoquer le titre *Aimer* (1993) qui décrit les métamorphoses physiques qu'engendre le sentiment amoureux dans une chanson qui tente de définir l'acte d'aimer. Ces changements, appartenant aux sensations du vertige, sont des plus conventionnels :

Par un frisson léger et presque imperceptible
Le corps ressent soudain comme un mal ignoré

Qui le ronge et le rend vulnérable et sensible
Au charme d'une voix ou d'un nom évoqué
Murmuré
Puis viennent les envies, les chaleurs, les vertiges
Les raisons d'espérer et celles d'avoir mal
Les besoins de tendresse enfin qui nous obligent
À trouver merveilleux ce qui n'est que banal
[…]
Le cœur n'est qu'un organe étranger à ces choses
Qui ne bat ni plus fort ni plus vite et pourtant
On lui offre une action, on lui donne une prose
Et Dieu seul sait pourquoi on le jette en avant
En tremblant
L'amour vient-il des yeux, de la peau ou du ventre ?
Pour le localiser c'est difficile en soi
C'est comme un tourbillon dont on se veut le centre
Et l'on parle de lui pour parler de soi

Vertiges, palpitations, tremblements, chaleur, étourdissement sont décrits pour dire l'amour. S'ils appartiennent au topos de l'évanouissement amoureux, ces métaphores conventionnelles permettent d'universaliser le propos de cette énième chanson sur l'amour.

Il peut également recourir à la métaphore du raisonnement logique, comme dans *J'en déduis que je t'aime* (1959) dans laquelle le canteur, à travers une série d'assertions qui ressemblent à un raisonnement mathématique, déclare son amour, avec retenue et pudeur, car ce dernier paraît compromis et condamné :

Par la contradiction de ma tête et mon cœur
Par mes vingt ans perdus qu'en toi je réalise
Par tes regards lointains qui parfois me suffisent
Et me font espérer en quelques jours meilleurs
J'en déduis que je t'aime

Au niveau du registre et du ton, Aznavour associe souvent l'expression lyrique et l'expression pathétique ou élégiaque. Ainsi, dans *Il faut savoir* (1962), il associe l'amour à un lyrisme pathétique que l'on retrouvera dans d'autres chansons qui traitent de la douleur et de la séparation. L'interprétation vocale, lente et soupirante, ainsi que la musique peuvent également suggérer davantage ce ton de la chanson :

Il faut savoir encor' sourir
Quand le meilleur s'est retiré
Et quand il ne reste que le pire
Dans une vie bête à pleurer
Il faut savoir coûte que coûte garder sa dignité
Et malgré ce qu'il nous en coûte
S'en aller sans se retourner
Face au destin qui nous désarme
Et devant le bonheur perdu
Il faut savoir cacher ses larmes
Mais moi mon cœur je n'ai pas su

Par ailleurs, indépendamment de l'aporie lexicale et poétique, les images stéréotypées et les registres lyrique et pathétique, l'obsession d'Aznavour pour le thème de l'amour est

rendue sensible dans l'importance du nombre de titres de chanson qui explicitent le recours au lieu commun. Ainsi, nous pouvons noter : *Je suis amoureux (1947), Je t'aimais tant (1964), Je t'aime A.I.M.E (1994), Je t'aime comme ça (1955), Je t'aimerai toujours (1955), Je t'aime tant (1986), Je l'aimerai toujours (1966), Chaque fois que j'aime (1964), Ay je l'aime (1953), L'amour (1969), L'amour a fait de moi (1944), L'amour à fleur de cœur (1956), L'amour bon Dieu l'amour (1980), Les amoureux (1992), Les amoureux de papier (1953), L'amour nous emporte (1982), Les amours médicales (1977), l'Âge d'aimer (1993), Aimer (1993), A contre-amour (1992), Amour amer (1997), C'est merveilleux l'amour (1957), De t'avoir aimée (1976), Dis moi que tu m'aimes, Est-ce l'amour ? (2000), Et que je t'aime (1982), Idiote, je t'aime (1972), Il te suffisait que je t'aime (1965), J'ai besoin de ton amour (1964), J'en déduis que je t'aime (1959), Je cherche mon amour (1955), Je danse avec l'amour (2000), Mon amour aux quatre saisons (1978), Mon amour (1957), Mon amour protège-moi (1960), Mon amour, on se retrouvera (1973), Mon émouvant amour (1980), Mourir d'aimer (1971), Parti avec un autre amour (1956), Quand tu m'aimes (2000), Quand vient l'amour (1974), Si je devais mourir d'amour (1963), Si tu voulais m'aimer (1964)*. Ces titres qui gravitent autour du thème de l'amour indiquent, par l'exemple, le mode de fonctionnement du lieu commun de l'amour dans la chanson aznavourienne. En effet, variant le thème et l'expression de l'amour en fonction du temps, du mode (infinitif, indicatif présent ou passé, conditionnel, impératif), de la syntaxe (dans une subordonnée, dans une phrase assertive), de la forme (verbale ou nominale), de la valeur modale (promesse, invitation, exhortation), l'auteur-compositeur-interprète démontre sa capacité à exploiter toutes les ressources langagières pour s'inscrire dans un lieu commun éminemment exploité en chanson comme en littérature.

L'amour, en tant que thème obsédant et motif récurrent, s'exprimant à travers des schémas linguistiques et un vocabulaire simple et lui-même traditionnellement utilisé, est fédérateur dans l'œuvre aznavourienne. Mais, s'il est toujours question d'amour dans la chanson française et en particulier dans la chanson d'Aznavour, nous pouvons y déceler la présence de motifs et de scénarii amoureux identifiables et connus. La rencontre amoureuse, la promesse de l'amant, la rupture, le divorce, la réconciliation, la trahison, la jalousie, le retour et le non-retour, la vie et la crise conjugale, la complainte ou, plus rarement, l'amour-joie, ainsi que l'amour-éternel, l'amour-souffrance, l'image de la femme-tyran, la femme-enfant, la femme-soumise et son contraire, l'image de l'homme-misogyne, l'homme-puissant, l'homme-bafoué, l'homme-trompé.

Tous ces thèmes et motifs peuvent constituer des entrées dans un dictionnaire de thèmes et topoï de la littérature ou de la chanson comme l'indique l'inventaire de la SATOR[330]. Aznavour semble avoir constitué son propre réservoir d'inspiration en puisant dans ces motifs et schémas de construction classiques, attendus afin de plaire. Si l'amour est souvent malheureux dans son œuvre, ce qui lui a valu son image de personnage amoureux souffreteux que la critique va relayer comme nous le verrons plus loin dans notre travail, il n'en reste pas moins qu'il est conjugué à tous les modes et à tous les temps, car il est, chez Aznavour, protéiforme. Cependant, force est de constater que ces topoï sont marqués par la présence de stéréotypes et d'images passées pour banales ce qui en exacerbe le caractère « commun ».

Nous souhaitons, dans ce qui suit, sans prétendre répertorier et cataloguer tous les topoï et clichés liés à l'amour dans l'œuvre, en citer et commenter quelques-uns qui nous paraissent significatifs, notamment au regard de la réception, dans un court inventaire qui permettra de structurer cette réflexion autour du lieu commun de l'amour.

1.2.ÉROS – THANATOS :

Ce couple antithétique est l'un des plus traditionnels de la littérature universelle. Celle-ci a été marquée par d'innombrables récits qui associent le thème de la mort à celui de l'amour : mort de l'amant ou des amants, sacrifice amoureux, tragédie funeste et destin capricieux condamnant fatalement et irrévocablement les personnages amoureux…plusieurs scénarii ont été ainsi proposés au fil des siècles. Orphée et Eurydice, Tristan et Yseult, Roméo et Juliette… ces personnages et bien d'autres couples maudits et représentants de l'amour impossible ont offert à la littérature universelle des modèles littéraires qui associent l'amour à l'idée de la mort. Aznavour semble ne pas déroger à la règle et aborde abondamment ce poncif, aussi bien dans sa dimension langagière que dans ses dimensions thématique et imagée. L'exemple de *Si je n'avais plus* (1958) nous paraît, à ce propos, éloquent. En effet, s'inscrivant dans le schéma des archétypiques chansons d'amour, elle en recèle tous les ingrédients : Eros-Thanatos, pathos absolu et offrande suprême :

Si je n'avais plus
Si je n'avais plus
Plus qu'une heure à vivre
Une heure et pas plus
Je voudrais la vivre
Au creux de ton lit
Car j'aurais ma mie
Ma peur à combattre
[…]
Je voudrais la vivre
À l'aube d'un jour

[330] Société d'analyse de la topique romanesque. www.satorbase.org

Sur un lit d'amour
Pour n'avoir à dire

Que des mots d'amour
Pour te voir sourire
[…]
Et dans un baiser
Et dans un baiser
Le corps apaisé
Le cœur allégé
D'un million de doutes
Mon dernier sommeil
M'ouvrira la route
Qui mène au soleil

Le canteur, projetant sa mort, fait de l'amour une source d'apaisement. Si elle est souvent angoissante, la projection de la mort est ici sublimée grâce à la présence de l'autre. Dans ce même ordre d'idée, nous pouvons évoquer l'exemple de la chanson qui associe, dès son titre, le couple antithétique Eros-Thanatos : *Mourir d'aimer* (1971). S'inspirant d'un fait divers, cette chanson, est une illustration parlante de la proximité de l'amour et de la mort qu'exprime le refrain et de nombreux euphémismes et métaphores qui disent la séparation :

Mourir d'aimer
De plein gré s'enfoncer dans la nuit
Payer l'amour au prix de sa vie
Pécher contre le corps mais non contre l'esprit
Laissant le monde à ses problèmes
Les gens haineux face à eux-mêmes
Avec leurs petites idées
Mourir d'aimer

Puisque notre amour ne peut vivre
Mieux vaut en refermer le livre
Et plutôt que de le brûler
Mourir d'aimer
Partir en redressant la tête
Sortir en vainqueur d'une défaite
Renverser toutes les données
Mourir d'aimer

De même, dans *Nous irons à Vérone* (1973), la mort de l'amante vient briser les rêves de noces heureuses dans la ville du couple Roméo et Juliette. Leur évocation, dans le premier couplet, est un signe annonciateur de l'issue funeste que décrivent les deux derniers couplets à travers, là encore, l'euphémisme :

Nous irons à Vérone un beau jour tous les deux
Au balcon qui connut Roméo et Juliette
Puis anonymement sur leurs tombes muettes
Nous jetterons des fleurs, émus, silencieux
[…]
Mais ton cœur a pris froid bien avant le voyage
Il a changé de cap au mirage de l'or
Alors mon cœur perdu a déplié bagages
Et mes rêves déçus n'ont pas quitté le port

Nous irons à Vérone un beau jour tous les deux
Mais Vérone est bien loin tu as rompu le charme
Et Vérone se noie sous un torrent de larmes
On dit n'importe quoi quand on est amoureux

Le recours à des expressions euphémiques justifie la présence d'expressions figées et stéréotypées pour dire la mort (« *ton cœur a pris froid* » ; « *il a changé de cap* ») et expliquerait, également, la présence d'images conventionnelles pour dire la tristesse et la douleur : « *Vérone se noie sous un torrent de larmes* ». Dans le vers ultime, la présence du « on » et l'emploi du présent de vérité générale lui confère une valeur généralisante et lui donne l'allure d'une réflexion sur l'amour également passée pour banale et classique. En effet, souvent est soulignée l'incohérence du discours amoureux pour en exprimer l'effet et l'intensité. Ici, Aznavour souhaite démontrer la précarité du sentiment amoureux qui est susceptible de subir les caprices du destin et, par conséquent, la promesse amoureuse semble vaine et condamnée par l'ombre de la mort qui pèse sur les amoureux.

1.3.LA DOULEUR DU COUPLE (CONJUGAL) : SÉPARATION, RUPTURE, DIVORCE, CRISE :

Marié trois fois dans sa vie, Aznavour place souvent le couple conjugal au cœur de ses chansons pour en décrire la souffrance, la routine, les sentiments et surtout la douleur. En effet, il est souvent question d'un amour douloureux, de rupture et d'une crise au sein du couple. Plusieurs de ses chansons se présentent comme des radioscopies de la vie amoureuse et du couple conjugal dont il en dévoile l'intimité. Ses chansons deviennent un terrain favorable à l'exploitation de poncifs et topoï de la littérature amoureuse et à des schémas connus. Le premier poncif que nous pouvons relever, sans doute l'un des plus fréquents, est celui de la promesse amoureuse. L'exemple de *Je te donnerai* (1958) nous paraît éloquent, à ce propos :

Je te donnerai
À chaque seconde
Tout l'amour du monde
Qui sommeille en moi
Je te donnerai
Toutes les richesses
Que notre jeunesse
Garde au fond de soi
[…]
Je te donnerai
Pour nos nuits de fièvre
Des mots que tes lèvres
Me diront tout bas
Je te donnerai
Des instants de gloire
Des cris de victoire
Quand on s'aimera

Ces serments amoureux reflètent la passion ardente qui anime le canteur. Le motif de l'engagement que traduit un chapelet de promesses inscrit la chanson dans le topos de la promesse amoureuse.

L'indifférence et la douleur qu'elle engendre au sein du couple, poncifs universels, sont chantées, à titre d'exemple, dans *Comme des étrangers* (1961) que plusieurs critiques considèrent comme autobiographique. Elle est à l'origine de la fin d'un amour :

> Un peu par lâcheté, un peu par lassitude
> Sur la terre brûlée de tous nos jours heureux
> Un peu par vanité, un peu par habitude
> De peur de rester seuls nous vivons tous les deux
> Comme des inconnus, qui n'ont rien à se dire
> Comme des gens pressés qui se voient par hasard
> Échangeant quelques mots dans un pâle sourire
> Avec rien dans le cœur, et rien dans le regard
>
> Il ne nous reste rien que regrets et remords
> Rien qu'un amour déjà mort

L'indifférence (1972), le confirme et démontre le caractère répétitif de ce cliché dans l'œuvre :

> De ce qui est, de ce qui fut
> Il reste à nos amours perdus
> Dans leur silence
> L'indifférence

Cette indifférence, dont le souvenir permanent dans l'œuvre peut être d'origine autobiographique (une rémanence des souvenirs douloureux de son deuxième mariage qu'il raconte dans son autobiographie ?), explique les nombreuses chansons autour du thème de la rupture. Ainsi, dans *Je ne peux rentrer chez moi* (1959), le canteur souffre de l'absence de l'être aimé qui a quitté le domicile conjugal, à la suite de l'échec de la vie commune. *Désormais* (1969), sur une musique de Georges Garvarentz, met en scène un canteur qui regrette ses amours déçues :

> Désormais
> On ne nous verra plus ensemble
> Désormais mon cœur vivra sous les décombres
> De ce monde qui nous ressemble
> Et que le temps a dévasté
> Désormais
> Ma voix ne dira plus je t'aime
> Désormais
> Moi qui voulais être ton ombre
> Je serai l'ombre de moi-même
> Ma main de ta main séparée

L'allusion à *Ne me quitte pas* de Jacques Brel est évidente et renforce la dimension traditionnelle de ce poncif commun à la littérature et à la chanson. Celle d'Aznavour,

visiblement, « *connait la chanson* [331]». Le divorce est également évoqué dans le sillage de ces chansons qui reprennent ce topos, dans *Je n'aurais pas cru ça de toi* (1991) :

Nous représentions pour beaucoup
L'image du couple solide
L'exemple à désigner du doigt
Jusqu'au jour où rentrant chez nous
J'ai trouvé l'appartement vide
Cela ne te ressemblait pas
Je n'aurais pas cru ça de toi

Ou encore, de manière plus explicite, dans *Toi contre moi* qui aborde la question des enfants :

Toi contre moi, il est bête à pleurer
Cet orgueil des parents déchirés
Toi contre moi c'est un combat
On se déchire on se bat
Aidés par nos avocats !
Toi contre moi, contre le monde entier
Sans répit, sans merci, sans pitié
Quand l'amour meurt, ça devient chacun pour soi
Mais les enfants dans tout ça ?
Quel est leur tort, quel est leur crime,
Pourquoi seraient-ils victimes
De notre échec à nous deux, pourquoi eux ?

Dans son ambition de chanter l'amour dans ses moindres aspects, il recourt également au topos de la réconciliation amoureuse, notamment dans *Au creux de mon épaule* (1954) :

Si je t'ai blessé
Si j'ai noirci ton passé
Viens pleurer au creux de mon épaule

Viens tout contre moi
Et si je fus maladroit
Je t'en prie chérie pardonne-moi

Laisse ta pudeur
Du plus profond de ton cœur
Viens pleurer au creux de mon épaule

La radioscopie du couple et l'analyse de son fonctionnement complexe, souvent contre les intérêts du canteur, passe par l'évocation de la fertilité du couple et de la présence de l'enfant. Ce topos paraît s'inscrire dans cette logique. Ainsi, dans *Ce jour tant attendu* (1960), le canteur raconte la naissance de son enfant dans une description éminemment réaliste. L'événement est perçu comme un lien renforçant l'unité et la solidarité du couple :

Ce jour tant attendu
S'était levé pour nous
Tu étais étendue
Moi j'étais comme un fou
Deux cœurs battaient en toi
Au rythme de mon cœur
Et y'avait tant de joie
Dans tes cris de douleur

[331] Nous reprenons le titre du film d'Alain Resnais, sorti en 1997, *On connait la chanson*.

[…]
Et ton corps déchiré
Soudain s'est apaisé
En mettant au grand jour
Le fruit de notre amour

Cependant, dans *Nous n'avons pas d'enfant* (1971), c'est justement l'absence de l'enfant (qui met ici en tort le personnage féminin qui a choisi de ne pas en avoir), qui mine le couple et qui fait basculer la chanson, vers sa fin, dans le scénario classique de la femme trompée :

Nous n'avons pas d'enfant
Toi tu ne voulais pas
Tu m'as dit mille fois
Ca déforme le ventre, un enfant
Non désespérément
Tu voulais resplendir
D'un éternel printemps
Cherchant à retenir
Les heures et les instants
Du temps de tes vingt ans
Tu voulais t'étourdir
Nous n'avons pas d'enfant
[…]
Nous n'avons pas d'enfant
J'en ai pris mon parti
Mais dans un autre lit
J'ai fait avec une autre un enfant
C'est mon secret à moi
C'est mon coin de ciel bleu
Il a cinq ans déjà
Et me ressemble un peu
Je le prends dans mes bras
Je partage ses jeux
Je suis un homme heureux
Et j'ai pitié de toi

La crise du couple, autre poncif lié à celui de la vie de couple, constitue l'objet de *La dispute* (1981) :

Un mot en amène un autre
Et d'un incident futile
On fait une énorme faute
Qui met l'amour en péril
Tout nous remonte en mémoire
Le ton monte jusqu'au cri
Et de très vieilles histoires
Reviennent sur le tapis
Aveuglé par la colère
Ne pouvant se retenir
Chacun pleure sa misère
Chacun se dit un martyr
Et les choses s'enveniment
Nul ne veut faire un effort
Les deux se disant victimes
Hurlent de plus en plus fort
Quand soudain les larmes perlent
On se mouche bruyamment
Et l'on repart de plus belle
Les yeux injectés de sang

Le canteur extradiégétique commente, de l'extérieur, la montée en crescendo d'un échange tendu entre les personnages. Dans cette chanson à la musique rythmée grâce à l'orchestration de Paul Mauriat, il énumère les étapes progressives de cette dispute qui résulte d'une rancune et d'un problème de communication évident. La dispute mène aux larmes et à la souffrance physique, ce qui n'empêche pas les personnages de récidiver. Le détail réaliste et d'un extrême prosaïsme « *on se mouche bruyamment* », ne décante pas l'intensité dramatique de cette scène de dispute. *Bon anniversaire* (1962) fait également partie de ces chansons qui exploitent le cliché de la dispute et des scènes de la vie conjugale. Souhaitant célébrer leur anniversaire de mariage, les personnages vont subir une série de contrariétés qui vont engendrer une nervosité au sein du couple. L'emploi de l'alexandrin régulier contraste avec la tension qui se dégage de cette scène de couple :

J'ai mis mon complet neuf mes souliers me serrent
Et je suis prêt déjà depuis pas mal de temps
Ce soir est important, car c'est l'anniversaire
Du jour où le bonheur t'avait vêtue de blanc
Mais je te sens nerveuse au bord de la colère
Alors je ne dis rien, mieux vaut être prudent
Si je disais un mot, ton fichu caractère
M'enverrait sur les roses et l'on perdrait du temps
[…]
Tout semble se liguer pour qu'on soit en retard
[…]
Ta robe est arrivée enfin tu respires
Par solidarité je t'aide de mon mieux
Tout semble s'arranger mais soudain c'est le pire
La fermeture arrête et coince au beau milieu
On s'énerve tous deux, on pousse et puis l'on tire
On se mêle les doigts, on y met tant d'ardeur
Que dans un bruit affreux le tissu se déchire
Et je vois tes espoirs se transformer en pleurs

Comme souvent dans la chanson aznavourienne, c'est la femme qui est fautive : son caractère capricieux, sa coquetterie, sa sensibilité contrastent avec la patience sereine de l'homme à qui l'on ne reproche rien.

1.4.MISOGYNIE

Cela renvoie au topos de la misogynie sensiblement présent dans le répertoire aznavourien. En effet, le canteur des chansons de Charles Aznavour peut souvent faire preuve de condescendance à l'égard de la femme, refusant les personnalités féminines à caractère, dénigrant l'épouse et son laisser-aller physique, se présentant comme malmené, bafoué, victime de la femme capricieuse. Il accumule, à cet effet, les clichés et les stéréotypes liés à la femme. Ainsi, dans les tranches de vie qu'il dessine dans ses chansons, Aznavour peut faire preuve de machisme dans des titres que l'on est en droit de considérer comme des déclarations des droits des mâles. La critique soulèvera cet aspect récurrent de l'œuvre qui exploite, à ce propos, un

bon nombre de poncifs liés à la misogynie qui ne sont pas sans rappeler une certaine littérature médiévale qui diabolise la femme ou encore la mythologie judéo-chrétienne qui est susceptible de véhiculer l'idée de l'infériorité du « deuxième sexe » et l'image de la femme fatale dont l'homme est la victime :

> Depuis que la Terre est Terre
> Elle empoisonne nos affaires
> Elle est là sans trêve
> Et depuis grand-mère Eve
> On s'écrie…
> Attention, attention
> À la femme

Ainsi prévient-il dans *Attention à la femme*, en 1958. En effet, le canteur aznavourien exprime souvent une inquiétude face à l'amour et la femme. Le discours masculin du canteur est à la fois célébration de la femme et un anathème. Nous souhaitons présenter, dans ce qui suit, les motifs misogynes les plus saillants de l'œuvre.

La femme est objectivée quand le canteur fait preuve d'une sérieuse appétence amoureuse ou sexuelle comme dans *Je suis amoureux* (1947) qui met en scène un mari incapable de fidélité :

> J'aurais voulu être fidèle
> Vivre comme un mari modèle
> Mais mon cœur est inconstant
> J'ai beau me dir' tournons la page
> Et fixons-nous sur une image
> Mais au fond de moi j'entends
> Simplement :
>
> Je suis amoureux de vous toutes mesdam'
> Car vous avez sur toutes je le proclam'
> Simplement, gentiment,
> Follement, ardemment,
> Prendre place en mon cœur

Le topos sera repris dans *Les filles d'aujourd'hui* (1965). Le canteur a des aspirations lubriques auxquelles résistent les filles qui mettent l'homme en échec. Il devient, par conséquent, victime des attraits de la femme et la chanson décrit le sentiment de frustration qu'engendrent ces échecs :

> Quand en plein été vos tricots collés
> Dessinent
> Toutes vos valeurs, faisant de vous des
> Ondines
> Je sens malgré moi se découvrir mes
> Canines
> Oh vous ! les filles d'aujourd'hui
> Les femmes de demain
> […]
> Mais vous vous moquez de mon ardeur
> Et m'en faites voir de toutes les couleurs

[…]
L'homme qui se croit est à mon avis
Stupide
Car quoi qu'il en soit, c'est la femme qui
Décide
Quand vous n'aimez pas, même un roi subit
Le bide

Cette chanson accumule ainsi des allusions sexistes stéréotypées. La même image de l'homme victime de la femme est utilisée dans le premier couplet de *Que Dieu me garde* (1962) :

Que Dieu me garde
Loin des souffrances et des pleurs
Que dieu me garde
Du mal qui ronge bien des cœurs
Si je n'y prends garde
Tes caprices de femme-enfant
Peuvent briser ma vie en peu de temps
Tu sembles faible mais tu es plus forte que moi
Et tout m'attire inexorablement vers toi
Je suis un homme, l'homme est souvent pas très malin
Quand une femme le tient entre ses mains

Attrait et répulsion semblent donc condamner ce canteur masculin qui devient littéralement objet de la femme. De même, dans *Quand j'en aurais assez* (1964), le canteur crie sa douleur et sa souffrance d'être malmené par la femme qu'il aime :

Quand j'en aurai assez
Assez
De crever pour toi
Assez
De souffrir pour toi
Je sais
Que je serai
Blessé
Le cœur déchiré
Marqué
Quand j'en aurai assez
Que je serai lassé
[…]
Aussi tu m'as détruit
En me faisant si mal
Que je n'ai qu'un espoir
Celui de m'évader
Et ne de plus t'entendre
Et de ne plus te voir
Afin de mieux me libérer

La métaphore de la destruction, fréquemment utilisée pour exprimer la douleur et la souffrance, est ici révélatrice d'une attitude condamnatrice de la femme. Dans cet esprit, Aznavour utilisera la métaphore de l'homme-esclave dans *Parce que tu crois* (1970) qui décrit un homme bafoué :

Parce que tu crois
Que je suis un esclave
Une épave
De l'amour
Tu puises tes joies
Et tu forges tes armes

Dans les larmes
Sans secours
De mon cœur

Parce que tu crois
Que je fus mis au monde
Pour que blonde
Déchaînée
Tu me mènes au pas
Sans faire de sacrifice
D'un caprice
D'une idée
D'enfant gâtée

Les attributs de la femme, dans cette chanson (blonde déchaînée, enfant gâtée, capricieuse) agissent comme un contrepoint à l'image de l'homme qui en est ainsi valorisée par le biais du contraste. S'il décide de réagir à la fin de la chanson et s'il exprime son souhait de revanche, ce canteur contraste ave celui de *Sur ma vie* (1955), qui accepte le rôle de l'homme bafoué et se résigne à attendre la femme aimée :

Sur ma vie je t'ai juré un jour
De t'aimer jusqu'au dernier jour de mes jours
Et même à présent
Je tiendrai serment
Malgré tout le mal que m'as fait
Sur ma vie
Chérie
Je t'attendrai

Une certaine misogynie est perceptible également dans le titre écrit par Françoise Dorin et chanté par Aznavour *Le repos de la guerrière* (1965). Le canteur affirme préférer « *les bergères* » à la « *guerrière* » :

Je comprends que tu sois fière de ta personnalité
De ton fameux caractère par tant de gens respecté
Sois sûre que j'apprécie avec quelle obstination
Avec quelle minutie tu conduis tes ambitions

Mais moi, mais moi, j'aime bien les bergères
Qui pensent surtout à l'amour
Mais moi, oui moi, je ne suis pas fait pour
Le repos de la guerrière

Je conçois que tu n'aies guère le temps de batifoler
Avec toutes tes affaires, tes problèmes à régler
Tu vas, tu viens, tu discutes et c'est déjà très joli
De m'accorder dix minutes entre New York et Orly

En effet, la métaphore de la guerrière et l'antithèse développée dans le refrain indiquent clairement cette attitude misogyne du canteur aznavourien. Ce dernier refuse d'être inférieur ou dépendant de la femme. Il s'inscrit ainsi contre les logiques féministes que symbolise ici le personnage de la guerrière.

Il n'est donc pas étonnant de le voir tenir un discours chargé de connotations machistes, notamment quand il endosse le rôle du mari victime de sa femme acariâtre. *Dors* (1964) se présente comme une supplique à une femme qui parle beaucoup et dont le mari souhaite devenir sourd pour échapper à la voix de sa femme :

> Tu as tout pour être aimée
> Visage et corps sans défauts
> Des milliers de qualités
> Et vertu plus qu'il n'en faut
> Mais, car il y a un mais
> Qui remet tout en question
> Dès que tu es éveillée
> Et jusque sous l'édredon
> Tu ne fais que discuter
> Moi je n'ai pas de répit
> Et plus je t'entends parler
> Et plus je bénis mes nuits
> Où tu dors, dors, dors, dors, mon amour
> […]
> Pourtant je songe parfois
> Qu'une petite aphonie
> Un rien d'extinction de voix
> Changerait toute ma vie

Les plaintes du mari sont l'objet exclusif de deux titres en particulier : *Tu t'laisses aller* (1960) et *Tu exagères* (1963) qui se font écho par le biais de la citation. Dans ces deux exemples, le canteur est un mari qui critique l'attitude de sa femme, son physique, son caractère et son comportement. Celle-ci se négligeant ou adoptant une attitude tyrannique, devient l'archétype de la femme acariâtre. Ces deux chansons cumulent un ensemble de clichés sur la femme et sur la vie conjugale. Ainsi, dans *Tu t'laisses aller*, le canteur, cynique, fustige sa femme en ces termes[332] :

> J'en ai assez faut bien qu'j'te l'dise
> Tu m'exaspèr's, tu m'tyrannises
> Je subis ton sal' caractèr'
> Sans oser dir' que t'exagèr's
> Oui t'exagèr's, tu l'sais maint'nant
> Parfois je voudrais t'étrangler
> Dieu que t'as changé en cinq ans

[332] Sans doute pour rééquilibrer son discours, Aznavour écrira une version féminine de *Tu t'laisses aller* qui sera chantée par Annie Cordy (cette version figure dans l'*Intégrale* (2010)). Cette chanson est une parodie de la version initiale et la cantrice fustige, à son tour, son mari :
Regarde un peu de quoi t'as l'air
T'es encor' saoul comme un cosaque
Et moi j'ai tout lieu d'être amère
Car entre nous j'en ai claque
De te voir ivre chaque soir
C'est pourquoi je prends le courage
De t'avouer que j'en ai marre
D'être ta femme de ménage
Dont l'corps est inscrit au chômage
Au fond d'un grand lit sans espoir

Tu t'laisses aller, tu t'laisses aller

Le canteur de *Tu exagères* est plus clément à l'égard du physique de sa femme mais pointe également du doigt sa tyrannie amoureuse :

Tu exagères, tu en fais trop
C'est pourquoi je n'ai jamais pu comme il faut
Séparer tes qualités de tes défauts
Tant ils se mêlent et se confondent
Y'a rien à faire tu vas et viens
Tu te fatigues et te donnes un mal de chien
Je suis pour toi plus un enfant qu'un mari
Et ton amour tourne à la tyrannie

Tu exagères, toute l'année
Quand tu me fais des petits plats mijotés
Et régales à me regarder manger
Ces repas pantagruéliques
Si je tempère mon appétit
Tu deviens triste, alors pour être gentil
Sachant que dans un instant tu vas pleurer
Je reprends de tout, quitte à en crever

Le canteur est conciliant et tente d'éviter le conflit avec son épouse sensible. Il se présente comme une victime et pointe du doigt des détails triviaux du quotidien pour appuyer son plaidoyer en faveur du mâle à l'instar de ces « *petits plats mijotés* » qui constituent une antithèse des « *repas pantagruéliques* ». Ainsi, tel un roman d'éducation moderne, les chansons d'Aznavour qui condamnent la femme en faveur d'une figure masculine souvent bafouée plaident pour une misogynie sensiblement stéréotypée.

Le lieu commun de l'amour a un caractère protéiforme et polyvalent dans l'œuvre d'Aznavour qui démontre que ce motif « *a ses racines au plus profond de l'âme* » et qu'*« Il appartient aux plus anciennes images de l'inconscient collectif*[333]». Thème obsédant, il est décrit dans toutes ses variantes faisant de l'œuvre un lieu de rencontre entre plusieurs poncifs associés à l'amour. Telle une carte du tendre, l'œuvre d'Aznavour peut servir de boussole dans un parcours amoureux initiatique, car il s'y développe une véritable éducation sentimentale. Les exemples cités permettent de comprendre le mode de fonctionnement de l'auteur-compositeur-interprète à l'égard du lieu commun qui est devenu l'une de ses marques de fabrique auprès de la postérité. En effet, un même poncif, une même expression stéréotypée ou une même image peuvent revenir d'une chanson à l'autre. Ils agissent comme un rappel de l'œuvre initiale, ce qui superpose des strates mémorielles : l'œuvre d'Aznavour porte les traces et les réminiscences d'œuvres et images antérieures, préconçues et connues ainsi que le

[333] Propos de Curtius, cité par Véronique Klauber dans l'article « Thème » du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 2001, p.896.

souvenir et les échos de ses propres chansons sur le même thème. Le dénominateur commun est l'amour qui devient ainsi un lieu commun universel et un lieu commun aznavourien.

Si Aznavour est loin de l'amoureux courtois du Moyen-âge, il s'approche davantage des œuvres parodiques de cet idéal amoureux qui a inspiré des écrivains tels que Rutebeuf ou Villon, notamment quand sa voix se fait misogyne et d'un machisme incontestable. Toutefois, il s'approche des romantiques du XIXe, en particulier d'un Musset, par le personnage d'amoureux bafoué qu'il a construit au fil de ses chansons, s'inscrivant ainsi dans des modèles eux-mêmes passés pour ordinaires.

2. Le topos narratif : Aznavour, *homo narrativus*

Mais toutes les chansons
Racontent la même histoire,
Il y a toujours un garçon
Et une fille au désespoir…
Mélodie qu'on entend partout…
(Laurent Voulzy, *Désir, désir*, 1984)

Raconter une histoire, tel que l'indique les contributeurs de *l'Encyclopédie Universalis*[334], permet de transmettre par le verbe une séquence temporelle. La narration implique le temps et, par voie de conséquence, un fort ancrage dans la réalité. C'est pourquoi, s'intéresser à la dimension narrative d'une chanson n'est pas une simple interrogation sur ses techniques expressives, mais aussi une réflexion sur son essence même. Art du temps compté, de forme brève et reposant sur des structures de l'itération, la chanson se déploie dans le temps que l'étude des schémas narratifs qui la constituent permet de mieux comprendre.

Charles Aznavour est souvent décrit comme un conteur. Ses chansons se présentent comme des fables. Elles racontent une histoire. Cette caractéristique narrative de la chanson française et de la chanson aznavourienne en particulier relève également du lieu commun. En effet, le topos narratif relève du stéréotype générique. Une chanson se doit d'être narrative pour plaire et capter l'attention des auditeurs. L'importance accordée à la matière sémantique et textuelle dans la chanson française relève de cette caractéristique du genre. Le topos narratif qui a fait l'objet de plusieurs études récentes (les travaux de la SATOR, Ferrand et Weil (2001)[335]) est un élément clé de la poétique de Charles Aznavour qui a créé un répertoire éminemment narratif. Défini comme un mini scénario, le plus détaillé possible, comme une séquence narrative, un micro-récit qui donne une information narrative, rend compte d'un événement diégétique ou narratologique[336], le topos narratif est perceptible dans une chanson dans les détails narratifs que donne l'auteur-compositeur-interprète à sa chanson.

L'importance accordée au personnage (portrait, nom, psychologie), au cadre-spatio-temporel (précisé ou flouté), à la trame narrative de la chanson, structurée de façon à apporter une progression dans son récit (fait divers, mythe, légende, schéma actanciel), ainsi que la

[334] Article « Art narratif », *Encyclopédie Universalis*, [en ligne].
[335] FERRAND Nathalie et WEIL Michèle (dir), *Homo narrativus : Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001.
[336] WEIL Michèle, « Avant-propos : le topos narratif et les objectifs littéraires », *ibid*. p.10.

présence de motifs narratifs récurrents ou connus participent de la dimension narrative de la chanson. À cela s'ajoute, d'un point de vue syntaxique, le recours aux temps du récit et à des structures linguistiques associées au récit (les présentatifs « c'était », « il y a » à titre d'exemple). Nous interrogerons ces éléments pour tenter de mettre en relief la dimension narrative de la chanson aznavourienne.

2. LE CANTEUR AZNAVOURIEN ET LES PERSONNAGES D'AZNAVOUR

Le canteur des chansons de Charles Aznavour est, de manière générale, intradiégétique, souvent désenchanté et prototypique. En effet, le canteur qui dit « je » dans la chanson aznavourienne est un personnage conscient de sa condition et de sa faiblesse, qui porte les stigmates de son existence et qui liquide ses angoisses et sa souffrance dans la chanson. Le canteur qui dit « je » est souvent indéfini. Peu de détails sont révélés sur son physique, sur sa vie ou son identité sociale. Seule sa condition, souvent précaire, le définit. Il déambule dans l'existence en tant qu'être du mal-être. Tel un héros des temps modernes, happé par son destin, il décrit des scènes de la vie quotidienne à partir de son point de vue ou établit une introspection faisant, ainsi, de la chanson, un véritable psychodrame. À titre d'exemple, dans *Je ne peux pas rentrer chez moi* (1959), le canteur exprime son désarroi et son désenchantement et la chanson tente d'exhumer la douleur d'un amour disparu :

> Je ne peux pas rentrer chez moi
> Car mon passé y est déjà
> Dès que j'ouvre la porte
> Il vient me fait escorte
> Et me suit partout pas à pas
> Ma parlant sans cesse à mi-voix
> Me montrant les choses du doigt
> Et comme j'appréhende
> Sa présence obsédante
> Je ne peux rentrer chez moi
> […]
> Je voudrais bien rentrer chez nous
> Pour sentir ses bras sur mon cou
> Étouffer ma colère
> Écarter ma misère
> Sécher mes larmes sur mes joues
> Je voudrais bien rentrer chez nous

Le canteur recourt à la métaphore et personnifie le souvenir qui le hante. Il agrémente son discours de détails sur sa psychologie et son état d'âme. La chanson se présente ainsi comme une catharsis. De même, l'angoisse du canteur face à la fuite du temps engendre souvent des chansons à la profondeur psychologique remarquable. Ainsi, dans *Je n'ai pas vu le temps passer* (1973), le canteur exprime ses remords face au temps qui passe. C'est l'occasion de révéler les secrets de ses réflexions les plus intimes :

Je n'ai pas vu le temps courir
Je n'ai pas entendu sonner
Les heures de mon devenir
Quand je fonçais tête baissée
Vers ce qu'était un avenir
Et qui est déjà du passé

Aux mille questions que se pose
Mon esprit souvent perturbé
Seule une réponse s'impose
Je n'ai pas vu le temps passer

À ces regrets, font écho les regrets du canteur de *Avec un brin de nostalgie* (2015) qui, en écoutant un vieux disque, dresse un bilan de sa vie. Le canteur aznavourien est donc conscient de sa finitude qui pèse sur son existence d'où le désenchantement quasi-constant auquel contribuent, souvent, les déceptions amoureuses dans le répertoire d'Aznavour.

Ce dernier, privilégiant l'expression du moi, de l'intimité et la description de tranches de vie individuelles susceptibles d'être celles de tous, n'a créé que très peu de personnages dans son œuvre, contrairement à d'autres de sa génération qui ont donné vie à de véritables personnages grâce à leur interprétation et aux portraits pittoresques ou atypiques qu'ils en ont dressés (on peut penser, à titre d'exemple, aux nombreux personnages des chansons de Brel). Néanmoins, il convient de noter que dans certaines chansons, Aznavour nourrit l'art du portrait. Chansons descriptives, chansons portraits ou encore chansons motivées par des titres onomastiques mettent en scène un canteur extradiégétique qui croque sur le vif des entités autres que celles du moi, ce qui relève du topos narratif. Sur le mode comique ou tragique, ces personnages apparaissent ponctuellement dans l'œuvre et se distinguent des chansons du moi. Dans cette perspective, nous pouvons nous intéresser au titre *Monsieur Jonas* (1952) qui décrit un professionnel du billard :

Il y avait, il y avait
Un monsieur très entouré
Un monsieur très admiré
Un monsieur très à la page
Qui vivait dans un village
De son métier chef de gare
Et de plus roi du billard
Le champion de la contrée
Et que nul n'osait contrer
Dans le village on disait plein d'égards…gare

Monsieur Jonas
Est un as
Au billard
Faut voir
ses effets
Il sait c'qu'il fait
Comment il joue
Car ses coups
Sont fumants
Époustouflant
Matin et soir
Sur l'comptoir
Y'a son verre
De bière
Les gens se pressent
Et acquiescent
Ses coulés
Ses coups doublés
Au coin d'la bouche un mégot presqu'éteint
On croit qu'il louche pourtant il n'en est rien
Il sait très bien calculer

Le recours au présent de narration et l'abondance des tournures attributives nous inscrivent dans la logique des chansons narratives. Le personnage dont il est question suscite l'admiration de son village pour ses talents au jeu. Ses attributs physiques et ses accessoires en accentuent la singularité. D'ailleurs, son exceptionnalité est due uniquement à son talent au billard. Une fois vaincu, dépossédé de ce qui le distinguait, le personnage se suicide. Le personnage de Monsieur Jonas n'a pas de réelle profondeur psychologique. Son patronyme, à consonance biblique (tout comme Gabriel dans *Monsieur Gabriel* (1954)) n'a aucun impact sur sa personnalité. Il est singulier pour la dimension pittoresque de son portrait. Il en est de même du personnage de la chanson *Le feutre taupé* (1943). Son portrait, décrit à l'imparfait de la description, appartient à ce répertoire de chansons consacrées à des personnages pittoresques :

Il portait un feutre taupé
Il parlait par onomatopées
Il buvait des cafés frappés
Avec des pailles
Il était très dégindandé
Il fumait des Camels parfumées
Il marchait à pas combinés

Le costume, le langage, la démarche, les habitudes alimentaires de ce personnage « dégingandé », décrits sur une musique rythmée, sont des détails foisonnants qui font nécessairement sourire les auditeurs.

De même, de nombreuses chansons ont pour titre le prénom de personnages féminins (Lucie, Sylvie, Sarah, Véronique, Marie, Sophie, Isabelle, Caroline…). Celles-ci sont souvent les amantes du canteur qui les célèbre en célébrant l'amour qu'il porte pour elles ou des personnages pathétiques, victime d'un amour déçu. Les clichés et poncifs abondent dans ces chansons. Ainsi, dans *Sylvie* (1974), Aznavour utilise le thème du carpe diem en réécrivant, d'une certaine manière, le poème de Ronsard « Mignonne, allons voir sur la rose ». Sylvie, victime de l'amour, pleure le temps qui passe :

Sylvie
Où sont tes plaisirs d'enfant
Sylvie
Où sont tes désirs
De mordre à belles dents
La vie
Éveillant tes jeunes printemps
À l'aube de tes joies
Tu pleures déjà
Pour
Un garçon insensé
Qui un jour
Sans raison a brisé
Pour toujours
Les espoirs de ton cœur
Plein d'amour

Toi tu pleures

Les larmes de Sylvie font échos au portrait pathétique du personnage de *Marie l'orpheline* (1969) :

Marie l'orpheline
Marie mon amour
Contre ma poitrine
Viens serrer tes jours
Marie les angoisses
Marie déchirée
Sors de ton impasse
Quand le bonheur veut t'adopter

Mais en 1976, Marie est décrite, à travers les images climatiques et naturelles stéréotypées par un canteur éminemment amoureux dans *Marie quand tu t'en vas* :

Marie quand tu t'en vas
Tous mes soleils se cachent
Et mon ciel s'obscurcit
Les ombres font des tâches
Sur les murs de mes nuits

Marie quand tu t'en vas
Les cours d'eaux se tarissent
L'oiseau quitte son nid
Les bourgeons dépérissent
Avant d'avoir fleuri
Marie, Marie quand tu t'en vas

Isabelle (1974) n'est pas sans rappeler *Les poèmes à Cassandre* de Ronsard. L'interprétation sensuelle qui en est donnée, légèrement surjouée et le refrain composé du nom Isabelle réitéré sept fois (à la fois soupiré et susurré) en font une déclaration d'amour :

Depuis longtemps mon cœur était à la retraite
Et ne pensait jamais devoir se réveiller
Mais au son de ta voix j'ai relevé la tête
Et l'amour m'a repris avant que d'y penser

En outre, les personnages d'Aznavour et ses canteurs peuvent être prototypiques et relever davantage du stéréotype tel que le définit Ruth Amossy :

> Le stéréotype, c'est le prêt-à-porter de l'esprit. C'est l'idée préconçue que nous nous faisons du Maghrébin, du banquier ou du militant d'extrême gauche, l'image que nous portons en nous du cow-boy et de la vieille fille. Lorsque le journaliste américain Walter Lippman a introduit le terme de « stéréotype » dans les sciences sociales en 1922, il l'a pittoresquement décrit comme une « image dans notre tête ». En effet, notre esprit est meublé de représentations collectives à travers lesquelles nous appréhendons la réalité quotidienne et faisons signifier le monde. La jeune femme à la chevelure platinée et aux formes avantageuses est tout de suite ramenée à la catégorie de la blonde idiote. Les qualités de telle nouvelle connaissance seront déduites de son appartenance au parti communiste ou de ses origines bretonnes. À celui qui se dit Juif s'attache dans la tradition une série d'attributs invariables : nez crochu, avarice, esprit de lucre, ruse, cosmopolitisme. Il va sans dire que cet imaginaire social est en prise sur les textes et iconographies de son époque. Il s'en inspire et s'en nourrit incessamment[337].

[337] AMOSSY Ruth, *Les idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p.9.

En effet, Aznavour charge certains de ses personnages de traits stéréotypés. Ces derniers ne correspondent pas à des individualités mais à des types. D'ailleurs, des titres de chansons illustrent cette idée en renvoyant, d'emblée, à des catégories d'individus que l'emploi de l'indéfini ou de l'article défini à valeur généralisante permet de souligner : *Le cabotin* (1968), *Les comédiens* (1962), *L'émigrant* (1958), *Les marins* (1974), *L'amiral* (1992), *Un mexicain* (1962), *Les faux-monnayeurs* (1953), *Le bel Écossais* (1946). Les types sont ainsi nombreux dans l'œuvre : l'artiste bohême (*La bohême,* 1965), le pauvre indigent (*Je n'ai qu'un sou* (1946), *Tant de monnaie*, 1948), l'artiste raté (*Je m'voyais déjà*, 1960), l'étranger (*L'émigrant,* 1958) … Aznavour utilise, à ce propos, plusieurs stéréotypes liés à la catégorie d'individu à laquelle il renvoie.

Quelques exemples peuvent servir d'illustration à cette idée. Ainsi, la chanson *Un mexicain* (1962), écrite par Jacques Plante, chantée par Marcel Amont, dont la musique a été composée par Aznavour, développe plusieurs clichés liés à la figure hispanique :

> Un Mexicain basané
> Est allongé sur le sol
> Le sombrero sur le nez
> En guise, en guise
> En guise, en guise
> En guise de parasol
>
> Il n'est pas loin de midi
> D'après le soleil
> C'est formidable aujourd'hui
> Ce que j'ai sommeil
> L'existence est un problème
> À n'en plus finir
> Chaque jour, chaque nuit c'est le même
> Il vaut mieux dormir
> Rien que trouver à manger
> Ce n'est pourtant là qu'un détail
> Mais ça suffirait à pousser
> Un homme au travail
> […]
> J'ai une soif du tonnerre
> Il faudrait trouver
> Un gars pour jouer un verre
> En trois coups de dé
> Je ne vois que des fauchés
> Tout autour de moi
> Et d'ailleurs ils ont l'air de tricher
> Aussi bien que moi
> Et pourtant j'ai le gosier
> Comme du buvard
> Ca m'arrangerait bougrement
> S'il pouvait pleuvoir

Cette chanson comique, accompagnée d'une musique inventive et enjouée, est construite sur un amas de clichés. La variation énonciative entre la troisième personne (canteur

extradiégétique dans les refrains) et la première personne (qui donne la parole au mexicain dans les couplets) permet de faire du discours du personnage une confirmation du stéréotype. L'exemple de *Gitana Gitana* (1997) s'inscrit dans cette même lignée des chansons décrivant un type social exploitant tous les stéréotypes liés à cette image sociale préconçue :

> Fille du vent et du soleil
> Lorsque tu chantes et que tu danses
> Avec une fleur à l'oreille
> Tu assassines l'assistance
> Gitana, gitana, gitana
> Et quand les machos espagnols
> Claquant des mains rythment tes jeux
> Des talons tu frappes le sol
> […]
> Cheveux noirs et regard de braise
> Le teint mat de vivre au grand air
> Roulant des hanches très à l'aise
> Tu te fais vagues sur la mer
> Tes seins dansent sous ton corsage
> Et tout en toi devient charnel
> Et quand tu frôles au passage
> Les hommes meurent
> De ton odeur
> De poivre et miel

Sur un fond de musique gipsy et guitares sèches, cette chanson n'évite aucun cliché du folklore gitan. La gitane aux « *cheveux noirs et regard de braise* » est réduite, par le biais d'expressions et allusions érotiques, à une simple séductrice aguichante et charmeuse. Le même procédé peut être illustré par d'autres exemples. Ainsi, dans *L'émigrant* (1958), plusieurs clichés liés au trauma de l'exil sont cumulés : abandon, incompréhension, solitude, haine et rejet :

> Regarde-le, il déambule
> Sans jamais savoir où il va
> Il marche comme un somnambule
> Et les gens le montrent du doigt
> Le monde entier file la haine

De même, dans *Je n'ai qu'un sou* (1946), Aznavour traite, sur le mode léger, de la pauvreté, sans doute en souvenir de la précarité matérielle de sa famille durant sa jeunesse :

> Je n'ai qu'un sou
> Rien qu'un p'tit sou
> Un p'tit sou rond
> Tout rond percé d'un trou
> La belle affaire
> Que peut-on faire
> D'un sou, d'un sou
> Pour l'autobus
> Pour le métro
> Il faut bien plus
> Aussi j'vais pédibus
> La belle affaire
> Que peut-on faire

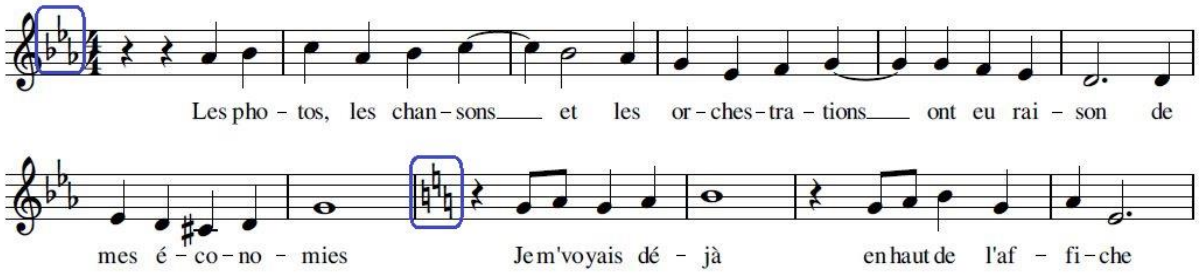
D'un sou, d'un sou

Je n'peux mêm' pas prendre un demi
Pas même un morceau d'pain rassis
Si j'donn' mon sou à un mendiant
Il s'fich'ra d'moi inévitablement

Aznavour recourt également au topos de la vie d'artiste et du monde du spectacle dans un bon nombre de ses chansons (*Les comédiens*, *Ce n'est pas toujours drôle le cinéma*, *Le cabotin*…) ce qui explique la présence de types liés à cet univers, notamment l'artiste bohême immortalisé par *La bohême* (1965) et celui de l'artiste raté que symbolise le canteur de *Je m'voyais déjà* (1960). Ainsi, dans le titre de 1960, Aznavour décrit, à travers les aspirations et rêves déçus du canteur, tous les clichés de la vie d'artiste :

Je m'voyais déjà en haut de l'affiche
En dix fois plus gros que n'importe qui mon nom s'étalait
Je m'voyais déjà adulé et riche
Signant mes photos aux admirateurs qui se bousculaient
[…]
Je m'voyais déjà cherchant dans ma liste
Celle qui le soir pourrait par faveur se prendre à mon cou
[…]
Je m'voyais déjà en photographie
Au bras d'une star l'hiver dans la neige l'été au soleil
Je m'voyais déjà racontant ma vie
L'air désabusé, à des débutants friands de conseils

Le changement de tonalité, perceptible sur la partition entre couplet (en do mineur avec trois bémols) et refrain (en do majeur, avec trois bécarres) traduit l'écart entre le rêve et la réalité :



La bohême (1965), quant à elle, écrite par Jacques Plante, relève également du cliché et du stéréotype. L'artiste bohême y est présenté dans ses attributs les plus attendus, notamment ceux de la précarité matérielle, du sentiment heureux qui est maintenu malgré cette précarité et celui de l'insouciance. Mythe fondateur de la modernité, la bohême est un mode et style de vie qu'incarne parfaitement le canteur aznavourien :

Et si l'humble garni
Qui nous servait de nid
Ne payait pas de mine
C'est là qu'on s'est connu
Moi qui criais famine

Et toi qui posais nue

La bohême, la bohême
Ca voulait dire on est heureux
La bohême, la bohême
Nous ne mangions qu'un jour sur deux

Au-delà du stéréotype et de sa dimension prototypique, le canteur aznavourien peut être perçu comme le double et l'alter ego de l'auteur-compositeur-interprète. De fait, si la chanson repose sur la confusion entre le chanteur et le canteur (la cantologie désigne la confusion des éthos par « *la posture de l'imposture* [338]»), certains personnages d'Aznavour peuvent aisément être identifiés à lui, ce qui, d'un point de vue narratif et de l'approche topologique, correspond au lieu commun du personnage autobiographique. Cela confère nécessairement davantage de sincérité à la chanson. Ce lieu commun est motivé par la ressemblance entre le personnage qui dit « je » et la vie du chanteur. Le premier exemple que nous pouvons évoquer est celui de la chanson *Le cabotin* (1968) :

Je suis un cabotin dans toute sa splendeur
Je suis né pour jouer
Donnez-moi un tréteau minable et sans chaleur
Je vais me surpasser
Je suis un cabotin dans toute sa splendeur
Mais j'ai ça dans le sang
Donnez-moi quatre planches et quelques spectateurs
Et j'aurai du talent,
Du talent

Cette chanson appartient au répertoire peu dense des chansons sur le métier que pratique Aznavour, tout comme *Je m'voyais déjà*, ce qui d'emblée crée un lien d'identité entre le personnage et l'auteur-compositeur-interprète. Si, à l'origine, le mot « cabot » désignait un comédien ambulant, il désigne aujourd'hui un comédien sans talent. Nous sommes donc en mesure de nous demander pourquoi Aznavour utilise un nom péjoratif pour se désigner à travers son personnage. Robert Belleret y voit une « *pirouette de saltimbanque* », une provocation[339]. Nous pouvons avancer l'idée qu'il s'agit ici d'un autre lieu commun : celui de l'humilité de l'artiste. Ainsi, Aznavour revendique la persistance du cabotin qu'il était à ses débuts d'acteur derrière son image de chanteur à succès. Le lien autobiographique entre le canteur et Aznavour est présent, entre autres, dans *Mes emmerdes* (1976), chanson écrite en pleine tempête judiciaire de l'artiste, dans *La critique* (2003) dans laquelle le canteur fustige les journalistes en souvenir des quolibets subis à ses débuts, ou encore dans *Ils sont tombés* (1975) qui traite du génocide des Arméniens.

[338] HIRSCHI Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p.45.
[339] BELLERET Robert, *op.cit*. p.334.

3. STRUCTURES NARRATIVES CLASSIQUES : CANEVAS SIMPLES, FAIT DIVERS, MYTHE ET LÉGENDE

Le topos narratif est repérable grâce à la structure narrative des micro-récits que propose Aznavour dans ses chansons qui racontent une histoire. Les études narratologiques donnent des pistes et grilles de lecture qui permettent de distinguer ces structures et de les identifier. Force est de constater que dans l'œuvre de Charles Aznavour, les chansons empruntent des structures narratives préconçues. Tout d'abord, il convient de noter qu'elles suivent généralement un canevas simple et leur argument se résume en quelques faits. En effet, il est rarement question d'épopée ou de scénarii à tiroirs. Par sa brièveté, la chanson a des exigences de concision ce qui, d'un point de vue narratif, justifie la simplicité du canevas réduit à un argument des plus dépouillé. Pour illustrer cette idée, l'exemple du titre *Sur la table* (1957) nous paraît suffisamment éloquent :

Nous avions tous deux
Un rendez-vous amoureux
Mercredi à huit heures
Dans ma demeure
Où
Il y avait sur une nappe blanche brodée
Il y avait du caviar sur des toasts beurrés
Il y avait du pain bis, des hors-d'œuvre variés
Il y avait un faisan rôti sur canapé
Il y avait un magnum de champagne frappé
Eclairé par quatre bougies allumées
Sur la table
Il y avait du fromage, des fruits, des sablés
Il y avait quelques liqueurs et du café
Du Brésil

Le temps a passé
Et quand minuit a sonné
J'avais si faim vraiment
Que bêtement
Oui
Attablé seul devant ta place inoccupée
J'ai mangé le caviar sur les toasts beurrés

En effet, dans cette chanson, l'argument est simple. Il s'agit d'un rendez-vous amoureux durant lequel, l'homme, devant un bon repas, attendant sa bien-aimée, entame le menu.

Par ailleurs, Aznavour recourt volontiers au fait divers pour construire sa chanson. Certaines chansons peuvent être interprétées comme des chroniques d'un fait quotidien survenu ou comme l'histoire d'un événement ponctuel traité, dans la trame narrative de la chanson, comme l'élément principal. Parmi les thèmes traités dans l'œuvre, le viol ou le suicide appartiennent aux lieux communs liés au fait divers. Le viol est abordé dans *Il y avait trois*

jeunes garçons (1949), *Trousse-chemise* (1962) et *La marguerite* (1991). Ce dernier exemple se présente comme une chanson narrative dès le premier vers qui commence par le présentatif « c'était » qui introduit une narration à l'imparfait :

> C'était la Marguerite on l'appelait Malou
> Déjà toute petite elle nous rendait fou
> Elle riait d'un rien et se moquait de tout
> La Marguerite
> […]
> Elle avait quelque chose, un étrange pouvoir
> On portait son cartable on faisait ses devoirs
> On en parlait le jour on en rêvait le soir
> […]
> De l'école au lycée on l'a vu s'épanouir
> Et fleurir sa beauté ses formes et nos désirs
> Le secret de chacun était d'un jour cueillir
> La Marguerite
> […]
> C'était la Marguerite ange de nos seize ans
> On l'a trouvée un soir inconsciente au printemps
> Violée souillée baignant dans ses larmes et son sang
> […]
> On a fait des battues, armés de nos fusils
> On a lâché les chiens on a fouillé la nuit
> Et traqué sans merci celui qui avait Sali
> La Marguerite
>
> C'était un gars d'ailleurs pas un gars de chez nous
> Un salaud de passage, un maniaque, un voyou
> Qui a si s'en tirer en traînant dans la boue
> La Marguerite

L'histoire de cette chanson est celle du viol du personnage dont le nom-attribut renvoie à la métaphore printanière de l'euphorie des amours de jeunesse. Le passage au passé composé associé à l'indication temporelle « *on l'a trouvée un soir* » introduit l'élément perturbateur qui est l'événement du viol. La suite de la chanson raconte la chute de la Marguerite qui ne s'est pas remise du drame. Le contraste entre l'avant et l'après le viol est mis en relief par l'emploi du présent dans les derniers couplets :

> C'était la Marguerite on l'appelait Malou
> Aujourd'hui les gamins lui jettent des cailloux
> Elle suit son chemin indifférente à tout

Le suicide peut également constituer un fait divers rapporté dans la chanson aznavourienne. Ainsi, dans *Trenetement* (1994), il constitue un fait divers qui va apporter la gloire à un écrivain qui n'a essuyé que des échecs :

> Je sollicite
> Mon éditeur
> Qui m'éconduit
> Avec mépris
> Ah ! quel malheur

Dès lors je sombre
Dans la folie
Et je dis adieu à la vie
Dans la pénombre
Sans oraison
Je me fais un trou dans le front
Je vois d'en haut
Les gens s'arracher mes bouquins
Souvent il faut
Mourir pour devenir quelqu'un

Le suicide semble hanter la figure de l'écrivain dans la chanson aznavourienne. *Monsieur Gabriel* (1954) est également un auteur (dramatique) qui s'est donné la mort pour continuer ses rêves de gloire :

Monsieur Gabriel très heureux dans ses songes
Se suicida pour qu'éternellement
Se prolonge, se prolonge
Tout ce qu'il n'a jamais eu qu'en rêvant

Il est également lié à la figure de l'artiste dans une chanson comme *De la scène à Seine* (2000), conçue comme un hommage à Dalida. Dans cette chanson, le suicide d'une vedette va faire la une des journaux et devenir un fait divers, tant dans sa forme que dans son objet :

De la scène à la Seine
Elle a fait sa sortie
Emportant ses migraines
Et ses traits de génie
Telle une tragédienne
Drapée dans sa folie
Elle a franchi sans peine
Les portes de la nuit
De rengaine en rengaine
Elle avait négligé
Autant qu'on s'en souvienne
Amour et vie privée
Mais à l'âge, incertaine
Où l'on compte les ans
Les choses semblent vaines
Sans homme et sans enfant

En lettres de lumière
Son destin s'est écrit
Demain la presse entière
Retouchera sa vie
Trois colonnes à la une
Dix pages à l'intérieur
La mort est opportune
En noir et en couleur
On la dira plus grande
Et belle dans sa mort
Bâtissant sa légende
On écrira encore
Elle a marché sereine
Suivant sa destinée
De la scène à la Seine
Pour la postérité

En plus du canevas simple et du fait divers, le mythe et la légende proposent des schémas narratifs qu'emprunte Charles Aznavour dans ses chansons. La structure du mythe est identifiable dans *L'enfant prodigue* (1959) qui est une réécriture du mythe biblique dans laquelle il y a une mise en abyme de l'acte de narrer :

> Je reviens chez mon père
> Honteux et repentant
> Je suis parti naguère
> Comme un mauvais enfant
> J'avais un lit de plume
> La table et le pain blanc
> La grand' salle commune
> Et son feu de sarment
> […]
> Alors mes jeunes frères
> S'en vinrent tout autour
> Et jusqu'au petit jour
> Ensemble m'écoutèrent
> J'ai dit : « J'avais pour couche
> Les sables et du désert
> Je garde dans ma bouche
> Le goût de fruits amers

S'il ne s'agit pas d'un apologue, le canteur tire un enseignement de son parcours loin du domicile familial. De même, dans *La légende de Stenka Razine* (1951), Aznavour, sur un fond de musique du folklore russe, revient sur l'histoire d'un personnage des légendes russes. Stenka Razine, rebelle russe, est connu pour avoir sacrifié celle qu'il aime pour complaire à son équipage, constitué exclusivement d'hommes. Aznavour revient sur cet épisode et sur la démesure du personnage. Le récit commence comme celui des légendes d'antan, le suspens étant assuré par la lenteur de la traversée :

> Lentement le long des îles
> Souffle le vent, roulent les flots
> Glissent les barques agiles
> De Razine et ses matelots
> Sur le pont Stenka Razine
> Battent les cœurs, parlent les voix
> Tient sa belle douce et fine
> Tendrement au creux de ses bras
>
> Pas de femme en notre cercle
> Serrent les poings, montent les cris
> La colombe a soumis l'aigle
> Le marin n'est plus qu'un mari
> Mais Razine reste calme
> Grincez les dents, haussez le ton
> Rien ne peut changer son âme
> Ni l'amour, ni la rébellion
>
> Levant de ses mains puissantes
> Pleurent les joies, crève l'espoir
> Son aimée frêle et tremblante
> Il la jette dans les eaux noires

Puis il dit parlant au fleuve
Volga de mort, Volga de vie
Volga prends mes amours veuves
Pour toujours au fond de mon lit

4. UN DÉCOR PRÉCISÉ :

Enfin, aborder le topos narratif dans l'œuvre nécessite, également, d'étudier le cadre spatial des chansons d'Aznavour. L'auteur-compositeur-interprète accorde de l'intérêt au décor qu'il campe souvent dès les premiers vers et avec une économie de moyens. Très souvent urbain, mais aussi rural, bucolique et champêtre, maritimes et montagneux et même intergalactique (*Terre Nouvelle*), le cadre spatial des chansons aznavouriennes peut en déterminer la couleur musicale ainsi que la matière textuelle. Ainsi, du détail de la « *rue Sarasate* » (*Comme ils disent*, 1972), à celui du « *Boulevar' Raspail* » (*Le feutre taupé*, 1943), en passant par « *le petit bois de Trousse chemise* » (*Trousse chemise*, 1962) et « *la lande* […] *des verts d'Irlande* » (*Les vertes années*, 1967), les indicateurs spatiaux, souvent brefs, permettent de situer le micro-récit ou la tranche de vie décrits par le canteur et donnent un ancrage réaliste à ses chansons. Mais il convient surtout de noter que si l'intérêt accordé au cadre relève du topos narratif, ce cadre peut lui-même être cliché et stéréotypé. Le cliché du Paris « carte postale », de l'ailleurs idéalisé sont les plus saillants dans l'œuvre. De plus, le recours à l'accumulation de clichés liés à un lieu déterminé est un procédé qui contribue à la mise en valeur du topos narratif.

Ainsi, la ville de Paris est le cadre urbain le plus récurrent dans l'œuvre aznavourienne. Né à Paris (« *J'ai ouvert les yeux sur un meublé triste/ Rue Monsieur-le-Prince au Quartier latin* », chante-t-il dans *Autobiographie*, 1980), Aznavour s'inspire du paysage de cette ville pour dresser le décor de ses chansons. *La bohême* (1965), à titre d'exemple, qui exprime les regrets du canteur qui « *ne reconnai*[t] *plus/ ni les murs ni les rues* » de sa jeunesse, face à la disparition de l'ancien Paris et du Montmartre d'antan, en ravive le souvenir en agrémentant la chanson de détails spatiaux chargés d'une connotation temporelle : les « *lilas* » accrochés jusqu'aux fenêtres, « *les cafés voisins* », « *les bistrots* », « *l'atelier* ». Regrettant le « *nouveau décor* » de Montmartre, le canteur fait déambuler les auditeurs dans l'espace précis de ses souvenirs. Il en est de même dans *La maison rose* (2015), *Les petits pains au chocolat* (2015) qui situent les souvenirs du canteur dans la butte Montmartre, *Les nuits de Montmartre* (1955) ou encore *Jolie môme de mon quartier* (1964) dans laquelle le canteur se souvient « *des aventures/ qu'on vit qu'à Paname* » en évoquant le quartier de « *Ménilmontant* ». La « *rue du bac* » (*Les Caraïbes*, 1997), la « *Gare du Nord* » (*Le jazz est revenu*, 2000) ou encore « *les champs Elysées* » (*Au piano bar*, 1997) sont évoqués pour préciser le décor parisien de la

chanson d'Aznavour. De même, *La ville* (1957), chanson écrite par Aznavour et composée par Bécaud, qui utilise le cliché de l'opposition province/ville, met en scène un canteur à la fois charmé et déboussolé par l'effervescence d'une ville personnifiée (« *la ville est une étrange dame* ») que l'on peut aisément assimiler à la ville de Paris :

Un jour j'ai quitté mon village
Pour la ville, et en arrivant
J'ai cru qu'une main de géant
Venait de frapper mon visage

La ville dansait à mes yeux
Comme un ballet exceptionnel
Réglé par les forces du ciel
Animé par le feu de Dieu, feu de Dieu
De la terre semblaient jaillir
Les accords d'une symphonie
Composée de sons et de bruits
De cris et de larmes et de rires
Et des feux rouges, jaunes et verts
S'allumaient pour réglementer
La marche plus ou moins pressée
De tout un monde bariolé

Mais le Paris d'Aznavour est souvent décrit à travers l'énumération de plusieurs clichés liés à la ville dans l'imaginaire collectif. Ces chansons peuvent être utilisées dans l'exportation touristique de la ville, notamment dans *J'aime Paris au mois de mai* (1951) :

J'aime Paris au mois de mai
Quand les bourgeons renaissent
Qu'une nouvelle jeunesse
S'empare de la veille cité
Qui se met à rayonner
J'aime Paris au mois de mai
Quand l'hiver le délaisse
Que le soleil caresse
Ses vieux toits à peine éveillés
J'aime sentir sur les places
Dans les rues où je passe
Ce parfum de muguet que chasse
Le vent qui passe
Il me plaît à me promener
Par les rues qui s'faufilent
À travers toute la ville
J'aime, j'aime Paris au mois de mai
[…]
J'aime Paris au mois de mai
Avec ses bouquinistes
Et ses aquarellistes
Que le printemps a ramenés
Comme chaque année le long des quais
J'aime Paris au mois de mai
La Seine qui l'arrose
Mille petites choses
Que je ne pourrais expliquer
J'aime quand la nuit sévère
Étends la paix sur terre
Et que la ville soudain s'éclaire
De mille lumières
Il me plaît à me promener
Contemplant les vitrines
La nuit que me fascine
J'aime, j'aime Paris au mois de mai

En effet, les bouquinistes, les aquarellistes, les lumières de la ville, ses vitrines, ses vieux toits et autres poncifs sont ici cités pour célébrer la ville qui n'est pas uniquement le décor de la chanson mais son objet principal. « *Son propre Paris, en même temps qu'un magnifique décor de fiction* [340]», c'est ainsi que Bertrand Dicale définit le Paris d'Aznavour.

Ce procédé de « la ville carte postale », Aznavour l'exploitera dans d'autres titres qui ont pour cadre des villes aux attributs, aux lieux et aux symboles célèbres. *Que c'est triste Venise* (1964), écrite par Françoise Dorin, est un exemple éloquent de cette dimension de l'œuvre aznavourienne. En effet, cette chanson utilise toutes les images liées à la ville des soupirs : « les barcarolles », « les gondoles », « les musées », « les églises », « la lagune », « le Pont des soupirs » et « les pigeons ». Ces lieux communs vénitiens donnent un ancrage à la fois extrêmement réaliste mais également très attendu, commun et connu à cette chanson sur les amours mortes. De même, dans *T'en souvient-il* (1994), Aznavour donne pour cadre à sa chanson la ville de Marrakech. Les lieux évoqués permettent d'établir une véritable cartographie de la ville :

Soleil couchant sur Marrakech
L'Atlas au loin qui se profile
Nos promenades en calèche
[…]
Nous étions partis, cœur alerte
Pris d'une ferveur enfantine
A l'âge de la découverte
Au pays où le muezzin
Du haut d'une tour millénaire
Appelle en donnant de la voix
Les fidèles à la prière
[…]
Des parfums d'oranges amères
Au matin enivraient la ville
Portés par le vent du désert
[…]
Viens, partons raviver les roses
Fanées de nos tendres années
On se perdra dans les dédales
De la grouillante Médina
Et contemplerons les étoiles
Scintillantes sur Jemaa el-Fna
[…]
Je vois les remparts tout autour
La Koutoubia qui semble dire
« Amis, vous voilà de retour »

Les lieux emblématiques de la ville ocre sont énumérés et l'argument de cette chanson sur le souvenir est quasi-touristique.

[340] DICALE Bertrand, *Tout Aznavour*, *op.cit*. p. 152.

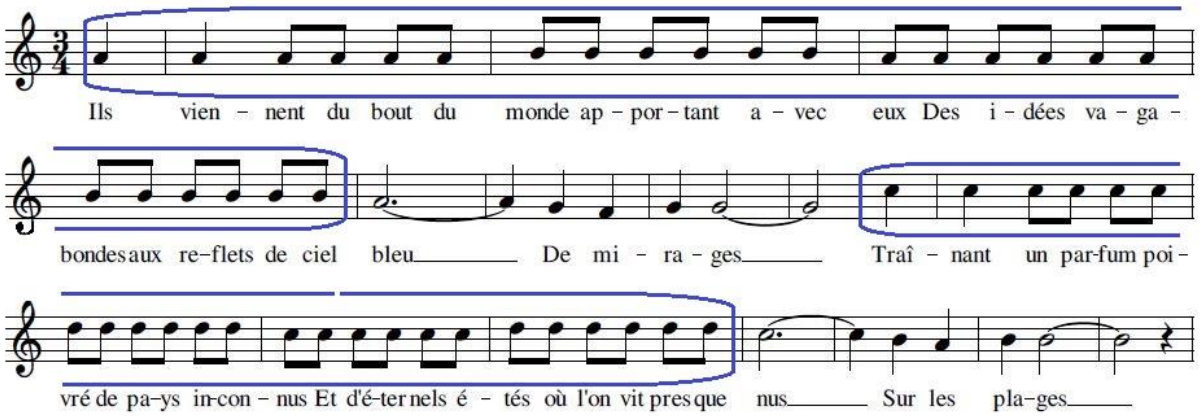
Cette ville est un ailleurs sublimé par le biais de souvenirs et de sensations décrites dans leur dimension synesthésique. Cela relève du topos de l'ailleurs idéalisé qu'immortalise le refrain de la chanson de 1967 intitulée *Emmenez-moi* :

Emmenez-moi
Au bout de la terre
Emmenez-moi
Au pays des merveilles
Il me semble que la misère
Serait moins pénible au soleil

Cette chanson suggère des oppositions classiques : le nord et le sud, la grisaille parisienne au soleil exotique de l'ailleurs, précarité de la ville urbaine et insouciance de l'ailleurs :

Ils viennent du bout du monde
Apportant avec eux
Des idées vagabondes
Aux reflets de ciel bleu
De mirage
Traînant des senteurs poivrées
De pays inconnus
Et d'éternels étés
Où l'on vit presque nu
Sur les plages
Moi qui n'ai connu toute ma vie
Que le ciel du Nord
J'aimerais débarbouiller ce gris
En virant de bord

D'ailleurs, ce couplet présente, sur le plan musical, un élément significatif que nous pouvons observer sur la partition, qui est le recto-tono :



Il correspond à une mélodie répétée sur une même note. Cet effet mélodique semble participer de ce topos dans la mesure où son effet est rythmique et linéaire. Il prépare à l'envolée lyrique et nettement plus mélodique du refrain. Cette opposition rythmique et mélodique couplet-refrain traduit l'opposition classique liée au topos de l'ailleurs exotique.

Ainsi, la chanson aznavourienne est une chanson éminemment narrative par son recours constant au topos narratif. Ses canteurs désabusés, ses personnages prototypiques, son décor réaliste et souvent stéréotypé contribuent à installer ce lieu commun et à faire d'Aznavour un véritable conteur. Les structures narratives de ses chansons mettent en relief un auteur-compositeur-interprète qui cherche à séduire son public par la fable. Les lieux communs instaurent donc une connivence entre l'artiste et ses auditeurs qui reconnaissent des modèles enfouis dans leur mémoire, transmis par la tradition, la doxa, l'école ou les modèles littéraires universels, modernes, ancestraux, savants ou populaires. Cependant, si l'usage des lieux communs peut constituer une marque de fabrique de l'auteur-compositeur-interprète et une caractéristique essentielle de son style, c'est en se les appropriant, les détournant et les sublimant à sa manière qu'il se distingue dans le champ de la chanson française.

CHAPITRE 2

SUBLIMATION DU LIEU COMMUN ET MODERNITÉ

Introduction :

Le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement ; ni même en la régularité : il faut du piquant et de l'agréable, si l'on veut toucher.

(Jean de La Fontaine, Préface des *Contes*, 1666)

Mais les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route que

(Georges Brassens, *La Mauvaise réputation*, 1952)

Le recours au lieux communs et l'emploi de recettes éprouvées dans l'œuvre aznavourienne ne doivent pas remettre en question l'idée de l'originalité de son œuvre, de sa modernité (par opposition à son respect de la tradition), ni son côté subversif et inventif. En effet, il serait réducteur de croire, comme l'ont fait certains détracteurs de l'usage des lieux communs[341], stéréotypes, poncifs, clichés et autres formes rattachées à l'idée, elle-même stéréotypée, de la banalité dans le discours, qu'il s'agit d'une œuvre stérile en termes d'inspiration, conventionnelle et banale dans ses formes et dans sa poétique. Si Aznavour a puisé dans les lieux communs pour baliser son œuvre de valeurs sûres et pour raviver la mémoire culturelle et esthétique de ses auditeurs et bénéficier de leur sympathie ainsi que pour s'inscrire dans des schémas réguliers, c'est en se positionnant face à ses lieux communs qu'il s'est démarqué et s'est créé une empreinte stylistique. Brunetière, fervent défenseur des lieux communs, soutient l'idée de la compatibilité de l'invention avec le lieu commun dans sa théorie :

> Il se pourrait […] que le lieu commun, si l'on entend bien toute la force du mot, ne fût ni si digne de tant de railleries ni si parfaitement méprisable. On plutôt ne se pourrait-il pas qu'il fût la substance même de l'art de parler et d'écrire ? […] J'avance ici ce paradoxe que le lieu commun est la condition même de l'invention en littérature[342].

Il serait donc erroné de croire qu'il s'agit d'un usage servile de modèles et d'associations prévisibles. En effet, la régularité ne signifie pas nécessairement l'absence de prise de distance. L'inspiration classique n'est pas nécessairement synonyme de conformisme aveugle.

[341] Pour Roland Barthes, le stéréotype est aux antipodes du style, « *c'est un emplacement du discours où le corps manque* », in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1995, p.93.
[342] BRUNETIERE Ferdinand, « Théorie du lieu commun », *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1881 ; *Histoire et littérature*, Paris, Calmann-Lévy, 1884, 3.vol., t.I, cité par Antoine Compagnon, *op.cit*. p.30.

Aznavour va, au contraire, chercher à s'inscrire dans la modernité en popularisant ces lieux communs. Yves Salgues, dans la première étude biographique sur Charles Aznavour va démontrer, de manière certes simpliste et naïve, mais néanmoins lucide, cette idée de popularisation de la chanson. Ainsi, ayant été sensible aux changements et aux évolutions des mentalités, Aznavour aurait chanté, grâce à un style qui se veut commun et celui de tous, pour les classes populaires et la petite bourgeoisie naissante des Trente Glorieuses :

> C'est sur les couches populaires – sur ceux qui sont les bras d'une société, beaucoup plus que sur ceux qui en sont la tête – qu'il compte : les as de Polytechnique, les idoles de Centrale entrent dans les comités directeurs des sociétés d'industries phonographiques, mais ce sont les nurses de leurs bébés qui chantent *J'en déduis que j'aime* ou *Vivre avec toi*[343].

Ce commentaire de Salgues démontre l'apport d'Aznavour dans cette rupture entre une chanson et une tradition élitiste et une chanson de tous. Cela passe incontestablement par un usage singulier des lieux communs. Car, comme l'explique Lucienne Bozzetto-Ditto, « *les lieux communs servent de banque de données à partir de quoi créer de manière dynamique, un rapport avec les éléments* [344]». En effet, il va les sublimer grâce à l'exploitation des ressources de la langue et des spécificités du genre qu'il pratique. Mais force est de constater que cette sublimation des lieux communs passe par un processus à la fois double et paradoxal. En effet, l'auteur-compositeur-interprète va à la fois revendiquer cette expression simpliste, du quotidien, partagée de tous comme attitude scripturale génératrice et essentielle de son œuvre tout en détournant et subvertissant les lieux communs. Il va les exhiber pour en souligner le caractère préfabriqué et en faire évoluer quelques-uns qui vont devenir un trait fondamental de son imaginaire, notamment celui de la chanson d'amour.

Ainsi, l'œuvre aznavourienne se caractérise par un jeu interdiscursif qui met en jeu les normes et les codes de la parole collective par le biais de procédés qui vont mettre en relief les traits les plus saillants de son écriture. Ce jeu interdiscursif va apparaître par le biais du détournement des topoï et de la parole de l'autre qui passe par des variations énonciatives, un mélange de registres, un renouvellement des locutions figées, par le détail hyperréaliste et prosaïque, par les effets de contraste, ainsi que par l'interprétation qui, en termes d'effet, vont aboutir à des effets de chute et de surprise, à un éloge de la banalité et à une recréation du topos de l'amour.

[343] SALGUES Yves, *Charles Aznavour*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1970 [1964], p.18-19.
[344] BOZZETTO-DITTO Lucienne, *op.cit*. p.261.

1. Chutes, écarts et effets de surprise ou l'art de détourner les topoï. Les procédés de mise à distance et de réécriture du lieu commun :

Le lieu commun est sublimé dans l'œuvre aznavourienne à travers des procédés repérables qui sont constitutifs du style de l'auteur-compositeur-interprète. De fait Aznavour a cherché à se démarquer en créant des effets de surprise par son détournement du topos et sa prise de distance à son égard ce qui est à l'origine de l'invention et de l'originalité dans son œuvre. Ces procédés, qu'il convient d'étudier dans ce qui suit, sont nombreux et relèvent autant de l'écriture que de l'interprétation ainsi que de la forme de la chanson.

Tout d'abord, l'énonciation et la question de la focalisation et du point de vue peuvent être interrogées dans ce sens. Certaines chansons se démarquent par leurs caractéristiques énonciatives qui œuvrent en faveur d'une expression qui cherche à se détacher d'un modèle préconçu. Ainsi, dans *Non, je n'ai rien oublié* (1971), chanson qui relate les retrouvailles de deux anciens amants, le procédé qui va sublimer le lieu commun des retrouvailles est celui du discours rapporté. En effet, d'inspiration romanesque et au style cinématographique, cette chanson se présente comme un dialogue dont les auditeurs ne perçoivent que la moitié :

> Je n'aurais jamais cru qu'on se rencontrerait
> Le hasard est curieux il provoque les choses
> Et le destin pressé un instant prend la pose
> Non, je n'ai rien oublié
> Je souris malgré moi rien qu'à te regarder
> Si les mois, les années marquent souvent les êtres
> Toi, tu n'as pas changé, la coiffure peut-être
> Non, je n'ai rien oublié
> Rien oublié
> Marié, moi allons donc je n'en ai nulle envie
> J'aime ma liberté et puis de toi à moi
> Je n'ai pas rencontré la femme de ma vie
> Mais allons prendre un verre, et parle-moi de toi
> Qu'as-tu fais de tes jours, es-tu riche et comblée
> Tu vis seule à Paris, mais alors ce mariage
> Entre nous tes parents ont dû crever de rage
> Non je n'ai rien oublié

Le canteur, comme pour exprimer sa confusion, rapporte les paroles de son ancien amour sans incises ni verbes de paroles, dans un discours non structuré. Le discours direct fait entendre ce qui n'est pas dit. Cette superposition des instances énonciatives qui fait se confondre deux voix dans la seule voix du canteur engendre une ambiguïté qui est service de l'expression de la confusion et de l'émotion. La présence des pronoms toniques « toi » ; « moi », le jeu de question-réponse, permet néanmoins de suivre le déroulement de cette première conversation

entre les deux anciens amants après dix ans. L'échange cordial ne cache pas l'émotion, les regrets et les réminiscences de l'amour des deux personnages. Ainsi, Aznavour parvient à sublimer un lieu commun récurrent dans les œuvres sur l'amour par le biais d'une émotion diffuse mais sincère à laquelle contribue l'énonciation[345].

Le discours rapporté confère une forme de polyphonie à la chanson d'Aznavour. Cette polyphonie est une caractéristique énonciative qui contribue à sublimer le lieu commun dans une chanson comme *La Mamma* (1963). Écrite par Robert Gall et composée par Charles Aznavour, cette chanson regorge de détails folkloriques qui sont de l'ordre du stéréotype et du cliché lié à l'Italie. En effet, relatant la scène d'agonie d'une patriarche italienne, cette chanson se présente comme un tableau pittoresque que la polyphonie des voix sublime :

Ils sont venus, ils sont tous là
Dès qu'ils ont entendu ce cri
Elle va mourir la Mamma
[…]
On la réchauffe de baisers
On lui remont' ses oreillers
Elle va mourir la Mamma
Sainte Marie pleine de grâces
Dont la statue est sur la place
Bien sûr, vous lui tendez les bras
En lui chantant Ave Maria
[…]
C'est drôle on ne se sent pas triste
Près du grand lit de l'affection
Y'a même un oncle guitariste
Qui joue en faisant attention
À la Mamma
Et les femmes se souvenant
Des chansons tristes des veillées

Les prières, les chants, le récit des souvenirs des personnages qui siègent auprès de la mourante sont suggérés par le texte et par l'interprétation, notamment grâce à la présence des « Ave Maria ». Cette polyphonie des voix accentue le pathos de la scène qui perd de son aspect folklorique.

En outre, à la polyphonie peut répondre le mutisme et le silence qui est le paradoxe de la chanson. En effet, dire le silence, le transcrire en mots, notes et paroles relève de l'originalité et de l'inventivité. Chant (celui du chanteur) contre silence (celui du canteur) est la forme adoptée dans *Et moi dans mon coin* (1966) qui consigne les observations d'un mari trompé ou sur le point de l'être :

[345] D'ailleurs, sur le plan musical, le changement de tonalité entre les couplets en si mineur et le refrain en si majeur rend compte de l'émotion qu'engendre ses retrouvailles chez le canteur.

Lui il t'observe
Du coin de l'œil
Toi tu t'énerves
Dans ton fauteuil
Lui te caresse
Du fond des yeux
Toi tu te laisses
Prendre à son jeu

Et moi dans mon coin
Si je ne dis rien
Je remarque toutes choses
Et moi dans mon coin
Je ronge mon frein
En voyant venir la fin

Lui il te couve
Fiévreusement
Toi tu l'approuves
En souriant
Lui il te guette
Et je le vois
Toi tu regrettes
Que je sois là

Et moi dans mon coin
Si je ne dis rien
Je vois bien dans votre manège
Et moi dans mon coin
Je cache avec soin
Cette angoisse qui m'étreint

L'écriture cinématographique de cette chanson, en champ/contre-champ permet de suivre la scène malgré le mutisme du canteur. La structure de la chanson en couplets-refrains participe de cette dynamique. Les couplets opèrent un zoom sur l'échange verbal ou indirect par le biais du geste et du regard entre les personnages, structuré par les pronoms toniques « lui », « toi » à l'attaque du vers tandis que les refrains isolent le canteur. Le topos du mari trompé, classique en lui-même, est ici source de sympathie à l'égard de ce canteur dont le mutisme révèle toute la souffrance.

Le point de vue peut également être à l'origine d'un écart et engendré un effet de surprise dans une chanson. En effet, quand ce dernier n'est pas celui qu'il est usuel d'utiliser dans la situation décrite, cela permet de dérouter, d'une certaine manière, les auditeurs. À ce propos, l'exemple *Je ne comprends pas* (1978) peut être sollicité pour illustrer cette idée. Écrite par Jacques Plante, cette chanson raconte l'épisode biblique de la nativité du point de vue du personnage de Joseph qui est, dans la tradition, muet :

Nous voici rentrés de voyage

C'est bon de revoir son village
Et son toit, sous les oliviers,
En Galilée
Marie va bien, elle se repose
Il est arrivé tant de choses
Et puis maintenant, nous avons
Un lit de plus à la maison
Le Ciel m'a donné un garçon
Pour Marie, ce fut difficile
Vous savez comme elle est fragile
Je me suis inquiété
Pour sa santé
Elle voyait dans son délire
Un ange qui venait lui dire
« Attendez-vous à tout moment
À un heureux événement
Moi je demandais comment…
[…]
C'est un enfant toujours très sage
Peut-être un peu trop pour son âge
Mais je suis à peu près certain
Qu'il ira loin
Je suis heureux d'être son père
Malgré bien des petits mystères
Que nous n'avons pas résolus
Mais je ne vous en dis pas plus
Nous l'avons appelé Jésus

Le récit de la naissance du Christ est à l'origine d'une incompréhension suggérée par les expressions dubitatives du personnage, signe de sa naïveté (il remet en question le caractère sacré de l'Annonciation « *elle voyait dans son délire/ un ange qui venait lui dire* »). L'emploi de la seconde personne du pluriel « vous » sollicite la participation active des auditeurs auxquels semblent s'adresser Joseph. En effet, le personnage biblique paraît conscient de l'universalité de l'histoire qu'il relate (« *vous savez comme elle est fragile* » ; « *je ne vous en dis pas plus* »). Il y aurait comme une complicité entre le personnage et les auditeurs, ces derniers étant au courant de plus de détails que le personnage lui-même. Ils auraient bénéficié d'une connaissance préalable de l'histoire qu'il décrit de son point de vue. Ainsi, l'énonciation et la focalisation permettent de réécrire le mythe biblique.

De même, quand elle est associée à une variation au niveau des registres, la variation énonciative entre le « tu » et le « vous » constitue une prise de distanciation à l'égard du topos de la femme aimée, notamment dans *Vous et tu* (1983). Dans cette chanson, Aznavour dresse le portrait d'une mondaine parisienne dont la vertu est contestée et souligne la duplicité du personnage :

Vous êtes chère grande artiste
La plus charmante des amies
Et l'hôtesse la plus exquise
Que n'ait jamais connue Paris

Chez vous c'est toujours table ouverte
On y côtoie le monde entier
Des diplomates et des poètes
Mais les mondanités passées
Libérée de ton enveloppe
Tu deviens dans l'intimité
La plus formidable salope
Qu'une mère n'ait enfantée

Je sais que vous, je sais que tu
Vous que j'admire
Toi qui m'attires
Je sais que vous, je sais que tu
Es respectable mais sans vertu

Nul ne sait que l'on est complices
Nos rapports semblent anodins
Jamais vos yeux ne vous trahissent
S'ils ne croisent un instant les miens
A l'heure où votre époux en scène
Joue du Musset subventionné
Vous venez jusqu'à mon septième
Ciel et enfer de nos péchés
Et sur mon lit, nue et offerte
Délaissant tes airs de statue
Tu te révèles plus experte
Qu'une sirène de la rue

La duplicité du personnage féminin est traduite non seulement par le passage du « tu » au « vous » mais aussi par le changement de registre. En effet, se côtoient dans cette chanson le registre soutenu qui correspond au discours de la vie mondaine et le registre familier que des termes vulgaires soutiennent. Ces variations créent cette distanciation à l'égard de l'image de la mondaine qui a un fort penchant pour la luxure. Le même procédé est utilisé dans *Habillez-vous* (2000). Le passage, dans le dernier couplet, du « vous » au « tu » crée un effet de surprise, notamment par l'effet de retardement produit par l'énumération :

Habillez-vous
Jusqu'au moment où plein d'émoi
Vous disant tu, au lieu de vous
Tu entendes soudain ma voix
Te dire, au lieu, d'habillez-vous
Déshabille-toi

Ces chansons mettent donc en relief un autre procédé de mise à distance du stéréotype qui est celui du jeu sur les registres de langue.

Ce procédé relève de l'ensemble des procédés qui misent sur la langue pour créer l'effet de surprise dans la chanson aznavourienne. Ils sont d'ailleurs nombreux. Ainsi, la présence d'un mot vulgaire ou grossier ou appartenant au registre familier, isolé dans un contexte immédiat qui ne développe par le registre relâché ou encore la dureté du vocabulaire qui puise dans la trivialité peuvent créer la surprise. Ainsi, l'apparition du mot « gosse » dans le troisième couplet

de *Nous irons à Vérone* (1973) (« *impatients, recueillis comme de fou de gosse* ») s'oppose légèrement au registre dominant dans cette chanson. De même, dans *Un mort vivant (délit d'opinion)* (2003), Aznavour décrit le sort réservé aux journalistes pris en otage par le biais de termes crus qui contrastent avec l'alexandrin :

> On m'a pissé dessus, craché à la figure
> Sur mes parties intimes on a mis le courant
> Avec les rats crevés je dors dans la raclure
> Malade et décharné, je suis un mort-vivant
> […]
> Je rampe dans mon trou comme un rat sous la terre
> Dans la crasse, l'oubli dans la merde et le sang
> Dans ce lieu où jamais un rayon de lumière
> Ne caresse ma peau, je suis un mort vivant

Dans *Je bois* (1987), le vocabulaire employé par l'auteur-compositeur-interprète puise éminemment dans le trivial pour dénoncer le couple conjugal :

> Je bois pour me donner l'illusion que j'existe
> Puisque trop égoïste
> Pour me péter la gueule
> […]
> Et je trinque à l'enfer qui dans mon foie s'impose
> En bouquet de cirrhose
> Que j'arrose en buvant
> […]
> À ma peau boursouflée, striée de couperose
> Et à la ménopause
> Qui te guette au tournant
> […]
> Au devoir accompli comme deux automates
> Aux ennuis de prostate
> Que j'aurai tôt ou tard

Ces exemples indiquent, également, la présence d'un vocabulaire des plus prosaïques et des plus communs dans la chanson aznavourienne. L'emploi de ce vocabulaire est l'un des éléments marquants du style de Charles Aznavour. En effet, l'auteur-compositeur-interprète en a fait sa marque de fabrique. Il s'est approprié l'usage des lieux communs de la langue et en a fait un élément essentiel de son empreinte stylistique. D'ailleurs l'abondance des exemples démontre qu'Aznavour a cherché à se démarquer en exhibant, par le biais de l'accumulation, ce vocabulaire prosaïque pour, non pas le dénoncer, mais l'élever au rang de procédé stylistique. Certains emplois ont pour but de le démarquer et de dédramatiser certaines situations conventionnelles qui relèvent du cliché. Ainsi, la présence d'un mot prosaïque peut suffire pour faire sourire l'auditeur qui, par conséquent, se projette, car il est dans le connu, le normal, l'ordinaire. Elle contribue au vérisme et au réalisme de la chanson d'Aznavour. Les exemples

sont foisonnants dans l'œuvre. Dans *Oh ! ma mère* (1982), la mention des « *trente-deux dents* » du canteur relève du pur prosaïsme :

> J'avais vingt ans
> **Trente-deux dents**
> Toutes mes illusions
> Un charme fou
> Dû avant tout
> À ma conversation

Des détails similaires peuvent être relevés dans *Sylvie* (1974) :

> Sylvie
> Range ton **mouchoir**
> Et **repoudre** ton nez

Ou encore dans *Il te suffisait que je t'aime* (1965) :

> Mais l'âge a pris ton insouciance
> Tu te traînes comme un fardeau
> Et ne ris plus à tous propos
> Mais pleures ton adolescence
> Et passes du matin au soir
> Des heures devant ton miroir
> Essayant **des fards et des crèmes**[346]

Dans tes chansons sur l'amour ou la fuite du temps, ces détails hyperréalistes détruisent le cliché, le popularisent par le biais de l'expression du commun.

C'est ainsi que se distingue Aznavour. Il crée son style à partir de ce « rien », cher au classique. Son expression a pour matière principale la langue de tous les jours, du quotidien. Il utilise les expressions toutes faites, les expressions figées et idiomatiques ainsi qu'une syntaxe et un vocabulaire simple pour écrire ses chansons. Ces expressions qui appartiennent au banal et au trivial, nourrissent la plume d'Aznavour qui en fait son outil d'expression privilégié en chanson. Le lieu commun est sublimé pour devenir lieu commun aznavourien. Il le revendique lui-même dans ses textes métaréflexifs :

> J'utilise toujours les mots les plus courants, les expressions les plus usuelles, celles que l'on prononce chaque jour et à tout bout de champ : « on ne sait jamais », « et pourtant », « il faut savoir » […] et tant d'autres de la sorte…[347]

C'est d'ailleurs ce que retiendra la critique universitaire à son sujet : « *Le fait d'avoir ainsi fourni à la langue des expressions figées que chacun peut s'approprier est le signe le plus net de la réussite d'Aznavour* [348]», écrit Lucienne Bozzetto-Ditto. En effet, adverbes, conjonctions, préposition ou autre mot-outil de la langue et expressions courantes, susceptibles de marquer

[346] Nous soulignons.
[347] AZNAVOUR Charles, *D'une porte l'autre*, *op.cit*. p.124.
[348] BOZZETTO-DITTO Lucienne, *op.cit*. p.260.

une rupture dans la conversation, sont des titres de chanson chez Aznavour : *Qui* ?(1963), *Désormais* (1969), *Tu t'laisses aller* (1960), *Comme ils disent* (1972), tout comme ces bribes de phrases qui font office de titre : *Ce n'est pas toujours drôle le cinéma* (1956), *C'est ainsi que les choses arrivent* (1972). D'ailleurs, l'auteur-compositeur-interprète joue sur les mots et tente de renouveler des locutions figées en les déconstruisant comme dans *L'amour, bon dieu, l'amour* (1980) :

> L'amour avec des hauts, avec des bas de soie
> […]
> L'amour en faux cul et faux seins

Ainsi, dans ces exemples, Aznavour transforme l'expression usuelle « avoir des hauts et des bas » qui, par le biais de la métaphore, signifie « *se sentir plus ou moins bien suivant les moments ou les situations* » et lui donne un sens matériel et physique que suggère le mot « soie », ainsi que l'expression « faux-cul » qui, par dérivation, ne renvoie plus au trait psychologique de l'hypocrisie mais à un trait physique grâce à l'association au mot « sein » dans le syntagme qui suit.

Dans ce même ordre d'idée, il convient de noter le recours au bilinguisme comme procédé linguistique sublimant le lieu commun. L'exemple le plus probant, à cet effet, est celui de *For me, formidable* (1964). Cette chanson, écrite par Jacques Plante, joue sur les sonorités des deux langues pour exprimer l'amour du canteur et pour sublimer le lieu commun du portrait féminin :

> You are the one for me, for me, for me, formidable
> You are my love very, very, very, veritable
> Et je voudrais pouvoir un jour enfin te le dire
> Te l'écrire
> Dans la langue de Shakespeare
> My daisy, daisy, daisy, désirable
> Je suis malheureux d'avoir si peu de mots
> À t'offrir en cadeaux
> Darling I love you, love you, darling I want you
> Et puis c'est à peu près tout

En effet, le canteur, conscient de ses lacunes en anglais et de la banalité de l'expression unilingue, recourt au bilinguisme pour se tenter de se distinguer :

> Je ferais mieux d'aller choisir mon vocabulaire
> Pour te plaire
> Dans la langue de Molière
> Toi, tes yeux, ton nez, tes lèvres adorables

Enfin, il est important de noter que l'écart et la distance à l'égard du lieu commun peuvent être assurés par l'accumulation, les effets de surprise finale dans la chanson et par l'interprétation qu'en donne le chanteur. De fait, l'accumulation est une exhibition emphatique

et hyperbolique du cliché qui a pour conséquence la déconstruction du lieu commun. Ainsi, dans un titre comme *Moi, je vis en banlieue* (2007), Aznavour reprend tous les clichés et stéréotypes liés à la vie de banlieue qui, par leur accumulation, perdent de leur crédibilité. Les auditeurs, qui reconnaissent le stéréotype n'y adhèrent pas nécessairement et la chanson annule le cliché :

> Moi je vis en banlieue où je prends mes vacances
> Dans des sous-sols pourris, aux escaliers branlants
> Suintant l'humidité, où les rats font bombance
> Dans ces lieux insalubres sombres et opprimants
> Nos voisins sont des gens de toutes origines
> Des yougos des rebeus des blacks et des gitans
> On y rencontre tout, la beauté la vermine
> Petits dealers futés et sérieux étudiants
> Mon père a émigré avant l'indépendance
> Quand on manquait de bras pour les sales boulots
> Un contrat de travail et le voilà en France
> Pas toujours bien payé et parqué de ghettos
> Quinez mètres carrés sans eau et sans chauffage
> Des toilettes à la turque tout au bout du couloir
> Un cloaque insensé immeuble d'un autre âge
> Avec des murs tagués puant le désespoir

Insalubrité, métissage, forte concentration d'immigrés, précarité matérielle… tous ces clichés liés à la banlieue et exhibés dans les médias depuis la crise des banlieues qui a touché la France au début des années 2000, sont d'ailleurs compromis par l'éthos du chanteur. De fait, s'il est français d'origine étrangère, ce dernier n'a jamais vécu en banlieue et l'accumulation des images stéréotypées dément la sincérité de la chanson qui apparaît, nécessairement, surjouée. Par ailleurs, certaines chansons peuvent surprendre par leur chute. L'attitude du canteur ou du personnage dont il est question peut surprendre et s'opposer à ce que la trame narrative de la chanson laissait présager. Ainsi, dans *Sur ma vie* (1955) la fidélité du canteur envers la femme qui l'a trompé est inattendue, tout comme la tendresse du canteur à l'égard de sa femme décrite comme acariâtre dans *Tu t'laisses aller* (1962), *Tu exagères* (1963) ou encore *Bon anniversaire* (1963) surprend nécessairement les auditeurs :

> - Malgré tout le mal que m'as fait
> Sur ma vie
> Chérie
> Je t'attendrai
>
> - Redeviens la petite fille
> Qui m'a donné tant de bonheur
> Et parfois comm' par le passé
> J'aim'rais que tout contre mon cœur
> Tu t'laisses aller, tu t'laisses aller

- Tu exagères, depuis toujours
Y'a donc pas de raison que tu cesses un jour
Pourtant pour moi, ne change rien mon amour
Car c'est pour tout ça que je t'aime
Ton caractère, ta bonne humeur
Ta fraîcheur d'âme, et tes qualités de cœur
Font que dans la vie je ne m'ennuie jamais

Tu exagères mon cœur
Tu exagères je sais
Tu exagères mais
Ça me plaît

- La soirée est gâchée mais on a de la chance
Puisque nous nous aimons l'amour est le plus fort
Bon anniversaire ! bon anniversaire !
Bon anniversaire !

L'interprétation et la performance du chanteur jouent nécessairement un rôle dans la réception de la chanson et de son message. Ainsi, des vers parlés ou scandés, une interprétation théâtrale ou surjouée, une musique sautillante ou rythmée qui accompagne des paroles tragiques ou misogynes ou encore l'instauration d'un dialogue chanté peuvent déjouer les lieux communs. Les exemples sont nombreux dans l'œuvre d'Aznavour. Ainsi, la mise en scène théâtrale de *Je m'voyais déjà* (1960) dans laquelle Aznavour feint de s'habiller sur scène sublime les clichés liés à la vie d'artiste et le topos de l'artiste raté. L'interprétation quasi-parlée de *Tu t'laisses aller* (1962) suggère davantage le réalisme de cette scène de crise conjugale banale. Dans *Attention à la femme* (1958), la musique rythmée et qui swing en déjoue le caractère misogyne. De même, dans *Poker* (1953), qui constitue notre dernier exemple, les vers sont scandés (d'ailleurs, Aznavour dira plus tard, que dans cette chanson il faisait du rap sans s'en apercevoir) et certains passages se présentent comme des dialogues, ce qui fait de cette banale partie de poker une chanson dynamique :

On prend les cartes, on brass' les cartes
On coup' les cartes, on donn' les cartes
C'est merveilleux on va jouer au poker
On prend ses cartes, on r'gard ses cartes
On s'écrie : cart's ! puis l'on écart'
J'en jette trois, car j'ai déjà un' pair'
Quand tout le monde a son jeu
On se regarde en chiens d'faïence
On essaie d'lir' dans les yeux
Du voisin plein de méfiance
J'ai pris trois cartes et lui deux cart's
Vous combien d'cart's ? moi juste un' carte
Faut s'méfier y'a du bluff dans l'air…

« je suis blind à toi d'parler »
Dit au second le premier
Et ce dernier s'écrie : « Parole ! »
Le troisième mis' cent francs »

Je dis : « tes cent, plus mill' francs »
Les deux autres s'arrêtent au vol
Le troisièm' me dit : « voilà
Tes mill' francs ! qu'est c'que tu as ?
- Trois dam's, j'ai gagné je crois
- Non, dit-il, car j'ai trois rois ! »

Ainsi, si Charles Aznavour recourt aux lieux communs, aux stéréotypes et aux clichés linguistiques, il parvient à les sublimer et à se les approprier pour en faire une marque de fabrique, une empreinte de style. Ce qui aurait pu lui être reproché (certains critiques l'ont fait) et ce qui aurait pu constituer une faiblesse de son œuvre n'en est pas la force mais la singularité et l'originalité. Il crée ainsi une œuvre accessible, du quotidien, qui parle de tous et à tous, par ses images connues, par sa langue qui est celle que l'on parle. Il dira en 2009 : « *j'ai appris à mélanger le langage populaire et le poétique. Le premier accroche le public, le second le retient* [349]». Cette réflexion est illustrée par l'embellie du lieu commun dans l'œuvre qui chante tout, même les sujets les plus ordinaires pour une apologie de la banalité.

[349] Entretien dans *l'Express*, 20 septembre 2009, cité par Raoul Bellaïche, *op.cit*. p. 262.

2. **Fulgurances et innovation thématique : chanson sur tout ou l'apologie de la banalité :**

« Il n'y a point de banalité dans le monde, il n'y en a que dans les esprits »

(Alphonse Daudet, 1998)

Ainsi faisaient les couturiers qui d'ailleurs, avec une orgueilleuse conscience d'artistes, avouaient que « chercher du nouveau, s'écarter de la banalité, affirmer une personnalité, préparer la victoire, dégager pour les générations d'après la guerre une formule nouvelle de beau, telle était l'ambition qui les tourmentait, la chimère qu'ils poursuivaient…

(Proust, *Le Temps retrouvé*, 1922)

Nous avons démontré que s'il y a recours aux lieux communs dans l'œuvre aznavourienne, il y a également dépassement, réécriture et absorption de ces thèmes et expressions connus et universels. La démarche aznavourienne se veut donc à la fois traditionnelle et novatrice. Dans cette quête de l'inspiration créative et originale, Aznavour va souvent faire preuve d'audace mais aussi de banalité.

Il est à noter, tout d'abord, que certaines chansons ont fait fulgurance dans son œuvre malgré leur dimension stéréotypée et se sont démarquées. L'exemple le plus à même d'illustrer cette idée est *Comme ils disent* (1972). En effet, cette chanson qui raconte le quotidien d'un travesti homosexuel a été chantée par Aznavour alors que la question homosexuelle n'était pas très abordée dans le paysage chansonnier français (exceptionnellement tolérée quand elle était traitée sur le mode comique) et était encore tabou. Ainsi, en choisissant pour personnage central d'une œuvre chantée un homosexuel, l'auteur-compositeur-interprète fait preuve d'audace non seulement en traitant de cette thématique mais en endossant, scénariquement (par le biais du « je ») et scéniquement, le personnage de sa chanson. En effet, l'interprétation qu'en donne Aznavour sur scène est extrêmement éloquente, théâtrale et participe de l'emphase du portrait intimiste brossé dans cette chanson. Jusqu'au début des années 1990, le chanteur adoptera la même mise en scène, celle-ci étant devenue un lieu commun des spectacles et concerts de ce dernier.

Cette chanson-portrait, dont la portée sociologique a été remise en question lors de sa parution[350] et plus tard par la critique[351], peut paraître déroutante et ambiguë d'où son intérêt[352]. En effet, en cumulant les clichés sur les travestis et les homosexuels, Aznavour n'a-t-il pas frôlé la caricature ? Le propos, compatissant dans l'ensemble, ne suggère-t-il pas une certaine condescendance de la part du chanteur ? Son allure de plaidoyer en faveur de la communauté homosexuelle n'a-t-elle pas risqué de décrédibiliser leur cause qui, aujourd'hui, n'en est plus une ? L'ambiguïté du personnage, à la fois naïf, pathétique, stéréotypé mais qui affirme son identité sexuelle (certes par le biais d'un jeu homophonique) renforce cette équivoque. Cependant, la gravité du ton, l'absence d'ironie en font une œuvre convaincante.

Les détails réalistes, pittoresques, les clichés et les préjugés que rapporte cette chanson sont les caractéristiques qui lui permettent de faire fulgurance dans l'œuvre. À cela s'ajoute sa structure narrative qui dévoile, au fur et à mesure, des éléments qui accroissent le pathétique du personnage. Les premiers vers campent l'atmosphère intimiste de la chanson et l'abondance des détails sur la vie et le quotidien du personnage d'emblée attire l'attention des auditeurs :

J'habite seul avec maman
Dans un très vieil appartement
Rue Sarasate
J'ai pour me tenir compagnie
Une tortue, deux canaris
Et une chatte
Pour laisser maman reposer
Très souvent je fais le marché
Et la cuisine
Je range, je lave, j'essuie

[350] Nouvellement créé, le Front de libération des homosexuels (FLH) réagit plutôt violemment : « *Nous ne voyons pas pourquoi M. Aznavour s'est cru autorisé à écrire une chanson sur les homosexuels, "Comme ils disent". La libération des homosexuels passe par la Révolution, pas par la chanson !* ». Réponse de Charles Aznavour dans le même magazine : « *Je ne vois pas le pourquoi de ces protestations. Le nombre considérable de lettres que j'ai reçues ou de gens qui m'ont abordé dans la rue à ce sujet m'a prouvé que j'avais eu raison. Qu'ai-je fait ? J'ai écrit une chanson d'amour sur un sujet que personne n'avait jamais osé aborder de cette façon. Un homosexuel ne l'aurait pas chantée. Un non-homosexuel non plus, par crainte d'être pris pour un homosexuel ! Moi, j'ai eu envie de l'écrire, et j'ai eu le courage de la chanter. Courage, oui, car jusqu'au dernier moment, des gens du "métier" m'ont demandé de faire au moins une annonce d'excuse avant de la chanter. Question de réputation, paraît-il. Je m'en fiche pas mal de ma réputation. Je suis entré en scène et j'ai chanté la chanson sans annonce. Et je continue : jamais un mot, jamais un geste, ni avant ni après. Je ne fais pas des homosexuels des gens à part. Pour moi, ils ont toujours été des gens comme les autres. Et en écrivant cette chanson, je les "intègre" publiquement. Si certains râlent, alors c'est qu'ils pensent qu'ils sont un problème. Moi, je ne pense pas qu'ils soient un problème* », in *Bonnes soirées*, 1972, cité par Raoul Bellaïche, *op.cit*. p.90.

[351] BELLERET Robert, *op.cit*. p.365.

[352] Interwievé par Maurice Achard, Aznavour expliquera ses motivations : « *Je me suis dit que jusqu'ici toutes les chansons qu'on a faites sur l'homosexualité étaient de petites rigolades et que, pour une fois, on pouvait peut-être en écrire une qui soit comme une chanson tout à fait normale sur un sujet que l'on ne traitait pas… Je crois aussi que c'est arrivé à un bon moment, un moment où j'étais crédible, où j'avais dépassé le stade de celui qui n'a pas de voix, qui écrit bizarrement et qui n'a pas de physique… Tout ça était terminé. On me faisait confiance. Et quand on vous fait confiance, vous pouvez aller beaucoup plus loin* », cité par Raoul Bellaïche, *op.cit*. p.77.

À l'occasion je pique aussi
À la machine
Le travail ne me fait pas peur
Je suis un peu décorateur
Un peu styliste

Solitude, animaux de compagnie (nous serons sensible, à cet égard, à l'amphibologie « chatte »), tâches ménagères et polyvalence sont ainsi soulignés dès les premiers vers. Son métier de travesti est ensuite révélé, la pratique de la médisance puis, pour comble d'infortune, un amour à sens-unique porté envers un hétérosexuel :

Mais mon vrai métier, c'est la nuit
Que je l'exerce, travesti
Je suis artiste
Je fais un numéro spécial
Qui finit en nu intégral
Après strip-tease
Et dans la salle je vois que
Les mâles n'en croient pas leurs yeux
Je suis un homme oh !
Comme ils disent
[…]
On va manger entre copains
De tous les sexes
Dans un quelconque bar-tabac
Et là, on s'en donne à cœur joie
Et sans complexe
On déballe des vérités
Sur des gens qu'on a dans le nez
On les lapide
Mais on le fait avec humour
Enrobé dans des calembours
Mouillés d'acide
[…]
Comme un pauvre clown malheureux
De lassitude
Je me couche mais ne dors pas
Je pense à mes amours sans joie
Si dérisoires
À ce garçon beau comme un dieu
Qui sans rien faire a mis le feu
À ma mémoire
[…]
L'objet de tous mes tourments
Passe le plus clair de son temps
Aux lits des femmes

La fin de la chanson confère à cette chanson sa dimension sociologique puisqu'elle se veut une défense des droits des homosexuels. Le personnage, jusque-là symbole d'infortune, perd de sa naïveté et devient un porte-voix symbolique des défenseurs de la cause homosexuelle :

Nul n'a le droit en vérité
De me blâmer, de me juger
Et je précise
Que c'est bien la nature qui
Est seule responsable si

Je suis un homme oh !
Comme ils disent

L'audace d'Aznavour apparaîtra, dans un autre registre, dans ses chansons grivoises, paillardes et licencieuses et moins connues du grand public. En effet, Aznavour a écrit et composé des chansons, en collaboration avec Bernard Dimey, qui paraîtront dans un album, chez Barclay, intitulé *Chansons cu…rieuses* (1961) parmi lesquelles figure *Le cul de ma sœur*. En 2006, le chanteur toulousain Jehan Cayrecastel, sur l'album *Jehan chante Bernard Dimey et Charles Aznavour – Le cul de ma soeur*, produit par Didier Pascalis pour le label Tacet, se voit offrir quatre chansons de la part d'Aznavour dont il est l'auteur et le compositeur : *Le Zizi de Bastien*, *Ne l'amputez pas*, *Le Roi des cons*, *Mon minet, mon minou*[353]. Ce dernier signe également la préface du CD :

> Avec passion, avec humour, de manière populaire, osée mais jamais vulgaire, il se veut au service de toutes sortes de poésie. Celle de la rue, comme celle des chambres closes. Il caresse, fait danser les vers, fait chanter les rimes. Je vous livre son nom, gardez-le en mémoire : Jehan. Géant, n'est-ce pas ?

Ainsi, dans *Mon minet, mon minou* (2006), il raconte les affres de la relation intime d'un jeune homme et d'une dame passée d'âge par le biais de l'ironie et des allusions explicites et suggestives :

Bien qu'elle ait un pied dans la tombe
Elle prend l'autre de son mieux
En soufflant sur ton corps nerveux
Comme un animal qui succombe
Qui se raccroche et qui en veut
Et lorsque le désir l'emporte
Sous ses étreintes artificielles
À l'entrée du septième ciel
Il arrive une presque morte
Dans un élan surnaturel
Mais vite elle reprend ses forces
Pour communiquer à ton corps
Ces soubresauts d'avant la mort
Et te prouver que sous l'écorce
Il subsiste encore un trésor
Et que dans les vieilles marmites
Comme le proverbe l'avoue
On fait « mais n'allons pas au bout »
Tu en connais bien sûr la suite
Et tu n'es pas d'accord du tout

Mon minet, mon minou
C'est pas facile
C'est facile entre nous
Mon minou, mon minet
C'est pas facile de faire ce que tu fais

[353] Ces chansons figurent dans l'*Intégrale*, 2010.

Par ailleurs, en cherchant à créer des chansons d'inspiration nouvelle, Aznavour va créer des chansons sur tout. En effet, il va faire preuve d'innovations thématiques au point de sombrer, parfois, dans la pure banalité. Les thématiques non conventionnelles et non pressenties comme pouvant faire l'objet de chanson peuvent l'être chez Aznavour. Les accidents routiers dans *Rouler* (1986), l'animal de compagnie dans *On ne veut plus de nous ici* (1991), la surdité dans *Je n'entends rien* (2003) ou encore la médecine dans *Les amours médicales* (1977). En effet, dans ce dernier titre, Aznavour imagine une étudiante en médecine qui ferait subir à son amant l'inventaire concret des composantes physiques du corps humain :

> Celle que j'aime se destine
> À un très noble et beau métier
> Chaque jour à la faculté
> Elle prépare médecine
> Mais la nuit quand je la caresse
> Elle me chuchote à mi-voix
> Sais-tu ce que j'ai sous les doigts
> Quand ton corps sur le mien se presse
>
> Du carbone et du potassium
> Du phosphore et puis du sodium
> Du zinc, du fer, de l'hydrogène
> De l'iode, du cuivre et du brome
> Du manganèse et du calcium
> De l'azote et de l'oxygène
> Le corps est à moitié plein d'eau
> Il contient des sels minéraux
> Et des matières organiques
> Il y a la chair et les os
> Et puis les muscles sous la peau
> Que tout cela soit érotique
> Je suis envié par mes amis
> Qui pensent qu'un docteur au lit
> Doit trouver des choses géniales
> Le génial est que dans le noir
> Je crois être à un cours du soir
> Je vis des amours médicales

Si cette chanson se présente comme un exercice de style, il n'en reste pas moins que, dans sa thématique, elle peut s'entendre comme une apologie de la banalité. Tout peut être prétexte à chanter dans l'œuvre d'Aznavour. Ainsi, audace et éloge de la banalité appuient la dialectique de la tradition et de la modernité qui traverse l'œuvre, du classicisme et de l'originalité. Mais l'originalité aznavourienne réside dans le dépassement de la chanson sentimentale qu'il opère dans son répertoire pour créer une chanson sensuelle qui est, sans doute, l'un de ses apports majeurs dans l'histoire de la chanson française.

3. **De la chanson sentimentale à la chanson sensuelle : Aznavour ou le chant de l'odalisque.**

> **Un cordonnet de soie noire, passant à travers un cœur de rubis et soutenant une petite croix de pierreries, entourait le col de la marquise, comme pour combattre les sensualités païennes éveillées par la vue de ces charmes étalés, et défendre au désir profane l'entrée de cette gorge mal fortifiée d'un frêle rempart de guipure.**
>
> (Gautier, *Le capitaine Fracasse*, 1863)

En 1955, Jacqueline Cartier affirmait, dans *Music-Hall* : « *Charles Aznavour : il a forcé tous les sens interdits, il a chanté l'amour comme personne ne l'avait fait*. [354]». Elle souligne, dans ses propos, l'une des caractéristiques de la chanson d'amour de Charles Aznavour. En effet, si le topos de l'amour est plus que récurrent dans l'œuvre et est traité dans ses différentes variantes, il n'en reste pas moins qu'Aznavour va sublimer ce lieu commun en faisant de son œuvre un terrain fertile pour les chansons de l'amour physique, charnel et sensuel. En effet, dès les années 1950, l'auteur-compositeur-interprète va se démarquer en créant des chansons « *interdites aux moins de seize ans* » qui seront censurées et interdites d'antenne. Si la chanson d'amour et celle adressée aux femmes est un bon argument de vente, elle devient une marque de fabrique de l'artiste qui raconte, dans ses chansons, l'intimité amoureuse d'amants passionnés. Aznavour affirmera, en 1977 :

> Je me plains du vieillissement, du rattage mais je ne pleure pas. D'autres pleurent. Par exemple, Brel se trainait, « *je suis l'ombre de ton ombre* », Brel se trainait aux genoux des femmes. Moi pas, moi je ne me plains pas. Je ferme la porte et je reste tout seul derrière la porte[355].

Refusant les lamentations pathétiques de l'être amoureux, Aznavour va défendre une chanson d'amour qui parle de caresses, de sueurs, de gémissements, de cris et de jouissance. Les seules plaintes que l'on entend dans la chanson d'amour aznavourienne sont celles des amants enlacés « avant, pendant ou après » (pour reprendre le titre de sa chanson de 2007) leur union charnelle. Les exemples sont nombreux dans l'œuvre. Ainsi, dans *Après l'amour* (1956), Aznavour va immortaliser les sentiments qui suivent l'acte amoureux :

> Nous nous sommes aimés
> Nos joies se sont offertes
> Et nos cœurs ont battu
> Poussés par cet instinct
> Qui unit les amants en se fichant du reste
> Tu glisses tes doigts
> Par ma chemise entr'ouverte
> Et poses sur ma peau
> La paume de ta main
> Et les yeux mi-clos
> Nous restons sans dire un mot

[354] *Music-hall*, n°5, 1955, citée par Daniel Pantchenko, *op.cit*. p. 170.
[355] Extrait de l'émission « Les chanteurs de charme », 18 décembre 1977, DVD *Anthologie Aznavour*, vol.2.

Sans faire un geste

Après l'amour
Quand nos corps
Se détendent
Après l'amour
Quand nos souffles sont courts
Nous restons étendus
Toi et moi presque nus
Heureux sans rien dire
Éclairés d'un même sourire
Après l'amour
Quand nos membres sont lourds
Au sein des draps froissés
Nous restons enlacés
Après l'amour
Au creux du jour
Pour rêver

Il est donc question de l'instinct, des souffles courts et de « draps froissés ». En moins de trente vers courts et sans refrain, l'auteur-compositeur-interprète décrit cette séquence d'intimité. Il récidivera dans d'autres titres de la même époque, tels que *L'amour à fleur de cœur*, *Je veux te dire adieu* dans lesquelles l'atmosphère suave, chargée de volupté et de tendresse va rappeler l'ambiance d'*Après l'amour*. De même, dans *Si tu m'emportes* (1961) ou *Tu veux* (1961), Aznavour explicitera davantage cette sensualité qui caractérise la facture de ses premières chansons et les jouissances auxquelles aspire le canteur seront précisées :

Tu veux brûlant ta peau
La tendre déchirure
Faite par le plaisir
Pour t'étourdir de joie
Tu veux

Tu veux des jours fiévreux
Prolongeant tes nuits blanches
Lorsque la force manque
Et que le souffle est court
Tu veux

Tu veux des doigts nerveux
Accrochés à tes hanches
Inquiets et te donner
Le meilleur de l'amour
Tu veux
[…]
Tu veux à pleines dents
À pleine rage mordre
Dans ce fruit mystérieux
Que l'on veut défendu
Tu veux
[…]
Tu veux n'être qu'un corps
Aux mains de cet orfèvre
Qui te façonnera
En te donnant l'amour

La sensualité pourra se transformer en nymphomanie (*J'ai souvent envie de le faire*, 1970), en lubricité (*L'instinct du chasseur*, 1991), pourra laisser place au cliché de la femme-chatte (*Féline*, 1982). Mais elle sera une constante dans l'œuvre même si les dernières chansons d'Aznavour se veulent moins explicites.

Son intérêt pour le corps féminin et sa géographie (*T'es ma terre, mon pays*, 1962) qui relève de cette chanson sensuelle, empreinte de pudeur et de réalisme, est particulièrement intéressant dans la mesure où Aznavour semble exploiter un motif à la fois littéraire et artistique. En effet, il reprendrait le motif de l'odalisque à l'esclave. Au XIXe, les odalisques sont des personnages récurrents de la peinture orientaliste ou érotique. Des peintres s'en inspirent tels que Ingres (*La grande Odalisque*, 1814) ou Manet (*Olympia*, 1863). Dans l'usage populaire, le mot odalisque fait allusion à la maîtresse et à la concubine. Servant au plaisir sexuel du sultan, dans la tradition, elle est femme sensuelle aimée pour son corps sous la plume de Charles Aznavour. Cela est perceptible notamment dans un titre comme *Un corps* (1977) :

> Un corps pour m'étendre à côté
> Dans l'ombre, épaule contre épaule
> Un corps frémissant que je frôle
> Avant que de le posséder
>
> Un corps pour me pencher dessus
> Et par d'imperceptibles touches
> Des doigts et de la bouche
> En violer tous les inconnus
>
> Un corps de femme, femme
> Brûlant de mille flammes
> Mi-tigresse et mi-biche
> Ou bien encore en friche
> Pudique et désarmant
> Un corps frêle et femme-enfant

D'ailleurs, Sylvain Dépée, dans le hors-série de *Télérama*[356], opère une comparaison entre Manet et Aznavour. Le premier a choqué en peignant son modèle nue, allongée sur un divan dans un tableau que nous proposons pour rappel :

[356] *Télérama*, *Hors-série, Aznavour*, octobre 2018, p.36.

Figure1 : *Olympia*, Manet, Huile sur toile, 131x191 cm, Musée d'Orsay

Le second en parlant des « *membres lourds* » et des « *draps froissés* ». Aujourd'hui, malgré le scandale vécu à sa sortie, l'*Olympia* de Manet est un tableau classique. Il en de même de nombreuses chansons d'Aznavour qui ont fait scandale lors de leur parution par leur charge moderne et leur affront aux conventions ainsi que par leur dimension sensuelle mais qui aujourd'hui, sont des classiques du répertoire d'Aznavour et de la chanson française.

CONCLUSION :

AZNAVOUR ET LE RÉALISME SENTIMENTAL (HAWKINS) ; PLAIRE POUR DURER

L'étude des lieux communs que nous avons pensés comme une forme de régularité dans l'œuvre a permis d'aborder quelques caractéristiques esthétiques de l'œuvre qui ne sont pas sans rappeler les conclusions du chercheur britannique Peter Hawkins auxquelles certaines de nos analyses ont également abouti. En effet, dans son ouvrage *Chanson. The french singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*[357], il démontre, dans le chapitre qu'il consacre à Aznavour, que ce dernier est un « réaliste sentimental », ce qui correspondrait, selon lui, au modèle du crooner américain, notamment pour avoir chanté l'amour sensuel :

> In general terms, Aznavour contribuated to the genre of chanson over a twenty-year period, from 1946 onwards a new realism in the depiction of sentiments, and a musical sophistication based on the image of worldly wise American crooner of which Sinatra is probably the best-known example. Aznavour broadened the range of sentiments and situations that chanson could express, going well beyond what was acceptable to Anglo-American audiences at that time, and leaving behind the modesty and discretion typical of the generation of Charles Trenet. […] he becomes a disenchanted chronicler of the sexual mores of his times, opening up the genre of chanson to deeper and less conventional attitudes and feelings and paring the way for his more adventurous and innovative contemporaries[358].

Indépendamment de la comparaison avec la figure du crooner américain, cette qualification de « réaliste sentimental » nous paraît, en effet, correspondre à l'image artistique de Charles Aznavour qui embellit les lieux communs par le réalisme de son écriture, notamment celle de l'amour.

Antoine Compagnon affirmait qu'« *avec les lieux communs, on ne quitte jamais la querelle des Anciens et des modernes* [359]». Aznavour semble avoir dépassé cette querelle en créant une œuvre qui s'inscrit à la fois dans la tradition et dans le continuum des modèles littéraires et artistiques universels ainsi que dans la modernité en sublimant le lieu commun dont il a fait de son emploi une empreinte stylistique aznavourienne. Si une étude du réseau thématique de l'œuvre comme laboratoire d'une expérience sensible du monde était nécessaire pour démontrer la présence du lieu commun dans les chansons d'Aznavour, cette étude a révélé que celle-ci est un champ de rencontre et de complicité entre l'artiste et son public grâce à cette

[357] HAWKINS Peter, *op.cit*. p.93.
[358] *Ibid*. p. 101-102.
[359] COMPAGNON Antoine, *op.cit*. p.30.

présence sensible de schémas sémantiques préconstruits, de structures et d'images à caractère familier.

En effet, le déjà dit participe d'une stratégie de communication qui travaille à emporter l'adhésion du public. En réactivant la mémoire esthétique, artistique et culturelle de ses auditeurs grâce à la présence de formes, thèmes et références qui les ont précédés, il engendre une forme de connivence avec ces derniers et suscite, si ce n'est leur sympathie, leur sourire. Ainsi, si son expression et les scénarii qu'il présente relèvent de l'ancien, Aznavour en fait du neuf pour plaire à un public qui évolue sans cesse et qui porte la mémoire des lieux communs et des chansons aznavouriennes qui les exploitent abondamment. Les strates mémorielles se superposent inscrivant ainsi le temps au cœur de l'écriture et de la création de l'auteur-compositeur-interprète qui va penser l'arc temporel pour perdurer et entrer dans le panthéon des classiques universels.

TROISIÈME PARTIE

PÉRENNITÉ :

Une dynamique temporelle pour perdurer :

S'inscrire dans la perspective du temps et en exploiter les ressorts

TROISIÈME PARTIE : PERENNITE : une dynamique temporelle 225
SOMMAIRE 226
INTRODUCTION 227
CHAPITRE PRÉLIMINAIRES 234
0.1. « Pourvu que l'on chante demain ! » 234
0.2. Temps et chanson 236
0.3. « Chanson souvenir » 238

CHAPITRE 1 : UNE POÉTIQUE DU TEMPS, Une pulsion nostalgique généralisée 241
1.1. La nostalgie 242
1.2. Le leitmotiv de la fuite du temps 261
1.3. Projection et appréhension nostalgique de l'avenir 269
1.4. Histoire collective : fond sonore d'un retour nostalgique 276

CHAPITRE 2 : DANS L'AIR DU TEMPS, Continuité et mutations 290
INTRODUCTION : le souci du générationnel chez Aznavour, une sensibilité certaine pour l'air du temps 291
2.1. Aznavour et la vague yéyé 294
2.2. La chanson aznavourienne face aux actualités immédiates et effets de mode 302
2.3. Engagement : l'Arménie et autres causes 308
2.3.1. Engagement politique : l'Arménie ou l'engagement poétique 313
2.3.2. Quelques chansons pour un engagement société 320
2.4. Contemporanéité : dialogisme et métissage musical 324

CHAPITRE 3 : JEUX DE MÉMOIRE : Le ressassement comme modalité de survie 331
INTRODUCTION : le ressassement une ouverture sur l'infini 332
3.1. Réorchestrations rééditions, et réinterprétations 336
3.2. Autoréférentialité, échos et lieux communs aznavouriens 342
3.3. Le duo : l'autrefois « ici et maintenant » 353

CHAPITRE 4 : LES STANDARDS AZNAVOURIENS DANS LE RÉPERTOIRE DE LA CHANSON FRANÇAISE : ses atemporels 360
INTRODUCTION 361
4.1. Ses classiques 363
4.2. Ses classiques issus de collaborations avec d'autres figures de la chanson française 371
4.2.1. Ses auteurs : 371
4.2.1.1. Jacques Plante 372
4.2.1.2. Bernard Dimey 374
4.2.2. Ses collaborateurs populaires : 377
4.2.2.1. Bécaud 377
4.2.2.2. Hallyday 380

CONCLUSION DE LA PARTIE : UN CLASSIQUE DANS L'AIR DU TEMPS 383

Introduction :

> **« [...]** ***Il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! le Temps a disparu, c'est l'Éternité qui règne, une Éternité de délices ! […] le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères, de Névroses*** **»**
>
> Baudelaire, « La chambre double », *Petits poèmes en prose,* V.

> **«** ***L'éternité est dans ce qui dure peu*** **»**
>
> Victor Hugo, *Les Contemplations*, III, 8

Un classique est, par définition, ce qui est inscrit dans un panthéon éternel[360]. Particulièrement depuis le XVIIe, qui considérait les œuvres de l'Antiquité comme des chefs-d'œuvre de perfection qui pouvaient aisément atteindre l'éternité et pour qui l'œuvre est faite pour perdurer, traverser les âges, résister à l'instabilité et aux changements temporels ou s'y accommoder. Mais en plus de cette immuabilité, elle se doit d'être nouvelle et accessible. L'œuvre classique est celle qui réussit le pari de s'inscrire dans cette double temporalité : celle du passé, de l'ancien, de ce qui, par essence, n'est plus, et celle de la contemporanéité, du présent et de l'immédiat, aussi insaisissable soit-il. Cela, dans les différentes étapes successives de sa réception. L'équilibre entre ces deux dimensions, qui peut paraître, aux premiers abords, difficile à atteindre et paradoxal, engendre une troisième dimension, qui est l'apanage d'une œuvre et de son créateur : celle de l'éternité, de l'immortalité et de l'atemporalité. « […] *aisément contemporain de tous les âges*[361] », écrivait Sainte-Beuve, au sujet du classique, conférant une épaisseur temporelle importante et remarquable à l'œuvre classique, destinée à perdurer tout en continuant de susciter l'intérêt des générations qui ne l'ont pas vue naître. Contemporanéité actualisable qui doit être inhérente à l'œuvre et inscrite dans ses codes.

Contemporain des différentes générations qu'il a côtoyées, Aznavour l'a, sans aucun doute, été. En soixante-dix ans de carrière, celui a qui chanté *Le chemin de l'éternité*[362], qui affirmait dans son dernier récit intime *Retiens la vie* – titre d'ailleurs symptomatique d'une volonté d'atteindre le panthéon des immortels – « *Mon souhait pour l'avenir/ c'est d'y être*

[360] Dans l'avant-propos du numéro de la revue *Postures* intitulé « Le rapport au(x) classiques(s), Lucie Desjardins et Sébastien Roldan écrivent : « […] *un classique, par définition, échappe au temps, il est éternel.* », *op.cit*. p.20.
[361] Sainte-Beuve, *op.cit*. p.40.
[362] 1956.

toujours présent [363]» et qui a été célébré, au lendemain de sa mort comme étant « *en haut de l'affiche pour l'éternité*[364] », a vu se succéder au moins trois générations d'un public présent en masse jusqu'à ses derniers concerts et dont une partie appartient à la tranche d'âge des « *moins de vingt ans* ». Classique, Aznavour l'est donc par son inscription dans une temporalité à l'épaisseur remarquable, dans la durée et dans cette « *confusion* » du « *présent avec l'éternel* », à laquelle Sartre fait référence dans sa définition du classique.

Cette atemporalité incontestable puise son essence dans une perception originale de l'arc temporel de la part de l'auteur-compositeur-interprète. En effet, cette pérennité s'explique, paradoxalement, par une incroyable intelligence de l'air du temps ainsi que dans son inscription dans la perspective du temps. Si cela est suggéré d'emblée par le recours aux lieux communs universels et l'usage qu'il en fait en termes de tradition, d'appropriation, de distance et de détournement, usages conditionnés par les époques et les évolutions dont elles sont l'objet, il est intéressant de voir que son art s'est, semble-t-il, toujours nourri des ressorts du temps pour se garantir une dimension atemporelle. Celle-ci trouve son essence dans une conjugaison de plusieurs temporalités, déployées à plusieurs échelles et à différents niveaux de son œuvre. Le temps est, pour Aznavour, non seulement un thème d'écriture – qui s'inscrit lui-même, comme nous l'avons vu, dans le temps plus large des thèmes universels et durables – mais également une écriture, une création, une poétique qui reflète la préoccupation des sociétés modernes, en particulier dans le monde occidental, pour ce qui est du passé, ce qui est absent d'aujourd'hui, ce que l'on doit patrimonialiser pour garantir un lendemain – préoccupation moderniste nostalgique vis-à-vis du passé qu'a démontrée Pierre Nora dans sa volumineuse étude des *Lieux de mémoire*.

En effet, Charles Aznavour a su faire dialoguer le passé et le présent, l'autrefois et l'ici et maintenant, l'ailleurs temporel et l'instant présent, lui-même en mouvement, et cela, à différents paliers de son œuvre s'étendant, elle-même, sur une longévité temporelle remarquable qui a contribué à lui assurer, incontestablement, l'immortalité[365]. Aznavour a construit sa popularité durable en faisant constamment dialoguer le passé vers lequel il se tourne

[363] AZNAVOUR, Charles, *Retiens la vie*, *op.cit*. 2017, p. 94.
[364] La une du magazine *Le Point*, 02 octobre 2018. Version électronique en ligne consultable au lien suivant : https://www.lepoint.fr/musique/charles-aznavour-en-haut-de-l-affiche-pour-l-eternite-02-10-2018-2259419_38.php , consultée le 02 octobre 2018.
[365] *« S'approprier un brin d'éternité à même le passé pour se doter d'une postérité, n'est-ce pas replier le temps sur lui-même au point de l'annuler ? Façon d'inscrire sur soi le devenir classique qu'on ambitionne.* », in « Avant-propos : le rapport au(x) classique(s) », *Postures* numéro 16, *D'hier à demain : le rapport au(x) classique(s)*, Automne 2012, p.19.

pour plaire avec un présent en quête de souvenirs. Ainsi, son œuvre se distingue d'une dynamique temporelle à l'origine de l'acte de créer. L'objectif de cette troisième partie de notre travail, intitulée « *PERENNITE. Une dynamique temporelle pour perdurer. S'inscrire dans la perspective du temps et en exploiter les ressorts* », sera donc de tenter de montrer que le temps, dans ses multiples facettes et diverses dimensions, est générateur, dans l'œuvre aznavourienne, d'une chanson acteur et témoin de son époque, d'une œuvre mémorielle et éminemment actuelle et actualisable. Nous souhaitons expliquer dans cette partie non seulement la présence d'une conscience du temps dans l'œuvre aznavourienne, tant à l'échelle de la thématique que dans celle de son déploiement dans le temps, mais expliquer également que cette dimension de l'œuvre reflète une volonté de perdurer (revendiquée) et d'être chantée par les générations qui ne l'ont pas vue naître. Il s'agirait pour Aznavour de chanter et d'atteindre l'« *instant d'éternité*/[qui] *est bon à prendre, à prolonger*/ [ce] *défi à l'infini*/ [ce] *pied de nez au paradis* » que chante Gilbert Bécaud en 1978 dans Un instant d'éternité[366], Aznavour qui, d'une certaine manière, a chanté son souhait de dépasser sa finitude, dans un registre religieux, dès 1956 :

J'ai laissé ma vie de misère
Aux froides profondeurs de la terre
Pour trouver grâce à mes prières
Le chemin de l'éternité

Trébuchant sous l'immense voûte
Tout ruisselant le cœur en déroute
J'ai suivi en cherchant ma route
Le chemin de l'éternité
[…]
Moi pour ne faire aucune souillure
Ne rien salir, je peux si cela te rassure
Sans hésiter ôter mes chaussures
Et les pieds nus
Les mains tendues
Je veux gagner
L'éternité

Ainsi, il s'agira d'organiser notre démonstration de façon à essayer de prouver que l'œuvre aznavourienne a puisé sa permanence dans l'exploitation de la totalité du temps et à expliquer qu'il s'agit d'une œuvre malléable, polysémique, réactualisable en fonction des époques, tout en interrogeant les mécanismes d'intégration de l'œuvre à son époque. Cela afin de montrer que le temps est plus qu'un thème mais une écriture, une notion fondamentale dans l'acte même de créer. Il conviendra de voir que le présent, chez Aznavour, nourrit et organise

[366] Gilbert BECAUD, *Un instant d'éternité*, in *Becaud*, EMI, 1978.

sa perception et son exploitation du temps malgré son aspect insaisissable[367]. En effet, le présent est constamment tourné vers le passé qu'il fait dialoguer avec l'instant présent pour assurer et garantir sa présence dans un avenir qu'il interroge parfois à travers des projections. Il fait preuve d'une conception classique de l'instant présent « *puisque c'est dans le présent, une partie du temps, qu'il ne faut pas réduire à la pure limite qu'est l'instant, qu'apparaissent les perspectives organisées du passé et de l'avenir*[368] ».

Le premier chapitre de cette partie, intitulé *Une poétique du temps : une pulsion nostalgique généralisée*, s'intéressera à la thématique du temps dans l'œuvre aznavourienne. Nous y démontrerons, après avoir rappelé que cet aspect de l'œuvre est le seul à avoir fait l'objet d'une étude relativement détaillée dans le cadre de la recherche académique, que la nostalgie est un élément fondamental de l'univers esthétique de Charles Aznavour. La nostalgie d'un passé qui n'est plus, souvent celui du temps de l'enfance et d'un Paris disparu ou celui d'un amour qui a expiré est une thématique centrale de l'œuvre et une marque de fabrique de l'auteur-compositeur-interprète qui fait l'objet de notre étude. Celle-ci lui permettrait de créer une chanson conforme à l'esthétique de la chanson française caractérisée par le retour, constitutive de son identité, de ce lieu commun. Une esthétique du bon vieux temps qui fait miroiter le passé domine l'œuvre chantée qui porte en elle le souvenir d'une époque, ne serait-ce, comme nous le démontrerons, du point de vue linguistique et de son style. La métaphore traditionnelle de la fuite du temps y sera étudiée comme un leitmotiv de l'œuvre qui ressasse sans cesse ce thème universel avec des variantes aussi traditionnelles et conventionnelles, les unes que les autres. L'obsession nostalgique des vingt ans, de l'âge, de l'effet du temps sur le corps, sur les relations humaines et en particulier sur les relations amoureuses sera mis en lumière. Nous tenterons ainsi de voir que le canteur aznavourien est constamment en proie au regret face à un présent insatisfaisant. Conscient de sa finitude et de sa condition humaine, le canteur est rarement dans des projections heureuses, mais dans une appréhension nostalgique de l'avenir, constamment happé par l'écoulement irréversible du temps. Les trajets de vie décrits aboutissent au même constat. La présence du référent historique dans l'œuvre sera étudiée dans ses contacts étroits avec l'histoire individuelle du canteur et celle du chanteur, car la chanson aznavourienne porte quelques traces des événements socio-historiques de son temps et peut même, telle une dissonance, avoir un rendez-vous manqué avec l'Histoire. Nous

[367] Aznavour chantera en 1971 : « *L'instant présent est impalpable/ Il est léger insaisissable/ Suspendu dans l'air et le temps/ Il ne dispose simplement/ Que d'un très court moment sur terre/ L'instant présent à des œillères* », *L'instant présent*, 1971.
[368] Hervé BARREAU, Olivier COSTA DE BEAUREGARD, article « Temps », *Encyclopédie Universalis*, 1985, p.273.

chercherons à savoir que la présence d'un même matériau historique dans l'œuvre illustre, à plusieurs niveaux, le motif du retour nostalgique, cher à Aznavour.

Le second chapitre de cette partie nous mènera vers l'étude du dialogue de l'œuvre aznavourienne avec son temps, ses mécanismes d'acclimatation avec les mutations des époques qu'elle a traversées et ses mécanismes d'absorption de l'air du temps. Intitulé *Dans l'air du temps : continuité et mutations*, ce chapitre nous situera non plus dans le temps tel que décrit dans l'œuvre mais dans celui, plus large, du temps de l'œuvre. Ce glissement de perspective sera accompagné d'un regard attentif sur la place de l'œuvre d'Aznavour dans le champ de la chanson française afin de montrer la capacité d'Aznavour a faire dialoguer son œuvre avec les évolutions stylistiques et esthétiques (et même socio-politiques) qu'a connues la France, notamment à partir des années 1960. Il s'agira de montrer que « continuité » et « mutation » semblent être les mots d'ordre du fonctionnement d'Aznavour dans l'espace de la chanson en France. Cela nous mènera, inévitablement, à étudier les rapports étroits entre Aznavour et la vague yéyé ainsi que l'évolution de son style d'écriture manifestée par le glissement de la chanson française dite à texte à la chanson de variétés. Ce glissement sensible manifeste une intelligence de l'air du temps dans la mesure où, comme nous le montrerons, Aznavour reste au-devant de la scène face à des changements profonds de la société et des mentalités, en suivant les nouvelles modes, ce que d'autres de sa génération ne feront pas. Ce chapitre posera également la question de la dimension engagée de l'œuvre, notamment autour de la question arménienne et d'autres questions de société ainsi que l'inspiration qu'Aznavour puise dans les actualités immédiates, faits divers ou événements politiques. La fin du chapitre sera consacrée aux dialogismes de l'œuvre avec les esthétiques contemporaines, celle de la chanson dite urbaine, le rap et le slam et les traces d'un métissage évident, d'une ouverture sur des altérités artistiques qui caractérise la chanson française depuis une trentaine d'années (telle que le raï).

Le troisième chapitre de cette partie, intitulé *Jeux de mémoire : le ressassement comme modalité de survie*, se veut une réflexion sur une autre expression de l'exploitation du temps dans l'œuvre aznavourienne : celui de sa cyclicité, de sa dimension circulaire et mémorielle. En effet, il s'agira de s'interroger comment, tout comme le genre dont il se revendique, à savoir la chanson, Aznavour a construit son œuvre, au niveau de son déploiement général dans le temps, sur le motif du retour, de la répétition et du ressassement. Cela, afin de perdurer, notamment en se présentant comme une balise mémorielle de son propre étalement dans le temps. Une première étape s'intéressera à une expression externe de la répétition qui est celle de l'œuvre elle-même, à travers l'étude des enjeux des nombreuses rééditions, réorchestrations et

réinterprétations de l'œuvre. Nous expliquerons qu'au-delà du profit commercial évident, ces expériences éditoriales et artistiques montrent que l'exploitation de son propre héritage permet à Aznavour de se recréer et de se remettre au gout du jour tout en mettant en lumière, à travers chaque expérience, un nouvel aspect essentiel de son œuvre. Associé à des dates et événements clés, les rééditions ou autres processus favorables du retour de l'ancien sont une garantie d'immortalité pour Aznavour et de l'atemporalité de ses chansons. Une seconde étape de ce chapitre nous mènera à l'étude du phénomène des échos, allusions et retour de l'œuvre sur elle-même, phénomène désigné par la critique littéraire comme « *intertextualité interne* » ou « *dialogisme endogène*[369] », selon Jean Ricardou. Nous y verrons qu'Aznavour fait dialoguer son œuvre avec elle-même grâce à des phénomènes d'échos et de réponse et par la création de ses propres lieux communs que l'on retrouve dans plusieurs de ses titres. Enfin, la dernière étape de ce chapitre examinera l'une des expressions possibles du genre chanson qu'Aznavour semble particulièrement exploiter pour raviver la nostalgie des auditeurs, nostalgie de ses propres chansons mais aussi nostalgie de la chanson française de manière générale, qui est celle du duo d'artistes. Nous montrerons que le duo est l'occasion pour Aznavour de faire dialoguer l'ici et maintenant avec un ailleurs temporel lointain, et, par conséquent, vaincre et mettre à mal le court linéaire du temps.

Le quatrième et dernier chapitre de cette partie, intitulé *Les standards aznavouriens: ses atemporels*, s'arrêtera sur les chansons du répertoire aznavourien devenues des classiques de la chanson française. Il s'agira d'étudier, en se reposant sur la notion de « standard », les titres de son répertoire qui se sont démarqués et qui ont le plus perduré dans les mémoires, qui ont traversé les âges et devenus intemporels, ainsi que leur réception. Nous tenterons de déceler les dominantes esthétiques qui justifient leur pérennité et les unités d'inspiration qui les distinguent. Si Aznavour revendique une œuvre extrêmement dense et s'il est parvenu à créer des standards atemporels grâce, notamment, à leur réédition qui par l'effet du retour les inscrit dans la mémoire, nous montrerons que ses standards sont, en majorité, issus de sa production des années 1950-1960. Nous partirons, pour les analyser de plus près, des critères suivants : les chiffres officiels, ainsi que la présence de ces titres dans des anthologies éditées par Aznavour lui-même ainsi que dans les anthologies de référence regroupant les incontournables de la chanson française. Pour cela, nous organiserons notre propos en nous intéressant aux classiques créées exclusivement par Aznavour puis aux classiques issus des collaborations diverses : avec les auteurs Dimey et Plante et les artistes de variétés Johnny Hallyday et Bécaud. Cet intérêt

[369] RICARDOU, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p.162.

porté aux collaborations permettra de montrer qu'Aznavour a su orienter ses choix de création artistique en fonction de l'air du temps pour être ainsi atemporel.

Préliminaires : « pourvu que l'on chante demain ! » ; temps et chanson ; « chanson souvenir »

- **1) « Pourvu que l'on chante demain ! » :**

Dans la perspective de l'idée que nous défendons dans cette étape de notre démonstration, il nous semble pertinent, pour introduire notre propos, de s'intéresser de près au texte introductif de la première édition de l'intégralité des textes des chansons de Charles Aznavour, parue aux Éditions 1 en 1994[370] :

Dans le ciel de demain se lève
Une aube vêtue de soleil
Elle va prendre la relève
Du jour qui deviendra la veille,
Tel un vaisseau perdu qui sombre
Le passé se meurt doucement
Et l'instant présent n'est qu'un ombre
Prête à se fondre dans le temps,
Et pour tout il en est de même
J'ai en vu pâlir des refrains
On oublie vite ceux qu'on aime
Et qu'allons-nous chanter demain ?

De cœur en cœur, de lèvres en lèvres
Dans les villes et dans les hameaux
Comme la courbe d'une fièvre
La chanson s'élance très haut
Elle court, s'agrippe à sa chance,
On la fredonne, on la saisit
On la sifflote et on la danse
Elle s'enroule et nous poursuit,
Puis, un jour, tombant de disgrâce
On l'entend de plus en plus loin
Une autre vient qui prend sa place,
Et qu'allons-nous chanter demain ?

Quel air qui, dans notre tête,
Reviendra comme une obsession
De l'aurore à la nuit complète
Quels sont les mots que nous dirons ?
Que chanteront garçons et filles
À l'atelier ou au bureau ?
Et que racleront les aiguilles
Des infatigables phonos ?
Qu'entendrons-nous sur les antennes
Des radios, émettant sans fin,
Déchaînées bien qu'ayant des chaînes,
Et qu'allons-nous chanter demain ?

Le poète écrit son poème
Comme l'amoureux fait sa cour
Et qu'importe comment il aime
Tous les chemins mènent à l'amour,
Le musicien fait sa musique
Avec des rires et des pleurs
C'est une chose fantastique
De pouvoir exprimer son cœur,
L'interprète entre dans la ronde
Du poète et du musicien
Un refrain fait le tour du monde,
Et qu'allons-nous chanter demain ?

C'est une matière bien vivante
Qu'un air qu'on entend revenir
Ces quelques notes qui nous hantent
Sont unies à des souvenirs
C'est un instant de notre vie,
Une rencontre, une amitié
Un amour, un jour de folie
Une rupture…le passé
Qui s'accroche à notre mémoire
Lourde de joies et de chagrins
Chaque chanson traîne une histoire,
Et qu'allons-nous chanter demain ?

Oui, qu'allons-nous chanter demain
De ces airs que le temps déporte ?
Nul ne le sait, et puis qu'importe
Ce que l'on va chanter demain,
Pour vu que l'on chante demain !

Ce long texte poétique composé de cinq douzains et d'un quintil d'octosyllabes témoigne de l'obsession du temps chez Aznavour et de son inquiétude quant à la durée de vie de l'œuvre chantée, de la pérennité de « *cette matière bien vivante* », de cet « *instant de notre vie* » qui « *s'accroche à notre mémoire* », qui « *traîne une histoire* » et « *qui nous hantent* », la chanson

[370] Charles AZNAVOUR, *Un homme et ses chansons*, Éditions 1, Paris, 1994, p.5-6. Le livre sera réédité, en 2003, aux Éditions Livre de poche.

étant par définition éphémère, d'une durée limitée, marquée par sa fugacité et vouée à la finitude par sa forme même. Elle serait destinée à « *se fondre dans le temps* » qui fait « *pâlir des refrains* » et qui « *déporte* » « *des airs* ». En effet, les multiples interrogations de la troisième strophe de ce texte (« *Quels sont les mots que nous dirons ?* […] *que chanteront garçons et filles/a l'atelier ou au bureau ?* […] *que racleront les aiguilles/des infatigables phonos ?/ Qu'entendrons-nous sur les antennes* […] ? ») mettent en exergue, par le recours au temps du futur de l'indicatif, une préoccupation quant à la postérité de la chanson que cristallise l'anaphore qui clôt les douzains : « *Et qu'allons-nous chanter demain ?* ». La chanson est marquée par la fatalité de sa propre dimension éphémère malgré son envolée et son ascension qui peut être fulgurante comme le suggère l'accélération du rythme poétique de la seconde strophe traduit par l'énumération et l'accumulation de verbes, la régularité de composition des vers grâce au parallélisme de leurs hémistiches (4//4) qui laissent entendre une certaine euphorie: « *La chanson s'élance très haut/ Elle court, s'agrippe à sa chance,/ On la fredonne, on la saisit/ On la sifflote et on la danse/ Elle s'enroule et nous poursuit* ». Les marqueurs temporels du vers 21 « *Puis, un jour* » confèrent à la tombée en désuétude de la chanson un aspect soudain et inexpliqué malgré sa persistance dans les mémoires décrit dans la cinquième strophe. En effet, associée à différentes situations qui peuvent être vécues – « *une rencontre* », « *une amitié* », « *un amour* », « *un jour de folie* » – la chanson est décrite comme un écho sonore d'une émotion ressentie lors d'un événement marquant ou insignifiant, triste ou euphorique[371]. La variation modale au niveau du vers ultime et le passage de l'interrogation au souhait « *Pourvu que l'on chante demain !* » semblent vouloir dépasser cette polémique de l'éphémère de l'objet-chanson et défendre l'art et le genre qui, eux, doivent perdurer.

Ce texte est une préface auctoriale de la première œuvre intégrale d'Aznavour. Cette position lui confère une dimension programmatique et explicite les enjeux de l'œuvre en question et du projet de son créateur. Clairement, l'auteur-compositeur-interprète souhaite que son œuvre perdure et lui fasse atteindre le sommet du panthéon des œuvres universelles et immortelles. Appartenant au paratexte et à ce que Genette désigne comme une « *zone de transaction* [372]» ce discours préfaciel – lieu favorable à une mise en valeur de soi mais également à la mise en évidence de la couleur du recueil – annonce une œuvre préoccupée par le temps, par sa réception et témoigne de la quête de l'atemporalité que, d'emblée, le projet

[371] Philippe et Pierre Grimbert écriront à ce propos : « *s'inscrivant de façon indélébile dans l'histoire de chacun, la chanson a donné forme à la mémoire de l'homme* », in *Chantons sous la psy*, Hachette Littérature, 2002, p.39.
[372] Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1987, p.7.

d'un recueil réunissant l'intégralité des textes d'Aznavour suggère fortement en lui-même (comme nous le mentionnions dans notre développement antérieur, dans ses articles de référence sur le classicisme, Alain Viala démontre que l'édition est l'un des éléments fondamentaux dans le processus de classicisation d'une œuvre).

- **2) Temps et chanson :**

En outre, l'intérêt de ce texte poétique réside dans sa dimension métadiscursive et dans la synthèse imagée qu'il effectue sur les rapports extrêmement étroits entre temps et chanson, binôme légitimement indissociable aux vues des caractéristiques formelles et thématiques du genre chanson, de son processus de création, de diffusion et de déploiement dans l'espace-temps. La littérature critique est abondante à ce sujet[373]. Les spécialistes de cantologie, de sociologie, de stylistique, d'histoire et de psychanalyse qui se sont penchés sur le genre chanson affirment unanimement que le temps est constitutif de la chanson qui se déploie dans des temporalités qui lui sont propres et qui s'inscrit dans les multiples dimensions du rapport au temps. Cécile Prévost-Thomas soutient, dans ce sens, la présence d'une temporalité inhérente à la chanson « *qu'elle soit interne (mode d'existence, de diffusion et de mise à disposition de l'œuvre) ou externe (perception, mode d'approche et d'appropriation de l'œuvre)* [374]» et que celle-ci exploite

> […] les trois grands axes du temps : un vécu présent dont la trame se compose d'un ensemble de modes d'activités et de mise en conscience du temps, lesquels sont toujours en étroite relation, d'une part, avec des formes variées de retour en arrière ou d'actualisation du passé et, d'autre part, avec les différentes manières d'envisager l'avenir[375].

En effet, la chanson est tout d'abord un art qui sert « *à fixer l'air du temps* » selon la formule lapidaire de Stéphane Hirschi. Elle est le reflet d'une époque, celle de sa création qu'elle immortalise par le biais d'une association de mots, de notes et même d'images. La métaphore de l'éponge absorbante que développent Stéphane Chaudier et Joël July est à ce propos très éloquente : « *La chanson, comme une éponge, faite de trous et de porosité, peut à la fois se laisser imbiber de l'air du temps puis, quand on presse et l'essore, s'acclimater parfaitement à un nouveau liquide pour l'absorber*[376] ». La chanson porte, ainsi, en elle, le

[373] Voir, entre autres : - Stéphane HIRSCHI, *La chanson, art de fixer l'air du temps*, *op.cit*.
- Stéphane CHAUDIER et Joël JULY, « Temps et chanson », Séminaire La clé des langues (Lyon: ENS LYON/DGESCO), Nov 2015, Lyon, France. 2015, <Url : http://cle.ens-lyon.fr/domaines-dela-linguistique/temps-et-chanson-283038.kjsp>. <hal-01613688>, consulté le 04 avril 2018.
- Cécile PREVOST-THOMAS, « Les temporalités de la chanson francophone contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2002/2 (n°113), p. 331-346. DOI 10.3917/cis.113.0331, consulté le 26 juillet 2017.
[374] Cécile PREVOST-THOMAS, *op.cit*. p. 333.
[375] *Ibidem*.
[376] Stéphane CHAUDIER, Joël JULY, *op.cit*. p.

souvenir de son temps, peut renvoyer à un style musical d'une époque donnée, à un lexique d'un espace-temps précis, à un phrasé générationnel. Elle est à même d'évoquer les préoccupations de la société de son temps et renvoyer à des événements sociaux-historiques et politiques : « *s'il est une caractéristique majeure qui lie la chanson au temps, dans son contenu, tant musical* […], *que textuel* […], *voire même interprétatif* […], *c'est bien celle qui fait, à une plus large échelle du temps, référence aux modes, courants, vagues d'un moment ponctuel de l'histoire d'une société* [377]», observe Cécile Prévost-Thomas.

Mais c'est davantage au niveau de sa structure que la place du temps est la plus explicite. De fait, par l'exigence de concision de sa forme brève (pour des raisons mnémotechniques au départ puis techniques par la suite), la chanson s'inscrit dans une durée et « *une dimension temporelle limitée*[378][s] ». Structurellement, le temps est compté dans une chanson, au point que la cantologie y voit une métaphore du thème de l'agonie :

> La cantologie en est ainsi arrivée à formuler cette conclusion apparemment provocante : les chansons françaises, à partir du XIXe, sous leur forme enregistrée, doivent s'entendre, quels qu'en soient les thèmes, structurellement comme des métaphores de l'agonie, c'est-à-dire comme le compte à rebours vers la fin qui s'amorce dès le début d'une chanson : elle est en train de finir dès qu'elle commence. Cette structure revêt le caractère concentré d'une agonie – et pas du simple développement temporel indéfini qui marque toute existence[379].

De même, toujours au niveau de sa structure, la forme couplet-refrain, le retour de certaines structures anaphoriques, les effets de répétition et de récurrence et même sa forme versifiée contribuent à lui donner une dynamique temporelle. De fait, la présence des figures de la mise en écho (assonances, allitérations, rimes), alternance ou répétitions de structures musicales et mélodiques l'inscrivent dans des formes de cycles et font de la chanson un genre qui se déploie intrinsèquement dans le temps.

Cependant, la particularité remarquable de la chanson, « *cet art de l'éphémère* », est sa temporalité « fixée ». Elle est capable d'être répétée sous d'infinis schémas différents, notamment par ses nombreux moyens et supports de diffusion, les enregistrements et leur reproduction à l'infini grâce aux reprises, réorchestrations ou autres procédés plus spontanés de rediffusion (à la radio, à la télévision, lors des concerts…)[380]. Grâce à ses temporalités dites

[377] Cécile PREVOST-THOMAS, *op.cit*. p.336.
[378] Stéphane HIRSCHI, *op.cit*. p. 20.
[379] *Ibid*. p. 33.
[380] La synthèse opérée par Prévost-Thomas sur la répétition est, dans ce sens, pertinente : « […] *le mobile majeur de fonctionnement de production de la chanson, dans nos sociétés, est la répétition. Cette caractéristique se rencontre à de très nombreux niveaux, qui peuvent se repérer aux stades suivants : multiplication d'une même œuvre sur différents supports (qui eux-mêmes se multiplient sur l'échelle temporelle des progrès technologiques) :*

« externes », elle « *peut* […] *être pérennisé*[e] *dans sa fugacité et sa mobilité même*[381] » et devenir, par voie de conséquence, un « *art d'une fugacité éternisée* [382]» :

> Une fois l'œuvre fixée par l'enregistrement, et donc susceptible d'écoutes et de reprises *ad libitum*, la mémorisation du refrain ressassé permet alors l'éternisation de ce passé prolongé, réactualisé et même amplifié par les auditeurs susceptibles de le reprendre à leur tour[383].

Cette caractéristique lui permet donc de perdurer et de faire un pied-de-nez au temps que la chanson française semble avoir pris pour thème de prédilection : « *Quelle chanson ne parle pas du temps implicitement ou explicitement ?*[384] » s'interrogent Chaudier et July. Prévost-Thomas confirme : « *notons que les chansons du répertoire francophone qui ont le plus marqué le XXe ont pour thème récurrent le temps dans ses modes passé, présent ou à venir*[385] ».

- **3) « Chanson souvenir » :**

Charles Aznavour ne déroge pas à la règle de ce constat généralisé. Un auditeur attentif remarquera aisément l'omniprésence de la thématique du temps dans les chansons aznavouriennes. Celles-ci semblent être, pour beaucoup, un modèle de la chanson nostalgique. Elles nourrissent les souvenirs des auditeurs en mettant en scène des canteurs souvent tournés vers le passé et qui font miroiter les souvenirs d'un temps qui n'est plus, souvent regretté. D'ailleurs, quelques-unes de ces chansons peuvent être écoutées et analysées comme des métachansons, condensant, dans les quelques minutes qui les constituent, de manière explicite et implicite, la conception aznavourienne du rôle de la chanson auprès de la mémoire. Celle-ci aurait pour but d'être un activateur de mémoire dans la mesure où, telle une balise temporelle, elle est liée au souvenir d'une époque, d'un sentiment. À cet effet, un intérêt particulier peut être porté à la chanson de 1992, intitulée *Chanson souvenir* :

Chanson souvenir
Refrain de rires et de pleurs
Chanson rétro
Que la radio
Chante en écho
De notre histoire

Chanson souvenir
Qui rappelle à nos cœurs
Que l'on s'était juré
Fiévreux, nous les enfants d'hier
De ne vivre que pour s'aimer
Enracinés dans le même univers
Mon amour

disque, cassette, CD, DVD, MP3, etc. ; multiplication des versions d'une même œuvre, au niveau sonore (version orchestrée, acoustique, « samplée », « remasterisée » ; au niveau textuel (traductions) ; au niveau vocal (plusieurs interprètes pour un même titre) ; au niveau spatial (sur scène, en studio) ; phénomène des compilations ou des reprises opérées par les maisons de disque ; […] enfin, et principalement répétition au sein de la diffusion médiatique », *op.cit*. p.337.

[381] Stéphane HIRSCHI, *op.cit*. p.13.
[382] *Ibid*. p.22.
[383] *Ibid*. p. 23.
[384] *Op.cit.* p. 2.
[385] *Op.cit*. p. 336.

Oh ! mon amour
Quand ta vie m'était offerte
Dans les champs
De nos printemps
L'herbe était plus tendre et verte

Chanson souvenir
Témoin de tant de bonheur
Qui vient souvent
Tirer à blanc
À bout portant
Sur ma mémoire

Chanson souvenir
Fredonnée joue contre joue
Quand tourne rien que pour nous
Un vieux disque en trente-trois tours
Chanson de nos souvenirs
Hymne dédié à notre amour
Plus beau, plus grand, jour après jour
Qui tendrement dans nos cœurs fait jaillir

Nos souvenirs

Cette chanson gaie au rythme jazzy et lent, dont la musique a été composée par Georges Garvarentz met en scène les effets des réminiscences musicales des temps jadis sur un couple de personnages dont une chanson fait résonner le souvenir de leur amour qui perdure. Présentée au départ comme une écoute fortuite mais non passive, sollicitant d'emblée la mémoire : « *chanson rétro/ que la radio/ chante en écho/ de notre histoire* », elle fait surgir les souvenirs du « *printemps* » des « *enfants d'hier* » qu'étaient le canteur et sa compagne et qui se sont promis un amour éternel. Le monde autour d'eux semble s'être interrompu à l'écoute du « *vieux trente-trois tours* » et le couple, dans un tendre moment de danse fusionnelle suggéré par ce « *joue contre joue* » se laisse emporter par une mélodie nostalgique associée à leur amour. La reprise anaphorique du titre aux vers initiaux de chaque couplet, a pour effet d'expliciter, auprès des auditeurs, le rôle de cette chanson d'Aznavour mais également, dans un effet de mise en abyme, de celui de la chanson écoutée par le canteur lui-même. Le glissement de « chanson souvenir » où le mot « souvenir » est épithète liée du nom « chanson » à « chansons de nos souvenirs » marque, à travers l'emploi du possessif et la construction d'une épithète en SP introduit par « de », l'appropriation de la chanson par le couple. Les personnages s'approprient la chanson, car celle-ci est liée à deux temporalités distinctes. La première est celle du souvenir de leur jeunesse marquée par la naissance de leur amour. La seconde, celle du temps du jaillissement du souvenir engendré par l'écoute de cette chanson. La chanson met donc au diapason plusieurs temporalités qui, finalement, ne font qu'éterniser, un souvenir heureux, dont le jaillissement peut se multiplier à l'infini du nombre de diffusion de cette chanson souvenir.

Aux temporalités de cette chanson sur la nostalgie d'un couple, réveillée par la musique et la chanson associée à l'effet de la danse, une troisième temporalité pourrait se greffer à celles-ci. Il s'agit de celle de la nostalgie de l'auditeur, elle-même activée à l'écoute de la nostalgie du canteur. Amené à penser à une chanson étroitement liée à un souvenir, l'auditeur va associer

cette chanson à une autre chanson qui, comme une madeleine proustienne, serait à l'origine du retour d'un souvenir, musical ou autre. De même, le tempo de cette « chanson souvenir » semble lent pour mimer le processus progressif du jaillissement du souvenir et le plaisir des protagonistes à le revivre. L'orchestration de Bernard Gérard, la présence de violons ainsi que le chœur répétant « chanson souvenir » aux minutes 1'30, 1'48 et 2'35 traduisent le jaillissement du souvenir signifié par le détachement du syntagme final « *nos souvenirs* » et la mise en écho d'un souvenir personnel (l'amour du couple), dans celui plus collectif, qui est celui du souvenir d'une chanson. Cette chanson a, par sa dimension métadiscurive – la chanson parle d'une chanson qui sollicite la mémoire – un caractère réflexif et autotélique et peut, par conséquent, être analysée comme une chanson qui traduit l'impact de la chanson sur la mémoire de l'homme (impact que Philippe Grimbert a analysé dans ses travaux sur la psychanalyse de la chanson) et comme une défense et illustration de la conception aznavourienne du temps en chanson.

Chapitre 1

UNE POÉTIQUE DU TEMPS

Une pulsion nostalgique généralisée

1. La nostalgie :

« ***La pensée d'un homme est avant tout sa nostalgie*** »

(Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*)

Souvenirs, souvenirs
Il nous reste nos chansons
[…] On dit que le temps vous emporte
Et pourtant ça, j'en suis certain
Souvenirs, souvenirs
Vous resterez mes copains

(*Souvenirs, souvenirs*, Johnny Hallyday,1960[386])

Madame Nostalgie
Depuis le temps que tu radotes
Et que tu vas de porte en porte
Répandre ta mélancolie
Madame Nostalgie
Avec tes yeux noyés de brume
Et tes rancœurs et tes rancunes
Et tes douceâtres litanies
[…] Madame Nostalgie
Depuis le temps que tu m'accables
J'ai envie d'envoyer au diable
Ton mal d'amour si mal guéri
Madame Nostalgie
Tu pleures sur un nom de ville
Et tu confonds, pauvre imbécile
L'amour et la géographie
Madame Nostalgie
Tu rêves, tu rêves, tu rêves, tu rêves
Mais tes arbres n'ont plus de sève
Et tes branches n'ont plus de fruits
Madame Nostalgie
Pardonne-moi si j'en ai marre
De tes dentelles grises et noires
Il fait trop triste par ici

(*Madame nostalgie*, Serge Reggiani, 1968[387])

L'œuvre de Charles Aznavour est une œuvre du temps dont elle porte, indéniablement, la mémoire. Le passé est perçu comme une source d'inspiration pour celui qui, dans l'une de ses chansons célèbres, nous « *parle d'un temps*/ *que les moins de vingt ans*/ *ne peuvent pas connaître*[388] ». Ces quelques vers de *La bohême* devenus proverbiaux semblent résumer pour la postérité l'esthétique de la nostalgie chez Charles Aznavour. Il se tourne constamment vers

[386] Paroles de Cy Coben et Fernand Bonifay.
[387] Paroles de Georges Moustaki.
[388] *La Bohême*

ce passé dont il « *n'[a] rien oublié* » et pour lequel il voue un attachement profond et sincère. Il est, pour reprendre l'expression de Bertrand Dicale, « *combattant de la mémoire* [389]». S'il se dit être, dans *Le temps des avants*, « *un homme de mémoire*[390] », c'est en vue d' « *exploite*[r] *le passé qui est un formidable réservoir pour la plume*[391]». Cet engouement pour le passé semble obsessionnel pour l'auteur-compositeur-interprète et conditionne sa perception du temps dans toutes ses strates. Son œuvre est, de fait, caractérisée par une propension à la célébration du « *rivage sensible, dentelé et irrésolu de la mémoire* [392]» et par cette invitation constante à l'auditeur de se remémorer.

La nostalgie est étymologiquement liée à une émotion du retour et à une remontée vers les origines. Issu des mots grecs « nostos » (retour) et « algos » (douleur, souffrance), le terme de « nostalgie » indique, par sa seule étymologie, l'aspiration douloureuse d'un être qui tend vers le passé regretté auquel l'imagination, aiguisée par les vicissitudes de l'existence et les contraintes de la réalité, prête toutes les ressources de la consolation. Terme au départ clinique, crée par Johannes Hofer au XVIIIe pour désigner une attitude pathologique, une maladie qui se présente comme un « *déranglement de l'imagination* » (Hofer), la nostalgie est traditionnellement perçue à la fois comme un sentiment de malaise dans le présent et comme une reconstitution mentale imaginaire qui, en soulageant cette inquiétude, doit servir le présent. La définition qu'en propose Patrick Dandrey mérite d'être rappelée dans la mesure où elle en résume les enjeux temporels:

> Rien ne paraît plus ancien que le sentiment de nostalgie, rien n'est plus commun à entendre (et à vivre) que cette conscience souffrante d'une absence : absence non d'un être, mais d'une chose. Au sens le plus précis quand c'est un pays, le pays natal, la patrie perdue. En ce sens plus vague lorsque c'est une époque, un climat, un état d'âme – un moment heureux, un âge regretté, la jeunesse bien sûr, et le passé en général. Car la nostalgie, qui à l'origine fut de lieu, s'est étendue peu à peu à désigner par image le regret aussi du temps[…] Ainsi, trois dimensions temporelles alimentent-elles la nostalgie ; le regret du passé, l'insatisfaction du présent, et le désespoir de l'avenir[393].

En effet, ce « *regret* […] *du temps* » dont parle Dandrey est en effet l'aspect le plus exploité par Aznavour dans son œuvre : il y est souvent question d'une reconstruction d'un passé personnel, qui montre que l'arc temporel se « *dialectise entre le passé-eden, la complainte du présent et le chant de l'avenir* », pour reprendre la définition kantienne de la nostalgie dans son

[389] DICALE, Bertrand, *Tout Aznavour*, *op.cit*. 2017, p. 4.
[390] AZNAVOUR Charles, *Le temps des avants, op.cit*., p. 14.
[391] AZNAVOUR Charles, *Tant que battra mon cœur*, *op.cit*., p. 162.
[392] DANDREY, Patrick, « La maladie de l'exil. De la souffrance du regret à la pathologie de la nostalgie », SANTOS Clayton et al., *Law and Compassion, Drama and Pity. The search for a common Ground*, Porto, CETUP, « Teatro do Mundo. 9 », 2014, p.356.
[393] *Ibid*. p.378.

Anthropologie du point de vue pragmatique[394]. Soulignée par la plupart des critiques qui se sont intéressés à la question, cette épaisseur temporelle du sentiment nostalgique constitue une composante poétique essentielle de la chanson aznavourienne : il s'y déploie comme une pulsion généralisée : le passé, qu'il soit euphorique ou dysphorique est souvent regretté. Le présent est marqué par le désenchantement dû à un malaise dont l'origine est un sentiment nostalgique et l'avenir est marqué, lui aussi, du seau du regret d'un temps qui tarde à se concrétiser, d'un temps qui n'est pas à la hauteur des aspirations ou encore d'un temps qui est resté sous une forme hypothétique, créant ainsi une nostalgie de ce qu'il aurait pu être.

Si la tradition littéraire a fait d'Ulysse le héros du « *nostos* » et de l'*Odyssée* « *l'épopée de la nostalgie* [395]», selon Milan Kundera, il semblerait que le canteur aznavourien et l'oeuvre de l'auteur-compositeur-interprète, célèbre pour sa nostalgie de la bohême parisienne, soit les héritiers et les porteurs de la symbolique que soutiennent cette figure et cette œuvre phares de la culture universelle. Cette filiation, non nécessairement revendiquée, inscrit Aznavour dans une continuité et dans un cadre esthétique précis : ceux de la chanson française. De fait, en mettant en scène, de manière récurrente et obsessionnelle, un canteur en proie à la nostalgie, Aznavour traduit tout d'abord l'engouement de son époque pour les choses du passé et met en relief l'esprit de son temps, qui nourrit une forme de « *rétromania* ». De plus, il répond à l'un des critères de la chanson française qui, en tant que catégorie esthétique, est, par définition, une œuvre aux origines savantes et puise ses sources dans la culture universelle, dite noble, pour en revendiquer la qualité. Il n'est donc pas étonnant de la voir, à travers l'œuvre de Charles Aznavour, exploiter le motif nostalgique qui se voit ainsi popularisé. C'est notamment l'idée que défend Isabelle Marc, dans l'un des articles pionniers de la recherche universitaire sur Aznavour[396].

Afin d'étudier de plus près les expressions, les formes et les enjeux de la nostalgie, en tant que thème fédérateur de l'œuvre aznavourienne, il convient de rappeler brièvement les conclusions des analyses de la spécialiste des études francophones et des musiques populaires. Pour Isabelle Marc, la nostalgie constitue incontestablement chez Charles Aznavour « *un véritable leitmotiv esthétique et thématique* [397]». En effet, pour celle-ci, même si la nostalgie n'est pas l'apanage de Charles Aznavour, elle est toutefois, dans son œuvre « *si constante, si*

[394] KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Trad. RENAUT Alain, Paris, GF-Flammarion, 1993 (1798), p. 89.
[395] KUNDERA, Milan, *L'Ignorance*, Paris, Folio, 2005 (2003), p. 24.
[396] MARC, Isabelle, « Aznavour ou le drame de la nostalgie populaire », *op.cit*.
[397] *Ibid*. p.57.

obsédante […] qu'elle en devient emblématique [398]». Elle voit dans la présence constante de la nostalgie l'une des clés majeures de sa popularité : « *le choix du drame nostalgique s'est avéré rentable en termes de popularité* […], *car il existe chez lui une volonté d'atteindre le plus grand nombre en appelant un sentiment commun qu'est la nostalgie* » et parce qu' « *Aznavour a* […] *trouvé dans la nostalgie à la fois un ressort psychologique et un motif prégnant de l'imaginaire culturel français* [qu']*il a su l'exploiter pour le plus grand nombre* [399]». De même, elle distingue trois grands axes d'orientation du sentiment nostalgique tel qu'il est décrit par Aznavour : tout d'abord, la nostalgie du temps qui passe associé à la jeunesse perdue, la nostalgie sentimentale de l'amour disparu, car foncièrement éphémère et un dernier axe que l'auteur de l'article résume en une formule oxymorique : « *la nostalgie de l'avenir*[400] » qui anticipe et appréhende la fin de toute chose ou qui se construit sur le désir d'un ailleurs idéalisé. Ce classement des différentes expressions de la nostalgie dans l'œuvre aznavourienne, qu'il conviendra de préciser et de compléter dans la suite de notre propos, conforte l'idée de la présence d'une nostalgie généralisée.

En outre, Isabelle Marc explique que la nostalgie chantée par Aznavour est susceptible de toucher un grand nombre d'auditeurs, non seulement en raison de l'appartenance de ce thème aux topoï de la littérature française mais également grâce aux choix stylistiques d'Aznavour qui favorisent l'identification mimétique. De fait, en commentant ses choix énonciatifs, notamment l'indéfinition du canteur qui dit « je » d'un point de vue socioculturel, la présence de clichés musicaux et verbaux (souvent accumulés) ainsi que l'intensité de la simplicité de l'expression, Isabelle Marc y voit les éléments favorables à l'identification. De même, le fort ancrage des chansons d'Aznavour dans leur époque, leur dépouillement de toute visée critique en font, pour Isabelle Marc, l'expression d'une nostalgie individualisée qui favorise également l'identification de l'auditeur à la nostalgie chantée par les canteurs aznavouriens dont certains sont, comme nous l'avons démontré auparavant, facilement identifiables à l'auteur-compositeur-interprète qui constitue l'objet de notre propos. Dans ce même ordre d'idée, Isabelle Marc observe :

> Ce qui caractérise son traitement de la nostalgie est le fait qu'elle ne soit en aucun cas une nostalgie sociale ou collective : les mondes créés dans ses chansons ne sont pas moyenâgeux, ruraux ou mythiques, mais se réfèrent au moment de l'écriture. […] la nostalgie chez Aznavour serait adressée à l'homme nouveau de la France moderne qui surgit des Trente Glorieuses[401].

[398] *Ibid*. p. 60.
[399] *Ibid*. p. 63-64.
[400] *Ibid*. p. 60.
[401] *Ibid*. p. 63-64.

Loin de nourrir une nostalgie des temps immémoriaux ou mythiques, Aznavour cherche l'adhésion de son public en créant un univers favorable à l'identification et en exploitant massivement un thème cher à la chanson française. D'ailleurs, Isabelle Marc établit, à la fin de son propos sur la nostalgie chez Aznavour, un lien entre l'esthétique de la chanson dite française et la nostalgie. Ainsi, sans chercher à faire de la chanson française une « *chanson passéiste*[402] », elle voit, cependant, dans l'intérêt que prêtent à la nostalgie les artistes se réclamant de cette catégorie de chanson, un moyen de l'élever au genre des arts nobles :

> Elle [la nostalgie] constitue ainsi un motif esthétique « élevé » par sa nature mais « populaire » par sa diffusion. La chanson a donc su s'en servir comme réflexe esthétique, peut-être aussi comme outil de légitimation[403].

Cette idée défendue par Isabelle Marc dont nous partageons les principales conclusions, démontre, dans un constat généralisé, que le motif de la nostalgie, constitue une garantie de connivence entre la chanson française et ses auditeurs, entre l'auditeur et le canteur, entre l'auditeur et le créateur de la chanson ou, du moins, son interprète. Car ce retour vers le passé est un motif qui plaît à la fois par sa dimension classique et par sa dimension commune.

À la lumière de l'étude minutieuse d'Isabelle Marc, il serait donc tautologique de rappeler désormais que notre auteur-compositeur-interprète est un chantre de la nostalgie. Un auditeur de Charles Aznavour non averti s'apercevrait aisément de son obsession du passé sans nécessairement lire toute la littérature critique et journalistique qui a fait de la nostalgie l'une de ses marques de fabrique. Néanmoins, nous nous proposons de montrer que ce qui pourrait paraître une lapalissade est en réalité une véritable signature esthétique d'Aznavour. Il s'agira donc d'étudier, dans ce qui suit, quelques formes et expressions de cette nostalgie, sans prétendre à l'exhaustivité, à partir d'exemples détaillés, afin d'expliciter notamment sa dimension fédératrice dans l'œuvre. À travers l'étude du motif récurrent des chansons souvenirs, nous mettrons l'accent sur le rapport étroit que tisse Aznavour entre nostalgie et musique, nostalgie et chanson ; rapport qui lui serait propre et dans lequel résiderait l'originalité de son oeuvre. Ainsi, l'étude de ces métachansons nous permettra d'expliquer comment la nostalgie, bien au-delà de sa thématique largement commentée ça et là, représente également une obsession esthétique, un axe majeur de son imaginaire créatif en chanson, une véritable écriture qui se revendique en tant que telle par le biais de la métaréflexion.

[402] *Ibid*. p.65.
[403] *Ibid*. p.67.

Tout d'abord, une brève remarque d'ordre lexical s'impose : force est de constater que les chansons d'Aznavour développent abondamment les champs sémantiques liés au temps, au passé, au souvenir et à la mémoire. Dans plusieurs chansons, elles exhibent le vocable du temps non seulement pour en annoncer d'emblée la couleur, mais aussi pour y mettre en oeuvre une poétique du temps fortement revendiquée. Les exemples sont légion : *Hier encore* ; *Sa jeunesse* ; *Chanson souvenir* ; *Le temps* ; *Le rouet du temps* ; *Ma mémoire* ; *J'ai vécu* ; *T'en souvient-il ?* ; *Je n'oublierais jamais* ; *Je n'ai rien oublié* ; *Mais c'était hier* ; *Au pays de mon enfance* ; *Avec un brin de nostalgie* ; *Dans dix ou vingt ans* ; *Dix ans trop tôt* ; *La trentaine* etc. Ces titres, échantillons représentatifs de cette poétique, s'échelonnent sur de nombreuses années. Durant la longue carrière d'Aznavour, chaque décennie est marquée par un ou plusieurs succès dû(s) à des chansons sur le souvenir du temps passé. D'ailleurs, il est remarquable que cette obsession du temps et la grande fascination qu'exerce sur lui le souvenir n'apparaissent pas dans les seules chansons de la maturité. En effet, dès les années 1950, n'étant alors âgé que d'une trentaine d'années, Aznavour chante sa nostalgie du temps passé[404], ce qui nous pousserait à croire que l'éthos du canteur ne collant pas avec celui du chanteur (comme ce serait le cas pour ses chansons nostalgiques à partir des années 1970), pourrait nuire à la réception de la chanson. Or, l'intérêt peut parfois émerger de ce décalage qui témoigne d'une sensibilité précoce pour la nostalgie et pour son intérêt esthétique. En effet, cela n'amoindrit en rien la sincérité du sentiment chanté par la voix aznavourienne et démontre l'universalité d'un tel élan nostalgique[405].

Ensuite, il est à noter que la résurgence du passé est décrite par les canteurs aznavouriens comme étant une remontée involontaire et souvent incontrôlable (« *De nos vertes années/ Qui verrouillaient l'enfance/ Dont je n'ai* ***malgré moi****/ Jamais rien oublié* »[406], « *non, je n'ai rien oublié/[…] les souvenirs foisonnent, envahissent ma tête/ et le passé revient du fond de sa défaite* »[407]). Le canteur est souvent passif et en proie à un fort jaillissement soudain du souvenir dont la présence obsédante au moment de l'énonciation est souvent présentée comme étant à l'origine d'un malaise. Ainsi, dans le titre *Ma mémoire* (1982) il est question d'une vaine lutte

[404] Charles Aznavour écrit *Sa jeunesse* en 1956 alors qu'il n'est âgé que de trente-deux ans.
[405] Cet enjeu est plus perceptible dans le cas des reprises. Un exemple probant a été proposé lors de la reprise de *La bohême* par Manuela, seulement âgée de sept ans, dans la saison quatre du télé-crochet « The Voice Kids » en 2014.
[406] *Nos vertes années*, 1967. Nous soulignons.
[407] *Non, je n'ai rien oublié*, 1961.

douloureuse contre la réminiscence du passé suggérée notamment par la forme transitive du verbe « souffrir » :

> Lorsque mes clairs-obscurs
> Agonisent
> Que mes eaux noires ou pures
> Se précisent
> Ma mémoire
> Me lit à cœur ouvert
> Et je vis une vie
> Parallèle
> Qui m'appelle
> Qui m'étreint
>
> Je la souffre, la crie
> Je la lutte
> La réfute
> Mais en vain
>
> […] Face au miroir abstrait
> De mes rêves
> Elle crève
> Mes espoirs
>
> Tandis que mon passé
> Se lézarde
> Elle entre en mon cœur et
> Le poignarde
> Ma mémoire
> Et j'en vis, et j'en meurs

La « vie parallèle » dont il est question dans ce titre renvoie à cette reconstitution mentale du souvenir qui n'est pas un simple miroitement du passé dans le présent, mais elle est plutôt un véritable chevauchement de plusieurs temporalités au moment de l'énonciation. L'écoulement de vers courts (dissyllabes, trisyllabes et quadrisyllabes) donne un rythme haletant à cette remontée douloureuse du souvenir que la présence de violons exacerbe ainsi que le phrasé d'un Aznavour sexagénaire qui tend à le prolonger en allongeant la syllabe du possessif « ma » et la dernière syllabe de « mémoire » ce qui nous porte à croire qu'il s'agit là d'un véritable cri de douleur qu'une musique à peine enjouée peine à cacher. Dans *Je ne peux rentrer chez moi* (1959) le passé habite littéralement le présent, le hante et le canteur est contraint à déserter pour fuir ce sentiment de nostalgie et cette permanence du souvenir :

> Je ne peux pas rentrer chez moi
> Car mon passé y est déjà
> Dès que j'ouvre la porte
> Il vient me faire escorte
> Et me suit partout pas à pas
> Me parlant sans cesse à mi-voix
> Me montrant les choses du doigt
> Et comme j'appréhende
> Sa présence obsédante
> Je ne peux pas rentrer chez moi

Cette fuite physique du canteur confère, certes, à la nostalgie, une présence palpable suggérée notamment par la personnification (« *me montrant les choses du doigt* ») mais fait du retour au domicile non pas un retour heureux (qui serait une énième réécriture du mythe universel d'Ulysse). Ce serait plutôt une plongée dans les affres du souvenir (il s'agirait donc d'un mythe inversé). À grande échelle, le canteur peut être amené à fuir sa terre natale pour échapper à la douleur des remontées de la mémoire comme dans *Lisboa* (2003) : « *Lisboa je pars/ Sans but, au loin et au hasard/ De port en port, de gare en gare/ Pour effacer les cris stridents de ma mémoire* ».

Aznavour semble donc se jouer du sens étymologique du mot « nostalgie » dont le sens clinique est présent dans la métaphore médicale développée dans la chanson *Pas guéri de mes années d'enfance* (1981) à travers la rime « mal/hôpital » :

> Je ne suis pas guéri de mes années d'enfance
> Et je n'ai pas trouvé de remède à ce mal
> Dont la mémoire exsangue est le lit d'hôpital
> Sur lequel mon passé cherche sa survivance

De même, le sens étymologique du mot nostalgie est sollicité dans ses titres qui traduisent une le souvenir d'un lieu, natal ou d'un vécu regretté. De fait, l'Ithaque de Charles Aznavour, pour filer la métaphore du mythe d'Ulysse, est sans nul doute la ville de Paris dans laquelle il est né et dans laquelle il a grandi. Célébrée dans de nombreuses chansons qui en offrent une image stéréotypée, comme nous l'avons démontré dans un précédent développement, l'évocation de Paris est l'occasion de chanter sa nostalgie, de faire ressurgir le passé et d'émailler sa chanson de détails pittoresques qui embellissent le « bon vieux temps » de la bohême parisienne. Pour illustrer cette idée, l'exemple du titre de 1964, *Jolies mômes de mon quartier* nous paraît éloquent :

> Mômes de mon quartier
> Tout mon passé
> S'éveille quand je pense
> Aux folies des jours
> Où nos amours
> Comblaient mon existence
>
> […] mômes de mes vingt ans
> Ménilmontant
> C'est loin mais c'est si proche
> Ces instants si doux
> Qui laissent un goût
> Aux lèvres d'un gavroche
>
> […] Les jours ont coulé
> Sans déflorer
> De mon cœur et mon âme
> Les souvenirs purs

Des aventures
Qu'on vit à Paname

Mômes de mes amours
De ces beaux jours
De ma tendre bohème
Vous avez semé
Et le quartier
Grâce à vous est le même

Ainsi, dans cette chanson conçue comme un hommage à Maurice Chevalier qui en fut le premier interprète (ce qui d'emblée intensifie la charge nostalgique de ce titre), Aznavour, qui en est l'auteur-compositeur, évoque le passé mythifié vécu dans son Paris natal. Il chante « *ces beaux jours* » qui sont « *loin[s] mais […] si proche[s]* » dans la mémoire et dont le souvenir est reconstitué sous la forme d'« *instants* ». La rime « vingt ans/Ménilmontant » associe l'âge de l'insouciance au quartier parisien et peut donc s'entendre comme un raccourci de cette poétique de la nostalgie du lieu natal et de cette mémoire des lieux. De même, les mots « mômes » et « Paname », pour désigner la capitale, sont des marqueurs linguistiques qui renvoient au parler du parigot qu'il était, expressions populaires qui sollicitent la mémoire linguistique de l'auditeur et qui donnent une dimension réaliste et fidèle à cette évocation du Paris d'antan.

Mais c'est indéniablement dans *La bohême* (1965) que le souvenir de Paris est le plus prononcé et le plus retenu par la postérité. En effet, dans ce classique aznavourien dont il n'a fait qu'écrire la musique, les paroles étant de Jacques Plante, le canteur y est la voix de la nostalgie par excellence à travers le cadre spatio-temporel qu'il dresse et les entrecroisements topographiques et temporels mis en scène. Il y chante sa nostalgie de la bohême montmartroise qu'ont vécue Aznavour et de nombreux artistes de sa génération. Isabelle Marc consacre de nombreuses lignes dans son article, à l'étude de ce standard pour montrer que le motif de la nostalgie des lieux y est résumé et pour démontrer que ce titre marque le passage de « *la nostalgie esthétique à la nostalgie « ordinaire » et individuelle* [408]», notamment à travers la mention de détails prosaïques et synesthésiques (le « *café-crème* » en l'occurrence). Se remémorant à l'imparfait sa jeunesse, le canteur fait le constat amer de la disparition de l'amour, de ses illusions d'artistes et du Montmartre de sa jeunesse à travers l'opposition entre « *ce temps-là* » et le présent de l'énonciation :

Montmartre en ce temps-là
Accrochait ses lilas
Jusque sous nos fenêtres

[…] Quand au hasard des jours

[408] MARC, Isabelle, *op.cit*. p. 59.

Je m'en vais faire un tour
À mon ancienne adresse
Je ne reconnais plus
Ni les murs ni les rues
Qui ont vu ma jeunesse

En haut d'un escalier je cherche l'atelier
Dont plus rien ne subsiste
Dans son nouveau décor
Montmartre semble triste
Et les lilas sont morts

En énumérant les stéréotypes liés à la vie de bohême que nous commentions dans un précédent développement, le canteur, mélancolique, dolent et désabusé, regrette la vie de bohême caractéristique d'un lieu de son passé. Cela nous amène à penser que le souvenir, bien qu'il ne soit pas lié à une vie heureuse, est célébré, car c'est un souvenir de jeunesse associé au lieu. *La bohême* célébrerait donc les images figées du passé, sa surcharge émotionnelle, et non le souvenir en lui-même, qui est lié à la précarité de la vie d'artiste-bohême. De même, le « *nouveau décor* » dont il est question dans le présent de l'énonciation qui sert de toile à un présent mélancolique indique clairement que la mémoire et la nostalgie du passé sont étroitement liées aux images mnémoniques de ces lieux. La densité sonore de cette chanson à travers les violons soupirants, la valse et le piano chopinesque, commentés par Isabelle Marc, contribuent à donner une image sonore à ces souvenirs.

Dans un titre plus récent, *La maison rose* (2015), le souvenir de la ville natale, en tant que ville du commencement et de l'enracinement est également célébré. Le canteur y évoque le bar de sa jeunesse et les jours heureux partagés avec une jeunesse insouciante dont l'évocation fait naître regret et mal-être :

C'était, c'était la maison rose
De nos espoirs, de nos beaux jours
Une autre jeunesse en dispose
Autres saisons, autres amours
C'est le regret de mille choses
Qui de temps en temps nous saisit
Et qui tristement se propose
À nos hiers endoloris

[…] Mais à présent la maison rose
Faite de souvenirs enfouis
A nos mémoires se propose
Quand chante en nous la nostalgie

[…] La maison rose doux repère pour jeunes loups

Tout y était rose l'amour, le vin, la vie surtout
En nos cœurs sans dessus dessous
Sous le toit de la maison rose

La maison rose, amis vous en souvenez-vous ?

L'antéposition du syntagme « la maison rose » qui fait office de titre à cette chanson au vers ultime, permet à cette apostrophe interrogative finale de mettre en relief de manière emphatique cette nostalgie du lieu que l'élan final de la voix d'Aznavour nonagénaire suggère également. Cette chanson de 2015, extraite de l'album ultime de l'auteur-compositeur-interprète, associe ostensiblement le passé à une ivresse heureuse, Paris à la bohême d'une jeunesse transportée, grisée et enivrée par une forte émotion et des passions juvéniles. Paradoxalement l'ivresse est également susceptible, de noyer le souvenir du passé, comme dans *Les deux guitares* (1960) :

Je veux rire, veux chanter
Et soûler ma peine
Pour oublier le passé
Qu'avec moi je traîne
Allez versez du vin fort
Car le vin délivre
Versez versez m'en encore
Pour que je m'enivre

Ainsi, de l'ivresse pour oublier à l'ivresse du souvenir, souvent lui-même celui d'une ivresse, Aznavour met constamment en scène une nostalgie profonde du passé et des lieux chargés d'une mémoire affective.

La souvenance sur le mode de la mémoire affective est souvent sollicitée dans le monde des arts et dans celui de la littérature en particulier[409]. Elle est également très présente dans les chansons grâce à des motifs récurrents et étroitement liés à l'enfance: âge d'or, souvent mythifié, « *temps béni de l'insouciance* » (*Les petits pains au chocolat*, 2015). L'enfance serait alors un temps absolu pendant lequel se réalise la plénitude de l'existence et dont l'incidence positive perdure jusqu'au moment présent, car, « *On ne guérit pas de ses années d'enfance* [410]», selon Aznavour :

Je ne suis pas guéri de mes années d'enfance
Qui viennent me hanter chaque jour un peu plus
Quand revivent en moi des voix qui se sont tues
Et me serrent la gorge et blessent mes silences

[…] Je ne suis pas guéri de mes années d'enfance
Au jardin de mon cœur il est des coins secrets
Dont les roses d'hier ne se fanent jamais
Où l'air y est si doux que j'y prends mes vacances

J'ai le mal du passé, mal du temps qui avance
Les chemins de ma vie sont jalonnés de croix
Et lorsque je regarde ému derrière moi

[409] Comme l'indique, notamment, l'ouvrage collectif *Le récit d'enfance et ses modèles*, (dir) CHEVALIER, Anne et DORNIER, Carole, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.
[410] *Pas guéri de mes années d'enfance*, 1981.

Les images se figent et s'estompent parfois

Je ne suis pas guéri de mes années d'enfance
D'ailleurs je le pourrais que je ne le veux pas
Tant j'aime, les yeux clos, revenir sur mes pas
Et remonter le cours fou de mon existence
Jusqu'aux années d'enfance

Dans ce titre de 1981, Aznavour chante avec autant de force la douleur des réminiscences du passé que le plaisir et la délectation qu'il éprouve toutes les fois que ce passé révolu refait surface. Le souvenir de l'enfance semble donc un être mal inéluctable mais salvateur. Le vers ultime qui se présente sous la forme d'un hexasyllabe qui contraste avec l'alexandrin dominant dans cette chanson, peut s'entendre comme une mise en relief de ce moment marquant de la vie d'un homme, célébré dans ce titre. D'ailleurs, Aznavour prolonge les syllabes du mot « enfance » dans son interprétation et la finale orchestrale contribue à le mettre davantage en valeur.

Aznavour, dont l'enfance est décrite de manière fidèle et non enjolivée dans son titre *Autobiographie* (1980) : « *J'ai ouvert les yeux sur un meublé triste/ Rue Monsieur-le-Prince au Quartier latin/ Dans un milieu de chanteurs et d'artistes/ Qu'avaient un passé, pas de lendemain/ Des gens merveilleux un peu fantaisistes/ Qui parlaient le russe et puis l'arménien* », met en scène des canteurs nostalgiques aux temps de l'enfance, pas toujours euphoriques et joyeux, néanmoins décrits avec élan et regret. Ces canteurs semblent puiser leurs images dans l'enfance d'Aznavour lui-même. « Enfant de la balle », comme il aime à le rappeler, c'est le souvenir d'une enfance faite de plaisirs simples, marquée par la précarité, le labeur, par l'univers parisien et par les arts. Ainsi, dans *Les petits pains au chocolat* (2015), l'espièglerie du canteur enfant, son insolence à l'égard des adultes et sa tentation par leur monde, ses déambulations dans un Paris populaire et dans les faubourgs, correspondent à ce stéréotype, qui n'est pas sans rappeler l'image hugolienne d'un Gavroche :

On dévalait les rues dans ces caisses à roulettes
Qu'on avait fabriquées de nos mains fièrement
On semait la panique en hurlant à tue-tête
Renversant les cageots de légumes en passant

On se croyait malins, on tirait les sonnettes
Faisait des bras d'honneur aux concierges furieux
En riant bêtement on suivait des nymphettes
Qui haussaient les épaules et détournaient les yeux

Cartable dans le dos en sortant de l'école
Dans nos tabliers noirs, de l'encre plein les doigts
On s'affrontait sérieux soit dans des courses folles
Soit on jouait aux billes comme on fait un tournoi

Entre les roudoudous, les bâtons de réglisse
Souvent on chapardait, Dieu nous pardonnera
Sans remords ni regret, par jeu plus que par vice
Des petits pains au chocolat

Ce récit à l'imparfait, animé par le biais d'une série de verbes d'action qui traduisent l'euphorie de cette enfance, laisse progressivement la place à une évocation mélancolique du présent qui tranche totalement avec le passé décrit. Cette opposition se laisse entendre, au niveau musical, par un ralentissement du rythme dès la minute 2'56, un passage chanté-parlé en accordéon-voix. En effet, si « *l'enfance apparaît et confond deux modes d'existence, l'un actuel, expérimenté dans le présent, l'autre virtuel qui, tout aussi effectif, agit sur le premier* [411]» selon Suzanne Lafont, il est clair que le présent est toujours susceptible d'être attentif aux différentes balises mémorielles léguées par le passé. Dans le cas d'Aznavour, auteur des « petits pains au chocolat » qui a connu la délectation gustative des confiseries durant son enfance (« *roudoudous* », « *bâtons de réglisse* »[412]), il n'est pas étonnant de retrouver le motif proustien de la madeleine, substituée, dans le registre aznavourien, par celui des pains au chocolat, qui fait chavirer les souvenirs dans un présent douloureux :

Quand je suis triste et seul, que l'âge me tracasse
Que ma mélancolie me fait son cinéma
Je me revois mangeant à la sortie des classes
Des petits pains tout frais fourrés de chocolat

J'ai la gorge serrée, et le regard humide
Mon cœur pétri d'hier est forgé de regrets

[…] Des souvenirs pavés des bruits de notre histoire
Des photos sur les murs, de ma famille et moi
Du goût et du parfum, présents dans nos mémoires
Des petits pains au chocolat

Le souvenir des pains au chocolat opère, ici, sur le mode synesthésique dans la mesure où tous les sens y sont sollicités. Les « *photos* », « *les goûts* », « *les parfums* » resurgissent et se mêlent au présent pour mythifier l'enfance du canteur et pour accentuer le sentiment de mal-être au présent.

Cette nostalgie du passé semble, toujours d'après la chanson *Autobiographie*, être transmise de génération en génération et baigner l'univers des descendants eux-mêmes : Aznavour héritant de ses parents l'attachement à un passé qui n'est plus :

On parlait de ceux morts près du Bosphore
Buvait à la vie, buvait aux copains
Les femmes pleuraient, et jusqu'aux aurores

[411] LAFONT, Suzanne, *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Le Centaure », 2012, p.8.
[412] Cet intérêt nostalgique pour le goût des confiseries annonce fortement *Mistral gagnant* (1985) de Renaud.

Les hommes chantaient quelques vieux refrains
Qui venaient de loin, du fond d'un folklore
Où vivaient la mort, l'amour et le vin

la transmet, à son tour, à ses enfants :

J'ai eu des enfants qui m'ont vu plus d'une
Fois me souvenir le cœur un peu lourd

La nostalgie est ainsi décrite comme un héritage inévitable qui traverse les âges et les générations qui l'alimentent à leur tour. Cela lui donne donc davantage d'épaisseur temporelle mais aussi une intensité émotionnelle et affective plus remarquable. Celle-ci est perceptible également dans la chanson *Noël d'autrefois* (1974) dans laquelle cet amour du passé est mis en perspective grâce à un jeu d'opposition entre tradition et modernité, entre deux Noëls qui semblent relativement espacés dans l'espace-temps :

J'ai connu des Noëls à l'écart de la ville
Où l'on partait joyeux des torches à la main
C'était avant l'avion, avant l'automobile
Et le froid nous mordait par les petits chemins

[…] À présent nous avons des sapins en plastique
La neige est fabriquée par un atomiseur
La bougie a fait place à l'ampoule électrique
La bûche sort tout droit de chez le confiseur
Plus besoin de sortir la messe est retransmise
Par toutes les radios et la télévision
Nous avons Monseigneur en direct de l'église
Et quand on a sommeil on tourne le bouton

En outre, dans l'œuvre d'Aznavour, à l'amour de l'enfance et de ses lieux se greffe à cette nostalgie de l'enfance et des lieux, la nostalgie de l'être aimé, de l'amour perdu et des jours heureux caractéristiques de la sérénité amoureuse. Il s'agit là, à vrai dire, d'un répertoire particulièrement riche. Le canteur aznavourien est souvent victime de désillusions amoureuses et de déceptions conjugales. Il vit des ruptures et des départs qui entraînent nécessairement l'expression d'une nostalgie à l'égard d'un passé amoureux qui se distingue d'un présent marqué par les regrets amers. Tout d'abord, cela semble conditionner non seulement sa perception du temps mais également celle des lieux. Ainsi, force est de constater que ce lieu n'est pas toujours le Paris qui est fort cher à Aznavour. De fait, dans son classique *Que c'est triste Venise* (1964), dont il n'a composé que la musique et dont les paroles sont de Françoise Dorin, il chante cette « *présence de l'absence* [413]» qui selon Starobinski, constitue l'essence même du sentiment nostalgique :

Que c'est triste Venise au temps des amours mortes
Que c'est triste Venise quand on ne s'aime plus

[413] STAROBINSKI Jean, « Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée », in la revue *Cliniques méditerranéennes*, 2003/1, n°67, p. 193.

[…] Que c'est triste Venise lorsque les barcarolles
Ne viennent souligner que des silences creux
[…] Quand on cherche une main que l'on ne vous tend pas

Remarquons d'abord l'abondance des marqueurs temporels énumérés (sous la forme de subordonnées circonstancielles de temps) qui rythment cette chanson. Sa musique mélancolique et la voix soupirante à souhait d'Aznavour en accentuent l'effet, associent la tristesse du moment de l'énonciation, à l'absence de l'être aimé et fait de cette évocation de Venise, ville associée dans l'imaginaire collectif à l'amour, une contre-invitation qui la démythifie malgré son caractère imagé et stéréotypé.

Le passé est celui de la jeunesse amoureuse et du bonheur perdu aujourd'hui, notamment dans *Il te suffisait que je t'aime* (1965) (« *ne cultive pas les regrets/, Car on ne récolte jamais/ Que les sentiments que l'on sème/ Fais comme au temps des années d'or/ Et souviens-toi qu'hier encore/ Il te suffisait que je t'aime* », dans *Les bons moments* (1967) (« *sèche tes pleurs, car il me semble/ Qu'il vaut mieux dire en se quittant/ Nous avons eu pour quelques temps/ De bons moments, de bons moments* »), ou encore dans *Les vertes années* (1967), dans laquelle le canteur a la nostalgie d'un amour vécu dans des contrées celtiques que la structure de cette chanson contribue à exprimer à travers l'opposition des couplets liminaires :

Nous étions tous les deux
Étendus sur la lande
Tu regardais les cieux
Moi je te contemplais
Le roux de tes cheveux
Dénoués sur la lande
Sur le vert de l'Irlande
Était vague de feu

[…] De nos vertes années
Qui s'ouvraient sur la vie
Et qui vivent à feu doux
Au fil de mes pensées
De nos vertes années
J'en ai la nostalgie
Que reviennent pour nous
Le temps d'un seul été
Du fond de leur passé
Nos vertes années

Dans le même sens, il convient de souligner que l'expression du sentiment amoureux, en elle-même, est liée, chez Aznavour, à un motif nostalgique : au stéréotype traditionnel de l'amant courtois comme l'indique la comparaison développée par le canteur du titre *Je t'aime A.I.M.E* (1994) :

Je t'écris c'est plus romantique
Comme un amant du temps jadis
Sur un papier couleur de lys

À l'encre bleue, et je m'applique

Cette comparaison témoigne d'un attachement particulier à l'expression amoureuse authentique et traditionnelle dans ce qu'elle a de plus rudimentaire, à savoir l'encre et le papier blanc. Cette nostalgie des « *amant*[s] *du temps jadis* » signifie également que le sentiment amoureux nécessite cette « *langue du jadis* [414]» chère à Pascal Quignard, un vocable digne des temps passés, car « *une langue, entre autres, n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister* [415]», observe Lacan. Ainsi, en recourant au syntagme « ma mie », pour s'adresser à sa bien-aimée, Aznavour traduit cette nostalgie d'une expression qui n'existe plus. Mais en l'utilisant il réactualise, sur le plan linguistique, le vague souvenir des amours médiévales, mythiques et immémoriales dans un présent en proie au désespoir face à ces choses chères mais révolues. Son titre *Ma mie* (1966), peut servir, à ce propos, d'exemple éloquent d'une nostalgie plutôt linguistique :

Tu es la vague, tu es la mer
Tu es l'orage et les éclairs
Tu es le monde et l'univers
Ma mie

Le souvenir de l'être aimé acquiert une grande force évocatrice notamment dans *Le souvenir de toi* (1980), où l'expression semble dépasser ainsi les frontières temporelles de la langue et peut même dépasser les frontières géographiques, comme c'est le cas avec son titre de 1987, *La Saudade*. En effet, Aznavour recourt au motif de la saudade[416] pour exprimer le sentiment nostalgique dont la saudade est une variante. De fait, il est décrit par Larousse comme un « *sentiment de délicieuse nostalgie* » et comme un « *désir d'ailleurs* ». La saudade se présente ainsi comme « *une tension entre contraires : d'une part le sentiment d'un manque, d'autre part l'espoir et le désir de retrouver ce qui nous manque* [417]». C'est aussi une manière d'« *être présent dans le passé ou d'être passé dans le présent* [418]». Définie par Pessoa comme « *la poésie du fado* », la saudade est l'un des thèmes essentiels du fado, genre musical qui exploite abondamment le thème de la nostalgie et du présent douloureux, rappelé par Aznavour

[414] QUIGNARD, Pascal, *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002.
[415] LACAN, Jacques, « L'étourdit », in la revue *Scilicet*, n°4, Paris, Seuil, 1973, p.47, cité par CASSIN, Barbara, *La nostalgie : quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Enee, Arendt*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013, p. 122.
[416]D'après *Le Robert Historique de la langue française*, « saudade » est issu du latin « solitas ». Il s'agit d'un néologisme français qui a été créé pour contrer le caractère intraduisible de la saudade, qui désigne un sentiment de mélancolie nostalgique en portugais. Lors des conquêtes portugaises en Afrique, la saudade signifiait notamment le désir des colons de retrouver leur pays. En chanson, ce sentiment a été popularisé par des titres comme « Petit pays » (Saudade) de Césaria Evoria, et par des artistes comme Bernard Lavilliers, Etienne Daho.
[417] BRAZ, Adelino, « L'intraduisible en question : l'étude de la saudade », in la revue *RiLUnE*, 2006, p.5.
[418] LOURENCO, Eduardo, *Mythologie de la saudade – Essais sur la mélancolie portugaise*, Paris, Chandeigne, 1997, p.43, cité par Braz Adelino, *op.cit*. p.6.

dans son titre *La Saudade*, grâce à l'exotisme brésilien de la mélodie de Georges Garvarentz. Le canteur, face à l'absence de l'être aimé, décrit « la saudade » :

> Et je meurs un peu plus à chaque heure qui passe
> […] mon cœur, mon pauvre cœur alors bat la chamade
> S'inquiète, tu me manques et mêlées à tout ça
> Tristesse et nostalgie deviennent la saudade
> […] la saudade c'est une maladie du cœur
> La saudade c'est un mal sourd une langueur
> […] plantée au cœur des amoureux
> C'est inquiétant, c'est merveilleux

Mais l'intérêt d'un tel titre réside notamment dans ce recours à une forme musicale associée à la nostalgie, qu'est le fado. Il indique le lien étroit qui existe, dans l'imaginaire aznavourien, entre nostalgie et musique, nostalgie et chanson, souvent mis en relief dans des métachansons où il est question d'une nostalgie activée par l'écoute d'un disque ou d'une chanson, à l'instar du « *vieux trente-trois tours* » de *Chanson souvenir* (1992).

En effet, à ce stade de notre réflexion, nous pouvons constater que le motif thématique de la chanson souvenir, développé, entre autres, dans les chansons *Ce sacré piano* (1958), *Chanson du faubourg* (1977), *Fado* (2007), *Avec un brin de nostalgie* (2015), résume en quelque sorte la poétique qui a été à l'origine de la popularité constante et du classicisme de Charles Aznavour. Pour ce dernier, la chanson, un « *vieux disque* » ou une ancienne mélodie agissent comme des catalyseurs de mémoires car ils sont porteurs d'un souvenir susceptible d'être réactivé à l'infini. Ils seraient liés, dans l'imaginaire collectif, à une époque révolue que la chanson invite à se rappeler. Ainsi, en mettant en scène, dans ses récits chantés, des canteurs remontant le fil chronologique du temps sur un fond sonore de chanson, il met en avant le motif de la nostalgie involontaire, qu'il a abondamment exploité dans son œuvre intégrale. À travers des chansons qui, par un effet miroir, parlent de chansons, celle d'Aznavour dit être consciente de son impact, de sa charge émotionnelle et nostalgique. Elle met en scène son processus de fonctionnement ainsi que sa capacité et à se déjouer du temps et à en briser le cours linéaire. Ainsi, à travers sa poétique du temps, Aznavour révèle les ficelles et les ressorts qui président à sa popularité. Nous pouvons citer, à ce propos, l'exemple du titre *Avec un brin de nostalgie* (2015), titre éponyme de l'album ultime de Charles Aznavour, dans lequel un vieil amoureux du jazz écoute ses vieux « vinyles » et dresse un bilan amer de sa vie :

> Avec un brin de nostalgie
> Je nourris mon ancien pick up
> De vinyles que j'avais acquis
> Dans mes folles années Be Bop
> Je me verse un fond de whisky
> Et de secourir mes pensées
> Embuées de mélancolie

Pour voyager dans mon passé

Passé jalonné d'interdits
D'amour secrètes et d'amour fou
Qui viennent perturber mes nuits
Mes solitudes mais surtout
Joue sur mes remords mes regrets
Tandis que mon écran s'emplit
D'images animées désormais
Avec un brin de nostalgie

La remontée du souvenir y est enclenchée par les chansons d'un temps qui n'est plus et la nostalgie est exacerbée, dans ce titre piano-voix, à travers une musique épurée et la voix chevrotante d'Aznavour. De même, dans *Ce sacré piano* qui, dès 1958, témoigne de cette association du motif musical à la mémoire :

Sur lui dès que j'ai
Les mains qui se couchent
Le passé renaît
Du fond de sa bouche
Évoquant nos anciens jours
Ce sacré piano quand il parle trop
Me remet souvent
Des choses en mémoire
Et remue le temps

Il démontre, sur une musique lente et jazzy, que les réminiscences du passé, leur miroitement au présent est subi par le canteur au contact de l'objet musical.

Mais c'est sans doute la chanson *Chanson du faubourg* (1977) qui nécessite, dans notre propos, une étude plus attentive. En fait, ce titre parle du destin de la « chanson du faubourg », tombée en désuétude. Mais survivant dans la mémoire des plus vieux et suscitant l'intérêt de ceux qui ne l'ont pas connue grâce au progrès technique, elle est le signe de l'atemporalité possible de l'objet chanté, immortalisé par l'enregistrement :

La chanson du faubourg
La rengaine à deux sous
D'avant le trent' trois tours
Et des machines à sous
Un jour a disparu
La chanson du faubourg
Qu'on entonnait debout
Cœur léger ou cœur lourd
Dans la rue n'importe où
Je ne l'ai pas connue
Mais tu sais j'ai mes vieux
Un couple nostalgique
Retraités merveilleux
Qu'ont un phono antique
Dans leur pavillon de banlieue

Lorsque je vais chez eux
Sur ce phono ils mettent
Des disques poussiéreux
De vieilles chansonnettes
À vous tirer les larmes aux yeux
D'anciennes mélodies
Ne parlant que d'amour
De Ninon, de Nini
De jamais, de toujours
La chanson du faubourg

La chanson son du faubourg
A perdu son crédit
Et le chemin des cours
Où elle gagnait sa vie
Du temps de sa splendeur
La chanson du faubourg
Qu'on pouvait fredonner

A vécu ses beaux jours
Et puis s'en est allée
D'autres temps, d'autres mœurs

Parfois ell'reparaît
Lorsque garçons et filles
Dansent sur ses succès
Pour fêter la Bastille
Les soirs de quatorze juillet
Mais imbue de progrès
Ell' prend le microphone
Qui remplace à jamais
Le bon vieux mégaphone
D'où sortaient en sons aigrelets
Toutes ces mélodies […]

En effet, nous remarquons que les thématiques stéréotypées de la chanson du faubourg sont précisées à travers les formules restrictives ironiques « *ne parlant que d'amour/ De Ninon, de Nini/ De jamais, de toujours* » qui mettent en valeur le décalage générationnel. N'ayant pas connu cette catégorie de chanson auparavant, le chanteur la découvre chez un couple de retraités, fidèle aux airs d'antan. Ainsi, ces derniers, qui ne sont plus d'actualité, passés de mode, sont paradoxalement transmis à la jeune génération et en suscitent l'intérêt par le biais des progrès techniques décrits. Il convient de voir dans le passage du « *bon vieux mégaphone* » au « *microphone* » cette transition entre l'ancien et le nouveau, la tradition et la modernité, la vieillesse et la jeunesse qui accentue, paradoxalement, la persistance dans les mémoires de ces chansons du faubourg. Aznavour qui, comme il conviendra de le voir dans un développement ultérieur, remettra au goût du jour ses anciennes chansons, notamment en les réenregistrant et les remasterisant. Il indique indéniablement, à travers cette « chanson du faubourg », (double des chansons d'Aznavour ?) que sa poétique consiste à faire du neuf à partir de l'ancien, à se jouer de la mémoire à travers les chansons et à raviver la nostalgie des auditeurs pour et par les titres du passé. Nostalgie et chanson sont donc les corollaires d'une poétique du temps qui vise à faire atteindre la chanson aznavourienne le champ du hors-temps.

2. Le leitmotiv de la fuite du temps :

Ô temps ! suspend ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours !
[…] L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ;
Il coule et nous passons !
(« Le lac », Lamartine, 1820)

Avec le temps
Avec le temps, va tout s'en va
(*Avec le temps*, Léo Ferré, 1970)

Les jours qui vont
Les jours qui viennent
Les jours de joie
Les jours de peine
Ca vient, ça va et ça s'enchaîne
(*Les jours*, Charles Aznavour, 2011)

L'expression de la nostalgie a nécessairement pour corolaire l'expression d'une sensibilité accrue face au temps qui passe. Celle-ci est remarquablement présente dans l'œuvre aznavourienne. En effet, constituant le thème fondamental de la poésie lyrique traditionnelle, la fuite du temps est popularisée par Aznavour qui en fait un vecteur thématique fondamental et fédérateur de tout son répertoire. Ce leitmotiv est traité dans l'œuvre à travers ses aspects les plus connus et ses expressions les plus attendues : une fuite rapide et irréversible, ses effets dégradants sur le corps et les relations humaines, la présence du motif de la vieillesse, de la mort, de l'écoulement et du renouvellement des saisons, des âges de la vie ainsi qu'un vocabulaire calendaire. En plus du traitement poétique et imagé conventionnel de ce motif esthétique, force est de constater que l'œuvre d'Aznavour se caractérise par le retour obsessionnel de ce lieu commun de la lyrique savante, ce qui engendre de nombreuses variantes autour de ce thème constamment ressassé, paradoxalement dans l'œuvre, par le biais d'expressions souvent similaires ou identiques. C'est là où réside la spécificité d'Aznavour et sa façon d'exprimer la fuite du temps dans ses chansons : un retour de l'insaisissable effet du temps à travers des expressions usuelles et consacrées, elles-mêmes constamment ressassées.

De même, si la fuite du temps est souvent néfaste pour le canteur aznavourien qui se trouve dépassé et happé par l'écoulement rapide et inéluctable du « *Temps qui mange la vie* [419]» (Baudelaire), c'est parce que l'être humain y est perçu comme un être foncièrement temporel :

[419] BAUDELAIRE Charles, « L'ennemi », *Les Fleurs du Mal*, 1857.

il ne peut agir, créer ou penser en dehors d'un cadre temporel lui-même perçu dans sa succession et son irréversibilité. Mais si le canteur est souvent décrit comme victime du temps qui passe, n'est-ce pas là un moyen de dire le désir d'Aznavour de tuer le temps et de le vaincre ? Quand on sait que la fuite du temps structure l'œuvre à l'échelle de sa macrostructure et de sa microstructure et lui confère un rythme particulier, il convient pour nous d'être attentive aussi bien à la sémantique textuelle que musicale. Sans prétendre à l'exhaustivité face à la densité du propos d'Aznavour sur le temps qui passe, nous nous en tiendrons ici à l'analyse de quelques exemples afin de souligner l'omniprésence de ce thème et d'interroger de plus près ses modalités expressives dans l'œuvre aznavourienne.

Tout d'abord, il est à constater que sa réflexion sur le temps a parfois une teneur philosophique. Ainsi, en chantant *L'instant présent* en 1971, Charles Aznavour souhaite mettre en relief cet aspect insaisissable et vertigineux du temps qui, à peine eut-il commencé est déjà du passé :

L'instant présent est impalpable
Il est léger, insaisissable
Suspendu dans l'air et le temps
Il ne dispose simplement
Que d'un très court moment sur terre
L'instant présent à des œillères

L'instant présent est si fragile
Qu'il ne peut rester immobile
Sans une plainte sans un cri
À peine arrivé qu'il s'enfuit
Avant que d'entrer dans l'histoire
L'instant présent n'a pas de gloire

Il ne peut durant ce passage
Que mener une vie très sage
Car déjà près de lui se tient
Le suivant qu'en fera ni moins
Ni davantage

L'instant présent n'a pas de trêve
À peine qu'il s'achève
Il est sauvage il est craintif
Il est sans force il est captif
De la seconde qui va naître
L'instant présent doit disparaître
[…]
L'instant présent ne se repose
Pas en chemin, il se propose
Pour le saisir il faut vouloir
Tu vois, il est déjà trop tard
Prends le prochain il passe ensuite
L'instant présent disparaît vite

C'est l'une de ces chansons qui portent « *sur rien* [420]», car, paradoxalement, l'instant présent n'existe pas. En effet, l'existence éphémère du présent qui structure le temps est ici suggérée par la rapidité du rythme qui se perçoit, au niveau musical par la présence d'instruments à cordes joués d'un geste sautillant et véhiculant ainsi une musique gaie. Au niveau textuel, cette frénésie se perçoit dans l'abondance des structures attributives (« *il est léger* » ; « *il est sauvage* » ; « *il est craintif* »), dans la caractérisation adjectivale dominante qui soutient une isotopie de l'éphémère et de la célérité et par des enjambements mimant l'écoulement du temps (« *L'instant présent ne se repose/pas en chemin, il se propose* »). L'anaphore « *l'instant présent* » tente ainsi de saisir cet instant en le nommant. La chanson dit donc son incapacité, malgré sa dimension incantatoire, à saisir le temps.

Le Rouet du temps (1973) est également une chanson sur le temps qui passe. La particularité de ce titre réside dans son intertextualité avec « Le Pont Mirabeau » d'Apollinaire, poème d'anthologie sur la fuite du temps dans la poésie moderne qui décrit cet écoulement insaisissable du temps. Dans sa chanson, chantée par Paulette Merval, extraite de la comédie opérette *Douchka*[421], Aznavour exacerbe ce sentiment de finitude grâce aux réminiscences du poème extrait du recueil *Alcools* et en affirme ainsi l'universalité :

Le temps se dérobe, le temps file, le temps va
Fuit comme le sable entre les doigts
Et le jour qui naît
Meurt avant longtemps
Hier n'est qu'un regret
Car l'eau qui coule sous les ponts du temps
Ne revient jamais
[…]
Coulent mes heures
Sans passion
Je demeure
Les jours vont
Ici l'on meurt
Là on marie
Moi je pleure
Chaque nuit

Tourne, tourne le rouet du temps
Vient le jour où la fleur est éclose
Il est vain de respirer la rose
Au moment où l'effeuille le vent
[…]
File, file, file ainsi la quenouille des ans
Notre vie est un curieux voyage
Où l'amour y luit comme un mirage
Et tourne, tourne, le rouet du temps

[420] Dans l'introduction de l'*Intégrale* de ses textes, Aznavour regrette le silence critique qui a entouré cette chanson perçue comme une chanson sur rien par les quelques retours critiques obtenus à ce sujet, *op.cit*. p. 14.
[421] Texte mentionné dans l'*Intégrale* (2010).

Le contraste entre la brièveté des vers qui constituent le refrain de cette chanson (trisyllabes et quadrisyllabes) et les vers des couplets (ennéasyllabes et décasyllabes) doublé d'une opposition entre mobilité (celle du temps) et immobilité (celle du canteur) serait à interpréter comme une tentative de dérégler le court linéaire du temps que le canteur souhaiterait plus statique.

En plus du fait que ces chansons donnent à réfléchir ouvertement sur la fuite du temps, elles explicitent la notion rapidité d'un point de vue stylistique et prosodique, par le biais de l'énumération. Les exemples les plus probants pour illustrer cette idée sont *Un par un* (1971) et *Mes emmerdes* (1976). Dans ces deux titres, le canteur énumère ses pertes matérielles, relationnelles et humaines ce qui démontre l'impact de la course du temps qu'il se doit de craindre, car rien n'est acquis. Dans *Un par un*, ce sont les pertes aux jeux du canteurs qui sont à l'origine de ce dépouillement symptomatique de l'effet du temps :

J'avais la vie de château
Une armée de valets
Un chauffeur, trois autos
Des joyaux, des complets
Des chevaux, des tableaux
À ne savoir qu'en faire
Mais à crier banco
Et jouer un jeu d'enfer
J'ai tout laissé sur les tapis verts

Un par un
J'ai vu tout s'envoler
Un par un
Mes Renoir, mes Derain
Mes meubles et mes tapis
Un par un
On a tout emporté
Un par un
Ne me laissant plus rien
Que mes yeux pour pleurer et un lit

L'écoulement de la mélodie et de la musique accompagne les expressions du dépouillement qui constitue l'enjeu sémantique de cette chanson. La déchéance matérielle du canteur fait de ce titre, qui se veut énumératif (ne serait-ce que par son titre), l'expression d'un mouvement rapide, incontrôlable et se présente par conséquent comme la modalité expressive majeure de la fuite du temps. Cette idée est plus explicite dans *Mes emmerdes* dans laquelle, le canteur ayant négligé le temps et sa course, se retrouve spolié et dépossédé de « *ses amis, ses amours, ses emmerdes* ». Le premier couplet marque cette opposition entre un passé insoucieux du temps et un présent déchu et marqué par le constat amer d'une vie qu'on a gâchée à suivre le rythme effréné du temps :

J'ai travaillé
Des années
Sans répit

Jour et nuit
Pour réussir
Pour gravir
Les sommets
En oubliant
Souvent dans
Ma course contre le temps
Mes amis, mes amours, mes emmerdes
À corps perdu
J'ai couru
Assoiffé
Obstiné
Vers l'horizon
L'illusion
Vers l'abstrait
En sacrifiant
C'est navrant
Je m'en accuse à présent
Mes amis, mes amours, mes emmerdes

La prosodie est ici suggestive. En effet, le choix de vers courts et d'une syntaxe énumérative traduit également la rapidité de l'écoulement du temps. Cependant, certains effets de contraste permettent de mettre davantage en relief l'inéluctabilité de la fuite du temps. Ainsi l'enjambement dans les vers suivants : « *en oubliant/ souvent dans/ ma course contre le temps/ mes amis, mes amours, mes emmerdes* » est accompagné d'un rallongement des mètres des vers qui se succèdent, ce qui dénote l'ampleur des ravages causés par le temps dont les vers courts se veulent mimétiques.

En outre, afin de montrer que l'expression d'Aznavour se nourrit d'images stéréotypées et conventionnellement liées à la fuite du temps dans ses chansons, il convient d'être sensible au motif du « vieillir [422]» et de l'impact physique du temps sur l'homme, être par définition mortel et temporel. Celui-ci est perceptible dans un titre de 1994, intitulé *Va-t'en* :

Pour m'éviter qu'un jour par l'âge
Et par la gangrène du temps
Tu découvres sur mon visage
Les dégâts causés par les ans
Va-t'en, va-t'en, va-t'en

Le canteur qui souhaite rester « *jeune et fier immuablement* » aux yeux de sa bien-aimée, redoute les effets du temps qui passe sur son corps. Le temps est décrit comme un tue-l'amour et la vieillesse comme une fatalité. Cette chanson exprime aussi le voeu de se séparer de sa bien-aimée avant que le temps n'abîme cette relation. La répétition de l'impératif « *va-t'en* » dans le refrain est mise en relief par l'interprétation vocale emphatique (qui s'intensifie en crescendo) d'Aznavour, voix qui se veut suppliante à souhait, accompagnée d'une orchestration

[422] Voir, à ce propos, l'ouvrage *Études sur le vieillir dans la littérature française* de BENOÎT Claude et NISSIM Liana, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université de Blaise Pascal, Cahiers de Recherches du CRMC, 2008, 196 p.

qui s'amplifie au niveau du refrain[423]. Cette voix traduit l'urgence de cette séparation et par conséquent la souffrance du canteur face à la fuite du temps. Dans la chanson *Tu n'as plus* (1959), Aznavour recourt à la même image en détournant le mythe de Don Juan en présentant un personnage de séducteur déchu, au physique disgracieux (à l'instar de l'épouse du canteur du titre *Tu t'laisses aller*). Ainsi, chante-t-il dans le deuxième couplet :

> Tu n'as plus, tu n'as plus
> Un physique à leur crever la vue
> Mon ami regarde-toi dans
> Une glace
> Tu n'as plus, tu n'as plus
> L'âge pour enflammer l'ingénue
> Le temps des fredaines est révolu
> Tu te tasses
> Tu es ce fruit fané
> Que nul ne veut cueillir
> À quoi bon le presser
> Pour n'en rien recueillir

L'évocation du « fruit fané » n'est pas sans rappeler Ronsard dans ses *Amours à Cassandre*. Aznavour y transpose donc le célèbre « *Allons voir si la rose…* » au masculin.

De même, le motif de l'âge et des anniversaires s'inscrit dans la poétique du temps qui passe. Ainsi, les deux derniers couplets de *La Trentaine* (1982) illustrent par le biais d'une antithèse l'insouciance du canteur inéluctablement rattrapé par le temps qui passe :

> Buvant nos métamorphoses
> Vagabonds du jour le jour
> On cueille la fleur éclose
> Avec les dents de l'amour
> La fortune se propose
> Nos lits sont pleins jusqu'au bord
> Bienheureux pour qui la rose
> N'offre aucune épine encore
> On ne voit et vit les choses
> Qu'aux cris de nos corps à corps
> Sans regrets et sans remords
> Les mois aux années s'enchaînent
> L'insouciance est seule en scène
> On est loin de la trentaine
>
> Quand l'angoisse nous agite
> Aux portes de l'inconnu
> Négligeant la marguerite
> On effeuille un temps perdu
> Un temps qu'est toujours en fuite
> Qui joue les filles de l'air
> Un temps qui se précipite
> Sans un regard en arrière
> Et va de plus en plus vite
> Et roule à tombeau ouvert

[423] La musique de ce titre est composée par Michel Legrand.

Faisant pleurer nos hiers
C'est l'adieu à la vingtaine
On descend à la prochaine
Pour rentrer dans la trentaine

L'emploi du pronom de vérité générale associé au présent de l'indicatif universalise nécessairement le propos. L'antithèse entre « *l'insouciance* » de la vingtaine et « *l'angoisse* » de la trentaine, le passage significatif de « *la rose* » à « *la marguerite* » ou encore, d'un point de vue lexical, le passage des hyponymes « *mois* », « *années* » à l'hyperonyme « *temps* » sont des indices textuels d'une perception nerveuse de la fuite du temps dans l'œuvre d'Aznavour.

Dans ce même ordre d'idées, il convient de relever également, en plus des images florales récurrentes, l'image métaphorique du cycle des saisons qui repose sur l'opposition printemps-hiver (*Mais c'était hier*), le motif du « memento mori », notamment dans les chansons sur la mort (*À ma manière*) ou encore les motifs artistiques : pictural dans *L'album de toi* (1992) et musical dans *Je n'ai pas vu le temps passé* (1973) :

Et d'ouverture en ouverture
Au tempo des amours pressées
J'ai dû sauter quelques mesures
Je n'ai pas vu le temps passer

Cette variété d'expressions et d'images employées pour décrire le motif universel de la fuite du temps (intertextualité, réflexion quasi-philosophique, topoï universels) n'exclut pas pour autant les recoupements qu'il peut y avoir entre les chansons, notamment celles autour du chronos. D'ailleurs, en associant *Hier encore* (1964) et *Sa jeunesse* (1956)[424] dans ses tours de chant ou en les fusionnant à travers le procédé musical du collage (le mash-up) qui consiste à mélanger deux chansons ou plus pour en tirer en un seul morceau (dès son passage à l'Olympia en 1968), Aznavour démontre les liens qu'il tisse entre ses chansons, la continuité d'inspiration qui existe dans son œuvre et le motif obsédant de la fuite de la vie, véritable leitmotiv chez l'artiste qui a opéré très tôt aussi bien dans son œuvre que dans sa carrière comme une préoccupation précoce. *Hier encore*, où le lyrisme est empreint de pathos, raconte les regrets amers d'un canteur nostalgique de ses vingt ans, temps de l'insouciance. Elle n'est pas sans rappeler la nostalgie des vingt ans du canteur que l'auditeur reconnait aisément dans *Sa jeunesse* grâce à la thématique du temps, statique, mobile, celui de l'insouciance de la jeunesse ou encore celui de l'appréhension de la vieillesse. Chanter le temps à répétition ne serait-il, aux yeux du compositeur, un moyen pour mieux le vaincre ? Quoi qu'il en soit, Aznavour s'est employé

[424] Un article du *Monde* (23 décembre 2016) lui reprochera d'ailleurs ses tours de chant centrés essentiellement sur la nostalgie et le temps qui passe, autour de « Hier encore *et ses petites sœurs* ».

pour saisir le temps dans toutes ses dimensions et temporalités, même celles qui n'existent pas encore, notamment pour chanter une « *nostalgie de l'avenir* [425]».

[425] Nous empruntons cette expression à l'intitulé de la pièce de Myriam Saduis dans sa réécriture de *La Mouette* de Tchekhov.

3. Projection et appréhension nostalgique de l'avenir :

J'ai la nostalgie de l'avenir
Je cherche un futur où revenir
Un monde en apesanteur idéale
Dont je serais l'étonnant résident sidéral
(*La nostalgie de l'avenir*, Kent, 2008)

Démontrer que la nostalgie est une matrice fondamentale de l'œuvre aznavourienne, aussi bien sur le plan de sa structure qu'au niveau de sa thématique, cela laisse supposer que la nostalgie est une véritable pulsion généralisée qui fédère toutes les strates temporelles de l'œuvre d'Aznavour. Si bien qu'il n'est pas étonnant de percevoir une « nostalgie de l'avenir » dans ses chansons. En effet, comme le remarque Isabelle Marc dans son étude sur la nostalgie dans l'œuvre de l'auteur-compositeur-interprète[426], il y a une certaine appréhension nostalgique du futur dans quelques titres d'Aznavour dont la présence confirme l'importance de ce lieu commun universel dans son œuvre et son aspect fédérateur. Si Isabelle Marc évoque des appréhensions nostalgiques de l'avenir, nous tenterons d'étayer davantage cette idée à travers l'étude de ce que nous pourrions appeler des projections « utopiques » ou « dystopiques », les descriptions d'avenirs radieux ou apocalyptiques, l'expression des peurs et espérances d'un avenir proche ou lointain ; le tout étroitement associé à un sentiment nostalgique. Car, qu'il s'agisse de rendez-vous manqués avec le futur, de désillusions ou d'un regret du temps qui n'arrivera pas, Aznavour sollicite souvent l'avenir pour tenter d'échapper à un présent douloureux où se superposent les souvenirs du passé qui semblent condamner le futur. Il essaie de fuir l'ici et maintenant en le transfigurant.

L'obsession du passé chez le canteur aznavourien résulte d'un présent souvent miné par les désillusions qu'a endurées ce dernier. Il éprouve ainsi un sentiment de malaise au moment de l'énonciation qui, en conséquence, marque l'avenir du sceau de la nostalgie. Cet état affectif peut-être douloureux comme dans *À ma fille* (1965). Le canteur de cette chanson est un père qui projette le mariage de sa fille. Il y décrit un sentiment douloureux que de nombreux parents partagent lors de cet événement vécu comme une séparation et comme une déchirure. En décrivant ce sentiment universel, Aznavour transforme sa chanson en un récit de deuil anticipé.

[426] MARC Isabelle, *op.cit*.

L'idée du mariage prochain de sa fille fait naître le sentiment de la nostalgie du passé et l'avenir devient synonyme de douleur inconsolable :

Je sais qu'un jour viendra
Car la vie le commande
Ce jour que j'appréhende
Où tu nous quitteras
Je sais qu'un jour viendra
Où triste et solitaire
En soutenant ta mère
Et en traînant mes pas
Je rentrerai chez nous
Dans un chez nous désert
Je rentrerai chez nous
Où tu ne seras pas
[…]
Je guiderai tes pas quoi que j'en pense ou dise
Dans le recueillement d'une paisible église
Pour aller te donner à l'homme de ton choix
Qui te dévêtira du nom qui est le nôtre
Pour t'en donner un autre
Que je ne connais pas
[…]
Et lui qui ne sait rien du mal qu'on s'est donné
Lui qui n'aura rien fait pour mûrir tes années
Lui qui viendra voler ce dont j'ai le plus peur
Notre part de passé notre part de bonheur
Cet étranger sans nom sans visage, ô combien
Je le hais, et pourtant s'il doit te rendre heureuse
Je n'aurai envers lui, nulle pensée haineuse
Mais je lui offrirai mon cœur avec ta main
Je ferai tout cela en pensant que tu l'aimes
Simplement, car je t'aime
Le jour où il viendra

Le vers initial présente cet avenir douloureux comme certain et inéluctable à travers la valeur assertive du présent du verbe « savoir » et le futur « *un jour viendra* » sonne comme un futur prophétique qui condamne, dès le début de cette chanson, cet avenir d'emblée dystopique. L'enchaînement des relatives « *lui qui*… » condamne le futur époux au portrait flou, vaporeux (« *cet étranger sans nom sans visage* »). Il est déjà détesté comme l'indique l'emploi du présent à valeur d'intensité « *je le hais* » qui contraste avec un futur plus clément « *je n'aurai envers lui, nulle pensée haineuse* » qui met en valeur l'ambivalence des sentiments du père. L'idée de la dépossession (« *te dévêtir du nom qui est le nôtre* » ; « *viendra voler ce dont j'ai le plus peur* ») qui anime le canteur permet d'opposer plusieurs temporalités : « *lui viendra voler* […] *notre part de passé notre de bonheur* ». Le futur ferait ainsi disparaître le temps du passé et effacerait les souvenirs agréables et par conséquent toute nostalgie heureuse. Au niveau musical, la présence d'une trompette bouchée en contre-chant exprime la tristesse et le regret, sentiments dominants dans cette chanson.

De même, dans *À ma femme* (1972), Aznavour décrit les anticipations mélancoliques d'un canteur qui projette pour son couple un avenir empreint de regrets et de nostalgie profonde et amère :

> Quand au prix de milliers d'efforts
> Nous chercherons sans doute encore
> À tuer le temps déjà mort
> De vivre
> Quand nous ne serons désormais
> Que deux vies liées sans projet
> Nous ouvrirons avec regret
> Le livre
> Que nous aurons au fil des ans
> Ecrit sur les pages du temps
> Où deux mots manqueront pourtant :
> À suivre

Le chevauchement des temporalités y est important. Le canteur semble décrire une négation de l'avenir. Il anticipe les regrets de ce couple dont l'avenir paraît incertain. Le malaise projeté semble pouvoir trouver remède dans un retour vers le passé, vers ce « *livre* » écrit « *au fil des ans* […] *sur les pages du temps* ». L'avenir est donc d'emblée nostalgique dans cette chanson de 1972.

La présence du thème de la mort peut être également à l'origine d'une appréhension d'un avenir condamné par le souvenir d'un passé heureux. Ainsi, dans *Qui ?* (1964), Aznavour décrit la jalousie posthume du canteur. En effet, celui-ci, présenté comme nettement plus âgé que sa femme, l'interroge sur celui qui lui succèdera :

> Nous vivons à vingt ans d'écart
> Notre amour est démesuré
> Et j'ai le cœur au désespoir
> Pour ces années
> Car lorsque mes yeux seront clos
> D'autres yeux vont te contempler
> Aussi je lutte avec ce mot de ma pensée
> […]
> Qui connaîtra tes scènes
> De folie soudaine
> Ou bien de courroux ?
> Qui aura la chance
> D'avoir ta présence ?
> Souvent quand j'y pense
> Je deviens jaloux
>
> Qui ? nul ne peut le dire
> Qui ? Nous n'en savons rien
> Et mon cœur se déchire
> En pensant que quelqu'un
>
> Te prendra d'un je t'aime
> Et par ce je t'aime
> Je le sais déjà

Il prendra ta bouche
Il prendra ta couche
Et m'enterrera
Pour la seconde fois

En projetant sa mort, le canteur se voit jaloux outre-tombe. Cette mise en perspective d'un avenir ambivalent – heureux pour la femme qui se consolera dans les bras d'un autre et malheureux pour le mari qui aura disparu – est une anticipation d'une douleur qui, finalement, n'existera pas. Il s'agit de la nostalgie de leur amour heureux que suggèrent les images d'une proximité physique sensuelle sur lesquelles s'ouvre la chanson :

Qui frôlera tes lèvres
Et vibrant de fièvre
Surprenant ton corps
Deviendra ton maître

s'oppose à la chute finale « *et m'enterrera/ pour la seconde fois* » qui intensifie le tragique funeste de cet avenir (ces vers ultimes ne sont pas sans rappeler ces deux vers du titre *Les Deux guitares* (1960) : « *tu es vivant aujourd'hui/ tu seras mort demain/ et encore plus après-demain* »). Sautillante, mêlant les cordes et les vents, la musique, orchestrée par Paul Mauriat, suggère le tourment du canteur. La prononciation emphatique du « *Qui* » à la minute 0'55 est la traduction vocale de cette souffrance face à l'inconnu.

Dans *La Mamma* (1963), l'agonie de la patriarche et sa mort imminente font remonter les souvenirs du passé. La nostalgie des jours heureux des protagonistes avec la mourante de cette scène funèbre devient source de souffrance pour le canteur. Ainsi, ce tableau pittoresque composé d'une succession d'images, démontre qu'une projection dystopique est à l'origine d'une nostalgie au présent :

Elle va mourir la Mamma
[…] Ave Maria
Y a tant d'amour
De souvenirs
Autour de toi
Toi la Mamma
Y a tant de larmes
Et de sourire
À travers toi
Toi la mamma
[…] Et les femmes se souvenant
Des chansons tristes des veillées
Elle va mourir la mamma

De même, dans *Nous irons à Vérone* (1973), le voyage vers la ville des amoureux mythiques, Roméo et Juliette, dont la référence dans le premier couplet annonce la fin funeste de la chanson, restera un projet dont le souvenir sera douloureux à cause de la mort du personnage féminin :

Nous irons à Vérone un beau jour tous les deux
Impatients, recueillis comme deux fous de gosses
En voyage d'amour, en voyage de noces
Nous irons à Vérone et nous serons heureux

Mais ton cœur a pris froid bien avant le voyage
Il a changé de cap au mirage de l'or
Alors mon cœur perdu a déplié bagages
Et mes rêves déçus n'ont pas quitté le port

Nous irons à Vérone un beau jour tous les deux
Mais Vérone est bien loin tu as rompu le charme
Et Vérone se noie sous un torrent de larmes
On dit n'importe quoi quand on est amoureux

Dans cette chanson composée d'alexandrins, l'avenir, tel qu'il est conçu par le couple, ne se réalise pas, ce qui engendre un sentiment de désarroi profond au présent bercé par les souvenirs d'un passé heureux et d'un avenir qui aurait pu l'être. Le « mais » adversatif placé à l'attaque du premier vers du quatrième couplet marque une rupture forte. L'annonce euphémique de l'annonce de la mort « *ton cœur a pris froid* » et fait basculer la chanson vers une temporalité moins heureuse que celle qui régnait dans les premiers couplets consacrés à la promesse d'un voyage en Italie.

Par ailleurs, force est de constater que l'avenir peut se construire et s'annoncer radieux à condition que le canteur puisse se défaire du souvenir de son passé comme dans *Un jour* (1966) dans laquelle le canteur est impatient d'oublier son amour. Il peut l'être également quand le canteur s'annonce, dans une projection lointaine, capable d'oublier les affres d'un passé non encore vécu comme dans la chanson de 1982 intitulée *Dans dix ou dans vingt ans* :

Dans dix ou dans vingt ans d'ici
Quand nous aurons enfin compris
Que l'on ne peut pas vivre ainsi
De caresses et de déchirures
Quand je t'aurai assez trahie
Que tu m'auras assez meurtri
[…] Quand mille fois j'aurai franchi
Le chemin de la porte au lit
[…] Quand nous n'aurons plus par défi
De plaisir à s'entre-détruire
Je reviendrai par la pensée
Sur les détails de ce passé
Que tous deux nous aurons signé
La tête en feu et le cœur ivre
En me disant qu'à tes côtés
Malgré tout, et tout bien pesé
Il était beau le temps d'aimer
Il était doux le temps de vivre

Le chevauchement des temporalités semble, au départ, condamner l'avenir de ce couple qui se fait du mal. Or, les nombreuses subordonnées de temps qui balisent le passé hypothétique

projeté dans ce titre semblent voir leur effet annulé par le souvenir du « *temps d'aimer* » et du « *temps de vivre* » qui clôt ce titre.

Pour finir, la nostalgie de l'avenir peut s'exprimer à travers un avenir utopique et radieux qui ne s'est pas réalisé, exacerbant ainsi l'échec et la désillusion du présent. Le cas le plus prototypique de cette idée dans l'œuvre d'Aznavour est, sans doute, celui de *Je m'voyais déjà* (1960) qui raconte les désillusions du canteur, un chanteur raté qui se voyait « *déjà en haut de l'affiche* » :

> Je m'voyais déjà en haut de l'affiche
> En dix fois plus gros que n'importe qui mon nom s'étalait
> Je m'voyais déjà adulé et riche
> Signant mes photos aux admirateurs qui se bousculaient
> […] Je m'voyais déjà cherchant dans ma liste
> Celle qui le soir pourrait par faveur se pendre à mon cou
> […] Je m'voyais déjà en photographie
> Au bras d'une star l'hiver dans la neige l'été au soleil
> Je m'voyais déjà racontant ma vie
> L'air désabusé, à des débutants friands de conseils
> […] Moi j'étais trop pur ou trop en avance
> Mais un jour viendra, je leur montrerai que j'ai du talent

D'emblée, le titre qui fait office de refrain mérite d'être commenté, car il suggère, dès le départ, l'inaboutissement. De fait, la valeur modale de l'imparfait évoque ici un fait fictif, une action du passé qui ne s'est pas réellement produite mais que ce temps de l'indicatif permet d'imaginer. De même, l'emploi de l'adverbe « déjà » qui exprime communément la précocité de la survenance d'un procès nous inscrit dans une perspective de projection anticipée et non aboutie. Ce titre annonce donc la présence d'une projection utopiste que développe le canteur tout au long de ce récit chargé d'autodérision dans lequel il détaille ses ambitions démesurées.

Mais ce sont les deux derniers vers qui retiennent davantage l'attention, si on les met en rapport avec l'œuvre et le parcours de Charles Aznavour. En effet, le canteur de cette chanson a longtemps été confondu avec le chanteur Aznavour en souvenir des premiers échecs de l'auteur-compositeur-interprète (confusion des éthos à cause des données biographiques et de « *la posture de l'imposture* » inhérente au genre chanson et à l'origine de l'illusion d'une superposition des instances narratives, expliquée par Stéphane Hirschi (2008)). L'élan de lucidité du canteur qui se sent « *en avance* » sur son temps et qui annonce son succès futur engendre une confusion des temporalités, car l'artiste Aznavour réussira à montrer qu'il a « *du talent* », contrairement à son personnage. Cette projection peut donc s'entendre, à la suite de cette confusion des éthos, comme un acte prémonitoire. Ainsi, cette chanson peut s'interpréter

comme une nostalgie d'un avenir qui ne se réalisera peut-être pas pour le personnage mais aussi comme un avenir qui tarde simplement à venir, pour Aznavour.

4. L'Histoire collective : fond sonore d'un retour nostalgique

Honte à cet effronté qui peut chanter pendant
Que Rome brûle, elle brûle tout le temps
Honte à qui malgré tout fredonne des chansons
À Gavroche, à Mimi Pinson
(*Honte à qui peut chanter*, Georges Brassens, 1985)

La consultation des huit volumes de l'ouvrage de Pierre Barbier et France Vernillat *L'Histoire de France par les chansons* ou de l'anthologie de Pierre et Jean-Pierre Saka *L'Histoire de France en chansons* parue en 2004 (pour ne donner que quelques exemples), suffit pour établir un premier constat qui nous servira de point de départ : presque tous les évènements de l'Histoire de France ont été prétexte à chanson. Ce genre, considéré par beaucoup comme genre mineur, a accompagné les annales de l'Histoire et constitue très souvent une mine d'information et de documentation éloquente et surtout parlante pour les historiens. Il n'est donc pas étonnant de retrouver des échos de quelques événements historiques dans l'œuvre aznavourienne, énième expression du rapport étroit qu'entretient celle-ci avec le temps.

Néanmoins, il est à noter, d'emblée, que les chansons d'Aznavour ne renvoient que ponctuellement à l'Histoire qui ne constitue pas une source d'inspiration privilégiée pour l'auteur-compositeur-interprète. En effet, si l'évocation de faits socio-historiques marquants permet à la chanson d'absorber l'air du temps et peut lui conférer une dimension politique et engagée[427], pour Aznavour, il n'est pas question de faire exclusivement de ses chansons l'écho sonore des actualités politiques des époques qu'il a traversées. Aznavour a toujours revendiqué l'absence d'engagement politique particulier dans ses chansons[428]. Contrairement à d'autres artistes de sa génération (tel, à titre d'exemple, Jean Ferrat, dont l'engagement dans les causes qui lui sont contemporaines est sensible dans son œuvre), Aznavour donne un faible ancrage politique et historique à ses titres. Il convient de voir dans ce choix d'inspiration de l'artiste et ce faible ancrage historique une volonté de créer une œuvre universelle et surtout indémodable. Un fort ancrage historique et politique aurait, sans doute, pour Aznavour, mis en péril l'atemporalité de ses chansons et leur réception, une fois l'événement dépassé[429]. Ainsi

[427] Voir à ce propos Céline Cecchetto et Michel Prat, *La Chanson politique en Europe*, Eidolon, 82, 2008.
[428] A l'exception de ses chansons sur l'Arménie, de son titre *Camarade* (1977) ou *Le Président* (1985) et de quelques chansons des années 2000 sur les questions de l'écologie *La Terre meurt* (2007) ou des banlieues *Moi je vis en banlieue* (2007) sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement.
[429] Les propos de Bruno Joubrel dans son étude de l'œuvre de Jean Ferrat sont, dans ce sens, d'un éclairage pertinent : « *le chanteur se transmet ainsi non par son propre travail de publicité médiatique moderne, mais par son adéquation à la mémoire collective. A l'inverse, ses chansons purement politiques semblent se condamner*

l'Histoire est davantage utilisée comme un matériau d'inspiration ponctuel que comme cadre temporel précis aux chansons de Charles Aznavour.

En outre, évoquer l'Histoire pour Aznavour, ne serait-ce que ponctuellement, revient à s'inscrire dans une tradition de la littérature française et en particulier celle de la littérature de son époque où pullulent des œuvres où se mêlent l'histoire collective et l'histoire individuelle où les interférences entre les données subjectives de l'histoire individuelle et les données objectives de l'Histoire (souvent justifiée par le parcours biographique de l'écrivain, notamment au XXe) sont à l'origine de l'œuvre elle-même. De même, la matière historique est également un lieu commun du genre chanson. Comme l'indiquent les références citées supra, la chanson a accompagné les grands événements de France et de l'Histoire universelle, depuis les croisades, aux guerres de religion, à la Fronde, aux soulèvements populaires qui ont marqué le XIXe, la création et l'expansion de l'Empire colonial français, les deux guerres mondiales et les guerres, plus contemporaines de l'émergence des chansons d'Aznavour : celles d'Indochine et d'Algérie, et d'autres événements qui ont marqué l'histoire de la Cinquième République en France. Dans le corpus éminemment important de chansons gravitant autour de la grande Histoire, les artistes y sont engagés et leurs morceaux reflètent les idéologies dominantes, offrent des témoignages d'époque extrêmement précis et confèrent à la chanson sa dimension collective. Le foisonnement de titres étroitement liés aux soubresauts de l'histoire s'explique par les avantages génériques de la chanson. En effet, étant un genre bref, populaire et destiné à une large diffusion, la chanson permet de véhiculer des idéologies à l'état brut, de rendre compte de l'opinion d'une époque et de comprendre toute une génération et ce, en quelques couplets dans lesquels sont condensées un certain nombre d'idées qui doivent être immédiatement accessibles au public durant le cours laps de cette œuvre brève.

Tout d'abord, force est de constater que le choix des référents historiques opéré par Charles Aznavour reste classique. Les sujets traités sont dans l'air du temps ou ont été largement abordés (excepté le génocide des Arméniens), par d'autres artistes de sa génération : la guerre, les génocides qu'a connus l'humanité, les soulèvements populaires de la ville de Paris… Les thèmes traités expriment un antimilitarisme et un élan humaniste en faveur des valeurs universelles comme celles de la paix et de la tolérance. Ils sont souvent en rapport avec la nostalgie d'un canteur qui associe l'événement à un souvenir ou à une époque heureuse ou au

d'elles-mêmes à l'oubli ou à la désuétude, par la prise de position individuelle et événementielle qu'elles véhiculent. Leur portée se limite au moment de leur écriture, et elles ne pourraient se transmettre que par correspondance à une vague de contestation massive et durable. », *op.cit*. p.152.

contraire, malheureuse. C'est dans cette association de la nostalgie à l'évocation d'épisodes de l'Histoire universelle que réside, à notre sens, l'une des spécificités du traitement de la matière historique dans l'œuvre aznavourienne.

Au niveau textuel et au niveau de leur scénario, l'élan pacifiste qui caractérise ces chansons constitue, souvent, la toile sonore d'une histoire d'amour. Il est à noter, à ce propos, qu'Aznavour oscille entre une générosité de détails qui fait de son titre une véritable chronique historique et une description vaporeuse, floue et imprécise de l'événement en question qui devient prétexte à la chanson et non son sujet principal. Néanmoins, l'originalité peut résider dans le traitement musical qu'en propose l'auteur-compositeur-interprète et qui peut parfois surprendre les auditeurs et peut résider dans la confusion, entretenue délibérément ou non par le canteur et le chanteur, le vécu de ce dernier pouvant favoriser cette confusion et la nourrir. Car, comme l'observe Afifa Marzouki :

> L'Histoire objective n'est plus l'Histoire de tous, elle est modulée par la conscience et la représentation subjective qui l'appréhendent, de telle sorte que la limite qui la sépare de l'histoire personnelle n'est plus étanche et n'offre plus à l'écrivain un simple matériau utilisé dans sa neutralité mais un jeu scriptural qui irradie son œuvre et la féconde de multiples façons.[430]

Mais, la particularité d'Aznavour réside dans l'établissement, par le biais du retour et des effets d'échos entre les chansons, d'un lien entre le matériau historique et la nostalgie : l'attrait qu'exerce sur lui un passé vécu effectivement ou vécu par procuration, la nostalgie qu'éprouve un canteur pour un souvenir ancien, le souvenir ému que garde un auditeur des vieux airs.

Pour étayer notre propos par des exemples significatifs, nous serons tout d'abord attentifs aux chansons qui ont la guerre pour thématique principale. Ainsi, il convient de nous arrêter, en premier lieu, sur le titre *L'amour et la guerre*, qui a été produit en pleine guerre d'Algérie, et qu'il faut écouter comme un titre clairement antimilitariste dans la mesure où il invitait les jeunes à ne pas s'engager. Cette chanson, écrite par Bernard Dimey en 1959 et composée par Aznavour, était, au départ, destinée à être la bande originale du film d'André Cayatte, *Le passage du Rhin*[431]. Enregistrée la première fois en 1960, elle ne figurera pas dans

[430] Afifa MARZOUKI, *Histoire individuelle et Histoire collective dans l'œuvre littéraire*, Tunis, Sud Edition, 2017, p. 8-9.

[431] *Le Passage du Rhin* est un film français d'André Cayatte qui traite de la Seconde Guerre Mondiale et dans lequel Aznavour joue, pour la première fois, l'un des rôles principaux : celui de Roger, pâtissier, qui en 1940, est prisonnier et est amené a travaillé dans un petit village allemand où il devient indispensable. Une fois la guerre terminée, et de retour en France, Roger va vouloir retourner en Allemagne, refusant de vivre une vie monotone, sous le joug de son épouse acariâtre, et retrouver l'amour qu'il a connu de l'autre côté de la frontière. Ce film sorti le 04 novembre 1960 et qui a remporté le Lion d'or du meilleur film au festival de Venise, propose un point de vue différent quant à la question polémique de la collaboration pendant la guerre.

le film à sa sortie (ayant été jugée provocatrice par les producteurs). Elle sera réenregistrée en 1961, sous la forme de trois courtes chansons pour le film *Tu ne tueras point* de Claude Autant-Lara et censurée. La version originale sera reprise dans l'album de 1983, *Charles Chante Aznavour et Dimey*.

Le texte de Dimey s'inscrit dans la lignée des chansons qui dénoncent ouvertement la guerre à l'instar du *Déserteur* de Boris Vian (1955) la plus reprise par la postérité avec les *Deux Oncles* de Brassens (1964)). Sa particularité réside néanmoins dans son contexte de création qui permet de l'associer aisément à la guerre d'Algérie. Malgré l'ampleur des huit années du conflit, la guerre d'Algérie n'a, paradoxalement, pas suscité de productions qui réfèrent explicitement à ce drame à l'exception, peut-être, du titre *Miss guéguerre* de Léo Ferré, écrit par Caussimon ou encore de son titre *Les temps difficiles* dans lequel il évoque les techniques de torture des français : « *Quand on n'a pas les mêmes idées/ on se les r'fil', c'est régulier/ Fil' moi ta part, mon p'tit Youssef/ Sinon j'te branch' sur l'EDF* »)[432]. Toutefois, des échos se feront entendre plus d'une dizaine d'années plus tard, dans des titres comme *Celle que je n'ai pas voulu faire* de Claude Vinci (1972), *L'Algérie* de Serge Lama (1975), *Je t'attends à Charonne* de Lény Escudero et Juliette Greco (1968), *Rosie* de Philippe Cosquier (1996).

En choisissant de chanter un titre ouvertement antimilitariste, Aznavour fait preuve d'audace pour l'époque, la guerre d'Algérie étant accompagnée d'un long silence[433], mais il s'inscrit néanmoins dans l'idéologie dominante. Il y chante les interrogations d'un jeune canteur affichant son antimilitarisme et rappelant, à cet effet, les désastres soldatesques de naguère :

> Pourquoi donc irais-je encore à la guerre
> Après ce que j'ai vu, avec ce que je sais ?
> Où sont-ils à présent les héros de naguère ?
> Ils sont allés trop loin chercher la vérité
> Quel que soit le printemps les cigognes reviennent
> Tant de fois le cœur gros je les ai vu passer
> Elles berçaient pour moi des rêveries anciennes
> Illusion d'un enfant dont il n'est rien resté
>
> Toutes les fleurs sont mortes aux fusils de nos pères

[432] Voir : Sarra KHALED, « L'Algérie dans la chanson française : colonisation, décolonisation et « nostalgérie » », in *Histoire individuelle et Histoire collective dans l'œuvre littéraire*, *op.cit*. p.277-305.

[433] Voir, à ce propos, les titres recensés dans les travaux d'Alain Ruscio :
- « La décolonisation en chantant. Les guerres d'Indochine et d'Algérie à travers la chanson française », in *La Guerre D'Algérie au miroir des décolonisations françaises*. Hommage à Charles-Robert Ageron, Paris, SFHOM, 2000.
- « Chantons sous les tropiques… ou le colonialisme à travers la chanson française », in M. FERRO (dir.), *Le Livre noir du colonialisme*, Robert Laffont, 2003, pp 692-701.
- *Que la France était belle au temps des colonies ! Anthologie de chansons coloniales et exotiques françaises*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

Nous notons, cependant, que cette chanson d'Aznavour n'est pas mentionnée dans le corpus de chansons liées à la guerre d'Algérie et à l'antimilitarisme de l'époque. Sans doute, un oubli.

Bleuets, coqu'licots d'un jardin dévasté
J'ai compris maintenant ce qu'il me reste à faire
Ne comptez par sur moi si vous recommencez
Tout ce que l'on apprend dans le regard des femmes
Ni le feu, ni le fer n'y pourront jamais rien
Car l'amour et lui seul survit parmi ces flammes
Je ferai ce qu'il faut pour défendre le mien

Pourquoi donc irais-je offrir ma jeunesse
Alors que le bonheur est peut-être à deux pas ?
Je suis là pour t'aimer, je veux t'aimer sans cesse
Afin que le soleil se lève sur nos pas

L'interrogation initiale suggère par le biais de l'adverbe itératif « encore » l'aspect répétitif de la guerre (qui renvoie nécessairement l'auditeur de 1961 à la guerre d'Algérie) à laquelle le canteur ne souhaite pas sacrifier sa jeunesse. Il s'agit d'une prise de position face à un possible retour de la guerre comme l'indiquent l'emploi du « *si* » hypothétique et du conditionnel : « *pourquoi donc irais-je* ». Ce conditionnel, lié à la guerre, s'oppose fortement à un futur « *je ferai ce qu'il faut pour défendre le mien* » et à un présent « *je suis là pour t'aimer, je veux t'aimer sans cesse* », liés, quant à eux, à l'amour, rendu ainsi plus réel et actualisé par l'emploi de l'indicatif (Ne doit-on voir dans l'emploi du conditionnel une atténuation face à une censure possible ?). En tout cas, le canteur semble avoir retenu, mais rétrospectivement, la leçon donnée par l'Histoire dans la mesure où il se positionne dans un présent rejetant le passé au profit du sentiment amoureux. Telle est, à ses yeux, la seule force salvatrice face à celle des armes (« *Ni le feu, ni le fer n'y pourront jamais rien/,Car l'amour et lui seul survit parmi ces flammes* »), qui dérobe l'innocence de l'enfance. L'opposition des mots placés à l'hémistiche et à la rime du vers 3 : « *où sont-ils à* ***présent*** *les héros de* ***naguère*** ? » en est un indice probant. La traditionnelle interférence des champs lexicaux de l'enfance, du printemps et de l'amour naissant est dominante dans cette chanson. En s'opposant à la métaphore du jardin détruit, elle en accentue la dimension pathétique que la présence de violons et d'instruments à vent ainsi que l'interprétation lente et poignante qu'en donne Aznavour contribuent à mettre en valeur.

Aznavour reviendra à la charge quelques années plus tard avec sa chanson *Les enfants de la guerre* (1966), chanson pacifiste dans laquelle la guerre n'est pas une toile de fond ou un prétexte mais aussi un élément constitutif d'un vécu à la fois personnel et collectif. Il y brosse un portrait de sa génération en ces termes :

Les enfants de la guerre
Ne sont pas des enfants
Ils sont l'âge des pierres
Du fer et du sang
Sur des larmes de mères
Ils ont ouvert les yeux

Par des jours sans mystère
Et sur un monde en feu

[…] ces enfants de l'orage
Et des jours incertains
Qui avaient le visage
Creusé par la faim
Ont vieilli avant l'âge
Et grandi sans secours
Sans toucher l'héritage
Que doit léguer l'amour

[…] Ces enfants sans enfance
Sans jeunesse et sans joie
Qui tremblaient sans défense
De peine et de froid
Qui défiaient la souffrance
Et taisaient leurs émois
Mais vivaient d'espérance
Sont comme toi et moi

À travers cette chanson qui touchera surtout les quadragénaires de l'époque, Aznavour exploite son vécu d'enfant de la guerre[434], pour toucher son auditoire, en particulier par le biais du dernier vers qui apparaît comme une chute : reporté par une série d'épithètes, il associe, à travers une comparaison, l'auditeur à « *ces enfants sans enfance* ». La guerre y est perçue non pas de l'intérieur mais à travers les séquelles laissées sur les jeunes qui ne l'ont pas faite mais qui l'ont vécue. Le référent historique est ici prétexte à chanter le traumatisme existentiel de toute une génération et la nostalgie d'une enfance qui leur avait été volée, d'une histoire personnelle ratée. La dimension pathétique s'accompagne d'une tentative d'explication du désarroi de cette génération[435]. Aznavour se présente ainsi comme un témoin fiable d'une époque révolue, et de son lot de souffrance et de malheurs.

Le temps universel et collectif se mêle au temps individuel d'un canteur qui est également aisément identifiable à Aznavour dans ses chansons sur les sinistres massacres historiques. Le génocide des Arméniens dans *Ils sont tombés* (1976) et la Shoah dans *J'ai connu* (2011). Le premier titre, sur lequel nous reviendrons dans un développement plus détaillé dans un chapitre ultérieur, est la première chanson d'Aznavour en langue française sur ce tragique

[434] Charles Aznavour avait quinze ans quand la guerre a éclaté et vingt et un ans à sa fin.

[435] D'ailleurs, Bertand Dicale y voit, à ce propos, l'explicitation des causes du « désordre amoureux » de la génération d'après-guerre : « *a la fin de la chanson, Charles Aznavour fait non seulement le portrait de ces jeunes gens sous l'Occupation, mais aussi de ce qu'ils sont devenus. Avant que l'on commence à parler couramment de troubles post-traumatiques, il a l'intuition d'une corrélation entre ces années-là et le curieux désordre amoureux de sa génération – la première, par exemple, à connaître autant de divorces. Il tente une explication psychologique, voire psychiatrique.* », in *Tout Aznavour*, *op.cit*. p. 334.

événement historique[436]. Selon Raoul Bellaïche[437], un film était à l'origine de cette chanson. Il devait être réalisé par Henri Verneuil à partir d'un roman de Clément Lépidis, *L'Arménien,* paru en 1973. À cause d'un désaccord entre l'auteur et le réalisateur, le film ne se fait pas, mais la chanson du générique écrite par Aznavour est restée. Écrite avec beaucoup de pudeur, *Ils sont tombés* vaudra à son auteur quelques ennuis avec la Turquie[438]. Dans cette chanson, « *les fautifs d'être enfants d'Arménie* », ont été massacrés, dans l'incompréhension totale, face à une communauté internationale sourde face à leurs cris et silencieuse face à leur malheur :

> Ils sont tombés sans trop savoir pourquoi
> Hommes, femmes et enfants qui ne voulaient que vivre
> Avec des gestes lourds comme des hommes ivres
> Mutilés, massacrés les yeux ouverts d'effroi
> Ils sont tombés en invoquant leur dieu
> Au seuil de leur église ou le pas de leur porte
> En troupeaux de désert titubant en cohorte
> Terrassés par la soif, la faim, le fer, le feu
>
> Nul n'éleva la voix dans un monde euphorique
> Tandis que croupissait un peuple dans son sang
> L'Europe découvrait le jazz et sa musique
> Les plaintes de trompettes couvraient les cris d'enfants
> Ils sont tombés, pudiquement sans bruit
> Par milliers, par millions, sans que le monde bouge
> Devenant un instant minuscules fleurs rouges
> Recouverts par un vent de sable et puis d'oubli
>
> […] Puisqu'ils étaient fautifs d'être enfants d'Arménie

Développée dans le second couplet entre l'euphorie qui accompagne le jazz et les cris des arméniens qui sont tus, l'antithèse musicale fait du monde occidental un complice du génocide perpétré contre ces derniers. Si les bourreaux ne sont pas évoqués et si l'accent n'est mis, dans ce titre, que sur les victimes, Aznavour cherche à rappeler un passé qu'il a vécu par procuration. Sa position de fils d'immigrés arméniens non seulement confère à son acte une légitimité certaine mais accentue davantage le capital sympathie de cette chanson qu'elle peut susciter auprès du large public. Elle peut toucher surtout grâce à son thème et son pathos diffus que la musique de Georges Garvarentz va accentuer par le biais d'une mélodie aux airs orientaux. L'Histoire universelle est doublée de l'histoire individuelle du canteur confondu au chanteur

[436] Elle a été enregistrée dans la nuit du 23 au 24 avril 1975, au studio Nova Sound de Londres, soixante ans après le génocide contre les Arméniens. Elle sera adaptée en anglais par Herbert Kretzmer sous le titre *They Fell* et son texte sera dit par Robert Hossein et Rosy Varte au verso du disque *Pour toi, Arménie* (1989).

[437] BELLAÏCHE Raoul, *Aznavour, je n'ai rien oublié*, *op.cit*.

[438] « ''J'ai eu des problèmes avec un pays que je ne cite pas dans la chanson. J'ai été interdit dans ce pays…'' Dans les journaux turcs, son portrait est barré d'une croix rouge… La Turquie lui reproche de l'avoir diffamée, il s'en défend en précisant : ''Mais je n'ai rien dit du tout. Lisez la chanson, je ne vous cite même pas…'' », BELLAÏCHE Raoul, *Aznavour, je n'ai rien oublié, op. cit.*, p. 94.

(comme l'indique la structure emphatique du dernier couplet : « *moi je suis de ce peuple qui dort sans sépulture* » mise en relief par une déclamation chantée-parlée[439]). Ce dernier se l'approprie, l'espace des quelques minutes qui la composent, pour en faire un chant subjectif, un espace de réminiscences personnelles d'un passé non vécu mais paradoxalement revendiqué comme tel, notamment dans son titre de 2011, *J'ai connu*, dans lequel Aznavour revient sur le génocide au XXe :

J'ai connu les chaînes
J'ai connu les plaies
J'ai connu la haine
J'ai connu le fouet
J'ai connu l'injure
La soif et la faim
J'ai connu la dure peur
Du lendemain

J'ai connu la tonte
Les membres brisés
J'ai connu la honte
De ma nudité
J'ai connu les vagues
Des hordes en pleurs
J'ai connu la schlague
J'ai connu la peur

Ce que l'homme fait à l'homme
Au mépris de toutes les lois
Ce que l'homme fait à l'homme
L'animal ne le fait pas
Ce que l'homme fait à l'homme
Prenant prétexte sa foi
Ce que l'homme fait à l'homme
Ça ne s'imagine pas

Cette longue énumération qui inaugure la chanson et l'anaphore de ce passé composé à valeur temporelle « j'ai connu », font du canteur une victime d'un génocide vécu et les éléments biographiques relatifs à sa famille peuvent favoriser la confusion du canteur-chanteur. Mais la particularité de ce titre réside surtout dans son traitement musical : une mélodie orientale d'Europe de l'Est, une orchestration tzigane qui tendent à mettre à mal la mélancolie portée par le texte. De même, en mettant en scène une histoire d'amour au sein de ce chaos de l'humanité :

[…] malgré le pire
Des destins pervers
J'ai connu ton rire
Et ton regard clair
[…] dans tes yeux limpides
J'ai connu l'amour

[439] Minute 2'52.

Aznavour dépasse l'horreur, ce qui laisse suggérer une forme de gaieté finale, une note d'espoir dissonante avec le passé décrit, dissonance que la musique laisse entendre. L'Histoire est donc, dans ce titre, sublimée par le traitement musical proposé et le scénario qui met en scène une histoire d'amour. Si certes il y a retour du thème du génocide, il n'y a pas de répétition identique mais dépassement, évolution dans le temps d'un thème étroitement lié au temps.

Cela est rendu sensible également dans les deux chansons qui abordent les événements de mai 1968 : *Au nom de la jeunesse* (1968) et *Ce printemps-là* (2011). En effet, quarante-trois ans séparent ces deux chansons qui traitent d'un seul et même événement. Ce n'est nullement un hasard puisqu'il s'agit, en l'occurrence, de l'événement qui a, sans doute, révolutionné le plus les esprits et les mentalités de la société française au XXe. Mais force est de constater que le traitement qu'il donne de ce référent historique n'est pas le même dans les deux titres. Il convient de voir dans ce nouvel intérêt porté à ce matériau puisé dans l'Histoire universelle non seulement une énième expression du ressassement et de la répétition dans l'œuvre aznavourienne mais également – d'où peut-être l'intérêt – l'occasion de corriger, une fois avoir atteint la maturité, une méprise de l'air du temps, une incompréhension d'un événement de cette ampleur, un rendez-vous manqué avec la grande Histoire.

En effet, comme de nombreux artistes de son temps[440], Aznavour n'est pas intervenu dans le débat d'idées qui animait la France en mai 1968[441], sans doute parce qu'ils ne mesuraient pas l'ampleur des événements. Mais il réagira, comme bon nombre d'entre eux[442], une fois la révolution de la jeunesse passée, à travers son titre *Au nom de la jeunesse* dans lequel le canteur, intradiégétique, adhère à ce mouvement de contestation, aux aspirations à la liberté de cette jeunesse soixante-huitarde :

Au nom de la jeunesse
Aux saisons des beaux jours
Mes jeunes idées courent
Étaler leurs faiblesses
Au soleil de l'amour

Au nom de la jeunesse
Aux printemps tourmentés
De mes tendres années
Se vautre ma paresse
Dans la fraîche rosée

D'un autre idéalisme
Dans un nouveau décor
Le romantisme est mort
Vive le romantisme

[440] « *Ni Brel, ni Montand, ni Brassens, ni Ferré – pour ne citer que les plus représentatifs* », note Serge Dillaz dans *Vivre et chanter en France*, *op.cit*.

[441] Aznavour était au Mexique, lors de l'éclatement des événements, avec son épouse, Ulla Thorsell. De même, on le voit participer à l'émission *Bienvenue chez Guy Béart* le 15 mai 1968 dans laquelle il n'y a aucune mention des événements qui ébranlent la capitale, l'émission ayant été certainement enregistrée quelques mois auparavant et dans laquelle il y a une situation ironique puisque Aznavour y chante *J'aime Paris au mois de mai*.

[442] En effet, Serge Dillaz recense les titres suivants inspirés de Mai 1968 : *Grève illimitée* de Dominique Grange, *Paris Mai* de Claude Nougaro, *Ballade au vent des collines* d'Anne Vanderlove, *La Fête* d'Henri Gougaud, *La Bossa cancanière* de Bernard Lavilliers, *L'Été 68* de Léo Ferré ou *Les Belles de Ma*i de Serge Lama.

Qui en renaît plus fort
Et porte la tignasse
Qu'il te plaît à porter
Car présent ou passé
Le cœur reste à sa place
Mais il bat, syncopé

[…] et ce qui me diffère
C'est qu'avec des chansons
Je rythme mes passions
Pour faire à ma manière
Une révolution

Et chante mes problèmes
Et dors ici ou là
Le monde est sous mes pas
Et je vis comme j'aime
Et l'amour est sans loi

Au nom de la jeunesse
Au cri de « liberté ! »
Je me laisse brûler
À la tendre caresse
Du feu de l'amitié

Aznavour y voit un idéalisme et un nouveau romantisme dont l'évocation établit un parallèle explicite avec les élans républicains du XIXe, superposant ainsi les strates temporelles et leurs enjeux idéologiques, politiques et sociétaux par le biais d'une symbolique métaphorique de la liberté. La musique enjouée, gaie et légère de cette chanson qui commente les événements de mai 1968, ne tait pas la réflexion sur le temps qu'elle comporte. En effet, il convient de l'interpréter comme un hymne pour une éternelle jeunesse qui semble hanter Charles Aznavour dans plusieurs de ses chansons :

> Je veux garder encore
> Et toujours en mon corps
> La grâce de l'enfance
> Jusqu'au jour de ma mort
> Au nom de la jeunesse
> Avant que disparaisse
> De ma vie l'âge d'or

Ainsi, *Au nom de la jeunesse*, s'inscrit, malgré son sujet, sa date et son contexte de création, dans une continuité d'inspiration et en parfaite adéquation avec les registres dominants de l'œuvre aznavourienne. L'absence de narration et le peu de détails sur les événements qui y sont mentionnés, font de mai 1968 une toile de fond pour une réflexion existentielle. Seuls le climat et l'esprit libertaire dominant y sont célébrés. Avec *Ce printemps-là*, Aznavour reviendra sur cet épisode marquant en y évoquant davantage de détails, en 2011 :

Ce printemps-là, t'en souviens-tu ?
Les jeunes étaient descendus dans la rue
Ils voulaient en découdre
Mettre le feu aux poudres
Le maître mot était « révolution »
Moi c'était toi mon horizon

De barricades en défilés
Le printemps éclatait de tous côtés
Toi au cœur de la houle
Tu haranguais la foule
Criant : « Changeons les têtes et les lois ! »
Moi j'étais fasciné par toi

J'arrivais de la province
Pour voir Paris et ses musées
Quand je me suis vu emporter
Dans l'immense raz-de-marée
De ce Paris au mois de mai

[…] ta passion devint la mienne
Et je te suivais pas à pas
Occupant des lieux ça et là
Brisant ceci, brûlant cela
Contestant et l'ordre et l'État

Heureux de t'emboîter le pas
Ivre d'amour j'ai partagé ta foi
Toi ma soixante-huitarde
Aux idées d'avant-garde
Je t'aurais suivie jusque l'au-delà
Te souviens-tu ce printemps-là ?

Ca chauffait dur dans le quartier
Entre poursuites et jets de pavés
Cris stridents de sirènes
Bombes lacrymogènes
Les matraques s'en donnaient à cœur joie
Te souviens-tu ce printemps-là

Les slogans semblaient orchestrés
Des millions de voix criaient liberté
Interdit d'interdire
Et cela va sans dire
L'amour libre et le droit à l'IVG
Les filles étaient déchaînées
Retranchés à la Sorbonne
Ou dans les universités
Entre des discours enflammés
Soignant ses bosses et ses plaies
La jeunesse enfin s'exprimait

Et puis le calme est revenu
Ils ont vidé et nettoyé les rues
Tout a repris sa place
Moi j'ai perdu ta trace
Dès lors je suis retourné au pays
Où souvente fois je me dis
Quand mon cœur me parle de toi :
« Te souviens-tu de ce printemps-là

Dans cette chanson, également chantée à la première personne, Aznavour raconte l'histoire d'un amour éphémère, qui a duré le temps des événements de mai 1968. Le canteur, un provincial, venu « *voir Paris et ses musées* », a participé aux événements par amour pour une jeune militante dont il « *a perdu [l]a trace* » après le retour au calme comme l'indique cette narration sommaire qui accentue l'aspect éphémère de cet amour de circonstance : « *Et puis le calme est revenu/ Ils ont vidé et nettoyé les rues/ Tout a repris sa place/ Moi j'ai perdu ta trace* ». Les détails des soulèvements de mai 1968 mentionnés sont précis et fidèles à leur déroulement. Les slogans sont repris dans le récit par le biais du discours direct « *Criant : « changeons et les têtes et les lois* » », du discours indirect libre « *des millions de voix criaient liberté/ interdit d'interdire* » ; les lieux sont mentionnés : « *retranchés à la Sorbonne/ ou dans les universités* » ; ainsi que les différentes expressions de la contestation : « *occupant des lieux ça et là/ Brisant ceci, brûlant cela* […] *ça chauffait dur dans le quartier/entre poursuites et jets de pavé/cris stridents de sirènes/bombes lacrymogènes* ». Ces détails font de la chanson d'Aznavour une véritable chronique et démontrent que malgré sa charge nostalgique, celle-ci ne falsifie pas le récit historique.

En effet, en narrant le récit détaillé des événements sur le mode nostalgique dans cette chanson, le canteur emploie anaphoriquement l'apostrophe interrogative « *te souviens-tu de ce printemps-là* » qui l'inscrit, d'emblée, dans la lignée des chansons souvenirs. Ainsi, l'Histoire est ici prétexte à exprimer la nostalgie du canteur regrettant le souvenir heureux vécu dans un temps universel lui-même marqué par une euphorie. Si le souvenir de cet épisode historique est accompagné d'un souvenir personnel, il est doublé du souvenir de la première chanson de Charles Aznavour sur les événements de mai 1968, à savoir *Au nom de la jeunesse*. Plusieurs nostalgies se superposent donc dans ce titre : celle du canteur pour un amour de circonstance et pour les événements de mai 1968, celle, moins explicite, de l'auditeur qu'Aznavour cherche à solliciter en mémoire de sa chanson créée dans le contexte immédiat des événements. Nous pourrions donc avancer l'idée selon laquelle la deuxième personne à laquelle s'adresse le canteur à travers le « tu » peut donc être interprétée comme étant l'auditeur lui-même. Ainsi, en reprenant les événements de mai 1968 pour matière, Aznavour ne se répète pas, dans la mesure où sa narration a gagné en précision, mais il investit le motif du retour nostalgique. Le retour dans l'œuvre, arrivée à maturité, de la mémoire de mai 1968 est donc un retour revendiqué comme tel.

Un dernier exemple peut être mentionné pour illustrer cette idée. Il s'agit de la chanson *J'ai vu Paris* qui date de 1977. Dans cette chanson aux sonorités modernes, électriques et disco,

au rythme rapide et sautillant, Aznavour raconte sa ville natale en faisant un résumé sommaire de ses grands événements, une chronique d'un demi-siècle :

> J'ai vu Paris se réveiller
> Aux croissants chauds, aux cafés-crème
> Paris penché sur ses problèmes
> […] Paris oisif, Paris débauche
> Mais aussi Paris pas d'embauche
> Au seuil des usines gardées
> J'ai vu Paris, le poing brandi
> Et l'âme révolutionnaire
> Découvrant son front populaire
> Paris descendre dans Paris
>
> J'ai vu Paris se passionner
> Pour un roi lui rendant visite
> Un condamné qu'on décapite
> Mais par malheur j'ai vu aussi
> Paris la guerre
> Paris misère
> […] Paris-Londres parachuté
> […] Paris ras-le-bol des brimades
> Et juché sur ses barricades
> Paris redevenir Paris
>
> […] Paris d'hier et de toujours
> Paris vingt siècles de jeunesse
> Pour tous tes amants tes maîtresses
> Tu restes le plus grand amour

Cette déclaration d'amour fidèle pour Paris, qu'il a chanté dans plusieurs chansons auparavant, est l'occasion de revenir sur la vie de la capitale, sans suivre une chronologie précise dans l'énumération de ses événements passés, dans un mélange de réalisme et de tendresse du regard d'un parisien témoin (« j'ai vu ») de cette vie tumultueuse vécue par ce Paris, cher à Aznavour. L'originalité réside néanmoins dans cette jeunesse éternelle à laquelle est associée la ville dans cet oxymore « *Paris vingt siècles de jeunesse* » qui annule l'effet du temps et le déroulement de l'Histoire pour une célébration de la jeunesse éternelle à laquelle aspire Aznavour à travers les voix de ses canteurs.

L'Histoire collective est donc prétexte à exprimer une nostalgie obsédante dans l'œuvre de Charles Aznavour, un retour dans les splendeurs moirées d'un passé qu'il aime contempler en célébrant l'éternelle jouvence que procure, paradoxalement, l'écoulement du temps, sur l'œuvre. Celle-ci se renouvelle en puisant dans sa nostalgie. Les retours et variantes sur un même thème marqué par son historicité ne font qu'exacerber ce sentiment nostalgique. Ainsi, cette « *bande-son de notre histoire* [443]» selon Louis-Jean Calvet, ce « *miroir du temps et de la*

[443] CALVET, Louis-Jean, *Chansons. Bande-son de notre histoire*, *op.cit*.

société[444] » selon Marc Robine, qu'est la chanson, est prétexte, pour Aznavour, à « *réa*[gir] *contre l'irréversible* [445]» du temps et à s'en défaire.

[444] « *Aussi la chanson est-elle le miroir le plus fiable qu'une société puisse se tendre à elle-même, et la photographie la plus précise qu'elle puisse nous transmettre* […] *nous apprenant autant sur une société ou une époque que les travaux des historiens ou les chefs-d'œuvre des meilleurs poètes chansonniers* », in ROBINE, Marc, *Il était une fois la chanson française des origines à nos jours*, Paris, Fayard/Éditions du Verbe (Chorus), livre de poche, 2004, p. 7-8.

[445] JANKELEVITCH Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2011 (1974), p. 46.

Chapitre 2
DANS L'AIR DU TEMPS
Continuité et mutations

Introduction : le souci du générationnel chez Aznavour ; une sensibilité certaine pour l'air du temps

Pour Charles Aznavour, « *la modernité, ce n'est pas d'être moderne, c'est d'être de son temps*[446] ». Cette définition de la modernité proposée par Aznavour indique clairement que pour ce dernier, la conscience du temps n'est pas une simple thématique d'écriture et d'inspiration dans ses chansons. Elle semble être le mode de fonctionnement de son œuvre dans les différentes époques qu'elle a côtoyées. En effet, la sensibilité d'Aznavour aux différentes mutations connues par la société de son temps ont permis à son œuvre de perdurer, d'être constamment au goût du jour et d'être chantée par « *les moins de vingt ans* ». Aznavour n'a pas été un artiste insensible et indifférent au monde dans lequel il a vécu et dans lequel il a évolué. Il n'a pas été l'artiste isolé dans sa tour d'ivoire. Il a puisé dans les préoccupations de son temps pour permettre à son œuvre d'en être l'écho. Il aurait donc été, indéniablement, « moderne », conformément à la définition de la modernité qu'il propose. Car il a été « de son temps ». Car son parcours personnel, l'évolution de la technique discographique ou celui du monde ont amené chez lui différentes prises de position verbales et musicales qui témoignent d'une conscience de son temps. Pour Bertrand Dicale, Aznavour « *incarne un certain air du temps, en accord avec la course de l'âge […] ses chansons ne font pas barrage contre les mutations de la société ; elles les accompagnent et même les amplifient* [447]». Stéphane Hirschi émettait le même constat en 2016 dans son livre *La chanson française depuis 1980* dans lequel il commentait le « *flair certain pour l'air du temps* [448]» de Charles Aznavour. Nous tenterons de le démontrer, dans ce qui suit, à travers l'étude de quelques illustrations de cette conscience du temps qui lui a permis de se poser en témoin et acteur de son temps, à sa savoir : sa proximité avec les nouvelles générations de chanteurs qui lui ont succédé, l'écho des actualités immédiates et des effets de mode dans son œuvre, son engagement auprès des causes politiques, sociales et humanitaires de son temps et le dialogisme et l'ouverture de son œuvre aux nouvelles esthétiques contemporaines.

Mais pour introduire cette démonstration sur l'intérêt d'Aznavour pour l'air du temps comme garantie d'une pérennité certaine, il convient de démontrer, en préambule à notre propos, que le souci du générationnel et de l'évolution des mentalités ont constitué un thème d'inspiration pour Charles Aznavour. Celui-ci a créé des titres sur la réconciliation des

[446] Interview accordée à l'AFP, *Le Figaro*, 21 novembre 2017.
[447] Bertrand DICALE, *TOUT AZNAVOUR*, *op. cit*. p.2.
[448] HISRCHI, Stéphane, *La chanson française depuis 1980*, *op.cit*. p. 45.

générations, en recourant, comme il a souvent été le cas, au motif musical. De fait, dans une perspective métaréflexive, certaines chansons peuvent être entendues comme des invitations à suivre les modes, des œuvres réconciliatrices, à la croisée des générations et comme terrain d'entente entre des affinités musicales différentes et parfois antithétiques, car appartenant à deux époques différentes. Le premier exemple, sans doute le plus probant, est celui du titre *Les plaisirs démodés* (1972). « *J'ai fait* Les plaisirs démodés *pour réconcilier les générations. Amateurs de jerk et de slow se retrouvent dans cette chanson* [449]». Cette longue chanson de plus de cinq minutes trente, démarre, dans sa première version[450], comme un jerk endiablé (sur fond de guitares électriques et de cuivres criards) et puis sans transition, le rythme change et la chanson devient un slow sur fond de violons et de chœurs aériens. Cette musique (de Georges Garvarentz) en deux parties (couplets pop et refrain jazzy et slow), permet de mettre en relief le sens du texte qui raconte l'intérêt d'un jeune couple emporté par la frénésie de la pop pour les « plaisirs » auditifs de la génération de leurs parents :

> Dans le bruit familier de la boîte à la mode
> Aux lueurs psychédéliques au curieux décorum
> Nous découvrons assis sur des chaises incommodes
> Les derniers disques pop, poussés au maximum
>
> […] Viens, découvrons toi et moi les plaisirs démodés
> Ton cœur contre mon cœur malgré les rythmes fous
> Je veux sentir mon corps par ton corps épousé
> Dansons joue contre joue
> Dansons joue contre joue
>
> Sur la piste envahie c'est un spectacle rare
> Les danseurs sont en transe et la musique aidant
> Ils semblent sacrifier à des rythmes barbares
> Sur les airs d'aujourd'hui souvent vieux de tout temps

Les plaisirs démodés sont donc remis au goût du jour, l'espace d'une chanson, qui associe musicalement deux époques. « *Je suis tout à fait pour la jeunesse, mais pas au détriment des anciens* [451]», déclare Charles Aznavour en 1997. C'est ce qu'illustre cette chanson de 1972 dans laquelle la jeunesse danse sur des rythmes anciens. Ne conviendrait-il pas de voir dans *Les plaisirs démodés*, une métaphore de la chanson aznavourienne ?

[449] Propos recueillis par Philippe Conrath et Rémy Kolpa Kopoul, *Libération*, 29 septembre 1987, cité par Raoul Bellaïche, *Aznavour, non je n'ai rien oublié*, *op.cit*. p. 139.
[450] Selon Bertrand Dicale, c'est cette version à deux atmosphères tranchées qu'interprète Aznavour, à l'Olympia en 1972. Mais, dès l'enregistrement live de 1978, toujours à l'Olympia, il renonce aux couplets pop et fera des « Plaisirs démodés » un slow, notamment dans son réenregistrement dans l'album *Jazznavour* en 1998.
[451] Propos recueillis pas Guy Silva, *Salut les artistes !*, éditions Le Temps des Cerises, 1997, cité par Raoul Bellaïche, *Aznavour, non je n'ai rien oublié*, *op.cit*. p. 162.

Le souci de l'air du temps s'exprimera encore à travers des chansons autour des modes musicales, notamment dans le titre *Le jazz est revenu* (2000) :

> Un certain temps aux oubliettes
> Sauf pour quelques fanas têtus
> Le voilà parti bille en tête
> Le jazz est revenu
>
> Il avait bâti son histoire
> Sans publicité superflue
> Pour revivre ses jours de gloire
> Le jazz est revenu
>
> […] bousculé par la concurrence
> On pensait son temps révolu
> Quand sortant de l'indifférence
> Le jazz est revenu
>
> Il a connu les controverses
> Ses détracteurs sont confondus
> Car les déserts ça se traverse
> Le jazz est revenu
>
> […] Fini les galères et l'exode
> Fini les disques invendus
> Dans le vent, de toutes les modes
> Le jazz est revenu

Dans ce titre, Aznavour chante son amour pour le jazz à travers les arrangements jazzy d'Yvan Cassar, et se présente comme témoin de la renaissance du jazz qui connaît une seconde jeunesse. Ce titre paraît deux ans après la sortie de son album *Jazznavour*. Cela fait donc de lui également acteur des évolutions musicales qu'il se plait à chanter. En étant objet des propos d'Aznavour, le kaléidoscope des modes est clairement pensé, réfléchi et assimilé dans l'œuvre aznavourienne qui est ainsi, dans l'air du temps.

1. Aznavour et la vague Yéyé :

Maman, je ne veux pas être une idole
Je préfère aller à l'école
J'aime mieux faire des mathématiques
Que de la guitare électrique
Yé-yé laisse-moi étudier
Yé-yé je préfère travailler

J'aime écouter Sacha Distel
Mais je préfère les sciences naturelles
Et le grec c'est plus important
Que les chansons d'Eugène Vincent

(Pierre Vassiliu, *Twist anti Yé*, 1963)

Mes parents n'sont pas des croulants (Oh, non !)
Ils sont même un peu trop dans le vent (Oh, oui !)
Pour les raisonner rien à faire (Oh, non !)
Ils vont tous les soirs au Saint-Hilaire (Au Saint-Hilaire)

[…] Ma mère se coiffe comme Sheila (Oh, non !)
Pas son âge, elle ne devrait pas (Oh, non !)
Et mon père ce qu'il a l'air chose (Oh, oui !)
Quand il met sa chemise rose

Mon Dieu que c'est triste
D'avoir des parents twist !

(Stella, *Parents twist*, 1963)

Le discours biographique sur Aznavour ainsi que celui des historiens de la chanson démontrent, unanimement, que ce dernier, issu de la génération des ACI de l'après-guerre, s'est particulièrement distingué dans l'histoire de la chanson, par sa proximité avec la génération dite yéyé. Ce choix d'un compagnonnage avec cette génération de jeunes artistes, souvent commenté par la critique, est à interpréter comme l'une des premières manifestations évidentes d'une capacité d'acclimatation face aux nouvelles tendances artistiques dominantes de la part de l'artiste. Les propos de Marc Robine sur la singularité de l'attitude et de la place d'Aznavour dans le paysage de la chanson en France dans les années 1960 et durant la vague yéyé, sont à lire en ce sens :

> C'est peu dire que l'arrivée du rock en France est vécue comme un véritable raz de marée. Par le public […] mais surtout par une profession balayée de plein fouet par une lame de fond après laquelle beaucoup de carrières, pourtant solidement établies, ne se relèveront pas. […] les auteurs-compositeurs traditionnels sont complètement désemparés devant ce phénomène nouveau qu'ils mettent un certain temps à assimiler. Seuls Charles Aznavour et son beau-frère, le compositeur Georges Garvarentz, s'intègrent naturellement au mouvement écrivant plusieurs chansons, dès 1961, pour Johnny Hallyday […] et à partir de 1964, pour Sylvie Vartan […][452].

[452] ROBINE Marc, *Il était une fois la chanson française, dès origines à nos jours*, *op.cit*. p. 92-93.

Robert Belleret explicitera davantage cette singularité en comparant son parcours à celui d'autres de sa génération pour davantage l'en démarquer :

> […] Charles ne va pas se laisser emporter par la vague qualifiée plus tard de yéyé, qui en deux ou trois ans, à partir de 1960, déferle irrésistiblement sur le paysage bien ordonné de la chanson. Le jardin à la française est brutalement envahi d'herbes folles et les nouvelles « idoles » - matraquées par « Salut les copains » l'émission de radio d'Europe n°1, créée le 19 octobre 1959, puis le magazine éponyme lancé en juillet 1962. […] Guy Béart, Gibert Bécaud et pas mal d'artistes reconnus en subiront le choc de plein fouet, tandis que d'autres, comme Ferré, Brel ou Brassens, traceront leur chemin buissonnier en marge des modes. D'autres encore, comme Barbara, Claude Nougaro ou Jean Ferrat, émergeront à contresens du vent dominant. […] Aznavour est sans doute le seul auteur-compositeur-interprète – excepté Serge Gainsbourg, qui récupérera le phénomène pour le subvertir -, qui loin d'affronter les yéyés, se comporte d'emblée avec eux comme une sorte de grand frère, voire de parrain.[453]

Ainsi, en choisissant de les accompagner et de les côtoyer de près par le biais de collaborations diverses, Aznavour absorbe le phénomène yéyé et en fait un axe important dans sa production de l'époque qui se distingue nettement de ses autres œuvres. Il s'inscrit donc dans « l'air » de son temps.

Afin de mesurer cette capacité d'adaptation de l'auteur-compositeur-interprète aux changements et évolutions artistiques de son temps, il est d'abord nécessaire de comprendre le phénomène yéyé (également orthographié yé-yé). Dans le *Dictionnaire de la chanson française et francophone*, le yéyé est défini comme un :

> Courant musical des années soixante. Le terme vient de la répétition du mot « yeah » dans les chansons de l'époque. Au départ, le yé-yé exprime la volonté des maisons de disques françaises de récupérer la déferlante de la variété rock américaine sur la France. Il s'agissait de repérer au plus vite (notamment dans des radio-crochets) des jeunes artistes débutants à qui l'on fait enregistrer des adaptations plus ou moins réussies de succès anglo-saxons avec, le plus souvent, des textes réduits à leur plus simple expression. Sans être vraiment du rock, le yé-yé est en réalité de la variété pour les jeunes, sur des rythmes binaires, avec de la guitare électrique. Seront catalogués yé-yé des artistes aussi différents que Johnny Hallyday et Eddy Mitchell (rock), Sheila, Claude François et Sylvie Vartan (variété populaire) ou Françoise Hardy (chanson de qualité). Ce qui unifie les yé-yé, c'est une époque, un style de vie (les copains, la consommation, la libéralisation naissante des mœurs, une stratégie commerciale et une émission radio emblématique (« Salut les copains ») qui pendant plusieurs années, va littéralement fédérer chaque jour la plupart des adolescents de treize à vingt ans[454].

Dans cette définition du courant yéyé[455], plusieurs éléments caractéristiques de ce courant sont résumés. De fait, d'un point de vue esthétique et textuel, la chanson yéyé se distingue essentiellement par un appauvrissement des paroles (souvent fruits d'adaptations d'œuvres anglo-saxonnes primaires) et la présence de thématiques récurrentes (les deux thèmes essentiels

[453] BELLERET Robert, *op.cit*. p. 237-238.
[454] PLOUGASTEL Yann et SAKA Pierre, *La Chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, p.448.
[455] Néologisme imitatif créé par le sociologue Edgar Morin : « *le courant musical à l'origine du « yé-yé » (ainsi nommerons-nous le phénomène global) est le rock* […]. », in « On ne connait pas la chanson », *Communications*, 1965, 6, p.7.

sont l'amour, l'amitié des « copains » - les problèmes de la jeunesse de l'époque y sont rarement évoqués), les textes y sont des prétextes à exacerber le mythe de l'artiste. Elle se distingue également par une musique rythmée, dansante, provenant du rock et du twist. Mais, ce courant, décrit comme essentiellement lié à la jeunesse, est davantage le reflet d'une révolution d'ordre sociologique qu'artistique. En effet, phénomène sociologique, bien analysé par Edgar Morin (1965), la vague yéyé repose sur le culte des « idoles », qui deviennent de véritables objets de vénération (images, collections d'objets, rites, clubs) : « *c'est le mythe de l'idole monté tout autant par la presse que par la chanson : ses ennuis sentimentaux, son mal de vivre, ses goûts vestimentaires, etc*. [456]» qui intéresse le jeune public. Mais le changement le plus remarquable apportée par le phénomène yéyé, c'est la transformation de la chanson en véritable objet de consommation :

> L'incitation pressante à la consommation amène l'industrie-commerce du disque à utiliser tous les moyens de mise en vedette de la chanson, ce qui implique la vedettisation de l'interprète. Le système va pousser l'individualité […] au détriment de l'ensemble. […] Ici encore on lance les vedettes, et ici encore, il ne suffit pas de lancer les vedettes. Ici encore, les vedettes de la chanson prennent place parmi les olympiens modernes, dont la vie privée-publique, romancée-authentique, fait l'objet d'un permanent ragot de la grande presse.
> Ceci dit, le caractère véritablement original de la chanson […] grâce au disque-tourne-disque-radio-transistor (à quoi il faut ajouter télévision, juke boxes et scopitones) c'est qu'elle peut être consommée à tout moment du temps et en tout point de l'espace.
> C'est ici que le mot consommation prend son sens. La chanson est le plus quotidien des objets de consommation quotidienne. Pour celle ou celui qui tient ouverte sa radio, qui fait marcher son tourne-disque, qui met un jeton dans le juke box du café, il y a un bain musical continu[457].

Cette analyse du sociologue Edgar Morin indique clairement que l'évolution de la chanson et de son esthétique est engendrée, également, par des éléments d'ordre économique qui relèvent, entre autres, du marketing et du vedettariat.

Aznavour n'a, vraisemblablement, pas été une « idole des jeunes ». Mais en écrivant des textes à ces jeunes artistes en respectant leurs codes, leurs canons et leurs obsessions esthétiques et thématiques[458], en faisant de nombreuses apparitions médiatiques à leurs côtés[459] et présentant sa chanson comme un objet de consommation, Aznavour a témoigné d'une compréhension de l'air du temps, d'une capacité à s'y adapter et, par conséquent, à rester en « *haut de l'affiche* » face à cette vague yéyé qui sera éphémère. Un indice de cette intelligence de l'air du temps est perceptible dans la critique journalistique des années 1960. La presse va,

[456] CHARPENTREAU Jacques et VERNILLAT France, *La chanson française*, *op.cit*. p.98.
[457] MORIN Edgard, *op.cit*. p.6.
[458] Aznavour affirmera, à ce propos, en 2000 : « *J'ai abordé des thèmes qui leur convenaient : je pars, je reviens, elle m'a quitté, il y en a un autre dans sa vie, elle a grossi, elle est maigre, je veux aller au soleil* », *Libération*, 24 octobre 2000.
[459] En commentant l'apparition d'Aznavour lors de la première de l'émission « Âge tendre et tête de bois » (1963), Robert Belleret ironisera en évoquant « un bain de jeunesse télévisé ».

en effet, reprocher à l'artiste le martèlement médiatique de ses chansons qu'il conviendrait davantage d'appréhender comme une illustration de son appropriation de la vague yéyé. Ainsi, Claude Sarraute du *Monde*, écrira, dans un article critique de 1963 :

> Elles portent toutes [ses chansons] la même marque de fabrique, du matin au soir, depuis l'heure du café crème jusqu'à celle du dernier verre, toutes nous cornent aux oreilles, de Johnny Hallyday à Sacha Distel, pas une vedette qui ne prenne la précaution de s'assurer contre l'avenir et le mauvais sort en lui empruntant telle ou telle de ses rengaines et, de juke-boxe en juke-boxe, impitoyablement, elles font quarante-cinq tours et puis reviennent[460].

La journaliste exprime la lassitude qu'engendre cette omniprésence de la chanson d'Aznavour dans les médias et autres moyens de consommation de l'objet chanson. Cette critique de 1963, en pleine vague yéyé, est un indice éloquent du succès constant d'Aznavour.

De même, ce dernier s'est identifié à cette jeunesse dans une chanson de 1962 intitulée *Alleluia !*:

> La jeunesse est turbulente
> Insolente
> Mais souvenez-vous
> Vous les gens devenus sages
> Qu'à notre âge
> Vous étiez comme nous
> Tout comme nous pressés de vivre
> Et de suivre
> Le chemin de vos joies
> Alors pourquoi jeter la pierre
> Laissez faire
> Tout ça se calmera
>
> Alléluia ! alleluia !
> Nos vingt ans
> N'ont qu'un temps
> Laissons-les brûler
> […] Le passé qui règne encore
> On l'ignore
> Pour vivre au futur
> On se forge des idoles
> Et l'on colle
> Leurs photos sur nos murs
> C'est pour se prouver qu'on existe
> Qu'on résiste
> Aux lois établies
> Et pour que l'on extériorise
> On se grise
> De vitesse et de bruit

En effet, le « nous » et le « on », ici inclusifs, indiquent une identification à cette nouvelle génération et une solidarité revendiquée. Cette chanson, très rythmée, qui se présente comme un twist, est un commentaire lucide sur la jeune génération des années 1960, emportée par le

[460] *Le monde*, 19 janvier 1963.

phénomène yéyé. S'il y est question d'un conflit générationnel, notamment dans le premier couplet, Aznavour penche, dans son propos, du côté de la jeunesse à laquelle il se dit appartenir (à presque quarante ans), tout en affirmant sa permanence dans le vers autoréflexif sur « *le passé qui règne encore* ».

Au niveau des rapprochements, « *relevant de la sociologie et du marketing* [461]», selon Robert Belleret, ils se manifestent tout d'abord à travers les liens étroits entre Aznavour et le chef de file des yéyés, Johnny Hallyday, pour qui il a écrit cinq chansons[462]. Ce parrainage peut être interprété comme une stratégie de communication de la part d'Aznavour. En effet, à travers sa collaboration avec « l'idole des jeunes », il dialogue avec la nouvelle génération, l'encadre et la parraine et se montre en phase avec son temps. *Il faut saisir sa chance* (1962), *Retiens la nuit* (1962), *Sam'di soir* (1962), *Bonne chance* (1962) et *Ce n'est pas juste après tout* (1962)[463] ont été écrites par Aznavour et composées par Georges Garvarentz, très proche de cette génération également. Aznavour écrira pour d'autres vedettes de ce courant musical, telles que Eddy Mitchell, alors membre du groupe Les Chaussettes noires avec, notamment, *C'est bien mieux comm' ça* (1962) qui reprend les clichés yéyé sur la souffrance de la séparation des amoureux, exprimés à travers les images stéréotypées de la « fièvre amoureuse » et de l'ambivalence des sentiments :

> J'ai souvent beaucoup de peine quand tu n'es pas là
> Parfois même de la haine, parfois de la joie
> J'ai le front brûlant de fièvre quand je pense à toi
> Toi, toi, toi
>
> […] Toi, tu ne sais pas
> Combien je suis triste quand tu n'es pas là
> Viens tout contre moi
> Et comme moi, dis-moi que tu m'aimes
> Oublie donc ce rêve insensé

Mais l'intérêt d'Aznavour pour la vague yéyé trouvera dans le film *Cherchez l'idole* (1963) son expression la plus explicite et la plus aboutie. De fait, cette comédie musicale se

[461] BELLERET Robert, *op.cit*. p. 238.

[462] Nous reviendrons sur cette collaboration dans un chapitre ultérieur.
Le rapprochement entre les deux artistes n'est pas uniquement artistique. Johnny va être hébergé chez Aznavour dans les années 1960 : « *J'avais dix-sept ans, Aznavour, je ne sais pas pourquoi, s'était pris de sympathie pour moi. Il habitait une superbe maison. Je vivais alors à Paris dans un petit studio. Il m'avait dit : « Viens chez moi », j'y suis resté un an ! Il m'avait offert un cheval.* », Johnny Hallyday, « Le Magazine de l'info », TF1, 1996, cité par Robert Belleret, *op.cit*. p. 240. De même, Johnny Hallyday revendiquera, dans son autobiographie *Destroy*, l'impact d'Aznavour dans sa carrière : « *Charles Aznavour est la première star qui ait accepté de m'aider, sans aucune arrière-pensée. Même si, aujourd'hui, il s'en défend par pudeur, je lui dois beaucoup.* », Paris, Livre de Poche, 1998, p. 152.

[463] Les textes apparaissent dans l'Intégrale de 2010, à l'exception de *Ce n'est pas juste après tout*. Dans le premier recueil d'intégrales paru en 1994, seuls les textes des trois premières chansons y figurent.

présente comme un véritable documentaire sur la période yéyé en France. La trame narrative de ce long-métrage, réalisé par Michel Boisrond[464], est d'une extrême simplicité : un diamant a été caché dans une guitare électrique. Partant à sa recherche, les deux protagonistes principaux vont rencontrer successivement plusieurs vedettes de l'époque qui interprètent chacun une chanson. Les figures emblématiques de la génération yéyé y sont présentes : Eddy Mitchell, Sylvie Vartan, Johnny Hallyday, Les Surfs, Jean-Jacques Debout, Franck Alamo, etc. Les chansons du film ont toutes été composées par Georges Garvarentz et écrites par Aznavour qui y interprète *Et pourtant* à la fin, ce qui lui donne une position symbolique. Ces chansons reflètent les principales caractéristiques esthétiques des chansons yéyé, notamment *La plus belle pour aller danser*, interprétée par Sylvie Vartan. Le réalisme de ce titre et la présence d'un certain érotisme permettent d'y marier le style aznavourien à l'esthétique yéyé :

Ce soir je serai la plus belle
Pour aller danser
Danser
Pour mieux évincer toutes celles
Que tu as aimé
Aimées
Ce soir je serai la plus tendre
Quand tu me diras
Diras
Tous les mots que je veux entendre
Murmurés par toi
Par toi
Je fonde l'espoir que la robe que j'ai voulue
Et que j'ai cousue
Point par point
Sera chiffonnée
Et les cheveux que j'ai coiffés
Décoiffés
Par tes mains
Quand la nuit refermait des ailes
J'ai souvent rêvé
rêvé
Que dans la soie et la dentelle
Un soir je serai la plus belle
La plus belle pour aller danser

Tu peux me donner le souffle qui manque à ma vie
Dans un premier cri
De bonheur
Si tu veux ce soir cueillir le printemps de mes jours
Et l'amour en mon cœur
Pour connaître la joie nouvelle
Du premier baiser

La répétition des finales des vers dans le vers suivant confère un rythme à ce titre et évoque la danse dont le mouvement est suggestif d'une pulsion érotique. Les détails triviaux

[464] Scénario de Richard Balducci. Film sorti le 26 février 1964.

« *robe chiffonnée* » ; « *cheveux décoiffés* » sont, certes, des marqueurs stylistiques de l'écriture d'Aznavour[465], mais ils permettent à la chanson d'être suggestive des ébats amoureux dont la vague yéyé se plaisait à suggérer sur scène également ou à travers des interprétations vocales et scéniques éloquentes.

Cet érotisme qui traduit la volonté de libérer les mœurs qui accompagne la vague yéyé est présent dans *Retiens la nuit* (1962), également chantée dans ce film (« *Serre-moi fort/ Contre ton corps/il faut qu'à l'heure des folies/le grand amour/ raye le jour/ et nous fasse oublier la vie* »), ou encore dans une chanson antérieure mais qui s'inscrit parfaitement dans la mouvance yéyé et qui s'intitule *Donne tes seize ans* (1962) :

> Viens, donne tes seize ans
> Au bonheur qui prend forme
> Pour que ton corps d'enfant
> Peu à peu se transforme
> Viens, n'hésite pas
> Mets ta main dans ma main
> Tendrement
> Et donne tes seize ans

L'éveil sensuel du personnage féminin, ce passage à l'âge adulte de l'enfant-adolescente de seize ans suggéré renvoie à cette tendance à « *adultiser les adolescents*[466] » perçue durant cette période et que soulignent, notamment, Charpentreau et Vernillat dans leur étude de la chanson française. *Et pourtant* est néanmoins la chanson du répertoire aznavourien qui reflète le plus cette adaptation à l'esthétique de ce nouveau courant musical. De fait, le canteur y décrit la persistance d'un amour douloureux soldé par un échec et une séparation :

> Un beau matin je sais que je m'éveillerai
> Différemment de tous les autres jours
> Et mon cœur enfin délivré de notre amour
> Et pourtant, et pourtant
> Sans un remord, sans un regret je partirai
> Droit devant moi sans espoir de retour
> Loin des yeux loin du cœur j'oublierai pour toujours
> Et ton cœur et tes bras
> Et ta voix
> Mon amour
> Et pourtant, pourtant, je n'aime que toi […]

Le recours à l'expression proverbiale « *loin des yeux loin du cœur* », l'énumération des attributs de la femme aimée que le canteur cherche à oublier (cœur, bras, voix) qui contrastent avec le SN « *mon amour* » qui déjoue l'énumération négative qui précède, établissent un raccourci vers ce thème cher aux yéyés.

[465] Détails triviaux qui ne sont pas sans rappeler le titre de 1960, *Tu t'laisses aller*.
[466] *Op.cit*. p.98.

Ainsi, en s'adaptant au phénomène socio-musical des yéyés en écrivant pour un certain nombre de ces « idoles », Aznavour, sans doute animé par des intentions commerciales, tentera néanmoins d'apporter une caution de qualité au répertoire de ces jeunes artistes enrôlés dans un système qu'il jugera plus tard, en faisant échos à la critique, abrutissant et dénigrant. De fait, face à l'essoufflement de ce courant, Aznavour critiquera, dans une désolidarisation remarquable, le système qui manipula cette jeune génération d'idoles dont le vedettariat se révélera, pour la majorité, éphémère. Ainsi, il affirmera auprès d'Yves Salgues en 1964 :

> Si j'étais le parolier d'une de ces funèbres escroqueries, je n'oserais pas rentrer chez moi. Mon reflet, dans la glace, me cracherait au visage ! […] Le mot idole n'a pas sa place dans mon vocabulaire usuel, poursuit Aznavour. En langage de métier, c'est un mot qui ne signifie rien, même s'il désigne une célébrité qui va jusqu'à la légende, ou une réussite qui atteint la fortune. Les idoles qui ont du talent et de la persévérance deviendront des vedettes. Devenus vedettes, ceux d'entre ces garçons et ces filles qui ont le plus de talent et le plus de persévérance deviendront des artistes. Ils effectueront à rebours le trajet que nous avons parcouru étape par étape. […] C'est tout le bon mal que je leur souhaite : leur salut professionnel n'est pas ailleurs[467].

Ce commentaire critique de 1964 s'inscrit également dans l'air du temps. La chanson aznavourienne se fera d'ailleurs l'écho de la fin du courant yéyé dans *Le Toréador* (1972) qui raconte la fin d'un héros. Le dernier couplet universalise le propos et renvoie à la fin d'autres héros, les idoles en l'occurrence :

> Une idole se meurt
> Une autre prend sa place
> Tu as perdu la face
> Et soldé ton destin
> Car la gloire est frivole
> Et quand on la croit nôtre
> Elle s'offre à un autre
> Et il ne reste rien

[467] SALGUES, Yves, *Charles Aznavour*, *op.cit*, p. 26.

2. La chanson aznavourienne face aux actualités immédiates et aux effets de modes :

> Cet acte d'une pièce de Sardou où, par amitié pour l'auteur et la principale interprète, par mode aussi, toutes les notabilités parisiennes, de célèbres médecins, des hommes politiques, des avocats, vinrent pour s'amuser, chacun un soir, figurer sur la scène.
>
> (Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1918)

La chanson, « *bande-son de notre histoire* [468]» selon Louis-Jean Calvet, subit nécessairement l'impact de son contexte de création. En effet, reflet de l'air du temps, la chanson est un art qui absorbe, telle une éponge[469], les changements socio-culturels et politiques de son temps, dont elle porte les traces dans ses multiples expressions. Ainsi, une chanson peut être le reflet d'une mode, qu'elle soit vestimentaire, musicale, linguistique, picturale voire culinaire. Elle peut être l'écho d'un événement qui a soulevé l'actualité contemporaine et s'apparenter ainsi à une chronique autour d'un fait divers. Elle est incontestablement porteuse d'une mémoire : celle d'une époque. La chanson de Charles Aznavour a souvent été le reflet des actualités immédiates qui ont marqué les époques qu'a successivement traversées son créateur ainsi que celui des différentes modes et tendances de ces époques. Ces chansons, stylistiquement et contextuellement marquées, témoignent de la conscience aznavourienne du temps qui peut générer des œuvres datées mais néanmoins capables de traverser les âges tout en conservant la mémoire de leur époque de création. Cela fait des chansons d'Aznavour des reportages sur leur temps, susceptibles d'entrer dans les archives documentaires de l'Histoire. Ce rapport au temps est, comme il a été démontré en introduction à notre propos, inhérent au genre chanson et évident. Les chansons datées et œuvres de circonstances ne sont pas nombreuses dans l'œuvre d'Aznavour mais nécessitent d'être mentionnées pour démontrer le dialogue d'Aznavour avec son temps.

Nous nous intéresserons en premier lieu aux chansons de circonstances, contextuellement marquées, premier indice probant d'une chanson qui se veut être « *le miroir auditif de la société* [470]». Œuvre de commande ou influencée par les circonstances immédiates, la chanson d'Aznavour est une œuvre de son temps notamment à travers les titres *Rendez-vous à Brasilia* (1960), *Mourir d'aimer* (1971), *Ce Métier* (1997), *Un Mort vivant (délit d'opinion)*

[468] CALVET Louis-Jean, *Chansons. La bande-son de notre histoire*, *op.cit*.
[469] Nous empruntons la métaphore développée par Chaudier et July dans « Temps et chanson », *op.cit*.
[470] DENIOT Joëlle, *op.cit*.

(2003), qui serviront d'exemples (liste non exhaustive) pour illustrer cette première idée. Le titre *Rendez-vous à Brasilia* est le fruit de la première collaboration entre Charles Aznavour et Georges Garvarentz. Composée par Aznavour et écrite par Garvarentz en 1960, cette chanson est une célébration du carnaval brésilien et de sa « *samba légendaire* » :

> Le cœur du Brésil s'élance
> Dans un carnaval immense
> Tout le pays est en transe
> Rendez-vous à Brasilia
> […] Que l'amour brûle nos veines
> Que la danse nous déchaîne
> Pour la féérie brésilienne
> Rendez-vous à Brasilia

La particularité de ce titre, composé sur un rythme de samba, réside dans l'évocation de la ville de Brasilia, plutôt que la ville de Rio de Janeiro, plus souvent associée au carnaval brésilien. Cette curiosité s'explique par l'actualité politique brésilienne de l'époque : la ville de Brasilia a été inaugurée, au courant du mois d'avril, nouvelle capitale fédérale du pays. En choisissant de donner la ville de Brasilia comme cadre spatial à sa chanson, Aznavour fait de sa chanson l'écho sonore de l'actualité politique internationale de l'année même de sa création, c'est-à-dire, l'année 1960.

De même, dans *Mourir d'aimer* et *Un mort vivant*, Aznavour aura recours au même procédé en s'inspirant, à des décennies d'intervalle, de l'actualité immédiate pour la création de ses chansons. *Mourir d'aimer*, chanson de 1971, s'inspire d'un fait divers qui avait bouleversé la France à la fin des années 1960 : celui de l'affaire Gabrielle Russier qui a inspiré à André Cayatte son film dont la chanson d'Aznavour est l'éponyme[471]. Professeur agrégée de lettres, Gabrielle Russier tombe amoureuse de son élève, alors mineur, avec qui elle entretient une relation. Dénoncée par les parents de son amant, elle sera accusée de détournement de mineur et emprisonnée. Elle se suicidera à la suite de cette affaire. La chanson d'Aznavour est empreinte d'un pathos certain et se présente comme une véritable tragédie dont l'intensité est soutenue par la mélodie et l'interprétation vocale d'Aznavour. Le premier couplet annonce le suicide, seul remède face à la cruauté de la société, et rappelle, explicitement, les circonstances à l'origine de ce fait divers :

> Les parois de ma vie sont lisses
> Je m'y accroche mais je glisse
> Lentement vers ma destinée
> Mourir d'aimer

[471] Ce fait divers est également à l'origine du téléfilm *Mourir d'aimer* de Josée Dayan (2009) et a inspiré de nombreuses chansons : *Gabrielle* (Serge Reggiani, 1971), *Des fleurs pour Gabrielle* (Anne Sylvestre, 1971), *Qu'on ne vienne pas me dire* (Claude François, 1972).

Tandis que le monde me juge
Je ne vois pour moi qu'un refuge
Toutes issues m'étant condamnées
Mourir d'aimer
De plein gré s'enfoncer dans la nuit
Payer l'amour au prix de sa vie
Pécher contre le corps mais non contre l'esprit
Laissant le monde à ses problèmes
Mes gens haineux face à eux-mêmes
Avec leurs petites idées

Éros et Thanatos se côtoient dans cette chanson où Thanatos l'emporte. L'antithèse qui structure le couplet final fait référence à l'issue funeste de l'affaire :

Tu es le printemps, moi l'automne
Ton cœur se prend, le mien se donne
Et ma route est déjà tracée
Mourir d'aimer.

Quant à la chanson *Un Mort Vivant (délit d'opinion)*, son association au contexte est plus subtile. De fait, parue en 2003 dans l'album *Je voyage*, cette chanson est un manifeste virulent en faveur de la liberté d'expression :

De prisons en prisons de cellules en cellules
Pour avoir informé preuves à l'appui pourtant
Je ne suis plus un nom, pas même un matricule
Abandonné de tous, je suis un mort-vivant

On m'a pissé dessus, craché à la figure
Sur mes parties intimes on a mis le courant
Avec les rats crevés je dors dans la raclure
Malade et décharné, je suis un mort-vivant

Mélangeant les registres, recourant à des images violentes et crues qui ne sont pas sans rappeler celles des massacres de guerre (« *sur mes parties intimes on a mis le courant* [472]»), Aznavour évoque les journalistes assassinés ou emprisonnés. Dans le contexte de l'après 11 septembre 2001, cette chanson s'inspire des actualités morbides qui ont touché le rang des journalistes reporters. Mais la virulence de ce titre transparaît dans les circonstances de ses différentes interprétations grand public qui en révèlent le contexte de création, étroitement lié à l'actualité. De fait, Aznavour interprètera *Un mort vivant* le 14 février 2005, lors d'un diner-gala organisé à l'Olympia par *Libération* et Reporters sans frontières et en septembre 2006, à New York en la dédiant au journaliste américain Daniel Pearl, assassiné par Al-Qaïda, en 2002.

[472] Image qui n'est pas sans rappeler les images chantées par Ferré dans les *Temps difficiles* :
Quand on a pas les mêmes idées
On se les r'fil', c'est régulier
Fil' moi ta part mon p'tit Youssef
Sinon j'te branch' sur l'E.D.F

Mais son titre *Ce métier* est écrit et composé dans des circonstances nettement différentes. En effet, cette chanson a été créée à l'occasion des Victoires de la Musique de l'année 1997. Aznavour y est nommé président d'honneur[473]. *Ce métier* y sera chantée lors de l'ouverture de la soirée. Dans ce titre qui paraîtra dans l'album *Plus bleu...*, l'auteur-compositeur-interprète alors âgé de soixante-treize ans, comme pour avertir les jeunes générations en quête de gloire, revient sur les affres du parcours de l'artiste qu'il « *soit comédien, danseur ou qu'*[il] *chante* » :

> Ce métier de crève-faim, de va-nu-pieds
> Que ce soit à l'écran, sur scène ou bien en piste
> Il faut, pour le tenter, être un rien utopiste
> Car il fait peu d'élus pour beaucoup d'appelés
>
> Ce métier qui peut nous anoblir parfois
> Commandeur à Paris ou Sir en Angleterre
> Les Sept d'or, les César, les triomphes ou Molière
> C'est toujours le public, au fond, qui les octroie

La mention des différentes distinctions (« *César* », « *Molière* ») et l'évocation du rôle décisif du public, détenteur du suffrage suprême, sont cohérentes avec le contexte des Victoires de la musique. En effet, cette cérémonie, considérée comme l'équivalent français des Grammy Awards aux États-Unis, est le pendant des Césars (cinéma) et des Molières (théâtre) dans le domaine de la variété. Œuvre de circonstance, *Ce métier* est néanmoins une profession de foi, aux fortes résonnances autobiographiques, qui s'inscrira dans le répertoire peu dense des chansons sur le métier d'artiste.

Ces exemples illustrent ainsi l'un des modes de fonctionnement de la chanson aznavourienne qui repose sur une captation des événements et faits de société marquants ou situés dans le contexte immédiat qui deviennent, ainsi, prétexte à produire une œuvre chantée. En outre, la chanson reflète l'air du temps et son créateur s'inscrit dans la modernité quand les auditeurs-spectateurs sont susceptibles de déceler les traces des effets de mode dans l'œuvre, aussi quelconques soient-ils. Il peut s'agir d'une mode linguistique, comme le souligne Bertrand

[473] Lors de cette édition des Victoires de la musique, Charles Aznavour sera élu artiste masculin de l'année. Il concourait dans cette catégorie avec des artistes plus jeunes (Pascal Obispo, Florent Pagny). Ce chevauchement de plusieurs générations d'artistes dans une même catégorie, symptomatique de la persistance d'Aznavour dans l'air du temps, sera critiqué par l'auteur-compositeur-interprète : « *Heureux ? Oui, mais… « Franchement, ce n'est pas à moi qu'il fallait remettre cette Victoire. Ou alors une « Victoire d'honneur », comme cela s'est passé aux Césars. C'est tout à fait ridicule de faire concourir des artistes consacrés depuis des années et qui font salles pleines. Il aurait mieux valu faire place aux jeunes. Barbara, comme moi, nous aurions préféré recevoir ce type de récompense à nos débuts* » (Propos recueillis par Alain Morel, *Le Parisien*, 11 février 1997).

Dicale qui voit dans la chanson *La Bagarre !*...(1955) une illustration de « *la faveur soudaine du mot* « rififi » [474]» :

> Chez les durs les malabars
> On appell' la bagarr'
> Du rififi
> Presque rien, un mot banal
> Allume le signal
> Du rififi
> Dans ce remous
> Quand les hommes font joujou
> Y'a d'la viand'qu'en prend un coup
> On entend des os qui craquent
> Sans un cri sans un murmure
> On fait sa petit' cur'
> De rififi
>
> Fendant l'espace
> Un'bouteill'passe
> Un verr'se casse
> On s'rentr'dedans
> On crach'des dents
> Ca piss'le sang
> C'est chacun pour soi
> On s'en donne à cœur joie
> Et quand tout est fini
> On numérot'ses abatis

Le registre argotique dominant dans cette description de scènes violentes est inspiré des films noirs de bandits et de la saga *Du rififi* d'Auguste Le Breton publiée dans la « Série noire » de Gallimard[475]. Aznavour exploite donc un mot argotique très populaire et en vogue dans les années 1950.

De même, son album *Interdit aux moins de 16 ans* (1956) qui regroupent certaines de ses chansons censurées pour l'audace de leurs propos suggestifs s'inscrit dans la mouvance des chansons censurées pour leur caractère érotique (*Fais moi mal, Johnny* de Boris Vian et Magali Noël (1956) ; *Le monsieur du métro* (1957) et *Par derrière ou par devant* (1957) de Marie-Josée Neuville). Sa chanson *Terre Nouvelle* (1956) fait écho aux espoirs soulevés par les débuts de la conquête spatiale (cette terre nouvelle étant la lune). En 1969, il adhère à une mode esthétique sur la pochette du 45 tours intitulé *Non identifié*, le montrant barbu, car la mode était aux barbus comme le montre la presse de l'époque[476]. Johnny Hallyday, Georges Moustaki, Hervé Vilard, Danyel Gérard suivent cette mode à laquelle est sensible Aznavour qui en laisse une trace iconographe en exploitant l'espace péritextuel de ses chansons, la pochette de disque.

[474] DICALE Bertrand, *op.cit*. p.90.
[475] Le premier roman de cette série *Du Rififi chez les hommes* est publié en 1954 chez Gallimard.
[476] Raoul Bellaïche cite un quotidien de l'année 1969 qui donne la parole à ses barbus sans en citer la source exacte, *op.cit*. p. 125.

Sa sensibilité aux effets de mode sera perceptible également dans sa création de *Pour toi Arménie* qui s'intègre dans la mode des chansons caritatives des années 1980 ou encore dans son album de reprises *Aznavour, sa jeunesse* (2014) qui s'inscrit dans la mode des albums hommage (*Génération Goldman* (2012), *La bande à Renaud* (2014)). Tous ces exemples mettent en lumière un Aznavour à l'écoute de son temps, qui dialogue avec son époque et s'adapte aux évolutions sociales, politiques et culturelles. La chanson aznavourienne, qu'elle soit de circonstance ou reflet d'une mode peut donc s'entendre, ponctuellement, comme une chanson *de l'actualité* pour rester *d'actualité*.

3. Engagement : l'Arménie et autres causes :

L'ignoble mot d'engagement sue une servilité dont la poésie et l'art ont l'horreur
(*Comète surréaliste,* André Breton, 1953)

Y en a qui voudraient que je chante des grands sujets, des grands machins,
Mais pour la chanson méritante, j'ai pas le souffle et pas l'entrain
Quand on en a pris plein la gueule, on hésite à recommencer.
J'aime mieux me chanter toute seule ma petite chanson dégagée.
(*Chanson dégagée,* Anne Sylvestre, 1968)

Vous semblez aller bien
Vous n'êtes pas révolté
Alors tout vous convient
Dans notre société ?
(*Na na na*, Vincent Delerm et Mathieu Boogaerts, 2007)

Si la musique changeait les choses, elle serait illégale.
(*Cinéma pour aveugles*, Lino, 2015)

La sensibilité d'un artiste aux questions marquantes de son époque l'amène, parfois, à prendre part aux grands débats d'idées qui agitent son temps, à prendre position pour certaines causes solidaires, à défendre un point de vue et être porte-parole d'une tranche de la société. Cela donne une dimension nécessairement collective à son art qui est au départ une œuvre personnelle et individuelle. Cette attitude est traditionnellement désignée par la notion de « engagement ». L'engagement d'un artiste est l'une des manifestations les plus exemplaires de sa conscience de l'air du temps. L'œuvre d'Aznavour, sans nécessairement revendiquer et prétendre à l'aura collective qui est l'apanage des œuvres engagées, prend néanmoins part dans certains débats qui ont marqué les époques qu'elle a traversées et laisse entendre quelques prises de position engagées, énième signe de sa sensibilité à l'air du temps. Nous cherchons, dans ce qui suit, à étudier le degré d'engagement de Charles Aznavour dans son temps et les formes et expressions de cet engagement. Aznavour est-il ce que l'on appelle « un artiste engagé » ? Ses chansons appartiennent-elles à la catégorie des chansons engagées ? Qu'est-ce qu'une chanson engagée ? Avant d'étudier de manière détaillée cet aspect de l'œuvre aznavourienne, il convient, tout d'abord, de définir la notion, ici opératoire, d'« engagement » et d'expliciter les rapports qui existent entre chanson et engagement.

Terme introduit au XXe pour désigner l'attitude d'un intellectuel, d'un artiste, qui prend parti pour une cause en mettant son œuvre au service de celle-ci, « engagement » apparaît, selon *le Robert*, en 1945 et se définit comme suit : « *Acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste, qui prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une*

position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause [477]». Ces définitions supposent que l'artiste ou l'intellectuel admette lui-même que son œuvre puisse avoir une fonction politique ou sociale. Si le sage de la tradition antique s'est dégagé de la société (bien qu'il y remplisse honnêtement ses obligations), cette attitude engagée s'est retrouvée chez de nombreux intellectuels, notamment depuis le XVIIIe (le philosophe s'est fait un devoir de servir la société) et en particulier au XIXe, attitude que nous retrouvons chez divers écrivains (Michelet, Hugo, Zola…) ou encore au XXe ou le devoir d'engagement est mis en valeur, par réaction contre l'individualisme, comme affirmation de liberté et de solidarité (Malraux, Camus, Sartre…) et comme résistance contre le totalitarisme, notamment. Notion associée, après 1945, au système philosophique de Jean-Paul Sartre[478], l'engagement d'un artiste ou d'un intellectuel peut être revendiqué ou nié, affiché ou dissimulé et peut revêtir plusieurs formes.

Néanmoins, la notion d'engagement en chanson nécessite, à ce niveau, davantage de précisions. Dans l'introduction à leur ouvrage collectif *La chanson francophone engagée*, Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas, commencent par rappeler les trois grandes orientations des productions chansonnières distinguées par Robert Giroux dans son article « Sémiologie de la chanson [479]» qu'elles citent abondamment :

> La chanson de divertissement […] qui a pour fonction principale de distraire son auditoire.
> La chanson dite « littéraire », « à texte » ou encore la poésie chantée « qui manifeste un souci d'art, une originalité dans le discours[480] », qu'il s'agisse de « la fantaisie poétique de Charles Trenet » ou de « l'engagement de Léo Ferré[481] ».

[477] REY, Alain, *Le Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1990, p. 644.
[478] Jean-Paul Sartre a fait de l'engagement un concept lié à la liberté de l'être humain qui se construit dans ses actes, se choisit : il existe avant d'être, son existence précède son essence, selon sa célèbre formule, prononcée dans sa conférence de 1945, *L'existentialisme est un humanisme*. De cette liberté, il découle une responsabilité, selon Sartre. Dans le domaine littéraire, l'écrivain doit mettre son œuvre au service d'une cause, il doit s'engager. Voici ce qu'il écrit dans le premier numéro de la revue qu'il a cofondée avec Merleau-Ponty, *Les Temps Modernes* : « *l'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, « était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain.* », repris dans *Situations II,* Paris, Gallimard, [1948], 2012, p.16.
[479] GIROUX, Robert, « Sémiologie de la chanson », in Robert Giroux (dir), *En avant la chanson !*, Montréal, Triptyque, 1993, p.17-19.
[480] *Ibid*. p.23. , cité par Bizzoti et Prévost-Thomas.
[481] *Ibidem*.

> La chanson « engagée », satirique, sociale ou politique, « qui veut inciter à l'action (pédagogique, politique, subversive) dans les mazarinades, les « chansons de lutte et de turlute » syndicales, ou qui défend une cause (l'antiracisme, la lutte contre la faim en Éthiopie, la paix, la lutte contre le sida, etc.[482]) »[483].

Ce rappel permet, tout d'abord, de montrer que la chanson engagée est l'une des formes possibles, voire privilégiées, de l'expression chansonnière. Ensuite, il permet de mettre en relief la dimension politique de la chanson engagée que Louis-Jean Calvet étudie dans *Chansons, la bande-son de notre histoire*[484]. En distinguant, d'une part, les chansons qui « *enregistrent*[485] », « *narrent* », « *commentent* » la « *bande-son de l'histoire* », sans nécessairement prendre « *position par rapport à ce qu'elles racontent* » et se contentant « *de mettre en scène et de refléter les réactions de l'idéologie dominante, ou du sens commun, aux événements dont elles rendent compte* [486]» des chansons qui interviennent de façon politique et qui agissent, d'autre part, cela pour définir la chanson engagée, il en précise ainsi le sens par la mise en avant de sa dimension utilitaire. De même, en en établissant la généalogie, il fait de la « chanson engagée » un concept sartrien :

> L'adjectif engagé ne pouvait donc pas être utilisé en français avant Sartre avec le sens de « qui prend politiquement position », et c'est en ce sens, issu de la philosophie existentialiste, qu'il faut comprendre la notion de chanson engagée, que certains ont aussi appelée « chanson à message ». Cela ne signifie nullement que l'on ait attendu l'existentialisme pour prendre des positions politiques. […] l'expression chanson engagée est venue d'une certaine façon se substituer à celle de chanson politique[487].

La chanson, associée au concept sartrien de l'engagement, est ainsi dotée d'une dimension éminemment collective, sociale et politique, d'une fonction conative (appellative) qui sert à agir et faire réagir. Comme le rappelle Bizzoti et Prévost-Thomas, ce type de chansons a toujours existé :

> Présente tout au long de l'Histoire de l'humanité, observent-elles, la chanson « d'intention » ou de « revendication » a revêtu diverses formes (tout comme d'autres textes contestataires tels que les pamphlets), que l'on pense aux mazarinades du XVIIe, aux chansons révolutionnaires du XVIIIe ou encore aux chansons sociales du XIXe.[488].

Cela dit, le degré d'engagement d'une œuvre chantée, peut varier d'une époque à l'autre et d'un artiste à l'autre. De fait, tous ne prétendent pas être nécessairement au service d'une cause, sociale ou politique, ou l'ont été de manière ponctuelle dans leur carrière. Certains, à l'instar d'Anne Sylvestre, préfèrent chanter « *leur petite chanson dégagée* » pour exprimer leur

[482] *Ibidem*.
[483] BIZZOTI, Lise et PREVOST-THOMAS, Cécile, *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, p. 7-8.
[484] CALVET, Louis-Jean, *Chansons, la bande-son de notre histoire*, *op.cit*.
[485] *Ibid*. p. 199.
[486] *Ibidem*.
[487] *Ibid*. p. 222.
[488] BIZZOTI, Lise et PREVOST-THOMAS, Cécile, *La chanson francophone engagée*, *op.cit*. p. 8.

apolitisme. Aujourd'hui, le concept de chanson engagée semble susciter de vives hostilités et le concept classique de l'art engagé, entendu comme expression artistique au service d'une cause sociale, ne semble plus être au goût du jour. Les critiques constatent l'inactualité du concept de chanson engagée, sa tombée en désuétude et le « *déni contemporain*[489] » auquel il est confronté. Si « *la politique va et vient* [dans la chanson]. *Par vagues, par foucades, par prurits, par larges mouvements, les artistes parlent, signent des appels, montent sur des scènes surmontées de banderoles* », constate Bertrand Dicale, et si « *l'engagement* [était] *un souci récurrent, sinon central,* [dans] *les années 60* », car, « *engagé, donc,* [était] *le chanteur qui donn[ait] de la voix dans le bon sens, qui donn[ait] des mots aux causes justes, qui se laiss[ait] convoquer par l'Histoire quand il écri[vait]*.[490] », néanmoins, il convient de constater, à la suite de Dicale, qu'aujourd'hui :

> La chanson française ne combat plus. Ou alors avec d'autres armes et sur d'autres fronts que les grandes oriflammes des aînés – Ma France de Jean Ferrat, Franco la Muerte de Léo Ferré, Les F… de Jacques Brel, Hexagone de Renaud, Parachutiste de Maxime le Forestier… […] Cela fait belle lurette que les chansons que l'on entend à la radio ne vombrissent plus avec cette force. Mais doit-on vraiment croire que les années 60-70 furent plus politiques et que notre temps est plus détaché ?[491].

Cette interrogation finale du journaliste et spécialiste de la chanson française, invite à constater l'évolution des formes et expressions de l'engagement en chanson et à chercher à comprendre les causes de cette méfiance d'aujourd'hui à l'égard de la chanson engagée.

Lise Bizzoti et Cécile Prévost-Thomas proposent des éléments de réponse très pertinents dans leur étude. La réponse résiderait dans la distinction, d'une part, de l'engagement citoyen et politique de l'artiste et, celui, d'autre part, de son œuvre, car :

> Œuvre engagée, artiste engagé, citoyen engagé vont parfois se confondre ou se distinguer, l'un pouvant exclure l'autre quand, par exemple, l'artiste perçoit sa représentation, sa qualification de chanteur engagé comme négative et qu'il préfère dénier (ou renier) l'étiquette d'artiste engagé au profit de la fonction de citoyen engagé. […] l'engagement de l'artiste est déterminé par le public, l'auditoire et tout le système de chronique et de critique contenu dans les journaux et les revues, plus que par l'artiste lui-même comme acte réfléchi […] l'engagement en chanson autorise une pluralité de significations et oppose ainsi à une vision exclusive et passéiste d'une notion trop souvent stigmatisée et mal interprétée une diversité d'expériences toujours renouvelées qui alimente les actes et les idées d'une réalité sociale tangible[492].

Ainsi, les diversités des expériences actuelles amènent à reconsidérer les principes de la chanson engagée tels que décrits et théorisés depuis Sartre. L'artiste peut être engagé dans son

[489] *Ibid*. p. 10.
[490] DICALE, Bertrand, *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, *op.cit*. p. 279.
[491] *Ibid*. p. 280.
[492] BIZZOTI, Lise et PREVOST-THOMAS, Cécile, *La chanson francophone engagée*, *op.cit*. p. 9, 13-14.

temps sans nécessairement être perçu comme tel par la critique ou sans laisser de traces palpables et tangibles dans son œuvre.

Charles Aznavour est considéré comme un artiste qui s'est engagé dans certaines causes de son temps. Cela est vrai, notamment pour son engagement politique envers le pays d'origine de ses parents, l'Arménie, en ayant été notamment ambassadeur de l'Arménie auprès de l'ONU et en Suisse. Cela est vrai également pour son engagement citoyen auprès de l'Arménie lors du tremblement de terre qui a dévasté la ville de Spitak en décembre 1988, engagement qui a abouti à la création d'une association intitulée *Aznavour Pour l'Arménie*, rebaptisée, depuis, *Fondation Aznavour*. Mais son œuvre est-elle engagée pour autant ? Son répertoire appartient-il à cette catégorie des « chansons engagées » au sens classique du terme ? La réponse est donnée par Aznavour lui-même lors de certaines interviewes dans lesquelles il est interrogé sur son activisme social et politique. Ce dernier se réclame davantage du « divertir » et de la « *chanson de divertissement* » dont parle Robert Giroux que de la chanson engagée :

> Quant aux chansons engagées, elles sont comme les tableaux, il y en a des vrais et des faux. Mon seul message, c'est d'offrir en montant sur scène une heure de détente au public ; lui offrir des rires ou des émotions, comme les clowns. Mes idées, ça ne le regarde pas. [493]

Cette méfiance à l'égard de la chanson engagée trouve son écho dans des propos qui indiquent la revendication d'une certaine neutralité qu'il exprimera à la presse, notamment en 1967, lorsqu'il refuse de signer la pétition en faveur du compositeur Mikis Theodorakis, emprisonné en Grèce après le coup d'État des colonels[494] :

> Je suis un artiste, pas un politicien. Je tiens à garder une neutralité absolue. Je ne veux pas être l'arme d'un parti politique. Si j'avais signé la pétition, j'aurais servi le parti d'opposition grec. Mais je n'ai pas non plus accepté de chanter en Grèce : cela serait alors passé pour une prise de position en faveur du gouvernement actuel. […] Je l'avoue, je ne connais rien à la politique actuelle. Je ne comprends rien. Je suis complètement en dehors. Ce n'est pas une fuite. C'est une attitude[495].

Cette « *attitude* » neutre et vigilante sera respectée dans ses chansons. S'il peut être politiquement ou socialement engagé, cela ne se ressentira pas ou peu dans ses titres qui ne chantent pas « *des mots rebelles/ à faire tomber les murs* [496]», pour reprendre les paroles de Renaud, artiste, quant à lui, ouvertement engagé. « *Les vrais politisés, ne donnent pas de leçon et je citerai Ferrat*, déclare Aznavour en 2000, *c'est un homme qui a des convictions*

[493] *Paris-Presse*, 26 avril 1967, cité par Daniel Pantchenko, *op.cit*. p. 317.
[494] Contrairement à d'autres artistes comme Jacques Brel, Yves Montant, Simone Signoret, Jean-Claude Brialy, Jacques Demy, Ludmila Tcherina, Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud.
[495] *Paris-jour*, 1967, cité par Raoul Bellaïche, *op.cit*. p.117.
[496] *C'est quand qu'on va où ?*, in *A la belle de Mai*, 1994.

formidables mais qui est toujours resté discret. Soyons tous des Ferrat ! Montant s'est trompé pendant vingt-cinq ans et une partie de son public l'a suivi. Il faut être vigilant. [497]».

Ainsi, si certains ont déploré l'absence d'engagement politique prononcé dans l'œuvre aznavourienne, celle-ci, en cohérence avec la perception du temps de son créateur, recèle cependant des traces d'un engagement politique, sociétal et humanitaire qui, par leur place dans le parcours et la carrière de Charles Aznavour, laissent suggérer une conscience du temps immédiat. Il conviendra donc de démontrer, à travers l'étude de quelques exemples, qu'Aznavour a exprimé des prises de position à l'égard de causes « dans l'air du temps » qui lui ont permis, non sans ironie, de rester dans l'air du temps.

3.1.Chanson et engagement politique : l'Arménie ou l'engagement poétique

Notre intérêt portera, en premier lieu, sur l'œuvre d'Aznavour en rapport avec l'Arménie et la cause arménienne, sur cet engagement qui a relancé la carrière d'Aznavour après une certaine traversée du désert. En effet, l'auteur de *Pour toi Arménie* n'a cessé, en particulier depuis la fin des années 1980 (période pendant laquelle le monde est en pleine mutation, dans un contexte de guerre froide et de chute du mur de Berlin), de revendiquer son arménité, bien que s'affirmant français en premier lieu[498], et d'œuvrer, par son art, sa notoriété et son œuvre, pour venir en aide à l'Arménie et aux Arméniens[499]. Ayant endossé durant sa carrière plusieurs casquettes, celle de l'Ambassadeur de l'Arménie reflète incontestablement le lien étroit qui lie Charles Aznavour au pays de ses origines, son engagement auprès de ce dernier et permet la confusion entre l'artiste engagé et la chanson engagée dont parlent Bizzoti et Prévost-Thomas. En effet, Charles Aznavour a été l'ambassadeur de l'Arménie en Suisse depuis 2009. Il a également occupé le poste de représentant permanent de l'Arménie auprès de l'ONU à Genève après que le Président Serge Sarkisian lui a conféré la nationalité arménienne en 2008 et que Robert Kotcharian l'a nommé « héros national » de l'Arménie en 2004. Cette casquette lui a permis d'être constamment au-devant de la scène internationale autour de la question arménienne. Charles Aznavour a su profiter de sa notoriété afin de sortir l'Arménie des limbes de l'histoire universelle où elle a longtemps été confinée et a su donner grâce à ses actions

[497] Propos recueillis par Annie Grandjanin, *Le Figaro*, 21-22 octobre 2000.
[498] « Bien que je sois français avant tout, mon cœur et mon sang sont aussi arméniens. » in *Tant que battra mon cœur, op.cit.*, p. 130.
[499] « C'est peut-être mon arménité qui m'a rendu plus sensible à l'importance de connaître son histoire, celle de ses ancêtres. », *ibid.* p. 75.

politiques et diplomatiques, grâce à ses chansons et à ses écrits divers, une voix à la diaspora arménienne et un prolongement d'une mémoire collective.

De fait, force est de constater que son engagement prend la forme de chansons que l'on pourrait aisément qualifier de lieux de mémoire : en effet, Aznavour évoque la patrie d'origine de ses parents et le génocide dont elle a été victime de manière poétique. Lyrisme diffus et pathos sont présents dans des chansons qui indiquent un engagement pour préserver la mémoire d'un peuple. Ainsi, si la densité de ses propos sur l'Arménie est un élément marquant de son oeuvre, leur principale caractéristique est leur dimension éminemment personnelle, subjective et intime, et ce, aussi bien dans ses chansons que dans ses écrits en prose, autobiographiques ou fictionnels. En effet, si l'Arménie est présente de manière subtile dans certains titres, notamment à travers le motif de l'ailleurs lointain, quelques évocations à peine voilées ou quelques mots étrangers parsemant son œuvre, le génocide dont a été victime son peuple d'origine est évoqué de manière explicite dans trois titres. Il s'agit, dans un ordre chronologique, des chansons *Ils sont tombés* (1976), *Pour toi Arménie* (1989) et *Tendre Arménie* (2007), toutes écrites par Charles Aznavour. La musique a été composée, pour le dernier titre, par Aida Garvarentz, sœur de Charles, et Georges Garvarentz, pour les deux premiers. Ces trois chansons, écrites à des moments différents de la vie de celui qui se décrit comme « *arménien* […] *de l'âme*[500] », sont non seulement des revendications d'appartenance au pays d'origine, mais surtout des œuvres qui immortalisent des morceaux d'histoire dans les partitions de la chanson française, des œuvres engagées dans un travail de mémoire.

Ils sont tombés, première grande chanson sur le génocide des Arméniens, a été enregistrée dans la nuit du 23 au 24 avril 1975, au studio Nova Sound de Londres, soixante ans après le génocide contre les Arméniens. Elle sera adaptée en anglais par Herbert Kretzmer sous le titre *They Fell* et son texte sera dit par Robert Hossein et Rosy Varte au verso du disque *Pour toi, Arménie* (1989). Écrite avec beaucoup de pudeur, *Ils sont tombés* vaudra néanmoins à son auteur quelques ennuis avec la Turquie[501], ce qui ne sera pas le cas du second titre exclusivement consacré à l'Arménie. En effet, le contexte de création de *Pour toi Arménie* diffère de celui de *Ils sont tombés*, car il ne coïncide pas avec la commémoration du génocide, mais avec une autre catastrophe vécue par l'Arménie. Le 07 décembre 1988, un tremblement

[500] *Ibid.*, p. 75.
[501] « ''J'ai eu des problèmes avec un pays que je ne cite pas dans la chanson. J'ai été interdit dans ce pays…'' Dans les journaux turcs, son portrait est barré d'une croix rouge… La Turquie lui reproche de l'avoir diffamée, il se défend : ''Mais je n'ai rien dit du tout. Lisez la chanson, je ne vous cite même pas…'' », BELLAÏCHE Raoul, *Aznavour, je n'ai rien oublié, op. cit.*, p. 94.

de terre ébranle la ville de Spitak, provoquant la mort de plusieurs dizaines de milliers de personnes. Écrit et composé dans l'urgence, ce titre de Charles Aznavour, qui est à l'origine du collectif qui donnera naissance à l'association « Aznavour Pour l'Arménie » (APA), rappelle l'infortune de l'Arménie, mais vise à donner essentiellement un élan d'espoir, de changement dans un contexte mondial lui-même en pleine mutation. Quant au titre *Tendre Arménie*, dernière des chansons de Charles Aznavour exclusivement consacrées à l'Arménie, il est nettement le plus lyrique des trois. Parue en 2007 dans l'album *Colore ma vie*, moins connue que les deux précédentes, *Tendre Arménie* est enregistrée dans un contexte où la question arménienne devient d'actualité et où la reconnaissance du génocide par l'État turc intéresse davantage l'opinion internationale. Sa parution coïncide également avec l'année de l'Arménie en France. Cet intérêt au contexte de création de ces chansons indique d'emblée qu'il s'agit de chansons contextuellement et temporellement motivées, ce qui en suggère l'aspect engagé.

De même, ces trois chansons ont en commun d'offrir une image esthétisée et poétisée du génocide et de l'histoire de l'Arménie que nous souhaitons ici détailler pour mettre en relief cette expression privilégiée de l'engagement chez Aznavour. Quelques micro-analyses révèlent la démarche aznavourienne qui consiste à rappeler le passé des siens tout en le sublimant pour en faire un poème, une ode en hommage à son pays d'origine. Il convient de noter en premier lieu que, d'une chanson à l'autre, les centres d'intérêt de Charles Aznavour semblent différer avec des glissements de focalisation significatifs. Chacune d'elles aborde un élément en particulier. *Ils sont tombés*, sans prononcer le mot « génocide » a pour objet les victimes du génocide de 1915 et par voie de conséquence, le destin des Arméniens, tandis que les deux autres titres rendent hommage à l'Arménie pour la célébrer. *Pour toi Arménie* ou celle que l'on pourrait nommer la chanson de l'espoir, n'évoque pas le génocide de manière explicite, mais ce passé est présent en filigrane tandis que *Tendre Arménie* qui décrit le passé douloureux de l'Arménie tout en la magnifiant, se caractérise par une évocation plus lyrique du massacre et nettement moins virulente que le premier titre qui se caractérise néanmoins, et comme l'ensemble des titres, par sa retenue. Car la chanson est certes, pour Charles Aznavour, un moyen de communication efficace qui peut être polémique sans pour autant être nécessairement revendicateur : « *elle peut être porteuse d'espoir, de rébellion, voire de révolution, mais elle n'oblige pas à être violent même quand elle est revendicatrice* », écrit-il au sujet de la chanson

dans *Tant que battra mon cœur*[502]. Il convient donc de comprendre que si engagement il y a, il y est donc exprimé dans la retenue, le poétique et la sublimation.

À ce propos, il convient d'être sensible au pathos constant et diffus qui caractérise l'évocation du génocide et de l'Arménie dans ces titres. De fait, la description de l'horreur du massacre et du destin des victimes dans ces titres en sont les principaux garants. Nous retrouvons dans les trois chansons des images de violence que l'écriture de Charles Aznavour poétise à travers notamment le recours à l'hyperbole, l'accumulation et la gradation dans des vers à la syntaxe claire et au rythme musical. Nous noterons à ce propos le rythme binaire et le parallélisme du dernier vers de ce couplet liminaire de *Tendre Arménie* :

> Son sol n'est sillonné que par ses cicatrices
> Dieu l'a mise à l'épreuve sans la ménager
> Elle n'a survécu qu'aux prix de sacrifices
> Le plus souvent trahie, le plus souvent violée.

La fréquence des champs sémantiques relatifs à la meurtrissure et à la douleur dans ces titres en sont un autre indice auquel s'ajoute la description de l'accumulation, souvent ascendante, des malheurs qu'a connus l'Arménie, que traduisent des énumérations telles que : « *Elle a connu la faim, le froid et la misère* » (*Tendre Arménie*) ou « *Ils sont tombés* [….] *terrassés par la soif, la faim, le fer, le feu* » (*Ils sont tombés*). La fricative, commune aux deux vers, démontre le recours à la musicalité des mots pour la sublimation de l'horreur du massacre.

Dans ce même ordre d'idées, il convient de noter que les circonstances, causes et conséquences liées au génocide sont mentionnées. En effet, l'ennemi, ses motivations, les victimes ainsi que la position de la communauté internationale sont chantés. En effet, il est souvent question de « Dieu » dans ses titres. Cette évocation permet d'illustrer l'impuissance divine face au crime et d'en souligner l'horreur. Cette idée se voit explicitée notamment dans des vers comme : « *à deux pas des nuages au chœur de ses églises/ elle a subi son sort, douce et tendre Arménie*[503] » ; « *ils sont tombés en invoquant leur Dieu/ au seuil de leur église ou le pas de leur porte*[504] » ; « *peuple […] qui a choisi de mourir sans abdiquer sa foi*[505] ». De même, si l'Arménie, ce pays « *objet de convoitises/perdue dans ses montagnes aux portes de l'Asie*[506]» , « *coin tourmenté du monde*[507] » au « *destin cruel*[508] », y est dépeinte par le biais de la mention

[502] AZNAVOUR, Charles, *Tant que battra mon cœur, op. cit.*, p. 161-162.
[503] *Tendre Arménie*
[504] *Ils sont tombés*
[505] *Ibid.*
[506] *Tendre Arménie*
[507] *Ibid.*
[508] *Ibid.*

d'autres épisodes de son histoire mouvementée, à aucun moment dans les chansons qui nous font office de corpus, les bourreaux ne sont évoqués de manière explicite. Charles Aznavour, évoque les auteurs du crime contre les Arméniens par l'emploi du terme générique « *l'ennemi* » et cela dans le seul titre *Tendre Arménie* : « *l'ennemi s'est toujours pressé à ses frontières* ». Ainsi, le discours aznavourien, s'il permet de rendre compte de l'horreur de la catastrophe, nous inscrit néanmoins dans le poétique en proposant un discours dénué de charge négative. Nous sommes avec *Tendre Arménie*, *Ils sont tombés* et *Pour toi Arménie* dans la mémoire, le souvenir, la transmission d'un passé et dans une forme d'engagement sublimé. Nous notons également, dans ce sens, que le silence de la communauté internationale est évoqué grâce à une antithèse :

> Nul n'éleva la voix dans un monde euphorique
> Tandis que croupissait un peuple dans son sang
> L'Europe découvrait le jazz et sa musique
> Les plaintes de trompettes couvraient les cris d'enfants[509].

L'opposition, développée ici par une antithèse musicale qui oppose le silence à la musique, contribue à condamner, en recourant à une image artistique, l'attitude de la communauté internationale, longtemps insensible et sourde face à l'horreur du massacre.

En outre, les images poétiques employées par Charles Aznavour dans le but de toucher et d'émouvoir son public, participent nécessairement à l'aspect lyrique de ces titres. Ce lyrisme transparaît notamment dans les choix énonciatifs opérés par notre auteur qui trahissent son implication dans le discours. En effet, fils de rescapés arméniens, Charles Aznavour est nécessairement émotionnellement engagé dans ses chansons sur l'Arménie. Cela est particulièrement sensible dans le titre *Ils sont tombés* dans lequel il opte au départ et jusqu'à la fin pour la troisième personne, instance du récit et de la description qui y sont faits. Mais le surgissement de la première personne « je » dans le dernier couplet à travers une construction emphatique qui opère ainsi une rupture forte, perceptible également au niveau mélodique et musical, permet de mettre l'accent sur cette revendication d'appartenance qui caractérise son œuvre dans son ensemble. Reflet d'une subjectivité indéniable, elle est également véhiculée par un lyrisme sans emphase que traduit, à titre d'exemple, la caractérisation adjectivale autour du nom Arménie dans *Tendre Arménie*, dont le titre est déjà évocateur. Ainsi nous notons *« pauvre et tendre Arménie* » ; « *douce et tendre Arménie* » ; « *belle et tendre Arménie* » ; « *jeune et tendre Arménie* ».

[509] *Ils sont tombés.*

D'ailleurs, s'il y est question de « *jeune* […] *Arménie* », cela s'inscrit dans les images porteuses d'espoir qui parsèment les chansons qui nous intéressent, dans la mesure où, souvent après l'idée de résistance, ce sont les idées de renouveau et de renaissance qui sont chantées. Cela se présente en parfaite adéquation avec le registre employé par l'interprète de *Ils sont tombés*. Le message d'espoir est véhiculé par les images cycliques ou florales de *Pour toi Arménie* :

> Tes printemps fleuriront encore
> Tes beaux jours renaîtront encore
> Après l'hiver
> Après l'enfer

ou encore l'image mythologique du Phénix qui renaît de ses cendres qui clôt *Tendre Arménie* : « *Sous la cendre des ans, sous les amas de pierres/ l'espoir reste permis, jeune et tendre Arménie* ». Il est également remarquable que ce dernier mette un point d'honneur à rendre hommage aux victimes du génocide qu'il dit être, non sans ironie et pour insister sur leur innocence, « *fautifs d'être enfants d'Arménie*[510] » en mettant l'accent sur leur caractère héroïque. Ainsi, dans l'évocation des victimes, nous serons sensibles, là encore, au recours à l'hyperbole et à l'accumulation qui permettent de mettre l'accent sur leur nombre important, sur l'atrocité du massacre qui n'a épargné ni les grands ni les enfants. Les enfants sont constamment évoqués pour conforter les registres lyrique et pathétique dominants et mettre l'accent sur la barbarie et l'incompréhension qui gravite autour de ce génocide. Nous remarquerons particulièrement, à ce propos, la description magnifiée des victimes : « *Ses héros sont couchés dans des vieux cimetières/ couchés, mais morts debout face à l'adversité* » (*Tendre Arménie*), « *peuple […] qui n'a jamais baissé la tête sous l'injure* » (*Ils sont tombés*), « *ils sont tombés pour entrer dans la nuit éternelle des temps au bout de leur courage* » (*Ils sont tombés*). La chanson aznavourienne sur le génocide, se caractérisant par une épuration musicale et un recours à des mélodies orientales, propose donc un discours, certes engagé, mais éminemment poétique en parfaite cohérence avec une optique de neutralité.

Par ailleurs, son œuvre transmet des appels au dialogue et à la tolérance. Là encore, les bourreaux sont évoqués brièvement et sans accusations. En effet, si l'accent est mis sur les sentiments de perdition, de déracinement et de souffrance engendrés par la séparation de la mère patrie, force est de constater que Charles Aznavour tente d'établir des passerelles entre la Turquie et l'Arménie. Clairement visible dans ses actions politiques et diplomatiques – Charles

[510] *Ils sont tombés*.

Aznavour s'étant toujours montré favorable au dialogue arméno-turc – cette volonté est revendiquée dans son œuvre intime :

> Pour ma part, je me préoccupe exclusivement de la reconnaissance du fait historique, je ne suis pas un homme politique, mais un pacifiste, et je suis favorable à l'ouverture des frontières entre la Turquie et l'Arménie, à la possibilité de sortir des ruines Ani, l'ancienne capitale arménienne aujourd'hui dans la province turque de Kars, et au commerce frontalier. Nos peuples sont faits pour s'entendre et pour échanger, nous aimons les mêmes choses, écoutons la même musique, nous nous nourrissons de la même cuisine, seule la religion nous différencie, mais elle n'empêche ni les échanges ni les alliances[511].

Enfin, la chanson de Charles Aznavour est d'autant plus engagée quand elle mobilise à elle seule, plus d'une cinquantaine d'artistes et à travers eux la France et le monde entier pour la cause arménienne, comme cela a été notamment le cas du titre *Pour toi Arménie*, dont il convient de détailler l'impact. Écrite et composée le lendemain du tremblement de terre qui a frappé le nord de l'Arménie en 1988, cette chanson appartenant à la catégorie des chansons caritatives, interprétée par quatre-vingt-sept artistes de la chanson, de Salvatore Adamo à Zaniboni, vendue à plus de six cent mille exemplaires et entrée directement à la première place du Top 50, regroupant plusieurs chanteurs, personnalités de la télévision et comédiens français de l'époque, fut écrite en solidarité avec l'Arménie. Le vidéoclip documentaire a été réalisé par le cinéaste Henri Verneuil. Les sommes récoltées ont permis de financer une fondation de solidarité et ont été à l'origine de l'association APA (Aznavour pour l'Arménie). Aux États-Unis, la chanson s'appellera *For You, Armenia,* et elle réunira, entre autres, Liza Minnelli et Mike Connors, l'interprète de Mannix, qui est d'origine arménienne. D'autres versions seront prévues, en Espagne, en Italie, en Amérique latine et en Union soviétique. La chanson, en mettant sur le devant de la scène l'Arménie, permet ainsi d'actualiser le passé et de le perpétuer et c'est là, il nous semble, l'enjeu majeur de la chanson. Georges Garvarentz, compositeur de la chanson, s'exprimera d'ailleurs dans ce sens :

> « Pour toi Arménie » est la chanson que j'ai écrite le plus vite de ma vie. Avec Charles, on l'a bouclée dans la nuit du 23 décembre. Elle est construite comme une montagne, en crescendo. C'est le secret de son succès. Grâce à elle, le monde a posé son regard sur l'Arménie. Elle restera le prolongement de notre mémoire collective. ***C'est toute la force de la musique***[512]**.**

La chanson elle-même, par son caractère autoréflexif non forcément revendiqué, est consciente de son impact et le dit en musique : « *Le monde s'est levé/ Le monde est avec toi* ».

[511] AZNAVOUR Charles, *Tant que battra mon cœur, op. cit.,* p. 75.
[512] Nous soulignons. Garvarentz à *Télé Poche,* cité par DUREAU Christian, *Charles Aznavour, Le comédien, le musicien, le magicien*, Paris, Éditions Didier Carpentier, 2010, p.87.

Le séisme qui a frappé la ville de Spitak, la chanson humanitaire *Pour toi Arménie* et l'année 1989 vont faire d'Aznavour un véritable homme politique engagé en faveur de la cause arménienne[513]. Ils vont surtout lui permettre d'être au-devant de la scène et vont insuffler un élan nouveau à sa carrière, lui permettant de bénéficier d'une présence médiatique remarquable. Son engagement au profit de l'Arménie va lui permettre de mesurer et de confirmer également son aura au sein de la communauté des artistes de l'époque, dont la majorité a répondu présent à son appel humanitaire. En revanche, l'absence de certaines figures phares de l'époque est néanmoins remarquable et laisse suggérer une sélection d'un casting d'affinités[514].

3.2.Quelques chansons pour un engagement sociétal

La neutralité politique d'Aznavour dans ses chansons qui ne s'engagent qu'en faveur de l'Arménie, contraste avec les quelques indices d'un engagement sociétal chanté. En effet, incontestable reflet de l'impact du temps sur son œuvre, l'engagement pour des causes qui touchent de près la société de son époque indique une conscience de son temps. Les exemples ne sont pas foisonnants mais néanmoins suffisamment significatifs pour être relevés dans notre démonstration. Le titre le plus commenté par les historiens de la chanson et les anthologies est *Comme ils disent*, qui, en 1972, fait fulgurance en abordant le thème de l'homosexualité, encore tabou à l'époque. Si l'homosexualité était présente de manière diverse dans la chanson depuis de nombreuses années[515], Aznavour aborde le thème explicitement et revendique l'identité homosexuelle de son personnage, exacerbée par la mise en scène très emphatique et théâtrale de cette chanson. En effet, le canteur qui pense « *à ce garçon beau comme un dieu* » clame

[513] Image que relayeront les médias, ce qui confirme l'idée de Bizzoti et Prévost-Thomas, selon laquelle « *l'engagement de l'artiste est déterminé par le public, l'auditoire et tout le système de chronique et de critique contenu dans les journaux et les revues* », *op.cit*. p.13. Daniel Pantchenko rapportera quelques apparitions médiatiques et propos de Charles Aznavour qui corroborent cette idée : « *Le 6, au cours du journal télévisé de TF1, il* [Aznavour] *déclare* : « Je suis arrivé ici avec le statut d'un homme d'État, d'un sauveur ; c'est trop pour un homme comme moi. » *Littéralement submergé par la foule, il ajoute* : « Ils attendent que je reconstruise, que je m'occupe des orphelins, des prisonniers du Comité Karabakh. Je vais m'en occuper avec les autorités locales.» […] *Cette année 1989 reste cependant indissolublement marquée, pour lui, par le drame arménien, et, le 9 avril, ce sujet occupe encore une place centrale dans l'émission Sept sur sept de TF1, que la journaliste Anne Sinclair consacre d'ordinaire à des hommes politiques*. […] *Il n'en demeure pas moins vrai que l'« engagement » d'Aznavour prend ici une dimension particulière, puisqu'il va jusqu'à descendre dans la rue (aux côtés d'Henri Verneuil), le 14 octobre 1989, place du Trocadéro, lors d'une manifestation parisienne de soutien aux Arméniens d'URSS pour protester contre le blocus des secours aux sinistrés du séisme.* », in *Aznavour ou le destin apprivoisé*, *op.cit*. p.434-435.

[514] Aznavour avait reproché au collectif des « Chanteurs sans frontières » qui avait œuvré pour l'Éthiopie en 1985, leur casting très sélectif. Ces derniers sont, pour la plupart, absents : France Gall, Michel Berger, Jean-Jacques Goldman, Francis Cabrel, Véronique Sanson, Maxime Le Forestier….

[515] A titre d'exemples : Brassens dans *Les Trompettes de la renommée* (1962), Guy Béart dans *Monsieur le jeune homme* (1963), Trenet dans *L'Abbé à l'harmonium* (1971) : « Mon Dieu comme il pédalait, comme il pédalait bien l'abbé ».

ouvertement et sans provocation ironique son homosexualité dans son appel à la tolérance et son droit à la différence qui clôt la chanson :

> Nul n'a le droit de me blâmer, de me juger
> Et je précise
> Que c'est bien la nature qui
> Est seule responsable si
> Je suis un homme oh !
> Comme ils disent

Beaucoup ont reproché à Aznavour cette chanson, notamment les activistes en faveur des droits des homosexuels, car celle-ci serait tardive dans le répertoire de l'artiste français.

Aznavour se fera l'écho des causes qui bouleversent la société en abordant la question des dangers de la drogue, tout d'abord en 1972 dans une « *chanson de type actif*[516] », chantée à la deuxième personne, par sa fille Seda Aznavour (composée par Charles Aznavour), *Les champignons hallucinogènes* qui, grâce un ton très moralisateur, se présente comme un avertissement :

> Tu te dois d'être solidaire
> Au monde auquel tu appartiens
> Tu es un enfant de la terre
> Cet univers est le tien
> Tu peux piétiner le système
> Et jeter les tabous au feu
> Mais tu ne peux fuir tes problèmes
> Ce serait lâche et désastreux
>
> Dis-toi que les champignons
> Les champignons
> Les champignons hallucinogènes
> Sont des champignons vénéneux
> Les stupéfiants quelle qu'en soient leurs sortes
> Sont des faux-fuyants dangereux
> Les paradis artificiels n'ont pas été créés par Dieu
> Les champignons hallucinogènes
> Sont des champignons vénéneux

Puis, en 1987, dans *L'Aiguille,* chanson qu'il écrira et interprétera. Cette chanson qui se présente sous la forme d'un discours d'un père à son fils, raconte le drame de ce père qui subit la mort de son enfant, victime de « *l'aiguille dans* [s]*a veine éclatée* ». La tragédie du père est de ne pas avoir décelé les indices de la déchéance prochaine de son fils qui lui sera fatale. Cette chanson sensibilise donc les auditeurs à l'aspect silencieux des dangers de la drogue.

Dans *Amour Amer*, aux sonorités très rock que soutient la présence d'une guitare électrique, Aznavour chante de manière suggestive la propagation de la maladie du SIDA dans

[516] CALVET Louis-Jean, *La production révolutionnaire. Slogans, affiches, chansons*. Paris, Payot, 1976, p.183.

la société. Ainsi, en évoquant, en 1997, ce « *sang pollué [qui] a perdu sa couleur* » dans une chanson exploitant le couple antithétique Eros-Thanatos, il se veut, là également, prévenant et alarmant :

> […] Les amoureux n'ont plus de raison de rêver
> L'insouciance a vécu il faut toujours se préserver
>
> L'aventure d'un soir devient un jeu dangereux
> Et nous fait entrevoir les lendemains de feu
> Le mal qui va et court rend les amants craintifs
> En ces temps où l'amour semble un acte fautif

L'année 2007 sera également marquée par deux chansons particulièrement socialement engagées, toutes deux extraites de son album *Colore ma vie* : *Moi, je vis en banlieue* et *La terre meurt*. La première se présente comme un récit stéréotypé qui dénonce les conditions de vie difficiles des habitants de banlieue. Cette chanson, écrite après les émeutes de banlieues de 2005, en est incontestablement l'écho et ce contexte de création en accentue la dimension engagée. La seconde, à l'intitulé explicitement écologique, est une chanson « verte », chantée sur le rythme d'un cha-cha-cha assez joyeux :

> Les océans sont des poubelles
> Et les fronts de mer sont souillés
> Des Tchernobyl en ribambelles
> Voient naître des fœtus mort-nés
> Dans cinquante ans qu'allons-nous faire
> De ces millions de détritus
> Et ces déchets du nucléaire
> Dont les pays ne veulent plus ?
> Sous nos pieds la terre promise
> Patrimoine de nos enfants
> Petit à petit agonise
> Nul ne s'en soucie et pourtant
> Des espèces devenues rares
> Sont en voie de disparition
> Et la laideur chante victoire
> Sous le plastique et le béton
>
> La terre meurt, l'homme s'en fout
> Il vit sa vie, un point c'est tout
> Il met à son gré à son goût
> Le monde sens dessus dessous
> La terre meurt où allons-nous ?

Malgré quelques images poétiques (la personnification de la terre qui agonise, la référence biblique « *la terre promise* »), cette chanson enchaîne des images violentes et virulentes pour sensibiliser le public face à l'horreur écologique. Aznavour tente de faire le tour de la question en évoquant aussi bien les océans que la société de consommation, la question de l'eau et des déchets industriels. La présence de Nicolas Hulot à la fin du clip dans lequel il prononce l'exhortation finale chantée en chœur « *Réveillons-nous !* » est pertinente dans la mesure où ce

dernier avait alors proposé un « pacte écologique » aux candidats à l'élection présidentielle de 2007. Ce choix opéré par Aznavour témoigne de la conscience de son temps et d'un engagement pour des questions universelles. La chanson aznavourienne se veut donc être en phase avec son temps, engagée envers des questions susceptibles de toucher tout un chacun sans assumer l'étiquette de « chanson engagée » que l'auteur-compositeur-interprète a toujours refusée.

4. Contemporanéité : dialogisme et métissage musical

De mélanges et rencontres, il faut franchir le seuil
Parlons aux inconnus
Sortons de l'ignorance
Faisons de notre monde un terrain sans orgueil
Comme on croise nos voix, croisons nos habitudes

(Charles Aznavour et Grand Corps Malade, *Tu es donc j'apprends*, 2010)

Esthétiquement, Aznavour a su rester dans l'air du temps en faisant subir à son œuvre des mutations stylistiques importantes pour être apprécié de ses contemporains. Sa proximité avec la vague yéyé était une première expression de sa capacité d'adaptation avec une chanson esthétiquement différente de la sienne. Aznavour adoptera la même démarche ponctuellement tout au long de sa carrière, en particulier durant les deux dernières décennies pendant lesquelles il va établir de véritables dialogues artistiques intergénérationnels, faisant preuve de sensibilité face aux mutations profondes que connaît la chanson française, en tant que catégorie esthétique. En effet, le « *nouveau visage de la chanson française* [517]», explique Paul Garapon, est façonné par les « *autres couleurs de la palette musicale planétaire* [518]» et « *la nature de la chanson a évolué : langage verbal et langage musical se trouvent pris dans une dynamique dont le fruit ne ressemble plus à la chanson d'hier* [519]». Ce constat de 1999, explicite les évolutions de la chanson en France auxquelles Aznavour va intentionnellement être à l'écoute et avec lesquelles il va s'acclimater pour être volontairement en phase avec son temps, comme l'indiquent ses propos en 2008 :

> Je suis contre les gens qui sont contre. Quand j'étais jeune, les gens disaient que le jazz était une musique de sauvages… J'ai soutenu les yé-yé en pensant que ça allait déboucher sur quelque chose. Maintenant, il y a le rap. Je ne dis pas que j'aime tout, mais je veux comprendre, je ne veux pas être étranger à ce qui se passe dans le monde de la musique. Moi, j'ouvre la porte à la jeunesse, je lui fais confiance. Je refuse d'être en retard et j'ai horreur de passer pour un vieux con[520].

Cette capacité d'adaptation va s'exprimer par l'écriture de textes de chansons à des artistes des différentes générations qui l'ont suivi. Aznavour transmet, à travers ces textes, des éléments de son style, que d'autres artistes s'approprieront par leur voix, leur signature musicale

[517] GARAPON Paul, *op.cit*. p. 115.
[518] I*bidem*.
[519] *Ibid*. p.117.
[520] Propos recueillis par Sébastien Catroux, *Le Parisien*, 5 avril 2008.

et leur interprétation. Ainsi, dans le texte de la chanson intitulée *Les souvenirs*[521] (2011), interprétée de Julien Clerc, l'empreinte d'Aznavour est sensible dans sa thématique et par la ressemblance qu'elle présente avec de nombreuses chansons de l'auteur-compositeur-interprète :

> Les souvenirs
> Sont un peu comme ces voyages
> Que l'on fait seul et sans partage
> Au fil des ans, au cours des âges
> […] À l'âge où l'enfance revient
> À pas comptés, voûté par l'âge
> A l'âge où le mot lendemain
> N'a plus cette force sauvage
> Qui jadis défiait le destin
>
> A l'heure où tout chante ou déchante
> Les souvenirs restent cloués
> Et lorsqu'en nos cœurs ils se plantent
> Plus rien ne peut les en chasser
>
> Je veux m'asseoir devant ma porte
> À regarder couler les ans
> Et laisser venir en cohorte
> Ces choses qui me semblaient mortes
> Et qui revivent avec le temps

La charge nostalgique de cette chanson et la réflexion sur le temps qu'elle développe au fil des vers, emportés par une instrumentation lente, peuvent s'entendre comme une réflexion métatextuelle sur la transmission et le dialogue avec la nouvelle génération qui se nourrit des « souvenirs » de l'ancienne. Le retour du souvenir au présent, le remontée de l'âge de l'enfance et la persistance du souvenir, en dépit de l'écoulement du temps, est, probablement une métaphore de la chanson aznavourienne qui persiste malgré l'effet du temps. Ainsi, cette chanson est symbolique de l'enjeu mémoriel que comporte cette collaboration. Cette idée peut également être exemplifiée par le titre *Nous nous sommes aimés*[522] (2014) de Calogero, dont les paroles sont de Charles Aznavour. Cette chanson exprime le regret d'un amour vécu dans le passé et dont le souvenir persiste au présent :

> J'ai le cœur au point mort et ma gorge se serre
> De regrets en remords figés dans mon passé
> Je ne peux oublier qu'en nos amours premières
> Contre la terre entière nous nous sommes aimés

Si les styles musicaux de Calogero et de Julien Clerc s'inscrivent dans celui de la variété française, l'intérêt de ces deux exemples résident dans des collaborations qui, dans la thématique, l'épaisseur temporelle de leurs propos peut se lire comme une métaphore de

[521] Album *Fou, peut-être*, 2011.
[522] Album *Les Feux d'artifice*, 2014.

l'épaisseur temporelle de la carrière d'Aznavour qui se perpétue en dialoguant avec ses contemporains à travers le registre du temps dont il a fait sa marque de fabrique.

La collaboration avec des artistes plus jeunes est nettement plus significative de l'adaptation d'Aznavour à son temps quand elle est doublée d'une ouverture sur des altérités artistiques et musicales, expression d'un dialogisme et d'une véritable mutation esthétique. Un premier exemple de cette ouverture sur les esthétiques contemporaines réside dans la collaboration d'Aznavour avec le chanteur raï Cheb Mami. En effet, en lui écrivant *Viens Habibi*[523] (2001), Aznavour tente de coller à son époque ouverte au métissage musical. Le raï est présent et se développe en France dès les années 1980 par les beurs en butte au racisme et à le relégation en cité. Ils y reportent la nostalgie identitaire de leur origine maghrébine. « *Peu à peu, ce qui est en France à la fois une « musique du monde » (celle de la jeunesse d'Algérie) ou communautaire (de la communauté d'origine algérienne en France) s'intègre au paysage musical français* [524]», explique Paul Garapon, soulignant ainsi une ouverture vers des altérités musicales auxquelles Aznavour va contribuer. Sur un motif floral et printanier, cette énième réécriture de « Mignonne, allons voir si la rose » est une exhortation à l'amour que la musique, les inflexions orientalisantes de la voix de Cheb Mami et la refrain ponctué du mot arabe « *habibi* » transportent vers l'univers esthétique du raï, sans pour autant l'éloigner considérablement de l'esthétique de la chanson française :

Petite môme que j'adore
La jeunesse est pailletée d'or ya habibi
Viens je t'habille de mon corps
Quand le printemps crée sans effort
Pour des amoureux un décor oh
Viens habibi
[…] Viens viens nous serons bien
Petite fille que j'aime tant
Viens je te vêts de fleurs des champs ya habibi
Et de fruits mûrs et odorants
C'est l'aventure et le moment ya habibi
Et les murmures des amants oh
[…] Viens viens nous serons bien
Quand ta jeunesse claque au vent
Prend la caresse du printemps ya habibi
Un printemps riche un printemps doux
Qui met l'amour à tes genoux ya habibi
Il est très fort mais n'attend pas ne revient
Jamais sur ses pas
Il est futile il est changeant et n'est ton allié
Qu'un instant
Môme que j'aime que j'adore
Viens prends l'amour à bras le corps

[523] Album *Dellali*, 2001.
[524] GARAPON Paul, *op.cit*. p.111.

Viens, car demain est le plus fort
Il peut tout prendre avant de donner ya habibi
T'laissant seule abandonnée oh
Viens viens habibi […]

En effet, la réflexion sur le temps et la jeunesse et les subtilités poétiques (personnalisation du temps au caractère anthropomorphique « *il est futile il est changeant* », la caractérisation adjectivale au service de perceptions sensorielles prononcées « *de fruits mûrs et odorants* », « *un printemps riche, un printemps doux* »), l'apostrophe « *viens* » qui dynamise le discours, le cadre temporel balisé de subordonnées de temps « *quand le printemps crée sans efforts* » ; « *quand ta jeunesse claque au vent* », harmonisation des registres « *petite môme que j'adore/la jeunesse est pailletée d'or* », l'emphase de la redondance « *môme que j'aime que j'adore* ») renvoient à l'univers aznavourien, relèvent de son style (même si l'on dénote l'absence de narration) et démontrent la permanence d'une écriture dans un dialogisme musical prononcé.

Outre cette ouverture sur le raï, la proximité artistique d'Aznavour auprès de la jeune génération d'artistes de la chanson dite urbaine est un indice supplémentaire de son ouverture sur les esthétiques contemporaines qui lui permet d'être constamment au-devant de la scène. Très tôt, Aznavour va se montrer à l'écoute des rappeurs[525]. S'il ne cautionne pas toutes les caractéristiques du genre et peut émettre quelques réserves (« *c'est vrai, ce n'est pas de la chanson* », affirmera-t-il dans une interview à *Libération*[526]), il sera sensible à leur style dont il s'estime être le précurseur : « *Le rap n'est pas une nouveauté. Lorsque, avec Pierre Roche, j'ai écrit* Poker*, nous faisions du rap, une sorte de rap en tout cas, sans le savoir – ce qui est nouveau, c'est le contenu social du rap*[527]. ». De même, quelques éléments biographiques peuvent expliquer cette proximité avec les rappeurs et la sympathie qu'il porte à leur égard : le déracinement, la double culture, l'immigration sont des thématiques récurrentes sans pour autant être exclusives du rap, genre musical porté par les quartiers et artistes issus de banlieues à forte concentration d'immigrés. Ces thématiques sont sans doute perçues par l'auteur-compositeur-interprète comme un rappel de ses origines étrangères. De même, l'accueil critique accordé au rap à ses débuts n'est pas sans rappeler les débuts difficiles d'Aznavour. Il y aurait donc une projection de la part de l'artiste d'où le parrainage de cette culture musicale différente qui peut aboutir à des œuvres au métissage évident.

[525] Le 20 octobre 2000, Charles Aznavour invite Stomy Bugsy dans une émission sur RTL. À ce propos, l'hebdomadaire *VSD* du 26 octobre 2000 démontre, dans un article intitulé « Les rappeurs l'appellent AZNAV' » que ces derniers revendiquent le parrainage du patriarche.
[526] 24 octobre 2000.
[527] Cité par Lucien RIOUX dans *Cinquante ans de chanson française*, *op.cit*. p.11-12.

La collaboration d'Aznavour avec le rappeur Kery James dans le titre de 2008 *À l'ombre du show-business*[528] est un exemple éloquent de l'ouverture de l'artiste sur les esthétiques contemporaines. En effet, ce titre se présente comme un véritable chanson-manifeste pour la défense du rap, victime de préjugés et d'une forme d'ostracisme :

> Combien de temps ? Combien de temps
> Vont-ils étouffer notre art ?
> Combien de temps
> Vont-ils se partager les Victoires de la musique ?
>
> […] Ils tentent d'étouffer notre art faut être honnête
> Ils refusent de reconnaître qu'en ce siècle
> Les rappeurs sont les héritiers des poètes
> Notre poésie est urbaine, l'art est universel
> Notre poésie est humaine
> Nos textes sont des toiles que dévoilent nos mal-être
>
> […] Car c'est à travers nos disques que la voix du ghetto s'élève
> Mon rap est un art prolétaire alors les minorités y sont majoritaires
> Mais comme tout art je pense que le rap transcende les différences
>
> […] Pardonne mon arrogance mais ils condamnent mon art en silence
> Pendant que je pleure, mes potes ont terminé leur dernière danse
> Alors oui je suis poète dans le cercle des disparus
>
> […] Mon art est une pierre précieuse qu'on a recouverte de ciment
> Que seul peut faire fondre les sentiments
> Mon art est engagé
> Mon art à un sens
> Mon art à une opinion
> Mon art est intense
> Mon art ne s'excuse pas s'il vous gêne
> Car il apaise nos cœurs
> C'est le cris des indigènes
> Oh que j'aime la langue de Molière
>
> […] La France nous a mis de côté […]

Le rap y est décrit dans sa dimension ouvertement engagée. Le rejet du rap qui fait écho au rejet discriminatoire d'une origine étrangère s'oppose, paradoxalement, à sa dimension poétique revendiquée qui puise son essence dans la langue française. Cette idée fondamentale a été véhiculée par Aznavour lui-même, durant toute sa carrière, d'où sa position dans ce duo. En effet, la voix d'Aznavour y incarne celle de l'espoir :

> À l'ombre du show-business, faut être optimiste mon frère
> Tous les grands mouvements ont souffert
> Les poètes sont morts de faim à l'ombre du show-business
> Aujourd'hui ça serait peut-être même… plus facile
> Les portes sont fermées, verrouillées mais elles s'ouvrent petit à petit
> Et plus tu y croiras, plus tu pourras
> Plus tu réussiras à l'ombre du show-business
> Aujourd'hui ça sera peut-être plus… simple

[528] Album *A l'ombre du show-business*, 2008.

Parce qu'y à toute une jeunesse qui te suit mon frère
À l'ombre du show-business, le soleil peut se lever…

Elle accorde de la légitimité et du crédit à ce genre reconnu par un aîné qui partage des similitudes de parcours avec le jeune artiste : en effet, refoulé à ses débuts, Aznavour est de « *ces poètes* [qui] *sont morts de faim* » à l'époque où il était dans « *l'ombre du show business* », frère de destinée, étant lui-même de ces chanteurs issus de l'immigration et sans diplôme. Ces similitudes engendrent une proximité, perceptible dans cette chanson à travers la répétition de l'apostrophe populaire « *mon frère* », mise en valeur par une épiphore et le recours à la deuxième personne « tu ». Ce tutoiement, qui est certes le privilège de l'âge, est un marqueur discursif qui indique non seulement la proximité mais également la sympathie et la compassion, perceptible, en l'occurrence, dans l'étreinte finale des deux artistes lors de la seule apparition de l'aîné dans le clip[529]. Aznavour devient ainsi le parrain de cette jeune chanson en quête de reconnaissance, qui se réclame des poètes que semble incarner Aznavour. D'ailleurs, l'emploi anaphorique du référent temporel popularisé par Aznavour « *vingt ans* » traduit cette volonté de s'inscrire dans le sillage des aînés de la part du rappeur :

Ca fait **vingt ans**[530] qu'on chante la banlieue
Vingt ans qu'ils décrient nos écrits en haut lieu
Vingt ans qu'ils étouffent nos cris
Qui transcrivent les crispations des cœurs en crise
Et les conditions de vie de nos frères en prison
Vingt ans qu'on ouvre des fenêtres sur des avenirs sans horizons
Vingt ans qu'on pose nos mains sur des plaies ouvertes qui saignent le rejet

La symbolique d'un dialogue entre la jeunesse et la vieillesse, entre les aspirations des novices et l'expérience de l'aîné, entre la quête de réussite et le succès arrivé à maturité que comporte le texte de cette chanson est également perceptible dans la collaboration d'Aznavour avec le slameur français Grand Corps Malade. En effet, l'auteur-compositeur-interprète s'est également ouvert sur le slam, genre musical intrinsèquement urbain. En 2010, il réalise un duo avec le slameur qu'il parraine et qu'il soutient médiatiquement depuis ses premières apparitions dans le paysage de la chanson en 2006, convaincu de l'originalité et de la singularité de son œuvre[531]. *Tu es donc j'apprends*, paru dans le troisième album du slameur, *3e temps*, cristallise l'attrait de Charles Aznavour pour l'esthétique de la chanson urbaine contemporaine[532]. Dans sa thématique, le texte appelle à la tolérance, comme l'indique son refrain :

[529] Https://www.youtube.com/watch?v=38wsedQv0xs&feature=share
[530] Nous soulignons.
[531] Un élément biographique expliquerait ce parrainage : Grand Corps Malade est produit par Jean-Rachid, gendre de Charles Aznavour.
[532] D'ailleurs, nous pouvons voir dans le titre de Charles Aznavour *Moi, je vis en banlieue* un pastiche, au niveau du texte, des titres de Grand Corps Malade sur la banlieue, dans la mesure où nous y retrouvons les mêmes

L'homme est un solitaire
(l'Homme est un solitaire)
Qui a besoin des autres
(Qui a besoin des autres)
Et plus il est ouvert
Et plus il devient grand
Découvrez ma culture
(Découvrez ma culture)
J'apprendrai la vôtre
Je pense donc je suis
Tu es donc j'apprends

Mais il convient d'y voir, en filigrane, une métaphore de l'ouverture et du dialogisme musical. Par-delà cet appel à la tolérance s'entend une ouverture à l'égard du métissage et des nouveaux genres musicaux, le slam en l'occurrence. Dans ce sens, la distribution des paroles dans ce duo est significative : si Grand Corps Malade chante dans les deux derniers vers du refrain la formule empruntée à Descartes, c'est Aznavour qui chante « *Tu es donc j'apprends* » pour exprimer la richesse qu'il tire du métissage artistique qu'implique leur duo. Ainsi, la chanson est à considérer comme une chanson autotélique : elle chante la tolérance, l'ouverture spirituelle dans une rêverie sur l'ouverture et le partage, et en est une illustration, Aznavour invitant, implicitement, à s'ouvrir sur le style des chansons contemporaines :

Nous avons pris le temps de voir nos différences
De mélanges et rencontres il faut franchir le seuil […]
Faisons de notre monde un terrain sans orgueil
Comme on croise nos voix, croisons nos habitudes

Là encore, la distribution est éloquente : les deux artistes chantent en chœur ce dernier vers. Il y a donc un croisement réel de voix mais aussi de styles. Aznavour y est passeur mais également récepteur.

Aznavour, artiste de la tradition, classique de la chanson, s'est donc montré en harmonie avec son temps et ses nouveautés artistiques. Parrainant de jeunes artistes (comme Lynda Lemay), souvent à l'identité musicale différente (Grand Corps Malade, Indila), écrivant pour des voix de la variété plus jeunes pour perpétuer les caractéristiques esthétiques de son écriture, dialoguant avec la jeunesse à travers des duos symboliques et thématiquement centrés sur l'ouverture et la tolérance, Aznavour a su rester « *contemporains de tous les âges* » et défier, par conséquent, le court linéaire du temps.

clichés relatifs à la banlieue, et une transcription de sa réalité linguistique. Ainsi, Grand Corps Malade écrit en 2006 dans son slam intitulé Saint-Denis : « *Si t'aimes voyager, prends le tramway et va au marché. / En une heure, tu traverseras Alger et Tanger. / Tu verras des Yougos et des Roms, et puis j'temmènerai à Lisbonne.* » ; et Charles Aznavour de chanter en 2007 : « *Nos voisins sont des gens de toutes origines/ Des yougos des rebeus des blacks et des gitans* ».

Chapitre 3

JEUX DE MÉMOIRE :

LE RESSASSEMENT COMME MODALITÉ DE SURVIE

Introduction : **le ressassement, une ouverture sur l'infini**

Non nova, sed nove

(Proverbe latin, « *pas du nouveau mais de nouveau* »)

Tout le monde se rendait bien compte de la puissance qu'avait cette prose en passant par une belle voix, et combien ces phrases martelées et ces répétitions atteignaient le but recherché par l'écrivain.

(Les frères Tharaud, *Pour les fidèles de Péguy*, 1928)

Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variations, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu'à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point de départ.

(Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, 1957)

Voilà que ça recommence
Voilà que ça me reprend
(*Voilà que ça recommence*, Charles Aznavour, 1957)

« *Être classique*, selon Albert Camus, *c'est se répéter* […] *et savoir se répéter* […][533] » : cette définition du « classique » que propose l'écrivain et philosophe français associe la notion opératoire de notre travail à une notion structurelle et rythmique qui est celle du « retour ». En effet, le verbe « se répéter » signifie, dans sa forme pronominale, un retour du même, une redite, une reprise, un écho de soi à soi et de soi aux autres. Dans le cadre d'une étude portant sur l'objet chanson, les notions de « retour » et de « répétition » peuvent légitimement être sollicitées dans la mesure où dans sa structure et dans son déploiement dans le temps, la chanson se construit, dans sa microstructure, sur des figures de répétition (du refrain, des rimes, des sonorités, des mélodies…). À l'échelle de sa macrostructure, la chanson se déploie également à travers des effets de retour dans ses modes d'existence, de diffusion et de réception.

Les critiques psychanalytique, philosophique et littéraire se sont beaucoup intéressés à la notion de « répétition ». Les travaux pionniers sur la question (ceux de Kierkegard (1843) et de Freud, dont Deleuze (1968), Blanchot (1969) et Derrida (1967, 1972) ont été les principaux

[533] CAMUS Albert, « L'intelligence et l'échafaud », *Confluences*, 1943, n°21-24, p.218.

héritiers) ont balisé un terrain dont se nourrira la critique universitaire d'aujourd'hui qui désigne la notion de retour et de répétition dans les écritures actuelles par le biais de la notion de « *ressassement* » : « *Pourtant, après des termes de « répétition, reprise, retour, épuisement, correction, réexamen, leitmotiv, variation : aucun terme de semble convenir aussi bien que celui de «* ressassement *» pour désigner les modes d'écriture propre à la modernité*[534] ». Conformément à son usage actuel, le terme de « ressassement » n'existe que pour signifier le retour, la répétition et le déjà-là. Mais, selon cet emploi, le ressassement ne risque-t-il pas d'être condamné par l'opposition du sème de l'itération qu'il contient à des notions telles que la singularité, l'originalité, le nouveau, la progression, et par conséquent, mettre davantage en péril le qualificatif de « classique », d'emblée critiqué pour son opposition à la notion de modernité et de subversion que certains critiques lui reprochent ? En effet, si comme le suggère Camus, le classique « *se répète* », cela signifierait donc, à la lumière de ses définitions, qu'aucune possibilité de renouveau ne lui est offerte par sa nature-même. Or, comme nous l'avons démontré, un classique doit, par définition, être susceptible de se prêter à de nouvelles interprétations et de nouvelles lectures pour perdurer, survivre aux différentes époques qu'il traverse pour s'inscrire dans un panthéon éternel. Cela amène donc à affiner la notion de ressassement et à en préciser les enjeux esthétiques pour prouver que le classique peut s'inscrire dans une stratégie de répétition et de retour dans son déploiement dans le temps. Il conviendra de le démontrer à partir de l'exemple paradigmatique de Charles Aznavour.

De récents travaux apportent, à ce propos, des éclairages fort intéressants à partir de synthèses des travaux antérieurs sur la répétition. D'après ces travaux, reprenant l'idée de Deleuze sur les nouvelles possibilités que met en avant la répétition, celle-ci n'est pas que l'expression d'un retour unique et identique :

> Il ne s'agit pas d'empiler le même sur le même ou de répéter fatidiquement comme Écho fut condamnée à le faire par Junon. […] Cela désigne bel et bien un recommencement, un ressassement, une progressivité peut-être, mais qui repose sur le retour, sur le fait de repasser par les mêmes chemins, les mêmes sentes[535].

Ce paradoxe évident du ressassement en fait, à la fois, une notion du retour et de l'avancement, car ce qui est ressassé n'est pas, nécessairement, le même à l'identique de l'élément que l'on redit, ne serait-ce que par le décalage temporel qu'il implique. Cette idée accentue davantage

[534] BENOIT Éric, BRAUD Michel, MOUSSARON Jean-Pierre, POULIN Isabelle et RABATE Dominique (dir), *Ecritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, quatrième de couverture.

[535] BAILLY Jean-Christophe, « Reprise, répétition, réécriture », *La littérature dépliée*, (dir) ENGELIBERT Jean-Paul, TRAN-GERVAT Yen-Mai, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 16.

la dimension temporelle de la notion de ressassement dans laquelle la critique récente voit un éventail de possibilités infinies :

> La répétition est de nature emphatique puisqu'elle dit, redit et re-redit en plusieurs exemplaires la même idée, le même événement, la même expérience offrant une multitude de perspectives. […] Le paradoxe de la répétition, c'est en fait de combiner un travail de finition formelle avec une exigence infinie. Le verbe inexistant que nous tend la répétition depuis sa sphère obstinée, c'est le verbe *infinir* : la répétition *infinit* le texte, ouvre l'écoute à l*'infinition* du sens qui se donne pourtant dans une forme finie : mais non pas une fois pour toutes, il faudrait plutôt dire une fois, une seule fois comme cela, chaque forme n'étant qu'un état de forme au sein d'un procès infini[536].

Ainsi, à travers le néologisme « *infinir* », le critique démontre que le ressassement peut se réitérer à l'infini sans pouvoir affirmer la forme finale de son propos, d'où l'idée d'ouverture et de perpétuation.

Ces considérations sur le ressassement sont intéressantes à rappeler dans le cadre de cette démonstration sur l'exploitation des différents ressorts du temps dans l'œuvre d'Aznavour – exploitation qui participe de son inscription dans une atemporalité qui est l'apanage des classiques. De fait, l'auteur-compositeur-interprète nourrit son œuvre du breuvage du ressassement, de la répétition, du retour et du rappel afin d'activer la mémoire des auditeurs, solliciter leur nostalgie pour le temps qui passe, nourrir la « *rétromania* [537]» qui caractérise les sociétés modernes et pour rester dans l'air du temps. Cela en rappelant, telle une balise mémorielle, son répertoire passé. En effet, Aznavour va s'adonner à de véritables jeux de mémoire dans son œuvre. Celle-ci pourrait s'entendre comme une métaphore du genre qu'il pratique, la chanson : comme une chanson qui repose sur des effets de rappels dans son déploiement temporel, Aznavour s'inscrit dans l'épaisseur temporelle grâce aux retours. Retour d'un même mot, d'une même phrase, d'une même expression, d'un même thème ou encore, à plus large échelle, d'une même chanson qui lui permet ainsi de perdurer dans la mémoire et dans le temps. Les titres de ses deux derniers albums suggèrent cette idée : *Toujours* (2011) et *Encores* (2015). En effet, recourir à des adverbes temporels qui ont pour sèmes communs ceux de la persistance et de la répétition pour intituler deux albums parus durant cette décennie résume clairement la poétique de l'artiste, qui inscrit ses nouvelles productions sous le signe de la continuité et signifie à travers eux son désir insistant de rester d'actualité tout en demeurant fidèle à lui-même.

[536] *Ibid*. p. 17. L'auteur souligne.

[537] Nous empruntons l'idée à Simon Reynolds, *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Traduction française de Jean-François Caro, Paris, Éditions Le Mot et le Reste, [2010], 2012, 480p.

Il convient donc de tenter de montrer que le ressassement est non seulement un mode d'écriture mais un mode de création artistique dans l'œuvre d'Aznavour. Il ne s'agira pas, dans ce chapitre, d'étudier les manifestations stylistiques du ressassement et les figures du discours qui supposent le retour à l'échelle du texte. Il sera davantage question d'étudier les effets de retour à l'échelle de la production (réédition, réorchestration, compilation…), à l'échelle de la progression temporelle des textes de l'oeuvre (à travers l'étude de l'autotextualité) et à l'échelle des interprétations qu'il donne de ses chansons dont certaines favorisent le retour de l'ancien dans *l'ici et maintenant* (les duos).

1. Réorchestrations, rééditions et compilations :

> **Les collections se multiplient, comme celle de la Pléiade qui réédite tous nos classiques depuis Rabelais et Montaigne jusqu'à Gide**.
>
> (François Mauriac, *Journal du temps de l'occupation*, 1952)

Et puis je triche
Avec moi-même, je m'en conviens
Mais je m'en fiche
Je me ressemble de moins en moins
(*De moins en moins,* Charles Aznavour, 1986)

Le ressassement s'exprime, tout d'abord, à l'échelle de la progression et du retour de l'œuvre dans le temps que les différentes éditions de celle-ci permettent de mesurer. En effet, si une chanson est étroitement liée à la notion cyclique de répétition, tant dans sa forme que dans sa diffusion, l'étude des nombreux supports sur lesquels l'œuvre, dans son intégralité, s'est déployée et les formes que lui a données son créateur dans ses nombreux retours dans le temps permet de mesurer l'importance que peut avoir cette figure du ressassement dans l'existence d'une chanson. Ainsi, l'étude des éditions et des orchestrations d'une œuvre chantée pourrait constituer un premier indice objectif de sa dimension cyclique. Cette dimension est remarquable dans l'œuvre d'un artiste comme Aznavour construite sur les notions du ressassement et du souvenir. Ces notions fédératrices trouvent dans les nombreuses éditions de celle-ci l'une de leurs expressions privilégiées. En effet, la permanence d'Aznavour dans le temps peut s'expliquer par les nombreuses rééditions de son œuvre et les réorchestrations de ses chansons qui, en leur donnant un souffle nouveau, permettent de les recréer au goût du jour.

Sur le plan musical, la réorchestration d'une chanson peut tout d'abord s'expliquer par l'évolution des techniques musicales et des techniques d'enregistrement. Elle peut également signifier, par l'apport de sens qu'elle est susceptible de produire, la volonté de l'artiste de recréer et de réinterpréter la version initiale de son titre. La réorchestration favorise donc le retour d'une chanson dans l'œuvre d'un artiste mais ce retour n'est pas une redite identique : il se veut réécriture. Aznavour a, très tôt dans sa carrière, repensé et retravaillé un bon nombre de ses chansons en les réorchestrant à travers des collaborations artistiques diverses. Ainsi, en 1975, dans un album intitulé *Hier…encore*, enregistré à Londres, Aznavour confie à l'orchestrateur britannique Del Newman le soin de réorchestrer une douzaine de ses chansons afin de leur donner une couleur moderne. *Il faut savoir*, *Hier encore*, *Bon anniversaire* et *La*

Mamma sont sensiblement différentes. *Et pourtant* se voit agrémentée de la présence de chœurs, *Je m'voyais déjà* est reprise sur un fond de piano et le tempo de *Je t'attends* est ralenti. Si le passage au rythme binaire est jugé par la critique comme déstabilisant, car il semble mettre à mal le lyrisme des mélodies originales, l'accueil de cet album est relativement positif.

De même, l'album *Jazznavour*, produit par André Manoukian, paru en 1998, est l'occasion de revisiter quatorze anciennes chansons réorchestrées en jazz. Force est de constater que les chansons réorchestrées ne sont pas nécessairement des titres qui ont marqué le répertoire d'Aznavour aux yeux de la réception et de la postérité, ce qui s'inscrit dans cette perspective de rajeunissement. De fait, *Lucie* et *Dormir avec vous madame*, titres non fulgurants dans le répertoire de Charles Aznavour, font partie des titres repris parmi lesquels figurent également *Mes emmerdes*, *Les plaisirs démodés*, *For me…formidable*, plus connues. Aznavour réitérera l'expérience en 2009 en enregistrant un disque aux sonorités jazzy avec The Clayton-Hamilton Jazz Orchestra. Cet album contient douze réorchestrations d'anciennes chansons et deux titres inédits. La critique sévère de Robert Belleret au sujet de cet album (« *aucune de ces versions n'arrive à la cheville des précédentes. Pis elles brouillent le souvenir que l'on peut en avoir* [538] »), ne dément pas son enjeu mémoriel que partage les nombreuses réorchestrations. Aznavour cherche à se rajeunir : « *on ne peut pas chanter toute sa vie de la même manière la même chanson*, se justifie-t-il auprès de Maurice Achard, *ça devient un tic. Un acteur ne joue pas la même pièce toute sa vie. Pourquoi chanterait-on la même chanson de la même manière ? Je trouve ça aberrant. Uniquement pour faire plaisir au public ? c'est démagogique, ça ! Il faut aussi, de temps en temps, bousculer le public.* [539]», renchérira-t-il.

En dehors des réorchestrations qui cherchent à donner à ses chansons une couleur musicale différente (en jazz), certaines chansons sont rééditées dans la discographie d'Aznavour quand celui-ci change de chef d'orchestre. Ses collaborations influencent donc le retour d'une chanson dans une nouvelle version. Ainsi, la chanson *À t'regarder* paraît la première fois en 1954, dans un enregistrement orchestré par Jo Moutet puis dans une seconde version en 1957, orchestrée par Jean Leccia. Il en est de même, à titre d'exemple, du titre *Couchés dans le foin*, orchestrée en 1953 par Miguel Ramos puis en 1958 par Jean Leccia.

De manière plus ponctuelle, certains titres changent considérablement d'une version à l'autre ou connaissent plus de deux versions orchestrales. L'exemple le plus probant est celui

[538] BELLERET Robert, *op.cit*. p.571.
[539] Entretiens avec Maurice Achard, bonus du DVD Aznavour live à l'Olympia,

du titre *Les plaisirs démodés*. En effet, ce titre est parvenu au public, depuis l'enregistrement live de 1978, puis dans sa réorchestration jazz en 1998 dans l'album *Jazznavour*, comme un slow qui soutient la danse d'un couple qui redécouvre les plaisirs musicaux de leurs parents. Or dans sa version originale, la chanson est composée d'une musique en deux parties. La chanson commence par un jerk pour finir par un slow, structure musicale qui rend compte des enjeux intergénérationnels du propos de cette chanson. Cette composition musicale en deux parties était donc en harmonie avec le sens que le texte souhaitait véhiculer. S'il chante *Les plaisirs démodés* dans cette version-là, à l'Olympia, en 1972, Aznavour l'abandonnera par la suite, corrigeant ainsi sa chanson et sacrifiant l'apport de sens que donnait cette musique en deux parties. De même, le titre de 1953 *Et bailler et dormir*, connaîtra également plusieurs versions, dont l'une dans le disque de Jean-Jacques Milteau *Merci d'être venus* qui célèbre les cent ans de l'harmonica en 1996 puis une autre sur un disque collectif intitulé *Piano voix* en 2006. Cette chanson va donc bénéficier d'une double cure de jouvence.

Les réorchestrations sont l'occasion de recréer la chanson initiale et permettent un retour dans le temps mais dans une version actualisée. La réédition permet, quant à elle, un retour du même mais dans des contextes ou des compilations aux agencements différents qui apportent une nouvelle vie à la chanson d'origine. En effet, une réédition est souvent prétexte à apporter des corrections à la première édition, à la revoir, l'augmenter et à proposer des variations sur des expressions quasi-synonymiques. Une réédition ne signifie pas une annulation de la précédente édition, elle suppose une progression qui repose sur un enjeu mémoriel.

Force est de constater que les nombreuses rééditions dans l'œuvre de Charles Aznavour rendent compte d'une réflexion sur le temps et reposent sur les réminiscences de son œuvre passée, constamment remise au goût du jour. En effet, une étude attentive des entreprises et politiques éditoriales d'Aznavour démontre que la capacité de ce dernier à traverser le temps en dépit des mutations sociales, politiques et esthétiques des différentes époques traversées repose sur l'exploitation de son propre patrimoine que les nombreuses rééditions mettent en avant. D'emblée, les titres de plusieurs rééditions et de compilations suggèrent la réflexion sur le temps qui les animent : *Aznavour se souvient…de Roche et Aznavour* (1956), *Ce soir-là…son passé…au présent* (1973), *Hier…encore* (1975), *Charles chante Aznavour et Dimey* (1983), *Charles Aznavour 90e anniversaire* (2014), *Les années Barclay*[540] (2018), *Mes jeunes années*[541]

[540] Annoncée avant le décès d'Aznavour, cette compilation sortira le 18 octobre 2018.
[541] Parue en juin 2018, soit avant le décès de Charles Aznavour.

(2018). Ces titres de compilations contiennent le sème du souvenir[542] ou le suggèrent en donnant une délimitation temporelle au corpus qu'elles rééditent ou en lui donnant une unité scripturale (Dimey) ou éditoriale (Barclay). Aznavour cultive donc la nostalgie jusque dans les titres de ses rééditions.

En outre, la réédition est un procédé très précoce dans la carrière de l'auteur-compositeur-interprète. Dès 1956, Aznavour propose dans l'album intitulé *Aznavour se souvient… de Roche et Aznavour* de nouvelles versions des chansons issues de son duo avec Pierre Roche. De même, entre 1964 et 1968, il réédite chez Columbia ses chansons parues chez Ducretet-Thomson avec de nouveaux enregistrements dans des compilations en quatre volumes[543], soit environ une cinquantaine de titres. Dans les trois premiers volumes, plusieurs chansons n'étaient sorties qu'en quarante-cinq tours. Ces compilations des premiers succès d'Aznavour permettent de mesurer, dans les années 1960, l'évolution de l'artiste et l'assurance gagnée au fil des années (voix plus maîtrisée et émotions contrôlées). Elles permettent également de comprendre la cohérence de son œuvre et de déceler les grandes lignes de sa poétique qu'il alimentera tout au long de son œuvre (l'amour et le désarroi d'un canteur souvent pathétique, en l'occurrence). L'analyse que propose Robert Belleret de ces compilations est tout à fait pertinente et révèle l'enjeu qui va constamment animer les démarches éditoriales de Charles Aznavour : « *cette trace des émotions partagées avec un public qui d'année en année s'élargissait est une intelligente façon de prendre date et de faire revivre son passé* [544]».

De même, la réédition en trois volumes, sous le titre *L'Eveil*, *l'Élan*, *l'Envol*, d'anciennes chansons (une trentaine) en 1989 est l'occasion de remettre au goût du jour les chansons du répertoire d'Aznavour des années 1950 parues chez Ducretet-Thomson. Si la structure de ces compilations en trois volets peut suggérer une réédition chronologique, les titres repris ne correspondent pas à une progression temporelle. Mais cette compilation associe réédition et réorchestration grâce aux nouveaux enregistrements. Elle est un exemple de l'apport, en termes de réactualisation et de mémoire, des rééditions et illustre le projet artistique de Charles Aznavour qui repose sur une réflexion sur le temps.

Les éditions intégrales constituent l'exemple le plus éloquent d'un désir de permanence et de patrimonialisation d'un répertoire que l'on voudrait faire passer pour classique. En effet,

[542] Ce procédé sera perceptible dans l'intitulé de ses tours de chant également. Ainsi, l'artiste intitulera son tour de chant à l'Olympia 1972 *Charles Aznavour chante sa jeunesse*.
[543] Les volumes 1, 2 et 3 paraissent en 1964, respectivement en février, en mai puis en décembre.
[544] BELLERET Robert, *op.cit*. p.267.

dans sa réflexion sur le classique qui nous sert d'appui théorique, Alain Viala indique que les éditions intégrales d'une œuvre sont l'expression d'une classicisation institutionnalisée, notamment quand elles paraissent dans des éditions prestigieuses. Aznavour, va dès les années 1990, envisager l'édition de ses intégrales qu'il va rééditer et agrémenter (1995 et 2014). De fait, l'année 1995 est marquée par la sortie, chez EMI de la première partie de l'intégrale, intitulée *Charles Aznavour, l'authentique*. Elle couvre aussi bien les années Ducretet et Barclay que les débuts avec Pierre Roche sur Polydor et l'après-Barclay. Cette édition reproduira les pochettes originales et chaque CD reprend, après restauration, le contenu des albums originaux et contient, en supplément, des titres parus uniquement en quarante-cinq tours ou les nouveaux enregistrements réalisés pour Columbia. Les livrets reproduisent les textes de toutes les chansons. Parue d'abord sous forme de colonne Morris, cette intégrale sera rééditée sous la forme d'une petite bibliothèque vitrée avant de prendre l'apparence de l'Arc de triomphe. Cette forme explicite clairement à la fois l'enjeu patrimonial de cette édition et la fierté, ici exhibée, d'une réussite qui s'est inscrite dans le temps comme le suggère le monument culturel repris[545]. En 2014, paraîtra également une anthologie dans un coffret en soixante CD qui recouvre la totalité de la discographie de Charles Aznavour. Le livret bilingue rédigé par Bertrand Dicale revient sur le parcours de l'auteur-compositeur-interprète et revient, dans des dossiers thématiques sur sa carrière internationale.

[545] D'ailleurs, il exprimera cette fierté dans un texte en vers qu'il intégrera à son recueil intime *Retiens la vie*, en 2017, intitulé « Mon intégrale et intégrité » :
En contemplant cette colonne
Dans laquelle je découvre
L'intégrale de mes enregistrements
En langue française
Donc de chansons que j'ai écrites
Soit seul, soit en collaboration
C'est plus au public que je pense
Qu'à moi-même
Car sans lui
Sans sa curiosité, son exigence
Sa gourmandise
Son amitié, sa fidélité
Rien de tout ceci n'eût été possible
Aussi je jubile
A l'idée de fêter avec lui
Ce semblant de jubilé
Et c'était à refaire
Me direz-vous ?
Ha ha ha ha
Devinez!, *op.cit*. p.87.

Aux intégrales de sa discographie s'ajoute l'édition des intégrales de ses textes. Un premier recueil intitulé *Un homme et ses chansons*[546] paraît en 1994[547], puis un second recueil paraîtra en 2010 aux éditions Don Quichotte, *Aznavour, l'intégrale*. Cette édition intégrale regroupe cinq cent trente-et-un textes écrits par l'auteur et une dizaine signés par d'autres paroliers. Quelques changements notables existent entre les deux éditions. La seconde est nettement plus volumineuse mais ne reprend pas certains textes de l'édition de 1994. Si l'ordre chronologique est respecté dans les deux recueils, il est explicité dans le premier qui classe les titres par décennies et distingue les chansons écrites par Aznavour et celles signées par d'autres plumes. Ces rééditions des intégrales de ses textes permettent, en plus de donner une réelle existence à sa figure d'auteur, d'exprimer un ressassement à plusieurs niveaux. D'abord, la réédition du recueil permet de rappeler le premier, ensuite, l'édition du texte agit comme un ressassement de la chanson en elle-même. Elle permet de rappeler l'une de ses composantes fondamentales : les paroles. En dissociant le texte de son support originel (les chansons) qui figurait dans les livrets des premières éditions intégrales de sa discographie, Aznavour met en exergue les déploiements possibles de la chanson dans le temps et dans la durée.

[546] *Edition n°1*.
[547] Un recueil intitulé *Des mots à l'affiche* en 1991 regroupe des textes d'Aznavour mais ne prétend pas recenser l'intégralité des textes.

2. Autoréférentialité, échos et lieux communs aznavouriens :

> **Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, […] avec des livres du même auteur.**
>
> (Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*,1986)

Dans leur *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Michel Aquien et Georges Molinié affirment que « *la répétition est* […] *la figure qui conditionne tout discours* [548]». Ce point de vue qui relève de la poétique et de la stylistique trouve son pendant dans un domaine littéraire qui s'est particulièrement développé à partir des années 1960 et dans lequel la notion de répétition est fondamentale : celui de l'intertextualité, issue des réflexions de Bakhtine sur le dialogisme[549]. Ce dernier voit dans les reprises parodiques une répétition à l'origine de la polyphonie. Genette, définissant l'intertextualité comme l'une des relations transtextuelles possibles[550], en fait une fonction de la répétition, en la limitant, notamment, aux relations de citation, de plagiat et d'allusion.

C'est dans les théories de l'intertextualité qu'il convient de puiser l'un des outils nécessaires pour étudier une seconde manifestation du ressassement dans l'œuvre de Charles Aznavour et pour en mesurer les enjeux mémoriels : celui de « l'autotextualité ». En effet, l'auteur-compositeur-interprète français a créé des phénomènes d'écho dans son œuvre qui indiquent son aptitude à exploiter son propre répertoire pour perdurer. Il y aurait ainsi un « *souci manifeste d'établir un continuum* [551]» dans son œuvre pour indiquer une forme d'autosuffisance, par le biais de ce qui a été appelé par les théoriciens de l'intertextualité, « *Intertextualité restreinte* [552]», (Ricardou). Celle-ci se manifeste dans l'ensemble de la production d'un même auteur comme un rapport du texte à lui-même. Lucien Dällenbach a

[548] AQUIEN Michèle et Molinié Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, entrée « répétition », Paris, Pochothèque, Librairie Générale Française, 1996, p.340.
[549] BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
[550] GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, *op.cit*.
[551] JULY Joël, *Esthétique de la chanson française*, *op.cit*. p.159.
[552] RICARDOU Jean, *op.cit*. 1971.

nommé ce retour de l'œuvre sur elle-même « *intertextualité autarcique* » ou encore « *autotextualité* », soit « *l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même* [553]».

Dans son essai sur la chanson contemporaine, Joël July relève la présence de ce phénomène dans les productions contemporaines dans un chapitre intitulé « Fraternité des sources » : « *l'intertexte* […] *peut également rester interne et relever de la simple (mais très efficace) suite. Il s'agit alors d'une intertextualité restreinte* […] *ce procédé est repéré en littérature sous le nom d'autotextualité*[554] ». Il en explicitera les enjeux dans un article de 2011 :

> Cet orgueil assez récent de la chanson à s'établir comme un possible fond culturel se double d'autoréférence. Un chanteur cite lui-même ses propres textes, ses chansons antérieures, combinant, là encore, des intentions épidictiques variées et difficiles à démêler […] sous la forme d'une intertextualité restreinte à son seul répertoire. […] Est-ce une manière de se congratuler ou de se ridiculiser ? Fausse modestie ou légère ironie ?[555]

Aux finalités et enjeux de cette autotextualité qu'avance le critique, il convient de greffer une autre motivation liée au temps : celle de perdurer, de raviver la mémoire et de constamment rappeler son répertoire pour rester au-devant de la scène. C'est ainsi qu'il convient d'interpréter les manifestations du retour de l'œuvre d'Aznavour sur elle-même. Celle-ci s'exprime par le biais de leitmotiv récurrents, de l'allusion, de références citationnelles, des échos et des réponses dans l'œuvre qui suggèrent une continuité d'inspiration d'une œuvre qui porte la mémoire des chansons antérieures de l'artiste.

Tout d'abord, Aznavour établit des passerelles entre certaines de ses chansons par le biais de l'autocitation. En effet, il est à noter que des expressions (dont certaines sont éminemment liées à l'univers poétique de l'auteur-compositeur-interprète dans l'imaginaire collectif) reviennent d'une chanson à l'autre. La citation, qu'Antoine Compagnon définit comme « *un énoncé répété et une énonciation répétante*[556] », est un procédé de l'autotextualité présent dans les chansons de Charles Aznavour. Cette idée peut être illustrée par les exemples suivants : dans *La critique* (2007), Aznavour fait dire à son canteur :

> Sorti du calvaire
> Des années galère
> De crève-la-faim
> Des galas sordides
> Des soirées à bides
> Lorsqu'on voit enfin
> Son nom qui se niche

[553] DALLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1976, p.283.
[554] JULY Joël, *op.cit*. p.159.
[555] JULY Joël, « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », *Chanson et intertextualité*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Revue Eidôlon, 2011, p.176.
[556] COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 56.

En haut de l'affiche[557]
Ca fait chaud au cœur

Ce couplet est une référence explicite au titre *Je m'voyais déjà* (1960) qui raconte les désillusions d'un chanteur raté. En effet, dans le titre de 2007, Aznavour présente un personnage qui est parvenu, malgré la critique virulente, à atteindre les sommets de la gloire et le « *haut de l'affiche* » auquel aspirait le canteur de la chanson de 1960. La citation permet ainsi de considérer le titre *La critique* comme une suite heureuse de *Je m'voyais déjà* dont le souvenir est ainsi réactivé, ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Kierkegard pour qui la répétition est « *un ressouvenir en avant* [558]». Ce procédé est également perceptible dans *Chanson souvenir* (1992). En effet, dans cette chanson que nous avons considérée comme une chanson métaréflexive, autotélique et révélatrice de la fonction nostalgique qu'Aznavour assigne à la chanson, contient le « souvenir » des *Plaisirs démodés* (1972) chanson sur les différences de modes musicales intergénérationnelles. Ainsi, le canteur de la chanson de 1972 invite sa compagne à danser « *joue contre joue* », ce qui évoque le canteur de *Chanson souvenir* qui danse « *joue contre joue* » en écoutant un « *vieux trente-tour*s » :

Chanson souvenir
Fredonnée joue contre joue
Quand tourne rien que pour nous
Un vieux disque en trente-trois tours
Chansons de nos souvenirs

Plusieurs strates mémorielles se superposent à travers cette citation qui permet de créer des liens nostalgiques avec la chanson de 1972 en réactivant, par la même occasion, la charge nostalgique qu'elle suggérait.

Dans *Le temps* (1965), l'exhortation du canteur envers sa bien-aimée présente dans le premier couplet « *viens comme une enfant au creux de mon épaule* » n'est pas sans rappeler le titre de 1954 *Au creux de mon épaule* dans lequel le canteur invite également le personnage féminin à « *ve*[nir] *pleurer au creux de* [s]*on épaule* ». De même, *Hier encore* (1964) exploite, en inversant légèrement leur structure quelques vers de *Vivre avec toi* (1956) :

Vivre je veux vivre avec toi
Avoir le même empire
Ou les mêmes malheurs
Échangeant des sourires
Ou confondant nos pleurs
Mais partageant le pire
Comme on fait du meilleur (1956)

[557] Nous soulignons.
[558] KIERGEGARD Soren, *La Répétition*, Paris, Essai (Poche), 2003, p.9.

Par ma faute j'ai fait le vide autour de moi
Et j'ai gâché ma vie et mes jeunes années
Du meilleur et du pire
En jetant le meilleur
J'ai figé mes sourires (1964)

Ces différents exemples sont autant de formules à résonnance autoréflexive. L'œuvre d'Aznavour se cite et puise dans son propre réservoir pour se perpétuer en se ressassant.

De même, le leitmotiv des « *vingt ans* », éminemment récurrent dans l'œuvre est un exemple éloquent de ce retour de l'œuvre sur elle-même. De fait, ce motif obsédant est ressassé jusqu'à ses dernières chansons. Souvent l'âge des regrets et des remords, symbole d'une jeunesse perdue, âge de l'ivresse et de la passion amoureuse ou de la précarité matérielle, les vingt ans sont éminemment liés à la thématique centrale de l'œuvre qui est celle du temps. Aznavour décline le chant du regret des vingt ans à travers plusieurs variantes[559] ce qui permet d'illustrer l'idée selon laquelle le ressassement n'est pas uniquement une redite. Il peut être réécriture à l'infini. Ce florilège d'occurrences, non exhaustif, peut servir d'illustration à cette idée :

Y a du soleil sur son visage
De l'amour dans son cœur qui bat
Comme accrochée à son corsage
La vie qui veut rire aux éclats
Y a ses vingt ans qui vagabondent
Emportant mon cœur sur ses pas (*Ca*, 1955)

Nous nous sommes marié un jour de printemps
Sans prêtre sans mairie, sans amis ni parents
Nous n'avions tout au plus elle et moi que vingt ans
Mais un désir d'adulte brûlant nos cœurs d'enfants (*Le Palais de nos chimères*, 1955)

On est fébrile et haletant
À chaque fois comme à vingt ans
Nous faisons d'autres folies (*On ne sait jamais*, 1956)

Lorsque l'on tient
Entre ses mains
Cette richesse
Avoir vingt ans, des lendemains
Pleins de promesses (*Sa jeunesse*, 1956)

Hier encore j'avais vingt ans
Je caressais le temps
Et jouais de la vie
Comme on joue de l'amour (*Hier encore*, 1964)

Je vous parle d'un temps
Que les moins de vingt ans
Ne peuvent pas connaître (*La Bohême*, 1965)

[559] Il est à remarquer que le motif des « vingt ans » est également présent dans les chansons écrites par d'autres auteurs. L'exemple le plus célèbre et le plus popularisé est celui de *La Bohême*, écrite par Jacques Plante en 1965.

Tu voulais resplendir
D'un éternel printemps
Cherchant à retenir
Les heures et les instants
Du temps de tes vingt ans (*Nous n'avons pas d'enfant*, 1971)

Qu'avons-nous fait de nos vingt ans
Fleurs sauvages de nos printemps ?
Dorment-ils sous la cendre chaude
De nos souvenirs en maraude ? (*Qu'avons-nous fait de nos vingt ?*, 2000)

Ce motif obsessionnel apparaît comme une marque de fabrique de l'auteur-compositeur-interprète et sera repris dans des œuvres hommages[560] cherchant à s'inscrire dans la lignée de Charles Aznavour. Si le regret d'une jeunesse perdue peut justifier cette obsession des vingt ans, force est de constater, d'après le florilège d'exemples proposé, que ce motif est présent dès les premières chansons du chanteur, parues dans les années 1950 alors que ce dernier n'est âgé que d'une trentaine d'années. Bertrand Dicale avance, à ce propos, un argument biographique en guise de potentielle explication :

> Mais, alors qu'il vient de dépasser les trente ans, il ne raconte pas du tout ses propres vingt ans, survenus au printemps 1944 dans un Paris inquiet où le travail est rare pour les jeunes duettistes Roche et Aznavour. Au chapitre des amours, son cœur bat pour Micheline, qui sera sa première épouse et qui vit avec la famille Aznavourian – mais dort dans une autre pièce que lui pour éviter des tentations hors-mariage aux jeunes gens. Tant et si bien qu'au chapitre personnel, les vingt ans de Charles Aznavour ne sont peut-être pas survenus quand il avait vingt ans. En 1967, après son mariage avec Ulla, il dira à un journaliste : « À quarante-trois ans, j'ai enfin vingt ans. »[561]

En outre, l'autoréférentialité, qu'une étude attentive de l'œuvre intégrale de l'artiste permet de mettre en avant, apparait dans le phénomène des chansons palimpsestes qui peuvent se déployer en « chansons-réponses », en « chansons-suites » ou en « chansons réécritures ». En effet, Aznavour ménage dans son œuvre des phénomènes d'échos entre certaines de ses chansons qui se répondent, se continuent ou se prolongent, souvent dans des plages temporelles restreintes qui permettent d'exacerber les traces de réminiscences et par conséquent, le sentiment de nostalgie. L'œuvre devient ainsi un espace de retours mémoriels et une œuvre constituée de ses propres lieux communs. Ce phénomène est tout d'abord remarquable au niveau du titre de certaines chansons qui pourrait agir comme un rappel. Ainsi, *J'ai bu* (1945) et *Je bois (1987)*, *Je ne peux pas rentrer chez moi* (1957) et *Je rentre chez nous (19870)*, *Éteins la lumière* (1967) et *La lumière* (1968), *Je reviens* (1972) et *Je reviens Fanny* (1974) peuvent servir d'exemple à cette idée. Dans *J'ai bu* et *Je bois*, la variation aspectuelle des procès décrits

[560] La reprise de « à vingt ans » dans un couplet de à *L'ombre du show business* (2008) de Kerry James en est un exemple.
[561] *Tout Aznavour*, *op.cit*. p. 137-138. Lors d'un entretien avec l'auteur, il expliquera que Charles Aznavour a « manqué » ses vingt ans à cause des temps de guerre et de sa situation familiale et matérielle. D'où, peut-être, cette obsession des vingt ans.

par le verbe du titre (aspect accompli du passé composé et aspect inaccompli du présent), indique une répétition, un retour de l'acte que les paroles de cette chanson qui lie l'ivresse à la séparation amoureuse corroborent :

J'ai bu
Pourtant je t'aimais d'un amour sincère
Mais un jour malgré mes prières
Tu m'as quittée n'en parlons plus
Alors j'ai bu
[…] et saoul
J'ai vite oublié tes caresses
Je m'pliais bien mieux dans mon ivresse
Et loin de toi
[…] J'ai bu
Je suis heureux et ce qui fait ma joie
Demain j'aurai la gueul' de bois
Et je ne penserai plus à toi
Et c'est pourquoi
Je bois (*J'ai bu*)

Je bois[562] pour oublier mes années d'infortune
Et cette vie commune
Avec toi mais si seul
Je bois pour me donner l'illusion que j'existe
Puisque trop égoïste
Pour me péter la gueule
Et je lève mon verre à nos cœurs en faillite
Nos illusions détruites
À ma fuite en avant
Et je trinque à l'enfer qui dans mon foie s'impose
En bouquet de cirrhose
Que j'arrose en buvant (*Je bois*)

Le dernier vers de la première chanson qui date de 1945 est le premier de la chanson de 1987 ce qui créé, incontestablement, un lien entre ces deux chansons à la thématique commune.

De même, les chansons *Je ne peux pas rentrer chez nous* et *Je rentre chez nous*, traitant de la séparation conjugale, se répondent en dépit de la différence de forme syntaxique du titre. Le canteur de la première chanson regrette de ne pouvoir retourner chez lui à cause du souvenir du bonheur du couple qui envahit les lieux tandis que le canteur de la seconde commet un « parjure », car il retourne vers la femme bourreau qu'il avait fuie. La seconde chanson se présente donc comme un *mea culpa* comme l'indique le conditionnel qui clôt la première chanson et qui annonce le retour de *Je rentre chez nous* :

Je ne peux pas rentrer chez moi
Plus rien ne m'attire là-bas
Et de la solitude
N'ayant pas l'habitude
J'aime mieux traîner ça et là
Le monde entier est contre moi

[562] Nous soulignons.

Le grand lit pour deux est trop froid
Quand tout seul je m'y vautre
[…] Je voudrais bien rentrer chez nous
Pour sentir ses bras sur mon cou
Étouffer ma colère
Écarter ma misère
Sécher mes larmes sur mes joues
Je voudrais bien rentrer chez nous (***Je ne peux pas rentrer chez moi***)

Tous mes démons calmés tous mes volcans éteints
Rongé par le cancer de ton corps et de tes lèvres
Plus réfléchi qu'hier moins sage que demain
Je rentre chez nous en fièvre[563]
J'étais parti jurant que c'était pour toujours
Je devrais me cracher cent fois à la figure
Et m'arracher le cœur pour l'offrir aux vautours
Je rentre chez nous parjure (***Je rentre chez nous***)

Les échos et réécritures en palimpseste sont également rendus sensibles dans des chansons aux thématiques communes et qui chantent une variante d'un même thème, souvent dans des propos qui se répondent (autocitation). Ainsi, en situant les souvenirs du canteur dans le Montmartre d'antan, *La maison rose* (2015) renvoie explicitement à *La bohême* (1965), notamment dans la célébration des souvenirs nostalgiques de sa jeunesse et dans cette déambulation dans un Montmartre qui n'est plus :

Quand on descendait de la butte
Où je vivais à mes débuts
Nous y avions un coin de chute
Accroché à un coin de rue
On l'appelait la maison rose
Rose bonbon décolorée
Comme une maison de poupée
Qui dans mes souvenirs s'impose

Je dévalais de Saint Rustique
Pour flanqué de quelques copains
Prendre des cuites, les Amériques
En parlant de tout et de rien
Tout nous semblait fort et grandiose
L'avenir était devant nous
Nous étions jeunes et un peu fous[564]

[…] Mais à présent la maison rose
Faite de souvenirs enfouis
A nos mémoires se propose
Quand chante en nous la nostalgie
Le patron est mort

[…] Et depuis la maison est close
La patronne a tout bazardé
Bradant nos rêves surannés
Attachés à la maison rose (*La maison rose*, 2015)

[563] Nous soulignons.
[564] Aznavour chante dans La Bohême « *On était jeunes, on était fous* ».

Par ailleurs, si dans le titre *Dans le feu de mon âme* (2003), l'auditeur peut entendre des échos lointains de *Hier encore* (1964)[565], il est en mesure d'entendre le titre *Prends le chorus* (1958) comme une réécriture de *Pour faire une jam* (1960). De fait les deux titres célèbrent le jazz et font allusion à l'univers animé des jazz-bands :

Moi certains soirs quand je m'ennuie
Je connais un coin dans Paris
Où l'on se rencontre entre amis
Pour faire une jam
[…] Car quand on est dans cette ambiance
Les mots n'ont aucune importance
Le principal c'est qu'ça balance
Pour faire une jam
On perd en l'éclair d'un instant
La notion du lieu et du temps
Et l'on oublie ses embêt'ments
Pour faire une jam
C'est l'heure de l'improvisation
Des chorus et des citations
Car on se donne avec passion

(*Pour faire une jam*, 1958)

Quand tu es abattu, que certains soirs
Tu es emprisonné par ton cafard
Décroche un instrument, viens vite nous voir
Allez prends le chorus

[…] Le rythme t'offrira d'autres idées
Et te délivrera de tes pensées
Laisse tomber le reste et pour balancer
Allez prends le chorus

Quand tu auras perdu la notion du temps
Que tes lèvres ou tes doigts seront en sang
Va jusqu'aux limites de l'épuisement
Allez prends le chorus

Donne-toi sans compter vas-y à fond
Joue ton amour déçu, joue ta passion
Que ton cœur explose en improvisation
Allez prends le chorus
(*Prends le chorus*, 1960)

Le rythme, l'improvisation et la perte des repères spatio-temporels dans la description de cette euphorie musicale engendrent, dans les deux chansons, une transe qui transporte littéralement le canteur. Ainsi, le titre de 1960 réitère l'expression de la passion d'Aznavour pour le jazz et met en exergue un procédé récurrent dans l'écriture d'Aznavour qui est l'intertextualité interne.

D'autres chansons se prolongent également. *Et puis vient septembre* (1980) rappelle que « *tout se démembre/ quand l'été s'en va* », ce que déplorait déjà le canteur de *Paris au mois d'août* (1966) :

> Balayé par septembre
> Notre amour d'un été
> Tristement se démembre
> Et se meurt au passé

Moi, je vie en banlieue (2007) constituerait le pendant des chansons d'Aznavour sur l'exil et l'immigration. Il y peigne le quotidien difficile d'un personnage issu d'une banlieue à forte

[565] À courir sans répit
À vouloir trop de choses
Trop de bien trop d'honneur
On oublie le printemps
Et l'enfant qui grandit
Et le parfum des roses
On n'entend plus son cœur
Et la vie fout le camp (*Dans le feu de mon âme*, 2003)

concentration d'immigrés en reprenant tous les stéréotypes liés à la banlieue. La figure du migrant a été traitée dans deux titres qui se font écho également : *L'émigrant* (1958) et *Les émigrants* (1986) dans lesquels il est à noter l'évolution de l'image du migrant : il y a un passage significatif d'une image pathétique à une image plus positive engendrée par la foi en un élan de solidarité qui caractérise les communautés de migrants dans le titre de 1986. De manière plus subtile, *Allez vaï Marseille* (1987) prolonge, en l'illustrant, le refrain de *Mes emmerdes* (1976). En effet, si le canteur de la chanson de 1976 déplore avoir négligé « [s]es amis, [s]es amours, [s]es emmerdes », Marseille, célébrée dans *Allez vaï Marseille*, semble être un palimpseste de ce refrain. En effet, dans le premier couplet de cette chanson, une référence explicite aux amis et à l'amour permet de tisser un lien entre les deux chansons tandis que le troisième couplet consacré au banditisme qui menace la ville méditerranéenne est une métaphore des « *emmerdes* » :

Marseille mon ami
Dès l'entrée à l'école
Avec toi j'ai compris
Que l'on a rien pour rien
Entre les coups de cœurs
Et ceux pris sur la gueule
Vaincu ou bien vainqueur
J'ai trouvé mon chemin
Marseille mes amours
Un peu tendre un peu brute
Tu as pétri mes jours
Et chassé mes complexes
[…] **Marseille tu trafiques**
Et vis de contrebande
Tu joues avec les flics
T'aimes les armes à feu[566]
Tu te veux Chicago

De même, *Va-t-en* (1994) prolonge, d'une certaine manière, *Tu t'laisses aller* (1960) dans l'évocation des ravages du temps sur le couple. Le canteur est un homme qui supplie sa femme de le quitter pour lui éviter de voir les effets disgracieux du temps sur son corps :

Pour m'éviter qu'un jour par l'âge
Et par la gangrène du temps
Tu découvres sur mon visage
Les dégâts causés par les ans
Va-t'en, va-t'en, va-t'en

Avant de constater lucide
Les signes flagrants du décours
Et que tes désirs se suicident
Sur les cendres de notre amour

[566] Nous soulignons.

Mais *Tu t'laisses aller* trouve dans *J'ai tort* (1961) une suite ironique qui s'inscrit dans le cadre des chansons qui se présentent comme une opposition à un modèle de chanson préexistant. En effet, aux lamentations d'un homme déçu de ses cinq années de mariage et de leur effet sur le physique de sa femme qui se « *laisse aller* », répondent les aveux et promesses du canteur de *J'ai tort* qui avoue ne pas être le mari idéal[567] :

> C'est vrai, j'ai tort, je m'en rends compte
> Et l'avoue à ma grande honte
> Je ne suis guère le mari parfait dont tu rêvais
> J'oublie tous tes anniversaires
> Au premier mai, quelle misère !
> Jamais le moindre petit brin de muguet
>
> C'est vrai, j'ai tort, je le regrette
> Toi si soigneuse et si coquette
> Je te désole, car je laisse toujours traîner
> Y a des mégots de cigarettes
> Sur les meubles et sur la moquette
> Un peu partout sauf dans les cendriers

Comme dans la chanson de 1960, la tendresse du sentiment amoureux l'emporte à la fin de *J'ai tort*.

Le dernier exemple de « chansons-réponses » qui pourrait servir à cette démonstration sur l'autotextualité dans l'œuvre de Charles Aznavour, qui puise dans son propre réservoir les sources premières de son inspiration, est celui des chansons *Ne crois surtout pas* et *Avec ces yeux-là*, deux faces d'un même trente-trois tours paru en 1957. En effet, l'image d'un canteur envouté par les charmes d'un personnage féminin est chantée dans *Avec ces yeux-là* :

> Avec ces yeux-là
> Et ce regard-là
> Tu as changé le courant de ma vie
> Avec ces yeux-là
> Oh ! qu'as-tu fait là ?
> Là dans mon cœur qui s'ennuie
> Et crie

Ce canteur charmé par la femme s'oppose au personnage féminin de *Ne crois surtout pas*. En effet, la cantrice de cette chanson, personnage d'une extrême lucidité, s'attaque à un don juan dont elle déjoue les plans de séduction :

> Ne crois surtout pas
> Parc'que tu joues les tombeurs
> Et que tu es beau parleur
> Que tu vas voler mon cœur
> Ne crois pas
> Que je suis la petite oie
> Qui va donner
> À tes dents
> La fraîcheur de ses printemps
> […] Un jour demain peut-être un gars viendra vers moi

[567] Dans *Paris-Presse*, on qualifiera cette chanson, à sa sortie, comme « *le disque anti-mari* », 20 février 1961.

Et m'emportera
Vers l'église et la mairie
Il me donnera sa vie
En échange de ma vie
Ne crois pas
Que je vais gâcher tout ça
Pour ajouter un prénom
Au bas de ta collection
Et sortir désenchantée d'une aventure insensée
Non je veux aimer

La parution de ces deux chansons sur un même disque permet de créer davantage cet effet d'écho et de réponse entre les deux titres.

Ces exemples illustrent le penchant de l'auteur-compositeur-interprète à s'autosuffire de son œuvre dans un bon nombre de ses créations. Son inclination à piller dans ses œuvres antérieures des idées, des phrases, des thèmes et des motifs lui permet, certes, de s'autocongratuler, comme le suggère l'idée avancée par Joël July, mais également de rappeler, par les effets de mémoire, ses précédentes productions. D'aucuns pourraient être tentés de critiquer ce recours à l'autotextualité, aux répétitions, à l'autocitation et à des leitmotiv récurrents (qui forment les lieux communs de l'œuvre aznavourienne) et voir dans ses emplois une absence d'originalité ou le signe d'une inspiration stérile. Mais s'il y a écho dans l'oeuvre, il y également réécriture et création[568]. De même, par les traces de réminiscences de son œuvre dans son répertoire, Aznavour crée une certaine connivence avec ses auditeurs en rappelant des chansons déjà connues de lui. Les propos de Riffaterre sur la lecture peuvent être adaptés, dans ce cas, à la chanson : *« le lecteur aborde toujours un texte avec l'expérience lectoriale qu'il a cumulée […] pour exister, l'intertextualité a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur* […]. [569]» Ainsi, l'artiste sollicite le souvenir des auditeurs et leur connaissance de son répertoire à la fois pour le faire perdurer mais également pour s'attirer la sympathie du public pour le titre palimpseste. Il ressasse donc pour faire une œuvre nouvelle chargée du souvenir d'une œuvre précédente. Le temps est donc au cœur de la création artistique chez Charles Aznavour.

[568] Joël July démontre, à la suite de Jean-Marie Jacono, que toute reprise d'une chanson par un même interprète est une recréation. En effet, la version dépend du contexte de son interprétation qui influence nécessairement le rendu final : « Pourtant des circonstances permettent de distinguer, au sein de ce cadre large du chanteur qui reproduit sa performance à l'identique, des zones de variation, attendues, donc possiblement reçues par l'auditoire. Le passage de l'enregistrement discographique à la scène, le déplacement d'une scène à l'autre (selon les conditions particulières de l'une et l'autre) rendent nécessaires une adaptation de la voix : « *La performance sur scène n'est donc pas la simple interprétation d'une chanson. C'est une re-création de la performance originelle réalisée en studio lors de l'enregistrement* » (Jean-Marie Jacono, « La mise en scène de la chanson : l'exemple de Barbara », *La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*, F. Hörner/U. Mathis-Moser, (eds.), Würzburg, Königshausen & Neuman, 2015, p. 69-78, citation p. 71, in JULY Joël, « En quoi la reprise est une réécriture... », in Perle Abbrugiati, *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, PUP, 2017, p.92.

[569] RIFFATERRE Michaël, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p.128.

3. Le duo : l'autrefois « ici et maintenant » :

> **La lune […] trace un sillon d'argent sur le miroir de l'eau. Et voici que s'ajoute au musical duo des flots et de la brise, le féérique apparat d'un duo de lumière.**
>
> (Xavier Privas, *La chanson des heures*, 1907)
>
> **Je croyais qu'on allait entamer le duo. J'attendais de petits mots sucrés, de la chansonnette à émotion**.
>
> (Marcel Aymé, *Clérambard*, 1950)

Dans son ouvrage *La chanson Française depuis 1980*[570], Stéphane Hirschi avançait l'idée selon laquelle le penchant de Charles Aznavour pour les duos aurait favorisé une source de renouvellement permanent. Cette inclination pour le duo reflèterait ainsi une volonté affichée et réfléchie d'un dialogue artistique intergénérationnel qui lui aurait permis de rester dans l'air du temps. Le duo serait, pour le théoricien de la cantologie, l'une des sources de la persistance de l'actualité de l'auteur-compositeur-interprète durant sa carrière. En effet, l'artiste français semble avoir voulu vaincre le cours linéaire du temps par le biais de ses duos qui permettent non seulement de lui donner une « *véritable cure de jouvence* [571]» mais également de se réactualiser, de se mettre au goût du jour : « *le duo d'artistes […] donne prétexte à des reprises, des dépoussiérages, des réactualisations qui vouent l'éphémère chansonnier à une soudaine et réjouissante pérennité* [572]», écrit, dans ce sens, Joël July. Aznavour a toujours affirmé son intérêt pour les duos entre artistes[573]. Il a lui-même commencé sa carrière en tant que duettiste avec le compositeur Pierre Roche en s'inspirant du modèle du duo de Charles Trenet et Johnny Hess, très en vogue dans les années 1930.

Une étude attentive des duos de Charles Aznavour indique clairement qu'il y a, en dehors des motivations esthétiques (et commerciales) – notamment quand il y a métissage

[570] HIRSCHI Stéphane, *La chanson française depuis 1980 : de Goldman à Stromae entre vinyles et mp3*, *op.cit*.
[571] JULY Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, *op.cit*. p.160.
[572] *Ibidem*.
[573] D'ailleurs, comme l'indique l'exposé détaillé qu'en fait Joël July en 2007, les duos intergénérationnels étaient en vogue dans les années 2000. Il serait ainsi un phénomène de mode que Charles Aznavour va suivre même si ce dernier a été ouvert au duo dès les années 1970 : « […] *les associations fraternelles de chanteurs peuvent se situer dans l'intergénérationnel. Ainsi en vont les duos qu'a initialisé Johnny Hallyday jusqu'aux tout derniers albums de Françoise Hardy (*Parenthèses*, 2006) ou de Michel Delpech (*&*, 2007) dans lesquels ils reprennent plusieurs de leurs titres avec des interprètes au succès plus récent. Ce sont aussi des associations créatrices comme celles de Benjamin Biolay avec Henri Salvador ou Juliette Gréco* […] ».

culturel et musical – et des motivations médiatiques[574], des motivations d'ordre patrimonial. En effet, Aznavour a cherché, à travers ses duos, non seulement à se positionner en passeur, notamment auprès de la jeune génération, mais également en représentant de la tradition de la chanson française. Il a cherché à créer des liens de filiation mais également à patrimonialiser son propre patrimoine chansonnier. Car en reprenant la chanson de l'aînée, le duo d'artistes l'a recrée. En effet, le duo est l'une des formes du ressassement dans l'œuvre aznavourienne qui démontre que le « retour » du même, dans l'œuvre, est une source de création nouvelle, en dialogue avec son temps et qui parvient, par conséquent, à inscrire son créateur dans le champ des atemporels. Plusieurs exemples peuvent corroborer cette idée.

De fait, certains duos de Charles Aznavour sont de véritables dialogues intergénérationnels dans leur casting mais surtout dans leur propos. En effet, en chantant à deux voix la thématique de la jeunesse et de la vieillesse, Aznavour révèle la fonction symbolique d'un duo et son enjeu éminemment temporel. Ces duos deviennent autotéliques et métaréflexifs. L'exemple le plus éloquent est le duo entre Katia et Charles Aznavour intitulé *Je voyage* (2003). Ce duo père-fille met en scène une rencontre entre deux personnages appartenant à deux générations différentes – un vieil homme et une jeune fille. Leur dialogue, suggéré par l'énonciation et le discours direct soutenu par des interrogations et des apostrophes interpellatives, oppose le voyage de la rêverie spirituelle de l'aîné (éminemment tournée vers le passé) au voyage en quête de découverte de la cadette (porté par un élan vers l'avenir)[575]:

KATIA AZNAVOUR :
Dis que fais-tu l'homme au soleil sur ce banc
Le regard perdu sous tes cheveux d'argent ?

CHARLES AZNAVOUR :
Je regarde fuir mes ultimes printemps
Emporté par mille chevaux blancs

Je voyage, je voyage
Vers les lieux bénis de ma vie
De voyages en voyages
À travers erreurs et acquis
Sans bagage, par image

[574] Notamment quand il s'agit de duos lors des émissions de variétés, très en vogue dans les années 1970-1980 et dont le principe est repris, dans les années 1990, dans des émissions sur le modèle de *Taratata*.

[575] La même thématique sera développée en 2010 dans le duo qui associe Charles Aznavour à Grand Corps Malade *Tu es donc j'apprends* qui a fait l'objet d'un commentaire dans un précédent développement :
J'étais assis sur un banc, cinq minutes avec moi
Perdu dans mes pensées qui me parlaient sans voix,
Dans un parc un peu désert, sous un ciel sans couleur
Un moment, un peu clair, dans une vue sans humeur
Un vieil homme approcha, fermant cette parenthèse
Il s'assit à côté de moi et me regarda, l'air à l'aise
Avec un regard confiant, il me dit cette phrase sans astuce
Quel dommage que les gens ne se parlent pas plus […]

Par le rêve et par la pensée
De voyages en voyages sur les vagues de mon passé
[…]
Et toi jeune fille aux sources de ta vie
Fugueuse à seize ans que fais-tu par ici ?

KATIA AZNAVOUR :
Je vais au-devant du comprendre et savoir
Voir la vie de l'envers des miroirs

Je voyage, je voyage
Et je cours pour aller de l'avant
De voyages en voyages
Sac au dos cheveux dans le vent

Parfois folle, parfois sage
Refusant les idées reçues
De voyages en voyages
Dans l'espoir de trouver un but

CHARLES AZNAVOUR :
Tu es l'enfant d'entre les guerres
D'un monde cru au désarroi
D'hommes et de femmes de misères
Sous le joug du chacun pour soi

KATIA AZNAVOUR :
De rivages en rivages
Pour des grèves à découvrir
De mirages en mirages
Vers les rives de l'avenir
[…]

La distribution des paroles démontre que le dialogue est amorcé par la jeunesse, attirée par les rêveries de la vieillesse représentée par Charles Aznavour. C'est donc la jeunesse qui cherche à apprendre de l'expérience des aînés. Aznavour y fait figure de « passeur ». La métaphore de la fuite du temps filée dans le second couplet (qui profite subtilement de la paronomase « cheveux/chevaux blancs ») suggère la dimension symbolique et métaphorique du voyage dont il est question dans les propos du canteur : il s'agit d'un voyage immobile vers le passé, antithétique du voyage de le jeune fille qui cherche « *à aller de l'avant* ». Le voyage de celle-ci est en effet une quête spirituelle menée pour comprendre le monde. C'est donc un voyage en quête de maturité. Ainsi, tourné vers le passé de sa jeunesse, le canteur apporte symboliquement les réponses aux questions de la cantrice en quête d'apprentissage et d'expérience. Quant à lui, il trouve en elle une image de son propre passé qui renaît à travers elle. Ce duo est donc marqué par le seau du temps dans sa forme, sa structure et dans son propos et devient ainsi une illustration des préoccupations temporelles de Charles Aznavour.

Ce duo entre vieillesse et jeunesse est davantage ancré dans le temps par la relation qu'entretiennent les deux artistes. Il en est de même dans le seul duo entre Charles Aznavour et sa fille Seda qui a eu une brève carrière dans le monde de la chanson et qui a enregistré quelques titres dont certains sont écrits par son père (*Les champignons hallucinogènes*, 1972). En effet,

en 1988, Seda (Patricia) Aznavour enregistre chez Tréma un album intitulé *Chants traditionnels arméniens made in USA*. Dans cet album, Charles Aznavour chantera, pour la première fois une chanson en arménien (*Yes kou rimet'n tchim kidi*[576]) en duo avec sa fille. Ce duo dans la langue des origines manifeste un éminent souci de transmission qui apparaîtra, de manière plus symbolique, dans un autre duo en arménien intitulé *Sirerk* (2010) dans lequel Aznavour et sa fille reprennent le duo d'Aïda Aznavour et son père, Mischa Aznavour, enregistré chez Ducretet-Thomson en 1957. Le duo intergénérationnel au sein de la même famille est un indice probant de cette transmission à l'œuvre chez Aznavour.

Il convient d'évoquer, sur le même plan, le duo de Charles Aznavour avec France Gall qui est, également, une exploitation des réminiscences d'un passé familial. En effet, le dialogue intergénérationnel est ici intéressant dans la mesure où Aznavour reprend avec la jeune chanteuse le titre *La Mamma*, écrite par Robert Gall. Belleret évoque, non sans humour, un duo « *avec la fille du père de la Mamma* [577]», ce qui n'est sans porter un commentaire lucide sur le chevauchement des temporalités que suggère ce duo. Ainsi, ce duo qu'enregistrera France Gall en 1997, dans son huitième album live, est une occasion de recréer ce titre à travers une interprétation à deux voix chargée des souvenirs de sa première parution. En effet, les réminiscences de son auteur sont symboliquement portées par la présence de la chanteuse française qui confère donc une légitimité à ce duo. Il convient donc d'y voir à la fois une réécriture et un prolongement, un souvenir et une transmission.

Par ailleurs, Aznavour défie le temps et la mort à travers des duos posthumes et anachroniques. Il fait revivre « l'autrefois » dans « l'ici et maintenant » dans son premier duo virtuel avec Édith Piaf en 1997, réalisé (pour l'image) grâce à la technique de l'hologramme. Ce duo est un exemple éloquent d'un dialogue intergénérationnel au profit du cadet des deux artistes. En effet, n'ayant jamais chanté avec « la môme », Aznavour donne vie, à travers ce duo virtuel, à un duo au-delà du temps et de la mort[578]. Là encore, l'enjeu mémoriel est important. Au-delà de la prouesse technique et les quelques précautions musicales (Aznavour doit chanter plus haut que sa tessiture habituelle), Aznavour ravive, à travers ce duo, le souvenir de sa relation avec Piaf (qui constitue un biographème important dans le discours sur la vie de l'artiste) et en particulier sa figure de parolier de Piaf. Car les paroles de cette chanson sont de

[576] *Je ne connais pas tes mérites*, chant traditionnel du poète Sayat-Nova.
[577] BELLERET Robert, *op.cit*. p.512.
[578] Ce duo virtuel est le premier en France mais l'expérience a déjà été initiée aux États-Unis dès le début des années 1990 : Natalie Cole enregistre un duo posthume avec son père Nat King Cole (*Unforgettable*, 1991) et ouvrira la voie à de nombreux artistes dont Frank Sinatra.

l'auteur-compositeur-interprète. Ce duo permet de récréer la chanson initiale dans la mesure où cette interprétation à deux voix en fait un véritable dialogue, dimension absente de la chanson écrite et enregistrée dans les années 1950. Ce qui était une déclaration d'amour à une seule voix se transforme en un véritable dialogue amoureux :

> Piaf :
> Plus bleu que le bleu de tes yeux
> Je ne vois rien de mieux
> Même le bleu des cieux
> Aznavour :
> Plus blonds que tes cheveux dorés
> Ne peut d'imaginer
> Même le blond des blés
> DUO :
> Plus pur que ton souffle si doux
> Le vent même au mois d'août
> Ne peut être plus doux
> Plus fort que mon amour pour toi

Aznavour réitérera l'expérience à deux reprises, toujours en duo posthume avec Édith Piaf : *Il y avait* [579](2003) et *C'est un gars*[580] (2008), chansons écrites par Aznavour pour Piaf dans les années 1950. Les caractéristiques énonciatives de la chanson *C'est un gars*, dans sa version de 1949, sont favorables à une interprétation en duo. En effet, les passages au discours indirect libre qui rapportaient les propos de l'amant de la cantrice et qui contribuaient à la polyphonie de ce titre sont chantés par Aznavour dans le duo posthume de 2008. La chanson garde sa dimension polyphonique et devient une double narration. Le duo donne vie au « *gars* » dont il est question :

> AZNAVOUR :
> Sous ses pieds ses s'mell's se dérobent
> On voit le jour à travers sa robe
> Son corsage est tout rapiécé
> Et ses effets très fatigués
>
> PIAF :
> Qu'import' ce qu'on dit à la ronde
> Je me fous du reste du monde
> Car depuis hier je suis aimée
> C'est fou ce qui m'est arrivé
> C'est un gars qu'est entré dans ma vie
> C'est un gars qui m'a dit des folies
>
> AZNAVOUR :
> Tu es jolie, tu es jolie

Ces duos posthumes avec Piaf sont chargés d'une dimension patrimoniale. Aznavour rend hommage à Piaf à travers ces dialogues posthumes et anachroniques. Mais force est de

[579] Paru dans l'album hommage à Édith Piaf *L'hymne à la Môme* en 2003.
[580] Paru dans l'album *Duos* en 2008.

constater qu'il s'agit d'un hommage-miroir. En effet, en réactivant le souvenir de sa collaboration avec Piaf, Aznavour s'inscrit dans le sillage des artistes de la tradition de l'après-guerre dont il se veut le dernier représentant. Ses duos sont donc l'occasion de rappeler sa position de patriarche de la chanson et de son lien avec la tradition qu'il fait perdurer. Son duo avec Patrick Bruel dans lequel ils reprennent le titre de Charles Trenet, *Ménilmontant*[581], peut servir de première illustration à cette idée. Ce titre s'inscrit dans le projet artistique de Patrick Bruel qui reprend des titres des années 1930 à 1950 en remettant au goût du jour leurs orchestrations. Si Bruel invite plusieurs artistes à reprendre en duo des standards de la chanson française, la présence d'Aznavour sur cet album de reprises est symbolique dans la mesure où Aznavour s'est inspiré (même s'il s'est défait de ces modèles pour créer son propre style) de cette chanson remise au goût du jour. L'épaisseur temporelle du duo de Bruel et Aznavour sur une reprise de *Ménilmontant* est donc relativement importante. Aznavour y est porteur du souvenir d'une époque que Bruel ne connait pas et dont il cherche pourtant à réactiver le souvenir. De même, Aznavour reprend, dans ce duo un titre de Charles Trenet qu'il considère comme son modèle et dont il s'est inspiré à ses débuts. Il y a donc hommage et filiation dans ce duo qui célèbre une chanson française de la tradition classique dont est issu Aznavour.

Cette idée est davantage corroborée dans les duos de l'émission animée par Charles Aznavour intitulée *Hier encore*[582]. En 2012, Aznavour créé et coprésente, sur France 2, cette émission dont le principe est d'inviter de jeunes artistes à reprendre les grandes chansons du répertoire patrimonial de la chanson française à travers des duos et des trios. Aznavour y commente, à travers de nombreuses anecdotes, les chansons et leur retentissement dans leurs époques. Tournées à l'Olympia, les trois saisons *d'Hier encore* (6 émissions) sont l'occasion de célébrer la chanson française et de la faire perdurer. Dans sa symbolique, cette émission met en scène une poétique de la nostalgie, très chère à Aznavour et la défense d'une chanson française qui se nourrit d'elle-même et de son passé glorieux, représenté par Aznavour lui-même dans les duos de cette émission qui, littéralement, font revivre le passé. Il y est patriarche, passeur et porteur du flambeau d'une chanson qui n'est plus. Ainsi, il convient de voir dans sa reprise en trio avec Fred Mella et Michel Drucker du titre *Mes jeunes années*[583] de Trenet, une illustration du rôle mémoriel du duo. En effet, Aznavour, Mella et Drucker chantent la France, les Pyrénées et la nostalgie du canteur, mais chantent également leur propre nostalgie de la chanson française de leur jeunesse. Ainsi, à travers cette reprise à trois voix de Trenet et

[581] Parue en 1938 et reprise en duo en 2002 dans l'album *Entre deux* de Patrick Bruel.
[582] Diffusée sur France 2 de 2012 à 2014.
[583] Emission du 01 février 2014.

l'hommage qu'il lui rend dans cette émission tout comme dans le duo avec Bruel, Aznavour présente sur scène, une défense et une illustration de la chanson française, en ravive le souvenir pour la faire perdurer.

Pour finir, d'autres formes de duos peuvent être évoquées dans l'étude de cette poétique du temps qui fédère l'œuvre de Charles Aznavour et dont le duo est une expression. Il s'agit, tout d'abord, des duos qui s'inscrivent dans le cadre de projets artistiques à vocation caritative. L'exemple de ses duos lors des concerts du collectif *Les Enfoirés* indiquent sa sensibilité à l'air du temps et permettent de remettre au goût du jour ses chansons[584]. L'apport de ce collectif à la notoriété du titre *Emmenez-moi* à titre d'exemple, souligné par Joël July, est un indicateur de l'enjeu mémoriel des duos et des reprises collectives :

> Un titre comme *Emmenez-moi* de Charles Aznavour, qui avait eu un succès relativement modeste lors de sa sortie en 1967 (Album *Entre deux rêves*), et qui ne participait pas à la playlist de l'Olympia 78 ni au Palais des Congrès 87, devient trente ans plus tard l'une des chansons incontournables de l'auteur, notamment après que la tournée des Enfoirés en a fait une chanson chorale en 1999 (Album *Dernière édition avant l'an 2000*). La chanson française établit donc par ce biais de la reprise collective sa propre anthologie et son échelle de valeur.

Ainsi, les reprises collectives et les duos d'Aznavour dans les spectacles des Enfoirés agissent comme une véritable « *cure de jouvence* » pour son répertoire qui se voit réactualisé. Un dernier exemple de duo peut être évoqué pour finir cette démonstration sur l'apport du duo dans la permanence de Charles Aznavour au-devant de la scène durant sa carrière. Il ne s'agit pas d'une reprise à deux voix de l'un de ses titres mais d'un duo qui dans sa forme et son propos, rajeunit le public de l'auteur-compositeur-interprète : *La belle et la bête* (1992) qu'il chante en duo avec Liane Foly pour la bande originale du film éponyme de Disney. En effet, Aznavour cherche, à travers ce duo, à séduire le jeune public tout en s'inscrivant dans un effet de mode.

Le duo a donc été pour Aznavour un moyen privilégié pour vaincre le court linéaire du temps. Se maintenir dans l'air du temps tout en réactualisant son patrimoine chansonnier. Le duo le place souvent en passeur et en artiste patrimonial tout en perpétuant le souvenir de son répertoire qui se voit néanmoins recrée en fonction des expériences à deux ou trois voix. Polyphonie, variations énonciatives, réorchestrations, réactivation du sens sont au service de l'anamnèse qui est à l'origine de l'œuvre d'Aznavour et dont les duos sont l'une des expressions.

[584] Aznavour a chanté *Hier encore* en duo avec Patrick Bruel (Les Enfoirés, édition de 1994) et *La Bohême* avec Muriel Robin (édition 1999).

Chapitre 4

LES STANDARDS AZNAVOURIENS

Ses atemporels

Introduction :

« **A côté des classiques […] de magnifiques dictionnaires** »
(Stéphane Mallarmé, *La dernière mode*, 1874)

« **L'orchestre joue du classique** »
(Raymond Queneau, *Loin du Rueil*, 1944)

« **Ils projettent des classiques et des documentaires** »
(Jean-Paul Sartre, *La mort dans l'âme*, 1949)

Une œuvre classique est une œuvre capable de traverser le temps et de susciter l'intérêt des générations qui ne l'ont pas vue naître. Plusieurs chansons du répertoire français sont aujourd'hui considérées comme classiques, car connues et chantées par plusieurs générations d'auditeurs. De multiples anthologies et compilations se proposent d'établir une sélection des chansons françaises les plus connues, les plus appréciées, toutes générations confondues. Un florilège de quelques intitulés d'anthologies que proposent les disquaires[585] révèle une volonté de construire un patrimoine chansonnier commun afin de perpétuer la mémoire d'un répertoire jugé exceptionnel et par conséquent classique : *Les classiques de la chanson françaises* (ou variante : *Les plus grands classiques de la chanson française*) ; *Chanson française : ces chansons qui font l'histoire* ; *Les numéros un de la chanson française* ; *Les cent meilleures chansons françaises* ; *Un siècle de chanson française* ; *Les plus grandes chansons du siècle* ; *Les cent plus grands succès de Saint-Germain-des-Prés* ; *Quarante chansons d'or* ; *Cent chansons françaises de légende* ; *Disque d'or de la chanson française* ; *Les plus belles chansons françaises, Les grands de la chanson française, Les chefs-d'œuvre de la chanson française*[586]*…*

L'axiologie dominante dans ces titres a une dimension éminemment appréciative et reflète un jugement de valeur nécessairement subjectif. De même, une étude des chansons répertoriées dans ces anthologies, aussi diverses que variées, permet de déceler quelques lacunes et incohérences (présence de chanson appartenant à des genres musicaux différents ; présence de plusieurs titres d'un même interprète et absence de chanteurs jouissant pourtant d'une notoriété aussi remarquable ; présence de chanteurs de générations éloignées mis sur le même pied d'égalité…). Celles-ci suggèrent la difficulté de la tâche de déceler et de sélectionner des classiques. Les critères sont souvent flous, subjectifs, multiples ou pas suffisamment pertinents (certains éditeurs de ces anthologies privilégient le nombre de ventes,

[585] Ce florilège est construit à partir des anthologies en vente à la FNAC.
[586] Intitulé d'une collection du label WG.

d'autres éditeurs choisissent l'ancienneté et l'âge de la chanson comme critère, d'autres la couleur musicale de la chanson et son identité générique).

Ces premiers constats sur l'un des moyens de construction et de diffusion d'un patrimoine chansonnier que l'on veut classique nous amènent à nous interroger sur les critères qui permettent d'attribuer l'étiquette de « classique » à une chanson à l'échelle générale du répertoire de la chanson française et plus particulièrement dans le catalogue d'un même artiste. En effet, toutes les œuvres d'un artiste (écrivain, chanteur, peintre) ne se valent pas nécessairement, ne jouissent pas de la même réception critique et n'atteignent pas toutes la postérité[587]. Ce même constat peut être émis dans le cas d'un artiste comme Charles Aznavour : toutes ses chansons n'ont pas traversé le temps. Certaines ont même des existences non soupçonnées ou sont oubliées. Le répertoire de Charles Aznavour ne se résume pas à *La Bohême*, *Et pourtant*, *Tu t'laisses aller*, *Emmenez-moi*, *Les comédiens*, *Je m'voyais déjà* et *La Mamma*. Pourtant ce sont ces quelques titres que la postérité a le plus gardé en mémoire. Si des critères esthétiques peuvent expliquer le succès et l'atemporalité de certaines chansons, force est de constater que ce sont la diffusion et la réception de ces dernières qui ont contribué à les élever au rang de « standards » de la chanson aznavourienne et de la chanson française.

La notion de « standard » peut légitimement être employée dans ce contexte. Par définition, un standard est, dans ses nombreux usages actuels, un élément de référence, une règle fixée, ce qui constitue une norme[588]. Cela le rapproche sensiblement de la notion de « classique » notamment grâce au sème de la « conformité » dont il est porteur dans son identité sémantique ainsi que celui de sa valeur paradigmatique. Nous souhaitons, dans les quelques pages de ce bref chapitre, émettre quelques observations sur les standards aznavouriens qui ont traversé le temps et qui sont considérés comme atemporels par la postérité. Lesquels ? Comment le sont-ils parvenus ? Le méta-commentaire critique et les choix éditoriaux, les reprises et les rééditions seront interrogés pour comprendre la démarche qui inscrit les chansons aznavouriennes dans le hors-temps du panthéon classique. Nous tenterons de réfléchir sur les indices d'une volonté de construire un patrimoine et sur l'esthétique des chansons qui le constituent. Dans un deuxième temps, les collaborations artistiques d'Aznavour seront étudiées afin de tenter de montrer que ces standards sont souvent le fruit d'une efficacité d'ouverture et de collaborations.

[587] On sait, depuis Balzac, qu'il y a des chefs-d'œuvre inconnus.
[588] *Trésor de la langue française* [en ligne].

1. Ses classiques :

(les) Classiques. On est censé les connaître.

(Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, 1910)

« *Il n'y a pas de grandes ou de petites chansons, il y a la chanson, un point, c'est tout* [589]», écrit Aznavour en 2017. Pourtant, la critique d'aujourd'hui n'a retenu que les « grandes » chansons d'Aznavour et établit souvent des listes de ses œuvres qui l'ont élevé au rang d'icône de la chanson française. Une étude détaillée du discours journalistique qui a suivi la mort de l'artiste permet de faire un premier bilan des chansons en question. Ainsi, *Libération* recensera, le 02 octobre 2018, « *les quinze chansons essentielles* » de Charles Aznavour : *La Bohême, Les Deux guitares, Hier encore, Mes Emmerdes, She, For me, formidable, Bon anniversaire, Tu t'laisses aller, Emmenez-moi, La mamma, Je m'voyais déjà, Retiens la nuit, Pour toi Arménie, Comme ils disent*[590]. *Le point*[591] en recense dix : *Je m'voyais déjà, Les comédiens, Et pourtant, La Mamma, Hier encore, La bohême, Non, je n'ai rien oublié, Mourir d'aimer, Comme ils disent, Mes emmerdes*. *Le Parisien*[592] liste vingt des « *plus grands succès* » de l'auteur-compositeur-interprète : *Sur ma vie, Tu t'laisses aller, Je m'voyais déjà, Il faut savoir, Les comédiens, La mamma, Et pourtant, Hier encore, For me formidable, Que c'est triste Venise, La Bohême, Emmenez-moi, Désormais, Comme ils disent, She, Mes emmerdes, Les émigrants, Retiens la nuit, La plus belle pour aller danser, Pour toi Arménie*. Ces exemples indiquent clairement que, pour l'essentiel, les chansons des années 1950-1970 sont considérées comme les intemporelles de Charles Aznavour. En effet, la presse confirme, à travers ces exemples, que d'autres peuvent corroborer, la présence d'un répertoire patrimonial, paradoxalement ancien et patrimonialisé du vivant de l'auteur-compositeur-interprète. Les propos du biographe de Charles Aznavour sur l'album *Aznavour 2000* et son récital à l'Olympia en 2000 corroborent l'idée d'une présence de chansons classiques en devanture de la production aznavourienne :

> Le constat est cruel mais l'évidence s'impose : ces nouvelles chansons n'impriment pas. Sûrement conscient de la faiblesse de cette livraison, le chanteur n'interprète d'ailleurs que quatre de ces titres (*Quand tu m'aimes*, *De la scène à la Seine*, *Qu'avons-nous fait de nos vingt ans* ? et *Dans tes bras*) au début de son récital du Palais des Congrès, le public attendant fébrilement que l'on passe aux

[589] AZNAVOUR Charles, *Retiens la vie*, *op.cit*. p. 27.
[590] *Libération*, 02 octobre 2018.
[591] En ligne, 01 octobre 2018.
[592] Le 02 octobre 2018.

> choses sérieuses, aux chansons immortelles dont le nombre d'excède pas quelques dizaines, avec un noyau inamovible et inusable d'une douzaine de titres[593].

Ainsi, en employant l'adjectif « *inusable* », Robert Belleret démontre la présence de chansons qui servent d'appui à la carrière de Charles Aznavour et qui s'inscrivent dans le temps en garantissant l'intemporalité à l'artiste.

Il est donc évident que toutes les productions de l'auteur-compositeur-interprète n'ont pas bénéficié du même engouement de la part de la critique ni du même enthousiasme de la part du public, en particulier celles des dernières années de sa carrière. Le record de fécondité de l'artiste (relayé par des chiffres qui n'ont pas tous été confirmés par des organismes officiels) s'oppose au constat d'une inégale notoriété de ses œuvres dans le paysage de la chanson en France. Le dense répertoire de Charles Aznavour, composé de plusieurs centaines de chansons, dont une centaine écrites par d'autres[594], se résumera à ces listes d'une quinzaine de titres qui ont su traverser les âges. Aznavour semble, paradoxalement, avoir assuré sa permanence en reprenant un leg patrimonial et en puisant dans son œuvre passée pour rester au-devant de la scène.

Comment s'est construit son patrimoine classique ? Pour tenter de répondre à cette question qui peut sembler épineuse (comment peut-on objectivement délimiter le corpus classique d'un artiste ?), il convient d'interroger, en premier lieu, les éléments qui confirment la construction d'un répertoire incontournable et son entrée dans les mémoires collectives. Cela à partir des indices qui relèvent des instances de légitimation institutionnalisées : les chiffres de vente et les éditions livresques et musicales. En second lieu, seront interrogées les productions d'Aznavour lui-même, l'agencement de ses tours de chant et les canaux de diffusion médiatique de son œuvre pour tenter de démontrer qu'Aznavour a lui-même construit, de manière réfléchie, son patrimoine classique en exploitant la nostalgie du public pour ses anciennes productions.

Les chiffres de vente constituent une première donnée objective du succès des chansons du répertoire de l'artiste, parues sous forme de single, d'album ou autres. Il est tout d'abord à préciser qu'il a été difficile d'obtenir des chiffres fiables et officiels sans contradiction dans les sources. À titre d'exemple, le chiffre communiqué par le site officiel de l'artiste indique cent-quatre-vingts millions de disques vendus alors que d'autres sources revoient à la baisse ce

[593] *Ibid*. p.532.
[594] Robert Belleret recense plus de six cents chansons écrites par Aznavour, cent-vingt-cinq écrites par d'autres auteurs. Il aurait composé quatre-cent-trente chansons et interprété plus de quatre-cent-cinquante, *op.cit*. p.11.

chiffre[595]. Mais, en dépit de ces imprécisions, les données chiffrées consultées, permettent néanmoins de confirmer des succès de vente qui rendent compte de l'engouement du public pour certaines chansons[596]. Ainsi, *La Mamma* se serait vendue à cinq-cent-cinquante mille exemplaires, *Les plaisirs démodés* et *Et pourtant* à trois-cent-cinquante mille exemplaires, *La Bohême* à trois cent mille exemplaires, *Hier encore* à deux cent mille exemplaires, *Comme ils disent* à deux cent mille exemplaires. À ces chiffres s'opposent ceux des ventes des dernières années : l'album *Insolitement vôtre* (2005) a été vendu à cinquante-et-un mille cinq cents exemplaires, l'album *Colore ma vie* (2007) à soixante-quinze mille exemplaires, *Toujours* (2011) à cinquante mille exemplaires[597]. Ses disparités dans les chiffres de vente sont un signe éloquent du succès du répertoire d'avant 1980 et du faible entrain pour les dernières productions de l'artiste.

Par ailleurs, d'un point de vue éditorial, l'étude des titres d'Aznavour présents dans des d'anthologies musicales ou textuelles autour de la chanson française permet de repérer les titres patrimonialisés. En effet, le choix des auteurs et des éditeurs dans la sélection des chansons d'un artiste dans leurs anthologies est intéressant à analyser dans la mesure où ce genre est, par définition, au cœur d'un processus de transmission des œuvres du patrimoine (elle est partie prenante de la diffusion) mais également dans un processus de formation de modèle. L'anthologie permet ainsi de conserver, de distinguer, de légitimer et de hiérarchiser. Des choix sont donc opérés dans ses pratiques éditoriales[598] (en fonction des subjectivités des uns et des affinités des autres), mais ils peuvent paraître pertinents quand les anthologies se font échos.

Du côté des anthologies textuelles et des ouvrages sur les chansons qui ont marqué le répertoire de la chanson française, les titres d'Aznavour retenus et commentés sont : *Sur ma vie*, *Sa jeunesse*, *Je m'voyais déjà*, *Tu t'laisses aller*, *Trousse chemise*, *Comme ils disent*, *Après l'amour*, *Je t'aime A.I.M.E*, *Les plaisirs démodés* (SAKA, 2001[599]), *Sur ma vie, Je m'voyais déjà, Retiens la nuit, La Mamma, Que c'est triste Venise, La Bohême, Comme ils disent*

[595] Le site *Infodisc* dont l'évaluation s'arrête au 31 décembre 2017 estime la vente des disques de Charles Aznavour en France à quinze millions. Le Syndicat National de l'Edition Phonographique (SNEP) le place en vingtième position du classement des meilleurs vendeurs de disque en France (pour ses dix-huit disques d'or).
[596] D'autres données objectives peuvent être recueillies à partir du nombre de diffusion des chansons sur des sites de musique tels que iTunes, Youtube ou Spotify. Ainsi, selon *Le Parisien* [en ligne], les titres les plus écoutés sur Youtube sont : *Emmenez-moi*, *La Bohême*, *Hier encore*, *Comme ils disent*, *For me formidable*, *La Mamma*, *Et pourtant* (le 01 octobre 2018).
[597] Informations consultées sur les sites www.infodisc.fr et www.chartsinfrance.net
[598] Dans l'avant-propos de *La Grande anthologie de la chanson française*, Pierre Saka affirme « *cette anthologie a pour ambition d'être aussi complète que possible : c'est un répertoire, des références mais aussi des regrets, des oublis sans doute. Toute anthologie est imparfaite* », SAKA Pierre, Paris, Livre de Poche, 2001, p.5.
[599] *Ibidem*.

(PLOUGASTEL et SAKA, 1999[600]), *Comme ils disent* (DICALE, 2010[601]), *Je m'voyais déjà* (DICALE, 2011[602]), *Mourir d'aimer, Sur ma vie, La Mamma, Comme ils disent* (LECOEUVRE, 2017[603]). Ce premier relevé, comme pour celui des listes établies par la critique journalistique, permet de déceler objectivement les classiques d'Aznavour par leur sélection fréquente. Les anthologies musicales confirment ce relevé. Ainsi, nous recensons, à titre d'exemples : *Jézébel, Sur ma vie, Sa jeunesse, Si je n'avais plus, Je ne peux pas rentrer chez moi*[604] ; *J'aime Paris au mois de mai*[605] (1992), *La bohême*, *Hier encore*[606] (1994). Les politiques éditoriales (textuelles ou musicales) suivent souvent le suffrage du public et reflètent les goûts et les tendances dominantes. Elles permettent de saisir, à réception, les titres les plus marquants du répertoire d'un artiste. Dans le cas de Charles Aznavour, force est de constater que ce sont les mêmes titres qui reviennent constamment dans les anthologies. Il y a donc une réception limitée d'un catalogue pourtant conséquent.

Ce constat est davantage corroboré par les propres politiques éditoriale et artistique de Charles Aznavour. En effet, il va se constituer un répertoire patrimonial par le biais d'édition de compilations sélectives mais aussi par la sélection de chansons récurrentes pour ses tours de chant. En effet, l'auteur-compositeur-interprète va lui-même indiquer ses chansons fondamentales et incontournables en en faisant des constantes de ses éditions de « *Best of* [607]» ou celles des albums live de ses concerts. Un retour, une répétition du même dans le temps qui a un effet mémoriel certain.

Les exemples des compilations *Aznavour, Best Of 20 chansons d'or* (1994) puis *Aznavour, Best Of 40 chansons d'or* (1994 puis 1996)[608] sont intéressants à évoquer à cet égard. Vendues à environ un million deux cent mille exemplaires pour la première et à environ cinq cent mille exemplaires pour la seconde[609], ces compilations se veulent le résumé des incontournables de la carrière d'Aznavour. Parues dans les années 1990, elles permettent de comprendre la politique éditoriale suivie par l'artiste ses trois dernières décennies caractérisées

[600] PLOUGASTEL Yann et SAKA Pierre, *Guide de la chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999.
[601] DICALE Bertrand, *Ces chansons qui font l'histoire*, Paris, Textuel, 2010.
[602] DICALE Bertrand, *Les chansons qui ont tout changé*, Paris, Fayard, 2011.
[603] LECOEUVRE Fabien, *Petite histoire des grandes chansons*, Paris, Éditions du Rocher, volume 1 et 2, 2017.
[604] Anthologie de la Chansons française enregistrée, EPM, (Respectivement CD n°3, 6, 8, 9, 10).
[605] Dans l'album *Paris, 19 chansons sur Paris*, CD FNAC Music, 1992.
[606] Dans l'album *L'âme des poètes. L'Essentiel de la chanson française*, CD, 1994.
[607] Terme anglais signifiant « *le meilleur de…* », souvent utilisé pour désigner une compilation.
[608] Parues chez EMI.
[609] Chiffres indiqués par les sites *Infodisc* et *Chartsinfrance*.

par l'absence significative de succès grand public de ces derniers albums[610]. Il va constamment rappeler son répertoire à succès pour rester au-devant de la scène. Il s'agit donc d'une politique d'auto-patrimonialisation. D'une compilation à l'autre il y a ajout ou réagencement mais rarement de changements de sélection profonds. Il réitérera l'expérience à plusieurs reprises en variant les intitulés de ses compilations : *L'Authentique* (1998) ; *Aznavour indispensables* (2004) ; *Charles Aznavour, platinium collection* (2004) ; *Best of Charles Aznavour, 100 titres remasterisés* (2006) ; *Les 50 plus belles chansons*; *Les 100 plus belles chansons Charles Aznavour, 90e anniversaire* (2014) ; *Ses plus belles chansons* (2018).

Il en est de même de ses tours de chant. En effet, certaines chansons sont constamment reprises sur scène par l'artiste ce qui contribue considérablement à leur patrimonialisation. Ses concerts, notamment à partir des années 1990, sont rarement constitués exclusivement de ses dernières chansons mais en grande partie des chansons des années 1950-1970. Prenons, à titre d'exemple, l'album *Aznavour au Palais des Congrès 1994* (1995) : sur les trente chansons de ce tour de chant, seules six d'entre elles sont produites après 1990 (dont quatre chansons de son album *Toi et moi*, 1994 : *À ma manière, Ton doux visage, Trenetement, Je t'aime A.I.M.E, Toi et moi*). De même, sur l'album *Aznavour live, Palais des Congrès 1997-1998* (1999), en plus de quelques titres de ses créations récentes (*Ce métier, Plus bleu que tes yeux, Nous nous reverrons un jour ou l'autre*), les titres *La bohême, Les Deux guitares, Non je n'ai rien oublié, Je m'voyais déjà, Tu t'laisses aller, Hier encore, Comme ils disent, Les plaisirs démodés* sont chantés sur scène comme en 1994 et comme en 2000, toujours au Palais des Congrès.

Par ailleurs, les standards de Charles Aznavour apparaissent comme tels à travers les reprises. En effet, la reprise a un effet patrimonialisant incontestable. Celles qui ont le plus retenu notre attention sont les reprises des chansons d'Aznavour dans les récentes émissions musicales et les télé-crochets. Ils contribuent à la transmission du répertoire d'Aznavour vers les jeunes générations par le biais d'une forte médiatisation. L'intérêt de ce genre d'émissions réside dans leur propos et dans leur forme. Les émissions de variétés permettent souvent des rencontres entre des artistes de plusieurs générations et donnent lieu à des duos qui proposent de nouvelles interprétations de la chanson initiale. Quant aux télé-crochets, ils présentent de jeunes talents en quête de gloire qui reprennent généralement des chansons du patrimoine français ou des chansons anglo-saxonnes (parfois même du folklore traditionnel de certaines régions du monde) devant des jurés qui évaluent leur prestation. Ils sont ensuite soumis au vote

[610] Ce qui pourrait expliquer pourquoi Robert Belleret parle de « survie » au sujet des vingt dernières années de la carrière de l'artiste, *op.cit*. p. 8.

du public qui choisira le talent qui l'a le plus convaincu[611]. Dans ce genre d'émission, les candidats souhaitent affirmer leur couleur musicale en s'inscrivant dans des traditions existantes et tisser des liens de filiation à travers le choix de leurs reprises qui sont parfois de véritables recréations. Force est de constater que Charles Aznavour fait partie des artistes les plus repris dans ces émissions. Et ce phénomène est encore plus intéressant à souligner dans la mesure où les chansons reprises sont celles qu'Aznavour lui-même a cherché à patrimonialiser.

De fait, un bref aperçu des reprises, que nous nous proposons de nommer « reprises médiatiques », permet de constater qu'il s'agit des « incontournables » de l'auteur-compositeur-interprète. Nous sommes donc en droit de nous interroger sur l'effet de ces reprises. Contribuent-elles à patrimonialiser davantage un répertoire déjà consacré ou reflètent-elles simplement l'atemporalité de ce répertoire ? Nous penchons davantage vers la seconde interprétation de ce phénomène. Si certes la forte médiatisation d'Aznavour a contribué à sa présence constante dans les mémoires et à susciter l'intérêt des « *moins de vingt ans* » pour ses chansons, elle a également permis de confirmer le classicisme d'un répertoire ancien. Pour illustrer cette idée, nous pouvons nous fier aux tableaux suivants qui ont permis d'émettre ces premières observations et cette première synthèse, nécessairement non exhaustive, sur les reprises médiatiques :

- Reprises dans émissions et télé-crochets :
  - *The Voice, la plus belle voix* :

Saison	Interprètes	Titre
Saison 1 (2012)	Akim Gardane	*La Bohême*
	Audrey	*Emmenez-moi*
Saison 2 (2013)	Dièse	*Comme ils disent*
Saison 3 (2014)	Marina D'amico et Claudia Costa	*La Mamma*
	Frérot Delavega	*Je m'voyais déjà*
Saison 4 (2015)	Yoann Launey et Mathilde	*Comme ils disent*
Saison 5 (2016)	Mika, Zazie, Florent Pagny et Garou	*Emmenez-moi*
Saison 6 (2017)	Ry'm et Aurelle	*For me formidable*

[611] Pour un historique assez fouillé et des descriptions de ces programmes télévisuels, voir le livre de Jacques Sanchez, *Les bonnes chansons ne meurent jamais. De 36 chandelles à The Voice, l'histoire des variétés à la télévision*, Paris, Flammarion, 2015.

Saison 7 (2018)	Lilya, Alhan et Capucine	*Et pourtant*
	Yasmine Ammari	*La Mamma*
	Xam Hurricane	*Comme ils disent*
Saison 8 (2019)	Louna et Godi	*Tu t'laisses aller*
	Ursula	*Hier encore*

- *Star Academy* :

Saison	Interprète	Titre
Saison 7 (2007)	Collégiale	*Je m'voyais déjà*
	Aznavour et Jérémy	*Emmenez-moi*
	Mathieu et Bertrand	*Mes emmerdes*

- *Taratata* :

ÉPISODE ET ANNÉE	INTERPRÈTE	TITRE
N°501 (2016)	Grand Corps Malade	*Hier encore*
N°521 (2017)	Eddy De Pretto	*Comme ils disent*

- *Hier encore* :

Saison, épisode et année	INTERPRÈTES	TITRE
Toutes saisons confondues, tous les épisodes	COLLÉGIALE	*Hier encore*
Épisode 1 (2012)	Chimène Badi	*La Bohême*
	Amel Bent	*À ma manière*
Épisode 5 (2014)	Serge Lama	*Sa jeunesse*
	Patrick Bruel	*Non, je n'ai rien oublié*
Épisode 6 (2015)	Aznavour et Zaz	*J'aime Paris au mois de Mai*

Ces tableaux permettent de constater que les chansons reprises appartiennent à ce noyau « *inusable* » dont parle Robert Belleret. Ce sont constamment les mêmes titres qui sont repris aussi bien dans les émissions de variétés que dans les télé-crochets. De même la fréquence des reprises, notamment dans l'émission télévisuelle la plus récente, *The Voice, la plus belle voix*,

indique une éminente volonté de revendiquer l'héritage patrimonial de la chanson française de la part de jeunes talents en quête de réussite.

Sur le plan esthétique, les titres patrimonialisés par leur créateur ou par l'impact des différentes politiques éditoriales et médiatiques que nous avons mentionnés condensent les caractéristiques de la chanson aznavourienne mais également ceux de la chanson française. En effet, narratives (*La bohême*), nostalgiques (*Hier encore*), nourrissant le lieu commun de l'ailleurs (*Emmenez-moi*), décrivant des faits de société (*Comme ils disent*) ou rattachées à la mémoire d'une tendance musicale (*Et pourtant*), elles traitent des thématiques privilégiées de la chanson française depuis ses origines, notamment celles du temps et de l'amour. Elles correspondent également aux chansons qui sont marquées par le dialogue de la chanson française avec des esthétiques et modes différentes (*For me … Formidable*). Titres à succès lors de leur parution, ils sont issus de la période considérée comme l'âge d'or de la chanson française dont Charles Aznavour a suivi la trajectoire. Ces chansons sont donc devenues incontournables, car porteuses de la mémoire d'une esthétique et d'une époque. S'il y a une continuité thématique, poétique et esthétique dans l'œuvre Aznavourienne jusqu'à ses dernières productions, celles-ci n'ont pas connu de véritables succès, car elles sont minées par la mémoire de ses chansons « classiques » ou « classicisées » par lui-même. Elles sont autant de palimpsestes d'une œuvre patrimoniale qu'Aznavour n'a souvent pas créée seul.

2. Ses collaborations :

« On n'a guère vu jusqu'à présent un chef-d'œuvre d'esprit qui soit l'ouvrage de plusieurs »

(La Bruyère, *Les Caractères*, 1688)

La tradition artistique dans laquelle est né Charles Aznavour, celle de l'après-guerre, était caractérisée par la circulation des œuvres entre auteurs et interprètes[612] ainsi que par les collaborations entre des artistes confirmés et des auteurs, paroliers ou compositeurs qui le sont moins. Si Charles Aznavour est l'un des rares artistes a avoir atteint le sommet dans une triple carrière d'auteur, de compositeur et d'interprète[613] en ayant écrit pour énormément d'autres artistes et en ayant eu, parallèlement, une carrière de mélodiste, il a souvent confié les mots de ses chansons à d'autres paroliers et leur musique à d'autres compositeurs. Certaines œuvres à succès sont le fruit de collaborations qu'il est important de rappeler et d'analyser afin de mieux comprendre le processus de patrimonialisation des classiques du répertoire de Charles Aznavour et l'unité et l'harmonie de son oeuvre. Aznavour porte, au regard de la postérité, le souvenir de ces collaborations souvent prestigieuses, datées pour la majorité des années 1950-1960 et qui contribuent à faire de certaines chansons des classiques par filiation.

-2.1 : Ses auteurs :

Je suis le meunier, le moulinier
Dans le grand moulin à paroles des idoles
[…]
Mon nom ne vous dira rien
Je marche derrière la musique
Je suis la star des souterrains
La face cachée du disque
(Pierre Delanoë)

Sur les quelques centaines de chansons écrites par Aznavour, au moins une centaine ont été écrites par d'autres plumes que celle de l'auteur-compositeur-interprète. Paradoxalement, sur la quinzaine de chansons considérées comme incontournables, un bon nombre d'entre elles

[612] Joël July écrit à ce propos : « *cette époque des cabarets de la Rive Gauche et des tâtonnements de la discographie de masse, on se prêtait en quelque sorte les titres en se tapant dans la main comme des maquignons.* », « En quoi la reprise est-elle une réécriture ? », *op.cit*. p.93.
[613] Marc Robine, situe dans son sillage, dans une moindre mesure, Serge Gainsbourg et Jean-Jacques Goldman qui ont également beaucoup écrit pour les autres, *op.cit*. p.80.

n'ont pas été écrites par lui. En effet, *La bohême*, *For me…Formidable*, *Que c'est triste Venise*, *La Mamma* et d'autres sont le fruit de collaborations qui ont marqué le répertoire aznavourien. C'est au cœur de la « nébuleuse Piaf » qu'il rencontrera quelques-uns de ses collaborateurs réguliers. Parmi les auteurs d'Aznavour, deux semblent se distinguer. D'abord pour la densité du nombre des textes qui lui ont écrits ou qu'il a interprétés, pour l'esthétique de ces textes qui sont en harmonie avec le répertoire écrit par Aznavour lui-même, pour la notoriété de ces chansons et enfin par le profil de ces auteurs. Il s'agit de Jacques Plante et Bernard Dimey.

2.1.1 : Jacques Plante :

Jacques Plante est un parolier et un éditeur français, né en 1920 et mort en 2006. Il a écrit de nombreux titres pour des interprètes des années 1950 et 1960. Selon Frédérick Blais[614], il aurait écrit ses premières chansons durant l'Occupation avec son ami d'enfance Lauwrence Riesner. Il commence à connaître ses premiers succès à la Libération grâce à Yvette Giraud (*Mademoiselle Hortensia*, *Ma guêpière et mes longs jupons*) ainsi qu'André Claveau (*Marjolaine*, *Le tango des jours heureux*) qui sont ses premiers interprètes. Durant les années 1950, ses chansons seront popularisées grâce à des interprètes en vogue à l'époque, essentiellement Tino Rossi (*Tango bleu*), Line Renaud (*ma petite étoile*), Yves Montand (*Les grands boulevards*), Eddie Constantine (*Je vais revoir ma blonde*) et Jacqueline François (*Serenata*). Jacques Plante saura profiter de la vague yéyé pour renouveler son répertoire et s'affirmer davantage. Il écrira ainsi pour Hugues Aufrey (*Santiano*), Petula Clark, Sheila, Claude François, Mireille Mathieu et enrichira particulièrement le répertoire de Rika Zaraï.

Ce n'est que dans les années 1960 que Jacques Plante amorce une collaboration fructueuse avec Charles Aznavour. Il sera une sorte d'alter ego de la plume aznavourienne : « *Il a le talent de se mettre à ma place. Jamais il ne m'apporte un texte qui ne me correspond pas.* [615]» s'exclame l'auteur-compositeur-interprète. Le tandem Plante/Aznavour sera à l'origine de plusieurs succès, notamment ceux de la « *décennie prodigieuse* [616]» de l'artiste, c'est-à-dire celle des années 1960 et même au-delà. Parmi les titres qu'Aznavour doit à la plume du parolier Jacques Plante figurent : *L'enfant prodigue, J'ai tort, Camarade, Sarah, Un mexicain, For me…Formidable, Les comédiens, La bohême, Notre amour nous ressemble, Dolorès, Les aventuriers, Le jour se lève, Il te suffisait que je t'aime, Reste, Quelque chose ou*

[614] BLAIS Frédérick, article « Plante, Jacques », sur le site dédié aux auteurs-compositeurs, www.auteurscompositeurs.com , 2004, révisé en 2015.
[615] Cité par Bertrand Dicale, *op.cit*. p.316-317.
[616] Nous empruntons l'expression à Robert Belleret, *op.cit*.

quelqu'un, Dieu, Je ne comprends pas, Noël d'autrefois, Papa Calypso, Comment c'est fait la neige, Noël à Paris, Je fais comme si, Les Caraïbes[617].

Ces nombreux titres indiquent la capacité d'Aznavour à mettre des notes sur les paroles d'autrui et à s'ouvrir sur des altérités scripturales. Mais aussi l'aptitude du parolier à épouser le style musical et l'esthétique de l'artiste et à écrire dans un style qui lui est proche. Ainsi, Plante, en tant que parolier, à l'intelligence artistique nécessaire pour faire correspondre les titres qu'il propose à Aznavour à ce que le public attend de ce dernier. Parmi les incontournables du répertoire Aznavourien, *La bohême*, *Les Comédiens* sont de Plante. Ils condensent cette thématique de la nostalgie avec la description de la bohême montmartroise qui n'existe plus et le monde révolu des comédiens d'antan. Ils illustrent cette poétique de l'expression simple, du détail du quotidien et des expressions quasi-proverbiales. Ainsi, nous retrouvons dans les nombreuses chansons écrites par Plante la même précision du décor ancré dans un cadre réaliste :

> Devant l'église une roulotte peinte en vert
> Avec les chaises d'un théâtre à ciel ouvert
> Et derrière eux comme un cortège en folie
> Ils drainent tout le pays…les comédiens (*Les comédiens*)

> Voyez le jour se lève mes amis
> Le soleil a l'air lui aussi
> De n'avoir pas beaucoup dormi
> Voyez dans l'air maussade du matin
> Les chapeaux et les serpentins
> Traînent sous les lampions éteints
> Venez c'est fini carnaval est mort
> La ville replie ses décors
> Le ciel ramasse ses étoiles (*Le jour se lève*)

Le même soin de dresser des portraits et de dessiner des personnages communs ou stéréotypés :

> Un mexicain basané
> Est allongé sur le sol
> Le sombrero sur le nez
> En guise, en guise…
> En guise, en guise….
> En guise de parasol (*Un mexicain*)

Et le soin de donner une épaisseur psychologique à ces personnages :

> Je reviens chez mon père
> Honteux et repentant
> Je suis parti naguère
> Comme un mauvais enfant

[617] Pour les textes qui figurent dans les deux intégrales (1994) et (2010), il existe quelques flottements au niveau des dates et de l'attribution de la paternité du texte. Cette liste non exhaustive a été établie à partir d'une confrontation avec les données de la discographie.

J'avais un lit de plume
La table et le pain blanc
La grand'salle commune
Et son feu de sarment (*L'enfant prodigue*)

À exprimer l'ennui, le désarroi, la désillusion et la quête de l'ailleurs :

Ils étaient partis
Parce qu'ils devaient trouver le monde trop petit
Dégoûtés par les amis, déçus par leurs amours
Fatigués de vivre au jour le jour (*Les aventuriers*, 1967)

Il est également à constater que certaines chansons de Plante sont des palimpsestes inversés des chansons d'Aznavour (*J'ai tort/Tu t'laisses aller*). Cela nous inscrit donc dans une continuité d'inspiration et une unité de composition. Ainsi, s'il y a classicisme de l'inspiration chez Aznavour, ce dernier trouve dans ses paroliers des pendants à sa plume. D'où le succès de ses titres écrits par Plante en l'occurrence.

2.1.2 : Bernard Dimey :

Bernard Dimey est le second parolier avec qui Aznavour a eu une collaboration régulière et dont les chansons se distinguent dans le répertoire de ce dernier. Né en 1931 et mort en 1981, Dimey est un poète, parolier et dialoguiste français, réputé pour la dimension poétique des chansons versifiées qu'il écrit. Ayant eu une vie au destin romanesque, Bernard Dimey fait partie de ses artistes maudits. Auteur de quelques recueils de poésie, de romans, de nouvelles, de dessins et d'un millier de chansons enregistrées à la SACEM, Bernard Dimey est un artiste qui s'est fait connaître dans le monde de la chanson à travers quelques succès chantés par les interprètes de la fin des années 1950 et des années 1960 : Henri Salvador (*Syracuse*), Yves Montand, Serge Reggiani (*Il ne faudra jamais*, poème déclamé), Zizi Jeanmaire (*Mon truc en plume*), Mouloudji (*Une soirée au Gerpil*), Jean Ferrat (*La cervelle*), Juliette Greco (*Dimitri*). Plusieurs de ses poèmes sont en argot et d'autres sont irrévérencieux. Il peint volontiers les bas-fonds, le monde de la nuit et de l'ivresse en cultivant l'alexandrin, pour la forme.

Il rencontre Charles Aznavour à Montmartre dans les années 1950 et lui fournit quelques textes dont certains seront censurés (*Le cul de ma sœur*). Aznavour lui rendra hommage dans un album intitulé *Charles chante Aznavour et Dimey*, paru en 1983. Cet album réunit une vingtaine de titres, des chansons écrites par Dimey pour l'artiste ou des poèmes mis en

musique[618]. En rendant hommage à Dimey en 1983, Aznavour célèbre à la fois le poète et le parolier auquel il vouait une grande admiration :

> Comme Francis Blanche, il était capable d'écrire un texte de chanson tout en menant une conversation sur un tout autre sujet. Il improvisait des alexandrins et cela ralentissait son inspiration de devoir les noter ! À la fin des années 1950, il venait chez moi avec des cahiers d'écolier remplis de textes. Je feuilletais et je lui disais lesquels on allait transformer en chansons[619].

Les chansons écrites par Dimey pour Aznavour sont versifiées mais ne le sont pas toutes en alexandrins. Parmi ces chansons nous pouvons citer : *Le carillonneur, L'amour et la Guerre, La salle et la terrasse, Monsieur est mort, On a toujours le temps, Trèfle à légende, Les amants de ma femme, L'enfant maquillé, Les bateaux sont partis, Une maison, un bel incendie*. Certaines d'entre elles présentent des situations similaires à des celles écrites par Aznavour ou des situations anecdotiques. Ainsi, dans *Monsieur est mort*, le canteur hérite d'un employeur peu sympathique dont la mort le réjouit :

> Monsieur est mort, tout le monde s'en fout
> C'est pas les vieux salauds qui manquent
> D'autant que depuis qu'il était fou
> Le château n'était pas une planque
> Un homme qu'aurait pas mal vécu
> Mais il y eut dans son enfance
> Beaucoup trop de coups de pieds perdus
> Pour qu'il puisse comprendre l'existence
>
> […] Bref, il est mort, c'est pas trop tôt
> Ça suffisait d'ennuyer le monde
> On est patient mais trop c'est trop
> Tout le monde s'en réjouit à la ronde
>
> […] Mais je ne vous ai pas dit le plus beau
> Par testament monsieur me laisse
> La totalité du magot…
> Ca me prépare une chouette de vieillesse

La chute qui déjoue l'horizon d'attente, le recours à une syntaxe relâchée et le portrait pittoresque du personnage sont des éléments récurrents de la poétique aznavourienne. Sur un autre registre, *L'amour et la guerre*, au départ censurée, remaniée puis réinterprétée dans sa version d'origine, est une chanson antimilitariste qui s'inscrit dans la veine des chansons sur le temps, le regret de l'enfance et l'amour salvateur. Mais c'est, sans doute, *La salle et la terrasse* qui correspond le plus à l'univers aznavourien. Le premier couplet brosse le portrait d'un canteur qui ne s'est pas aperçu du temps qui passe et qui regrette le destin qui l'a amené, ironie

[618] Cet album est le premier que Charles Aznavour consacre entièrement à un autre auteur que lui-même. Il n'a pas connu un grand succès auprès du public, sans doute car la public n'y a pas retrouvé les thématiques habituelles de l'artiste, comme le suggère Bertrand Dicale.
[619] Cité par Bertrand Dicale, *op.cit*. p. 526.

du sort, à travailler chez celle qu'il aimait alors qu'il était le jeune adolescent « *coq du collège* » :

> Depuis dix ans comm'le temps passe
> Je fais la salle et la terrasse
> Chez Marie-Louise que tu connais
> La p'tite rouquine au teint de lait
> Que je rêvais de prendre au piège
> Quand j'étais le coq au collège
> Dieu qu'il en est passé du temps
> Sur moi qui joue toujours perdant
> En attendant que je m'y fasse
> Je fais la salle et la terrasse
> Et je suis aimé des clients

Si les chansons écrites par Dimey ne font pas nécessairement partie des incontournables de Charles Aznavour, elles se démarquent néanmoins par la qualité de la plume qui les a écrites. Si Plante écrit de manière à embrasser le style des textes de Charles Aznavour et peut, par conséquent, être considéré comme un double auctorial, Bernard Dimey contribue à son classicisme par la forme poétique de ses textes et l'écriture d'une chanson aux accents poétiques.

Parmi les autres plumes d'Aznavour, certaines se distinguent par leurs textes et contribuent, chacune à sa manière, au réalisme poétique et sentimental qui caractérise les chansons d'Aznavour, à leur sensibilité à l'air du temps, à leur dimension nostalgique et à leur souci du détail vrai ou anecdotique. Ainsi, Jacques Mareuil, en racontant l'histoire d'un viol d'une jeune fille de dix-sept dans *Trousse-Chemise*, agrémente le répertoire d'Aznavour d'une chanson narrative aux accents tragiques. Il instaure, à travers des détails narratifs, un cadre suggérant la suite des péripéties de son récit jamais explicite du viol :

> Malgré tes prières à corps défendant
> Et j'ai renversé le vin de nos verres
> Ta robe légère et tes dix-sept ans

De même, le motif de la nostalgie du lieu et des amours perdus abondamment représenté dans la chanson aznavourienne trouve dans *Que c'est triste Venise*, écrite par Françoise Dorin, l'une de ses expressions les plus abouties :

> Que c'est triste Venise au temps des amours mortes
> Que c'est triste Venise quand on ne s'aime plus
> Les musées, les églises ouvrent en vain leurs portes
> Inutiles beautés devant nos yeux déçus
> Que c'est triste Venise le soir sur la lagune
> Quand on cherche une main que l'on ne vous tend pas[620]

[620] D'ailleurs celle-ci avait proposé, au départ, une première version gaie et joyeuse de cette chanson :

Le pittoresque, le folklorique et le détail réaliste sont présents dans *La Mamma*, écrite par Robert Gall et composée par Charles Aznavour :

> On la réchauffe de baisers
> On lui remont' ses oreillers
> Elle va mourir la Mamma

L'expression aphoristique et proverbiale d'Aznavour est également caractéristique d'un titre comme *L'amour c'est comme un jour*, écrit par Yves Stéphane. Tous ces exemples indiquent clairement que le classicisme de l'écriture d'Aznavour et de son répertoire est le fruit de collaborations qui ont participé, au fil du temps, à forger son empreinte stylistique et à confirmer les tendances scripturales de son univers.

- **2.2. Ses collaborateurs populaires** :

2.2.1. Gilbert Bécaud :

Gilbert Bécaud fait également partie des collaborateurs de Charles Aznavour. Le souvenir de leur collaboration est maintenu par quelques titres qu'ils ont créés ensemble, Aznavour pour le texte, Bécaud pour la musique (il aurait pris, auprès d'Aznavour, la place de Pierre Roche) et interprétés tantôt par l'un tantôt par l'autre. Les deux artistes, qui étaient contemporains l'un de l'autre (Bécaud est né en 1927 et mort en 2001), se sont rencontrés chez Piaf en 1951. Voici le souvenir de cette rencontre tel que relaté Gilbert Bécaud :

> La nuit chez Édith Piaf, à Boulogne, dans la fumée bleue des cigarettes, on travaille, mais on s'amuse aussi, on mange des escalopes à la crème, on enchaîne les bières et les cafés. Je me couche toujours très tard – quand je me couche ! Une fin de matinée, vers midi, je débarque chez Édith, elle dort encore. Dans le salon, arrive un jeune garçon de vingt-huit ans (« Je m'appelle Charles Aznavour »… « Moi, c'est Gilbert Bécaud »). Charles a mis un terme, peu avant, à son association

Que c'est joli Venise au temps des amours folles
Que c'est joli Venise au temps de la passion
Au bout de chaque phrase et de chaque parole
S'allument dans les yeux des point d'exclamations !
Que c'est joli Venise lorsque les barcarolles
Couvrent le chuchotis perfide de l'humour
Et qu'en toute franchise, on croit dans les gondoles
Être vraiment les seuls à inventer l'amour.
Que c'est joli Venise au temps des amours folles
Les musées, les églises, les piazzas, les canaux
Offrent à la passion le concours bénévole
De leurs beautés unies dans un secret complot.
Que c'est joli Venise le soir sur la lagune
Quand on trouve nouveau ce qu'on connaît par cœur
Et qu'on idéalise tout au point que la lune
Vous paraît brusquement plus argentée qu'ailleurs.
Au revoir les pigeons, les ponts et les gondoles
À bientôt. Forcément… un jour nous reviendrons :
C'est trop joli Venise au temps des amours folles
C'est trop joli Venise au temps de la passion., in DORIN Françoise et René, *Dorin père et fille*, Paris, Plon, 1999, p.205.

> avec Pierre Roche. Nous écrirons ensemble *Mé qué mé qué*, *Donne-moi*, *Viens*, *Terre nouvelle* et d'autres chansons dont je ne me souviens plus. C'est loin, il y a une éternité [621]!

Si l'envol à lieu en 1954 pour Bécaud surnommé « Monsieur 100 000 volts », il tardera quelque peu pour l'aîné, ce qui créera, selon les spécialistes[622], quelques rivalités entre les deux artistes. Une compétition sera maintenue, même quand l'aîné atteindra les sommets de la gloire. Mais en dépit de ces ressentis, les deux artistes vont connaître une collaboration professionnelle efficace et vont créer des titres qui connaîtront un succès notable dans les années 1950 et 1960, notamment : *Mé qué mé qué ; Viens ; Ca ; Rentre chez toi et pleure, Je veux te dire adieu, I Want To Be Kissed ; La ville ; Je t'attends ; Ne dis rien ; La route ; Marie quand tu t'en vas*. L'esthétique de ces chansons est en harmonie avec les changements et les mutations musicales de l'époque et marque une transition entre la chanson rive gauche (dite poétique) et le music-hall : « *Tous deux ont jeté un pont, ouvert une voie de passage entre la chanson dite poétique et celle dite commerciale*, observe, à cet égard, Angèle Guller, *leur démarche se situant à mi-chemin de l'une et de l'autre*[623] ».

De fait, les orchestrations, le style rythmé et syncopé, les interprétations vocales (en particulier lors des premiers concerts grand public de Bécaud), souvent accompagnées d'une audace thématique, vont caractériser certaines collaborations des deux artistes qui vont susciter l'engouement du public et marquer cette transition. Ainsi, l'alternance d'un rythme lent puis rapide avec des passages jazzy dans *Ca*, titre sur les joies du sentiment amoureux, rend compte de cette nouvelle esthétique. De même, la couleur exotique de *Mé qué mé qué*, sa musique swinguante et son refrain jouant d'un jeu de mots (contraction phonique de « *mais qu'est-ce que c'est* ») pour annoncer la séparation amoureuse des protagonistes en font un titre très prisé par les interprètes qui vont en donner d'autres versions (Dario Moreno, Joe Dassin). Cependant, les variations au niveau des deux interprétations que donne chacun des deux artistes du titre *Je veux te dire adieu* rendent compte des l'audace de l'aîné face aux réserves du cadet. En effet, le texte de la chanson qui raconte une séparation douloureuse est chargé d'allusions érotiques :

---

[621] Cité par Annie et Bernard Réval, in *Gilbert Bécaud, Jardins secrets*, Paris, France-Empire, 2001, p.34-35.

[622] Bertrand Dicale écrira, à cet égard : « Singulière amitié entre deux monstres sacrés qui ont changé le visage de la chanson française…Aznavour se souvient : « *Dès le départ, je vois son talent et il voit le mien. Mais je suis l'homme dont il est le plus jaloux dans sa vie. Et il me l'a dit en face. » Car le talent ne suffit pas à faire le succès, chacun le sait. Lorsque le métier doutait de la capacité de Charles Aznavour à monter au sommet […] ? Gilbert Bécaud n'imaginait pas que son vieux camarade le rattraperait en termes de ventes de disques, ni surtout qu'il parviendrait à conquérir l'Amérique. Et quand « le petit Charles » revient de sa campagne victorieuse au Carnegie Hall, en 1963, l'ami Gilbert avoue tout droitement être impressionné. Et plus encore quand Aznavour conquerra le Japon* », in *Tout Aznavour*, *op.cit*. p.460-461.

[623] GULLER Angèle, *Le 9e art, pour une connaissance de la chanson contemporaine (de 1945 à nos jours)*, Bruxelles, Vokaer, 1978, p.109.

Et puisque d'autres mains sur ton corps impudique
Sont venues prendre place où mes doigts ne sont plus

[…] Puisque tes reins se cambrent aux nouvelles étreintes
Et que ta peau frémit sous un souffle nouveau
Puisqu'un autre que moi peut arracher tes plaintes
Faisant jaillir de toi des râles et des mots
Je veux te dire adieux

Et puisque sur sa couche tu nies mon existence
En oubliant mon nom pour mieux crier le sien

Bécaud choisira de changer un vers en particulier dans la version qu'il enregistre en 1955. En effet, si Aznavour a écrit et chantera « *Puisque* […] *tu mords dans sa vie pour tisser ta* ***jouissance*** », Bécaud, chantera, quant à lui, « *pour tisser ta* ***souffrance***[624] ». Il priera le public d'excuser l'impudeur de l'auteur, lors de l'un de ces concerts, en ces termes :

> Je voudrais vous chanter une chanson que je viens d'écrire avec Charles Aznavour. C'est l'histoire d'un homme très malheureux – ça arrive…-, et si au cours de ce texte, quelques mots peuvent choquer un peu l'oreille en passant, vous voyez ce que je veux dire, de toute manière je n'en suis pas responsable, car c'est « lui » qui a écrit les paroles ! Je n'ai fait que la musique, par conséquent je ne veux pas être tout à fait « dans le coup ». Seulement, je pense que ce n'est pas pour ces quelques mots que nous devions laisser la chanson dans le tiroir, alors nous l'avons faite quand même, ça s'appelle *Je veux te dire adieu*[625].

Par ailleurs, la longue chanson de plus de cinq minutes, intitulée *La ville*, est l'une des collaborations la plus explicite de l'esprit du tandem Aznavour/Bécaud. Chanson sur Paris, ville perçue par le regard d'un canteur venu de province, subjugué par son aspect animé, elle est caractérisée par une alternance de rythme et par la présence d'une forte orchestration qui suggèrent la vie de Paris.

Ainsi, les chansons d'Aznavour composées par Bécaud sont le témoin d'une évolution stylistique de la part de l'auteur et porteront en mémoire une collaboration entre deux figures qui se sont créé un empreinte artistique dans un moment charnière de l'histoire de la chanson française. Aznavour rendra hommage à Bécaud en 2017, à travers un texte poétique qui est une expression nostalgique de leur collaboration tout autant qu'un hommage en miroir :

Les grands feux s'éteignent
Les visages s'estompent
Les grandes voix se taisent
Les absents ont toujours tort, dit-on
Mais toi Gilbert, tu n'es pas absent
Tu es dans la lune comme les poètes
Ou sur une planète
Dans un paradis harmonique
Du côté ensoleillé du mur
Assis sur ton étoile laissant courir derrière toi

[624] Nous soulignons.
[625] Cité par Annie et Bernard Réval, *op.cit*. p. 50-51.

Un merveilleux sillon de mélodies
Gravées dans les vinyles de nos souvenirs
D'où tu peux là encore
Dans le no man'land des étoiles disparues
Briller
Faisant toujours de l'ombre aux étoiles filantes
Dans le cœur d'un public qui a faim et soif
De te retrouver au détour de la nostalgie par la magie
Du son et de l'image
Fiévreux grandiose, sublime
Dans ce répertoire qui t'habillait si bien
Regardez, regardez
Le funambule est là, en équilibre dans nos mémoires
Voyez, écoutez, il chante et danse au bras de Nathalie
Sur une galaxie jonchée de roses[626]

2.2.2 : Johnny Hallyday :

Johnny Hallyday, qu'a parrainé Charles Aznavour au début des années 1960 est l'un des collaborateurs prestigieux le plus évoqué dans le discours critique autour de l'auteur-compositeur-interprète. Celui que l'on surnomme « *l'idole des jeunes* » doit certaines chansons à succès à son aîné que celui-ci reprendra par la suite. En effet, certains classiques de Johnny Hallyday sont à l'origine des titres écrits ou composés par Aznavour durant la période pendant laquelle il a côtoyé de près la vague yéyé. Sur les cinq titres fournis par Aznavour à son cadet (*Il faut saisir sa chance, Retiens la nuit, Sam'di soir, Bonne chance, Ce n'est pas juste après tout*[627]), il convient de retenir en particulier *Retiens la nuit* et, dans une moindre mesure, *Il faut saisir sa chance* comme chansons à succès populaire qu'Aznavour revendiquera de son répertoire.

Retiens la nuit est un succès par procuration, chanté par Johnny en 1961 ensuite enregistré par Aznavour en 1978 puis en 1982 dans de nouvelles orchestrations. Persuadé qu'il doit convaincre aussi bien les parents que « les jeunes », Aznavour conçoit ce titre, avec le compositeur Georges Garvarentz, comme une ballade sur un tempo lent dans laquelle y sont décrites les pulsions amoureuses de jeunes amants. Elle est construite sur la répétition des quatre premiers couplets auxquels se greffe un couplet pivot sur l'ambivalence du sentiment amoureux fragilisé par la peur qu'engendre son intensité :

Pour le bonheur
De nos deux cœurs
Arrête le temps et les heures
Je t'en supplie
À l'infini
Retiens la nuit

[626] AZNAVOUR Charles, *Retiens la vie*, *op.cit*. p. 49.
[627] Les quatre premiers titres apparaissent dans l'*Intégrale*, 2010.

Ne me demande pas d'où me vient ma tristesse
Ne me demande rien tu ne comprendrais pas
En découvrant l'amour je frôle la détresse
En croyant au bonheur la peur entre en mes joies

Retiens la nuit
Pour nous deux jusqu'à la fin du monde
Retiens la nuit
Pour nos cœurs, dans sa course vagabonde.

Aznavour et Hallyday se retrouveront autour du collectif *Pour toi Arménie* puis dans l'album *Duos* de l'aîné, paru en 2008 dans lequel ils reprendront *Il faut savoir* et sa version anglaise *You've got to learn*. En 1998, l'interprète de *Retiens la nuit* va reprendre *Sur ma vie* (1955) de Charles Aznavour dans son concert au Stade de France comme pour rappeler l'amitié qui lia les deux artistes. D'ailleurs, Aznavour lui rendra également hommage en préfaçant des biographies qui lui sont consacrées ou encore dans un texte-hommage de sa prose intime intitulé « De toi Johnny, John ne nie rien » dans lequel il brosse un panégyrique de « l'idole des jeunes » :

Nul ne peut prétendre le connaître
Ni vous ni moi ni même peut-être
Ce solitaire qui fréquente les foules
Mystérieux autant que populaire
De jeune homme à abattre
Au socle de géant
Il a connu des jours le meilleur et le pire
À force de travail, de foi en son étoile
Il a comme un orfèvre su forger ses délires
En devenant légende de son vivant
Une légende
La légende
Sa légende
Que savons-nous de ses meurtrissures
De ses déchirures, enfouies, cachées
Au plus profond de son être qui ne se libèrent
Que lorsqu'il s'exprime en chantant ?
Rien, de lui on ne sait rien
En tout cas peu de chose
L'homme reste secret
L'homme reste mystère
Il aime l'horizon, comme il aime sa terre
Il est ce grand enfant qui joue avec sa vie
Jusqu'à la démesure, jusqu'à se perdre aussi
Il aime le silence comme il aime la nuit
En d'autres temps il aurait fait partie
De ses aventuriers
Partant à la découverte de terres inconnues
Dans des contrées lointaines
Ce que d'ailleurs il fait souvent
À sa manière
Il a deux mondes dans sa tête
Celui de ses attaches et l'autre de ses rêves
Amant des grands espaces

Qu'il aime à parcourir
Sur Alezan moteur
Libre et cheveux au vent
L'autre où vivent les siens
Où toujours il revient
Retrouver ses racines
Auprès de sa famille, centre de ses amours
De ses inconditionnelles
Qui le suivent fidèles
De l'âme et la pensée, tandis qu'ailleurs il court
En quête d'autre chose
Cet éternel enfant
Qu'ils connaissent rockeur
Bien debout sur son temps
Homme roc, et de cœur
Qui dévore le temps

Il conviendrait de finir ce propos sur les collaborations qui ont marqué l'œuvre et le parcours de Charles Aznavour par l'évocation du compositeur Georges Garvarentz qui a composé la musique de plusieurs chansons à succès de l'artiste français. Il s'agit, pour un grand nombre d'entre elles, des chansons qui ont fait office de bandes-originales de films français ou internationaux. Georges Garvarentz, qui était également d'origine arménienne et le mari d'Aïda Aznavour, la sœur de Charles, a notamment composé la musique de *Ils sont tombés* et *Pour toi Arménie* qui traitent du génocide et célèbrent la terre des origines. Leur première collaboration remonte à l'année 1960 autour du titre Rendez-vous à Brasilia paradoxalement écrite par Garvarentz et composée par Aznavour. Elle s'arrêtera en 1993 à la suite du décès du compositeur. Les chansons composées par Garvarentz ont laissé une empreinte musicale dans le répertoire aznavourien. Leur collaboration peut donc être interprétée comme une énième expression de l'unité de l'œuvre de Charles Aznavour et par conséquent, de son classicisme.

CONCLUSION :

CHARLES AZNAVOUR, UN CLASSIQUE DANS L'AIR DU TEMPS

Faire œuvre durable, c'est là mon ambition.
(Gide, *Journal*, 1943)

Le temps est au cœur de l'œuvre d'Aznavour aussi bien dans ses thématiques, dans sa structure, dans son mode d'existence, que dans son mode de production et son mode de diffusion. L'auteur-compositeur-interprète a pensé le temps pour créer une œuvre durable. Exacerbant le sentiment nostalgique des auditeurs à travers la peinture d'une nostalgie généralisée, dialoguant avec le kaléidoscope des modes esthétiques et musicales qu'il a traversées, s'ouvrant sur les esthétiques contemporaines, s'engageant dans certaines causes de son temps, Aznavour a constamment absorbé l'air du temps pour paradoxalement le dépasser et atteindre le hors-temps des classiques. En effet, les différents mécanismes d'acclimatation de son œuvre avec les tendances dominantes indiquent son inscription dans la perspective du temps pour mettre à mal son court linéaire. Il défie l'arc temporel en faisant du souvenir le catalyseur de son œuvre et la garantie de sa permanence dans le temps et de la perpétuation de son avenir.

De même, sa démarche artistique indique que le temps est pensé dans la perspective d'une auto-patrimonialisation. Alimentant la nostalgie du public pour son propre répertoire ancien, il génère constamment le souvenir de ses chansons auprès d'un public qui nourrit l'amour du passé. Réédition, autoréférentialité, duos, reprises médiatiques sont autant de manifestations d'une volonté réfléchie d'alimenter le présent par le souvenir de succès passés. La longévité de sa carrière et la densité de son répertoire sont condensées dans l'exploitation continue et constante d'un leg patrimonial. Aznavour parvient ainsi à créer le processus de classicisation de ses chansons devenues, pour certaines, atemporelles. Son œuvre est aux antipodes de l'éphémère que le terme de « tube », symboliserait. Elle a abouti à des standards dont le retour et le ressassement dans le temps ont confirmé la durabilité.

L'anamnèse est donc une figure qui structure l'œuvre d'Aznavour, favorise la pérennité de ce dernier et, par conséquent, l'inscrit dans l'atemporalité des classiques universels. Penser le temps, c'est dire son désir de perdurer, de traverser les âges et d'être une réalité du passé toujours présente aujourd'hui. C'est revendiquer, inconsciemment, son statut de classique. Cette idée est corroborée par ces propos d'Alain Viala :

> […] les œuvres d'art ont une temporalité historique au moins double. En effet, elles sont à la fois des réalités du passé jusqu'au milieu de notre réalité présente. […] L'art […] peut résister au temps pas seulement comme souvenir, trace ou vestige, même comme réalité active ; on s'y ennuie ou on s'y intéresse et on y rit ou on y pleure ; en tout cas, ça vit. C'est du passé mais du passé toujours vivant. […] Par cette double – et même multiple – temporalité des œuvres, chaque lecteur, en lisant les œuvres du passé, peut s'approprier à la fois son histoire et son présent[628].

Si la notion de « classique » renvoie, par définition, à celui qui échappe au temps, elle se réfère, de manière plus large, à la réception de l'œuvre, à sa reconnaissance durable au sein de la société qui la reçoit ou encore, à l'importance qu'elle prend dans la culture à laquelle elle appartient.

[628] VIALA Alain, 1992, *op.cit*. p.13.

QUATRIÈME PARTIE

RÉCEPTION :

CONSÉCRATION ET PERPÉTUATION.

Discours critique, patrimonialisation, universalité

QUATRIÈME PARTIE : RÉCEPTION : CONSÉCRATION ET PERPÉTUATION.
Discours critique, patrimonialisation, universalité 385

SOMMAIRE 386
INTRODUCTION 387
CHAPITRE 1 : CULTE DE L'IMAGE, L'image comme stratégie et second canal de réception 395
INTRODUCTION 396
1.1. L'éthos aznavourien : mise en valeur de soi, ambiguïté et déconstruction des stéréotypes 399
1.1.1. Égocentrique 403
1.1.2. Fils d'immigrés et artiste qui fait France 409
1.1.3. L'écrivain et l'auteur 415
1.2. Théâtralité : le geste et les performances d'Aznavour 422
1.3. L'image d'Aznavour : une image intermédiale 429
1.3.1. L'image médiatique : saturation 433
1.3.2. L'image filmique 440
1.3.3. L'image photographique 446
1.3.4. La bande-dessinée 457
CHAPITRE 2 : RÉCEPTION ET DISCOURS CRITIQUE 466
INTRODUCTION 467
2.1. Une littérature hagiographique abondante : panégyrique, romanesque et démythification 470
2.1.1.Panégyrique 481
2.1.2.Romanesque 483
2.1.3.Démythification 486
2.2. La critique journalistique : de la satire méprisante aux éloges hyperboliques 494
2.2.1. Le temps de la critique : « *L'enroué vers l'or* », « *Le Petit Aznavour* » : mépris, opprobre et incompréhension 498
2.2.2. Le temps de la reconnaissance. Revanche et « mea culpa » : célébration d'un artiste industrieux et sentiment de ressassement du « Grand Aznavour » devenu « classique » 501
2.2.3. Le temps de la consécration et de la canonisation. Longévité : le biographique aux dépens de l'œuvre et célébration 505
2.2.4. La presse face mort d'Aznavour : confirmation d'une canonisation 509
CHAPITRE 3 : PATRIMONIALISATION 513
INTRODUCTION 514
3.1. Distinctions, récompenses et honneurs divers 517
3.2. Les hommages : un rempart contre l'oubli 525
3.2.1. Chansons, spectacles et albums 525
3.2.2. Transtextualité et réécritures 537
- 3.2.2.1. Parodies 540
- 3.2.2.2. Pastiches 545
- 3.2.2.3. Reprises 549
- 3.2.2.4. Allusions dans les arts et réécriture inter-générique 555

3.3. Aznavour prétexte à des œuvres autobiographiques hommages : *Notre histoire* d'Évelyne Aznavour et *Petit frère* d'Aida Aznavour 560

CHAPITRE 4 : UNIVERSALITÉ 576
INTRODUCTION : Une chanson internationaliste et un artiste « baladin » 577
4.1. « *Emmenez-moi au bout de la terre* » : Pérégrinations et l'ailleurs dans l'œuvre aznavourienne 584
4.2. Aznavour et les États-Unis : son « rêve américain » 592
4.3. Aznavour ou l'internationalisation de la chanson française : exportation et défense et illustration de la francophonie 601
4.3.1. Traduction et adaptations 601
4.3.2. Collaborations internationales (duos) 609
4.3.3. Hommages, filiations et réception critique à l'international 613

Introduction :

> **Les chefs-d'œuvre en divers genres de ses contemporains formèrent, pour ainsi dire, les rayons de son auréole. Il sut honorer habilement les hommes de génie qui cultivaient les lettres, et dans la postérité sa gloire s'en est bien trouvée.**
>
> (Madame de Staël, *Corinne*, 1807)
>
> **Pas d'art classique, sans une élite, c'est l'époque qui fait l'œuvre classique**.
>
> (Massis, *Jugements*, 1924)
>
> **On ne saurait l'appeler un critique, si critiquer c'est juger et classer. Ou du moins n'agissait-il en critique qu'au départ, dans le partage qu'il établissait entre les écrivains dignes de son attention et ceux auxquels il refusait l'existence**.
>
> (Mauriac, *Journal littéraire*, Tome 1, 1940)
>
> **Coûte que coûte, il faut s'affirmer, se perpétuer, s'incarner, se réincarner, hypnotiser le néant et le vaincre.**
>
> (Cocteau, *Maalesh*, 1949)

Loin d'être une propriété intrinsèque de l'œuvre, sa dimension classique et sa valeur lui sont attribuées à *réception*. En effet, « *Le classique n'est* […] *pas une valeur en soi, mais une valeur relative, et relative à une logique de la réception.*[629] », écrit Alain Viala dans sa réflexion menée sur la notion de « classique » à laquelle nous empruntons beaucoup d'outils dans notre étude qui consiste en la compréhension du classicisme de Charles Aznavour. En effet, pour ce dernier, le classique n'est pas l'expression d'une esthétique, encore moins celle d'une doctrine. Le « classique » est pour Viala une « *catégorie d'évaluation, donc bien une catégorie construite à réception* [630]». Évoquer la valeur d'une œuvre implique de s'interroger sur les mécanismes qui la fondent et « *les appareils* [631]» et les « *instances qui* [en] *assurent la classicisation* [632]». Résultant d'un processus social de valorisation des œuvres, cette valeur est souvent relative et fluctuante. Si l'on peut être tenté de placer le Temps en arbitre suprême et infaillible de ce qui est digne ou non de durer, il est néanmoins nécessaire, pour comprendre comment une œuvre parvient à accéder au rang d'œuvre classique de s'inscrire dans la perspective de sa réception. Car un auteur ou un artiste ne peuvent s'attribuer eux-mêmes le titre de « classique » ni s'ériger

[629] VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », 1992, *op.cit*. p.11.
[630] VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », 1993, *op.cit*. p.19.
[631] *Ibid*. p. 21.
[632] *Ibidem*. p.21.

en modèle digne des classes, en modèle digne d'être connu par les générations qui ne l'ont pas vu naître ou encore en modèle digne d'être perpétué comme patrimoine national ou universel. Comme le rappelle Marie Odile André dans son étude des mécanismes de classicisation de l'écrivaine Colette, l'histoire même de l'adjectif « classique » suggère suffisamment que cette qualification attribuée à une œuvre « *correspond à une évaluation positive qui est elle-même partie prenante du processus de sa réception* [633]».

Alain Viala, qui évoque la « *permanence d'un désir ou d'un besoin de « classiques »* [634]» en France, considère, par ailleurs, que la classicisation d'une œuvre s'inscrit dans un « *processus*[635] » qui possède sa propre chronologie et ses propres étapes. Il en distingue quatre : légitimation, émergence, consécration et perpétuation. Ces étapes peuvent se succéder en s'enchaînant ou en se chevauchant partiellement tout en s'inscrivant dans la perspective d'une réception. Cela est notamment confirmé par Alain Génetiot : « *dans tous les cas, le mot classique, qu'il s'agisse de déterminer le rang de l'écrivain ou de le juger digne de l'imitation académique, repose sur une évaluation, et donc une réception pour en fixer la valeur* [636]». Pour davantage comprendre ce processus, il est donc nécessaire d'analyser de près les détails des « *mécanismes* [637]» qui mènent à la classicisation et d'interroger les instances légitimes de sa réception et les expressions de sa « perpétuation ».

Selon le *Dictionnaire de critique littéraire*, la réception se définit comme la « *perception d'une œuvre par le public* […]. *Étudier la réception d'un texte, c'est accepter que la lecture d'une œuvre est toujours une réception qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place* [638]». Pour Elsa Marpeau et François-René Martin, « *Recevoir une œuvre, c'est la mettre au centre du débat, l'exposer, la confronter à un public.* [639]». Il résulte de ces définitions de la réception l'idée fondamentale de la confrontation nécessaire de l'œuvre à son public (le médium ici cité est celui de la *lecture* que l'on transposerait, dans l'étude de la chanson, à sa perception

[633] ANDRE Marie-Odile, *Les mécanismes de classicisation d'une écrivain : le cas de Colette*, Metz, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Presses Universitaires de Metz, 2000, p.6.
[634] VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », 1993, *op.cit*. p. 8.
[635]« *processus qui saisit des œuvres pour les faire rentrer dans une même logique de communication et socialisation* », VIALA Alain, 1992, *op.cit*. p.15.
[636] GENETIOT Alain, « Perspectives actuelles sur la littérature classique française », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2006, p.58.
[637] ANDRE Marie-Odile, *ibidem*.
[638] GARDE-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 174.
[639] MARPEAU Elsa et MARTIN François-René, article « Réception, art et littérature », Encyclopédie Universalis, version électronique : https://www.universalis.fr

globale par le biais de son « *tout organique* [640]» constitué des trois éléments fondamentaux de sa sémiologie : « texte-musique-interprétation »), confrontation paramétrée par des données spatio-temporelles, c'est-à-dire contextuelles. Cela place donc le public, destinataire principal de l'œuvre, au cœur de sa réception[641] et par conséquent, au cœur de son processus de classicisation. Il est donc nécessaire de comprendre comment l'œuvre parvient à ce public et comment ce dernier la juge et la perpétue. Il est également important de comprendre comment le public exprime son appréciation et son assimilation de l'œuvre.

Dans la tradition littéraire, comme en histoire de l'art, la notion de « réception » renvoie à « l'esthétique de la réception », développée dans le domaine de la littérature à partir des années 1960, au sein de l'école de Constance par l'universitaire allemand Hans Robert Jauss. Si dans notre étude nous n'emprunterons que très peu d'outils d'analyse à cette discipline, son cadre théorique dont nous nous inspirons néanmoins mérite cependant d'être rapidement rappelé, notamment la position de Jauss face à la notion de « classique » et de « chef-d'œuvre ». Cette discipline s'intéresse aux conditions sociales et historiques d'émergence et de constitution de l'interprétation et aux « *modalités et résultats de la rencontre entre l'œuvre et son destinataire* [642]». Ainsi, selon Jauss, « *une œuvre littéraire ne se constitue qu'au moment où elle devient objet de l'expérience littéraire des contemporains ou de la postérité* [643]». L'intérêt de l'universitaire allemand pour le dialogue entre l'œuvre et son époque et l'œuvre et la postérité constitue certainement le point de rencontre entre l'esthétique de la réception et la notion de « classique ».

De fait, comme le rappel Jean Starobinsky dans sa préface à l'œuvre de Jauss aux éditions Gallimard en 1972, la question essentielle posée par le théoricien allemand porte sur la fonction de la littérature et en particulier sur notre rapport aux textes du passé, ce qui fondamentalement nous renvoie à la notion de classique. Ainsi, si comme l'a démontré Alain Viala et comme le rappelle Florence Dumora-Mabille, « *la question du classicisme montre l'impossibilité de fonder la valeur littéraire sur des critères intrinsèques, indépendamment de la logique historique de la réception* [644]», la réception semble conditionnée, selon Jauss, par

[640] HIRSCHI Stéphane, *Chanson, art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p.25.
[641] Aznavour ne le suggère-t-il pas dans les derniers vers de sa chanson *La critique* (2007) : « *La critique, la critique/ Donne son unique opinion/ Qu'est pas forcément du béton/ En fin de compte, seul le public a raison* », plaçant ainsi le public comme le principal destinataire et juge de l'œuvre, ce qui, par conséquent, en fait le seul vecteur d'actualisation et de vie de celle-ci.
[642] WARNING Rainer, préface à *Pour une esthétique de la réception*, JAUSS Hans Robert, trad.fr de C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p.9.
[643] MARPEAU Elsa et MARTIN François-René, article « Réception, art et littérature », *ibidem*.
[644] DUMORA-MABILLE, article « classicisme », in *Dictionnaire du littéraire*, op.cit. p.96.

l'attitude de son destinataire (lecteur ou auditeur-spectateur dans le cas des œuvres d'art) à son égard, c'est-à-dire, que l'œuvre devient un véritable lieu d'interprétation et de rencontre entre l'intra et l'extratextuel (ce que, dans la théorie de la réception, l'on évoque à travers la notion « d'horizon d'attente ») et que celle-ci n'atteint son accomplissement final qu'en étant confrontée aux connaissances préalables de ce lecteur, à la tradition et aux expériences de ses lectures antérieures.

L'œuvre est donc perçue et « reçue » en termes de continuité ou de rupture par rapport à la tradition, en termes de conformité ou d'écart par rapport à celle-ci. Ainsi, l'intérêt de la théorie de Jauss dans une étude sur le classicisme et dans notre perspective semble résider non seulement dans l'importance accordée à la réception de l'œuvre mais également dans son intérêt pour cette dynamique qui transforme, en fonction des époques, les concrétisations d'une œuvre et ses effets sur l'actualisation ou les changements de sens, car une œuvre classique est, par définition, en perpétuel dialogue avec le temps et le contexte temporel, « *elle est tout à la fois production passée et réception présente* [645]». La définition que donne Jauss du « *classicisme de ce que l'on appelle les chefs-d'œuvre* » repose essentiellement sur la notion d'écart esthétique :

> Si au contraire, le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public, il s'ensuit de là que cet écart, qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est approuvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité, peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir. C'est de ce deuxième changement d'horizon que relève notamment le classicisme de ce qu'on appelle les chefs-d'œuvre ; leur beauté formelle désormais évidente et « leur signification éternelle » qui semble ne plus poser de problèmes les rapprochent dangereusement, pour une esthétique de la réception, de l'art « culinaire », immédiatement assimilable et convaincant, de sorte qu'il faut faire l'effort tout particulier de les lire à rebours de son habitude pour ressaisir leur caractère proprement esthétique[646].

Si Jauss ne récuse pas la notion de « *chef-d'œuvre* », souvent confondue et assimilée à celle de « classique », comme le rappelle notamment Isabelle De Peretti[647], il en souligne néanmoins le danger. L'œuvre doit être appréciée à rebours pour provoquer le plaisir de sa découverte ou de sa redécouverte :

> Le texte poétique n'est pas un catéchisme qui nous poserait des questions dont la réponse est donnée d'avance. À la différence du texte religieux canonique, qui fait autorité et dont le sens préétabli doit être perçu par « quiconque a des oreilles pour entendre », le texte poétique est conçu comme une structure ouverte où doit se développer, dans le champ libre d'une compréhension dialoguée, un sens

[645] LOUICHON Brigitte, « Définir la littérature patrimoniale », in *Enseigner les classiques aujourd'hui*, *op.cit*. p.41.
[646] JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad.fr de C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p.54.
[647] DE PERETTI Isabelle, « Introduction », in *Enseigner les « classiques » aujourd'hui. Approches critiques et didactiques*, Paris, Peter Lang, 2012, p.11-20.

> qui n'est pas dès l'abord « révélé » mais se « concrétise » au fil des réceptions successives dont l'enchaînement répond à celui des questions et des réponses […][648].

Le recul temporel semble nécessaire pour apprécier une œuvre et en saisir le sens. Le « *dialogue* » entre l'œuvre et ses différents publics successifs en garantit donc l'élévation au rang de chef-d'œuvre, la valeur et, d'une certaine manière, l'aspect classique, lui-même saisi à rebours et à réception.

Si le rappel de ces quelques jalons théoriques et de ces quelques définitions justifie l'objet du propos de cette quatrième et dernière partie de notre démonstration qui consistera en l'étude de la réception de l'œuvre aznavourienne, il permet surtout de positionner cette ultime étape de notre réflexion quant aux théories relatives à la réception et de montrer la nécessité d'interroger les mécanismes de classicisation d'une œuvre telle que reçue par le public. En effet, nous souhaitons davantage interroger, dans cette partie, intitulée « RÉCEPTION : CONSÉCRATION ET PERPÉTUATION. Discours critique, patrimonialisation et universalité », les modalités de rencontres de l'œuvre d'Aznavour avec son public et ses résultats en termes de postérité, de notoriété et de perpétuation, comme manifestations d'un processus de classicisation de l'artiste. Si dans notre démonstration, il a été question, jusque-là, de l'étude des qualités esthétiques de l'œuvre d'Aznavour qui justifient l'appréhension de l'auteur-compositeur-interprète comme un « classique » de la chanson française et si nous avons trouvé dans la perception du temps chez Aznavour un nœud de réflexion pertinent, il nous a semblé légitime et cohérent de finir notre réflexion sur l'étude du processus de réception de l'œuvre, notamment en l'interrogeant à travers le prisme des instances de légitimation et en interrogeant les indices de son entrée dans le patrimoine national et universel, car les classiques sont ceux « *qui bénéficient de fortes concentrations institutionnelles*[649] ».

À cet effet, dans l'esprit de cette dernière étape de notre réflexion qui s'intéresse à la réception d'Aznavour et de son œuvre en tant que « classiques », il conviendra de se demander par qui Aznavour est-il érigé comme tel, comment et au nom de quoi. Il conviendra également de s'intéresser, en gardant les différentes approches définitoires du classique en perspective, aux moyens et aux expressions de la consécration de Charles Aznavour. Comme le rappelle Jean-Louis Dufays, parmi les critères de définition du classique, le critère institutionnel est sans doute le plus incontournable : est classique celui qui jouit d'une certaine légitimation éditoriale et critique. Plus une œuvre obtient de prix et voit se multiplier à son égard les métatextes, plus

[648] JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit*. p. 248.
[649] VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique », 1993, *op.cit*. p. 25.

elle est susceptible d'atteindre le rang d'œuvre classique. La réception institutionnalisée fera donc objet d'un développement détaillé. De même, s'il convient d'écarter le critère scolaire, qu'il évoque également, moins pertinent dans notre étude de la réception d'Aznavour (la chanson étant encore perçue comme objet didactique par les environnements scolaires et universitaires et n'étant pas suffisamment enseignée dans les programmes officiels, mais désormais étudiée dans la recherche académique), le critère institutionnel est quant à lui fondamental et peut être associé au critère politique qui repose sur une « *légitimation réciproque* [650]» : « *pour une autorité politique, porter un auteur au panthéon (au sens propre comme au sens figuré), c'est tout à la fois lui faire honneur et se faire honneur à soi-même* [651]». Dans cette perspective, nous nous intéresserons, dans le cadre de cette dernière partie, aux honneurs, pris au sens large du terme, dont a bénéficié Aznavour, ainsi que son rapport à la France, à son identité nationale et à son rayonnement à l'international.

Le premier chapitre de cette partie, intitulé « Culte de l'image : l'image comme stratégie et second canal de réception », s'intéressera à l'image qu'Aznavour a véhiculée de lui-même et à son impact sur la réception de ce dernier. Nous inspirant des théories linguistiques sur l'éthos (Maingueneau (1996), Amossy (1999)), la posture (Meizoz, (2007)), sur l'image intra-discursive qu'un locuteur donne de lui-même et sur l'intermédialité, nous tenterons de démontrer qu'Aznavour intervient, à travers son œuvre intégrale (chantée, autobiographique et cinématographique), dans le processus de réception de celle-ci pour façonner son image et créer son propre mythe. Ainsi, il s'agira de voir, dans ce chapitre, que l'image, textuelle, scénique, iconique et visuelle, participe d'une véritable stratégie de la part de l'artiste pour s'autopromouvoir et se mettre en valeur. Nous verrons que ce culte du moi, dont il s'agira d'étudier les expressions, est au service d'une stratégie d'ancrage mémoriel et qu'il présente des enjeux en termes de mémoire et de renommée, l'artiste étant constamment dans le ressassement de l'image qu'il souhaite faire passer de lui-même pour la postérité. Cela à travers plusieurs supports et médias qui « mettent en scène » et « donnent à voir » l'auteur-compositeur-interprète s'autocélébrant. Il sera question de prouver que son vedettariat (mot étymologiquement rattaché à la vue[652]) s'explique, en partie, par une poétique de l'image, au sens propre comme au sens figuré.

[650] DUFAYS Jean-Louis, « Le patrimoine : un objet à circonscrire, un savoir à transmettre », in *Enseigner les « classiques »*, *op.cit*. p 298.
[651] *Ibidem*.
[652] Selon Littré, le mot « vedette » vient de l'italien *vedetta* (« sentinelle »), croisement de *veletta* (« vigile ») et de *vedere* qui signifie « voir ».

Le second chapitre de cette quatrième partie, intitulé « Réception et discours critique », aura pour objet l'étude des textes engendrés par Aznavour, les métatextes critiques dont son œuvre et lui-même font l'objet et qui contribuent à mettre en relief sa présence dans le domaine public. Dans cette perspective, nous nous distinguerons essentiellement deux types de discours : le discours biographique et le discours journalistique. Comme l'a écrit Judith Schlanger « *le classique donne aux lettrés à penser et à parler* [653]» et comme l'a expliqué Brigitte Louichon[654], plus une œuvre est prise pour objet par des discours contemporains, plus elle paraît patrimonialisée. La présence d'un discours critique autour de l'artiste contribuerait donc à sa classicisation, d'autant que ce discours et abondant, foisonnant et souvent redondant. Il s'agira donc de tenter de montrer que les discours biographiques et journalistiques ont contribué à la présence quasi-constante d'Aznavour dans les mémoires, ces discours s'étalant sur des plages temporelles assez importantes. Cela nous permettra d'interroger leurs constantes, leurs variantes et leur axiologie. Il s'agira de voir qu'ils s'inscrivent en parfaite adéquation avec les stratégies de communication adoptées par l'artiste et qu'ils font échos à l'image que ce dernier a souhaité véhiculer de lui-même.

Le troisième chapitre de cette partie, intitulé « Patrimonialisation », a pour objectif d'étudier les expressions de la patrimonialité de Charles Aznavour. Dans le cadre de ce chapitre, nous élargissons le champ sémantique de la notion de « classique » à celui d'œuvre « *patrimoniale* » à laquelle elle est souvent associée afin de mieux saisir les phénomènes de « consécration » et de « perpétuation », étapes nécessaires et obligatoires, selon Viala, dans le processus de classicisation d'une œuvre et de son auteur. De fait, la phase de consécration qui suppose « *l'accès aux marques les plus hautes de distinction* [655]» et celle de la perpétuation qui suppose, quant à elle, « *l'entrée au patrimoine reconnu* [656]» seront étudiées à travers leurs expressions concrètes. À ce propos, nous nous inspirons de l'article de Brigitte Louichon qui définit l'œuvre classique comme celle qui peut *« servir d'hypotextes à des œuvres ultérieures* [657]» : « *en effet, si une œuvre est gratuite et classique, si donc elle est pleinement patrimoniale, elle est présente, elle existe* ici *et* maintenant. *Elle génère ce que j'appelle des «* objets discursifs secondaires *», lesquels constituent les preuves de son actualité et donc de sa patrimonialité*.[658] ». Reprenant la classification genetienne des pratiques hypertextuelles,

[653] SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 1992, p.107.
[654] *Op.cit*.
[655] VIALA Alain, 1993, *op.cit*. p. 25.
[656] *Ibidem*.
[657] LOUICHON Brigitte, *op.cit*. p. 30.
[658] *Ibid*. p. 41.

Brigitte Louichon s'intéresse aux reprises, parodies, pastiches, allusions et autres formes de réécritures d'une œuvre pour en apprécier la « perpétuation ». Nous suivrons, dans le cadre de ce chapitre, la même démarche afin de mesurer le degré de patrimonialisation de l'œuvre aznavourienne. Ainsi le critère objectif de la réécriture et celui rhétorique de l'imitation y seront donc privilégiés.

Le quatrième et dernier chapitre de cette partie, intitulé « Universalité », s'intéressera à l'enjeu culturel de l'œuvre aznavourienne en termes de rayonnement international. En effet, si un classique parvient à atteindre une notoriété qui dépasse les frontières de la nation tout en, paradoxalement, véhiculant l'idée de la grandeur de cette même nation, nous montrerons, dans ce chapitre, que Charles Aznavour illustre ce paradoxe du classique. Auteur-compositeur-interprète qui « *fait France* [659]» et artiste français le plus connu au monde, Aznavour parvient à exporter la chanson française à l'étranger, non seulement en français mais également en langue étrangère. Nous nous intéresserons aux formes et aux enjeux des adaptations et des traductions de son œuvre, indice majeur de son universalité et de son entrée dans un processus de classicisation, à ses collaborations internationales et aux influences étrangères *sur* son œuvre et *de* son œuvre dans d'autres aires linguistiques (notamment les mondes anglophone et arabophone). Ce dernier chapitre souhaite mesurer la réception, à l'échelle internationale, de l'œuvre aznavourienne et l'interroger à travers le prisme de la notion de transculturalité.

[659] ORY Pascal, *Dictionnaire des étrangers qui ont fait France*, Paris, Robert Laffont, 2015.

Chapitre 1

CULTE DE L'IMAGE :

L'IMAGE COMME STRATÉGIE ET SECOND CANAL DE RÉCEPTION

Introduction :

Dans son ouvrage *Images de soi dans le discours*, Ruth Amossy met en lumière la présence intrinsèque de l'image du locuteur dans son discours en ces termes :

> Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi [660].

Cette image de soi est ce que les Anciens ont nommé l'éthos discursif de l'orateur, pièce capitale de l'entreprise rhétorique. L'orateur, dans l'Antiquité, devait assurer la bonne réception et le succès de son discours à travers une image d'autorité crédible qu'il se devait de véhiculer de lui-même dans ses propos. Il en résulte ainsi l'idée qu'une mise en scène de soi est nécessaire pour garantir la réussite de la réception du message transmis.

En outre, toujours selon Amossy, cette image peut ne pas être détaillée ni revendiquée comme telle. Les caractéristiques linguistiques et extra-linguistiques (croyances, savoir…) peuvent trahir l'orateur, à son insu, et révéler sa véritable image. Il semblerait donc que l'image, dans l'interaction avec l'autre ou dans le discours de soi et pour soi, intervienne dans le processus de la représentation de l'orateur, quelles que soient les intentions et objectifs linguistiques, pragmatiques et rhétoriques de son discours et qu'elle intervienne, par conséquent, dans le processus de sa *réception.*

En partant de ce principe, nous associons notre intérêt pour l'image d'Aznavour, qui anime ce chapitre, à l'étude de la réception de l'artiste et du processus de classicisation dans lequel il s'inscrit. Car Aznavour a clairement mis un point d'honneur, tout au long de sa carrière, à dévoiler, à travers plusieurs procédés qu'il conviendra d'interroger, son moi personnel et son moi d'artiste, son moi individuel et son moi collectif et à construire et à façonner son image intime et publique. Cela dans une stratégie constante de mise en valeur de soi dont les nombreux enjeux ont contribué, comme nous le verrons, à sa persistance constante dans les mémoires et à sa consécration. Si les éléments biographiques de la vie d'Aznavour peuvent aisément expliquer cette propension de l'artiste à la célébration de son moi (ayant connu des débuts difficiles, il a cherché à signifier sa revanche à travers la mise en scène de sa notoriété et de sa gloire), ce dernier a néanmoins tenté de camoufler, par le biais de l'atténuation, son ego que la

[660] AMOSSY Ruth, *Images de soi dans le discours, la construction de l'éthos*, Delachaux et Niestlé, 1999, p.9.

critique juge souvent comme démesuré et suffisant. Cela par le biais de procédés qui n'ont fait, paradoxalement, qu'en accentuer les dimensions. En effet, en multipliant les supports d'expression de son moi, Aznavour a forgé le portrait d'un artiste pour qui le dévoilement semble essentiel pour exister et pour perdurer.

Il conviendra ainsi de démontrer que l'artiste livre non pas une mais plusieurs images de lui-même dans ses chansons, dans le discours qu'il porte sur lui-même dans le cadre de ses écrits autobiographiques et intimes (genre qui, depuis les travaux de Philippe Lejeune, est désigné pour l'expression du moi) ainsi que dans de nombreuses expériences et entreprises artistiques constitutives de son œuvre intégrale qui exploitent des référents iconiques et visuels pour une mise *en image* de soi ouvertement revendiquée. Cette multiplicité des médias et des supports nous amènera donc à considérer Aznavour comme un artiste qui non seulement aime se « montrer » et se « représenter », (aux sens connotatifs des verbes : « exhiber » ; « évoquer » ; « mettre devant l'esprit » ; « rappeler le souvenir de », ainsi qu'au sens étymologique de « replacer devant les yeux », notamment quand le support est pictural et visuel), mais également comme un artiste qui cherche à donner une image « totale » de lui, une image qui embrasserait les nombreuses facettes de son moi d'auteur-compositeur-interprète, comme un artiste en recherche constante d'une exhibition de soi, ne serait-ce que dans la performance scénique. Cela s'inscrivant dans une stratégie de communication qui vise à orienter la réception de l'œuvre et de son créateur, à en contrôler les sens, les déploiements et les enjeux en termes de représentation et de démonstration de soi.

Dans cette perspective, nous serons amenée, dans un premier temps, à étudier l'éthos discursif d'Aznavour, l'image qu'il véhicule de lui-même dans son propre discours, chanté, autobiographique ou encore préfaciel. Nous tenterons de montrer que l'éthos de l'auteur-compositeur-interprète est ambivalent et ne se prête pas à une interprétation linéaire et fluide. En effet, nous verrons que si Aznavour nourrit le stéréotype dans sa représentation de soi, il parvient à le déconstruire. En s'exhibant dans le respect de certains codes de l'autoreprésentation, l'auteur-compositeur-interprète prouvera qu'il est au-delà des clichés dans lesquels la critique et la doxa ont tendance à le réduire et à en résumer l'image.

Ensuite, notre étude de l'image d'Aznavour telle que parvenue au public nous amènera à nous intéresser à une manifestation de la mise en scène de soi qui repose sur le langage du corps et de la scène. Nous nous intéresserons à la théâtralité des performances scéniques d'Aznavour que nous interprétons comme des expressions d'une volonté de produire un effet

sur le public par le biais des impacts de l'image corporelle et scénique. En effet, la théâtralité[661] et les effets scéniques remarquables des prestations d'Aznavour et de l'interprétation de certaines de ses chansons dénoteraient cette recherche d'une mise en scène du talent de l'artiste en tant que « performeur ». L'étude de la théâtralité et jeux de scène permettra donc, à travers l'analyse de l'image corporelle, de traduire le soin qu'accorde Aznavour à donner de lui une image totale, qui se démarque et qui, par conséquent, marque les mémoires, notamment dans la fidélité de l'artiste à certaines mises en scène.

Enfin, nous serons amenée, en dernier lieu, à étudier le détail qui relève du visuel, de la sémiologie et de la rhétorique de l'image iconique et picturale afin de compléter cette étude de l'image d'Aznavour. En effet, l'analyse des images picturales qu'utilise Aznavour dans ses récits de vie pourra avantageusement prendre le relais de l'étude de l'éthos discursif et de la théâtralité dans la mesure où l'image picturale, qui se déploie à travers des médias variés, est au service de cette mise en valeur de soi et de cette démonstration ostentatoire qui semble caractériser l'artiste. En effet, nous tenterons d'expliquer qu'Aznavour exploite abondamment les supports iconiques pour ressasser les images d'une autocélébration.

[661] Issu du grec « théomaï », qui signifie « *contempler, examiner, être spectateur, puis voir des choses présentes ou que l'on a sous les yeux* », le mot « théâtralité » est construit sur le mot « théa » qui signifie, selon Heidegger : « *l'aspect, l'apparence, sous laquelle quelque chose se montre, la vue dans laquelle il s'offre* », in « Science et méditation », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1973, p.57-58.

1.L'éthos aznavourien : mise en valeur de soi, ambiguïté et déconstruction des stéréotypes

Ces gens dans le métro
Qui nous imposent leur musique
Ou ceux qui parlent trop
En recherchant le pathétique
Jamais vous ne croiriez
Qu'ils sont vraiment ce qu'ils prétendent
Ils sont bien habillés
Y'en a qui sentent la lavande
Leur faire la charité
Moi, j'aurais peur de les vexer
Entre nous, et bien franchement
Ils sont pauvres ou ils font semblant ?
Ca n'se voit pas du tout, pas du tout
(*Ca n'se voit pas du tout,* Anne Sylvestre, 2000)

Rappelant les composantes de l'ancienne rhétorique, Roland Barthes définit l'éthos comme « *les traits de caractère que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses airs* […] *L'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela*[662] ». En dépit de la complexité de la définition de cette notion opératoire dans cette partie de notre travail consacrée à l'étude de l'image d'Aznavour, nous retiendrons, pour des raisons pratiques, cette définition rhétorique de l'éthos[663], qui correspond à l'image que l'orateur donne de lui-même dans son discours et à la manière dont se construit son identité, car « *toute parole vient d'un énonciateur incarné ; même écrit, un texte est porté par une voix, celle d'un sujet au-delà du texte* [664]».

De même, toujours d'un point de vue opératoire, il convient de préciser que pour étudier de près l'éthos aznavourien, singulier à plus d'un titre, nous ne nous sommes pas contentée de l'écoute et de l'analyse de ses chansons. Cela pour plusieurs raisons : tout d'abord, l'analyse de l'éthos aznavourien via le prisme exclusif de ses chansons nuirait à cette étude, car celle-ci s'en retrouverait biaisée et discréditée d'une confusion, souvent commune, entre le locuteur intra et extra-discursif, entre le canteur et le chanteur, qui, comme nous l'avons démontré auparavant, ne peuvent être constamment associés dans l'œuvre de Charles Aznavour. Cette confusion est inhérente au genre chanson, qui plus que tout autre genre, favorise la superposition des éthos,

[662] BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », *Revue Communications*, 1966, p.216.
[663] En effet, la littérature critique autour de la notion de l'éthos est abondante et s'accorde à en souligner la complexité (voir à ce propos, MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'éthos », *Pratiques* n° 113-114, juin 2002, pp.55-67).
[664] MAINGENEAU Dominique, 1998, p.77.

notamment par l'intermédiaire du canal vocal, comme le soulignent Stéphane Chaudier et Joël July :

> Si la notion d'éthos est à la fois fragile et riche, c'est qu'elle est diffractée entre la personne civile, l'écrivain de métier, l'auteur représenté dans son France et l'énonciateur textuel ; or cette représentation du quadruple fond éthique ne peut être que partielle et sporadique. La particularité de la chanson, c'est de permettre à cette quadripartition de se voir et de s'entendre […][665].

Mais c'est justement cette confusion qui fait de la chanson le lieu d'une illusion. Évoquant un « *leurre incarné*[666] », « *un mentir-vrai* [667]», Chaudier et July rappellent ainsi la distinction établie par Stéphane Hirschi en 2008 :

> On se retrouve ainsi en présence d'une trinité créatrice exposée au public selon une savante dynamique de trompe-l'oeil (et de trompe-l'oreille) : l'homme privé, le chanteur – qui interprète, et le canteur – facette différente mise en scène à chaque nouvelle chanson. Tout le protocole de sincérité ou d'authenticité consiste évidemment pour le créateur [auteur-compositeur qui peut être différent de l'interprète] à donner l'illusion que ce canteur ne diffère en rien non seulement du chanteur, personnage public, mais aussi de l'homme privé hors de scène. […] J'appellerais volontiers ce mécanisme posture de l'imposture. Il s'agit du processus, aux sources mêmes du lyrisme, consistant à trouver l'expression juste d'une émotion qu'on semble vivre précisément au moment de son énonciation, alors qu'il s'agit du résultat d'un complexe travail d'élaboration artistique[668].

Cette « *posture de l'imposture* », à l'origine de la confusion entre l'éthos du canteur et celui du chanteur, est paradoxalement en faveur de la sincérité de la chanson et d'une réception optimale de son discours. Néanmoins, dans le cas de Charles Aznavour, l'étude de son éthos discursif gagnerait à être éclairée par l'étude de son discours dans l'intégralité de son œuvre[669] et en particulier de son oeuvre autobiographique, car « *en donnant une œuvre, il* [l'auteur] *construit une image de lui-même, et au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue*[670] ». En effet, afin de mieux cerner l'éthos aznavourien, il est nécessaire, dans notre démarche, d'analyser conjointement ses chansons, notamment celles au caractère autobiographique

[665] Stéphane Chaudier, Joël July. « La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson ». *Babel : Littératures plurielles*, La Garde : Faculté des lettres et sciences humaines - Université de Toulon et du Var, 2016, *L'éthos en poésie*, p287.
[666] *Ibidem*.
[667] *Ibidem*.
[668] HIRSCHI Stéphane, *La chanson, art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p. 45-47.
[669] Sans pour autant recourir à la notion de « posture » telle que théorisée par Jérôme Méizoz, notre démarche et notre approche de l'éthos aznavourien s'en inspire fortement. En définissant la posture comme « *la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques* », il dépasse la notion de l'éthos considérée comme une notion discursive et l'élargit à l'image qui naît d'une sociologie des conduites et qui s'inscrit dans le temps : « *une telle présentation de soi s'élabore dans la durée et de manière en quelque sorte cumulative* », in MEIZOZ Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 30 septembre 2016. URL : http://aad.revues.org/667, p.4.
[670] VIALA Alain, « Sociopoétique », in *Approches de la réception*, (dir) MOLINIE Georges et VIALA Alain, Paris, PUF, 1993, p.197-198.

revendiqué ou suggéré et celles dans lesquelles il livre un véritable autoportrait, ainsi que ses récits intimes et autobiographiques, abondants, dans lesquels, l'auteur-compositeur-interprète, dans la tradition des récits du moi, se livre à une véritable mise en scène de soi. De fait, Aznavour, s'est raconté, confessé et confié davantage que d'autres artistes de sa génération, traduisant ainsi sa propension à se mettre en valeur, affinant, au passage, l'image qu'il souhaite véhiculer de lui-même. Car, comme l'indique Amossy qui a longuement commenté les biographies de stars hollywoodiennes, l'artiste, dans sa biographie, « [se] *raconte pour orienter, corriger ou déjouer les représentations que l'autre se fait de* [lui] [671]».

Comment se construit donc l'image de cet artiste ? Dans le cas d'un artiste comme Charles Aznavour, il conviendrait d'utiliser, au sujet de son image, le pluriel, comme le suggère l'artiste lui-même en 1967 : « *Il y a en moi quatre personnages : je suis celui que l'on croit que je suis, celui que je crois être, celui que je veux être et celui que je suis en vérité* [672]». D'emblée, il se dégage une certaine complexité de son personnage, parfois insaisissable, et d'une ambivalence telle que la tâche qui consiste à cerner son éthos s'en voit complexifiée. Les notions d'éthos préalable et de stéréotype sur lesquelles il convient de s'arrêter dans notre démonstration, nous seront, à ce propos, utiles.

En effet, « *qu'elle soit individuelle ou collective, la construction d'une image de soi est toujours tributaire d'un imaginaire social* [673]», écrit Amossy en 1999, renvoyant ainsi à ce que l'on désigne comme « éthos préalable » qu'elle définit comme « *l'image contextuelle de l'être réel. Elle ne se confond pas avec la réalité de la personne, mais consiste en la schématisation d'une réalité préexistante*[674] ». En effet, l'éthos semble se construire à partir d'une représentation préexistante qui fait partie d'un imaginaire collectif dans lequel l'orateur va se mouler. L'image de soi repose donc sur des images partagées :

> […] la représentation que l'individu se fait de lui-même en tant que membre d'une nation, d'une classe, d'une profession, d'une communauté, prend corps dans la façon dont il se présente dans les interactions sociales. Il moule inconsciemment ou délibérément son éthos discursif sur un modèle culturel entériné, se construisant ainsi une identité qui le situe. […] Souvent, il adopte et rejoue un rôle qu'il a intériorisé et qui est devenu un automatisme. Le processus de stéréotypage tel qu'il se produit dans la présentation de soi apparaît donc comme une pièce centrale de la communication intersubjective et un élément intrinsèque du jeu d'influence qui la caractérise. En se présentant en

[671] AMOSSY Ruth, *Les idées reçues*, 1991, p.116.
[672] Sur la deuxième chaîne de l'ORTF, 19 novembre 1967, cité par Robert Belleret, *Vies et légendes de Charles Aznavour*, *op.cit*. p. 13.
[673] AMOSSY Ruth, *Images de soi dans le discours, la construction de l'éthos*, *op.cit*. p.45.
[674] *Ibid*. p.77.

> homme de sciences, en Parisien, en grand bourgeois, en père de famille, le locuteur manifeste sa légitimité à intervenir dans un domaine donné en même temps que son autorité[675].

Ruth Amossy démontre, ainsi, que l'éthos de l'orateur est soumis à des stéréotypes. Il serait indexé à des images préexistantes qui en favorisent néanmoins la reconnaissance et la définition. Même quand l'orateur cherche à se démarquer des stéréotypes, c'est en les rappelant qu'il se définit : « *Il est possible de subvertir le modèle : mais dans ce cas également, l'image nouvelle ne peut faire sens que sur le fond du stéréotype qu'elle rejette. […] C'est donc la dynamique du stéréotypage qui est décisive dans la construction de l'éthos* [676]».

Dans l'image (ou les images) qu'il livre de lui-même dans ses chansons ou dans sa prose autobiographique et intime, Charles Aznavour, recourt, sciemment, aux stéréotypes parmi lesquels figurent ceux de l'artiste bohême et modeste, du fils d'immigrés, de l'homme du peuple fier de ses origines, du père, du frère et du mari aimant, du patriarche expérimenté, ou encore celui de l'autodidacte et de l'écrivain sans baccalauréat. Cette liste de stéréotypes auxquels a recours Aznavour dans le discours qu'il tient et qu'il donne de lui-même – liste qui ne prétend pas à l'exhaustivité – correspond, par ailleurs, à ce que la critique a véhiculé comme images de l'artiste[677], celles-ci se résumant en l'évocation d'un pathos lié aux origines et au vécu de l'auteur-compositeur-interprète ainsi qu'en la célébration d'une ascension et d'une réussite qui semblaient pourtant compromises au départ. Cependant, il est à noter que la complexité de l'éthos aznavourien réside dans la dissonance qui existe entre « *l'éthos dit* » et « *l'éthos montré* [678]» (nous empruntons, ici, la terminologie de Maingueneau), ainsi que dans la déconstruction des clichés auxquels il est associé, notamment celui de l'artiste issu de l'immigration.

En effet, Aznavour construit son image singulière en déconstruisant certains clichés et stéréotypes, en présentant quelques fois un décalage entre ce qu'il prétend être et ce qu'il est réellement, en engendrant une contradiction entre l'être et le paraître, sans nécessairement prétendre le faire ou être conscient de le faire : fils d'immigrés arméniens ou artiste « qui fait France » ? Autodidacte ou écrivain et auteur à part entière ? Artiste souffreteux, modeste et en manque de confiance en soi ou l'artiste « star », égocentrique, narcissique et industrieux ? Aznavour livre sa véritable image en opposition à ce qu'on l'imagine être ou ce que l'imaginaire

[675] *Ibid*. p. 46-47.
[676] *Ibid*. p. 47-48.
[677] « […] *la personne réelle telle qu'elle est présentée par la publicité, la presse, les* fans magazines*, se situe dans le prolongement immédiat de l'image filmique et autobiographique de l'artiste* », AMOSSY Ruth, *op.cit*. p. 144.
[678] Nous reprenons ici la terminologie de Dominique MAINGENEAU*, op.cit*. p. 60.

collectif le suppose être tout en s'inscrivant dans des stéréotypes et des clichés qui peuvent être génériques, et linguistiques. Cette complexité est au service d'une image ambivalente d'Aznavour, à la fois classique et atypique, mais également au service d'une célébration d'un moi, qui peut paraître insaisissable. Les exemples que nous proposons d'analyser dans ce qui suit doivent être considérés comme des échantillons représentatifs d'une mise en valeur de soi qui illustrent la complexité du moi aznavourien mis en scène par l'artiste lui-même.

1.1. Égocentrique. Premièrement, c'est le titre *J'abdiquerai*, datant de 2007, extrait de son album *Colore ma vie* qui nous servira d'exemple. Dans cette chanson l'auteur-compositeur-interprète livre un véritable autoportrait de lui-même, ouvertement narcissique et égocentrique, d'où l'intérêt de le transcrire en intégralité :

J'abdiquerai un jour, car c'est irréversible
Je tomberai de haut étant déjà la cible
De cette dame en noire qui promène une faux
N'étant pas fils de roi je n'ai pas sur la Terre
Reçu comme il se doit la charge héréditaire
Que léguaient les altesses à leurs tristes marmots

C'est au son du canon qu'ils entraient dans l'histoire
Moi c'est par mes chansons que j'ai mendié la gloire
Sur des scènes glorieuses ou de simple tréteaux
M'appropriant heureux nombre de territoires
Avec ma voix brisée face à mon auditoire
Paralysé de trac et armé d'un micro

Bien sûr ce fut très long étant optimiste
J'étais certain qu'un jour je deviendrais l'artiste
Reconnu de ses pairs et comblé de bravos
Le pire et le meilleur j'en fait mon affaire
Et s'il me reste encore un beau spectacle à faire
Un bel enterrement flatterait mon ego

J'abdiquerai un jour comme ont fait les monarques
Qui ont laissé des traces et imprimé leurs marques
Au prix du sang versé par de pauvres héros
Face à cet ennemi qui tournera ma page
Que l'on nomme vieillesse et que j'appelle l'âge
Je fermerai les yeux sur mon dernier rideau

J'accepterai mon sort, car je ne vois guère
Contre la dame en noire déclarer une guerre
Que cette pute immonde n'a jamais perdue
Car c'est lot commun que l'on soit pauvre ou riche
Le temps décolle un jour les dernières affiches
Qui égaient les colonnes et les murs de nos rues

Adieu à son public c'est adieux aux armes
Dernière apparition qui provoque des larmes
A l'heure où l'on s'en va poignardé de regrets
Avec la gorge sèche et le regard humide
Un regard d'amoureux sur une salle vide
C'est seul et déchiré qu'un jour j'abdiquerai

Mais avant que de partir de moins je subodore
Qu'ils me faudra donner quelques spectacles encore
Pour clamer haut et fort que je pars sans retour
Quand cœur et voix brisés accablés de souffrance
L'œil triste j'offrirai l'ultime performance
De ma vie encombrée de tendresse et d'amour

Trois ou quatre ans d'adieux c'est à peu près j'estime
Ce qu'il me faut donner comme soirée ultime
Avant de recevoir dernière distinction
Ce grand César d'honneur qui me remplira d'aise
Qu'est déjà un visa pour le Père-Lachaise
Que m'offrira debout toute la profession
Dans une chaleureuse et ultime ovation.

Dans cette chanson, très remarquée dans le monde de la chanson et du show-business, selon Bertrand Dicale[679], l'éthos extra et intradiscursif semblent confondus et le canteur peut être aisément entendu comme le double de Charles Aznavour. Ce dernier, non sans ironie, imagine la fin glorieuse de sa carrière que seule la mort, « *cette dame en noire* », peut y mettre un terme.

[679] DICALE Bertrand, *Tout Aznavour*, *op.cit*. p.687.

Présentant un artiste imaginant et redoutant la fin de sa carrière (et peut-être la fin de sa vie), Aznavour, alors âgé de quatre-vingt-trois ans, établit le bilan de son parcours et chante, ouvertement, sa réussite à laquelle il n'était pas prédestiné et dont il se plait à rappeler le caractère exceptionnel.

D'emblée, l'emploi du verbe « abdiquer » dès le titre, est intéressant à plus d'un titre. De fait, dans son sens premier, le verbe signifie, selon le Robert, « renoncer à une autorité souveraine, à de hautes fonctions », à « se démettre de ses fonctions », notamment dans le cas d'un monarque. L'orientation sémantique de ce verbe nous inscrit dans le champ sémantique plus large de la « grandeur » et de « l'élévation », ce qui oriente, dès le titre, l'interprétation de cette chanson vers celle d'une peinture d'une autocélébration de soi de la part de l'artiste. Cette orientation est confortée par la présence d'une isotopie du pouvoir, de l'autorité et de la gloire : ainsi il convient d'être sensible aux champs lexicaux de la monarchie (« *fils de roi* » ; « *charge héréditaire* » ; « *les altesses* » ; « *les monarques* »), des honneurs (« *de haut* » ; « *au son du canon* » ; « *la gloire* » ; « *scènes glorieuses* » ; « *reconnu* » ; « *comblé de bravos* » ; « *héros* » ; « *dernière distinction* » ; « *grand César d'honneur* » ; « *une chaleureuse et ultime ovation* »), à la métaphore du combat, à la comparaison du canteur-monarque (« *J'abdiquerai un jour comme ont fait les monarques/ Qui ont laissé des traces et imprimé leurs marques* ») ainsi qu'à l'autoportrait mélioratif que le canteur dresse de lui-même en ces termes : « *J'étais certain qu'un jour je deviendrais l'artiste/ Reconnu de ses pairs et comblé de bravos* ».

De même, en se comparant aux grands monarques qui ont fait l'Histoire, Aznavour se met doublement en valeur en mettant en relief la distance existant entre le comparé et le comparant. Si les monarques et le canteur-Aznavour ont atteint une gloire aux dimensions historiques, la singularité de l'artiste est d'y être parvenu à force de travail et d'acharnement, sans aide « héréditaire » dont bénéficient « *les tristes marmots* » des rois. La métaphore de la conquête impériale qu'il file dans le second couplet, fait de la chanson sa seule et unique arme dans son combat pour la gloire, ce qui accentue l'idée du mérite de l'artiste et la singularité de son parcours qui justifierait son souhait ultime d'une « *chaleureuse et ultime ovation* » lors « *d'un bel enterrement* [qui] *flatterait bien* [s]*on ego* ». Si, non sans ironie, cette chanson est prémonitoire, car Aznavour aura droit à ce « *bel enterrement* », elle brosse le portrait d'un artiste en quête de reconnaissance, d'une canonisation ostentatoire et qui s'inscrit lui-même dans le panthéon des grands et des « classiques ».

De fait, Aznavour semble aspirer, dans cette chanson, à atteindre la gloire des noms atemporels qui « *Qui ont laissé des traces et imprimé leurs marques* ». N'est-ce pas là l'un des aspects de ce que l'on qualifie aujourd'hui de « classique » ? De ceux qui bénéficient des « distinction[s] » des « César[s] d'honneur » et des beaux enterrements ? Ainsi, Aznavour, conscient de la singularité de son parcours et fier de son œuvre, prétend à la canonisation et à l'atemporalité. Si l'image qu'il donne de lui-même dans cette chanson, est celle de l'artiste égocentrique qui a atteint les hauts sommets, il n'en reste pas moins qu'elle résume certains aspects de la personnalité de l'artiste. Écrite en alexandrins, vers qui dans la tradition est associé aux genres poétiques nobles, cette chanson met en scène l'artiste au sommet de sa gloire, appréhendant la mort et rappelant, de manière subtile, ses débuts difficiles. La musique aux couleurs cubaines[680], contribue, par la présence de la harpe et des cuivres, à donner une ampleur enjouée et ironique à son contenu provocateur à souhait.

Ensuite, il est nécessaire d'être sensible à la construction d'un véritable culte du moi dans l'œuvre aznavourienne par le biais d'une abondance d'écrits intimes. Si le canteur des chansons d'Aznavour utilise un « je » que l'on peut identifier, parfois, comme le « je » de l'artiste (notamment dans *Mes emmerdes* (1976), *Mon ami mon judas* (1980)) , c'est davantage sa prose intime qui développe une véritable poétique du moi. Si les écrits autobiographiques ou la rédaction de récits intimes de la part d'écrivains ou de personnalités célèbres, ne sont pas des exercices auxquels s'est adonné uniquement Charles Aznavour, étant une tradition littéraire de Montaigne à Pascal, de Rousseau à Stendhal, il n'en reste pas moins que c'est leur multiplication qui est remarquable chez celui-ci, indice éloquent d'un artiste qui se consacre un véritable culte du moi, un moi à la fois individuel et collectif. « *Quelles que soient ses prétentions, l'écrivain ne fait que célébrer son moi* [681]» écrit Philippe Lejeune, au sujet des écrivains du moi et du genre autobiographique. Aznavour, auteur d'une œuvre autobiographique intitulée *Le temps des avants*, et de quatre récits intimes : *A voix basse* (2009), *D'une porte l'autre* (2011), *Tant que battra mon cœur* (2013) et *Retiens la vie* (2017), est un artiste qui a abondamment pratiqué l'égotisme, cette tendance à l'introspection chère à Stendhal, notamment en livrant une œuvre en prose fortement égocentrique et narcissique dans laquelle il met en scène un artiste à l'affût de la reconnaissance et de l'admiration.

[680] Les arrangements de l'album *Colore ma vie*, enregistré à Cuba, sont réalisés par le pianiste cubain Chucho Valdès.
[681] LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p.9.

Mais cet égocentrisme, que suggère la prolifération des récits intimes et autres œuvres d'Aznavour sur lesquelles il conviendra de livrer quelques commentaires dans la suite de ce chapitre, est camouflé par l'exercice rhétorique de l'*humiliatio*, par les expressions de la modestie ainsi que par les nombreux autocommentaires de l'auteur-compositeur-interprète. En effet, en tenant un discours marqué par une profonde humilité, en recourant à des procédés rhétoriques évidents, tels que l'euphémisme, la litote, l'autodérision et des hyperboles négatives, Aznavour cherche à exprimer une faible estime de soi en se discréditant, se dévalorisant ou en se destituant d'un honneur dû à lui-même. À ce propos, les premières pages de son autobiographie *Le temps des avants* apportent quelques illustrations éloquentes de cette rhétorique de la (fausse) modestie :

> De nos jours, la mode est au bio : ce que l'on mange, boit, produit se doit être. À mon tour, j'ai décidé de sacrifier à cette tendance en produisant ma bio sous forme de souvenirs. […] je me suis attelé à la tâche, me souvenant de ce que m'avait soufflé un jour Harold Robbins, écrivain américain à très gros tirage : « le public aime les *success stories*, particulièrement s'il y a eu bagarre et si les débuts ont été difficiles. » Pour ce qui est des débuts difficiles, j'ai été grandement servi, et pour ce qui est de m'être battu, je ne dois rien à personne. Des coups de poing en tout genre, il me reste encore quelques bleus à l'âme et au menton, et aussi quelques artistiques coups de pied aux fesses ! Donc nous y voici. J'ai sauté le pas et plongé dans mes souvenirs. Curieusement, je ne sais pas si ma vie et ma route présentent un intérêt pour quelqu'un d'autre que pour moi-même, nous verrons bien : qui ne risque rien n'a rien. J'ai connu assez de déboires pour m'être forgé une certaine philosophie. Si ce que je vais raconter réussit à vous intéresser et à vous plaire, j'en serai ravi. Sinon ? Mon Dieu, j'en ai vu d'autres, et cette fois encore je crois que je survivrai.
>
> J'ai voulu chanter. On m'a dit qu'il valait mieux m'abstenir, que je n'avais aucune chance dans cette voie-ci, avec cette voix-là et ce physique qui étaient les miens on ne pouvait pas prétendre monter sur scène. J'ai voulu écrire et composer des chansons : on a tout fait pour me décourager. Là encore, il ne pouvait y avoir d'avenir dans cette discipline pour le primaire que j'étais. Ceux qui ont lu mes chansons m'ont assuré du contraire, le public le premier, et j'écris aujourd'hui mon autobiographie, sachant pertinemment que je ne suis ni un écrivain ni un littéraire. Pourtant, j'ai vécu une vie qui vaut peut-être, je dis bien peut-être, d'être racontée. À quelles réactions dois-je m'attendre ? Ayant atteint l'âge où l'on se fait peu d'illusions, je me pose tout de même des questions : le style, la manière d'écrire valent-ils mieux que ce que l'on a à dire ? Faudrait-il, comme on me le conseillait pour ma voix, retenir ma plume ? Ah, et puis au point où j'en suis, tant pis, que diable [682] !

En effet, ces extraits du premier chapitre de cette autobiographie, intitulé « En scène ! » - titre lui-même révélateur de la motivation sous-jacente à son entreprise autobiographique – sont fidèles, par leur position en début d'ouvrage, à la tradition de la rhétorique antique qui exige l'emploi des figures de modestie dans l'exorde afin de capter la bienveillance du public. Ainsi, recourant à la technique oratoire de la *capatatio benevolentiae*, Aznavour utilise un lieu commun rhétorique qu'il détourne, subtilement, pour attirer la sympathie des lecteurs et camoufler le narcissisme qu'une telle entreprise scripturale suggèrerait.

[682] AZNAVOUR Charles, *Le temps des avants*, *op.cit*. p. 9-11.

Semblant céder à un effet de mode qu'il tourne en dérision par le biais d'un jeu de mots reposant sur la confusion entre les diminutifs identiques des adjectifs « biologique » et « biographique », Aznavour exprime ses craintes quant à la réception de son œuvre à travers la négation (« *je ne sais pas si ma vie et ma route présentent un intérêt pour quelqu'un d'autre que pour moi-même* »), le « si » hypothétique (« *si ce que je vais raconter réussit à vous intéresser et à vous plaire* »), les expressions insistantes de l'hésitation (« *je dis bien peut-être* ») et en s'autodénigrant en rappelant son passé, son vécu avec la critique (« *le primaire que j'étais* », « *je ne suis ni un écrivain ni un littéraire* »).

Néanmoins, ces procédés n'atténuent pas la complaisance de l'auteur-compositeur-interprète à se raconter et se mettre en valeur. Celle-ci est perceptible à travers l'évocation du critique américain Harold Robbins qui est mentionné tel un argument d'autorité sur lequel va se construire une partie de cette argumentation préliminaire d'Aznavour. D'emblée, la caractérisation de ce critique contenu dans le SP « *à très gros tirage* » qui en renforce la fiabilité semble avoir un effet miroir sur l'artiste. De même, l'emploi des termes de « *success stories* » contient, à notre sens, l'argument fort de cet exorde. En effet, Aznavour est conscient de la singularité de son parcours qui légitimise, selon le critique qu'il prend pour référence, et pour lui-même, l'écriture de son autobiographie. L'expression de l'opposition apparente entre l'illégitimité de l'artiste à écrire (n'étant pas littéraire) et la légitimité d'une entreprise scripturale de sa vie qu'elle puise dans sa dimension hors-norme, ne fait que renforcer les expressions de la fausse modestie dont regorge son œuvre. Un exemple éloquent est perceptible dans le relevé de propos souvent contradictoires, dans les avant-propos et prologues de quelques œuvres de sa prose :

> Raconter sa vie n'est pas chose facile : comment ne pas paraître prétentieux, lasser le lecteur, ou même fâcher ceux dont les noms sont soit mentionnés, soit oubliés ? […] J'ai pour ma part de la pudeur, même si je n'ai pas peur des mots. Une certaine retenue, un côté secret, m'empêche de dévoiler facilement mes sentiments, de me mettre trop en avant, d'user de mots tels que « triomphe » et autres superlatifs que nous rencontrons dans une carrière réussie[683]. (Avant-propos de *Le Temps des avants*, 2003)

> « Parfois, devant la page blanche de mon ordinateur, je me mets à rêver éveillé et je me dis : être l'auteur d'un immense succès, quel bonheur, quel joie, quel pied ! Un best-seller imprimé à 200000 exemplaires dès le premier tirage, écoulés en quelques heures […] faisant l'objet de maintes traductions à l'étranger, dessinant ainsi un succès planétaire[684] […]. (Prologue de *Retiens la vie*, 2017).

[683] AZNAVOUR Charles, *Le Temps des avants*, *op.cit*. p. 7.
[684] AZNAVOUR Charles, *Retiens la vie*, *op.cit*. p. 9.

En l'espace de quelques années et l'écriture de plusieurs ouvrages, Aznavour, conscient d'écrire lui-même les pages de sa vie et de construire la légende qui l'entoure, délaisse la pudeur dont il se réclamait pour afficher ouvertement son « triomphe ».

En outre, ses écrits autobiographiques sont également révélateurs de l'égocentrisme aznavourien par le biais de ce que l'on pourrait qualifier d'hommages-miroir. En effet, Aznavour, dans sa prose intime célèbre les personnalités célèbres qu'il a côtoyées de près par le biais de textes, souvent poétiques ou de chansons non chantées, dans lesquelles, nous pouvons déceler, en filigrane, une célébration d'un moi qui a été l'ami des grands. Piaf, Trenet, Hallyday, Bécaud, Liza Minelli, Cocteau, Prévert, Pierre Delanoë et d'autres encore ont été célébrés par Aznavour. Dans l'exemple suivant, intitulé « Devant ton talent, Béart je reste béat » Aznavour dresse un portrait dithyrambique de Guy Béart[685] :

Poète, parolier, écrivain de chansons,
Un soupçon de métier
Un grain de folie
Un souffle de génie
C'est lui
Guy
Guy Béart
L'homme, insaisissable
Incontrôlable même
L'auteur-compositeur-interprète
Surprenant, envoûtant
Inoubliable
Avec ses thèmes, ses idées, ses titres
Sans nuls autres pareils
Il ne ressemble à personne
Et personne ne lui ressemble
Il est tout simplement unique
Vous l'avez entendu ?
L'avez-vous écouté ou lu ?
Ce qui n'est pas incompatible, bien au contraire
Récitez-le comme on le fait d'un poème
Votre surprise, votre plaisir seront doubles
Avec cette voix particulière
Il vous en assène des tendres
Et des sérieuses
Vous fait rêver, réfléchir, fredonner
Il sait aussi vous intéresser
Et vous amuser
Son eau vive très souvent
Continue à couler dans ma mémoire
La beauté de ses textes m'enchante
Son français, sa versification me ravissent
Intelligent, populaire, un brin intello
Fantasque, souvent il nous cache
Les pépites de son œuvre
J'ai bien dit son Œuvre
Car il est sans conteste un des quelques géants dans l'univers de notre chanson
Et tient une place dans le petit cercle de mes préférences

L'auteur-compositeur-interprète de *L'eau vive* (1958) et de *Le grand chambardement* (1968) est ici célébré aussi bien pour son talent d'auteur que pour celui d'interprète. Décrit comme un poète, un artiste complet, Guy Béart qui a comme Aznavour la triple casquette de l'ACI, semble être un modèle digne d'admiration pour ce dernier. L'énumération d'adjectifs mélioratifs donne du rythme à ce texte poétique dans lequel l'usage du vers court renforce la cadence rapide. Dans ce texte, Aznavour met en scène son propre talent de poète et d'écrivain par la virtuosité de son

[685] *Ibid*. p.59-60. Ce texte a également servi de préface à l'intégrale des textes de Béart, *Le Grand Chambardement, l'intégrale des chansons et poèmes*, Paris, Le Cherche-Midi, 2013.

écriture. S'il ne prétend pas rivaliser avec l'artiste en question, par le biais de cet hommage, Aznavour met néanmoins son moi d'ACI en valeur.

Ces premiers exemples ayant permis de démontrer l'aspect égocentrique de l'auteur-compositeur-interprète, tantôt ironique dans ses propos démesurément narcissiques, tantôt sincère, il est nécessaire à présent de voir de plus près les images qu'il véhicule de lui-même dans son œuvre. D'emblée, la notion de stéréotype est à évoquer dans le cadre de l'étude de l'éthos aznavourien, car, en recourant à certains stéréotypes, Aznavour va, paradoxalement les déconstruire. Ainsi, si son œuvre autobiographique nous situe, comme nous l'avons déjà expliqué, dans un cliché générique, qui est lui-même propice à l'inscription de son auteur dans les clichés, comme l'explique Ruth Amossy dans son étude de l'image des stars hollywoodiennes dans leur autobiographie :

> Ce qui caractérise l'autobiographie de star, c'est la nécessité pour son auteur de se mesurer avec la vision stéréotypée qu'a le public de sa personne. […] En effet, l'image qui précède son récit est préfabriquée au sens industriel du terme : fortement standardisée et massivement diffusée. La vedette constitue un cas-limite en ce que son moi, totalement réifié et commercialisé, appartient a priori aux autres sous une forme simplifiée et réductrice.
> En fait, la star hollywoodienne est doublement stéréotypée. Elle l'est, tout d'abord, sur le plan professionnel dans la mesure où elle est figée dans son rôle d'Olympien. L'idée même de star évoque certaines images de luxe, de loisir et de passion, indépendantes de l'individu qui accède au vedettariat. […] En un second temps, elles sont, à proprement parler, des images, fabriquées sur le mode industriel à l'usage des foules. La star consiste en un portrait standard largement diffusé par les medias et qui finit par s'imprimer dans la mémoire collective. Il va de soi qu'il ne se confond pas avec la personne réelle[686].

Il n'en reste pas moins que « la personne réelle » d'Aznavour se définit en contrepoint des stéréotypes. Si Amossy explicite ici l'idée de la dissonance entre « l'éthos dit » et « l'éthos montré » décrite par Maingueneau, et en fait une caractéristique de l'image de la « star », elle met particulièrement l'accent sur son caractère stéréotypé qui met à mal la référentialité du « je » discursif. Aznavour semble ne pas déroger à la règle en s'inscrivant dans et en dehors des moules préexistants.

1.2. Fils d'immigrés et artiste « qui fait France ». Parmi les plus saillants figure le moule du fils d'immigrés auquel nous souhaitons accordé un commentaire développé.

> « J'ai ouvert les yeux sur un meublé triste
> Rue Monsieur Le Prince au Quartier latin
> Dans un milieu de chanteurs et d'artistes
> […] Qui parlaient le russe et puis l'arménien
>
> […] Mais dont le français était hésitant
>
> […] Quand les fins de mois étaient difficiles

[686] AMOSSY Ruth, *Les idées reçues*, *op.cit*. p. 143-144.

> […] On allait souvent honteux et fébrile
> Au Mont-de-piété […] (*Autobiographie*, 1980)

C'est ainsi qu'Aznavour décrit le monde dans lequel il est né rappelant ainsi ses origines étrangères. Car il fait partie de ces « *métèques* […] *qui ont dessiné […] le patrimoine chansonnier français*[687] » et qui « *trimballe[nt] dans [leur] besace identitaire une parcelle plus ou moins étendue d'étrangeté à [leur] pays, léguée par [leur] histoire personnelle ou familiale*[688] » comme l'observe Yves Borowice, qui, dans un article de référence[689], dresse un état des lieux de « *l'investissement massif des artistes ou professionnels « d'origine étrangère » dans l'univers de la chanson française*[690] » et étudie l'ancienneté du phénomène des entrelacs entre chanson (désignée comme « *art de métèque* ») et migration. Dans ce titre de 1980, Aznavour chante ses origines modestes et rend hommage à sa famille d'artistes pour offrir au public une véritable autobiographie chantée dans laquelle le stéréotype du fils d'immigrés est exploité et dans laquelle nous relevons une mise en scène d'un pathos lié à cette condition. Si la revendication des origines est relativement tardive dans le parcours de Charles Aznavour[691] (par opposition à d'autres artistes qui ont fait de leurs origines un argument de promotion, à l'instar de Serge Reggiani qui a misé, dès le début, sur son italianité), la densité actuelle de ses

---

[687] **Yves** Borowice, « La chanson française, un art de métèques ? », *Amnis* [En ligne], 7 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2007, consulté le 14 décembre 2015. URL : http://journals.openedition.org/amnis/804 ; DOI : 10.4000/amnis.804.

[688] Yves Borowice, *ibid*.

[689] *Ibid*.

[690] *Ibid*.

[691] Charles Aznavour, fait partie de ces artistes qui ont revendiqué et exploité leur identité métisse dans leur carrière sans pour autant miser là-dessus à ses débuts. Elle s'est révélée progressivement au grand public et a été exploitée aussi bien politiquement qu'artistiquement. Le récit biographique qu'en proposent Gastaut, Spanu et Yahi en est très juste et résume parfaitement le rapport d'Aznavour à son identité de fils d'immigrés arméniens dans sa carrière :

> L'identité immigrée se révèle parfois au fil de la carrière, davantage par prise de conscience politique que par opportunisme commercial, comme le montre le cas de Charles Aznavour, né en 1924 à Paris, dans une famille d'artistes arméniens : le père est originaire de Géorgie et la mère de Turquie. Il fait peu cas, à ses débuts, de ses origines arméniennes, allant même jusqu'à les masquer. Ce n'est qu'à 40 ans, en 1964, qu'il se rend pour la première fois en Arménie, alors que le pays est encore l'une des quinze républiques de l'URSS. L'attachement est progressif, jusqu'à un engagement total qui prend forme lors du terrible tremblement de terre qui touche le pays en 1988. Omniprésent dans les médias pour soutenir la cause arménienne face à l'ampleur de la catastrophe, il devient un fervent défenseur du pays de ses origines. En 1989, il crée la Fondation Aznavour pour l'Arménie et enregistre « Pour toi Arménie », une chanson destinée à venir en aide aux victimes, qui rassemble 80 artistes français et qui sera diffusée en boucle dans les médias. Charles Aznavour devient très populaire à Erevan, dans le contexte d'une dislocation de l'URSS et d'une indépendance en perspective. Cet investissement identitaire va faire du chanteur un véritable diplomate. En 2008, Charles Aznavour obtient la nationalité arménienne tout en étant nommé ambassadeur de l'Arménie en Suisse, puis auprès des Nations Unies. (Yvan Gastaut, Michael Spanu et Naima Yahi, « Introduction », revue *Volume !*, *op.cit*. p. 14.)

propos au sujet de ses origines arméniennes en ont fait un leitmotiv majeur de son œuvre[692], un thème récurrent, ressassé et martelé également par le discours critique et biographique sur lequel nous reviendrons dans la suite de notre propos. Cette revendication insistante a certes contribué à ancrer cette image de l'immigré d'extraction modeste dans l'imaginaire collectif, mais c'est davantage la dimension archétypale de l'image qui en est donnée qui y a participé. Elle a notamment été alimentée par l'exploitation de la thématique du migrant dans l'œuvre d'Aznavour et par ses réflexions sur la question de la migration[693]. En effet, *Autobiographie*

[692] Ainsi, dans les premiers chapitres de son autobiographie *Le temps des avants*, prolongeant cette chanson qui est l'une des plus longues chansons de son répertoire, Aznavour rappelle les circonstances de sa naissance, le passé de sa famille et se présente comme un miraculé, un rescapé du génocide qu'il a vécu par procuration :

> Il m'arrive de penser au fils d'apatrides que je suis, que les Américains appelleraient à surviver. […] je rêve et je me dis que j'aurais pu rester enfermé dans le sperme liquéfié de mon père souffrant, suant, peinant pour rester en vie dans sa longue marche, cette foutue traversée du désert entre Istanbul et Damas. […] Je suis né au bout du voyage de l'enfer, là où commence le paradis que l'on appelle l'émigration. Le malheur avait pris tant de place chez ceux qui avaient échappé au génocide, comme mes parents, que la plupart d'entre eux évitaient de parler des ancêtres […]. Ce qui est certain, c'est qu'ils n'ont pas voyagé en première classe, avec des valises Vuitton remplies d'un peu de nécessaire et de beaucoup de superflu, et dans leurs portefeuilles les indispensables cartes de crédit. Aujourd'hui, lorsque je vois les pauvres balluchons des émigrés venus de tous les horizons, ficelés tant bien que mal et contenant toutes leurs possessions – un misérable bric-à-brac, un bien dérisoire, si précieux pour eux, que pourtant le dernier des brocanteurs refuserait avec dédain – lorsque je les vois, ces brise-cœur, cela me donne, bien que je ne sois pour rien dans leur malheur, un sentiment de honte et de culpabilité.
>
> Lorsque je vois les malheureux clandestins, venus de je ne sais où, en quête d'une vie meilleure dans notre pays qu'ils voient comme un pays de cocagne, j'ai toujours un petit pincement au cœur en imaginant le périple de mes oncles, tantes et grands-parents qui ne revinrent jamais de ce « Club Med de l'horreur » .

S'il a recours à l'ironie, l'humour noir (à travers l'oxymore « Club Med de l'horreur ») et l'autodérision, Aznavour brosse néanmoins un tableau pathétique de la situation familiale lors de sa naissance. L'intertextualité avec le titre de l'œuvre de Céline *Voyage au bout de la nuit* « je suis né au bout du voyage de l'enfer » est un marqueur de ce pathos diffus dans l'évocation des origines qui revêt une dimension stéréotypée dans l'image qu'il donne de l'émigré.

[693] Dans cette perspective, il convient de noter qu'Aznavour s'est interrogé, à plusieurs reprises dans son œuvre, sur la question de la migration et des rapports qui l'unissent à l'art et à la chanson en particulier, notamment dans ses récits intimes. Ainsi, écrit-il en 2011 :

> Ne vous êtes-vous jamais demandé pourquoi un si grand nombre d'artistes sont issus de familles étrangères ? Béart, Brassens, Ferré, Ferrat, Moustaki, Lemay, Barbara, Brel, et j'en passe… Peut-être ces auteurs-interprètes ont-ils une chose en commun : une autre vision de notre pays, un cœur battant au même rythme que le public, mais aussi un amour profond de notre langue. Ainsi voient-ils, comme les peintres venus d'ailleurs, des choses que d'autres ne voient pas . (*D'une porte l'autre*, *op.cit*. p.101)

La question de l'altérité et du regard étranger sont ici présentés comme à l'origine de la création artistique et deviennent un moteur de production, un gage de sensibilité et d'authenticité. L'altérité semble également se dissoudre au profit de l'amour de la langue, désignée ainsi métaphoriquement comme un espace neutre où s'annulent les frontières et les différences d'origine. Si cette image d'une langue unificatrice est, d'une certaine manière, stéréotypée, il n'en reste pas moins qu'elle met en évidence une véritable défense et illustration de la langue française, chère à Aznavour et que l'on retrouvera exprimée sous diverses formes dans son œuvre intégrale. Ces propos font échos à cet autre extrait de son œuvre intime, datant de 2009, dans lequel il montre l'impact positif de l'immigration sur les arts et la culture en France :

> Est-ce bien mystérieux si beaucoup, dans notre communauté d'immigrants, ont eu une carrière artistique ? L'étranger qui découvre un pays n'y observe-t-il pas plus de choses que celui qui y a toujours vécu ? De son œil non exercé, il y repère ce qui nous échappe. Voyez, où que vous alliez, combien de peintres, d'écrivains, de musiciens ont enrichi la culture et le patrimoine d'un pays qui n'était pas le leur à l'origine – ce qu'ils n'auraient peut-être pas fait dans leur pays d'origine. Les plus belles vues de Paris ont été filmées par des cinéastes américains, les plus belles comédies musicales américaines écrites par des émigrants d'Europe de l'Est et ainsi de suite … (*A voix basse*, *op.cit*. p.159)

fait écho aux titres qu'il consacra à la figure du migrant que nous avons commenté dans nos développements précédents. Mais il est à souligner que la particularité d'Aznavour et l'ambivalence de son éthos résident en particulier dans l'exploitation de ce cliché. En effet, exploitant son identité métissée et ses origines étrangères dans son œuvre et spécifiquement dans les chansons sur l'émigrant, Aznavour a illustré l'efficacité artistique de la revendication d'une identité métissée en faisant de la migration un motif remarquable de son œuvre, un procédé poétique et artistique de création et un gage d'authenticité dans la mesure où le thématique et le biographique se recoupent en chanson pour, paradoxalement, démythifier la question de la migration dans la culture populaire et déconstruire une image, jusque-là stéréotypée.

De fait, dans ses chansons sur l'émigrant (*L'émigrant*, 1958 ; *Les émigrants*, 1986), l'identité du chanteur et celle du canteur tendent à se confondre, ce qui, en termes d'enjeux esthétiques et artistiques, contribue nécessairement à conférer une forme d'authenticité et de sincérité à ces titres et à créer « *le mentir vrai* » dont parlent Chaudier et July. Si Aznavour n'est pas l'émigrant décrit dans ces chansons, il en endosse néanmoins le personnage par son identité métisse et étrangère ouvertement revendiquée. De même, nous y retrouvons une majorité des éléments récurrents dans les chansons sur l'immigration relevés par Ursula Mathis-Moser dans son article sur l'immigration dans la chanson de 1990 à 2015[694], notamment le parcours du migrant, le souvenir du lieu d'origine, la description de la société d'accueil et l'évocation du processus d'intégration et l'engagement humanitaire du migrant. Cela en facilite la reconnaissance et l'identification.

D'emblée, la variation grammaticale, soulignée par le passage du singulier « l'émigrant » au pluriel « les émigrants » dans les titres de ces deux chansons est à souligner, car c'est un indice d'une évolution de la représentation de la figure en question dans le répertoire d'Aznavour. Cette évolution peut s'expliquer par certains éléments biographiques– Aznavour étant en 1986 un artiste de renommée internationale et non plus l'artiste en quête de reconnaissance qu'il était en 1958. Ainsi, dans le titre de 1958, Aznavour brosse un portrait pathétique de l'émigrant qui porte les stigmates de son déracinement et qui finit par mourir dans l'indifférence et l'incompréhension (« *Regarde-le comme il promène/ Son cœur au-delà des saisons/ Il traverse des murs de haine/ Des gouffres d'incompréhension* »). Cependant, dans

[694] Ursula MATHIS-MOSER, « « C'est pas par plaisir qu'ils voyagent ! » Chanson et migration – contextualisation, thématique et point de vue narratif », in ATeM, *op.cit*. p.5.

Les émigrants[695], Aznavour chante sa foi en la solidarité entre migrants, seule garantie possible de leur réussite dans le pays d'accueil (« *Tous ensemble/ Ils ont vois-tu/ Pleins de ferveur et de vertu/ Tous ensemble/ Bâti un temple/à temps perdu* »). Le passage d'un destin individuel marqué par l'échec à un destin collectif nettement plus heureux et fertile (ce que suggèrent, sur le plan musical, une musique gaie, jazzy et la présence d'un chœur qui reprend « tous ensemble »), notamment dans le domaine artistique, sublime incontestablement le cliché du migrant. De même, l'énonciation est à analyser dans ces deux titres, car elle révèle, là encore, l'émotion et l'empathie que cherche à véhiculer Aznavour. De fait, dans ses deux chansons, le canteur, extradiégétique, interpelle, à travers l'emploi de la seconde personne « tu », l'auditeur de la chanson et sollicite ainsi son écoute active et attentive. Il crée ainsi une connivence favorable à l'empathie. Ces « *chanson[s] de type actif*[696] », dans la mesure où leur public est interpellé et est présenté comme témoin, créent une dynamique, par le biais du discours, autour de la figure du migrant, célébrée et sublimée par un chanteur qui a lui-même vécu une situation d'immigration.

Par ailleurs, la déconstruction du cliché apparaît dans l'exploitation efficace de l'identité métisse dans l'œuvre de Charles Aznavour dans une production artistique et musicale récente qui rend compte d'un travail qui mise énormément sur le fait migratoire dans la chanson et démontre qu'Aznavour a dépassé pour mieux la sublimer, l'image du migrant. Il s'agit de l'album collectif *Aznavour, sa jeunesse*, album « *bigarré* [697]», paru en novembre 2014 qui « *manifeste le respect de la jeune génération urbaine pour son patriarche*[698] ». Dans cet album, un collectif de chanteurs issus de la nouvelle génération de musique de variété urbaine française transpose les standards aznavouriens dans l'époque moderne. La particularité de cet album réside dans le casting choisi par Aznavour pour la reprise de ses standards. Appartenant à des styles et genres musicaux différents, venus de divers horizons, ces artistes, qui sont pour la plupart issus de l'immigration, sont le reflet d'une mixité culturelle. Ils revisitent les standards de la chanson aznavourienne et les emmènent dans leur propre univers musical. Rap pour Ben l'Oncle Soul, R'n'B pour Vitaa et Amel Bent ou encore Gipsy pour Kendji.

Ce choix d'artistes est motivé. En effet, s'il donne lieu à de véritables « migrations musicales », une migration de la chanson aznavourienne vers d'autres styles

[695] Titre que reprendra souvent Aznavour pour inaugurer ses tours de chants dans les années 1990 mais également les concerts de sa tournée de 2015, en pleine crise mondiale des migrants.
[696] Louis-Jean CALVET, *La production révolutionnaire. Slogans, affiches, chansons*. Paris, Payot, 1976, p.183.
[697] Bertrand DICALE, *Tout Aznavour*, Editions First, 2017, p. 731.
[698] *Ibidem*.

musicaux qui eux-mêmes sont des styles issus de migrations (le rap ou le r&n'b provenant de la culture américaine), dans une époque qui valorise le métissage musical, il met en avant l'image d'un Charles Aznavour passeur, se présentant comme figure tutélaire, parrainant de jeunes artistes ayant le même vécu. Cet album se présente comme une passation d'un vécu de fils d'immigré qui a réussi et aujourd'hui complètement assimilé, vers une cohorte de voix en début de carrière, exploitant ainsi le capital sympathie de cette population d'artistes issus de flux migratoires anciens ou récents ainsi que le pathos lié à l'immigration. Bertrand Dicale, résume pertinemment les enjeux sociaux-culturels sous-jacents de cet album :

> Charles Aznavour n'a jamais oublié d'où il venait – une famille immigrée, un quartier populaire, une vie de solidarité et de partage, la volonté acharnée de s'élever et d'accomplir ses rêves. Voilà pourquoi il est depuis longtemps un modèle possible pour la France qui n'a pas passé son bac et n'est pas enracinée auprès du clocher d'un sage village. Dans la France urbaine et métissée, il fascine parce qu'il est parvenu au sommet alors que rien ne lui était donné d'avance et que, par sa combativité, il a vaincu toutes les fatalités…[…] Quand l'ensemble des artistes se réunissent pour une collégiale sur « Sa jeunesse », un des premiers succès de Charles Aznavour en 1956, ils résument à la fois l'aventure d'un révolutionnaire de la chanson française, mais aussi leur propre mixité culturelle ethnique, religieuse, esthétique. En cette année de son quatre-vingt-dixième anniversaire, le doyen de la chanson ne peut que le voir comme un passage de relais […]**.**[699]

Il est légitime de voir à travers cet album à la fois une revendication de l'identité métisse mais aussi un incroyable rapport à la France de la part de cette jeune génération d'artistes que cristallise la figure d'Aznavour. C'est ce qu'observe Joël July dans son étude sur les enjeux de la reprise en chanson : « *Les reprises dépassent ainsi le simple hommage convenu : il y a par la re-création d'un texte à travers une interprétation ou des arrangements variants une recherche patrimoniale.*[700] ». Cet album cristallise la position aznavourienne de patriarche de la chanson française, de passeur envers cette génération en quête de reconnaissance et de légitimité, position davantage signifiée par la position centrale de l'artiste dans le clip de la collégiale *Sa jeunesse*.

Si Aznavour, bien avant l'album *Aznavour, sa jeunesse*, avait soutenu la cause des banlieues à forte concentration d'immigrés ou de Français issus de l'immigration dans un titre comme *Moi, je vis en banlieue* (2007) dans lequel nous retrouvons les lieux communs liés à ce thème récurrent tels que le labeur et les conditions misérables des immigrés, le quotidien mouvementé des banlieues en colère et de la mixité culturelle de ces endroits-là, cet album qui se caractérise par la présence d'artistes quasi archétypaux (fils d'immigrés banlieusards) tels

[699] *Ibid. p. 731-732.*

[700] Joël July. "Chanson française contemporaine : état des lieux communs". *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, Ghent University, École Normale Supérieure, 2012, Chanson/Fiction, coord. Bruno Blanckeman et Sabine Loucif, p. 20. <hal-01609768>

que Soprano ou Passi, met en scène une revendication d'un rapport à la France de la part de ces artistes à travers la figure de Charles Aznavour. Si ce dernier n'a plus à revendiquer son identité française, ces jeunes artistes souvent issus de communautés pas tout à fait assimilées ou intégrées, comme celle des gitans que représente Kendji à titre d'exemple, ils s'inscrivent dans le continuum d'un artiste patrimonial à la fois pour revendiquer leur place dans le monde de la chanson – particulièrement dans le champ de la chanson dite française – mais également leur appartenance définitive à la France. C'est donc un rapport à la France mais une France désormais caractérisée par la mixité culturelle que traduit cet album qui illustre à lui seul le métissage de la chanson française contemporaine, l'intégration des cultures apportées par le phénomène migratoire mais également l'image d'un Aznavour artiste « qui fait France ».

En effet, recensé par Pascal Ory dans son *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*[701], Aznavour y est décrit, par Yves Borrowice, comme ayant *« réussi le tour de force d'incarner un pan de la culture populaire française dans une parfaite fidélité à ses racines étrangères* [702]», comme un artiste pour qui « *l'intégration à la nation passe par la conquête de son idiome* [703]». Ainsi, si Aznavour sublime et déconstruit le stéréotype du migrant paradoxalement en le représentant dans son image la plus conventionnelle, son originalité réside dans cette dissonance entre le moi du canteur, l'éthos du chanteur et entre ce que lui, en tant qu'auteur-compositeur-interprète issu de l'immigration, véhicule comme image de réussite et de complète assimilation. Mais, toujours selon Yves Borrowice, Aznavour « *cumule* […] *les syndromes de l'autodidacte et du fils d'immigré* [704]». Si le second syndrome a été sublimé par l'artiste, qu'en est-il du premier ? Il s'agira de montrer, dans la suite de notre développement, qu'Aznavour parvint également à transcender cette image de l'autodidacte, du primaire, pour se montrer écrivain et auteur.

1.3. L'écrivain et auteur. En 2013, Aznavour exprimait son regret face au peu d'intérêt dont ont bénéficié ses textes auprès de la critique : « […] *en trois quarts de siècle, alors que ma voix a fait couler beaucoup d'encre, pas une goutte n'a été versée – jusqu'à récemment – pour mes textes, d'emblée promis à l'oubli.* [705]». Ce constat amer de la part de l'auteur-compositeur-interprète indique clairement une quête de la reconnaissance de sa figure d'écrivain et d'auteur qui dépasserait celle de l'artiste-chanteur. S'il a tenté de donner existence à sa figure d'auteur

[701] ORY Pascal, *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, *op.cit*.
[702] *Ibid*. p.90.
[703] *Ibid*. p.89.
[704] *Ibidem*.
[705] AZNAVOUR Charles, *Tant que battra mon cœur*, *op.cit*. p.135.

par le biais de textes métaréflexifs (*Ecrire*, *Des mots*, 2003), de métachansons (*Pour essayer de faire une chanson*, 1966), nous retiendrons, pour notre étude de l'éthos aznavourien, son discours préfaciel, abondant et révélateur, par le biais de scénographies originales, de l'image d'Aznavour.

En effet, la préface fait partie de ce que Gérard Genette appelle « le paratexte », c'est-à-dire « *l'ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes* [706]», qui forme une « *zone de transaction* [707]» dans laquelle on agit « *sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente* [708]». La préface, appelée aussi « *discours d'escorte* [709]», « *discours préfaciel* » ou encore « *discours liminaire* », comme l'explique Natalie Kremer dans son article « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation [710]», est un lieu « *de passage à la lecture d'un livre* [711]» et un lieu stratégique pour le développement d'une certaine image de soi. Aznavour, qui a écrit une quinzaine de préfaces d'ouvrages divers, a utilisé cet espace préfaciel pour mettre en valeur son moi d'auteur et d'écrivain, pour se revendiquer en tant qu'autorité incontestable dans le monde de la chanson ainsi que pour conforter certaines images véhiculées par ses chansons et sa prose intime, notamment celle du fils d'immigrés et défenseur de la cause arménienne[712]. En effet, en endossant le rôle de préfacier de biographies d'artistes ou de leur œuvre intégrale (Béart[713], Hallyday[714], Piaf[715], Trenet[716]), d'anthologie sur la chanson (Saka[717]) ainsi que d'ouvrages ou roman sur l'Arménie, Aznavour se met en scène comme une instance de légitimation, en particulier en tant qu'auteur.

[706] GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p.8.
[707] *Ibidem*.
[708] *Ibidem*.
[709] LUNEAU Marie-Pier, SAINT-AMAND Denis, *La Préface, formes et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classique Garnier, coll. « Rencontres, n°163 », 2016.
[710] KREMER Nathalie, « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation », in *L'art de la préface au siècle des Lumières*, (dir) GALLERON Ioana, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 17.
[711] *Ibidem*.
[712] Il convient de citer, en particulier, sa préface du roman de Gilbert Sinoué *Erevan*, paru chez Flammarion en 2009, dans laquelle, sur un ton virulent, il dénonce le Génocide et le négationnisme turc et exhorte les lecteurs à « *crever l'abcès* » et « *réconcilier* [les] *peuples* » : « *les jeunes générations, celles des après-drames, qui ne sont en rien responsables du passé mais ô combien garantes de l'avenir, ont le droit de savoir et de se délier d'une faute qui n'est pas la leur. Alors venez, crevez l'abcès et, comme je l'ai fait, entrez dans ce livre et vivez l'impensable.* » (p.14).
[713] BEART Guy, *Le Grand Chambardement, l'intégrale des chansons et poèmes*, *op. cit*.
[714] BRUS, Vincent de, *Johnny vu par*, Paris, J.-C. Gawsewitch, 2009.
[715] LEVY, François, *Passion Édith Piaf : la môme de Paris*, Exposition, Paris, Hôtel de ville, 2003-2004, Paris, Textuel, 2003 ; NOLI, Jean, *Piaf secrète*, L'Archipel, Paris, 1993 ; *Piaf, Mon amie*, Paris, Le Grand livre du Mois, 2007 ; RICHER, Ginou, *Mon amie Édith Piaf*, Avignon, Instantané Ed, 2004.
[716] TRENET, Charles, *Y'a d'la joie : intégrale des chansons*, Paris, Cherche-Midi, 2013.
[717] SAKA Pierre, *La petite histoire des grands succès de la chanson*, Paris, l'Archipel, 2005 ; *Y'a d'la France en chansons*, Paris, Ed. France Loisirs, 2009.

Pour illustrer notre idée, nous citerons trois exemples. Pour commencer, il convient d'évoquer la préface de l'ouvrage de Bernard Stéphane intitulé *Comment réussir dans la chanson*[718] dans laquelle, Aznavour récuse les clichés liés au vedettariat dans le monde de la chanson dans un texte versifié. En effet, dans un discours dynamique, comme le suggèrent les nombreuses apostrophes exclamatives et questions oratoires, l'auteur-compositeur-interprète s'adresse, par le biais de la seconde personne du singulier « tu » (que le privilège de l'âge et de l'expérience pourraient justifier) aux jeunes chanteurs, novices, à qui il explique la difficulté du métier et la nécessité d'un travail laborieux pour réussir :

Tu veux chanter ?
Tu n'es pas le seul !
Tu veux réussir ?
Tout le monde veut réussir
Mais
Qu'apportes-tu à la chanson ?
Une jolie voix, un bon physique
Des relations, le désir de…
Et alors ?
Crois-tu que cela suffise ?
Et même si tu étais le plus beau
Le plus talentueux, le plus malin même ;
Ta place au milieu des étoiles
N'est pas pour cela acquise !
Que d'obstacles à franchir
De difficultés
D'humiliations
De larmes à ravaler
D'efforts à fournir
De portes à forcer
De gens à connaître
De choses à apprendre !
Et disons que tu as surmonté l'insurmontable,
Franchi l'infranchissable,
Il te faut encore avoir ce don du Ciel
Que peu d'êtres possèdent
« Le Don populaire »
Sache
Que nul autre que le Public ne peut te hisser à la place que tu vises
Que nul autre que toi-même ne peut aider le Public à le faire !
Souffre, invente, patiente, évolue
Et par-dessus tout
Travaille
Et alors peut-être
Je dis bien peut-être
Auras-tu la chance un jour de vivre avec le Public une longue et merveilleuse histoire d'amour.

Il est à noter dans cette préface au ton franc et passionné qu'utilise Aznavour et qui émanerait de son vécu. Sans se référer à lui-même, Aznavour préconise le dépassement pour atteindre la gloire qui reste hypothétique. Cela accentue l'image de l'artiste exceptionnel qu'il a donnée de lui-même. Mais le plus intéressant dans ce discours liminaire, qui par cette position à une dimension programmatique, c'est sa forme. Aznavour propose, pour cette préface, un texte versifié plutôt qu'un texte en prose. Certes irrégulier dans sa construction et dans sa structure, ce texte mettrait doublement en exergue le talent d'Aznavour dans la mesure où ce dernier semble vouloir signifier se démarquer par l'écriture et indiquer la nécessité d'une démarche qui passerait par l'acte scriptural. En effet, si certaines préfaces sont écrites en prose, les préfaces poétiques ou versifiées (s'apparentant souvent à des textes de chansons) sont les plus en mesure de traduire la mise en exergue de la figure de l'auteur, à l'instar de la préface de l'intégrale de

[718] STEPHANE, Bernard, *Comment réussir dans la chanson*, Paris, Filipacchi, 1978.

Trenet, commentée au début de notre travail, ou encore, celle qui introduit la biographie de Johnny Hallyday, écrite par Vincent de Brus[719] :

Nul ne peut prétendre le connaître
Ni vous ni moi-même lui peut-être
Ce solitaire qui fréquente les foules
Mystérieux autant que populaire,
De jeune homme à abattre
Au socle de géant
Il a connu des jours le meilleur et le pire
À force de travail, de foi en son étoile
Il a comme un orfèvre forgé ses délires
Devenant de son vivant une légende
La légende
Sa légende.
Que savons-nous de ses meurtrissures
De ses déchirures, enfouies, cachées
Au plus profond de son être qui ne se libèrent
Que lorsqu'il s'exprime en chantant ?
Rien,
De lui on ne sait rien
En tout cas peu de choses
L'homme reste secret
L'homme reste mystère
Il aime l'horizon comme il aime sa terre
Il est ce grand enfant qui joue avec sa vie
Jusqu'à la démesure, jusqu'à se perdre,
Il aime le silence comme il aime la nuit.
En d'autres temps, il aurait fait partie
De ces aventuriers partant
À la découverte de terres inconnues
Dans ces contrées lointaines
Ce que d'ailleurs il fait souvent, à sa manière
Il a deux monde dans sa tête
Celui de ses attaches et l'autre de ses rêves,
Amant des grands espaces qu'il aime parcourir
Sur alezan moteur
Libre et cheveux au vent
L'autre où vivent les siens
Où toujours il revient
Retrouver ses racines
Auprès de sa famille centre de ses amours,
De ses inconditionnels
Qui le suivent fidèles
De l'âme et la pensée, tandis qu'ailleurs il court
En quête d'autres choses
Cet éternel enfant
Qu'ils connaissent rocker
Bien debout sur son temps
Homme roc, et de cœur
Qui dévore le temps.

Dans cette préface allographe, Aznavour dresse un portrait panégyrique de celui pour qui il a écrit *Retiens la nuit* en 1962 et qu'il ne nomme pas, l'évoquant par les attributs auxquels il est associé dans l'imaginaire collectif (« alezan moteur » ; « rocker »). La forme versifiée de ce texte qui invite à découvrir la suite de l'ouvrage préfacé par le biais du procédé de la prétérition (le préfacier insistant, au départ, sur le caractère énigmatique de l'artiste en question *« de lui on ne sait rien/en tout cas peu de choses/ l'homme reste secret/ l'homme reste mystère* » pour ensuite évoquer quelques détails intimes de sa vie et de sa personnalité « *amant des grands espaces* […] / *Auprès de sa famille centre de ses amours* »), est, à notre sens, un outil au service de l'expression de sa position légitime dans cette entreprise préfacielle. De fait, pour avoir été l'un des auteurs de Johnny Hallyday, Aznavour est non seulement en position d'introduire l'ouvrage qui lui est consacré mais il semble également faire partie de ceux qui ont contribué à la construction de cette légende dont le rappel fait ici office d'hommage-miroir. Ecrivain digne de préfacer un ouvrage biographique, Aznavour est aussi un auteur comme le rappelle ce texte qui devient ainsi une balise pour la mémoire.

[719] BRUS, Vincent de, *Johnny vu par*, *op.cit*. p. 7.

Enfin, le dernier exemple permet de mesurer le rôle des préfaces d'Aznavour dans la déconstruction de l'image du primaire et de l'autodidacte. Il s'agit de l'avant-propos de l'intégrale de ses textes parue en 2010. Préface auctoriale, elle est le lieu propice de la mise en scène de la figure de l'auteur. En effet, Aznavour y explique et commente sa conception de l'écriture, décrite comme un exercice laborieux, résultat d'un véritable travail d'artisan dont la description n'est pas sans rappeler les commandements de Boileau dans son *Art poétique* que l'extrait suivant semble rappeler :

> Dans une chanson, la première ligne est primordiale. C'est pourquoi je fais toujours attention à ce que la phrase d'ouverture fasse pénétrer l'auteur, et plus tard l'auditeur, dans le vif du sujet.
> Par l'écriture, j'ai voulu inventer une aventure, et embarquer le public avec moi en laissant libre cours à mon imagination. Plus cette aventure me semble familière, plus j'ai le désir d'en connaître la suite. […] Ce que je vous avoue ici n'est pas un secret : si dès les premiers mots, l'auteur n'agrippe pas fermement le sujet qu'il veut conquérir, il ne pourra guère, a fortiori, conquérir un large auditoire. […] Quand la première phrase m'est venue, et le titre, et parfois les premiers vers, je m'élance jusqu'à obtenir un texte fini. Or fini, chez moi, ne veut pas dire abouti. Qu'est-ce qu'un texte achevé, sans charme ni style, encore malhabile, si ce n'est l'occasion pour son auteur de constater, tel un gendarme, le travail bien fait ? […] C'est petit à petit, pas à pas, que la chanson naît de la simple ébauche, et tout le travail de l'auteur consiste à la faire grandir. Ainsi, je peaufine, je rature, je recommence, changeant ici un mot, modifiant là une phrase, m'évertuant à choisir une meilleure rime, retouchant le nombre de pieds, cherchant enfin à donner au texte une forme qui me ressemble. Je tourne, je retourne, j'aznavourise », et ce n'est que lorsque je ne peux plus rien changer dans ma chanson que le travail m'apparaît comme accompli. […] Pendant quelques années, je ressentis une certaine nostalgie à n'avoir pas fait le métier de mes parents, un métier que je croyais encore être le mien. Puis l'écriture s'est imposée…Ce livre en est le fruit.
> *Pour m'empêcher d'écrire on a dû sur l'enclume*
> *Et me briser le corps et me broyer les doigts*[720]

En effet, Aznavour est ici clairement dans une conception classique de l'écriture telle que défendue par Boileau en ces termes :

> Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
> Et ne vous piquez point d'une folle vitesse :
> Un style si rapide, et qui court en rimant,
> Marque moins trop d'esprit que peu de jugement.
> J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
> Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
> Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
> Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.
> Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
> Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :
> Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
> Ajoutez quelques fois, et souvent effacez[721].

Mais ce discours préliminaire d'Aznavour est surtout l'occasion de mettre en avant son moi d'auteur. De fait, la description de son travail d'écriture, cette intertextualité avec *l'Art Poétique* de Boileau, la reprise des topoï d'un discours préfaciel auctorial tels que la modestie, l'humilité

[720] AZNAVOUR Charles, *L'intégrale*, *op.cit*. p. 8-9 et 26.
[721] BOILEAU Nicolas, *Œuvres*, Paris, Garnier frères, 1969, p. 37.

et les métaréflexions, mettent à nu les coulisses d'une écriture qui se pense et nous introduisent dans l'intimité de l'écrivain au travail. En dévoilant son moi d'auteur et en révélant son *modus operandi*, Aznavour, démythifie à la fois le topos de l'inspiration créatrice mais également son image de primaire en s'élevant au rang d'auteur et d'écrivain. « *L'éthos dit* » et « *l'éthos montré* », dans le cadre de cette préface, se superposent pour déconstruire l'éthos préalable, l'image que la critique et, d'une certaine manière, Aznavour lui-même, ont véhiculé de l'auteur-compositeur-interprète.

Ainsi, l'éthos aznavourien exploite les différentes expressions de l'image de soi et alimente la dissonance dans l'image qu'il donne de lui-même. S'inscrivant dans des clichés et des stéréotypes, à la fois génériques (chanson dont la sincérité repose sur « *la posture de l'imposture* [722]» ; autobiographie qui favorise l'expression du moi et qui repose sur des stéréotypes préfabriqués dans sa poétique) et rhétoriques (archétypes, lieux communs), il façonne son image en tentant de déconstruire les clichés. Mais la sincérité de cette image est elle-même à reconsidérer, car elle nourrit l'ambiguïté. De fait, le canteur égocentrique de *J'abdiquerai*, aisément identifiable comme la voix d'Aznavour, semble démentir, par le biais de l'exagération et du grossissement du trait orgueilleux et suffisant mis en scène, cet éthos discursif revendiqué. De même, si Aznavour revendique ouvertement ses origines étrangères, il parvient à se placer, à travers l'exploitation efficace de son identité métissée et du pathos de l'immigration, en artiste « qui fait France » ce qui amène à y voir une opposition entre « l'éthos montré », « l'éthos dit » qui se confond, dans ce cas, avec « l'éthos préalable ». De plus, s'il se revendique auteur tantôt en tenant un discours allographe (les préfaces) tantôt en reprenant des images préexistantes (l'artiste au travail), c'est pour prétendre à une image qu'on ne lui a pas accordée ou très peu, mettant ainsi à mal la notion de l'éthos préalable. Cela permet de comprendre que l'éthos ambivalent d'Aznavour repose sur « *une diffraction des instances énonciatives* [723]» telle que décrite par Pascale Delormas dans son analyse de l'éthos de Jean-Jacques Rousseau dans ses autobiographies dont nous calquons certaines conclusions dans notre analyse de l'image que donne Aznavour de lui-même. À ce propos, il est à constater la présence de plusieurs « je » dans l'œuvre aznavourienne qui dénote, au final, l'absence d'une quelconque tentative de « dire sa vérité » mais qui participe de « *l'édification de la postérité du*

[722] HIRSCHI Stéphane, *op.cit*.
[723] DELORMAS Pascale, *De l'autobiographie à la mise en scène de soi. Le cas de Rousseau*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014, p.139.

grand [artiste][724] », ce qui démontre la présence d'un processus d'autocanonisation de la part de l'auteur-compositeur-interprète.

[724] *Ibid*. p. 175.

2. « *Viens voir* [le] *comédien* » : Théâtralité et effets scéniques : le geste et les performances d'Aznavour

[…] Je remarque que dans notre théâtre qui vit sous la dictature exclusive de la parole, ce langage de signes et de mimique, cette pantomime silencieuse, ces attitudes, ces gestes dans l'air, ces intonations objectives, bref tout ce que je considère comme spécifiquement théâtral dans le théâtre, tous ces éléments quand ils existent en dehors du texte, sont pour tout le monde la partie basse du théâtre…
(*Le Théâtre et son double*, Artaud, 1938)

N'est pas « théâtral » qui veut et ce mot, déconsidéré à tort, recouvre toute une esthétique et toute une morale. La moitié d'une vie d'homme se passe à sous-entendre, à détourner la tête et à se taire. L'acteur est ici l'intrus. Il lève le sortilège de cette âme enchaînée et les passions se ruent enfin sur leur scène. Elles parlent dans tous les gestes, elles ne vivent que par cris.
(*Sisyphe*, Camus, 1942)

Sur la scène y'a ton style et tes façons de le faire
Sur la scène y'a l'amour et mes façons d'y croire
[…] Sur la scène y'a du faux qu'on prendrait pour du vrai
[…] Sur la scène y'a la vie et l'espoir qui se traînent
[…] Sur la scène y'a ma joie maquillée en musique
(*Sur la scène*, Léo Ferré, 1973)

Entrer dans un décor immense
Entendre les battements de son cœur
Et là, changer l'indifférence
En rires et le silence en pleurs
Un jour Don Juan en apparence
Un fou au château d'Elseneur
Un jour Lorenzo de Florence
Verser son sang pour le souffleur
(*L'acteur*, Michel Sardou, 1987)

Le cadre théorique dans lequel nous nous inscrivons, la cantologie, se base dans sa démarche méthodologique, sur l'analyse de la chanson dans son intégralité, c'est-à-dire « *texte, musique et interprétation* [725]», car

> ce serait appauvrir la richesse de la chanson si sa description, employant seulement les critères syntaxiques internes, ne s'inquiétait pas, une fois encore, de la souplesse et de la vie de la « performance », une de ses particularités, peut-être la plus novatrice. En effet, elle peut être appréciée à la fois sous l'angle de sa fixité formelle et sa prédictibilité et sous celui de son interprétation qui assouplit ou même transfigure l'organisation musico-textuelle [726]

écrit à ce propos Gérard Le Vot, soulignant l'apport de l'interprétation dans la sémiologie de l'objet chanson qui est, par définition, polysémiotique. De fait, l'approche cantologique nous amène, dans nos analyses, à nous intéresser à la performance de l'artiste sur scène[727], au corps

[725] HIRSCHI Stéphane, *La chanson art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p.8.
[726] LE VOT Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition. Histoire et esthétique de la chanson française », in *L'Education musicale*, supplément au n°555/556, septembre-octobre 2008, p. 102.
[727] « *La forme de la chanson peut, il est vrai, se décomposer sous les instruments d'analyse : un tel se chargera d'en radioscoper les phrases et les couplets, tel autre la mélodie, ou tel la mimique de l'interprète. Travail*

et à la voix qui donnent sens au message textuel et musical de la chanson, le sublimant, l'explicitant, le contredisant parfois en amplifiant ou minimisant l'intensité de son signifié. La chanson, grâce au corps du chanteur, devient un art vivant et son sens se voit nettement précisé par l'interprétation qui en est donnée.

Dans le cadre de notre étude de l'image qu'Aznavour véhicule de lui-même et de son image telle que reçue par le public, nous proposons d'étudier brièvement l'image scénique d'Aznavour, son image corporelle et son impact sur la réception de son œuvre et de son image en tant qu'ACI. Cela nous amène, dans notre démarche analytique, à recourir à la notion de théâtralité afin d'expliciter certaines caractéristiques des interprétations scéniques d'Aznavour. La théâtralité est une notion apparue avec la modernité et théorisée à partir des années 1960, relativement tard dans les discours théoriques sur le théâtre. Elle a longtemps été considérée comme une notion complexe, au caractère mouvant[728], ayant été l'objet de plusieurs tentatives définitionnelles, au départ liées au théâtre puis élargies aux arts visuels. Si Barthes définissait la théâtralité par soustraction : « *Le théâtre moins le texte* [729]», celle-ci se résumerait en la présence de qualités théâtrales dans une œuvre non destinée à la scène au départ. Mais nous retiendrons en particulier les propos de Josette Féral à ce sujet : « *Plus qu'une propriété dont il serait possible d'analyser les caractéristiques,* [la théâtralité] *semble être un processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et qui crée un espace autre qui devient espace de l'autre* […][730] ». Elle ajoutera en 2012 : « *La théâtralité a aussi à voir avec le corps, les pulsions, le désir et donc avec la performativité.* […] *La performativité est ce qui permet de lire en toute représentation une activité unique et en perpétuel mouvement chaque fois qu'elle a lieu. La théâtralité, par ailleurs, est ce qui permet au spectateur de repérer dans ce mouvement performatif quelques stases et donc d'inscrire la scène dans l'acte de représentation* ». En accordant de l'intérêt, dans sa définition, au regard de l'autre qui permet de créer un espace de connivence entre des altérités, ce qui suppose une interaction et,

pédagogique qui, en fait, nie l'existence même de la Forme. Celle-ci n'existe qu'en performance : terme d'une parfaite pertinence, avec son préfixe globalisant et son suffixe qui désigne une action en cours d'accomplissement. », écrit Paul Zumthor dans son article « Chansons « médiatisées » », in *Littérature et médias*, Volume 22, numéro 3, 1986, p.15.

[728] Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis explique la difficulté de définir ce concept : « Notre époque théâtrale se caractérise par la recherche de cette théâtralité trop longtemps occultée. », Paris, Armand-Colin, 2003, p.358.

[729] BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, dans *Œuvres complètes II. Livres, textes, entretiens. 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002, p.304.

[730] FERAL Josette, « Le théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, septembre 1988, p.348, citée par Laure Fernandez, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour « The World as a Stage » et « Un teatre sens teatre » », in *Marges*, 10/2010, p.27.

nécessairement, une réception et en plaçant au cœur de la théâtralité la notion de performance, Féral nous permet de démontrer qu'il est légitime de lier chanson et théâtralité. Car la chanson se déploie dans une interaction entre le public et l'interprète qui est dans la performance de sa chanson.

De plus, le fait de confronter Aznavour à la notion de théâtralité puise sa légitimité dans la biographie même de l'auteur-compositeur-interprète et dans son œuvre. Aznavour, ayant été également comédien et acteur, a laissé transparaître cette seconde vocation (qui était, au départ, la première) dans certains de ses textes. En effet, la présence du motif théâtral et du monde du spectacle dans l'oeuvre (*Les comédiens* (1962), *Le cabotin* (1968)) en est premier indice auquel s'ajoute la théâtralité évidente de certaines chansons comme *Non je n'ai rien oublié*, *Tu t'laisses aller*, *Bon anniversaire* que le texte en lui-même suggère[731]. Mais notre intérêt, dans cette partie de notre travail, ne portera pas sur la théâtralité du texte, sur la présence du « *visible dans le dicible* [732]» ni sur la stylistique qui donne à voir le texte et où le verbe l'emporterait. Notre intérêt portera sur l'image et sur cette « *continuité génétique entre le texte et la scène*[733] ». Car Aznavour agit souvent, sur scène, en véritable comédien, en interprétant certains titres de manière théâtrale, soignant la mise en scène, le décor et les accessoires en orientant ainsi l'interprétation du titre en question et sa réception par le public. Si ce n'est pas le cas pour toutes ses interprétations scéniques, la théâtralité est inhérente à l'interprétation de quelques chansons, devenues classiques, qu'Aznavour a choisi de toujours interpréter selon une gestuelle précise, ou en l'associant à un accessoire particulier. La fidélité de l'artiste à ces mises en scène en a fait la marque de fabrique de son image scénique, souvent attendue et réclamée par le public.

D'ailleurs, il est à souligner, pour davantage introduire notre propos, qu'Aznavour décrit souvent dans sa prose intime, sa conception de la scène qui repose sur une forme de théâtralité qui s'inspire d'illustres modèles réputés pour le soin qu'ils accordent à la mise en scène, comme l'indique l'extrait suivant où il est question de l'entrée en scène :

> Il fut un temps où je m'amusais à imiter l'entrée en scène de mes artistes préférés. Édith Piaf, par exemple, faisait mine d'arriver dans un lieu qu'elle ne connaissait pas. Elle paraissait comme surprise d'y rencontrer le public. Fernandel, lui se présentait avec les bras un peu ouverts en avant

[731] Aznavour autocommentera la théâtralité de ses chansons dans *A voix basse* en 2009 : « […] *bien décidé à n'imiter personne et à trouver le moyen de sortir du lot : c'est ainsi que j'en vins à imaginer des chansons en forme de situations théâtrales, qui me permettraient d'évoquer le quotidien dans des textes et une forme auxquels le public pouvait s'identifier.* », *op.cit*. p.26.

[732] CORVIN Michel, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26/1996, document 5, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 23 février 2016. URL : http://journals.openedition.org/praxematique/2983.

[733] *Ibid*.

> de son corps, comme pour forcer les poules à rentrer dans le poulailler, avec l'air de celui qui va vous en raconter une bien bonne. Maurice Chevalier, calmement, marchait droit vers le fond du plateau, son célèbre canotier collé le long de sa cuisse droite. Arrivé au centre, il bifurquait vers le public, se plantait à l'avant de la scène, posait son canotier, penché sur sa tête, et gratifiait la salle de son extraordinaire sourire. Yves Montand surgissait en faisant semblant de terminer une conversation avec quelqu'un en coulisses et, bien sûr, une grande partie des spectateurs s'imaginait que c'était à Simone Signoret qu'il s'adressait. Charles Trenet venait à l'avant-scène en triturant son chapeau d'une main. Une fois au centre, face au public, il écarquillait les yeux, sautillait sur ses talons sans relever la pointe des pieds, et pendant l'introduction de sa chanson, plaçait son chapeau bien en arrière de son crâne.
> Et vous ? me direz-vous. Chez moi, l'entrée en scène s'est imposée d'elle-même et je n'ai pas cherché à en changer. Je découvre mon public avec une sorte de timidité. Je vais au-devant de lui, à l'avant-scène. J'accepte ses applaudissements, je fais signe à mon chef d'orchestre puis je me retourne comme pour contrôler que tout est bien en place. Alors seulement, je commence mon tour de chant[734].

Ainsi, appréciant et admirant les prestations de Piaf (dont la dimension théâtrale et dramatique de ses performances a été démontrée par les travaux de Catherine Dutheil-Pessin dans son ouvrage *La chanson réaliste : sociologie d'un genre : le visage et la voix*[735]), de Fernandel, de Chevalier, de Montant ou encore du « fou chantant », sensible à leur attitude scénique dont résulte la singularité de leur personnage, Aznavour démontre que la scène est avant tout un espace de jeu et de performance scénique. Pour le démontrer, il s'agira de commenter quelques prestations puisées dans les enregistrements qu'Aznavour a pris soin de rassembler dans l'anthologie de ses prestations télévisuelles en deux coffrets collector de trois DVD parus en 2009 et en 2010[736] ainsi que dans les dvd live de ses concerts[737].

Parmi les exemples qui nous paraissent pertinents pour illustrer la théâtralité d'Aznavour sur scène, les interprétations scéniques des chansons, *Je m'voyais déjà*, *Tu t'laisses aller*, *La bohême*, *Comme ils disent* ou encore *Mes emmerdes* et *Mon émouvant amour* ont particulièrement retenu notre attention. De fait, ses chansons sont interprétées avec une mise en scène soignée et préparée par l'artiste qui devient littéralement acteur, offrant au public de véritables saynètes sur scène, faisant de ses performances l'illustration d'un art total où la musique, le texte et la mise en scène contribuent au sens de façon complémentaire. De même, si nous retenons ces exemples-ci, c'est parce qu'Aznavour a repris, tout au long de sa carrière

[734] AZNAVOUR Charles, *A voix basse*, *op.cit*. p. 39-40.
[735] DUTHEIL, Catherine, *La chanson réaliste : sociologie d'un genre : le visage et la voix*, Paris, *op.cit*.
[736] AZNAVOUR Charles, *Anthologie Volume 1* (1955-1972) et *Anthologie Volume 2* (1973-1999), Paris, EMI France, 2009 et 2010.
[737] *Charles Aznavour : Concerts 68/72/78/80 Live*, Paris, EMI, 2003 ; *Charles Aznavour : Live au Palais des Congrès (1987*), Paris, EMI, 2007 ; *Charles Aznavour et Liza Minneli : Live au Palais des congrès (1992)*, Paris, EMI, 2005 ; *Charles Aznavour : Live au Palais des Congrès 1994*, EMI, 2003 ; *Charles Aznavour : Live Palais des Congrès 97/98*, Paris, EMI, 1999 ; *Charles Aznavour : Live au Palais des Congrès (2000)*, Paris, Night and Day, 2004 ; *Charles Aznavour : Au Carnegie Hall*, Paris, EMI, 2003 ; *Charles Aznavour : Palais des Congrès 2004*, Paris, EMI, 2004 ; *Aznavour Live – Palais des Sports 2015*, Paris, EMI, 2016.

pour certains titres comme *La bohême*, ou du moins jusqu'aux années 1990 pour d'autres (*Comme ils disent*), les interprétations scéniques qu'il en a données au début, créant ainsi de véritables personnages qu'il incarne sur scène et passés pour classiques pour la postérité.

Aznavour a bâti sa carrière sur le succès de *Je m'voyais déjà* (à l'Alhambra en 1960) qui a reposé sur l'impact scénique de ce texte ressenti comme autobiographique. Robert Belleret rappelle la mise en scène de cette chanson : « *pour l'interpréter, il passe par les coulisses et en ressort veste sur le bras, cravate à la main, chemise blanche déboutonnée, en commençant à chanter […] il se rhabille tranquillement, attachant ses boutons de manchette, enfilant son veston, ajustant sa cravate… à la fin* – « Mais un jour viendra, je leur montrerai que j'ai du talent… » -, *il tourne brusquement le dos à la salle, et une rampe de projecteurs s'allume au fond de la scène, éblouissant les spectateurs qui, d'un coup, se retrouvent en coulisses*. [738]». Ainsi, en faisant accompagner ses paroles d'une gestuelle mimétique, Aznavour accentue le réalisme de sa chanson, d'emblée suggéré par le récit des désillusions d'un artiste raté dont l'éthos tend à être confondu avec celui du chanteur. La gestuelle qui s'appuie sur le costume du personnage, peut être vue comme une métaphore du dévoilement, l'artiste révélant les coulisses de son métier, ce qui conforterait donc le mimétisme réaliste de cette performance scénique.

D'ailleurs, il en proposera une mise en scène inversée à l'Olympia en 1972 : il commence par se déshabiller devant le public pour les nécessités de sa mise en scène à laquelle il était encore fidèle et tient les propos suivants qui relèvent également de l'ordre de la mise à nu des rouages de sa prestation : *« il y a quelques années, entre cette chanson et la suivante, je ne sais pas comment je m'arrangeai, je n'ai pas exactement retrouvé les gestes, je me retrouvais tout à coup, sans veste, sans cravate et sans boutons de manchettes* […] *je n'ai pas trouvé les gestes, je vais être obligé de faire mon striptease devant vous* […] *ce que vous allez voir là, c'est comme si le spectacle s'était arrêté* [739]». Ce mimétisme réaliste sera également sensible dans l'interprétation qu'il donnera, jusqu'à la fin de sa carrière de *La bohême* qui est l'une des rares chansons dans lesquelles il a recours à un accessoire. En effet, le mouchoir blanc, qui symbolise la pureté liée à la vie de bohème décrite dans ce titre, associé à une gestuelle qui mime le travail de l'artiste peintre, fait partie des éléments scéniques de son interprétation qui cherche à camper le personnage sur scène[740].

[738] BELLERET Robert, *Vies et légendes de Charles Aznavour*, *op.cit*. p. 219-220.
[739] *Op.cit*. minute 96'.
[740] Dans son passage télévisuel dans « Le palmarès des chansons » en 1965, un gros plan de caméra met l'accent sur l'accessoire en question, *Anthologie volume 1*, dvd 2, *op.cit*.

La gestuelle est également au service du sens dans les interprétations qu'il donne de sa chanson *Comme ils disent*. En effet, chanson-portrait à la première personne, Aznavour endosse le personnage sur scène, par le biais d'une gestuelle qui grossit les traits stéréotypés du travesti, gestuelle que nous ne retrouvons pas dans son concert au Palais des Congrès en 1994 (cela pourrait s'expliquer, entre autres, par l'évolution des mentalités à l'égard des homosexuels, la chanson n'étant plus, en 1994, en avant-garde, signe donc de l'intelligence aznavourienne de l'air du temps).

En plus de la gestuelle mimétique qui donne plus de crédibilité à l'histoire narrée par l'artiste sur scène, l'intervention d'une seconde personne peut participer de la théâtralité de la scène et apporter un éclairage au sens du titre chanté. L'exemple du duo de l'auteur-compositeur-interprète avec Annie Cordy, interprétant ensemble *Tu t'laisses aller* dans l'émission « Top à Charles Aznavour » en 1973[741] est, à ce propos, un exemple éloquent de l'apport du duo à la théâtralité scénique. En effet, Aznavour qui avait écrit une version féminine de ce titre, offre un véritable dialogue dans lequel un couple se répond sans s'entendre, ce qui change considérablement le sens de la version solo où seul le personnage du mari critique le laisser-aller de sa femme avec qui il est marié depuis cinq ans. Véritable scène de théâtre, *Tu t'laisses aller* est jouée face aux téléspectateurs qui voient concrètement « les bigoudis », détail réaliste, dans les cheveux d'Annie Cordy. De même, dans l'interprétation qu'il donne de *Mon émouvant amour*, en 1980, chanson qui met en scène une femme sourde-muette à qui son partenaire de vie, entendant et parlant, fait une déclaration d'amour, Aznavour fait intervenir la voix de Danielle Licari[742] dont les vocalises font entendre, les réponses de la femme face à ces déclarations. Si cette intervention permet de mettre à mal le silence des sourds-muets et de leur donner littéralement voix, elle confère, en plus d'une émotion poignante, un sens différent à la chanson qu'une interprétation en solo n'aurait pas suggérée. Dans l'interprétation qu'il en donne au Carnegie Hall en 1995, la présence d'une interprète des signes sur scène contribue à la mise en scène et la performance de cette chanson dont le sens est littéralement « mimé ».

Enfin, il est à noter que les décors mobiles et les effets de trucages vidéos peuvent également contribuer à donner du sens à l'interprétation scénique des titres d'Aznavour. Ainsi, en 1966[743], dans l'émission télévisuelle le « Palmarès des chansons », l'auteur-compositeur-interprète chante *Je m'voyais déjà* mais le décor semble contredire et mettre à mal le texte de

[741] *Anthologie Volume 2*, dvd 1.
[742] Danielle Licari est une chanteuse et choriste française, née en 1936.
[743] *Anthologie Volume 1*, dvd 2.

la chanson. De fait, Aznavour chante les déceptions d'un chanteur qui n'a pas atteint le sommet de l'affiche alors que des panneaux mobiles qui servent de décor, font défiler son portrait pour le célébrer. Le texte et la gestuelle disent l'échec mais le décor célèbre la gloire et la notoriété de l'artiste « en haut de l'affiche ». Si mise en scène il y a dans cette prestation, elle est davantage révélatrice du « moi » du chanteur, ce qui dénote le jeu sur les mises en scène de la part de l'artiste. Cette dimension ludique sera perceptible dans l'interprétation de *Mes emmerdes* en 1976 dans « Système 2 ». On voit, dans cet enregistrement, par le biais du procédé de l'incrustation, un dédoublement de la personne d'Aznavour, l'un interprétant la chanson et l'autre, tel un double du canteur, commentant les propos de ce dernier ou appuyant chaque vers. Ainsi, le dédoublement du chanteur grâce au procédé technique, permet de faire dialoguer le canteur et son double pour une mise en scène ludique d'un « je » diffracté, sans doute à l'image du « je » de l'auteur-compositeur-interprète.

Théâtralité et jeux scéniques divers témoignent de l'intérêt de l'artiste à exploiter l'espace scénique pour apporter des éclairages de sens à ses chansons, révéler des pans de sa personnalité et mettre en relief son talent d'artiste-performeur. Il se démarque de la figure de l'ACI de l'après-guerre qui met en scène une gestuelle modeste au service des paroles, et offre une chanson qui dépasserait le clivage entre « chanson à texte » - associée à une économie d'effort scénique au profit d'une matière intellectuelle dense – et « la variété » qui valorise la présence scénique qui se doit de séduire, comme l'explique Barbara Lebrun dans *Chanson et performance* :

> Dans la chanson en France, le discours critique dominant depuis les années 1950, qui oppose la chanson « à textes » à la « variété », est largement calqué sur cette tension cartésienne puisqu'il valorise l'autonomie créatrice et la marque de l'effort intellectuel, aux dépens de la physicalité, et tend à opposer la pensée (les paroles, un message) au corps (le physique, la séduction). […] Les chanteurs francophones sont capables de performances corporelles intenses et de procurer du plaisir au public. En ceci, cette tendance ne réinscrit pas le corps du chanteur francophone dans une dialectique élitiste et cartésienne, où l'esprit mépriserait le physique, mais se présente plutôt comme un consensus populaire nationale, le prestige des artistes sus-nommés [Higelin, Aznavour, Brassens] étant allé de pair avec leur succès commercial. […] Alors à la fois savante et populaire, « intellectuelle » et « physique », la chanson francophone dépasse aussi bien le clivage cartésien que le clivage entre culture d'élite et culture populaire […][744].

[744] LEBRUN Barbara, *Chanson et performance, mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.14-16.

3. L'image aznavourienne : une image intermédiale

Une image vaut mille mots
(Confucius)

On peut prolonger les spectacles de la mémoire volontaire qui n'engage pas plus de forces de nous-même que feuilleter un livre d'images.
(*Le temps retrouvé,* Proust, 1922)

Les mots qui ont un son noble contiennent toujours de belles images
(*La gloire de mon père,* Marcel Pagnol, 1967)

Cent images d'elle-même, cent images brillantes, riches de verve et de mouvement, les unes esquissées au fusain, d'autres teintées d'aquarelle, d'autres encore peintes à l'huile, en pleine pâte.
(*Suzanne,* Duhamel, 1941)

Le troisième et dernier niveau de notre analyse de l'image d'Aznavour reçue par le public nous conduit à nous intéresser à l'image iconique, visuelle et plastique et à son rôle dans la réception de l'artiste et de son œuvre. D'emblée, un constat s'impose : l'image iconique a été abondamment exploitée par l'artiste dans ses multiples expressions. À travers l'image figée ou l'image animée, Aznavour a toujours su « se montrer ». L'image iconique, de son expression la plus ordinaire (la photographie, l'affiche…) à celle plus institutionnalisée (la littérature iconique qui comprend notamment la bande-dessinée ou l'ouvrage photos), a été un vecteur de promotion, de diffusion ou d'expression privilégié de l'œuvre aznavourienne et, par voie de conséquence, un canal de réception majeur de celle-ci. Nous souhaitons interroger, dans le cadre de l'étude de la réception de l'œuvre d'Aznavour et de son créateur, les interactions entre chanson et image, entre l'artiste et l'image, les supports visuels utilisés et définir la culture visuelle dans laquelle ils s'inscrivent. Cela afin de cerner la stratégie déployée, dans le cadre d'une étude de la réception par l'image, pour assurer une présence « visuelle » constante à Charles Aznavour. Car l'idée ici défendue est celle du rôle primordial de l'image visuelle dans la persistance d'Aznavour dans les mémoires, celle-ci se déployant sur des supports et des médias variés ainsi que sur des plages temporelles relativement épaisses qui favorisent le retour, le rappel et le ressassement. Ces déploiements temporels et structurels ont, comme nous tenterons de le démontrer, largement contribué à la classicisation de Charles Aznavour et à son atemporalité.

Si la philosophie grecque antique voit dans l'image tantôt un objet détournant de la vérité (quand il s'agit des images trompeuses, notamment pour Platon), tantôt un moyen d'atteindre la connaissance (notamment pour Aristote pour qui « *nous devons nous plaire à la*

vue des images parce que nous apprenons en les regardant et nous déduisons ce que représente chaque chose [745]»), il semblerait qu'« *au commencement il y avait l'image. De quelque côté qu'on se tourne, il y a de l'image* [746]», observe Martine Joly pour signifier l'omniprésence de celle-ci. De même, si « *une tradition logocentriste millénaire nous a entraînés à concevoir un rapport de suzeraineté du verbe à l'image* [747]» et si l'image possède une multitude de degrés de formes et de codages et « *apparaît comme un univers à la complexité redoutable* [748]», selon Laurence Bardin, elle est, cependant, « *essentiellement communicative et destinée à une lecture publique* [749]» et joue ainsi un rôle essentiel dans la communication. Elle peut être informative, symbolique, divertissante, documentaire ou illustrative. Elle peut également avoir un impact sur le temps, pris au sens large, quand l'image se fait mémoire, dans la mesure où « *le matériel visuel s'imprègne profondément dans la mémoire* [750]» parce que « *les images sont instantanément absorbées sans aucune médiation, car les spectateurs ne sont généralement pas appelés à les analyser ou à les déconstruire comme c'est le cas d'un message verba*l[751] ». L'image est capable de figer des instants éphémères ou des souvenirs et peut par conséquent, les immortaliser et les « re-présenter » au récepteur, sans nécessaire interprétation, même si l'image peut être polysémique.

L'image, au sens large du terme, a, depuis plusieurs années, intéressé les linguistes. Nombreux sont les sémioticiens et les adeptes de la sémiologie, qui depuis Saussure et ses écrits sur le « signe », se sont intéressés à l'étude de l'image et à sa sémiologie, notamment à partir des travaux fondateurs de Roland Barthes qui, en empruntant à la linguistique ses concepts, a introduit l'étude du signe iconique[752] en tant que discipline. L'élaboration plastique de l'image, sa dimension figurative et ses connotations ont été étudiées afin de théoriser un « savoir lire l'image ». S'il n'est pas question de rappeler, dans notre propos, tout le cadre théorique de la sémiologie de l'image, nous lui emprunterons néanmoins, dans la suite de notre étude, quelques notions opératoires pour préciser certaines de nos analyses.

[745] ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 57.
[746] JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p.11.
[747] Michel Thévoz, *Détournement d'écriture*, Paris, Minuit, « Critique », 1989, p.72.
[748] BARDIN Laurence, « Le texte et l'image », in *Communication et langages*, n°26, 1975, p.98.
[749] JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, *ibid*.p.59.
[750] « JOFFE Helene, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », in *Diogène*, n°217, 01/2007, p.104.
[751] *Ibid*. p.107.
[752] BARTHES Roland, « Le message photographique », in *Communications*, I, 1961, pp.127-138.

Car, dans le cadre théorique dans lequel nous nous inscrivons, à savoir la cantologie, le genre qui nous intéresse, la chanson, gagne à être étudié dans tous ses aspects : texte, musique et interprétation. Mais il est à préciser que l'image visuelle peut intervenir dans les expressions de ces trois dimensions fondamentales de la chanson : de la présence scénique du chanteur à la pochette d'album, qui appartient au paratexte visuel de la chanson, aux expressions plus modernes et privilégiées par les médias qui les diffusent, à savoir le vidéo-clip ou encore le film musical, l'image est ainsi omniprésente dans l'expression et la réception d'un art foncièrement oral. Il cependant nécessaire de préciser que notre démarche consiste à lire les images à travers lesquelles Aznavour a su se montrer, se mettre en valeur et leurs supports ainsi que l'apport de ces intertextes iconiques sur la compréhension de l'œuvre chantée et du personnage de l'artiste. Notre propos, dans cette partie, exclut donc l'étude de la dimension picturale du message verbal (dont les expressions stylistiques seraient les figures de l'ekphrasis ou de l'hypotypose, à titre d'exemple, qui sont, comme certaines de nos analyses l'ont démontré, présentent dans l'œuvre aznavourienne).

Ainsi, en plus du support verbal et du support musical, l'image semble, pour Aznavour, un support de communication privilégié, essentiel et parfois complémentaire de ce qu'il dit ou de ce qu'il chante. L'image semble même façonner son imaginaire dans la mesure où elle est, comme nous l'avons démontré dans la seconde partie de notre travail, éminemment présente dans son œuvre à travers le motif des arts visuels (le cinéma, le théâtre…). De ce constat, dont il s'agira pour nous d'étudier quelques-unes de ses expressions, résulte l'idée de la présence d'une image intermédiale dans et autour de l'œuvre aznavourienne. Avant d'aller plus en avant dans notre propos, il est important de préciser cette notion d'intermédialité. Nous l'empruntons au courant de pensée né à la fin des années 1980 à l'Université d'Amsterdam. Théorisée par Jurgen Ernst Müller qui la définit comme la représentation de « *l'ensemble des relations médiatiques entre les médias* [753]», l'intermédialité désigne la relation entre divers médias « *voire entre diverses pratiques artistiques* [754]», précise Éric Méchoulan. Nous pouvons également retenir la définition proposée par Jean-François Robic pour davantage de précision :

> Migrant entre plusieurs médiums, les œuvres existent souvent aux yeux du public comme dans les intentions des artistes sous des formes ou des dispositifs qui n'ont plus d'identité certaine, paraissant être à la fois ou selon la subjectivité de la perception, des images médiatiques, des peintures, des photographies, des images en mouvement. Enfin nous avons vu des thèmes, des esthétiques, des rhétoriques plastiques se répandre et migrer d'un art à l'autre, de la peinture au cinéma et vice versa,

[753] MÜLLER Jürgen Ernst, « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale », in *Cinémas*, vol.10, n°2/2, printemps, 2000, p.4.
[754] MECHOULAN Eric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in *Intermédialités*, n°1, printemps 2003, p.22.

> de la sculpture à la vidéo, de la photographie à la vidéo et inversement. Comme autrefois ils ont pu être à la fois des images de pierre ou des mythologies, des images d'Épinal et des racontars au coin du feu… Pour beaucoup d'artistes, non plus simplement peintres ou vidéastes, passer d'un médium à l'autre, mais aussi mixer les techniques et les univers plastiques devient chose courante, non seulement par les moyens mais aussi comme une méthodologie : penser l'art selon plusieurs points de vue simultanés, selon plusieurs supports concomitants. C'est ce que nous voulons nommer ici intermédialité[755].

Il convient donc de considérer l'intermédialité comme « *la possibilité qu'une œuvre puisse exister sous différents modes techniques ou différents supports, voire plutôt à travers comme entre ces différents supports ou techniques. Ce qui inclut donc la possibilité qu'elle soit identique à elle-même et différente à la fois, et qu'elle soit aussi une forme du passage, de la transmission entre les œuvres, les artistes, le public. Qu'elle prenne corps dans une variabilité de dispositifs formels, techniques, médiatiques, matériels, et qu'en conséquence sa perception en soit mobile et ses significations naturellement d'autant plus ouvertes*.[756] »

Ainsi, l'intermédialité pouvant se résumer à la coprésence de plusieurs médias dans une œuvre et à leur interaction, nous sommes donc en mesure de soulever la présence d'une forme d'intermédialité dans l'œuvre aznavourienne, notamment entre la chanson (média principal) et les arts visuels (le cinéma, la bande-dessinée, la photographie, la scène…). Il est, dans ce contexte, indéniable que la relation de l'œuvre d'Aznavour avec l'image visuelle, elle-même se manifestant à travers divers médias, est une relation d'intermédialité voire de plurimédialité. De fait, Aznavour fait dialoguer son œuvre avec plusieurs médias visuels qui apportent des éclairages sur celle-ci, en complètent ou révèlent le sens. Mais si l'image iconique et visuelle est fortement présente dans et autour de l'œuvre et donne à « voir » Aznavour et ses chansons à travers le prisme du dialogue des arts (le concept d'interarticité, très souvent associé, par la critique, à ceux d'intermédialité et d'intertextualité, pourrait également être utilisé[757]), force est de constater que cette « *transmission* » entre les médias touchent également la représentation de l'œuvre et de l'artiste dans le discours critique et promotionnel qui gravite autour et en favorise la diffusion et la réception ainsi que dans l'autoreprésentation de soi de la part de l'artiste. Il s'agira, pour nous, de tenter de montrer que l'image visuelle, dans la pluralité de ses supports, est au service d'une mise en valeur de soi.

---

[755] ROBIC Jean-François, *Intermédialité, partage et migrations artistiques*, Cahiers recherche, n°21, Strasbourg, 2011, p. 7-8.
[756] *Ibid*. p.9.
[757] Voir à ce propos l'ouvrage d'HEBERT Louis et GUILLEMETTE Lucie, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Actes du Xe colloque de sémiotique de la francophonie, Montréal, Presses de l'Université de Laval, 2009.

3.1 : L'image médiatique : saturation

Ce soir, je passe à la télé
J'y vais pas pour pleurer
Juste pour la compagnie
Lumière ! ça fait drôle, et pourtant c'est ça que je désirais
Briller ! d'habitude, mon soleil est du genre voilé
(*Je passe à la télé*, Michel Delpech, 2009)

Chercher à analyser de près l'image visuelle que le public reçoit de Charles Aznavour et les différents canaux de réception de ces images amène nécessairement à s'intéresser à l'image médiatique de l'auteur-compositeur-interprète, qui en plus de soixante-dix ans de carrière, a fortement exploité la matière médiatique pour promouvoir son image, pour mettre en valeur son moi d'artiste, pour créer la mythologie Aznavour et pour s'inscrire dans les mémoires, notamment par le biais des procédés du retour et du ressassement, car les médias sont par définition « *redondants et emphatiques*[758] ». En effet, il convient d'emblée de définir, avant même d'avoir recours aux données chiffrées et statistiques dont nous disposons, la présence médiatique d'Aznavour en termes de saturation, d'omniprésence, de constance médiatique. Une véritable « starisation » médiatique de l'artiste a été engendrée par une médiatisation télévisuelle dont il convient d'analyser les expressions et enjeux, notamment en termes de mémoire.

Tout d'abord, il convient de rappeler l'importance du discours médiatique dans les sociétés actuelles qui indique clairement leur contribution à la création de certains mythes qu'ils véhiculent, comme l'indique Henri Boyer :

> […] le fait que les médias (presse, radio essentiellement) occupent un espace institutionnel national important au même titre que d'autres instances globales de production de discours n'a pas grand-chose à voir avec le fait que les médias – l'installation de l'hégémonie télévisuelle y est pour beaucoup – sont devenus les institutions par excellence de production de l'interdiscours dominant dans la société concernée, supplantant largement dans cette fonction des institutions comme les partis politiques ou même l'École. Les médias, singulièrement aujourd'hui la télévision, sont bien des lieux de production de discours fonctionnellement promotionnels […] les médias (la sémiotisation médiatique) sont un élément décisif concernant la promotion et la circulation des constituants des imaginaires collectifs […][759]

Parmi les constituants des imaginaires collectifs que relève le critique, il cite les stéréotypes, les emblèmes et les mythes, au sens où l'emploie la sémiologie barthésienne. Il est donc légitime de partir du principe que les médias, grâce à leur sémiologie qui repose, entre autres,

[758] BOYER Henri, « Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel », in *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 88/2008, mis en ligne le 01 novembre 2010, consulté le 25 novembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/mots/14433.
[759] *Ibidem*.

sur le stéréotypage, aient élevé Aznavour au rang d'icône, de mythe, étroitement lié à l'identité nationale et à la francité. « *Le mythe opère sur un singulier hors-norme, non seulement saisi par une exemplarité indiscutable mais surtout transcendé par l'histoire ou/et la morale* […] *le personnage d'exception mythifié est l'objet d'une valorisation positive quasi-inconditionnelle, d'une sublimation et le plus souvent d'un authentique culte*[760] », écrit, à ce propos, Henri Boyer avant de démontrer que la médiatisation télévisuelle vient combler un déficit de mythes en France, soulevé par Jean-Pierre Albert : « *dans la France contemporaine, le panthéon officiel des héros nationaux est en déclin* […]. *Mais on voit parallèlement émerger de l'actualité de nouvelles figures investies, pour quelques jours ou quelques années, de la tâche de nourrir un sentiment satistfait d'appartenance à la nation : coureurs, cyclistes, joueurs de football, lauréats d'un prix Nobel, vedettes du cinéma ou du music-hall* [761]». Ce cadre ainsi posé, il n'est donc pas étonnant de voir des personnalités telles que Zidane, Brigitte Bardot, Mimie Mathy bénéficier d'une mythification symbolisée par des classements tels que celui du « Top 50 des personnalités préférées des Français », dont Aznavour a fait partie jusqu'à sa mort récente, appréciée des seniors de plus de soixante-cinq ans.

Ces données nous permettent donc de tenter de comprendre et de justifier la forte médiatisation d'Aznavour, qui est l'une des expressions majeures de la mise en valeur de sa notoriété et de son image d'artiste jugé exceptionnel et hors-norme dans le cadre de la réception de son image. Si l'auteur-compositeur-interprète n'a pas caché sa familiarité avec le monde des médias et sa proximité avec les grands noms de ce monde (avec Drucker, à titre d'exemple), celle-ci est explicite dans les archives audiovisuelles. Pour illustrer cette saturation médiatique, nous pouvons prendre pour point de départ le graphique suivant, qui recense le nombre des apparitions médiatiques d'Aznavour des années 1950 à la veille de sa mort, élaboré à partir de la base de données des archives audio-visuelles de l'INA[762]:

[760] *Ibidem*.

[761] ALBERT Jean-Pierre, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », P. Centilivres, D. Fabre et F. Zonabend éd., *La fabrique des héros*, Paris MSH, cité par Henri Boyer, *op.cit*.

[762] Nous remercions les conseillers et professionnels de l'Inathèque de la BNF, site Tolbiac, pour leur aide dans l'élaboration de ce graphique réalisé à partir du logiciel *Mediacorpus*, notamment Madame Christine Huet et Madame Miriam Diaz De Arcaya. Nous avons procédé comme suit : après avoir entré les mots clés « Aznavour&Charles » sur le moteur de recherche de la base des archives télévisuelles de l'INA, ce dernier a recensé plus de 2742 occurrences, 1279 (avant 1995, date de la création du dépôt légal) et 1463 (après 1995). L'ajout du descripteur « présence à l'image », nous a permis d'obtenir le nombre de de 525 apparitions. Nous estimons ce résultat approximatif, car fruit d'un travail manuel qui reste imprécis.

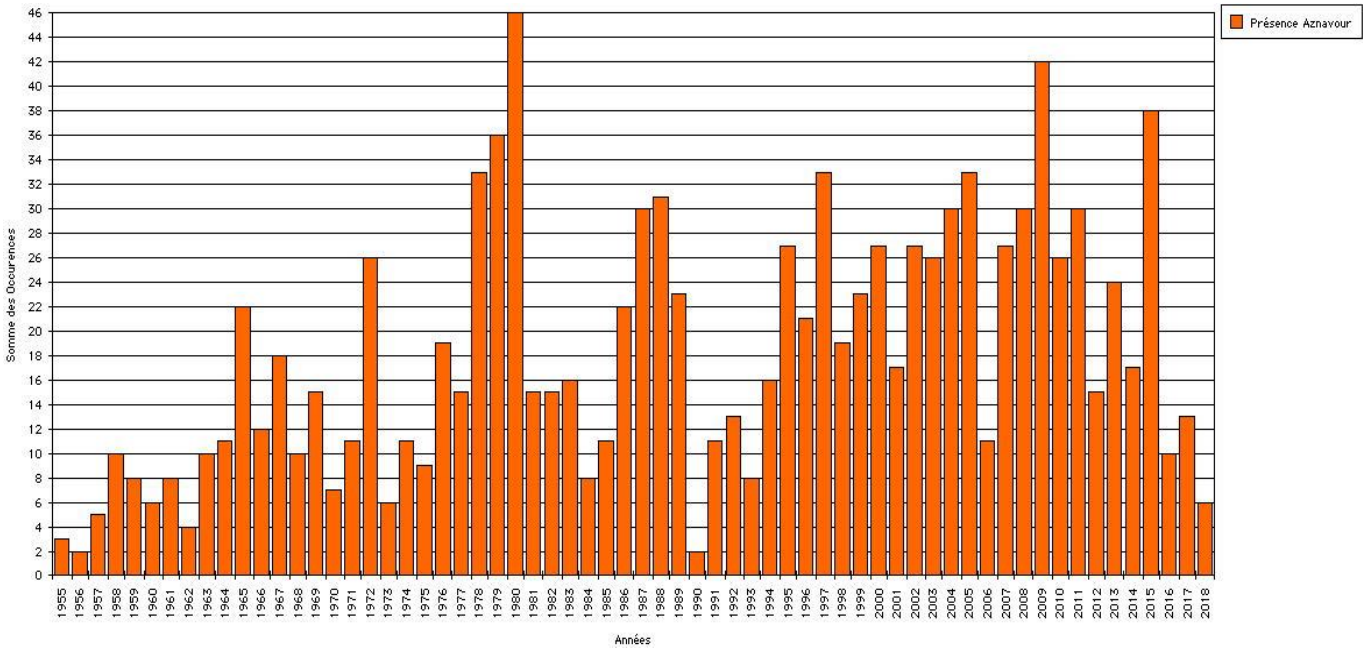


Figure 1 : Apparitions télévisuelles d'Aznavour (1955-2018)

Le graphique suivant propose un classement par type d'émissions marquées par la présence à l'image d'Aznavour ou par sa simple évocation :

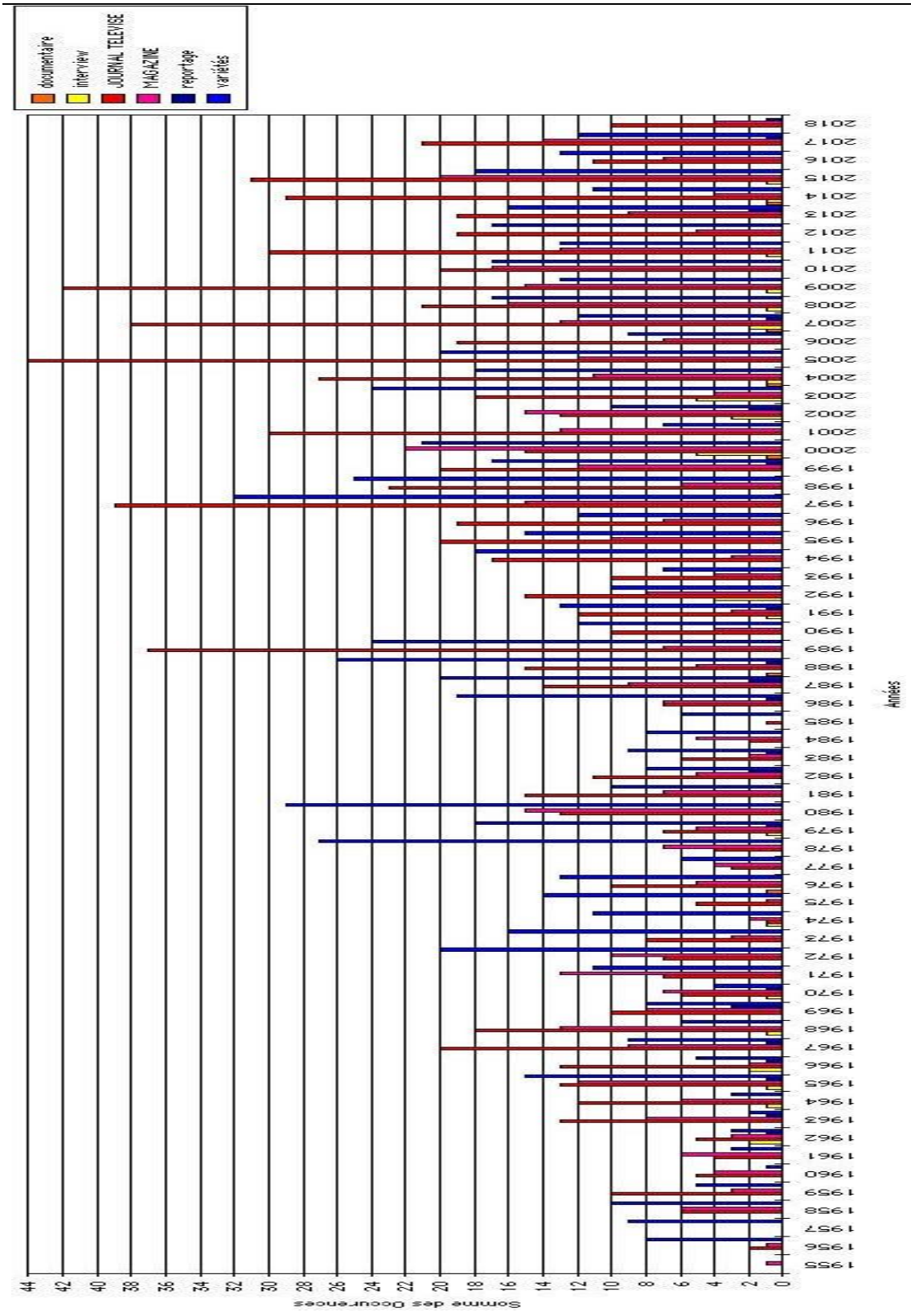


Figure 2 : Classement de la médiatisation d'Aznavour par type d'émission (1955-2018)[763]

[763] Aznavour peut être présent à l'image ou être l'objet central des propos de l'émission en question, notamment dans le cas des documentaires et images d'archives.

Ces graphiques mettent clairement en évidence la forte médiatisation de l'artiste qui, visiblement, est régulièrement présent ou évoqué à la télévision avec une moyenne de dix-sept apparitions par année. S'il l'est, dans l'ensemble, dans les émissions de variétés, force est de constater qu'il a souvent fait l'objet des Journaux télévisés et des bulletins d'information officiels et nationaux, ce qui d'emblée indique la posture promotionnelle de l'artiste. En effet, si le premier graphique indique une présence remarquable en 1980, année qui coïncide avec la fin de ses démêlés avec la justice et la parution de son album *Autobiographie* qui n'a pas suscité l'engouement du public, cela pourrait témoigner de son recours aux médias télévisuels pour y pallier. Mais cela reste une hypothèse. De même, les années 1989 (année de la création du collectif « Aznavour pour l'Arménie »), 1997 (année de son triomphe aux Victoires de la musique) ou encore 2010 (parution du livre de ses intégrales) qui sont marquées par de nombreuses apparitions télévisuelles, sont le reflet de l'enthousiasme constant des médias à l'égard d'Aznavour.

Pour illustrer davantage notre propos, nous pouvons évoquer quelques exemples ponctuels qui indiquent que la posture promotionnelle de l'artiste est à l'origine de sa forte médiatisation et que nous empruntons à Robert Belleret :

> […] à partir du printemps 1973 et durant plusieurs années, Charles apparaît sur le petit écran où il est constamment invité. En moins d'un an, entre mai 1973 et février 1974, la télévision programmera par exemple quatre « Top à Aznavour », réalisé par Maritie et Gilbert Carpentier. […] La star ne répugne pas à apparaître chaque jour pendant une semaine dans l'émission « Midi Trente » animée par Danièle Gilbert[764].

Du côté de la radio, nous pouvons noter, à titre d'exemple, qu'en septembre 1994, Radio France va diffuser pendant six semaines un feuilleton quotidien en trente épisodes de dix minutes consacrés à Charles Aznavour. De même, il convient de voir dans les deux volumes de l'*Anthologie* qui rassemblent ses prestations télévisuelles une volonté de rappeler cette forte présence médiatique, l'anthologie s'inscrivant, par définition, dans un processus de conservation. Une dynamique mémorielle est donc à rattacher à cette saturation médiatique.

Pour davantage corroborer cette idée sur l'impact de la forte médiatisation de Charles Aznavour dans sa quasi mythification, selon le sens explicité par Henri Boyer cité supra, nous souhaitons retenir deux autres manifestations du rôle des médias dans la création de l'image de l'artiste patrimonial qui conforte sa réception en tant que classique. Il s'agit tout d'abord de l'émission télévisuelle intitulée « Hier Encore », co-présentée par Charles Aznavour qui en est

[764] BELLERET Robert, *op.cit*. p. 376.

le producteur. Cette émission de six épisodes, diffusés de 2012 à 2014 sur France 2 permet d'attribuer une nouvelle fonction à l'artiste qui est celle d'animateur. Enregistrée à l'Olympia, cette émission présente une panoplie d'artistes de la jeune et ancienne génération, réunis autour de Charles Aznavour pour chanter des chansons du patrimoine chansonnier français. Le principe de l'émission repose sur la nostalgie, ne serait-ce que par son titre qui est un hommage à Aznavour et à sa chanson, un classique du répertoire français sur la nostalgie. Mais cette nostalgie semble incarnée par Aznavour lui-même, non seulement car ce dernier est un représentant de l'ancienne génération et, car son répertoire se nourrit de ce thème universel, mais également, car lui-même, reprend des titres de chanteurs de sa génération, essentiellement Charles Trenet et Jean Sablon pour signifier qu'il en est l'héritier. De même, l'émission met en scène sa position de patriarche, de passeur face à la nouvelle génération avec qui il chante, dans une collégiale qui inaugure tous les épisodes et dans laquelle il occupe une position centrale, *Hier Encore*. Mise en abyme ? Métaphore ? Sans doute les deux. En effet, l'émission « Hier encore » est une mise en abyme de la dimension nostalgique qui traverse son œuvre mais également la métaphore du retour nostalgique vers le patrimoine, dans son expression médiatique ainsi animée par une dynamique mémorielle.

Cette dynamique mémorielle s'exprimera dans la forte médiatisation de la mort de l'auteur-compositeur-interprète qui constitue notre dernier exemple. De fait, la mort d'Aznavour a été relayée dans plusieurs médias nationaux et internationaux et des émissions spéciales ont été diffusées pendant plusieurs jours pour en assurer la couverture médiatique. Sur les plateaux télévisés ainsi que par correspondance téléphonique, de nombreuses personnalités des mondes artistique, politique et intellectuel vont défiler afin d'exprimer leur regret face au départ du « *pilier de la chanson française*[765] ». La médiatisation de la mort d'Aznavour confirme son aura nationale et son image de symbole de la nation. David Looseley, commentant la médiatisation du décès de Charles Trenet, démontre que le traitement médiatique de la mort de l'artiste contribue à accroître sa notoriété : « *The national significance of such performers is evidenced, and at the same time intensified, by the media coverage when they die. The treatment of Trenet's death in February 2001 by the public TV channel France 2 was a form of embalming, painstakingly bringing out his role in unifying the nation ideologically and culturally.* [766]». Le chercheur britannique met ainsi en évidence l'apport des

[765] Propos tenus par Calogero sur BFM TV, Emission Spéciale Aznavour, le 01 octobre 2018.
[766] LOOSELEY David, *Popular music in contemporary France: Authenticity, Politics, Debate, Oxford et New York*, *op.cit*, p.67.

médias dans le processus de patrimonialisation d'un artiste. Mais dans le cas d'un artiste comme Charles Aznavour, le processus a été enclenché des décennies auparavant par la mise en avant d'une image éminemment médiatisée.

Nous finirons, pour davantage appuyer notre idée, sur les propos de Paul Zumthor sur l'impact du média visuel sur la réception de la chanson qu'il décrit en termes de « fascination » et de fabrique de vedettariat :

> Pourtant, de nos jours, beaucoup plus que d'un simple échange de marchandise, ce dont la chanson médiatisée est dépendante, c'est d'un procès industriel aux infinies ramifications, embrassant l'arc à peu près entier des activités humaines, de la recherche de pointe à la publicité de ventes promotionnelles. Effet secondaire : l'improvisation par là est devenue impossible, du reste indésirable : proprement inconcevable, puisqu'elle constitue la négation même de toute programmation. Mais cela importe moins que la dilution de l'auteur dans l'anonymat de cette usine ; celle de l'interprète, dans la vedette fabriquée par les annonceurs. […]
>
> La télévision localise la chanson dans un univers qui, apparence de forme, apparence de couleur, a l'apparence de l'intégrité et du vrai. Performance-postiche mais, qui, sollicitant plusieurs de nos sens, nous assure l'apparence d'une désaliénation.
>
> Le petit écran engage en moi un dialogue sans réponses : privé, intime ; illusoire. Sur un fond visuel et sonore continu, se détachent d'éphémères effets communicatifs. Le poste-chanteur s'impose, face à moi, intrus, servie, triomphant. Même éteint, toute voix tue, il restera là, présence sans nuances, sans faiblesses, lourdement signifiant de toute la technicité dont il est le fruit, du mercantilisme dont il est l'objet : réduit à sa fonction d'outil dominateur. L'allumer, c'est faire acte d'allégeance, accepter d'avance un langage, sinon nécessairement le contenu de celui-ci […] [on] recule devant le pur effet de fascination[767].

[767] ZUMTHOR Paul, « Chansons « médiatisées », in *Études françaises*, *La littérature et les médias*, 1986, 22 (3), p. 14 et 18.

3.2 : L'image filmique :

Comme il est dit dans le scénario
Gros plan de toi dans ton berceau
Comme il est précisé dans le script
Lumière tamisée, flou artistique
(*Ainsi soit-il*, Louis Chedid, 1981)

Notre intérêt pour l'image cinématographique et filmique de Charles Aznavour s'inscrit non pas dans l'étude de sa carrière cinématographique qui n'est pas l'objet de notre propos, mais dans l'étude des interactions entre son image sur le grand écran et la construction de son éthos et de sa posture (Meizoz), dans l'étude de l'apport de l'image filmique à la construction de son image artistique, promotionnelle et publique. Nous partons du principe qu'il existe des connexions entre les différentes carrières qu'a embrassées l'auteur-compositeur-interprète et que l'image filmique a contribué à promouvoir son image de chanteur et à véhiculer certaines images qu'il a souhaité donner de lui-même dans la perspective d'une mise en valeur de soi.

En effet, si l'image cinématographique d'Aznavour démontre, en premier lieu, sa volonté d'embrasser une carrière artistique dense, pleine et totale puis, en second lieu, l'incapacité de le réduire à des cases cloisonnées grâce aux nombreuses passerelles qu'il a créées entre les différents domaines artistiques qu'il a empruntés (compositeur de musique de film, interprète de chanson bande-originale de film…), les enjeux majeurs de son image cinématographique résident dans leur complémentarité avec l'éthos que l'artiste s'est construit, leur résonnance avec son éthos préalable ou encore dans leur dimension stéréotypée qui démontre l'importance du cliché dans la construction de l'image qu'Aznavour a donnée de lui-même. Notre propos ne consiste donc pas à étudier ses différents rôles au cinéma mais à mettre en lumière, à travers quelques exemples représentatifs, la cohérence qui existe entre l'œuvre chantée et l'œuvre filmique d'Aznavour dans la construction de son image et les stratégies communes déployées pour sa mise en valeur de soi. À ce propos, nous serons sensible à l'autoreprésentation de soi au cinéma, aux biographèmes majeurs de sa vie exploités dans ses différents rôles et aux enjeux, en termes de mémoire, de certains films.

Acteur, Aznavour, qui a tourné dans une soixantaine de films, a prêté son corps à plusieurs personnages en incarnant différents rôles qui, dans l'ensemble, représentent des types : le pianiste Édouard Saroyan dans *Tirez sur le pianiste* de Truffaut, le médecin juif Samuel Goldman dans *Un taxi pour Tobrouk* de Denis de La Patellière, le tailleur arménien

Kachoudas dans le film de Claude Chabrol *Les fantômes du chapelier*, le patriarche dans *Le Père Goriot*, adaptation du roman de Balzac ou encore l'octogénaire intrépide Carl Fredricksen à qui il prête sa voix dans le film d'animation *Là-haut*. Il a aussi souvent interprété le rôle de personnages d'origine arménienne ou juive, en second rôle ou d'apparition mineure, ayant très peu incarné de premiers rôles. S'il a composé la musique de certains films et interprété les chansons des bandes-originales d'autres, Aznavour a très peu joué le rôle de chanteur au cinéma, à l'exception des films dans lesquels il a joué son propre rôle, notamment à ses débuts.

Cette autoreprésentation, notamment dans ses films des années 1950, était l'occasion de promouvoir sa carrière de chanteur, car c'était l'image qui était sollicitée par les réalisateurs de ces films. Ainsi, dans *Une gosse sensass* (Robert Bibal, 1956), *Paris Music-Hall* (Stany Cordier, 1956) ou encore *C'est arrivé à 36 chandelles* (Henri Diamant-Berger, 1957), Aznavour fait de courtes apparitions, jouant son propre rôle de chanteur, ce qui est davantage de l'ordre de la figuration que de la construction de personnage, la stratégie d'Aznavour était de rendre utile ses apparitions cinématographiques pour servir sa carrière de chanteur :

> Il est vrai que j'ai d'abord participé à deux petits films où on m'avait engagé parce que je chantais, en me faisant dire quelques répliques. En fait, j'ai fini par me faire un nom dans la chanson et on est venu me proposer *Une gosse sensass*, avec Annette Poivre et Raymond Bussières, où je jouais mon propre rôle de chanteur, puis *Paris Music-Hall* avec Mick Micheyl et Albert Préjean. Sans oublier *C'est arrivé à 36 chandelles*, mais là toute l'intrigue se déroulait dans le cadre de l'émission célèbre de Jean Nohain et nous étions nombreux à y participer. […] J'étais conscient que c'était mon image de chanteur qui était recherchée, mais je pensais que c'était bon pour ma carrière que les gens de cinéma me voient dans un film. Dans notre métier, il ne faut pas croire qu'on est dupes ou qu'on fait les choses comme ça, juste parce qu'on nous le demande. On accepte certaines choses aussi en pensant que ça peut nous être utile[768].

Si ces premières apparitions au cinéma jouent de l'ambiguïté réalité-fiction, comme c'est souvent le cas des autoreprésentations au cinéma, car le personnage qui dit « je » est le même qui porte le nom accrédité au générique, il n'en reste pas moins qu'elles traduisent la volonté de se promouvoir de la part de l'auteur-compositeur-interprète-acteur en quête de reconnaissance. Cela transparaît dans des mises en abyme. Ainsi, dans *Pourquoi Paris ?* de Denys de la Patellière (1963), le destin de Monique, qui arrive de Liège à Paris souhaitant faire carrière dans la peinture, l'amène à devenir finalement mannequin et à poser pour la pochette d'un disque d'Aznavour. L'artiste y est donc autoreprésenté dans la matérialité même de son art et de son travail. On y révèle les coulisses et la création de son péritexte qui est, par définition, promotionnel.

[768]AZNAVOUR (avec la collaboration de Vincent PERROT et Philippe DURANT), *Aznavour, ma vie, mes chansons, mes films…*, Paris, Éditions de la Martinière, 2015, p.34.

Dans cette perspective, il n'est pas surprenant de le voir faire une courte apparition muette de huit secondes dans le film de Jean Cocteau *Le testament d'Orphée*. En effet, en septembre 1959, presque une décennie après son *Orphée*, Jean Cocteau revint au cinéma avec *le Testament d'Orphée*, un film dans lequel il se livre : « *Ce sera une ombre chinoise de ma vie, annonça-t-il. Mon film est une séance de strip-tease au cours de laquelle je révèle un peu mon âme, c'est-à-dire une zone d'ombre où le réalisme ressemble à l'absurde rigueur du rêve, une zone d'ombre où l'intelligence, notre pire ennemie, n'exerce pas son contrôle et ne gâche pas le meilleur de nous-mêmes* [769]». Charles Aznavour apparaît après 1h07 de projection, au moment de la mort du poète joué par Cocteau. Comme d'autres, il se penche pour mieux voir. Sa tête se détache dans un coin de la carrière, puis la moitié de son corps, dans un costume-cravate. L'acteur ne dit pas un mot, mais il est bel et bien présent, précédant Serge Lifar et Pablo Picasso. Ces huit secondes d'apparition sont une petite fierté pour l'acteur : « *Même si j'avais été coupé au montage et si je n'avais figuré que sur l'affiche, on aurait pu dire* : « Aznavour ? Mais c'est un ami de Cocteau ! [770]». Cette autoreprésentation s'inscrit dans une perspective différente des précédentes. Hommage à son ami Cocteau, certes, mais c'est également une manière de signifier, ne serait-ce que modestement, son appartenance à une classe d'artistes reconnus. De même, ce film contient une éminente réflexion sur le temps, le poète (Cocteau), se promenant à travers le temps avant d'être frappé par une balle de revolver, ce qui l'amène vers une autre époque. Dernier film de Cocteau, véritable testament, ce film rend compte de la volonté d'Aznavour d'accéder à cette « *reconnaissance par les pairs* » dont parle Alain Viala dans le processus de classicisation d'un artiste.

Mais, même lorsqu'un film qui exploiterait le procédé de la mise en abyme et de l'autoreprésentation reste à l'état de projet, il indique néanmoins le dessein de l'artiste qui consiste à utiliser l'image cinématographique pour s'auto-promouvoir. Cette lettre de Truffaut, refusant de réaliser le film de la vie d'Aznavour dont lui-même était le porteur du projet indique ouvertement à quelles fins l'artiste souhaitait s'autoreprésenter :

> J'ai examiné attentivement ton sujet de film et, bien que je le trouve passionnant, je dois décliner ta proposition de le mettre en scène. C'est un sujet formidable et qui peut donner lieu à un film formidable comme chaque fois que le cinéma trace le portrait d'un et que cet homme est passionnant. Ce qui me fait peur, la difficulté que je ne me crois pas capable de résoudre, c'est l'homogénéité entre les scènes documentaires à 100%, les scènes documentaires à 50% et les scènes de fiction pure. Je te parle franchement : ce film raconte ta vie, tu es l'auteur du scénario, tu en seras le principal interprète et probablement le producteur, les chansons seront de toi ; tout cela garantit l'authenticité

[769] *Le Monde*, 20 février 1960.
[770] AZNAVOUR (avec la collaboration de Vincent PERROT et Philippe DURANT), *Aznavour, ma vie, mes chansons, mes films…*, *op.cit*. p. 42.

> de l'ensemble, mais risque de te priver du recul indispensable pour mener à bien cette entreprise. Je sais bien que tu me ferais confiance pour diriger 70% du film, mais je serais toujours inquiet pour les 30% restants. […] Je sais bien que nous serions d'accord pour composer un personnage non démagogique, mais sur des points secondaires, il serait difficile d'éviter certains désaccords comme cela se produit dans toute collaboration quand le matériel est autobiographique pour l'un des partenaires. Tu tiens là une grande idée, mais ce film sera *ton* film et à la limite tu pourrais le diriger toi-même, avec la collaboration d'un chef opérateur et d'un superviseur, après avoir fait rédiger un très bon scénario sous ta direction[771].

En effet, Aznavour, à travers ce film autobiographique (nous retrouvons dans le projet tel que décrit par Truffaut tous les éléments du pacte autobiographique de Lejeune, à savoir l'identité entre auteur, narrateur et personnage) souhaitait se raconter, se montrer tout en ayant le contrôle des nombreux éléments composants le film (scénario, musique…). Comme le rappelle Georges Desmeules[772], il s'agirait d'un cinéma de soi et, pour reprendre la terminologie genetienne, un film « autodiégétique », une « ipseité » selon Paul Ricoeur[773]. Si ce film n'a pas vu le jour, il n'en reste pas moins qu'un tel projet reflète l'une des stratégies de l'auteur-compositeur-interprète dans la construction de son image dans la mesure où, comme nous l'avons démontré, se raconter émane d'une volonté de contrôler son image.

Un dernier exemple, plus récent, est le film *Emmenez-moi* d'Edmond Bensimon (2005) qui est un véritable film hommage par son titre et son contenu à l'auteur-compositeur-interprète qui y joue son propre rôle dans une courte apparition à la fin du film. Un admirateur inconditionnel d'Aznavour, Jean-Claude Meunier, décide d'apporter lui-même, en mains propres, une cassette vidéo destinée à son idole. Pour cela, Jean-Claude part de Roubaix en direction de Paris avec trois amis, faisant une sorte de pèlerinage jusqu'au domicile de Charles Aznavour dont il chante quelques-unes de ses chansons en cours de route (*Caroline Chérie*, *Comme ils disent*, dans un bar dont le patron affirme qu'Aznavour est homosexuel, *La Mamma* lors d'un enterrement). À la fin du long métrage, tous quatre arrivent au Palais des Congrès où ils ne parviennent pas à être admis dans la loge du chanteur. Jean-Claude croise pourtant Aznavour et reste muet d'émotion. Dans ce film de 2005, Aznavour très peu présent à l'écran, est néanmoins l'objet du film. La rencontre attendue entre les deux personnages et reportée jusqu'à sa fin fait de ce film une véritable quête d'un fanatique. Aznavour est donc perçu, à travers cette autoreprésentation, comme un artiste qui s'auto-célèbre dans un film hommage.

[771] TRUFFAUT François, *Correspondances*, Paris, Hatier, 1993, cité par Robert Belleret, *Vies et légendes de Charles Aznavour*, *op.cit*. p.260.
[772] DESMEULES Georges, « Pour une théorie de l'autoreprésentation à l'écran », Québec, 2002, *Québec français*, (125), pp.60-63.
[773] *Ibid*. p. 61.

Le second point à soulever quant à l'image cinématographique d'Aznavour est celui de ses rôles qui exploitent certains éléments de sa biographie. En effet, en plus d'endosser certains rôles parfois sans nom attribué (« le danseur » dans *Pourquoi viens-tu si tard ?* (1958) ; « le dîneur » dans *Oh ! Que Mambo* (1959)) ou encore stéréotypiques (le pianiste raté, le juif…) qui font échos à l'œuvre et la réception critique de celle-ci et de son créateur, Aznavour a joué des rôles qui exploitent, délibérément ou non, son vécu, notamment le pathos lié à l'immigration et au génocide des Arméniens. Deux exemples peuvent illustrer notre propos. Nous citerons en premier lieu le film *Les fantômes du chapelier* de Claude Chabrol (1982). Dans ce film, Léon Labbé, chapelier dans une petite ville bretonne, tue sa femme paralysée depuis quinze ans. Le seul témoin est le tailleur arménien d'en face, Kachoudas, joué par Charles Aznavour, qui va garder le silence jusqu'à en mourir. Aznavour affirmera que dans ce film il a retrouvé l'essence de l'immigration et une part de son vécu d'immigré qu'il résume à travers la notion de « silence » :

> Cet homme est tailleur dans une toute petite ville, il a sa famille à nourrir. C'est plus un apiéceur qu'un tailleur, c'est un gars qui coud, ce n'est pas quelqu'un qui fait des costumes impeccables. Il est connu dans la rue, dans le quartier, et son principe c'est : « Ne fais pas de bruit, on est des étrangers ici, il ne faut pas qu'on les dérange. » C'est exactement ce que j'ai appris quand j'étais enfant : « Sois sage, sois gentil, sois bien élevé. Ne mange pas trop pour qu'on ne dise pas que tu es un goinfre ou que tu n'es pas nourri à la maison… » Ma sœur et moi avons appris ces préceptes-là. Pareil pour les juifs, les Italiens et même les Espagnols ; mais il y a des communautés qui se sont assimilées plus vite que d'autres. Le langage était plus facile pour les Italiens et les Espagnols, ils ont appris le français plus vite. *Les fantômes du chapelier* est un film très proche de moi.[774]

Ainsi, l'identité arménienne du personnage permet une certaine identification entre l'acteur et le rôle qu'il joue et permet, d'une certaine manière, de déceler, une forme d'authenticité dans son interprétation et surtout de rappeler, tel un effet mnésique, l'origine du chanteur, mise en valeur notamment à partir des années 1980.

Mais c'est sans doute le long-métrage *Ararat* d'Atom Egoyan (2002) qui exploite le plus la matière biographique de l'auteur-compositeur-interprète. En effet, ce film traite, dans une incroyable mise en abyme, du génocide des arméniens. Edouard Saroyan (le cinéaste donne le nom du pianiste du film de François Truffaut à son personnage central, petit rappel de l'un des premiers succès de Charles Aznavour au cinéma) est un réalisateur canadien qui s'apprête à tourner un film sur le génocide du peuple arménien par les Turcs en 1915. Il souhaite introduire dans son scénario une évocation du peintre Arshile Gorki, car celui-ci a été témoin des massacres et a tenté d'en perpétuer le souvenir dans une toile intitulée *l'Artiste et sa mère*.

[774] AZNAVOUR (avec la collaboration de Vincent PERROT et Philippe DURANT), *Aznavour, ma vie, mes chansons, mes films…*, *op.cit*. p.89.

Pour atteindre son but, Saroyan fait appel à Ani, une spécialiste d'histoire de l'art qui fut autrefois mariée à un terroriste arménien. Mais la jeune femme entre en conflit avec le cinéaste et son scénariste lorsque ceux-ci prennent quelques libertés avec la vérité historique. Si l'accueil du film a été mitigé, il n'en reste pas moins que le rôle d'Édouard Saroyan est éminemment rattaché à la question de la mémoire et en lui prêtant son corps, Aznavour exploite abondamment le passé de sa propre famille qu'il a vécu par procuration. L'image ici véhiculée est donc encore liée à celle de la balise mémorielle et celle de l'exploitation du vécu, ce qui s'inscrit en conformité avec la stratégie de communication adoptée par Charles Aznavour.

Enfin, les dernières œuvres cinématographiques d'Aznavour mettent en scène l'image du patriarche qui fait écho à son image de patriarche de la chanson française et de passeur auprès de la nouvelle génération de chanteurs. L'exemple de son rôle dans le téléfilm *Le Père Goriot* de Jean-Daniel Verhaeghe (2004) reflète cette posture ainsi que la voix qu'il prête au personnage de Carl dans le film d'animation *Là-haut* en 2009. Ce personnage décrit comme un « *homme amoureux de son passé* [775]» permet de montrer un Aznavour dans l'air du temps, suivant les modes (ici celle du doublage) et près du jeune public, des « *moins de vingt ans* ». Viel homme aventurier, poursuivant son rêve au-delà des frontières spatiales et temporelles, Carl est peut-être un alter ego de Charles Aznavour qui exploite ainsi l'image cinématographique pour se mettre en scène, se dévoiler, rester dans l'air du temps tout en véhiculant les images qui contribuent à la construction orientée de son éthos.

[775] AZNAVOUR (avec la collaboration de Vincent PERROT et Philippe DURANT), *Aznavour, ma vie, mes chansons, mes films…*, *op.cit*. 228.

3.3 : L'image photographique :

Pour ramener des souvenirs de nos jolies vacances d'été
J'ai acheté l'appareil-photo le plus perfectionné
[…] Vas-y tonton fais une photo clic clac clic clac
Fais-nous sortir le petit oiseau
(*La photo*, Pierre Perret, 1976)

N'ayant aucun talent pictural
Je me console en peignant
Des textes de chansons
(Charles Aznavour, *D'une porte l'autre*, 2011[776])

Le portrait photographique de l'écrivain ou de l'artiste, dont la naissance se confond presque avec l'émergence de la photographie elle-même, a, depuis toujours, contribué à leur « *panthéonisation* [777]» dans la mesure où les nations républicaines ont souvent pris le soin d'exhiber leurs « *grands hommes*[778] » devant un public souvent « *en extase* [779]» face à eux, et cela, afin de glorifier ces mêmes nations. Vu sous cet angle, le portrait photographique se trouve être « *porteur* […] *d'une lourde charge mythologique* [780]». En effet, « *l'essor de* [la] *nouvelle technologie de la représentation du visage tient d'une révolution esthétique et culturelle, avec de puissants effets sur la perception sociale de l'écrivain vu tout à la fois comme acteur de la vie littéraire et comme effigie symbolique* [781]». Ce constat de Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud est, selon nous, tout aussi valable pour le portrait de l'artiste qui, grâce à la photophilie qui a marqué les sociétés occidentales au XIXe, est entré dans « *l'ère d'une visibilité accrue où se dessinent de nouveaux enjeux pour l'écrivain* [et pour l'artiste] *en chair et en os : son éthos y trouve à se redéployer*[782] ». La présence de l'artiste dans le champ de la visibilité photographique, dans une époque où l'image joue un rôle crucial, dans une telle économie d'abondance, dans « *un régime médiatique, relativiste et iconophile, reliant les poétiques et les esthétiques à l'histoire matérielle, économique, culturelle et sociale* [783]», fait passer le public de l'ordre des textes et des sons, dans le cas de la chanson, vers l'ordre des

[776] AZNAVOUR Charles, *op.cit*. p.17.
[777] BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal, LAVAUD Martine, « Introduction, Le portrait photographique d'écrivain vu de profil et de face », in *Le portrait photographique d'écrivains*, COnTEXTES [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 31 mai 2014, consulté le 09 février 2018. URL : http://journals.openedition.org/contextes/5914.
[778] *Ibidem*.
[779] *Ibidem*.
[780] *Ibidem*.
[781] *Ibidem*.
[782] *Ibidem*.
[783] *Ibidem*.

images, pour une célébration de l'artiste lui-même. Cette présence photographique rend présente une réalité sonore, textuelle, musicale et confère une présence réelle à la chanson, incarnée par son créateur. Le public ne perçoit plus une image abstraite, lointaine ou une image vocale exclusivement perçue via le prisme de médias sonores. Elle est désormais, grâce au portrait de l'artiste, palpable, visible, incarnée et donc concrète.

S'il est inutile de commenter l'intérêt accru, souvent caricatural, car démesuré, accordé à la plastie de l'artiste et à celle de son image dans l'espace médiatique du monde de la chanson et de l'actuel « star system » dans lequel l'image tend souvent à remplacer l'œuvre, à se substituer à l'ouvrage du créateur ou à en palier les lacunes esthétiques, il n'en reste pas moins que l'image photographique constitue un outil de propagande et de promotion privilégié dans le monde de la chanson. L'exploitation médiatique du portrait photographique de l'artiste s'inscrit dans la sociologie de la réception de l'œuvre d'art. Là encore les supports sont variés : la presse, les affiches publicitaires, les pochettes de disque, ainsi que d'autres supports écrits laissant de larges espaces à l'image photographique tels que les livres biographiques (ou autobiographiques) qui insèrent fréquemment des feuillets photographiques et les livres-photos qui exploitent abondamment l'image photographique à des fins souvent promotionnelles, liées à une culture de l'image, elle-même à associée à la culture de masse actuelle, souvent jugée éphémère, furtive et néfaste, car superficielle.

Aznavour n'a jamais fait partie des artistes réfractaires à l'usage de la photo. Bien au contraire. L'abondance de productions d'œuvres à caractère photographique en est une preuve remarquable. Aznavour a publié trois biographies en images : les deux premiers recueils paraissent chez Flammarion en 2005 et en 2011, intitulés respectivement *Images de ma vie* et *Aznavour, en haut de l'affiche*. Le dernier paraît en 2015 sous le titre *Aznavour, ma vie, mes chansons, mes films*[784]. Si le canteur de *Je m'voyais déjà* (1960) annonçait le goût de l'artiste pour le huitième art, sur un ton auto-dérisoire, en associant la réussite à la photographie, lui qui se « *voyai*[t] *déjà en photographie* » « *signant des photos, /Aux admirateurs qui se bousculaient* », cette abondance d'ouvrages photographiques s'explique par le fait que la photographie est tout d'abord une véritable passion pour Charles Aznavour, avant d'être un énième outil au service d'une mise en avant de soi[785]. Cette passion est explicitée dans les avant-

[784] AZNAVOUR Charles, avec la collaboration de Vincent PERROT et Philippe DURANT, *Aznavour, ma vie, mes chansons, mes films…,* Paris, Éditions de la Martinière, 2015.
[785] Il est à noter que Charles Aznavour a également préfacé des ouvrages photographiques, tel que *Temps de pause* de JAMET Pierre, MELLA Fred, TOURENNE Paul, paru à Paris, aux éditions Alternatives en 2000.

propos de ses biographies en images qui révèlent, parmi d'autres aspects de l'artiste et de son œuvre – et c'est sans doute là que réside tout l'intérêt de les étudier – le lien entre photographie et mémoire dans l'imaginaire aznavourien et dont l'œuvre se fera l'écho dans certaines chansons :

> Ce n'est pas parce que je fais des photos que je me prétends photographe. Non, je suis un baladin touriste, curieux de toutes choses et de tous lieux. L'appareil photo a fait pour moi office de mémoire, il m'aide à réveiller, à raviver mes souvenirs. Les photographies aident à sourire, à s'émouvoir, à verser une larme, parfois. « Black and white » ou en couleurs, les images restent au premier plan dans mon esprit[786].

De fait, Aznavour ne prétend pas au professionnalisme dans sa pratique de la photographie mais en fait un outil au service de la mémoire et du souvenir qui a constamment nourri son écriture. Elle devient ainsi une source d'inspiration qui puise dans un vécu immortalisé par la photographie et que la chanson se plaît à exploiter à sa guise. Car pour Aznavour « *une chanson, c'est une image* » :

> Une chanson, c'est une image
> Une chanson, c'est une image, c'est la photographie instantanée d'une idée qui traverse l'esprit et qui se traduit en paroles et musique. La photo comme la chanson peut se projeter, s'imprimer, se raconter, bien sûr elle ne chante pas sinon à notre mémoire.
> Elle est facile à transporter, il n'est besoin d'aucune machine pour la contempler.
> Moi j'ai toujours eu le sentiment que je faisais des images de la vie, de l'amour, de mes sentiments, de faits de société, d'événements. J'étais comme un reporter sur le terrain.
> Une chanson cela rappelle des scènes passées de notre vie, nous replonge dans une époque révolue exactement comme le fait une ancienne photo qui nous tombe sous les yeux, l'auteur et le photographe ont un même regard sur les gens et les choses, enfin c'est mon sentiment : l'appareil photo est le stylo du photographe, et dans l'autre sens le stylo est la caméra du parolier, c'est je crois la raison pour laquelle j'ai toujours un stylo dans une poche et un appareil accroché à mon épaule.
> Lorsque je suis à court d'idées je prends mes appareils et je fais un petit voyage pour me nourrir de ce que mes objectifs ont ancré dans ma mémoire. J'ai eu l'idée d'Emmenez-moi au retour d'un voyage au Japon, sur le bateau que j'ai pris pour aller de Hong-Kong visiter Macao, je me vois debout sur le pont avant du navire fredonnant « Emmenez-moi la la la la »[787].

Cette comparaison filée de la photographie-chanson, du parolier-photographe, du stylo-caméra, est révélatrice d'une démarche qui repose sur la mémoire qui est ici, incontestablement, visuelle et photographique. D'une démarche qui conçoit l'écriture comme une succession d'instantanés vivants dans le souvenir immortalisé par l'œil d'un photographe concevant la chanson comme une « image »[788]. Il existerait donc une véritable synesthésie dans l'œuvre aznavourienne dans

[786] AZNAVOUR Charles, *Aznavour en haut de l'affiche*, Paris, Flammarion, 2011, p.7.
[787] AZNAVOUR Charles, *Images de ma vie*, Paris, Flammarion, 2005, p. 102.
[788] Qu'il exprimera également dans *A voix basse* en ces termes : « *La chanson, comme la photo que l'on développe, nous renvoie à un moment passé de notre existence. […] Il m'a toujours semblé, en écrivant, que je photographiais ma vie, mes sentiments, le monde qui m'entourait…La chanson, au fond, n'est-elle pas une forme d'image, l'instantané mis en mots de ces idées qui vont et viennent à travers nous et que la plume de l'auteur parvient soudain à fixer ? et puis, comme une vieille photo jaunie, elle chante à notre souvenir, joue sur nos cordes les plus sensibles, nous émeut, et crée en nous des sentiments particuliers.* », *op.cit*. p129-130

sa conception même de la chanson qui passe par le prisme des « images de la vie » rendues en sons, notes et mots. Si Baudelaire exprime cette synesthésie à travers des vers comme « *Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants. / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies* [789]», sollicitant plusieurs sens dans sa description, la synesthésie est à l'œuvre dans la chanson aznavourienne quand l'artiste propose une chanson intermédiale dans laquelle la photographie est à l'honneur. Ainsi, dans *L'album de toi*, Aznavour met en relief sa passion pour la photographie à travers une chanson qui évolue à travers le prisme du regard d'un canteur feuilletant un album de photos souvenirs, faisant de la chanson un véritable activateur de mémoire, de nostalgie que le référent visuel exacerbe :

Quand je reste seul à Paris
Qu'avec les enfants tu as pris
La route fleurie des vacances
Grâce à Dieu et à la magie
De l'art de la photographie
Je me sens moins seul que tu penses
Je prends mon album et je l'ouvre
Et l'instant suivant je te re-dé-cou-vre

Toi joli bébé joufflu
Serrant sur son corps nu
Un petit chiot fidèle
Toi en larmes qui ruissellent
Eperdue
À l'entrée de la maternelle

Toi au jour de tes dix ans
Soufflant les yeux brillants
Les bougies de ton âge
Toi à quinze ans sur la plage
Arborant
Les fruits naissant de ton corsage

Toi canotant sur un lac
Toi sortant de la fac
Toi faisant des grimaces
Toi serrée contre quelqu'un
Qu'un rasoir assassin
À découpé la face

Et me voilà
Penché tout attendri
Sur ces photographies
Mal cadrées, désuètes
Quand ému je feuillette
Du cœur comme du doigt
L'album de toi

Toi ravissante au printemps
Les cheveux dans le vent
Roulant à mobylette
Toi poussant la chansonnette
Imitant
Voix et gestes d'une vedette

Toi pour un bal habillé
Dans un décolleté
Laissant un peu de mystère
Moi plutôt con à l'arrière
Emporté
Dans mon costume militaire

Toi au premier rendez-vous
Si le cliché est flou
Ma main tremblait sans doute
Toi dans l'église à Neuilly
Le jour où sur un « oui »
Dieu unissait nos routes

Alléluia !
Bénis soient tes parents
Qui ont pendant des ans
Grâce à Nicéphore Niépce
Et le brillant réflexe
De composer pour moi
L'album de toi

Toi férue d'écologie
Défilant dans Paris
Pour sauver la planète
Toi coquine, toi coquette
Une nuit
De quatorze juillet en fête

Toi débarquant à Roissy
De vacances de ski
La jambe dans le plâtre
Toi rêveuse devant l'âtre
Très diva
Très héroïne de théâtre

Toi dans de larges atours

[789] BAUDELAIRE Charles, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, IV.

Posant avec humour
Belle dans ta grossesse
Toi serrant sur ton sein lourd
Le fruit de notre amour
Six livres de tendresse

Et je suis là
Qui colore en rêvant
Ces vues en noir et blanc
D'un beau livre d'images
Et que page après page
Vient enrichir pour moi
L'album de toi

Toi
Que divers objectifs
Ont saisie sur le vif
Depuis ta prime enfance
Au gré des circonstances
Pour porter jusqu'à moi

L'album de toi

Dans cette chanson de 1994, Aznavour exprime à nouveau sa nostalgie et son souci du temps qui passe. Mais ce temps est ici immortalisé par la « *magie /de l'art de la photographie* » créé par « *Nicéphore Niepce* » dont l'évocation relève du détail vrai et du vérisme cher à Aznavour. Le canteur, prétextant de l'absence de l'être aimé, en chante la présence constante, malgré l'absence physique, dans la mémoire du canteur, ravivée et éternisée par l'album photos, fruit de plusieurs contributions. Les différents épisodes de la vie de son épouse sont condensés dans cette chanson au rythme jazzy et rapide dont l'anaphore du pronom « toi » contribue à en renforcer la cadence rapide. Véritable chanson « sommaire », pour reprendre la terminologie narratologique de Genette, *L'album de toi* illustre clairement le rôle qu'assigne Aznavour à la photographie qui permet de « redécouvrir » le modèle photographié et immortaliser des souvenirs constitutifs d'un « *beau livre d'images* », ici chanté. La chanson est donc, non pas uniquement un récit pour l'oreille, mais aussi une véritable image pour les yeux, un art fait de réminiscences intermédiales et synesthésiques à souhait. Si nous avons déjà démontré que l'expression de la nostalgie du canteur est nécessairement activatrice de la nostalgie de l'auditeur et du public, par une superposition de strates mémorielles, le référent visuel, présenté comme source de nostalgie et d'immortalisation de la mémoire et du souvenir, devient ainsi un activateur supplémentaire, ce qui en renforce la charge nostalgique et exacerbe la garantie d'immortalité inhérente au genre.

Car, il semble clair que c'est de ce rôle qu'il assigne à la photographie qu'émane son engouement pour cet art visuel : c'est de son intérêt pour la mémoire et pour la postérité, pour le souvenir et son ressassement, qu'Aznavour traduit en chanson cette passion pour l'image photographique que ses biographies en images vont également mettre en valeur. Aznavour ne se contente pas de laisser à la postérité un héritage sonore, auditif et vocal de son œuvre qu'il a immortalisée de son vivant à travers les nombreuses stratégies que nous avons démontrées, en termes de compilations, d'échos, de rééditions, de retours multiples, expressions de la figure de la répétition sur laquelle repose l'œuvre aznavourienne. Cet héritage se veut également visuel

à travers sa vie retracée, à plusieurs reprises, en images. Il laisse une image tangible, visible, elle-même ressassée par la répétition d'un même projet (biographie imagée) qui contribue à construire le portrait d'un artiste « Narcisse » et à conforter une mythologie dont les prémisses ont été jetées par discours biographique et autobiographique. Car le portrait photographique, rappelons-le, participe à « *l'invention d'une mythologie*[790] » et à panthéoniser les grandes figures. Dans le cas de Charles Aznavour, il nourrit et confirme cette mythologie. D'ailleurs, ses biographies imagées condensent et résument, à elles-seules, les stratégies de communication et de mise en valeur de soi suivies et adoptées par ce dernier tout au long de sa carrière. Notamment sa retenue dans le discours consacré à sa famille, qui s'exprimera dans le silence des images de portraits de famille. Ou encore en intitulant le dernier chapitre de sa première biographie imagée « Je rentre chez nous », consacrée à l'Arménie, dont la revendication d'appartenance est relativement tardive dans sa carrière[791]. Cohésion et unité caractérisent donc le discours de soi aznavourien, même quand celui-ci est imagé.

Une étude attentive de ces ouvrages révèle que leur structure et leur contenu sont au service d'une narration de soi et nourrissent ce culte du moi, d'emblée suggéré par la multiplication des ouvrages intimes que nous avons déjà commentée. De fait, dans *Images de ma vie* (2005), Aznavour adopte une démarche thématique plutôt que chronologique qui elle sera, au contraire, adoptée dans *Aznavour, en haut de l'affiche* en 2011. Il commente, dans cette première biographie en images, sa vie, à travers des rubriques thématiques dont chacune met l'accent sur un aspect de sa vie, reprenant, pour intitulé, des titres de chansons (illustration supplémentaire du ressassement dans l'œuvre aznavourienne): « Je m'voyais déjà » ; « Formidable » ; « Emmenez-moi » ; « J'en déduis que je t'aime ». Ainsi, dans le chapitre « Je n'ai rien oublié », neuvième de l'ouvrage, il y rappelle ses collaborateurs, ce qui est une occasion de souligner le succès international et la reconnaissance mondiale dont il jouit :

> Je suis un jeune homme de quatre fois vingt ans, quatre jeunesses, autant de fournées de souvenirs. Je suis apprécié par plusieurs générations, j'ai été reconnu par mes pairs, reçu par des chefs-d 'État, j'ai rencontré des personnalités remarquables. J'ai été, récemment, qualifié par le *Time Magazine* et CNN de « meilleur artiste de variété du siècle », lequel au fait ? Maintes fois décoré de divers ordres dans plusieurs pays, je possède mon effigie en bronze sur trois places en Arménie et ma statue de cire au musée Grévin. Je suis le seul artiste français à me produire dans près de quatre-vingt-dix pays ! il est de temps de faire remarquer que je n'y suis pas arrivé tout seul. Pour mon plaisir,

[790] BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal, LAVAUD Martine, « Introduction, Le portrait photographique d'écrivain vu de profil et de face », *op.cit*.

[791] Ainsi, rappelle-t-il à la fin de l'ouvrage : « *Mon histoire est celle d'un immigré, même si je suis né en France. Nous vivions dans un milieu où l'on parlait plusieurs langues, français, russe, arménien. Les nationalités étaient variées, certains étaient des apatrides […].* », AZNAVOUR Charles, *Images de ma vie*, *op.cit*. p. 158.

> j'aimerais vous parler des métiers des autres, ceux qui m'ont aidé à faire le mien, et aussi de mes autres métiers[792].

Non sans humour, le narcissisme d'Aznavour est à l'œuvre dans ce paragraphe introductif d'un chapitre consacré aux autres métiers que le sien. La reprise anaphorique assurée par le pronom personnel « je » ainsi que les nombreux pluriels utilisés, les structures emphatiques témoignent d'une mise en avant de soi qui s'exprimera dans de nombreux autres chapitres. Si cette mise en relief de lui-même n'est pas exclusive aux biographies imagées, il n'en reste pas moins que la présence de mises en abyme photographiques ne font que l'accentuer.

La structure de l'ouvrage est, à ce propos, éloquente. De fait, l'image photographique qui clôt l'ouvrage est la photo de la statue de Charles Aznavour en Arménie autour de laquelle passe une foule importante. Elle a pour légende : « *Me statufier de mon vivant, voilà une idée excellente. Mort, je n'aurais pas eu la chance de le voir. Cela ne m'a pas donné la grosse tête, au contraire, cela m'a très fait plaisir. Mes parents auraient été immensément fiers en voyant cela en terre arménienne, et qui sait ? Peut-être le sont-ils là où ils se trouvent* [793]». Si d'emblée la statue à l'effigie de Charles Aznavour peut être considérée comme une mise en relief de sa canonisation, sa photographie en fin d'ouvrage, qui fait office de rappel de l'aboutissement d'un parcours semé d'embuches, se doit être lue comme l'expression d'une mise en abyme de la part de l'artiste, comme un dédoublement exubérant à la faveur d'une représentation quasi-narcissique de soi qui sera relayée par d'autres photographies qui célèbrent l'artiste Aznavour.

De fait, les trois biographies en images regorgent de photographies dans lesquelles l'artiste se met en abyme pour signifier non seulement sa réussite, son parcours hors-norme et sa panthéonisation de son vivant. Nous commenterons, pour illustrer notre propos, les exemples suivants dont nous soumettons les images dans les figures suivantes :

[792] *Ibid*. p.99.
[793] *Ibid*. p. 158.

Figure 1 [794]: © Reporters associés/ Gamma-Rapho

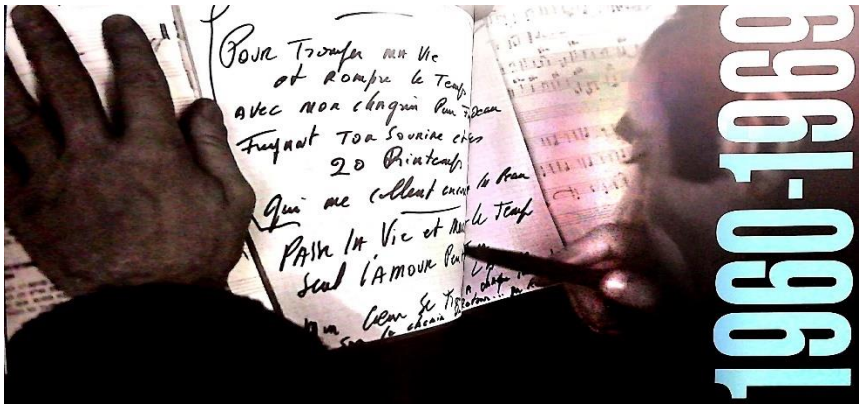


Figure 2 [795] : © Claude Azoulay/ Paris Match/ Escoop

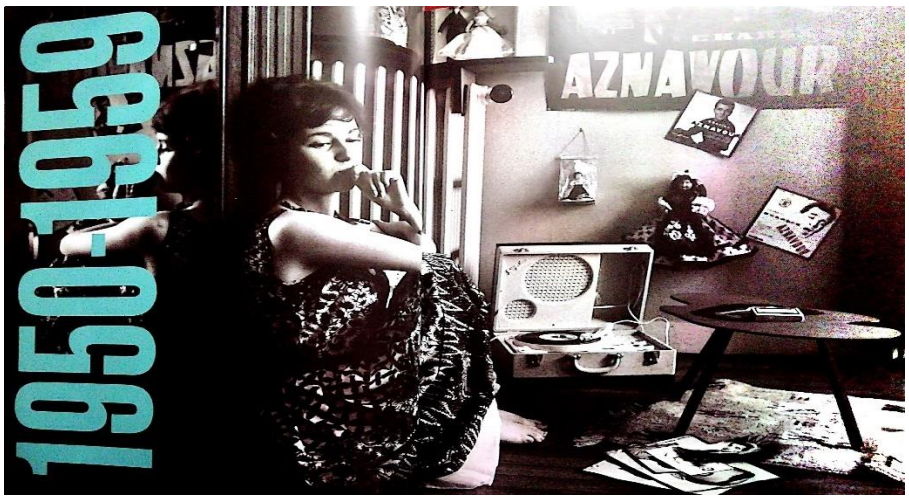


Figure 3 [796]: © Jean-Philippe Charbonnier/ Gamma-Rapho

[794] AZNAVOUR Charles, *Aznavour en haut de l'affiche*, p. 124-125.
[795] *Ibid*. p. 100.
[796] *Ibid*. p. 58-59.

L'intérêt des trois exemples proposés réside dans l'aspect cliché et stéréotypique de ces photographies. Tous trois extraits du livre-photo *Aznavour, en haut de l'affiche* (2011), plus volumineux et orné de moins de texte que l'ouvrage précédent, figurants sur le grand format d'une page double, ces exemples situent le lecteur-spectateur dans trois dimensions du monde de l'artiste. Le premier exemple montrant l'artiste photographié par une foule de photographes, renvoie à la communication qui gravite autour de son œuvre. Le second cliché, montrant l'artiste au travail, nous situe dans l'espace de l'œuvre en création. Le dernier exemple, intitulé *Jeune fille dans sa chambre*, montrant une jeune fille pensive, regardant le sol, entourée de disques, d'affiches et d'images d'Aznavour, stéréotype de la fanatique face à son idole, renvoie à la réception de cette œuvre. Trois stéréotypes qui résument donc les trois dimensions sur lesquelles Aznavour souhaite mettre l'accent dans ces mises en abyme d'un artiste qui a réussi et qui se plait à crier cette réussite.

Le sourire nonchalant d'Aznavour pris d'assaut par les photographes dans les rues de New-York dans le premier exemple témoigne de la complaisance de l'artiste face à la notoriété et face à la célébrité. Mais l'originalité et la mise en abyme résident justement dans la métaphore du foisonnement qui se dégage de cette image. En effet, le nombre de photographes est, certes, à rattacher à la gloire d'Aznavour, mais également à la propension de l'artiste à se mettre en image. De même, cette photographie correspond à l'image que le public se fait d'une célébrité. En effet, dans l'imaginaire collectif, bien avant ce que l'on nomme aujourd'hui le « star-system », l'artiste est souvent imaginé envahi dans son quotidien par les journalistes. Mais cela est plus particulièrement sensible pour le second exemple qui réexploite le cliché de l'artiste absorbé dans son travail, commenté par Marc-Emmanuel Mélon dans son article « Portrait de l'écrivain absorbé, Une allégorie photographique ». Ce dernier y voit « *une posture* » et une véritable « *figure picturale* [797]» :

> Cette figure récurrente accrédite en fait une image d'Épinal conforme à l'idée romantique d'un « homme de lettres », pour reprendre une expression un peu surannée mais adéquate à ces images. La posture de l'écrivain absorbé se distingue par un trait essentiel : l'auteur fait mine d'ignorer la présence du photographe et donc du spectateur. Ce faux-semblant récurrent est nécessaire pour que le portrait s'accorde aux stéréotypes associés à la figure de l'écrivain, dont il est attendu qu'il est seul, reclus dans sa tour d'ivoire, plongé dans la lecture, l'écriture ou la méditation, de préférence à proximité de sa bibliothèque […][798].

[797] MELON Marc-Emmanuel, « Portrait de l'écrivain absorbé, Une allégorie photographique », in *COnTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 09 février 2018. URL : http://journals.openedition.org/contextes/5939.
[798] *Ibid*.

Ce commentaire sur la dimension stéréotypée de ce cliché est tout aussi valable, à notre sens, à la posture de l'artiste absorbé par le travail que nous retrouvons dans le second exemple. Aznavour écrivant, penché sur des partitions, concentré au travail, vu de profil par le biais d'une caméra placée en contre-plongée, angle qui signifie justement la supériorité du modèle photographié, est une intrusion faussement volée par le lecteur-spectateur, dans l'intimité de l'artiste au travail. Aznavour nourrit donc, jusque dans l'image photographique, le stéréotype et le cliché afin de véhiculer une image rapidement assimilable, lisible, reconnaissable et par conséquent mémorisable. En outre, en multipliant les gros plans, les portraits en page double, les mises en abyme, Aznavour se dévoile dans ses biographies en images. Sa généalogie (ses parents, ses épouses[799] et ses enfants), ses rencontres et ses amis sont représentés au même titre que les scènes qu'il a foulées, les salles dans lesquelles il a chanté, les scènes de ses succès cinématographiques, les affiches de ses concerts…autant d'images qui démontrent la volonté de l'artiste d'immortaliser son vécu et de le transmettre à la postérité.

Une véritable mythologie se construit donc sous les yeux du lecteur-spectateur. Elle est davantage nourrie par les textes qui commentent ou agrémentent les images de rencontres célèbres, qui par un effet de surenchère, amplifient le mythe Aznavour. De fait, ce dernier insère dans ses biographies en images ses portraits avec quelques célébrités de la scène culturelle française et internationale. Il se montre ainsi amis et proches des grands, tels que Bécaud, Trenet, Piaf, les Compagnons de la chanson, Cocteau, Prévert, Liza Minelli ou encore Linda Lemay. Les images de ces compagnons de route sont l'occasion de créer des textes hommage :

> GILBERT BECAUD
> Les grands feux s'éteignent,
> Les visages s'estompent,
> Les grandes voix se taisent.
> Les absents ont toujours tort, dit-on,
> Mais toi Gilbert tu n'es pas absent,
> Tu es dans la lune comme les poètes
> […] Assis sur ton étoile, laissant courir derrière toi
> Un merveilleux sillon de mélodies
> Gravé dans les vinyles de nos souvenirs[800], […]
>
> JACQUES PRÉVERT
> Lorsque *Paroles* est sorti en librairie
> Elle a bousculé toutes les idées reçues,

[799] Parfois, la simple disposition des images photographiques peut être révélatrice de la vie d'Aznavour. Ainsi, dans *Aznavour, en haut de l'affiche*, Aznavour n'écrit rien sur sa seconde épouse et sur son second mariage. Représenté dans une page double auprès d'un portrait d'Aida et Georges Garvarentz, le portrait d'Aznavour avec Évelyne Plessis, au piano, fait office d'antithèse à celui du couple de sa sœur. Un couple qui a duré face à un autre qui a été plus éphémère. Voir à ce propos pages 72-73.

[800] AZNAVOUR Charles, *Images de ma vie*, *op.cit*. p. 49.

Elle a surtout
Changé le point de vue
Vieille époque, vieux jeu
Ceux qui n'aimaient pas la poésie
Ceux qui, en fait,
Avaient peur de la forme poétique
Les voilà soudain confrontés
À un poète
Populaire, accessible au plus grand nombre
À un poète sans en avoir l'air
En bras de chemise, la cigarette au bec
Un poète du bistrot du coin
Employant les mots de tous les jours
Que l'on pouvait lire et dire
Facilement, simplement
Un poète enfin
Qui mettait la poésie à la portée
De toutes les bouches[801].

Dans ces textes hommage, Aznavour se présente comme témoin de son siècle et de son temps, car il en a côtoyé les figures marquantes. Si cela permet de confirmer son image de balise pour la mémoire qu'il véhicule de lui-même dans son œuvre, associés à des photographies immortalisant ces rencontres, ces textes agissent comme des hommages en miroir. De fait, Aznavour se célèbre en célébrant les personnalités de son temps qui se sont distinguées. Portrait panégyrique, vocabulaire mélioratif et hyperboles caractérisent un discours hommage qui souligne le caractère exceptionnel des personnalités fréquentées de près. La forme poétique de ces textes, associée à la photographie, devient un exercice de style, notamment quand celui-ci se veut fidèle aux détails de l'image accompagnant le texte. Les détails quasi-pittoresques disséminés dans le portait-hommage de Prévert « *En bras de chemise, la cigarette au bec* » sont à lire dans ce sens. Intermédialité, sans doute, mais la présence d'un double référent, pictural et textuel, qui plus est dialoguent, résume, auprès des lecteurs-spectateurs, les enjeux, en termes de mise en avant de soi, de l'image photographique chez Aznavour : travail de mémoire, mise en abyme, stéréotype et image conforme à l'imaginaire commun, hommage en miroir… l'image photographique, chez Aznavour, dévoile délibérément la propension de l'artiste à se mettre en image.

[801] *Ibid*. p. 110.

3.4. : la bande dessinée :

J'ai toujours confondu la vie
Avec les bandes dessinées
J'ai comme des envies de métamorphoses
(*SOS d'un terrien en détresse*, Balavoine, *Starmania*, 1978)

Parmi les supports originaux sur lesquels se déploient les images de soi aznavouriennes ainsi que les images intermédiales de son œuvre, figure également la bande-dessinée, média au caractère fixe, séquentiel et institutionnalisé. En 1830, Rodolphe Töpffer, à qui l'on attribue l'origine du genre, commentait, dans une « défense et illustration » de la bande-dessinée, ses spécificités en ces termes :

> L'écriture et le dessin fusionnant au point d'échanger parfois leur valeur, et organisant ainsi un espace magique où s'affirmerait l'illusion du son et du mouvement. Ce que l'opéra est au théâtre et à la musique, la bande dessinée l'est au roman et à la peinture, au cinéma et même à la poésie. […] Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure, le texte sans les dessins ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman, un livre qui, parlant directement aux yeux, s'exprime par la représentation, non par le récit[802].

L'inter-sémioticité soulevée par le genevois Töpffer, faisant de la bande-dessinée un art de la « représentation », et qui donne une dynamique à « *une espèce narrative à dominante visuelle*[803] », à des référents qui associent textes et images, est d'autant plus éloquente quand le support dont il est question associe un référent musical ou étroitement lié à la musique, comme la chanson dans le cas d'Aznavour. Le dialogue des signes et des genres, perceptible dans ce commentaire des caractéristiques de ce qui deviendra, depuis, le « neuvième art », semble ne pas avoir échappé à Charles Aznavour qui fait partie des artistes dont l'œuvre et la vie ont été représentées en bandes-dessinées et cela, très tôt dans l'histoire de sa carrière.

En effet, Aznavour dont l'intérêt pour l'image, dans la pluralité de ses supports n'est plus à prouver, ne s'est certes pas adonné à l'exercice de la bande-dessinée, mais s'est laissé tenter par la représentation de soi dans un genre qui est une « *combinatoire originale d'une (ou deux, avec l'écrit) matière(s) de l'expression, et d'un ensemble de codes* [804]». S'il conviendra d'analyser l'intérêt de l'artiste pour la bande-dessinée comme l'exploitation d'une inter-généricité et d'une interarticité au service d'une représentation de soi totale, il conviendra d'y voir également une énième expression de la propension de l'artiste, au ressassement et à la

[802] Cité par GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011, p.7.
[803] *Ibid*. p.8.
[804] *Ibid*. p.7.

réécriture, car, s'il y a intermédialité et transmissions entre les médias, il y a également une répétition de mêmes référents visuels, cela au service d'un même enjeu : le rappel d'un parcours hors-norme. Pour étayer notre propos, nous puiserons les exemples et les arguments de notre démonstration dans un corpus constitué d'une bande-dessinée intitulée « Aznavour Story », parue dans une pochette d'album de 1964, de l'ouvrage de José Corréa, paru en 2014, illustrant en bandes-dessinées la vie et les chansons d'Aznavour[805] et du livre musical illustré de Mélanie Grandgirard, beaucoup plus récent, intitulé *Mon premier Aznavour*[806].

Dès 1964, la pochette de l'album *Aznavour 64* est garnie, à l'intérieur, de deux pleines pages d'une bande-dessinée de René Hovivian[807], représentant de manière réaliste la vie artistique d'Aznavour, que nous soumettons dans la figure suivante pour rappel :

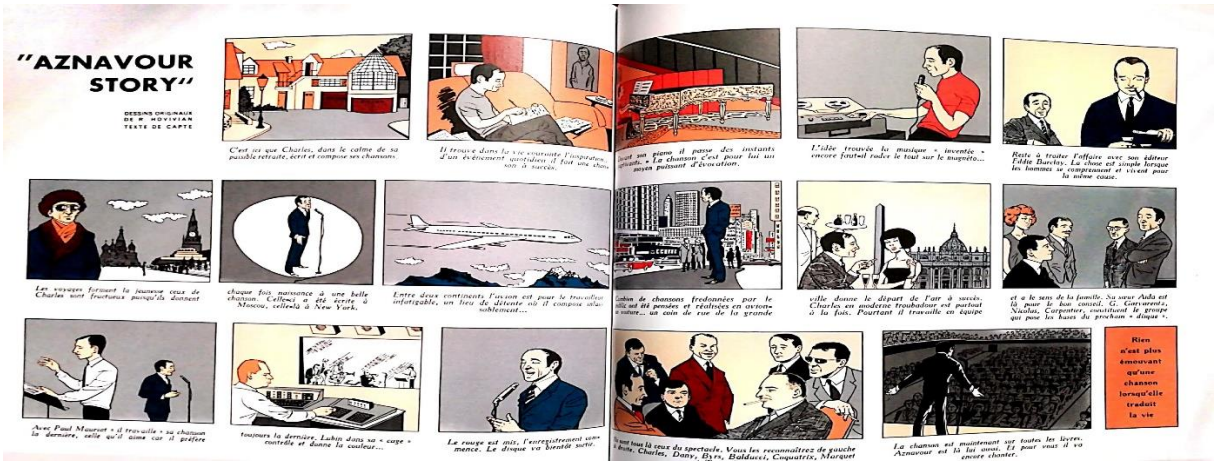


Figure 1: *Aznavour Story*, René Hovivian[808]

En voici, pour plus de lisibilité, le texte[809] :

Vignette	Texte
1	C'est ici que Charles, dans le calme de sa paisible retraite, écrit et compose ses chansons.
2	Il trouve dans la vie courante l'inspiration d'un événement quotidien **il fait une chanson à succès**.
3	Devant son piano **il passe des instants captivants**. La chanson c'est pour lui un moyen puissant d'évocation.
4	L'idée trouvée la musique « inventée » encore faut-il roder le tout sur le magnéto…

[805] CORREA, José, *Charles Aznavour*, *1952-1960*, Paris, BDMusic, 2014.
[806] GRANDGIRARD Mélanie, *Mon premier Aznavour*, Paris, Play Bac, 2018.
[807] Dessinateur humoristique français (1929-2005), d'origine arménienne, qui signera, par la suite, « Hoviv » ses caricatures de presse.
[808] Nous proposons une copie de la reproduction qui figure dans la biographie en images AZNAVOUR Charles, avec la collaboration de Vincent PERROT et Philippe DURANT, *Aznavour, ma vie, mes chansons, mes films…*, *op.cit*, p. 164-165.
[809] La bande-dessinée est à lire de droite à gauche (page double).

5	Reste à traiter l'affaire avec son éditeur Eddie Barclay. **La chose est simple lorsque les hommes se comprennent et vivent pour la même cause.**
6	**Les voyages forment la jeunesse ceux de Charles sont fructueux puisqu'ils donnent**
7	Chaque fois naissance à une belle chanson. Celle-ci a été écrite à Moscou, celle-là à New-York.
8	Entre deux continents l'avion est pour **le travailleur infatigable**, **un lieu de détente où il compose inlassablement…**
9	Combien de chansons fredonnées par le public ont été pensées et réalisées en avion, en voiture… un coin de rue de la grande
10	Ville donne le départ de l'air à succès. Charles **en moderne troubadour est partout à la fois. Pourtant il travaille en équipe**
11	Et a le sens de la famille. Sa sœur Aida est là pour le bon conseil. G. Garvarentz, Nicolas, Carpentier, constituent le groupe qui pose les bases du prochain « disque ».
12	Avec Paul Mauriat « il travaille » sa chanson la dernière, celle qu'il aime, car il préfère
13	Toujours la dernière. Lubin dans « sa cage » contrôle et donne la couleur…
14	Le rouge est mis, l'enregistrement commence. Le disque va bientôt sortir.
15	Ils sont tous là **ceux du spectacle**. Vous les reconnaîtrez de gauche à droite. Charles, Dany, Byrs, Balducci, Coquatrix, Marquet et Tony Reno.
16	La chanson est maintenant sur toutes les lèvres. Aznavour est là aussi. Et pour vous il va encore chanter.
17	Rien n'est plus émouvant qu'une chanson lorsqu'elle traduit la vie.

Cette bande-dessinée intitulée *Aznavour Story*, se veut une illustration de l'acharnement au travail de l'auteur-compositeur-interprète qui semble ne jamais s'arrêter de produire. L'accent y est mis, à travers une antithèse entre intérieur et extérieur, entre la retraite paisible de l'inspiration et les voyages fréquents, tout aussi inspirants, sur le travail productif d'Aznavour dont le rythme semble effréné, véhiculant ainsi l'image stéréotypique de l'artiste au travail, tantôt dans sa tour d'ivoire tantôt au contact de la foule. Cette bande-dessinée retraçant la vie au travail de Charles Aznavour révèle les coulisses de son art et met à nu son *modus operandi*. Les nombreuses vignettes qui la constituent sont verbalisées de l'extérieur. Associées à un narrateur à la troisième personne, omniscient, elles laissent supposer une certaine distanciation objective en « *signe de révérence et permet à l'image de s'affirmer dans toute sa plénitude* [810]».

De fait, l'intérêt d'une telle bande-dessinée réside tout d'abord dans une représentation iconique et visuelle dynamique de la vie de l'artiste complétée d'une description textuelle minimaliste mais néanmoins élogieuse et sommaire de son portrait. En effet, si « *l'union du figé*

[810] MASSON Pierre, *Lire la bande-dessinée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p.27.

et de l'animé, se condamnant à reproduire le jaillissement de la vie avec des tableaux immobiles [811]» est l'apanage de la bande-dessinée, l'apport des éléments textuels, associés aux codes picturaux, semble ici accentuer une image d'Épinal de l'artiste et compléter, ainsi, le sens de dessins célébrant eux-mêmes Aznavour. En effet, René Hovivian semble, dans cette bande-dessinée au caractère nécessairement promotionnel, par sa position dans le paratexte (en page double de la pochette d'album), mettre l'accent sur la figure de l'artiste : neuf vignettes sur dix-sept le représentent seul, en gros plan ou en plan d'ensemble, tantôt de face, tantôt de profil ou de dos pour le montrer sous toutes ses facettes physiques. Si la palette chromatique des vignettes met en relief des contrastes entre couleurs chaudes et couleurs froides afin de mettre en exergue l'artiste souvent au premier plan (sauf quand il s'agit de création, l'accent est mis dans ces vignette sur le partenaire : sur le chef d'orchestre Paul Mauriat (vignette 12), le mixeur-monteur Lubbin (vignette 13) le producteur Eddie Barclay (vignette 5)). Aznavour est présenté dans son monde, souvent accompagné et entouré.

Malgré l'apparente simplicité du texte, celui-ci, associé à des images au graphisme clair et épuré, participe à créer l'image d'Épinal de l'artiste notamment par la caractérisation adjectivale de nombreux syntagmes. Ainsi, reprenant la métaphore du troubadour qui par définition se crée en se déplaçant de cour en cour dans la tradition médiévale, Aznavour est un « moderne troubadour » qui se produit de pays en pays. L'antéposition de l'adjectif « moderne » met davantage en relief cette métaphore qui réactualise la figure médiévale du poète. De même, dans les syntagmes « une chanson à succès », « des instants captivants », « travailleur infatigable », les épithètes sous forme de SP ou d'adjectifs épithètes liées chargent le texte d'une connotation méliorative et contribuent à brosser un portrait élogieux à souhait de l'artiste. L'interpellation via l'emploi de la deuxième personne du pluriel « vous » permet au narrateur de s'adresser à un double interlocuteur : à la fois à ses lecteurs et au public d'Aznavour et permet de rendre encore plus dynamique cette bande-dessinée à l'honneur de l'auteur-compositeur-interprète. La dernière vignette, non associée à une image mais encadrant un texte, donne davantage d'ampleur à la phrase qui l'occupe, celle-ci ayant une valeur de vérité générale par l'emploi du présent de l'indicatif et de la négation restrictive : « Rien n'est plus émouvant qu'une chanson lorsqu'elle traduit la vie. ». Résumant l'émotion que dégage le concert d'Aznavour, elle se veut le résumé de la source de réussite de l'artiste en associant l'émotion à la peinture de la vie quotidienne. Cette bande-dessinée de René Hovivian est une œuvre au service de l'image de l'artiste. Cette bande-dessinée, avec des moyens graphiques très simples

[811] GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, *op.cit*. p.9.

et un texte minimaliste démontre que la figure de l'artiste décrite par le biais de l'image en bande-dessinée parvient à rendre compte de l'émotion qu'engendre un art essentiellement oral. Cette mise en vignette de la vie de l'artiste contribue par la rencontre entre un art du langage et un art visuel à le promouvoir exploitant les ressorts de l'inter-sémioticité.

En second exemple, nous évoquerons l'ouvrage de José Corréa qui retrace et illustre la vie et l'œuvre d'Aznavour en bande-dessinée, intitulé *Charles Aznavour, 1952-1960*[812]. Paru dans la collection BDMusic en 2014, il est accompagné de deux CD reprenant les principaux succès d'Aznavour des années 1950-1960. L'intérêt d'un tel ouvrage, sur lequel nous n'allons pas accorder beaucoup de commentaires, réside dans les images elles-mêmes. En effet, José Corréa n'interprète pas et n'adapte pas l'œuvre en bande-dessinée. Il dessine des images d'Aznavour déjà existantes ce qui nous situe dans le ressassement, cher à Aznavour, comme nous l'avons démontré auparavant. En effet, Corréa transpose en dessin des photographies présentes dans les livres-photos d'Aznavour ou dans les feuillets photos des biographies ou autobiographies de l'artiste :

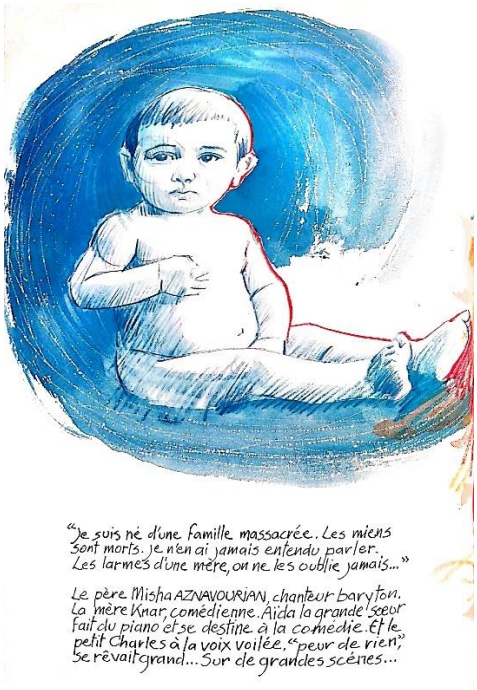


Figure 1 : portrait de famille (p.5) **Figure 2 : portrait de Charles Aznavour enfant** (p. 4)

Le caractère prononcé des couleurs, la disposition des dessins et l'organisation de la structure de l'ouvrage œuvrent de concert à la mise en scène d'un raccourci de la vie de l'auteur-compositeur-interprète et de ses nombreuses carrières. L'accent est essentiellement mis sur sa

[812] CORREA, José, *Charles Aznavour, 1952-1960*, Paris, BDMusic, 2014.

famille, son enfance de saltimbanque, sur sa carrière cinématographique et sur le génocide des Arméniens. Le texte y est extrêmement peu dense et les pages doubles ont une unité thématique. Les exemples suivants sont éloquents à ce propos :

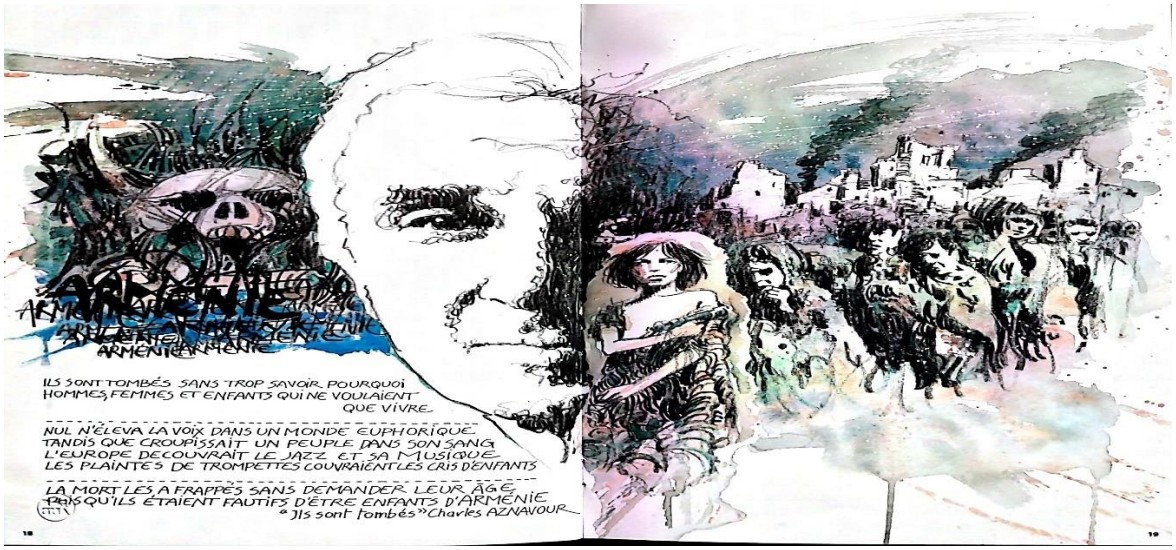


Figure 3 : p.18-19

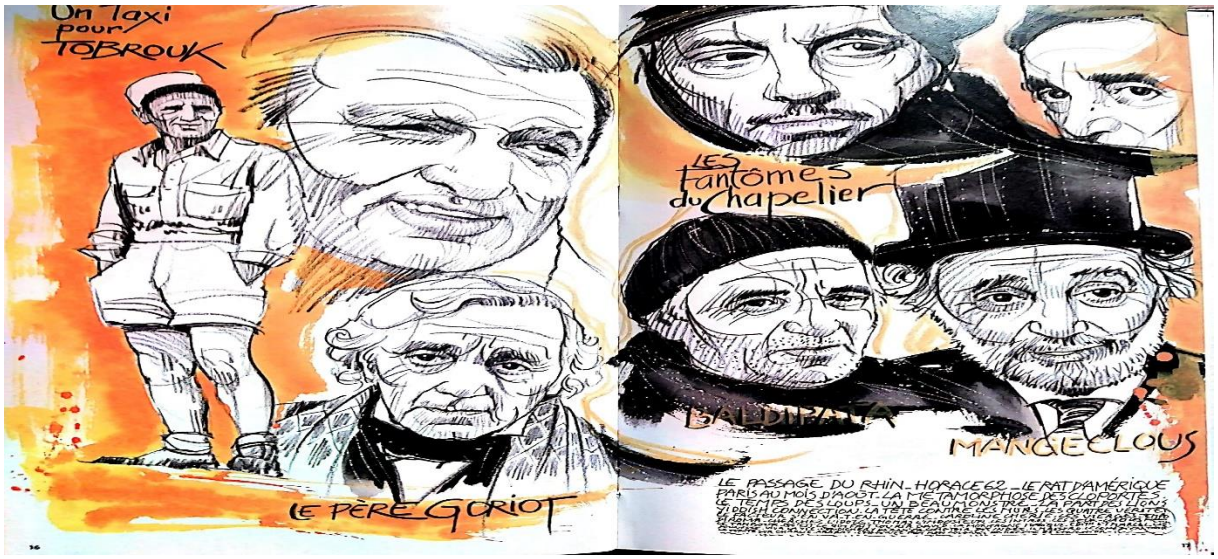


Figure 4 : p.16-17

Ainsi, l'œuvre de Corréa rappelle des images d'Aznavour d'emblée proposées par l'artiste lui-même dans d'autres ouvrages. Si ces transpositions en bande-dessinée sans frontières nettes et marquées entre le texte et l'image ne sont pas de l'ordre de la réécriture, le sens étant le même, elles relèvent davantage d'un dialogisme, au sens bakhtinien du terme, et du pastiche dont l'un

des nombreux enjeux est l'hommage et la célébration du modèle pastiché. L'ouvrage revêt, par conséquent, une dimension mémorielle.

Le dernier exemple qu'il convient d'évoquer est l'adaptation en bandes-dessinées destinées aux enfants des chansons de Charles Aznavour. Si de nombreux artistes ont vu leur œuvre transposée en bandes-dessinées dans une collection spécialisée[813], Aznavour a été adapté récemment par Mélanie Grandgirard dans un livre musical[814]. Afin de mesurer les enjeux et l'intérêt d'une telle adaptation nous nous inspirons des propos de Sylviane Ahr dans son article « Les classiques en bande-dessinée : sacrilège ou tremplin ? »[815] dans lequel elle étudie, surtout dans une approche didactique, l'intérêt de la question qu'elle pose en titre de son travail. Si d'emblée elle constate que l'adaptation des classiques en bandes-dessinées n'est pas une pratique récente et qu'on observe, depuis peu, la multiplication des adaptations, ce phénomène éditorial récent aurait plusieurs enjeux parmi lesquels elle cite : séduire un lectorat adolescent, la mise en en dialogue des œuvres classiques et des créations contemporaines, la rencontre entre arts du langage et arts visuels…[816]

Mais c'est sans doute l'enjeu mémoriel qu'elle évoque en citant l'un des éditeurs d'adaptations de classiques en bandes-dessinées qui a le plus retenu notre attention : « *Lors d'un entretien, Saad Khoury, instigateur et responsable du projet « Romans de toujours » (Adonis), nous a confié que son souhait était de faire en sorte que les œuvres du patrimoine littéraire mondial, qui représentent par leur caractère universel un élément fédérateur entre les hommes de cultures différentes, **ne tombent pas dans l'oubli collectif*** [817]». En effet, adapter les œuvres jugées classiques permet de perpétuer leur mémoire et de les faire connaître aux générations qui ne les ont pas vus naître, ce qui crée un lien intergénérationnel. Ainsi, Aznavour va voir se perpétuer la mémoire de ses chansons par leur adaptation en bandes-dessinées de la part de Mélanie Grandgirard. Si le livre en question, destiné aux jeunes enfants dès l'âge de trois ans, paraît après la mort de ce dernier, la question est de savoir si Aznavour était informé de ce projet éditorial. Néanmoins, le résultat est la présence d'une œuvre qui permet de

[813] Notamment dans la collection « Chansons de … en bandes dessinées » de l'éditeur Petit à petit qui cherche à faire redécouvrir les grands classiques de la chanson française de manière ludique. Ont été illustrés dans cette collection, entre autres, Piaf, Boby Lapointe, Nougaro, Higelin, Dutronc, Gainsbourg, Louise Attaque, Brel, Claude François…).
[814] GRANDGIRARD Mélanie, *Mon premier Aznavour*, Paris, Play Bac, 2018.
[815] AHR Sylviane, « Les classiques en bandes-dessinées : sacrilège ou tremplin ? », in *Enseigner les « classiques » aujourd'hui. Approches critiques et didactiques*, (dir) De PERETTI Isabelle, Peter Lang, 2012, pp.197-208.
[816] *Ibid*. p. 198.
[817] *Ibidem*. Nous soulignons.

redécouvrir les chansons d'Aznavour. D'ailleurs, comme l'explique Thierry Laroche, directeur de la collection « Fétiche » (Gallimard) : « *le but n'est pas que les enfants découvrent plus facilement une œuvre mais bien que celle-ci soit transformée par l'auteur, qu'une œuvre nouvelle naisse de cette déclaration d'amour de l'artiste à un texte qu'il s'approprie littéralement* [818]». Ainsi, il en résulte l'idée que l'adaptation est le fruit d'une intersubjectivité : si la chanson évoque des images mentales, l'adaptation est une transposition des images mentales de leur auteur. Ainsi, voici comme *Je m'voyais déjà* est adaptée par Mélanie Grandgirard :

Figure 5

Nous retrouvons dans cette bande-dessinée plusieurs éléments de transposition dans l'univers enfantin. Les personnages sont des animaux aux caractères anthropomorphiques (postures et costumes), évoluant dans un cadre urbain. Les détails anecdotiques apparaissent dans la transposition des noms propres qui se voient attribués des noms d'animaux. Ainsi Édith Piaf devient Édith « Pie », Georges Brassens devient Georges « Chat ». La variation qui apparaît avec la transposition de Jacques Brel suscite davantage le sourire, car on ne lui attribue pas de nom d'animal mais le son qu'émet le mouton ou la brebis : « Jacques Bêle ». De même, le nom de l'Olympia a subi une déformation grâce au procédé de l'anagramme et devient « Molypia ». Ces procédés ludiques, associés au texte de la chanson de Charles Aznavour sont susceptibles d'attirer et séduire le jeune public, les « *moins de vingt* » et par conséquent faire perdurer l'image et l'œuvre de Charles Aznavour. L'image iconique devient ainsi garant d'une perpétuation ce qui n'est pas sans s'inscrire en adéquation avec les nombreuses stratégies de communication de l'auteur-compositeur-interprète qui a œuvré pour se mettre en image, se dévoiler, s'autocélébrer, s'auto-patrimonialiser et créer un discours y contribuant. L'image

[818] Cité par Sylviane Ahr, *ibid*. p.199.

d'Aznavour, celle qu'il a donnée de lui-même ou que d'autres ont donné de lui a, finalement, engendré son vedettariat dont l'étymologie renvoie à la mise en image.

Chapitre 2
RÉCEPTION ET DISCOURS CRITIQUE

Introduction :

« ***Le savoir sur un texte, si raffiné soit-il, ne permet pas de prédire l'interprétation qu'il recevra*** [819]»
(Daniel Dayan)

Dans sa définition du « classique », Nathalie Piegay-Gros rappelle que « *L'œuvre classique est* […] *celle qui produit des discours ; et elle est aussi celle qui peut voir se multiplier à son endroit les discours critiques* [820]», démontrant ainsi l'importance de la réception critique dans le processus de classicisation d'une œuvre, d'un écrivain et par extension de tout objet ou personnalité susceptible d'entrer dans un panthéon patrimonial par ses qualités intrinsèques. En effet, une œuvre ou son auteur peuvent faire l'objet de discours reflétant les appréciations publiques et acquérir, par conséquent, une forme de notoriété. Étudier la réception d'une œuvre ou de son créateur du point du vue du discours critique qui illustre la rencontre de l'œuvre avec son public, amène à étudier les textes de la critique officielle qui se déploie dans les journaux et revues, spécialisées ou pas, ainsi que les témoignages du public (lecteurs, spectateurs, auditeurs…), les critiques universitaires (thèses, mémoires et articles scientifiques) ou encore les discours produits par des intellectuels et spécialistes des disciplines concernées. La richesse du corpus des textes de la réception critique et la multiplicité des approches et des points de vue permettent une analyse empirique de la réception de l'œuvre par son public.

Dans notre démarche pour étudier la réception de l'œuvre de Charles Aznavour et de son créateur, le métatexte critique que nous avons privilégié appartient à deux champs discursifs distincts : le discours biographique et le discours journalistique. N'ayant pas fait l'objet d'une critique universitaire abondante, il était nécessaire d'étudier les ouvrages biographiques et la critique journalistique qui, par leur abondance et leur étalement sur d'importantes plages temporelles, se présentent comme un canal assez large pour apprécier la réception critique de l'auteur-compositeur-interprète. Cela afin de déterminer l'image brossée de l'artiste, les interprétations et analyses de son œuvre qui y sont proposées ainsi que les modalités axiologiques et les motivations de ce discours dans le but d'en déterminer les constantes et les variables, l'évolution et leur impact sur la réception de l'artiste.

Pour finir d'introduire notre propos sur la réception critique d'Aznavour et de son œuvre, il convient de montrer que la critique a fait l'objet d'une chanson intitulée *La critique* (2003) qui se présente comme un véritable raccourci des rapports de ce dernier avec la presse,

[819] DAYAN Daniel, « Les mystères de la réception ». *Le débat* n°71 (1992), p. 147.
[820] Nathalie PIEGAY-GROS, « Le classicisme », *op.cit*, p.22.

comme un règlement de compte mais surtout comme une réflexion chargée de souvenirs personnels d'un artiste, arrivé à maturité, et une certaine prise de distance quelque peu indulgente :

Ils sont là tranquilles
Sans la moindre bile
Lorsqu'on panique
Et que mort de trac
Tous nos membres claquent
Devant le public
Avec un air sombre
Ils guettent dans l'ombre
Armés d'un stylo
Quoi qu'on dise ou fasse
De notre cuirasse
Le moindre défaut

De gauche ou de droite
Ceux que l'on mandate
Pour faire un papier
N'ont je ne présume
Pas trempé leur plume
Dans un bénitier
Et que peut-on faire
Pauvre pot de terre
Vulnérable et seul
Lorsqu'on en crève ?
Rengainer ses rêves
Et fermer sa gueule

La critique, la critique
On a beau dire au fond
Que l'on s'en contrefout
La critique, la critique
Vous détruit le moral
Et vous en fout un coup

Frappé de nécrose
En lisant ces proses
Qui sauf exception
Ressemblent oh ! surprise
À des entreprises
De démolition
Si certains paniquent
Et neurasthéniques
Consultent des psys
D'autres se libèrent
Remuent ciel et terre
Etant Dieu merci

Du genre opiniâtres
Sont prêts à se battre
Et pour être mieux
Cherchent un autre style
Changent de profil
Plantent des cheveux
Ca ne change guère
Il reste une guerre
De papier journal
Fait de mots qui touchent
Là où ça fait mouche
Là où ça fait mal

[…] Sorti du calvaire
Et des années galère
De crève-la-faim
Des galas sordides
Des soirées à bides
Lorsqu'on voit enfin
Son nom qui se niche
En haut de l'affiche
Ca fait chaud au cœur
Puis vient la première
Où faut se les faire
Contrôlant sa peur

Après la soirée
Les dés sont jetés
Déjà dans le hall
C'est fait de silence
Inquiétant et dense
Miel ou vitriol
« que ce soit le sacre
Ou bien le massacre
Faudra faire avec
Se dit en coulisses
L'artiste au supplice
Sans un poil de sec

[…] Mais dis-toi que puisque
Tu as pris tes risques
T'as choisi ton bord
Il te faut admettre
Que le sien est d'être
Même s'il a tort
Celui qui informe
Même s'il déforme
Souvent ta pensée
Chacun sa manière
Et son savoir-faire
Chacun son métier

Les articles passent
D'autres prennent place
Dans les quotidiens
Ainsi va la vie
Nul ne s'en soucie
Nul ne s'en souvient
Quand l'artiste
En scène
Joue et se démène
Rien n'est important
Adieu la critique
Salut le public
Bravo le talent

La critique, la critique
Qu'elle vous porte aux nues
Ou en trois mots vous tue
La critique, la critique
Donne son unique opinion
Qu'est pas forcément du béton
En fin de compte, seul le public
a raison

Dans cette longue chanson (de plus de cinq minutes), les variations énonciatives sont révélatrices de la présence de plusieurs instances qui dénotent de l'évolution des rapports de l'artiste avec la critique. De fait, le canteur utilise tantôt le « je », qui est celui de l'instance énonciative au présent, l'artiste qui avec du recul commente et critique l'attitude de la presse à son égard, tantôt le « on » qui renvoie, par sa dimension à la fois neutre et généralisante à l'artiste objet de critique et tantôt les pronoms de la deuxième personne « tu » et « vous » à

travers lesquelles le canteur s'adresse à la fois à son public et à l'artiste qu'il était. De fait, dans les vers « *Mais dis-toi que puisque/ Tu as pris tes risques/ T'as choisi ton bord/ Il te faut admettre/ Que le sien est d'être/ Même s'il a tort/ Celui qui informe/ Même s'il déforme/ Souvent ta pensée* », le canteur s'adresse à la fois à son « je » d'artiste, autrefois victime de « *la guerre de papier journal* », et peut-être également à l'artiste en herbe confronté au moment de l'énonciation à la critique. Les irrégularités du mètre des vers dans cette chanson peuvent être interprétées comme le reflet de la surcharge critique de cette chansons marquée par la présence d'un double discours critique – celui d'Aznavour qui fustige les journalistes ainsi que celui de ces derniers. Le recours à l'alexandrin pour le dernier vers qui place l'avis du public comme seule critique valable – seule occurrence de ce mètre dans cette chanson à dominante d'hexasyllabes et d'octosyllabes – corrobore davantage cette idée. Enfin, la musique elle-même reflète la distanciation critique et enjouée de ce titre par une faible orchestration qui laisse dominer la voix quelque peu vieillie d'un Aznavour octogénaire et par la présence d'instruments à vent et un rythme lent mais suffisamment dynamique. Ainsi, Aznavour démontre, en chanson, avoir dépassé les angoisses de la réception critique dans cette réflexion chargée de souvenirs.

1. UNE LITTÉRATURE HAGIOGRAPHIQUE ABONDANTE : panégyrique, romanesque et démythification

« *C'est la mémoire de tant de morts, la biographie qu'étiquettent ces trois mots : Né, …, marié, …, mort…* »
(E. et J. DE GONCOURT, *Journal*, 1861.)

« […] *un public qui n'était plus exclusivement parisien s'intéressait à la vie, aux conversations, aux mouvements des hommes éminents*. »
(Julien CAIN, *La civilisation écrite*, 1939)

« *Revenir à l'homme, l'œuvre à la main, est impossible dans la plupart des cas avec les véritables anciens, avec ceux dont nous n'avons la statue qu'à demi brisée. On est donc réduit à commenter l'œuvre, à l'admirer, à rêver l'auteur et le poète à travers.* »
(SAINTE-BEUVE, cité par PROUST, *Contre-Sainte-Beuve*, 1954)

« ***Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli. Sous la mémoire et l'oubli, la vie. Mais écrire la vie est une autre histoire.*** »
(Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, 2000)

Le discours biographique constitue l'un des canaux de réception privilégiés de la figure de l'écrivain, de l'artiste ou de toute personnalité célèbre (politicien, sportif…). Il constitue un espace favorable à la création de son personnage public et se présente comme un réel vecteur de « *promotion de sa figure sociale* [821]», notamment depuis le XVIe[822]. Il émane d'une volonté de classicisation dans la mesure où, à l'origine des usages du genre, émanent « *la conception d'un génie national, d'un patrimoine littéraire et artistique et derrière eux les idées qui les sous-tendent, celles d'originalité, de goût, d'esprit et de cœur. L'élément allographe, en tant que discours social, engage alors la réception de l'œuvre tout entière et s'inscrit dans une « idéologie marquée », à la recherche de l'adhésion du lecteur*[823]. » observent Paul Aron et Fabrice Preyat. « *Récit de vie* », comme l'indique son étymologie, la biographie, qui est « *le genre consacré à retracer des vies authentiques, dans des récits dont le sujet et l'auteur ne se*

[821] ARON Paul et PREYAT Fabrice, « Introdcution », *COnTEXTES*, [en ligne], 3/2008, mis en ligne le 23 juin 2008, consulté le 23 juin 2017. URL : http://journals.openedition.org/contextes/253 ;
[822] Comme le rappellent Aron et Preyat dans l'historique qu'ils établissent du genre biographique et dans lequel ils situent la naissance des vies d'artistes au XVIe : « *Ces biographies laïques s'enrichissent aussi de* Vies *d'artistes et d'écrivains, déclinées à partir du modèle que livre la Péninsule.* Le Discours de la vie de Pierre Ronsard *de Claude Binet (1586) offre à la France une alternative à la* Vie de Dante *rédigée par Boccace au XIVe ou aux* Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes *de Giorgio Vasari (1550). Ces ouvrages témoignent à la fois de l'idée de progrès et d'une évolution vers le concept de « grand homme ». Mais ils sont surtout le signe de la promotion de ces figures sociales* », ibid.
[823] ARON Paul et PREYAT Fabrice, i*bid*.

confondent pas[824] », est un genre fortement doxique dans la mesure où les biographes entreprennent la rédaction de leur ouvrage pour expliquer la valeur de « *telle ou telle catégorie humaine, professionnelle, sociale, ou encore pour faire savoir qui on considère comme véritable acteur de l'histoire* [825]». Elle est également polémique dans la mesure où l'éloge ou le blâme qu'elle développe dans sa rhétorique lui confère une dimension instrumentalisée au profit d'une stratégie apologétique ou au contraire incriminante de la part de son auteur.

Dans la critique académique, une méfiance s'est fait sentir à l'égard du discours biographique et des tendances biographistes. En effet, la biographie a connu une situation contrastée au début du XXe et a été confrontée à la critique quant à son utilité, son apport scientifique et son degré d'historicité, notamment à travers les travaux de Pierre Bourdieu qui parle d'« *illusion biographique* [826]» et qui dénonce l'artificialité de la linéarité des trajectoires éclairées par la biographie. Si les éléments biographiques ne peuvent à eux seuls constituer une grille de lecture suffisante pour la compréhension d'une œuvre, ils apportent néanmoins des éclairages parfois pertinents sur celle-ci et des éléments de réponse à des interrogations laissées en suspens par la seule étude de l'œuvre. Ils apportent, notamment, des éclairages sur son inscription contextuelle en informant sur le milieu de l'écrivain ou de l'artiste, ses conditions familiales, économiques et éditoriales. Le discours biographique aurait dans ce cas une valeur documentaire. Mais, l'abondance de ce type de discours, au détriment d'un discours sur l'œuvre elle-même, peut s'avérer dangereuse et mettre à mal sa réception pour de multiples raisons dont certaines sont explicitées et rappelées par Sophie Rabau dans les propos que nous rapportons dans ce qui suit :

> Connaître le nom de l'auteur, explorer les détails de son existence, espionner les affres et les hésitations de son travail, tels sont […] les conditions d'une critique scientifique, dégagée des artifices de la fiction, libérée d'un plaisir esthétique par trop immédiat. De fait, l'auteur, dont le nom figure aujourd'hui sur l'espace référentiel du péritexte, dont la vie s'écrit dans les notices et prières d'insérer, hors de l'espace ludique, fictionnel ou poétique, du littéraire, semble bien devoir être l'objet d'un discours sérieux et scientifique. Que se passe-t-il toutefois quand le discours sur l'auteur tient davantage du mythe que de l'histoire, qu'il est si intimement lié à l'œuvre qu'on peut difficilement l'en séparer ou qu'il exprime davantage la subjectivité du lecteur que l'objectivité de faits avérés ? Que dire quand la biographie d'un auteur est un mélange inextricable de science et de

[824] DIAZ José-Luis, article « biographie, biographique », in ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, p. 58-59.
[825] *Ibidem*.
[826] BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », in *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.

> fiction, quand le biographe est un mythographe qui garde en partie, cependant, les traits de l'historien ?[827]

En effet, subjectivité du biographe, recours à la fiction, mystification voire mythification de l'artiste ou de l'écrivain dont la vie est écrite, relation d'identité entre l'auteur et l'œuvre sont les aspects soulevés par Sophie Rabau qui justifient cette méfiance à l'égard du discours biographique et qui remettent en question la pertinence d'une étude de l'œuvre à travers exclusivement le prisme de la matière biographique. Cette idée est également soutenue par Aron et Preyat :

> Inévitablement, la biographie reste ainsi un genre marqué par une bipolarité constitutive. La tension qui la travaille tend à opposer sa nature à sa fonctionnalité, sa temporalité et sa causalité à sa finalité. Qu'elle se veuille indifféremment la manifestation d'une idéologie nationaliste, d'une démonstration apologétique, l'enjeu d'une fiction légitimante ou, plus prosaïquement, le lieu de la genèse socio-individuelle, la biographie génère des usages contradictoires ou des instrumentalisations tout aussi variées qui l'érigent certes en outil heuristique, mais au prix d'amples débats dans des secteurs pluriels des sciences humaines et sociales (anthropologie, histoire, sciences de l'éducation…). Celles-ci sont constamment confrontées au dualisme qui oppose « singularité existentielle » et « souci de scientificité [828].

Le cas d'un artiste comme Charles Aznavour confirme la « *fièvre biographique* » qui « *s'est durablement installée dans le paysage éditorial* [829]» dans la seconde moitié du XXe dont parle François Dosse dans son ouvrage de référence intitulé *Le pari biographique*. De fait, nous recensons plus d'une vingtaine d'ouvrages biographiques sur Aznavour, parus de son vivant et écrits entre 1964 (date de la première biographie réalisée par Yves Salgues, parue dans la collection « Poètes d'aujourd'hui ») et 2018 (année de sa mort qui a été suivie de la parution de deux ouvrages biographiques et de la réédition de la biographie écrite par Pantchenko pour *Chorus* en 2006), sans compter la cinquantaine d'articles et numéros spéciaux de revues qui relatent l'histoire de la vie de Charles Aznavour. S'ils datent, pour la majorité des années 2000 et 2010, leur densité reflète l'intérêt continu de la critique pour le *phénomène* Aznavour et le processus de classicisation dont il a été l'objet, notamment à partir des années 2000. Car la biographie peut être considérée comme faisant partie de « *ces instances objectivables de*

[827] DUBEL Sandrine et RABAU Sophie, *Fiction d'auteur ? le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.17.
[828] ARON Paul et PREYAT Fabrice, *op.cit*.
[829] DOSSE François, *Le pari biographique, écrire une vie*, Paris, La découverte (Poche), 2005, réédition de 2011, p.10.

consécration [830]» appelées par Gremlin « *médiations culturelles* [831]» qui « *tendent à encadrer et favoriser la diffusion des produits artistiques et littéraires, dans lesquelles elles sont souvent reconfigurées* [832]». Mais cette densité reflète également l'intérêt remarquable de la critique pour la vie de l'artiste au détriment de son œuvre qui, comme nous l'avons souligné en introduction à notre travail, n'a pas fait couler beaucoup d'encre.

Notre intérêt pour les ouvrages biographiques consacrés à Charles Aznavour émane en particulier de notre intérêt pour l'image qu'ils véhiculent de lui et de son œuvre et pour les stratégies qui ont contribué à la canonisation d'Aznavour qui y sont déployées. Il s'agit donc de comprendre le mode de fonctionnement des biographes d'Aznavour et leurs motivations et de cerner les caractéristiques et particularités rhétoriques et stylistiques de ce discours. D'emblée, force est de constater que le discours biographique dont il est l'objet peut paraître, à première vue, problématique, car il est foisonnant, dense, hybride et est représentatif des lacunes que les critiques, que nous venons de citer, reprochent au genre biographique. En effet, souvent subjectif, excessivement apologétique, romanesque, parfois contradictoire ou imprécis ou encore explicatif de l'œuvre à partir d'un certain nombre de biographèmes réitérés d'une biographie à l'autre, le discours biographique sur Charles Aznavour permet néanmoins de mesurer les enjeux du genre dont il est question et de témoigner de l'efficacité de la narration de la vie de l'homme pour immortaliser son œuvre. Car là également, le mot qu'il conviendrait d'utiliser pour qualifier ce discours sur la vie de l'homme et de l'artiste est celui du ressassement. Le retour d'un discours biographique dans le temps à travers la multiplication des ouvrages et l'itération d'un certains nombres d'informations identiques (même quand celles-ci sont porteuses de données erronées ou imprécises) confirment le rôle de la structure de la répétition dans le processus de classicisation de Charles Aznavour. La critique formulée à l'égard de l'une des dernières biographies en date de Charles Aznavour – celle de Robert Belleret intitulée *Vies et légendes de Charles Aznavour* (2018), sur laquelle nous reviendrons dans un développement plus détaillé – formulée par Frantz Vaillant, journaliste chez *TV5 Monde*, abonde dans ce sens : « *le premier livre sérieux sur l'artiste-monument, loin, très loin,*

[830] BJÖRN-OLAV. D, ELLENA. L, SAINT-AMAND.D, « De l'émergence à la canonisation. Instances et supports du cursus honorum artistique et littéraire », in *Revue ConTextes*, [en ligne], 17/2016, mis en ligne le 26 novembre 2016 ;
[831] GREMLIN, « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », dans Anthony Glinoer (dir), *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n°45/46, *Carrefours de la sociocritique*, Toronto, 2009, p.177-194, cité par BJÖRN-OLAV. D, ELLENA. L, SAINT-AMAND.D, *op.cit*.
[832] *Ibid*.

de ces innombrables photocopies laudatives incessamment recopiées depuis plusieurs décennies [833]». Densité (« innombrables », « plusieurs décennies »), aspect itératif (« photocopies », « incessamment recopiées ») et dimension élogieuse semblent donc être les caractéristiques majeures d'un discours biographique qui a tendance à submerger l'œuvre d'anecdotes, récits et détails, souvent prosaïques, puisés dans la vie de son créateur. Interrogé par Daniel Pantchenko pour *Chorus* en 2002, Charles Aznavour déplore lui-même la qualité du discours biographique dont il est l'objet :

> Daniel Pantchenko : […] Beaucoup de livres ont été écrits sur vous, et il y en a eu un d'ailleurs l'année dernière…
> Charles Aznavour : Des conneries, il y en a eues, oui ! Le dernier, il n'était pas méchant. Il était insipide. C'était un annuaire avec plein d'erreurs…[834]

Il renchérira, toujours pour *Chorus*, en 2004 : « […] *plein de biographies sont insipides*. [835]».

Les nombreuses biographies d'Aznavour recèlent des traits communs tant dans leur forme et structure que dans leurs propos. Nous serons tout d'abord sensibles à la présence de certains biographèmes récurrents. En effet, certains éléments biographiques sont narrés ou rapportés, tels des passages obligés pour cerner la vie et l'œuvre de l'artiste. Parmi ces éléments biographiques récurrents, celui de l'Arménie est sans doute le plus évoqué. En effet, tous les biographes, accordent un ou plusieurs chapitres à l'histoire de la famille Aznavour et remontent aux origines généalogiques de l'artiste en accordant plusieurs pages au génocide dont a été victime le peuple arménien en 1915[836]. Ce biographème fait l'objet de récits narratifs quasi-identiques et donne lieu, dans certains cas, à des narrations à caractère héroïque et proche de la fable.

Il est cependant à noter que l'Arménie n'est pas évoquée dans la première biographie de Charles Aznavour, écrite par Yves Salgues en 1964. Cette omission, qui contraste fortement avec la présence constante de l'épisode arménien dans les biographies qui vont suivre (la suivante est celle de Gérard Bardy, *Aznavour, sur ma vie*, et date de 1977), est révélatrice d'une stratégie employée par Aznavour, postérieure à 1964, et qui reposera sur la mise en valeur d'un

[833] VAILLANT, Frantz, « Aznavour ? Vous connaissez ? Vraiment ? », *Médiapart*, 21 janvier 2018, consulté le 17 mars 2018, https://blogs.mediapart.fr/vaillant-frantz/blog/210118/aznavour-vous-connaissez-vraiment
[834] Propos recueillis par Daniel Pantchenko, *Chorus*, n°41, automne 2002, p.34.
[835] Propos recueillis par Jean Théfaine, *Chorus*, n°47, printemps 2004, p.69.
[836] « Un enfant d'Arménie », (Bardy, 1977) ; « enfant d'apatrides » (Pantchenko, 2006) ; « Il n'y a pas plus obstiné qu'un arménien contrarié » (Réali, 2007) ; « arménien, parisien » (Dicale, 2018) sont les intitulés des premiers chapitres d'ouvrages biographiques sur Aznavour.

passé familial pour promouvoir son image. En effet, Aznavour ne se rendra pour la première fois en Arménie qu'en 1964. Jusque-là, il accordait peu de crédit à ses origines et avait même occulté la finale en -ian de son patronyme, révélatrice de ses origines. Celles-ci ne seront exploitées qu'ultérieurement, notamment dans les années 1980. Il n'est donc pas étonnant de voir que le discours biographique est en parfaite harmonie avec l'exploitation de certains éléments biographiques de la part de l'artiste dans l'élaboration de son image, car une biographie « *contribue à la construction du personnage, de son icône* [837]».

Parmi les biographèmes récurrents que les biographes mentionnent également et qui donnent lieu à des développements importants et détaillés, il y a la naissance de Charles Aznavour et l'attribution fortuite de son prénom « Charles », la précarité matérielle de sa famille de saltimbanques, le rôle joué par sa famille durant l'occupation et sa relation avec le couple Manouchian (là encore les récits ont souvent une dimension héroïque). Les débuts d'Aznavour avec Pierre Roche, sa relation avec Édith Piaf qui fait souvent l'objet d'un chapitre entier, son premier séjour outre-Atlantique et ses débuts nord-américains, ses débuts difficiles dans la chanson en France, l'arrivée tardive de la consécration, l'épisode du fameux concert à l'Alhambra qui marquera son ascension vertigineuse à partir de 1960 ainsi que sa carrière cinématographique. Ce sont ensuite ses déboires avec le fisc qui retiennent l'attention des biographes, son rôle auprès de l'Arménie ainsi que son aura politique depuis la fin des années 1980. Seules ses productions seront évoquées pour les récits qui s'intéressent aux deux dernières décennies de sa vie. Ses trois mariages et la naissance de ses six enfants sont évoqués, avec quelques imprécisions, sans pour autant être détaillés[838]. Là encore, le peu de pages accordées à sa vie privée et familiale est en totale adéquation avec les stratégies de communication adoptées par Aznavour durant sa carrière, celui-ci ayant été très pudique et peu bavard au sujet de sa famille.

[837] DOSSE François, *op.cit*. p.352.

[838] Les imprécisions concernent, en particulier, son troisième enfant Patrick, conçu hors-mariage, et mort à l'âge de 25 ans, dans des circonstances tragiques en 1976. Si Charles Aznavour explicite le nom de la mère de cet enfant, une certaine « *Arlette, une jeune et jolie danseuse* », et les circonstances des retrouvailles et de sa mort (brièvement) dans ses mémoires *Le temps des avants* (Flammarion, 2003), certains biographes d'Aznavour attribuent, à tort, la maternité de cet enfant, à Évelyne Plessis, seconde épouse d'Aznavour : « *Ils* [Charles Aznavour et Évelyne Plessis] *auront un fils, Patrick, né en 1956 (décédé en juin 1976), et divorceront au bout de sept ans de vie commune, souvent orageuse.* », écrit Raoul Bellaïche en 2011 (*Aznavour, non je n'ai rien oublié*, *op.cit*, p.31).

Ce choix de biographèmes met en avant une véritable stratégie unanime de légitimation et de consécration de l'objet biographé. En effet, chacun des faits rapportés est choisi afin d'accorder plus de légitimité à ce dernier, afin de dresser le portrait d'un parcours jugé exceptionnel, afin de sublimer son image et de l'élever au rang de mythe : veine artistique précoce, origine familial modeste, au passé tragique, rôle dans la résistance, réception critique défavorable à son égard à ses débuts (qui sera présentée comme à l'origine de son acharnement et de sa soif de réussite), côtoiement d'une figure phare de la chanson française (Piaf, qui fait figure d'autorité dans son parcours), enrichissement et victime des politiques économiques de l'état, politicien de fortune et humanitaire auprès de son pays d'origine… Tous ces éléments constituent autant de lieux communs d'un discours biographique et peuvent être considérés comme relevant davantage du cliché que de l'authenticité ou de l'historicité des faits. Ces biographèmes sont favorables à l'empathie et font bénéficier Aznavour d'un capital sympathie. D'où leur intérêt dans la réception de l'image individuelle et sociale de l'artiste Aznavour. Si ce dernier semble avoir, d'une certaine manière, orienté le discours biographique qui l'entoure par ses propres stratégies de communication sur sa vie, notamment par la publication de ses mémoires (les premières en 1970, *Aznavour par Aznavour*, par le recours à un nègre littéraire, Jean Noli, et les secondes – dont les propos seront constamment cités ou paraphrasés dans certaines biographies – en 2003[839]) et par la multiplication des ouvrages intimes, et s'il semble dénoncer cette pléthore de livres biographiques « *insipides*[840] » dont certains sont publiés sans son cautionnement, il n'en reste pas moins qu'ils ont contribué, malgré leur caractère répétitif et excessivement laudatif, à la création du mythe Aznavour et à en véhiculer l'image. Et cela à travers de nombreuses stratégies énonciatives et rhétoriques qu'il convient d'interroger.

C'est tout d'abord l'enthousiasme des différents biographes d'Aznavour dans l'élaboration de leur ouvrage biographique qui est révélateur d'une visée apologétique et d'une célébration d'un artiste considéré comme hors-norme. Leurs jugements de valeur, perceptible dans leur discours, trahissent d'emblée la finalité de leur ouvrage. L'avant-propos de l'ouvrage de Valentine Germain est, à cet effet, exemplaire :

> En 1998, le prestigieux *Times magazine*, le sacre artiste de variété du siècle. Comment ce gamin de Paris, fils d'immigrés arméniens, est-il devenu à force de travail et d'acharnement cette star internationale que le monde entier nous envie ? de sa rencontre avec Piaf à ses rapports tumultueux avec la presse, de ses premiers pas devant une caméra à son retour sur scène à l'Olympia à 87 ans,

[839] *Le temps des avants, op.cit*.
[840] À *Chorus N°47, op.cit*.

> cet ouvrage vous propose de découvrir le parcours extraordinaire d'un artiste hors norme, qui n'a pas fini de nous étonner[841].

Dans cette brève introduction, l'auteur de cette biographie accumule les dénominations élogieuses par le biais d'épithètes mélioratives souvent emboitées créant ainsi un effet d'accumulation : « *le parcours extraordinaire d'un artiste hors norme qui n'a pas fini de nous étonner* » : dans ce syntagme il y a un emboitement de deux syntagmes prépositionnels épithètes (l'adjectif « *extraordinaire* » qualifie le substantif « *parcours* », le SP « *d'un artiste hors norme* » qualifie le même substantif, ce même SP étant étendu par le biais de la relative « *qui n'a pas fini de nous étonner* ») ce qui, d'un point de vue axiologique, conforte la dimension exceptionnelle du personnage dont il est question. De même, le recours à un argument d'autorité (le *Times Magazine*) contribue à la mise en œuvre de la stratégie apologétique. En outre, la stratégie énonciative adoptée dans cet avant-propos, de la part de Valentine Germain, place son propos dans le champ de la célébration d'un monument national. En effet, le « nous », inclusif employé dans les relatives « *que le monde entier nous envie* » et « *qui n'a pas fini de nous étonner* » situe Valentine Germain dans le champ large des français mais également dans celui des auditeurs de Charles Aznavour, ce qui fait d'elle, par cette position, doublement légitime dans l'élaboration de cet ouvrage biographique.

Ensuite, une étude minutieuse des motivations, souvent subjectives, des biographes ne contredisent pas le résultat obtenu qui relève de l'ordre de l'apologétique. Il est question de réhabilitation, pour Gérard Bardy, dans *Aznavour, sur ma vie*[842], écrit en pleine tempête judiciaire, vécue dans les années 1970, par Aznavour. En effet, cet ouvrage, préfacé par Aznavour lui-même, rattache, dès son incipit, les démêlés judiciaires d'Aznavour au récit de sa vie :

> Avec un bon avocat, capable en les emmêlant de tirer le meilleur parti de toutes les ficelles de la loi, un procès peut durer des années. Et se promener de la modeste chambre correctionnelle à la cour d'appel, puis à la Cour de cassation.
> Que la justice le condamne avec sévérité ou qu'elle finisse par le blanchir totalement, Charles Aznavour ne regardera plus la France avec les mêmes yeux. À aucun moment, il n'éprouvera la moindre rancune envers son public français, ces millions d'hommes et de femmes de tous les âges et de toutes les conditions, qui ont fait de lui – au fil des ans – ce qu'il est devenu. Mais plus jamais Paris ne sera comme par le passé : cette généreuse et spontanée cité d'exil, choisie par sa famille et où lui-même a vu le jour. Car c'est à Paris, dans une clinique de la rive gauche tenue par une congrégation religieuse que naît, le 22 mai 1924, celui qui va devenir le plus célèbres des Arméniens du monde[843].

[841] GERMAIN Valentine, *Aznavour, Charles*, Paris, Éditions des Etoiles, 2011, p.6.
[842] Edition Pygmalion, 1977.
[843] *Ibid.* p.13.

Ainsi, Gérard Bardy, sans exprimer ouvertement l'objectif de cette biographie, l'explicite intelligemment. Sans incriminer la France, ni anticiper le jugement final du procès intenté à Aznavour, Bardy rappelle l'importance de son public – importance exprimée en terme quantitatif « *ces millions d'hommes et de femmes de tous les âges et de toutes les conditions* » - et démontre l'enracinement d'Aznavour en France, pays d'exil de ses parents et son pays de naissance. Le motif de l'exil étroitement associé, dans les propos de Bardy, à celui de l'enfance, est un vecteur d'empathie et est susceptible de susciter la sympathie des lecteurs qui sont, sans doute, membre de cette communauté d'hommes et de femmes à qui Aznavour doit « *ce qu'il est devenu* ». D'ailleurs, la préface est à lire ici comme paratexte extrêmement programmatif :

> Toute vie n'est qu'un long parcours, une rocambolesque course d'obstacles dont chaque haie risque de vous être fatale. Pendant les premières années de ma carrière, plus d'une fois, j'ai dû faire le gros dos, subir l'averse, accepter les limites de l'acceptable. Mais je ne suis pas le seul dans ce cas. Il fallait que je découvre, que j'apprenne, que je m'impose. Ces longs débuts ne m'ont laissé aucun regret. Ils m'ont enseigné la souffrance et l'espoir, l'effort et le prix de la réussite. J'ai appris à vivre debout.
> Et puis, peut-être parce que j'avais franchi en trop bonne place la ligne d'arrivée, on a cherché à m'abattre. Par biens des moyens. Sans raisons, mon honneur a été gravement atteint et mon honnêteté remise en cause. Mon succès a été rançonné. Parce que frappé du sceau de l'injustice, cette épreuve m'a plus coûté que toutes mes années de vache enragée[844].

En effet, Aznavour ne parle pas de l'ouvrage qu'il préface mais de ses démêlés avec la justice, ce qui confère à ses propos une allure de plaidoirie. Il parle des difficultés rencontrées dans sa vie et des enseignements qu'il en a tirés. L'ouvrage de Bardy serait à lire comme le récit de cette vie entachée par la justice – vie qu'il conviendrait donc de lire autrement.

Si à l'origine, il est question de réhabilitation pour Bardy en 1977, anamnèse et souvenirs d'enfance sont à l'origine de la biographie écrite par Claire Lescure en 2013[845]. En effet, la journaliste, semble avoir côtoyé de près Charles Aznavour durant son enfance, et cette biographie, à la forme atypique puisqu'il ne s'agit pas d'un récit linéaire mais d'un assemblage de revues de presse et d'interview thématiques, est l'occasion de laisser libre cours à la plume de cette admiratrice de Charles Aznavour. Son avant-propos est placée sous le signe du souvenir qui semble motiver ce discours biographique :

> Non, je n'ai rien oublié…
> Charles Aznavour m'accompagne depuis ma plus tendre enfance et, quand le tourbillon de la vie a éloigné l'homme, l'auteur, avec ses mots d'ambre, généreux et pudiques, a gravé à jamais son empreinte dans les sillons de ma mémoire.
> Non, je n'ai rien oublié…

[844] *Ibid*. p. 7.
[845] LESCURE Claire, *Charles Aznavour, une légende hors du temps*, Paris, Éditions Exclusif, 2013.

> J'avais deux ans à peine et je ne comprenais pas pourquoi ces grandes personnes s'agitaient ainsi devant des robots noirs, en répétant plusieurs fois de suite, les mêmes phrases et les mêmes gestes.
> Pour oublier ce vacarme, je me recroquevillai dans mon coin, me concentrant sur le dessin que j'allais offrir à ma maman, avec cette jolie boîte de crayons de couleur, dont elle m'avait fait cadeau le matin même. […]
> Quand elle eut admiré mon dessin informe, je lui demandai, désignant l'olibrius en train de chanter avec son comparse : *c'est qui lui ?*
> - C'est Charles Aznavour, ma chérie, il chante en duo avec son ami Pierre Roche et il écrit des chansons.
> - Aznamour, m'exclamais-je, il est bien joli son nom !
> Maman pouffa de rire et, désormais, chaque fois qu'elle recevait des amis dans son bel appartement du Champ de Mars, elle ne manquait pas d'évoquer celui que tous, sur le plateau, nommaient « le scribe ».
> - Comment s'appelait-il déjà ce jeune chanteur sur le tournage *D'adieu chérie* ?
> - Aznamour, maman, voyons ! […]
> Non, je n'ai rien oublié…
> À la maison, nous avions un vieux phono et j'écoutai – en boucle et en cachette – un 45 tours de Charles Aznavour, prêté par une copine. Il portait la mention : « Interdit aux moins de 16 ans » et j'en avais 10.
> *Après l'amour*… Tout un programme pour une petite fille curieuse et précoce ! La voix d'alcôve du chanteur me bouleversait et, même si je ne comprenais pas toutes les paroles, cette chanson berça mes premiers émois…Jamais Charles Aznamour n'avait si bien porté son nom ![…]
> Pour conclure, je n'ai qu'un reproche à faire à Charles Aznavour : n'avoir laissé aucune chance aux plumitifs dont je suis, de parler de lui mieux qu'il ne le fait lui-même. J'espère, toutefois, vous présenter dans ce livre « le meilleur de Charles Aznavour ». Un digest, une compilation de ce qu'il fut, de ce qu'il est, et de ce qu'il sera, longtemps encore, pour notre plus grand plaisir.
> Non, je n'ai rien oublié, car « *Avec de la mémoire on se tire de tout* », comme le dit si bien Alfred de Musset [846]!

En réitérant le vers d'Aznavour, devenu quasi-proverbial, « *Non, je n'ai rien oublié* », Claire Lescure non seulement entreprend son ouvrage biographique sous le prisme de la mémoire et du souvenir, mais se place également en témoin d'une époque révolue, celle des débuts de Charles Aznavour auxquels elle semble avoir assisté aux premières loges. Son regard d'enfant posé sur le jeune artiste Aznavour, l'anecdote de le déformation phonétique du nom de l'artiste « Aznamour », ses souvenirs de jeune adolescente écoutant Aznavour en bravant les interdits, font d'Aznavour plus qu'un objet d'investigation mais un compagnon de vie dont cette biographie souhaite rendre hommage. L'objectivité d'un tel ouvrage est d'emblée compromise par cette charge mémorielle que revendique l'auteure elle-même.

Par ailleurs, les biographes peuvent recourir à de nombreuses stratégies scripturales pour affirmer l'authenticité de leurs propos. En effet, l'énonciateur, pour se placer en parole d'autorité, peut recourir notamment à la citation dans son récit de vie. Dans les biographies consacrées à Aznavour, beaucoup citent ses propos recueillis dans la presse ou lors de passages

[846] *Ibid*. p. 5-13.

télévisuels. Mais certains décident de donner davantage d'authenticité et de crédit à leurs propos en citant des extraits de l'autobiographie de Charles Aznavour, *Le temps des avants* (2003). C'est le cas notamment de Valentine Germain :

> Cet endroit n'est pas du goût d'Évelyne, qui ne se sent bien qu'à Saint Tropez ou à Paris. Madame Aznavourian n'aime pas non plus ses beaux-parents, pas plus que sa femme lui fasse perpétuellement sentir sa supériorité intellectuelle et se mêle de sa carrière. ***De son aveu même***[847], il a « *horreur des dames qui, parce qu'elles sont entrées dans le lit d'un artiste, se sentent soudain investies d'un nouveau savoir, doublé d'une mission de conseillère à plein-temps* » (*Le temps des avants*). […] Cette fois Aznavour touche au but et la reconnaissance, tant attendue, arrive enfin. Charles devient un chanteur populaire et prend en quelque sorte sa revanche. Lui, le fils d'immigrés arméniens sans diplôme, l'artiste maudit dont on s'est moqué si souvent, connaît enfin le succès et la reconnaissance. Lui qui n'a pas mangé tous les jours à sa faim gagne enfin de l'argent. Et cet argent, il le dépense sans compter pour se prouver qu'il a réussi ! ***Il le confie dans ses mémoires***[848] : « *Je ne cherchais pas à épater mon voisin, mais moi-même. D'abord ce fut l'achat de l'ancienne forge, puis la Rolls-Royce, et pas n'importe laquelle, la belle, la grande* […] *la même que celle de la Reine d'Angleterre. Oh les mecs ! On est vedette ou on ne l'est pas, il faut être à la hauteur, sinon on a l'air d'un numéro trois du concert Pacra*. (*Le temps des avants*). »[849]

Ainsi, à travers des formules introductives d'un discours direct, Valentine Germain se fait l'écho des propos d'Aznavour lui-même. Le discours biographique devient l'espace d'une mise en abyme d'un autre discours de même nature, tenu par le biographé lui-même dans son autobiographie. S'il n'est pas question de paraphrase au sens premier du terme, Valentine Germain est néanmoins dans la redite, le ressassement, la reformulation et même dans l'interprétation, notamment quand celle-ci tente de comprendre et de justifier l'exposition ostentatoire du confort matériel de Charles Aznavour.

L'étude minutieuse et détaillée des motivations et de la rhétorique des ouvrages biographiques consacrés à Aznavour permet de déceler trois grandes orientations : la première, et sans doute la plus évidente et la plus représentée quantitativement, est l'orientation apologétique dans laquelle il est question d'un discours élogieux, d'une hagiographie panégyrique. La première biographie consacrée à Aznavour, celle d'Yves Salgues (1964) semble en résumer les enjeux et les expressions et nous servira d'appui dans notre démonstration. La seconde orientation, qui est intéressante par sa forme, est la biographie narrative et romanesque, représentée, dans le corpus qui nous occupe, par l'œuvre de Richard Balducci intitulée *Aznavour, confidences d'un enfant de bohême* (2002). La dernière

[847] Nous soulignons.
[848] Nous soulignons.
[849] GERMAIN Valentine, *Charles Aznavour*, *op.cit*. p.44-45.

orientation, est celle qui se veut authentique et objective et qui, par conséquent, remet en question le discours biographique précédent autour d'Aznavour et tend à sa démythification en prétextant l'authenticité. Cette dernière tendance est représentée par la biographie de Robert Belleret, au titre d'emblée suggestif de cette orientation, *Vies et légendes de Charles Aznavour* (2018).

1.1. Panégyrique : Yves Salgues ou le discours à la louange de Charles Aznavour

Pour le numéro de la prestigieuse collection « Poètes d'aujourd'hui » consacré à Charles Aznavour, paru chez Seghers (collection qui marquait l'élévation d'un auteur au rang des poètes confirmés), Yves Salgues[850] écrivain et chroniqueur littéraire fait précéder l'anthologie des textes d'Aznavour d'un essai d'une centaine de pages dans laquelle il y est davantage question de l'homme que de l'œuvre. Dans ces pages préliminaires de l'œuvre, Salgues brosse un portrait extrêmement élogieux d'Aznavour et ses propos se présentent comme une véritable « *fabrique* [à] *héros* [851]» par ses références axiologiques et le système de valeurs mis en place par le biographe. De fait, les premières lignes de cette étude sont révélatrices de sa finalité :

> Le chroniqueur, le biographe aiment présenter leur héros dans un éclairage exceptionnel : question de technique, certes, mais aussi de logique humaine. Révélé dans le cadre d'un événement singulier, un personnage a d'autant plus de chances de toucher les foules plurielles. Mais la vie, le personnage, le comportement – professionnel ou privé de Charles Aznavour – sont un constant défi à ces astuces de métier. Non pas que l'homme Aznavour soit exclusivement singulier dans chaque aspect de sa pluralité même ; il y a dans cette individualité puissante et sans cesse en action certains traits qui la rapprochent de cette norme masculine dont, par ailleurs, son talent, sa réussite, son infatigable volonté de création… l'éloignent sans répit ; non pas qu'Aznavour joue aux dieux qui vivent des hommes – sa démarche de conquête […] est précisément anti-jeu ; non pas qu'il use de masques et abuse de circonstances choisies, afin de se montrer, aussi souvent que possible, dans la lumière-surprise du paradoxe. […] Comme la plupart des gens qui ont une conscience lucide de leur physique modeste, Aznavour vit sans coquetterie, sans fard ni maquillage ; peu lui importe de mettre à profit ses nombreux privilèges – acquis à la sueur éraillée de sa voix – pour donner une image non pareille de lui-même chaque fois que les inévitables banalités de l'existence le rabaissent au niveau de la créature moyenne…[852]

Le procédé auquel a recours Yves Salgues pour capter l'attention de ses lecteurs est celui de la prétérition, qui est un lieu commun de la rhétorique littéraire, juridique et politique. En effet, en définissant le rôle du biographe qui consiste en la sublimation de l'image du biographé, il

[850] Né en 1924 et mort en 1997, Yves Salgues était un journaliste et un écrivain français, auteur, notamment d'un recueil de poésie (*Les chants de Nathanaël*, 1944) et d'une dizaine de romans et autobiographies. Il a également écrit la biographie de Malraux (1971), d'Adamo (1975) et de Gainsbourg (1991).
[851] DOSSE François, *op.cit*. p. 164.
[852] SALGUES Yves, *Charles Aznavour*, Paris, Seghers, coll. « Poésie et chansons », p.5.

explique qu'Aznavour ne peut se prêter à un tel exercice (« *Mais la vie, le personnage, le comportement – professionnel ou privé de Charles Aznavour – sont un constant défi à ces astuces de métier* ») par son caractère exceptionnel paradoxalement qui serait tu et nié par Aznavour lui-même. Or, dans la suite de son essai, il sera uniquement question de description hyperbolique, excessivement élogieuse qui recourt à des superlatifs parfois surprenants et très imagés pour un portrait pittoresque et haut en couleur de l'artiste français :

> Voici la première vérité-certitude de cet essai : en dépit de la fragilité capricieuse des gloires contemporaines, la réussite de Charles Aznavour, d'autant plus solidement structurée qu'elle fut lente et laborieuse à se dessiner, à élever ses étages et à prendre essor…cette réussite est parvenue – en cinq années d'ardent et libre exercice – **à un tel degré de suprématie**, **à un tel point culminant d'efficience, à de tels sommets de régularité dans sa progression inlassable et somptueuse…** […] Au fil de ces pages, il n'a pas fini de vous étonner, le poids-plume de la chanson réaliste de charme. Et, chemin faisant, puisqu'il nous faut définir le genre d'Aznavour, affirmons qu'il incarne, dans toute **sa concrète splendeur**, le réalisme poétique des temps nouveaux. De ce genre, **il est le roi, le maharadja, l'empereur, le champion de toutes les catégories, le lapidaire et le perfectionniste**. […] Charles Aznavour **parle en numéro 1 qui n'a pas de rivaux** : **soit qu'ils n'existent pas, soit qu'il ne soit point concerné par leur concurrence. La vérité est que nul astre adverse ne s'est encore levé à l'horizon** : Aznavour – animal de forêt vierge aux aguets, tous sens en éveil – n'ignorerait pas sa présence. Ses antennes sont multiples qui le branchent sur les diverses longueurs d'onde de son temps. […] Sur son époque, Charles 1er – grand roi de format réduit – ne règne pas en dictateur craintif des bouleversements qu'il est élémentairement sage de prédire[853].

Yves Salgues décrit Aznavour à partir de comparaisons et de superlatifs qui marquent des oppositions (la solidité de la carrière d'Aznavour face à celle plus fragile et éphémère des contemporains) qui permettent de mettre en relief l'exceptionnalité d'Aznavour : « *en dépit de la fragilité capricieuse des gloires contemporaines, la réussite de Charles Aznavour, d'autant plus solidement structurée qu'elle fut lente et laborieuse à se dessiner* ». La répétition de structures superlatives (« *à tel…* »), la caractérisation adjectivale à valeur d'intensité et d'insistance par le biais de la redondance synonymique (« *il est le roi, le maharadja, l'empereur, le champion de toutes les catégories, le lapidaire et le perfectionniste. […] Charles Aznavour parle en numéro 1 qui n'a pas de rivaux : soit qu'ils n'existent pas, soit qu'il ne soit point concerné par leur concurrence. La vérité est que nul astre adverse ne s'est encore levé à l'horizon* »), indiquent, par leur connotation méliorative hyperbolique, la dimension apologétique de cet essai de Salgues. La forte implication du biographe est donc perceptible dans cette pléthore de qualificatifs élogieux qui suggèrent « *l'impératif d'empathie* [854]» dont parle François Dosse dans *le Pari biographique*.

[853] *Ibid*. p. 5-8.
[854] DOSSE François, *ibid*. p. 410.

Ce parti pris par le biographe explique pourquoi, dans cet essai, la relation entre la vie et l'œuvre est souvent celle d'une relation d'identité (miroir) ou de causalité. En effet, le biographe a tendance à expliquer l'œuvre à partir de la vie de l'artiste, comme c'est le cas dans les exemples suivants :

> Toute œuvre étant le reflet d'une vie – dans ce qu'elle a de réel et d'imaginaire, de vécu et de rêvé – sans doute l'adolescent Aznavour a-t-il dû subir les sollicitations pressantes de ce vice impuni, de ce mal des ancêtres…lorsqu'il a chanté *L'Enfant prodigue* – avec une conviction d'autant plus enflammée qu'il s'exprime à la première personne – son retour au bercail et sa joie sans remords de mangeur de désert repu[855].

> À ce titre, *Je m'voyais déjà* (impitoyable chef-d'œuvre auto-analytique, mené à un rythme de 24 heures du Mans) ne cesse pas d'être révélateur de l'état d'esprit d'Aznavour face à un récent passé qui continue, de temps à autre, à angoisser sa mémoire. *Je m'voyais déjà*, **c'est** ce qui a failli arriver à Aznavour ; **c'est** le pôle négatif de sa destinée ; **c'est** sa condamnation à l'échec […] Oui, *Je m'voyais déjà*, **c'est** Aznavour pris au piège de la fatalité ; marqué au front du tatouage du médiocre ; habité jusqu'au fond de l'âme par le vide sans bord d'une carrière avortée, d'une fausse-couche du destin. […] *Je m'voyais déjà*, **c'est**[856] Aznavour version malheur ; Aznavour en minable du micro[857].

Ainsi, dans son commentaire sur « L'Enfant prodigue », Salgues voit dans l'usage de la première personne du singulier l'indice d'une confusion entre le canteur et le chanteur. Son assertion à valeur de vérité générale : « *Toute œuvre étant le reflet d'une vie* » ainsi que les expressions de la certitude « *sans doute* », « *ne cesse pas d'être révélateur* » indiquent l'amalgame entre la vie et l'œuvre. D'ailleurs, la répétition de la structure à présentatif « *c'est* » dans son commentaire sur « Je m'voyais déjà » définit, paradoxalement, l'œuvre à partir d'une antithèse de la vie de son auteur. Pour Salgues, l'œuvre d'Aznavour est donc le reflet de sa vie ou de ce qu'elle aurait pu être. Ainsi, dans cet essai biographique, le biographe déploie une rhétorique en faveur du biographé qui en sort magnifié. Cependant, la relation miroir entre la vie et l'œuvre de l'artiste en compromet l'authenticité et la valeur documentaire, ce qui n'est pas sans renvoyer aux lacunes du discours biographique énumérées par Sophie Rabu rappelés au début de notre propos.

1.2. Romanesque : la vie d'Aznavour romancée par Richard Balducci

Dans *Aznavour, confidences d'un enfant de bohème*[858], Richard Balducci ne s'adonne pas à l'exercice biographique à proprement parler. En effet, il s'agit davantage d'un récit, dans

[855] SALGUES Yves, *op.cit*. p. 13.
[856] Nous soulignons.
[857] *Ibid*. p. 9.
[858] BALDUCCI Richard, *Aznavour, confidence d'un enfant de bohème*, Paris, Christian Pirot, 2002.

les différents sens de ce terme tels que définis par Gérard Genette dans *Figures III* (discours narratif, succession d'événements et acte de narrer) notamment au début de l'ouvrage, puis celui-ci prend la forme d'une série d'anecdotes personnelles. Richard Balducci qui a co-écrit avec Aznavour son roman intitulé *La Balade espagnole* (2002), a côtoyé de près ce dernier et c'est de cette proximité qu'est née cette biographie aux allures de récit narratif. Comme le titre l'indique, il s'agit davantage de « confidences » que d'un véritable récit de vie authentique. D'ailleurs, la présentation faite de ce livre à sa sortie par *Chorus* en résume la forme et suggère, par le commentaire des choix opérés par son auteur, qu'il s'agit d'un modèle éloigné du genre biographique :

> Il ne s'agit donc pas d'une biographie à proprement parler ni d'une confession mais plutôt d'un récit. […] Ayant opté pour le flash-back intégral, il ne peut bien-sur que survoler le sujet, que fractionner l'émotion, rappeler les grandes étapes en réutilisant au passage des épisodes déjà contés par d'autres[859].

Aznavour est présenté comme personnage de sa propre vie dans ce récit narratif qui, dès l'incipit, commence tel un roman à la chronologie linéaire, avec le récit de sa naissance :

> Le vieux clocher du couvent des Bénédictines de l'adoration perpétuelle du Saint-Sacrement avertissait les fidèles du quartier que la messe de onze heures allait commencer.
> Ce matin ensoleillé du mercredi 28 mai 1924, Misha Aznavourian courait vers l'austère bâtisse de la mairie du sixième arrondissement, rue Bonaparte. Un portier bedonnant le dirigea vers l'escalier aux senteurs d'encaustique au pied duquel une plaque de cuivre indiquait que le bureau des déclarations d'état-civil était au premier étage. À peine la lourde porte poussée, Misha se précipita vers le comptoir derrière lequel une quinquagénaire filiforme attendait l'heure de la retraite en taillant les crayons fournis par l'administration : « je viens déclarer la naissance de mon fils »…
> La préposée daigna se distraire de sa tâche pour s'intéresser à son client : « Remplissez ce formulaire », indiqua-t-elle en plaçant un imprimé rose devant le nouveau père. S'armant de courage et arborant son sourire le plus charmeur, Misha Aznavourian expliqua avec son superbe accent d'Europe centrale que, dans sa précipitation, il avait oublié ses lunettes et qu'il lui était difficile de lire et remplir lisiblement le document présenté : « Très chère Madame, vous m'obligeriez en le remplissant pour moi ». Peu de femmes pouvaient résister à un tel numéro enjôleur, celle-ci encore moins que les autres.
> « Alors, ce bébé, il est de quel sexe ?
> - C'est un garçon…
> - Il est né à quelle heure ce chef-d'œuvre ?
> - À dix heures trente du matin à la clinique Tournier, rue d'Assas.
> - Dites donc, vous êtes un rapide…il est à peine onze heures et vous êtes déjà là pour le déclarer !
> - Il n'est pas né ce matin mais samedi dernier, le 24…
> - Et c'est maintenant que vous venez déclarer la naissance ?!...
> - Faut m'excuser, mais il y a beaucoup d'amis dans le quartier et tout le monde a voulu fêter l'arrivée de ce beau bébé de 3,200 kg…
> - Comment s'appelle ce petit monstre ?...
> - Aznavourian comme moi et Varenagh Shahnour comme ses grands-parents…
> - Va pour Varenagh. Mais Shahnour, ça veut sûrement dire Charles, alors on va mettre Charles…Voilà…Charles Aznavourian… Avec un nom pareil, il va pas être aidé dans la vie…[860]

[859] *Chorus*, automne 2002, p.117.
[860] BALDUCCI Richard, *op.cit*. p. 7-9.

Cet incipit indique clairement que la « *reconstruction de la réalité historique du biographé* [est] *tributaire de l'imagination et de la subjectivité du biographe* [861]», car « *la biographie* [est] *à l'épreuve de l'imaginaire*[862] ». En effet, ce récit de Balducci relève de « *ces entreprises biographiques* [qui] *se sont efforcées d'interroger les étapes de la construction de l'icône dans les divers lieux de production d'un discours historique édifiant. Elles se sont aussi efforcées de scruter le rapport au monde de ces héros, leur imaginaire, les forces vives qui ont suscité leurs actions, leurs choix ainsi que leur comportement quotidien* [863]». De fait, dès les premières lignes de ce récit de vie, le lecteur est plongé dans un univers spatio-temporel décrit minutieusement, ce qui n'est pas sans rappeler les univers romanesques. De même, la présence de détails pittoresques « *portier bedonnant* », « *escaliers aux senteurs d'encaustique* » « *au premier étage* », « *la lourde porte* », « *la quinquagénaire filiforme* », ainsi que le dialogue rapporté au discours direct et la présence d'un narrateur omniscient perceptible à travers des commentaires tels que « *Peu de femmes pouvaient résister à un tel numéro enjôleur, celle-ci encore moins que les autres* » éloignent le lecteur des récits biographiques classiques et l'ancrent davantage dans un univers narratif revendiqué. Ici, le biographème de la naissance d'Aznavour et celui de son attribution du nom « Charles » qui sont repris dans presque toutes les biographies consacrées à Aznavour, sont intégrés dans un récit dynamique, teintés d'humour qui se présente comme la reconstitution de sa vie par le prisme de l'imagination du biographe.

Cette dimension romanesque est davantage perceptible quand le récit s'attarde sur des anecdotes concernant la famille d'Aznavour ou ses relations :

> Le départ de ce périple vaudevillesque tenait à la fois de Guignol et des Branquignols. Misha s'était encombré de neuf valises pleines à craquer et d'un grand sac de camping. Il avait fallu casser la tirelire des Aznavourian pour payer les suppléments de bagages.
> « Qu'est-ce que tu trimbales là-dedans ?...
> - Des vieilleries pour les cousins, les amis et les lointains parents…
> - Et dans cet immense sac ?
> - Cinquante paires de lunettes, cinquante paires de chaudes charentaises…
> - Pourquoi ne t'intéresses-tu qu'aux pieds et à la vue ?
> - Parce que mon père m'a toujours dit : ce qui compte, c'est d'avoir toujours bon pied, bon œil »…
>
> Maman Knar avait ajouté à tout ce bric-à-brac des cartons à chapeaux, une ombrelle et une malle pleine de bottines. Charles n'était pas là pour les voir partir. Il était aux États-Unis. Le départ de Tartarin de Tarascon n'était qu'anecdotique comparé à la mise en branle du commando Aznavourian !
> Lorsque Misha reprit le train pour Paris après un voyage qui aurait inspiré Jules Verne, il n'avait plus ses neufs valises et son grand sac de camping. À peine une mallette grande comme un Vanity-case. Il avait tout semé sur son parcours pour les parents nécessiteux. Le costume qu'il avait sur lui,

[861] ARON Paul et PREYAT Fabrice, « Introdcution », *COnTEXTES*, *op.cit*.
[862] DOSSE François, *ibid*. p.303.
[863] *Ibidem*.

> il l'avait offert à un vague cousin venu le saluer au passage à la gare de Varsovie et qui se plaignait d'avoir froid. En débarquant à la gare du Nord, Misha, droit sur le marchepied du wagon comme pour saluer toute la ville, était en tricot de corps et en short de scout. Il était fier comme ce brave Monsieur Perrichon d'Eugène Labiche qui fit beau voyage[864].

Cette anecdote du voyage du père Aznavourian rapportée par Balducci sur un ton comique, même si elle peut être véridique, ne semble avoir qu'une valeur narrative dans un récit de vie qui s'en trouve enjolivé. D'ailleurs, l'aspect romanesque de ce récit est conforté par des références littéraires. Sa dimension héroï-comique suggérée par les références aux personnages de Tartarin de Tarascon et de Monsieur Perrichon, la dimension épique de ce voyage vers la terre d'origine, lieu commun de la littérature de l'exil, suggérée par la référence à Jules Verne, mettent à mal toute historicité du récit ou dimension documentaire.

De même, d'un point de vue structurel, la seconde moitié de l'ouvrage se présente comme une série d'anecdotes enchaînées de liens lâches et sans cohérence apparente et nette avec ce qui suit ou ce qui précède l'anecdote en question. L'exemple suivant peut servir d'illustration à notre propos :

> Charles Aznavour, Charles Trenet et Jean Cocteau sont attablés au sous-sol du Bar romain.
> Depuis longtemps, le dernier client de l'Olympia a déserté le quartier et c'est l'heure des divagations :
> « Si votre maison brûlait et que vous puissiez sauver une seule chose, qu'est-ce que ce serait?, demanda Cocteau…
> - Le portrait de ma mère, répondit Trenet.
> - Le dictionnaire, ajouta Aznavour, et toi ? »
>
> Jean Cocteau répondit sans hésiter : « Le feu ! »[865]

Précédée d'un récit sur la famille d'Aznavour et suivie d'un récit sur une rentrée de l'artiste à l'Olympia, cette anecdote qui rapporte un échange entre Aznavour et deux personnalités importantes du monde artistique et littéraire, met en relief l'absence de logique narrative dans la seconde moitié du récit qui devient un assemblage de « confidences » sans linéarité chronologique. Le récit de Balducci devient ainsi un récit de vie où le personnage d'Aznavour évolue en fonction des choix du biographe et le prisme subjectif de sa mémoire.

1.3. Démythification : Robert Belleret et sa « biographie non autorisée » de Charles Aznavour

En 2018 paraît cher l'Archipel une biographie, rédigée par Robert Belleret, journaliste au *Monde* et auteur d'ouvrages sur Piaf (2013, 2015), Ferré (1996, 2013) ou encore Ferrat

[864] *Ibid*. p.89-91.
[865] *Ibid*. p.96.

(2011)[866], intitulée *Vies et légendes de Charles Aznavour*[867]. Le pluriel du titre « *vies* », « *légendes* » indique d'emblée la couleur de cette biographie qui se veut authentique, d'une réalité documentaire incontestable et indique que la démarche de l'auteur sera de lever le voile sur un récit de vie souvent peu fiable, enjolivé, délibérément exagéré ou encore imaginé. Il s'agit, pour Belleret, de déceler le vrai du faux des « vies » et « légendes » que s'est construit Charles Aznavour ou que l'on lui a forgées. En effet, cette biographie se distingue des nombreuses biographies d'Aznavour par sa contestation de nombreuses informations longtemps véhiculées sur et par Aznavour. Elle se veut à la fois une biographie réaliste, authentique et surtout démythificatrice, ce qui en justifie tout l'intérêt. L'avant-propos de cet ouvrage singulier dans le paysage des ouvrages qui ont Charles Aznavour pour objet est révélateur de la démarche documentaliste de son auteur et de ses objectifs de réhabilitation d'une réalité souvent falsifiée selon les dires de l'auteur :

> J'ai recherché et décrypté tout ce qui pouvait permettre de suivre et de comprendre la vie, la carrière et l'œuvre de l'artiste. Le fait qu'elles se déroulent sur près d'un siècle […] rendait la tâche plus complexe, mais aussi plus excitante.
> Disques, livres, photos, films, documents d'état civil, correspondances, critiques et interviews dans la presse et, par-dessus tout, émissions de radio et de télévision qui donnent à voir et à entendre l'auteur-compositeur-interprète au vif de sa trajectoire : je me suis efforcé de tout passer au crible. Pour la télévision, par exemple, les trésors de l'Ina m'ont permis de visionner près de mille deux cents séquences ou émissions de 1955 à aujourd'hui. Les nombreuses citations qui émaillent et scandent ce livre sont donc exactes au mot près ; elles permettent de mesurer l'évolution du personnage, décennie après décennie. Si la plupart des grands témoins significatifs de l'épopée Aznavour ont disparu […] ou ont choisi de se taire […] je me suis rendu sur presque tous les lieux de vie du chanteur, du Quartier latin à la Suisse, en passant par Montmartre, la vallée de Chevreuse et les Alpilles, histoire de m'imprégner des décors successifs d'une vie particulièrement vagabonde. […] En nous efforçant de suivre au plus près la production artistique d'Aznavour, c'est la totalité de son répertoire, pléthorique, que nous avons analysée, en distinguant les plus grands succès – quelques dizaines de classiques, quasi immortels – et les œuvres marquantes mais moins célèbres, tout en cherchant à débusquer, non sans mal, plusieurs dizaines de titres délaissés ou interprétés par d'autres, d'une qualité très inégale et parfois étonnamment bâclés. Cet inventaire méticuleux, sur lequel le lecteur non spécialiste pourra passer vite, a pour objectif de ne laisser dans l'ombre aucun pan de « l'industrie aznavourienne » et de faire le décompte assez précis d'une activité discrète mais profitable. Les chiffres les plus fantaisistes ayant été avancés à propos des créations de l'auteur-compositeur-interprète, il nous semble utile, dans ce domaine également, de disposer d'une référence fiable[868].

Dès cet avant-propos, Robert Belleret se décrit comme un véritable enquêteur, comme un documentaliste et révèle ses sources audio-visuelles et médiatiques. De même, en se rendant sur les lieux fréquentés par Aznavour durant sa longue vie, Belleret interroge la « mémoire des

[866] *Piaf, un mythe français*, Fayard, 2013 ; *Édith Piaf, vivre pour chanter*, Gründ, 2015 ; *Léo Ferré, une vie d'artiste*, Actes Sud, 1996 ; *Dictionnaire Ferré*, Fayard 2013 ; *Jean Ferrat, le Chant d'un révolté*, l'Archipel, 2011.
[867] BELLERET Robert, *ibid*.
[868] *Ibid.* p.10-12.

lieux » qu'il va confronter, dans son travail, à des données chiffrées et à l'analyse de l'œuvre. De par sa date, cette biographie dont la parution précède de quelques mois la mort de Charles Aznavour[869], se veut être une somme exacte des informations sur cet artiste appartenant au patrimoine culturel français et être, par conséquent, une biographie de référence.

Cette démarche, qui se présente comme la plus fidèle possible au parcours et à la vie du biographé, explique les découvertes surprenantes faites à son sujet par son auteur et vont le pousser à lever le voile sur un personnage aux multiples facettes qui semble avoir une facilité pour la fable :

> Pour ce qui est de l'homme Aznavour, né Aznaourian (le « v » fantôme constitue une première découverte déconcertante), on ne s'attendait pas à devoir emprunter un jeu de piste aussi complexe pour remonter le fil de sa vie. On pourrait dire « de ses vies », puisque aussi bien, en près d'un siècle, le destin fantasque s'est chargé d'actionner les aiguillages, d'imposer des virages, d'inventer des péripéties, frisant parfois le fait divers, pour peser sur une existence hors du commun. **De petits secrets en troublantes énigmes, de minuscules mensonges par omission en camouflages puérils, une succession de fables a fini par façonner une légende complaisamment servie au public par le truchement des médias[870]**. En enquêtant sans autre a priori que l'intérêt suscité par un incontestable et prolifique artiste, témoin et parfois acteur de son siècle, il nous a fallu vérifier, à chaque étape, année par année, des assertions, des informations, des déclarations assez fréquemment fantaisistes ou franchement inexactes. « *Il y a en moi quatre personnages : je suis celui que l'on croit que je suis, celui que je crois être, celui que je veux être et celui que je suis en vérité* », avait finement déclaré Charles Aznavour, le 19 novembre 1967, sur la 2e chaîne de l'ORTF. Nous étions prévenus.
>
> Même sans accorder une grande importance à l'astrologie, force est de constater que ce natif du signe des Gémeaux présente **un don de dédoublement assez remarquable. Ombre et lumière, Dr Charles et M. Aznavour**.
>
> […] S'il s'est raconté, confié, confessé même davantage que la plupart des artistes – tout en restant un vrai timide, authentiquement pudique –, Aznavour a aussi beaucoup **brodé, résumé, enjolivé, comblant les vides ou ménageant des zones d'ombre, surchargeant quelques traits, en floutant d'autres**. Ainsi l'histoire compliquée de ses ascendants, qu'il n'a jamais cherché à éclairer de façon cohérente ; ses années de formation, qui furent d'abord celles d'un apprenti comédien ; le vécu (trop) romanesque de sa famille sous l'Occupation ; son compagnonnage avec Piaf, dont il exagère la durée ; la genèse de son statut de compositeur, souvent discuté ; ses démêlés judiciaires avec le fisc, qui ne se sont pas seulement soldés par un non-lieu ; ses engagements « apolitiques » nimbés d'amnésie ; son rapport ambigu à ses ascendances arméniennes, affichées tardivement, puis constamment revendiquées après le tremblement de terre de 1988…Sur tous ces chapitres**, nous nous sommes efforcés de faire la part de la vérité et des légendes** – sans le concours de l'intéressé, qui s'est dérobé à nos questions.
>
> Au bout du compte – **et des contes** – ce long récit à l'ambition de constituer la première « biographie non autorisée » de Charles Aznavour[871]**.**

En recourant à la citation, au champ sémantique de la dissimulation et de la fable ainsi qu'à l'intertexte littéraire avec l'œuvre de Robert Louis Stevenson[872], Robert Belleret démontre que

[869] Parue en février 2018, *Vies et légendes de Charles Aznavour*, est la dernière biographie parue avant le décès de Charles Aznavour survenu en octobre 2018.
[870] Nous soulignons.
[871] *Ibid*. p. 12-14.
[872] *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, 1886.

l'objet de ses investigations est digne d'une recherche minutieuse, car sa véracité et son authenticité semblent avoir posé problème jusque-là. En effet, par le concours de ce dernier et de ses propres récits et par le concours des médias, la vie d'Aznavour semble avoir été l'objet d'affabulations. Justifiant sa démarche par le seul souci d'objectivité de l'enquête et de l'investigation, Belleret présente son travail comme une réhabilitation de la vérité. En précisant les biographèmes qu'il juge avoir été enjolivés de la part d'Aznavour, Belleret invite le lecteur à redécouvrir le personnage dont il est question et se positionne, d'emblée, en opposition avec le discours biographique ou autobiographique débité auparavant.

Si ces propos, par leur position dans le paratexte (avant-propos), se développent dans le cadre d'une stratégie rhétorique qui a pour but de capter l'attention du lecteur, notamment en présentant l'ouvrage comme étant singulier (« *la première biographie non autorisée* »), qui plus est, est rédigé sans le concours d'Aznavour lui-même[873], il n'en reste pas moins que cette entreprise de mise à nu de la vérité sera respectée dans la suite de ce récit biographique par le journaliste. Il veillera à justifier ses propos de données documentaires authentiques et de citations précises. L'ouvrage est émaillé de plusieurs notes de bas de pages et de notes explicatives.

De même, la stratégie énonciative du biographe est à commenter. En effet, Belleret confère, par les nombreuses interrogations rhétoriques de son discours, une dynamique à son récit qui souhaiterait souligner toutes les contradictions des récits de vie d'Aznavour, et ce, dans ses moindres détails (« *Comment imaginer que les autorités administratives n'aient pas demandé un justificatif de l'identité et se soient contentées du « premier nom venu à l'esprit » pour établir un document si essentiel et souvent si difficile à obtenir ?* [874]»; « *le père de Charles, Mamigon (surnommé Mischa), né le 26 mai 1897, a-t-il vu le jour près de Tiflis (aujourd'hui Tbilissi), comme le dit Charles dans* Aznavour par Aznavour*, à Akhaltzkha, comme il l'écrit dans le* Temps des avants*, à Akhalkalak, comme il l'indique dans* D'une porte l'autre*, ou dans cette mystérieuse ville de Kaltcha (Russie) mentionnée sur le registre d'état civil, mais dont on ne trouve trace sur aucun atlas ?* [875]»). De plus, le recours au pronom indéfini neutre « on » permet d'atténuer certaines affirmations dénigrantes ou qui insinuent l'inauthenticité de

[873] Dans un échange par courriels avec Robert Belleret au sujet d'Aznavour et de la parution de son livre, ce dernier déplorait le silence médiatique qui a entouré la parution de son ouvrage.
[874] *Ibid.* p. 16.
[875] *Ibid.* p.17.

certaines informations véhiculées au sujet d'Aznavour (« *on peut évidemment se demander quand l'artiste trouve le temps d'écrire et de composer et si certaines créations ne relèvent pas parfois d'un travail d'équipe réalisé avec l'aide de petites mains*. [876]»). Mais ce sont davantage les incursions de l'auteur, dans son récit, qui sont intéressantes, notamment dans l'exemple suivant :

> Après l'Olympia, Charles assure une tournée en France incluant des villes moyennes et, à la fin du printemps, il se produit à Vienne (Isère) – sous un chapiteau ! – avec Los Machucambos en première partie. L'auteur, jeune reporter au quotidien Le Progrès, a la chance d'écrire ce soir-là son premier article sur Aznavour, qui fut l'une de ses idoles d'adolescent. Ce papier n'a rien d'inoubliable, mais il permet de fixer l'époque et de mesurer le chemin parcouru.
>
> […] En assumant des naïvetés de jeunesse, je remarque que cette critique plutôt positive n'était tout de même pas d'un enthousiasme délirant. En dix ans, le « fan » des sixties avait pris un certain recul[877].

Se désignant à la troisième personne « l'auteur » s'introduit ensuite à la première personne pour évoquer sa première critique journalistique d'Aznavour dans un récit où il est justement question de commenter les critiques des apparitions scéniques d'Aznavour. Cette mise en abyme de la critique (il s'agit donc d'une autocritique, le biographe critiquant lui-même son discours critique) permet de donner davantage de crédit aux commentaires et regards critiques de Belleret, devenu journaliste expérimenté et biographe, sur d'autres critiques et met en relief son souci d'objectivité et de neutralité en faveur d'une biographie documentaire. De même, cette autocritique semble autoriser la critique du discours biographique lui-même, abondamment cité, réfuté et contesté par Belleret.

En effet, le journaliste, ne négligeant aucune source de documentation dans son travail d'investigation, étudie avec minutie les discours biographiques qui l'ont précédé et porte sur eux un regard souvent très critique. Ainsi, au sujet de l'essai biographique d'Yves Salgues, Belleret émet une critique sévère en recourant notamment à l'ironie :

> Ce petit livre, écrit en quatre mois par le journaliste Yves Salgues, aurait pu être une intéressante étude sur la vie et l'œuvre d'un auteur-compositeur-interprète populaire, prolifique et souvent inspiré, mais il relève de la pure hagiographie. Complètement et puérilement fasciné par la réussite de son sujet, qui est devenu le premier show-businessman français et ne s'en défend pas, Salgues se laisse emporter par le flot de superlatifs, de dithyrambes, de formules emphatiques qui lui vient sous la plume.
> […] Lorsqu'il est censé citer Aznavour, Yves Salgues le fait parler comme un théoricien de la sociologie, un agrégé de lettres, voire un philosophe, évoquant Socrate, filant des métaphores alambiquées et usant d'un vocabulaire ampoulé ou intellectuel qui ne lui ressemble pas. Au fil de son portrait, Salgues ne fait pas seulement dans la flagornerie, il travestit parfois la réalité et réduit

[876] *Ibid*. p. 283.
[877] *Ibid*. p. 364-365.

> par exemple, scandaleusement, Bernard Dimey ou Jacques Plante à des « auteurs accrédités à faire de l'Aznavour sur commande ».
> […] L'image involontairement caricaturale qu'il donne de l'artiste ne fait qu'accentuer des travers déjà identifiés : l'autosatisfaction, l'ambition démesurée et la vantardise. Ainsi, la nouvelle dimension que lui donne ce petit livre est in fine moins poétique que mégalomaniaque[878].

Critiquant le style de Salgues, la portée de ses propos et sa dimension apologétique, Belleret met néanmoins en valeur l'enjeu de cet essai dans l'image qui sera véhiculée depuis, de Charles Aznavour. Cette critique témoigne de l'impact du discours critique et biographique sur les artistes et la réception qui en est faite par le public. « *Une manière féconde d'interroger l'itinéraire* [d'un artiste] *nous est transmise par un type de biographie qui consiste à examiner les diverses facettes, la multiplicité des appropriations de l'icône et les étapes traversées dans la conquête de la reconnaissance d'une grandeur par la société.*[879] » observe François Dosse. Il semble que Belleret s'inscrit dans cette optique en rapportant l'impact du discours biographique sur l'image perçue d'Aznavour durant sa trajectoire de vie[880].

Mais l'intérêt de l'ouvrage de Belleret consacré à Aznavour réside également dans l'intérêt qu'il accorde à l'œuvre de ce dernier, très souvent tue ou commentée à partir de la vie de son auteur. En effet, Robert Belleret prend le soin de commenter le style d'Aznavour, les caractéristiques poétiques et esthétiques de ses chansons et, la cohérence de ses albums ou tours de chant ainsi que les thématiques récurrentes, ce qui permet de cerner l'imaginaire poétique d'Aznavour. Néanmoins, cette tendance à regarder l'œuvre de près par le biais de microlectures et de suivre son évolution pour tracer une chronologie de la vie de son créateur, d'autres biographes l'avaient déjà entrepris. Si des traces timides d'une telle approche sont perceptibles dans les biographies de Daniel Pantchenko[881] et Raoul Bellaïche[882]- biographies que l'on pourrait qualifier d'objectives, car ne recèlent pas de traces de visées panégyriques particulières – c'est certainement la biographie de Bertrand Dicale, *Tout Aznavour*[883], parue en 2017, qui est, à ce propos, à retenir.

Véritable biographie en chansons, l'ouvrage de Dicale fait défiler la vie d'Aznavour à partir de son œuvre chantée et de son œuvre cinématographique. A partir de microlectures,

[878] *Ibid*. p. 273-276.
[879] DOSSE François, *ibid*. p. 437.
[880] Il commentera également la biographie de Gérard Bardy ou encore le récit de Richard Balducci, notamment à la page 297.
[881] PANTCHENKO Daniel, *Aznavour ou le destin apprivoisé, op.cit*.
[882] BELLAÏCHE Raoul, *Aznavour, non je n'ai rien oublié*, *op.cit*.
[883] DICALE Bertrand, *Tout Aznavour*, *op.cit*.

l'auteur du livret de *l'Anthologie en 60 cd* (l'intégrale) et de la *Collection Aznavour* parue en cinquante numéros, revient sur l'histoire des chansons, sur leur style poétique et musical, sur leur thématique et enrichit ses commentaires de références complémentaires. La vie d'Aznavour devient ainsi prétexte à réécouter son œuvre et à l'analyser. D'ailleurs, dans l'introduction, Bertrand Dicale revendique ses objectifs analytiques :

> Il lui manquait une biographie qui embrasse du même mouvement sa vie et son œuvre, la cavalcade romanesque d'un enfant de la balle hors du commun et un patrimoine artistique d'une ampleur historique. […] Il manquait une biographie qui, plus que celle d'un homme, soit celle d'un objet culturel unique – tout à la fois l'œuvre et son créateur, l'écho de cette œuvre et l'image de son créateur. […] Tout une œuvre, toute une vie[884].

En replaçant dans son contexte les chansons d'Aznavour, Dicale tente de mettre en relief l'impact de celle-ci sur l'histoire de la chanson française, sous-estimé et pas suffisamment apprécié selon lui :

> Cet artiste est peut-être le seul qui entre dans la légende presque subrepticement. Chacun de ses coups d'éclat n'est perçu qu'au présent de l'indicatif, sans que l'on réalise toujours qu'il change la couleur du paysage. Chacun de ses triomphes est compris comme un disque d'or et non comme un geste dans l'histoire de la chanson. Paradoxe de longue durée : Charles Aznavour est d'abord un chanteur de second plan, puis un inexplicable gagnant de la course commerciale, puis un classique. Pendant quelques décennies, les critiques et les sachants ne perçoivent pas qu'il est un révolutionnaire, qu'il bouscule l'écriture, les thématiques et l'interprétation de la chanson française, qu'il accomplit à la fois son parcours dans le temps urgent des 45 tours et des rentrées parisiennes, et dans le temps long de notre mémoire collective.
> On contemple volontiers les révolutions sommitales de Brassens, de Brel, de Ferré, de Souchon, on admire les gestes géniaux de Johnny, de Gainsbourg, de Bashung ; on oublie volontiers qu'Aznavour change tout – la capacité des chansons à parler de chacun d'entre nous, la compassion universelle qui fait entendre la voix des vaincus du bonheur, le feu qui fait s'envoler le chant dans des défaites, la liberté insolente de ne pas être un modeste artiste cherchant à s'effacer derrière sa gloire…
> […] Oui, cet homme est arrogant, sec, cassant ; mais nul plus que lui ne dit le désespoir d'être faible, perdu, seul, délaissé. Oui, Charles Aznavour n'est pas toujours une vedette ronde, souriante et caressante ; mais plus qu'aucune autre, il a douté, souffert et enduré de son métier[885].

Ainsi, si le personnage d'Aznavour semble ne pas faire l'unanimité, il est néanmoins, pour Dicale, sincère par son vécu. Son œuvre est le reflet du temps et de la société dont elle se veut l'écho. Mais nous sommes en droit de nous demander si le peu de crédit accordé à l'impact de son œuvre est le résultat de l'image façonnée de son créateur. Dicale apporte un élément de réponse : son image de vedette qui a réussi, ouvertement revendiquée, semble être l'une des raisons fondamentales d'un faible discours critique sur l'œuvre qui contraste avec le discours abondant sur la vie d'Aznavour. D'ailleurs, même lorsque les chansons sont l'objet d'un commentaire ou d'une analyse, l'unanimité semble, là également, faire défaut. Ainsi,

[884] *Ibid*. p.3-4.
[885] *Ibid*. p. 2-3.

commentant *Ma mémoire* (1982), Dicale y voit « *une introspection fouillée traversant une part importante de la vie psychique de chaque individu*[886] », alors que Belleret commente cette chanson en évoquant « *un texte-charabia* » qui « *est si confus qu'on voit mal ce qu'il veut exprimer sur une musique insipide* [887]». Il convient donc de comprendre que le discours biographique sur Aznavour est aussi contradictoire que l'artiste lui-même et que par conséquent, ce discours s'inscrit, dans sa contradiction, en parfaite adéquation avec l'image qu'Aznavour a véhiculée de lui-même, sa vie durant.

[886] *Ibid*. p. 508.
[887] BELLERET Robert, *ibid*. p. 437.

2. La critique journalistique : de la satire méprisante aux éloges hyperboliques

On lit dans les journaux
Les bandits sont dans la cité
Mais jamais dans les journaux
On ne parle des gens bien sages
Qui font du bien sans publicité.
On lit dans les journaux
Il l'aimait trop il l'a tuée
Mais jamais dans les journaux
On ne parle des bons ménages
Qui s'aiment bien sans se tuer
(Renée Lebas, *Messieurs les journalistes*, 1947[888])

L'Humanité ! Le Figaro ! France-soir !
Les travailleurs ont le droit de savoir
Carreaux, lorets, phosphate, rio, dicto
La princesse portait un nouveau chapeau
(Édith Piaf, *Kiosque à journaux*, 1960[889])

La critique journalistique semble suivre le mouvement inverse du discours biographique. Si l'on commence par le discours dithyrambique pour finir par la critique démythificatrice dans les biographies d'Aznavour, le discours de la presse, quant à lui, commence par la critique acerbe pour finir par la célébration et la canonisation d'un artiste patrimonial. En effet, Aznavour a été l'une des cibles préférées des journalistes à ses débuts et a littéralement souffert de la presse pendant de nombreuses années : les nombreux articles moqueurs, railleurs et médisants, visant davantage sa personne que son œuvre, ont été à l'origine de l'acharnement et de la rage de vaincre qui ont animé Aznavour tout au long de sa carrière. Il en garde d'ailleurs des souvenirs douloureux et amers qu'il exprimera dans *Le temps des avants* dans un chapitre intitulé « La presse » :

> Des articles élogieux dans la presse, je n'en ai pas eu des masses. Pour être franc, à mes débuts, je n'en ai eu aucun. L'entreprise de démolition de l'édifice Aznavour a fonctionné à plein temps pendant plusieurs décennies. Dans ce domaine, il n'y a eu ni grèves ni chômage ! Ah ça, je n'étais pas beau, pire, pas regardable, et j'étais doté d'une voix insupportable. Pour couronner tout cela, j'écrivais des chansons qui n'étaient pas populaires sur des sujets tirés par les cheveux ne présentant aucun intérêt. […] la presse en particulier et les radios me boudaient, pire, me lapidaient. Je ne bronchais pas, mais ça me faisait très mal. Je n'ai jamais pris ma plume ou mon téléphone pour me plaindre auprès de la rédaction d'un journal ou même d'un journaliste. Je suis resté de marbre, en allant jusqu'à prétendre ne pas lire les articles me concernant. […] Dire que tout cela me laissait

[888] Parolier : Paul Misraki.
[889] Paroliers : Claude Leveille, Michel Rivgauche.

> indifférent serait un joyeux euphémisme. Mais je ravalais ma salive et fonçais tête baissée dans le travail, sachant que rien ne pouvait battre quinze à dix-huit heures d'effort par jour. […] aussi, je me suis accroché et ne m'en suis pas trop mal tiré, pour quelqu'un n'ayant ni voix, ni physique, ni talent, ni avenir sur scène. Les critiques de la nouvelles génération semblent m'avoir mieux compris que ceux qui sont depuis partis à la retraite.
>
> À présent, je peux l'avouer, ça n'a pas été facile. Le doute, l'angoisse, le trac avant d'entrer en scène, l'horrible impression que chaque spectateur avait dans sa poche un de ces articles destructeurs, ont été très longtemps mes compagnons de nuits sans sommeil. […]
> J'ai l'air ici de régler mes comptes, et pourquoi pas ? Je n'ai pas de honte à l'admettre. Je n'ai aucune amertume et pas du tout l'esprit revanchard. Je crois avoir réussi malgré tout une carrière propre, digne et, dans une certaine mesure, exemplaire. Entre la critique et moi, le plus couillon des deux n'est pas celui que l'on croyait[890].

La métaphore de la démolition qui y est filée, l'énumération ironique et la paraphrase des reproches et critiques dont il a été victime (et dont il ne cite pas les auteurs[891]), l'expression de la souffrance qu'un recul dû à l'âge et la notoriété de l'artiste au moment de l'écriture permet de tempérer, résument l'évolution des rapports qu'a eus Aznavour avec la critique et son impact sur sa carrière. En effet, distinguant deux générations de critiques – la plus jeune semble l'avoir « mieux compris », sans doute car plus clémente et plus à l'écoute de son œuvre – l'auteur-compositeur-interprète de « La critique » (2003) résume les tendances critiques qui ont entouré son oeuvre. Aznavour décrit fidèlement, dans cet extrait, les orientations de la critique à son égard que nous souhaitons détailler dans la suite de notre propos consacré à la réception de l'artiste décryptée via le prisme de la presse.

Notre intérêt pour le discours journalistique s'explique à partir des deux idées suivantes : tout d'abord, parce que le discours journalistique est symptomatique de la réception de l'artiste et de son œuvre dans son temps, un baromètre fiable pour mesurer les appréciations qui en sont données. Ensuite, parce que ce discours permet de contribuer au processus de promotion, voire de classicisation d'un écrivain ou d'un artiste, tel que l'a démontré Alain Viala dans son étude sur le classique qui nous sert d'appui théorique. En outre, si, comme le rappelle Roselyne Ringoot, « *la presse fournit une documentation incontournable pour comprendre des sujets sociétaux contemporains ou passés*[892] », cela est d'autant plus véridique dans le cadre de l'étude du genre chanson, lui-même reflet de l'air du temps.

Les interactions entre presse et chanson se sont développées à partir du XIXe qui connaît une importance grandissante des écrits journalistiques concomitante des

[890] AZNAVOUR Charles, *Le temps des avants*, *op.cit*. p. 273-276.
[891] À l'exception de Marcel Idzkowski, car ce dernier est l'auteur d'un article intitulé « Mea culpa », paru dans *France-soir* en 1957.
[892] RINGOOT Roselyne, *Analyser le discours de presse*, Paris, Armand Colin, 2014, p.3.

bouleversements profonds que connaît la culture orale au XIXe. Ces interactions, analysées de près par Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérenty dans l'ouvrage collectif qu'elles ont dirigé, *Presse, chanson et culture orale au XIXe siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*[893], et décrites, par ces spécialistes, en termes de « convergences », « influences réciproques », « complémentarité » ou encore « concurrence »[894], ont joué un rôle décisif dans l'évolution de la chanson, car « *c'est elle* [la presse] *qui fait connaître les artistes et les lieux, modèle les représentations sur eux, attire le public et entretient son intérêt* […] *les articles sur la vie privée dans les échos mondains, les comptes-rendus de spectacles, la publicité, la naissance d'un genre médiatique nouveau, l'autobiographie de vedette, cocréation des artistes et de journalistes – tout cela joue un rôle essentiel dans la naissance du vedettariat, phénomène qui prendra de plus en plus d'importance au cours de la seconde moitié du siècle*[895]».

Pillet et Thérenty s'inscrivent dans le cadre théorique posé par Zumthor dans son ouvrage *Introduction à la poésie orale* dans lequel il distingue l'oralité pure, sans contact avec l'écriture, l'oralité mixte, dans des sociétés où l'écriture existe, mais où l'influence de l'écrit est externe, partielle, et l'oralité seconde, celle qui se recompose à partir de l'écriture, là où celle-ci prédomine sur les valeurs de la voix dans les représentations et dans les usages. En effet, elles expliquent qu'à partir du XIXe, la performance n'est plus « *l'unique modalité de réception de l'œuvre orale, car les différents moyens de reproductivité technique permettent une diffusion diversifiée et diluée du produit. Ce processus commence bien avant l'apparition des techniques d'enregistrement et de la radio, et la presse en est un des vecteurs essentiels* [896]». Ainsi, le développement rapide de la presse au XIXe ainsi que la diffusion massive de l'imprimé permettent de transmettre différemment l'action complexe du déploiement de la culture orale et s'en nourrit même, ce qui apporterait une justification supplémentaire pour notre intérêt pour l'étude de la critique journalistique autour d'Aznavour.

Mais celle-ci puise également sa légitimité dans le rapport singulier de l'auteur-compositeur-interprète avec la critique et l'impact de ce rapport sur la carrière et l'image de l'artiste, tel que lui-même le revendique, ainsi que sur son identité profonde. De fait, la presse a eu une attitude ambivalente et contradictoire à son égard, passant de la satire humiliante aux

[893] PILLET Elisabeth et THERENTY Marie-Ève, *Presse, chanson et culture orale au XIXe siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012.
[894] *Ibid*. p.9.
[895] *Ibidem*.
[896] *Ibid*. p. 12-13.

éloges hyperboliques. Cette évolution du discours critique permet de mesurer l'évolution de la réception de l'auteur-compositeur-interprète, l'évolution de son parcours, d'appréhender, de l'extérieur de l'œuvre, ce qui en a constitué les points forts et les lacunes et de saisir l'origine des aspects de la personnalité de l'artiste qui ont contribué à forger son image de classique. Comme l'ont démontré les biographes d'Aznavour, l'acharnement de la critique à son égard à ses débuts a fortement impacté sa personnalité et serait à l'origine de l'égocentrisme de l'artiste que nous avons étudié dans le chapitre précédent :

> Comme il est indéniable que la critique n'a pas souvent fait preuve d'indulgence à l'égard du « petit Charles », y compris lorsque le succès l'auréolera, l'endurcira et le rendra moins vulnérable, on doit admettre que l'opiniâtreté, le besoin de conquête et de revanche, l'inextinguible soif de collectionner les honneurs et les records, d'apparaître comme le plus adulé, le plus célèbre, le plus riche, tiennent largement à ces longues années d'obscurité et de non-reconnaissance où il en a vu beaucoup réussir avec plus de voix, mais moins de talent[897]. « *On m'a trop esquinté, on m'a trop humilié. Il faut que mon orgueil se révolte…* [898]».

Ainsi, la critique journalistique semble avoir clairement contribué, a posteriori, à forger le vedettariat d'Aznavour et la construction de son mythe et de sa légende.

C'est ce que nous souhaitons démontrer en étudiant, de manière diachronique, les commentaires journalistiques sur les spectacles d'Aznavour, sur ses chansons, sur la parution de ses albums et tours de chant. Dans notre recherche documentaire, nous avons privilégié, pour des raisons pratiques, la consultation des journaux dont les archives des numéros des années 1950 à 2018 (dates qui correspondent au début et à la fin de la carrière d'Aznavour) sont disponibles et consultables sur les bases de données numérisées[899], afin d'étudier l'évolution, au sein d'un même journal, de la critique de l'œuvre et de la carrière de Charles Aznavour dans son intégralité. Seules les archives du *Monde*[900] nous ont permis d'effectuer une telle étude diachronique[901]. Nous avons également eu recourt, ponctuellement, à de nombreux extraits d'articles dont les références sont précisées dans les biographies d'Aznavour (en particulier *Aznavour ou le destin apprivoisé*[902] de Pantchenko et *Vies et légendes de Charles Aznavour*[903]

[897] BELLERET Robert, *op.cit*. p. 134.
[898] Belleret cite Aznavour dans *Aznavour par Aznavour*.
[899] Nous avons consulté les archives numériques disponibles à la BNF (essentiellement via la base de données Europresse).
[900] En effet, *Le Monde* est le seul journal à mettre à disposition ses archives depuis 1944 sur les bases de données de presse numérisées. *Le Figaro* met à disposition ses archives depuis 1996.
[901] Articles signés Claude Sarraute qui ne sera jamais une inconditionnelle de Charles Aznavour, Claude Fléoutier et Véronique Mortaigne.
[902] *Op.cit*.
[903] *Op.cit*.

de Belleret), pour démontrer l'unité et l'homogénéité du discours journalistique autour d'Aznavour. Par le biais de cette étude diachronique, nous avons décelé les trois grandes périodes qui ont caractérisé le discours critique sur Aznavour et qui permettent de mesurer, par leur tonalité (nettement divergente) le processus de son devenir classique : la presse des années 1950 qui correspond au temps de la critique virulente du « Petit Charles », la presse des années 1960-1980 qui correspond au temps de la reconnaissance et enfin la presse des années 1990-2000 qui correspond au temps de la consécration et de la canonisation.

2.1 : Le temps de la critique : « *L'enroué vers l'or* », « *Le Petit Aznavour* » : mépris, opprobre et incompréhension

Les difficultés rencontrées par Aznavour à ses débuts s'expliquent en partie par l'acharnement de la presse contre l'artiste. Cet acharnement est daté unanimement par les biographes d'Aznavour, au début des années 1950, lorsqu'Aznavour quitte l'entourage de Piaf[904]. En effet, n'appartenant plus au cercle intime qui entourait la chanteuse française, il va être considéré comme une proie facile par les journalistes qui feront de la critique d'Aznavour un véritable « *exercice de style* »[905] qui reprend certains clichés et la rhétorique antisémites de la période de l'Occupation, comme l'explique Daniel Pantchenko :

> […] l'ensemble de la critique et des gens du métier s'acharneront avec un plaisir sadique à démolir systématiquement celui sur lequel ne s'étend plus la main protectrice de Piaf. Des choses immondes s'écriront alors sur lui. « S'offrir » Aznavour devient un exercice de style, presque un genre à part entière dans une presse – pourtant issue de la Résistance – qui, pour l'occasion, retrouve d'instinct des accents que n'auraient pas reniés des torchons haineux comme *Je suis partout*. Tout y passe, tous les poncifs du genre, toutes ces caricatures qui firent les choux gras de l'antisémitisme à la veille de la guerre et pendant les années noires de l'occupation et de la collaboration. Aznavour n'est pas juif, mais, en tant qu'Arménien, il est facile de le désigner tacitement à la vindicte de l'inconscient collectif comme l'un de ceux que l'on appelle alors, par amalgame raciste, les levantins et les métèques. La manière est sournoise, s'appuyant sur des faits encore très proches, des souvenirs trop douloureux, une horreur trop présente, une indignation trop récente. Et si même le plus sectaire des plumitifs ne saurait reprocher ouvertement à Aznavour une judéité qui n'est pas la sienne, sous ce qui se prétend une simple critique d'artiste s'agite à l'évidence une attaque en règle contre l'homme et ce qu'il suggère. Un tir de barrage reprenant en filigrane les plus pitoyables clichés du

[904] Aznavour expliquera lui-même les nombreuses insultes proférées à son égard par son départ de la « nébuleuse Piaf » : *« Ne plus appartenir à l'entourage de Piaf, ne plus loger chez elle, ne plus être dans son sillage ou à sa remorque, cela équivaut, pour le petit monde de la chanson, a bien plus qu'une disgrâce : c'est une exécution en place publique !* », in *Aznavour par Aznavour*, *op.cit*. p 77.

[905] La première fois que le nom de Charles Aznavour est cité dans un article du *Monde*, il y est lié à un passage télévisuel d'Édith Piaf et la critique n'est pas très enthousiaste quant à son talent de chanteur : « *Édith Piaf, écrit Michel Droit, était la vedette du dernier programme de variétés de télévision. Récital unique avant ses débuts de comédienne à l'ABC. À ses côtés toute attraction aurait donc pali. Aussi Eddie Constantine, qui possède une belle voix grave avec les gestes de Piaf, et Charles Aznavour, qui écrit d'excellentes chansons, mais les interprètes bien mal, ne pouvaient-ils en dépit de leur bonne volonté, tromper complètement notre attente.* » in *Le Monde*, 23 janvier 1951.

> discours antisémite[906] : le sens exacerbé des affaires et l'amour de l'argent (pour ne pas dire la rapacité), le physique (Charles a beau s'être fait refaire le nez, ses détracteurs ne voient toujours que lui !) et autres joyeusetés du même tonneau[907].

En effet, la critique de l'époque s'attaque davantage à la personne du chanteur, juge son physique, sa voix et en font l'archétype de l'artiste en quête d'enrichissement. Parmi les nombreux quolibets dont il a été victime, certaines expressions, faites de jeux de mots et de calembours ironiques et humiliants, auront le plus marqué la postérité. Le florilège suivant que nous vous proposons est relayé par le discours des biographes (car dans les articles de presse consultés, aucune trace n'y fait mention[908]) : « *L'Aphonie des grandeurs* », la « *petite Callas mitée* », « *l'Enroué vers l'or* », « *La voix de son mètre soixante-trois* », « *Qu'a le son court* », « *Has no voice* »[909]. D'autres phrases éminemment dépréciatives peuvent enrichir ce florilège :

- Vous feriez mieux de faire de la comptabilité, vous pourriez chanter en comptant, mais ne comptez pas chanter ! »
- Nous ne sommes pas en présence d'un petit escroc d'envergure, mais d'un escroc de petite envergure : comme sa taille le prête à penser ! »
- Nous avons eu la primeur d'une apparition qui nous a ramenés aux temps de l'imagerie monstrueuse, aux siècles de Quasimodo et des *Mystères de Paris*. En voyant et en entendant ce Monsieur Aznavour, nous nous sommes demandé : pourquoi ne pas chanter avec une jambe de bois ? »
- La prétention d'Aznavour de se présenter devant un public est inconcevable… Quelle totale inconscience ! »[910]
- Il n'est pas beau, Charles Aznavour. Il a un visage d'enrhumé, des rides trop longues et mal situées des deux côtés du nez, des gros sourcils courts de travers, une tête écrasée. Il a des mains trop grandes, un corps malingre et mal planté et, dans ses costumes de riche, il a l'air mal fagoté. Ce qu'il a pour lui, c'est les yeux, les grands yeux calmes et affolés des enfants assistés, mais les lumières du music-hall font mal aux yeux d'Aznavour, alors il les cache derrière des paupières

[906] Cette idée est également explicitée par Bertrand Dicale : « *Déjà, il pâtit d'être à la fois inconnu du très grand public et plus ou moins familier à nombre de professionnels de la chanson, que ce soit par Roche et Aznavour ou en raison de ses années dans l'entourage de Piaf. Il est très possible qu'il paye de n'avoir plus la protection d'une personnalité aussi puissante, et même que certains journalistes essaient d'entrer dans les grâces de la plus populaire chanteuse française en menant la vie dure à son ancien protégé ayant rompu les amarres.*
Les premières années de la carrière discographique de Charles Aznavour seront donc la cible de constantes attaques qui visent plus souvent l'homme que ses chansons. D'ailleurs, un certain nombre d'articles jouent volontiers de clichés sur le physique du chanteur – et notamment sur son nez – ou sur sa passion supposée de l'argent, phraséologie qui rappelle parfois de manière troublante la tonalité des obsessions antisémites de l'Occupation. », in *Tout Aznavour*, *op.cit*. p.94.

[907] PANTCHENKO Daniel, *Aznavour ou le destin apprivoisé*, *op.cit*. p. 169-170.

[908] Robert Belleret soulignera également l'absence de références de ces surnoms pourtant très repris dans le discours biographiques et critiques sur l'artiste : « *Parmi les très nombreux exemples de quolibets, de surnoms ultrapéjoratifs ou de pures perfidies qui fondraient sur lui, martelés des décennies durant, y compris par le chanteur lui-même ou ses laudateurs […] il est troublant de constater qu'ils ne sont quasiment jamais « sourcés » et qu'on n'en connaît donc ni l'origine, ni les auteurs. Tous ces jeux de mots plus ou moins ironiques ou cruels n'ont certes pas été inventés, mais l'absence de références est gênante.* », *op.cit*. p. 134.

[909] Cités par Belleret, *op.cit*. p. 134 ; Dicale, *op.cit*. p. 94, Pantchenko, *op.cit*. p. 170-171.

[910] *Ibidem*.

> gigantesques, grises, épaisses, de grotesques paupières de vieux pélican mité. Mais quand on regarde Aznavour, on se prend à se demander : « Qu'est-ce que la beauté ? »[911].

La rhétorique des journalistes puise aussi bien dans les références littéraires que dans le calembour pour « détruire » Aznavour au début de sa carrière. Même si elle connaîtra une évolution positive, au départ en demi-teinte puis plus prononcée pour finir par être élogieuse et laudative à souhait, la critique journalistique gardera toujours en mémoire ces premières images données de l'artiste et les premiers reproches qui lui ont été faits, même lorsqu'elle commencera à s'ouvrir à son univers artistique à la fin des années 1950.

Ainsi, dans un article du *Monde* signé par Claude Sarraute en 1958, intitulé « Qui est Aznavour ? », celle-ci le décrira en ces termes :

> Charles Aznavour, c'est ce qu'il y a eu de plus important depuis la guerre, la dernière, dans le domaine de la chanson. À l'exception de Brassens, évidemment. Lui occupe une place à part, renouant comme il le fait avec une tradition millénaire, celle de la boulangère et ses écus, celle de toutes les Margotons du folklore.
> Bon. Mais Aznavour ? Pour la plupart de nos moins de vingt ans, il joue le rôle de l'écrivain public. Leurs mots d'amour c'est à lui qu'ils les empruntent, à lui dont la sensibilité et l'imagination collent en tout point avec celle de sa génération. Quand il leur dit de sa voix émue, enrouée, une voix de tous les jours : Viens au creux de mon épaule, Ma main a besoin de ta main ou Je t'aime comme ça, les fillettes ravies croient entendre chuchoter leurs amoureux. Quand il détaille avec un érotisme des plus précis ses impressions d'Après l'amour, elles baissent des joues empourprées. […]
> Vous voyez le style. Mâtiné de Piaf et de Trenet, « cousin » de Bécaud. La clé de son succès, la voilà. Un succès immédiat, tenace. Depuis 1946, date de sa première trouvaille, J'ai bu, jusqu'en 1958, année de grand cru, pas une défaillance, pas une hésitation dans la courbe ascendante de sa ligne de chance et de son chiffre de vente.
> Bi-millionnaire du disque, ce nouveau riche de la chanson française se présente sur scène – aujourd'hui à l'Alhambra – en petit costume d'alpaga, le teint blême, l'œil cerne, le genou moins tremblant qu'autrefois.
> […] Allez l'écouter. C'est une curiosité.

Claude Sarraute fait quelques remarques quant au style et la poétique de l'auteur-compositeur-interprète. Une écriture du quotidien, des thèmes osés, dans le sillage de la chanson de l'après-guerre. Cependant, les références à d'autres artistes de l'époque et son attitude comparative indiquent clairement que la singularité d'Aznavour dans le paysage de la chanson de 1958 reste encore non appréciée à sa juste valeur. L'évocation de Trenet, Brassens, Piaf ou encore Bécaud, incontestables artistes de renommée à l'époque, démontre, par le contraste, que le style d'Aznavour est encore indéfini aux yeux de la critique, plus sûre de l'attrait du gain et de la fortune de ce « *bi-millionnaire du disque* ».

[911] Michel Cournot, *France-soir*, 1960, cité par Jacques Marquis, in *Télérama, Hors-Série Aznavour*, octobre 2018, p. 31.

Cependant, les années 1960 seront plus sensibles à l'art et à la chanson de Charles Aznavour et beaucoup de critiques contrediront certaines de leurs premières appréciations de l'auteur-compositeur-interprète, à l'instar de Claude Sarraute qui écrira en 1960, le lendemain du spectacle mémorable d'Aznavour qui le propulsera au-devant de la scène et « en haut de l'affiche » :

> Enfin Charles Aznavour. Son charme tient, je crois, au contraste qu'il y a entre la faiblesse de ses moyens et la force de son inspiration. Cette enveloppe si mince, si fragile, cache une volonté d'acier, et ce timbre assourdi, voilé, exprime de vrais élans. Ses nouvelles chansons valent les anciennes. Je n'ai pas leurs titres en tête. Elles parlent d'amour sur ce ton de confidence passionnée qui est la clé de son succès auprès des jeunes et des moins jeunes. Et toutes histoires qu'elles nous content – celle d'un chanteur raté en particulier – ont le mérite d'être bien écrites. Ce sont de ces couplets que l'on peut fredonner sans honte, des couplets à la Brassens, à la Trenet[912].

En effet, si en 1958, Aznavour n'était pas comparable à Brassens, en 1960 son style semble s'y approcher, ce que l'on peut considérer comme une évolution des appréciations de Claude Sarraute, même si les quelques imprécisions de l'article (« *je n'ai pas leurs titres en tête* », « *celle d'un chanteur raté* ») témoignent des réserves de la journaliste. Ce qui au départ était considéré comme les faiblesses d'Aznavour est désormais considéré, en 1960, comme les atouts de l'artiste (« *ce timbre assourdi, voilé, exprime de vrais élans* »). En effet, la critique se montrera depuis plus nuancée, émettant certaines réserves face à des succès grand public sans jamais les contredire[913].

2.2 : Le temps de la reconnaissance : revanche et « mea culpa[914] » : célébration d'un artiste industrieux et sentiment de ressassement du « *Grand Aznavour* » devenu « classique »

De fait, la critique des années 1960-1980 célébrera Aznavour tout en tenant parfois des propos en demi-teinte. On célébrera davantage sa « *réussite exemplaire* », ses chansons dans l'air du temps auxquelles sont sensibles les plus jeunes, l'évolution de son style et de son personnage, de son éthos. Mais on sera surtout sensible au travail acharné d'Aznavour, à sa

[912] Claude Sarraute, « Charles Aznavour à l'Alhambra », *Le Monde*, 14 décembre 1960.

[913] Pantchenko commentera également l'évolution de la critique à l'égard d'Aznavour et les revirements de situation en ces termes : *« Lorsque, enfin, le succès d'Aznavour sera devenu tel que nul ne pourra plus le contester et que – faute d'arguments, voire d'arguties – les tartuffes se réjouiront de la métamorphose de celui qu'ils assassinaient la veille, Raoul Breton soulignera très justement : «* Ce n'est pas lui qui a changé, c'est vous ! » », *op.cit*. p. 171.

[914] Nous reprenons le titre de l'article d'Idzkowski qui a fait son mea culpa en 1957 : « *Charles Aznavour, enfin, nous oblige à faire notre mea culpa et c'est avec l'enthousiasme d'un fan que nous constaterons sa transformation. Il* est *l'un des très grands auteurs de la chanson* […], [qui*] a trouvé le climat de sa voix, moins « laryngitée » qu'à ses débuts, et il apporte à ses chansons d'amour une émotion – presque une pureté – qui ajoute encore à sa force dramatique et à ce sens du rythme qu'il a toujours possédé* », cité par Belleret, *op.cit*. p. 185.

production prolifique qui sera commentée en termes de rabâchement et de ressassement, tant dans leur contenu que dans leurs moyens et médias de diffusion. Aznavour est alors devenu l'exemple de l'artiste industrieux, nettement plus serein et sur de lui qu'à ses débuts et entrera, par ce ressassement, dans l'ère du classicisme en chanson.

Cela est perceptible dès le début de la « *décennie prodigieuse* [915]» de Charles Aznavour, notamment dans les articles du *Monde*, signée Claude Sarraute :

> Gardes républicains, plantes en pot, dais d'honneur, vedettes, ministres, ambassadeurs, on se serait cru à un gala des Champs-Élysées ou de l'Opéra. Quel chemin parcouru depuis le jour où, sur le même boulevard, l'ancien café de Madrid présenterait à ses clients du réveillon un jeune chanteur inconnu. Charles Aznavour ! sa réussite est exemplaire, lente à venir, mais sûre, mais solide. Elle se chiffre par millions de disques vendus et par milliards d'anciens francs, ceux que lui rapportent ses droits d'auteur et d'éditeur, ceux que mobilisent autour de son nom, scénaristes et producteurs. Au micro, à l'écran, Aznavour à présent règne en maître.
> Sa réussite a ceci, aussi de particulier, que chacun la trouve entièrement justifiée. Le vulgaire, pour une fois, applaudit ce que prône le raffiné. Inutile de rappeler que sans ce champion du microsillon la chanson ne serait pas ce qu'elle est, que son rôle – aussi important que celui d'un Trenet – aura été d'imprimer un ton, un style nouveau à un art qui s'est toujours voulu l'exact reflet d'une époque, d'un mode de vie, d'une mentalité. Si l'amour se chante aujourd'hui en termes si précis, si le cafard ne se broie plus au clair de lune, mais au néon des bars, si « tes lèvres » riment immanquablement avec « ma fièvre », c'est à lui qu'on le doit.
> Et c'est ce qui explique qu'avec ses 165 centimètres et ses 58 kilos ce petit homme au masque buriné occupe plus de place et pèse plus lourd que les séducteurs patentés. On lui trouvait autrefois le charme fragile des adolescents attardés, on se sentait à son endroit un sentiment de complicité, voire de protection. Les choses ont bien changé. Son emprise est devenue celle qu'exercent les chétifs et redoutables caïds de la Série noire, déconcertante et troublante tout ensemble.
> Il détaille au cours de ce récital une bonne trentaine de chansons. Certaines sont nouvelles. J'avoue les avoir mal distinguées des anciennes. Elles portent toutes la même marque de fabrique, du matin au soir, depuis l'heure du café crème jusqu'à celle du dernier verre, toutes nous cornent aux oreilles, de Johnny Hallyday à Sacha Distel pas une vedette qui ne prenne la précaution de s'assurer contre l'avenir et le mauvais sort en lui empruntant telle ou telle de ses rengaines, et de juke-box en juke-box, impitoyablement, elles font quarante-cinq tours et puis reviennent. De là que naît au music-hall – impression encore renforcée par la formule du récital – une sensation vague de lassitude, d'abrutissement, la soirée ne faisant que prolonger dans la lumière et le bruit ce qui a constitué le fond sonore de la journée. C'est à se demander si Charles Aznavour n'est pas en danger d'être bientôt dépassé par son succès[916].

Il se dégage de cet article du *Monde* les idées de réussite ostentatoire, d'évolution ainsi que l'idée de martèlement. En effet, Aznavour bénéfice d'une aura incontestable. Mais si l'accent est mis sur la figure de l'auteur, Claude Sarraute insiste sur l'engouement promotionnel dont il bénéficie. Cela est révélateur du processus de classicisation dont Aznavour a été l'objet, mis en relief par la mise en valeur imagée de l'omniprésence d'Aznavour dans les oreilles des auditeurs (« *depuis l'heure du café crème jusqu'à celle du dernier verre* »). Ainsi, il convient de recourir dans cette analyse de la réception critique d'Aznavour à une notion fondamentale dans notre

[915] Belleret Robert, *op.cit*. p. 207.
[916] Claude Sarraute, « Charles Aznavour à l'Olympia », *Le Monde*, 19 janvier 1963.

travail : celle du temps. Car, indéniablement, le succès d'Aznavour est ici mesuré dans l'évolution de l'artiste dans le temps, mais également dans son omniprésence dans le temps, plus court, du quotidien. Le classicisme d'Aznavour semble donc incontestablement inscrit non pas dans *une*, mais *des* temporalités épaisses, idée ici corroborée par la critique journalistique. Si les reproches exprimés en termes de « *lassitude* », « *d'abrutissement* » et de « *rengaine* », seront contredites par la postérité qui sera toujours fidèle à l'artiste, il n'en reste pas moins que Claude Sarraute pointe ici du doigt la poétique du ressassement qui est à l'origine du succès durable d'Aznavour.

Elle mesurera, également, en 1965, l'évolution du personnage de l'artiste. Loin d'être le chanteur modeste et souffreteux des débuts, mais exploitant néanmoins cette image, dans les personnages qu'il peint dans ses chansons, Claude Sarraute dénonce la « fiction » Aznavour :

> […] Lui si timide autrefois, le genou agité de tics, les doigts battant une interminable mayonnaise, il affiche à présent une aisance souveraine et se promène micro en main, j'allais dire, verre en main, comme il le ferait dans un cocktail. Son premier refrain, c'est le Temps. Il le termine sur un grand geste du bras, un coup de poing, un direct au public : la revanche du petit émigré sur le Tout-Paris qui l'a si longtemps ignoré, ridiculisé.
> Il y a dix ans, à peine, il roulait en 4CV d'occasion, aujourd'hui sa Rolls rivalise avec celle de la reine d'Angleterre. […] Roi du microsillon, dictateur des juke-boxes, le petit Charles caresse, dit-on, des rêves napoléoniens de grandeur et de puissance, son empire, il veut l'étendre, le consolider et les préoccupations de l'homme d'affaires semblent avoir pris le pas sur celles de l'artiste. Il écrit ses chansons entre deux conseils d'administration et les lance comme marques de savon. Il est le loin le petit arménien d'autrefois, le partenaire de Roche, le chauffeur de Piaf, le parolier de Bécaud, inconnu, méconnu, qui osait chanter l'amour (avant, pendant, après) en termes sans équivoque, en langage de tous les jours, qui clamait d'une voix blessée la solitude, le désarroi, la déveine d'un crève-la-faim. Ce style, si révolutionnaire pour l'époque, coïncidait avec ce qu'il était encore. Aux vaches maigres ont succédé les vaches grasses. Aznavour a lutté, a percé, de cette souffrance qui, malgré tous les triomphes, était son lot. Elle a pu rester fidèle à son personnage. Pas Aznavour. Sa douleur, son malheur, ne sont plus que fiction, que filon. Il joue le rôle et le joue bien. Il en est à ce point de sa carrière d'où l'on doit craindre qu'il ne puisse plus que descendre, se répéter, d'exploiter, ce point qui s'appelle la maîtrise sans mystère, le talent sans angoisse, la poésie sans risque. […][917]

De fait, commentant jusqu'aux éléments de mise en scène et de performance de son spectacle, la critique du *Monde* insiste sur le contraste entre le présent et le passé d'Aznavour, et nourrit ses commentaires du souvenir aux accents quasi-nostalgiques de ce qu'il était. La sincérité et l'authenticité d'Aznavour dans ses chansons semblent compromises par les manifestations ostentatoires de sa réussite ainsi que par le côté répétitif de ses propos. Le contenu de cet article du *Monde* est d'une lucidité importante quant à la définition de l'éthos aznavourien. Tout

[917] Claude Sarraute, « La Aznavour LTD », *Le Monde*, 23 janvier 1965.

semble y être décrit et les propos de Claude Sarraute seront relayés par d'autres journaux, notamment par Paul Carrière du *Figaro*.

Par ailleurs, si l'absence d'originalité d'Aznavour se fait de plus en plus sentir dans le discours journalistique, il n'en reste pas moins que c'est de ce sentiment de répétition et de redite qui va faire entrer Aznavour dans le champ des classiques selon la presse de l'époque, baromètre fiable des opinions du public. Ainsi, pour exemplifier cette idée nous pouvons citer l'article de Claude Sarraute de 1971 :

> Refrains nouveaux, modèle ancien. La marque est trop connue pour réserver de grosses surprises. […] Je ne vois pas en quoi il [l'Aznavour 1971] de l'an dernier. Les vitesses passent mieux peut-être : cela grinçait autrefois, cela baigne dans l'huile, cela sourd, s'enfle, s'élève et se gonfle, cela ronronne. […] et l'inspiration ? Sans changement, Charles Aznavour pleure les jours enfuis, l'instant présent (de nos vingt ans vivra longtemps). […] L'écoutant, je songeais à sa jeunesse et à la nôtre. Rappelez-vous : il y avait eu Mireille, on s'était couché dans le foin, il y avait Trenet, on se tenait par la main, on se regardait dans le ciel bleu de ces yeux bleus, et puis, il est arrivé, chat écorché, voix brisée, douce plainte, et tout a basculé, les images se sont précisées, on se retrouvait Après l'amour […] On nous avait donné autour de 1936 la Clé des Champs, il nous a glissé autour de 1956 celle de l'alcôve, il disait tout haut ce que les gens se murmuraient tout bas, d'où son succès. Et la place qu'il occupera, qu'il occupe déjà, dans l'histoire de la chanson. En devenant « classique », son réalisme a perdu ses racines et son audience. Il étonnait autrefois, il agaçait, il plaisait, il bouleversait, il révoltait et – malgré tous ses défauts – il ne lassait jamais. À présent – malgré toutes ses qualités – il assomme, il annonce celui qui viendra insuffler à son tout un ton neuf et partant, difficile dans un vieil art réputé facile[918].

Cet article a particulièrement suscité notre intérêt, car il témoigne de l'entrée d'Aznavour dans le patrimoine chansonnier français et sa filiation avec les figures qui l'ont marqué et avec lesquelles il s'inscrit dans une continuité innovante (comme l'indiquent la référence à Mireille, à Trenet et le commentaire que Sarraute écrit sur l'évolution de la chanson d'amour et l'apport de Charles Aznavour à sa poétique). Cet article contient une explicitation de l'entrée d'Aznavour dans un classicisme dû au sentiment de lassitude engendré par la répétition de cet Aznavour de 1971. En se ressassant, Aznavour s'inscrit dans les mémoires et entre dans le patrimoine. Cet article permet donc de lire comment s'effectue le processus de classicisation d'Aznavour : d'abord en le commentant, mais également en l'expliquant par l'idée récurrente du ressassement.

Cette entrée dans la sphère des artistes classiques qui font l'unanimité s'exprimera notamment dans l'accueil élogieux de toute la presse[919] lors de la rentrée parisienne d'Aznavour en 1976 :

[918] Claude Sarraute, « Les variétés : l'Aznavour modèle 1971 », *Le Monde*, 21 janvier 1971.
[919] Cités par Belleret, *op.cit*. p. 393.

- Paradoxe de la maturité, Aznavour n'a peut-être jamais été si romantique. Il chante avec une ardeur et une fièvre renouvelées des amours qui vont et qui viennent, s'en vont, reviennent pour disparaître à jamais, Paul Carrière, *Le Figaro*.
- La maturité d'Aznavour donne au message une résonance plus grave qu'au temps des déchaînements fiévreux. La solitude, thème favori de ce récital 1976, n'est plus seulement la cendre des passions éteintes et des nostalgies remâchées, Jean Macabiès, *France-Soir*.
- Une décontraction totale, une aisance souveraine, une maîtrise confondante. […] rien de moins mécanisé cette fois que ce récital baignant dans une atmosphère d'humanité, de tendresse, où le chanteur dominant son public se donne la suprême élégance de ne jamais forcer son talent, Jean-Marie Sourgens, *La Voix du Nord*.
- À force de ténacité, d'une volonté farouche, le petit Charles a construit le grand Aznavour. Il a su utiliser un visage, une taille, une voix que rien, apparemment, ne prédisposait pour une grande carrière. C'est même ce physique qui lui a donné la tonalité générale de ses chansons : au bellâtre triomphant qui sévissait dans la chanson d'amour, il a substitué l'image d'un homme qui pourrait être n'importe lequel de ses auditeurs, ni play-boy ni milliardaire, François Gilbert, *L'Humanité*.
- Un récital admirablement agencé […], à la mise en place des chansons, la manière de les prendre, de les caresser, de les envelopper avec infiniment de délicatesse, de simplicité et d'humanité, Claude Fléouter, *Le Monde*.

La trajectoire d'Aznavour est magnifiée et la critique célèbre l'artiste au sommet de son art, enfin arrivé à « maturité ». Mais force est de constater que la presse est toujours dans la comparaison, entre l'ancien et le nouvel Aznavour. Il se démarque au présent par le contraste qui existe entre sa personnalité de ses débuts et celle d'aujourd'hui, signe que la presse et la critique de manière générale commenteront toujours l'œuvre en gardant en mémoire les données biographiques d'Aznavour.

2.3 : Le temps de la consécration et de la canonisation : longévité : le biographique aux dépens de l'œuvre et célébration

Dans notre étude diachronique du discours de la presse sur l'œuvre et la figure d'Aznavour, force est de constater qu'à partir de la fin des années 1970, même s'il bénéficie toujours du même capital sympathie et du grand intérêt de la presse, celle-ci va davantage se tourner vers sa vie privée aux dépens de son œuvre. Si, au départ, les déboires d'Aznavour avec le fisc qui seront fortement commentés et relayés, peuvent expliquer cette orientation de la presse vers la vie de l'artiste, il est à constater que la mise en valeur d'un biographème important de la part de l'auteur-compositeur-interprète va quelque peu diriger la presse davantage vers les origines d'Aznavour : il s'agit de ses propos sur l'Arménie et ses origines arméniennes que la presse des années 1980 commentera abondamment. Ensuite, la longévité de sa carrière et l'exploitation récurrente des lieux communs de l'œuvre aznavourienne amèneront la critique à constamment rappeler la vie de l'auteur-compositeur-interprète. Ses nouvelles productions ainsi que celles qui remettent au goût du jour son œuvre intégrale seront l'occasion de revenir sur son parcours considéré comme hors-norme et exemplaire. De fait, aussi bien dans la presse people que nous avons délibérément écartée de notre corpus d'analyse, que dans la presse

hebdomadaire et quotidienne, la vie d'Aznavour sera constamment écrite ou fera l'objet d'interrogations dans les entretiens transcrits. La presse permet ainsi de comprendre l'intelligence et l'efficacité d'Aznavour à rester dans l'air du temps dans la mesure où même si ses nouvelles productions et ses nombreux concerts sont commentés et analysés, l'accent sera constamment mis sur la vie et la longévité de la carrière de l'artiste. Son inscription dans une temporalité épaisse fera les titres des articles de journaux qui lui sont consacrés et qui rendront hommage à l'artiste français décrit comme a-temporel. Les quelques commentaires d'extraits que nous proposons nous permettront d'illustrer cette idée.

Tout d'abord, il convient de constater que la presse de la deuxième moitié des années 1970 reviendra souvent sur les péripéties des procès d'Aznavour avec le fisc comme l'indique l'abondance des articles à ce sujet parus dans *Le Monde* :

- « M. Charles Aznavour va être inculpé d'infraction à la législation sur les changes », 09 avril 1975.
- « Les poursuites fiscales contre Charles Aznavour », 14 mai 1975
- « Un mandat d'amener est lancé contre le chanteur Charles Aznavour », 01 décembre 1976.
- « Charles Aznavour, fâché inquiet et menaçant », 03 juin 1977.
- « Charles Aznavour résident Suisse », 01 juillet 1977.
- « Condamnation triplée en appel pour Charles Aznavour », 12 décembre 1977.
- « Charles Aznavour de nouveau devant le juge d'instruction pour fraude fiscale », 15 septembre 1978.
- « Non-lieu pour Charles Aznavour dans une affaire de fraude fiscale », 03 novembre 1980.

Ce dernier fera entendre son ressenti face à cette épreuve dans quelques chansons (*Mes emmerdes* (1976), *Mon ami mon judas* (1980) y fustigeant, dans une chanson aux allures de pamphlet, ceux qu'il considère comme traîtres : « *Cher profiteur et parasite/ Lorsque mon temps sera passé/ Le citron mille fois pressé/ Vends-moi, trahis-moi au plus vite/ et va-t'en compter tes deniers* »)), mais se produira peu ou pas en France durant cette période. Néanmoins, la presse de l'époque s'alimentera de ses procès et retrouvera, d'une certaine manière, la verve qui l'animait lors des débuts de l'artiste : « *Le chanteur n'y est pas allé de main morte dans ses commentaires :* « il y a eu jadis Victor Hugo, il y a eu Ingmar Bergman qui se sont exilés. Il y a à présent Aznavour… » *Pour le prix qu'il lui en coûte, on peut lui faire cadeau de ce parallèle un peu audacieux.*[920] ». Ce commentaire ironique de la part de Pierre Viansson-Ponté est révélateur de l'attitude journalistique de l'époque à son égard. De fait, pendant les procès qui opposaient Aznavour au fisc, la presse a accueilli de manière mitigée les preuves apportées par ce dernier, jusqu'à en réfuter quelques-unes.

[920] *Le Monde*, 19 décembre 1977.

Ensuite, à partir des années 1980, n'étant plus dans la fleur de l'âge, mais se produisant fréquemment malgré son installation en Suisse, Aznavour exploitera ses origines arméniennes dans sa carrière et la presse, dès 1980 s'intéressera de près à la mise en avant de ce biographème qui redonnera un souffle nouveau à la carrière de Charles Aznavour. De fait, se faisant l'écho des premiers engagements politiques d'Aznavour en faveur de l'Arménie, un article du *Monde* paru le 21 novembre 1980, relaie les propos de l'artiste sur le conflit qui oppose l'Arménie à la Turquie :

> « *Je souhaiterais servir de médiateur dans le conflit qui oppose les miens aux Turcs* », a déclaré Aznavour dans une interview au quotidien 24 heures de Lausanne. Il est, on le sait, d'origine arménienne. Après avoir fustigé « *la lâcheté de tous les pays pour des raisons politico-économiques* » devant le problème arménien, M. Aznavour a ajouté « *Pour certaines choses, il faut savoir tirer un trait sur le passé. Si on me donnait des terres là-bas, maintenant, je n'irais pas et je peux vous assurer que tous les Français-Arméniens que je connais n'iraient pas. L'Arménie aujourd'hui, c'est notre folklore.* »

Si une certaine distanciation est subtilement suggérée dans les propos d'Aznavour, elle disparaîtra dans un article de 1988 dans lequel, à travers une fine analyse du générationnel dans la famille Aznavour et du rapport à la langue, il expliquera son rapport à l'Arménie et aux origines :

> Sa famille est venue de Turquie au début du siècle. Il se sent lui-même, dit-il, « indissociablement français et arménien ». Mais c'est sa fille qui reprend aujourd'hui le flambeau en chantant dans la langue de ses ancêtres. […] Reprendre le flambeau entre Mischa, le grand-père arménien émigré de Turquie, tour à tour cuisinier, restaurateur, cafetier, à l'occasion chanteur, et Séda, une génération aura été sautée : celle précisément de Charles qui n'a jamais chanté en arménien. « *Peut-être un vieux complexe familial*, explique-t-il. *Cette langue est restée pour moi du domaine privé. Sur la scène, face au public, c'était le français.* » Tout au plus, donc quelques éléments musicaux, entre Orient et Méditerranée, une certaine manière de placer les guitares ou les violons, de laisser traîner la voix quand elle va mourir la mamma… Mais au-delà du folklore, absent, il reste quand même toute la tradition : l'amour, la famille, la religion et le départ. « *Je suis fils d'apatride*, rappelle-t-il. […] *Je me sens indissociablement français et arménien. Comme d'autres se sentent basques ou bretons, comme tous ceux que l'histoire a poussés nulle part* », Aznavour a le culte, secret, de ses racines. L'art affectionne ces hommes aux semelles de vent[921].

Ainsi le discours journalistique, désormais sensible aux racines arméniennes de l'artiste, les rappellera constamment, contribuant à façonner l'image que l'auteur-compositeur-interprète souhaite donner de lui-même, en particulier quand le contexte y sera favorable, notamment à partir du tremblement de terre de 1989 qui donnera le la à la carrière diplomatique d'Aznavour qui deviendra l'ambassadeur de l'Arménie[922].

[921] André Jean Louis, « *Aznavour fidèle à ses racines* », Le Monde, 06 juin 1988.

[922] Dans un article intitulé « Aznavour, l'Arménien des Arméniens », Thomas Sotinel propose, dans la biographie en dates d'Aznavour, les dates suivantes, résumant l'exploitation artistique des origines de la part de l'auteur de « Ils sont tombés » : « *1960 : porte pour la première fois à l'écran un nom arménien dans « tirez sur le pianiste »*

Mais si dès les années 1970, la presse reviendra souvent sur la vie de l'artiste et fera de la médiatisation de ses concerts et de ses nouvelles productions des prétextes pour des narrations biographiques[923], force est de constater que les trois dernières décennies de la vie d'Aznavour seront commentées par la presse en termes de consécration. La presse sera synchrone du tournant que marquent les années 1990 dans la carrière de l'artiste dont elle suit le mouvement et dont elle en sera l'écho. De fait, la longévité de la carrière de l'artiste semble attendrir une presse qui jusque-là pouvait émettre quelques réserves ou quelques critiques devenues non explicites. En s'imposant au sein du paysage de la chanson française comme représentant d'un âge d'or qui n'est plus, ses contemporains s'étant éteints ou retirés de la scène, en confirmant son image d'artiste international, représentant de la chanson française à l'étranger, en s'ouvrant sur les esthétiques contemporaines et en s'auto-patrimonialisant, notamment en éditant et rééditant ses intégrales, Aznavour va rester dans l'air du temps et cela va expliquer les éloges hyperboliques que le discours journalistique va véhiculer. Ainsi, chaque nouvel album paru, chaque nouvelle tournée, chaque livre publié seront l'occasion de célébrer l'artiste au parcours jugé hors-norme. L'exemple de cet article de 1994, signé par Véronique Mortaigne, est une illustration éloquente de la tendance critique des trois dernières décennies qui célèbrent « *le dernier des grands chanteurs* » :

> Aznavour au Palais des Congrès, ce n'est pas une redite, c'est un plaisir renouvelé. Le dernier des grands chanteurs – à l'échelle mondiale, s'entend – vient de passer le cap des soixante-dix ans. Il n'en avait pas vingt lorsqu'il écrivait un hymne à la jeunesse perdue. […] Depuis, le temps si obsédant chez Aznavour, a passé en laissant ses marques, mais rien n'a changé. […] Tout y est stylisé, les distances sont abolies. La vérité du personnage, son professionnalisme exacerbé lui interdisent de mimer outrageusement le travesti qui « habite seul avec maman » ou de grimacer la douleur du désamour. D'un regard baissé, d'un sourcil froncé, l'acteur traduit à la salle les fièvres amoureuses, les baisers brûlants. La main roulée sur l'épaule, Aznavour valse seul « les Plaisirs démodés », pochard le temps de « Tu te laisses aller », élégamment affalé sur sa chaise, le voici pointant du doigt l'inélégance d'un bigoudi, soulignant d'une main jetée l'insupportable négligé d'une femme mariée. […] Le spectateur doit cependant subir quelques pensums. Il lui faut d'abord entendre les nouvelles chansons – même moule même thématique – livrées en un tunnel en début de récital. […] Il y a ensuite l'obligation faite à l'artiste de lancer ses chansons les plus fameuses, qu'il en ait envie ou non, de « la Bohême » à « Que c'est triste Venise ».[924] […]

de François Truffaut ; 1988 : lance le mouvement Aznavour pour l'Arménie après le tremblement de terre ; 2002 : tourne Ararat avec le canadien d'origine arménienne Atom Egoyan », *Le Monde*, 22 mai 2002.

[923] Voir à ce propos l'article de Robert Belleret, « Les bons moments de Charles Aznavour », paru dans *Le Monde* le 14 novembre 2000. Ecrit à l'occasion de la première d'Aznavour au Palais des Congrès, le journaliste revient sur « *les bons* [et] *les mauvais moments* » de l'auteur-compositeur-interprète et sur « *l'itinéraire d'un pur enfant de la balle* ». De même que l'article de Véronique Mortaigne du 02 septembre 2011 dans lequel elle rappelle, à l'occasion de la sortie de l'album *Toujours*, le passé d'apatrides des parents Aznavour.

[924] « Charles Aznavour au Palais des congrès : éloge de la simplicité », *Le Monde*, 29 octobre 1994.

Dans cet article, Véronique Mortaigne sublime la performance d'Aznavour et ses gestes sur scène. Mais l'intérêt de ce papier de presse réside dans ses commentaires sur le tour de chant de l'artiste qui soulignent l'attrait du public pour les anciens titres d'Aznavour plutôt que pour ses nouvelles chansons « *même moule même thématique* ». L'Aznavour des trois dernières décennies est donc davantage apprécié pour ses classiques que pour ses nouvelles créations, ce qui illustre clairement la poétique d'Aznavour qui repose sur le ressassement de l'ancien avec lequel il tente de faire du neuf.

Ainsi, cette phase de la consécration journalistique et médiatique offrira l'image d'un artiste aux dimensions patrimoniales et son discours sera, par conséquent, éminemment élogieux : « *Une légende* [925]», « *Merveilleux Aznavour* », « *Aznavour est une immensité* »[926], « *Le monument Aznavour* [927]», « *Infatigable Charles Aznavour* ![928] », « *Le plus grand des crooners* [929]», « *Objet d'adulation*[930] ». Ces quelques exemples illustrent la rhétorique dithyrambique et enthousiaste dominant le discours journalistique dont Aznavour est l'objet. Il est souvent élevé au rang de poète et les interrogations récurrentes sur sa place dans l'enseignement du français et de la poésie indiquent clairement son entrée dans la sphère des classiques, l'école étant l'une des institutions les plus fécondes en termes de classicisation : « *Saurons nous jamais pourquoi les artistes, tels Aznavour et ses semblables, ne sont pas appris, récités, sur les bancs des écoles, dans les anthologies aux côtés de Baudelaire, de Verlaine, puisque c'est du pareil au même, quelques fois*.[931] », s'interroge-t-on en 2004. Aznavour est ainsi devenu classique de son vivant. La médiatisation de son décès et la presse au lendemain de sa mort ne feront que confirmer ce statut.

2.4 : La presse face à la mort d'Aznavour : confirmation d'une canonisation

Les hommages posthumes de la presse rendus à Aznavour après l'annonce de son décès exploitent, à l'unanimité, la rhétorique du panégyrique et de l'éloge funèbre. Des nécrologies sont proposées dans la presse nationale et internationale et Aznavour fera la une de

[925] *Le Figaro*, 02 avril 2001.
[926] *Le Monde*, 22 avril 2004.
[927] *Le Monde*, 19 octobre 2007.
[928] *Le Monde*, 26 octobre 2009.
[929] *Le Monde*, 21 février 2007.
[930] *Le Monde*, 16 décembre 2011.
[931] Michel Cournot, « En toute intimité, la générosité humaine du poète Aznavour », *Le Monde*, 22 avril 2004.

plusieurs journaux. Le florilège suivant des titres des unes de la presse francophone[932] du 02 octobre 2018 est indice probant de l'universalité d'un chanteur panthéonisé et canonisé :

- Charles Aznavour (1924-2018) For me, formidable…, *Le Figaro*
- Charles Aznavour, l'universel, *Le Monde*
- Hier Encore, Charles Aznavour (1924-2018), *Libération*
- Le grand Charles, *L'Humanité*
- Charles Aznavour, Une vie formidable, *Aujourd'hui en France*
- Un siècle, un destin, *La Croix*
- Le dernier des géants, *Nice-matin*
- En haut de l'affiche pour l'éternité !, *La Marseillaise*
- À jamais formidable, *La Voix du Nord*

La presse saluera la longévité de la carrière de l'artiste ainsi que sa dimension internationale. Aznavour qui se voyait « en haut de l'affiche », le sera littéralement le lendemain de sa mort. Si les chiffres cités par la presse sont parfois imprécis, voire exagérés, néanmoins la presse va rester fidèle au discours qui a toujours entouré l'auteur-compositeur-interprète. Ainsi, parmi les biographèmes les plus énumérés dans cette presse posthume figurent ses débuts difficiles, sa carrière d'acteur, ses rapports à l'Arménie, sa carrière internationale et outre-Atlantique, le parcours d'une disgrâce surmontée et son rapport à la langue française et à l'écriture.

De fait, Aznavour est reconnu et apprécié comme auteur et écrivain de chansons et l'accent est mis au lendemain de sa mort sur le vérisme de ses chansons, son parler franc et vrai que la presse rattache à la tradition réaliste. C'est ainsi que se résume la poétique de l'auteur-compositeur-interprète et son impact sur la chanson française. « *Cultivé et féru de langue française, Aznavour s'évertuait à mettre en avant les formes d'expression populaire* […] *le crooner aux multiples rôles laissait vieillir ses chansons comme de grands vins, cherchant à chaque fois une nouvelle manière de déclarer son amour avec un phrasé fluide et sentimental* », lit-on dans *Libération* le 02 octobre 2018. Mais le discours journalistique posthume est utile à étudier dans la mesure où, s'il confirme la notoriété d'un Charles Aznavour considéré comme un classique de la chanson française, il indique également ce que la postérité gardera le plus en mémoire de la figure de l'artiste ainsi que les chansons de son répertoire qui sont entrées dans le panthéon des œuvres patrimoniales. Tout d'abord à travers le procédé linguistique qui

[932] La presse étrangère saluera également l'artiste français : « Charles Aznavour (1924-2018) o incansável obreiro da canção » (« Le compositeur infatigable », *Publico*, Portugais) ; « Charles Aznavour muore a 94 anni l'ultimo grande chansonnier » (« Charles Aznavour meurt à 94 ans, le dernier grand chansonnier », *Il gazzettino*, Italie) ; « Ein Poet verstummt » (« Un poète se tait », *Die Welt*, Allemagne) ; « Mucre Charles Aznavour, la voz nostalgica de Francia » (« Mort de Charles Aznavour, la voix nostalgique de la France, *El Pais*, Espagne), « Charles Aznavour, 94, Enduring French Singer of Global Fame, Dies » (« Décès de Charles Aznavour, 94 ans, chanteur français de renommée mondiale, *New York Times*, États-Unis).

s'apparente à la dérivation et qui consiste en la reprise, dans des unes de journaux ou dans des articles[933], de certains titres de chansons. Ce passage à la langue commune illustre ainsi l'efficacité de l'artiste qui, à travers un paradoxal effet miroir, a nourri la langue française de ses chansons qui puisent elles-mêmes dans le socle commun de la langue populaire et ordinaire. Ensuite, comme il est fréquent dans les lieux communs de la nécrologie, un recensement de ses titres les plus appréciés, les plus repris ou les plus écoutés, permet de confirmer les standards qui resteront en devanture de la vitrine Aznavour. Ainsi, *Libération* recense « *15 chansons essentielles* » d'Aznavour, le *Figaro* recense les « *7 titres les plus écoutés sur youtube* » ou encore les « *20 chansons parmi ses plus grandes* ».

Ainsi, si comme l'ont expliqué Pillet et Thérenty, la presse, dans ses interactions avec la chanson, contribue à la création du vedettariat, il est à constater que la notoriété d'un Charles Aznavour s'est construite, paradoxalement, sur l'incompréhension de la presse et ses réserves à son égard qui, même lorsqu'il atteindra la gloire, seront constamment présentes en filigrane dans le discours critique journalistique. Stigmatisé à ses débuts, la postérité dont la presse posthume est un reflet retiendra en mémoire cette figure de l'artiste méprisé et critiqué qu'il cherchera durant toute sa carrière, non pas à faire oublier, mais à rappeler pour se mettre en valeur par le biais du contraste. Stratégie à laquelle répond la presse. En effet, par le biais de qualificatifs récurrents, des larges espaces accordés à l'artiste, de l'intérêt pour sa biographie, la presse a relayé une représentation de l'exceptionnalité de l'artiste et a contribué à construire la mythologie qui l'entoure en l'articulant à la fabrique médiatique. Si dans nos propos sur le discours journalistique nous n'avons pas suffisamment mis l'accent sur l'axiologie des journaux et si nous avons écarté « *la presse à sensation* », nous focalisant sur « *la presse d'information* », reprenant, par-là, la distinction établie entre la presse élitaire et la presse populaire par Bourdieu[934], il convient néanmoins de noter que le discours journalistique a contribué à la classicisation de Charles Aznavour non seulement en étant le reflet de l'image que le chanteur a souhaité donner de lui-même, en la relayant et la façonnant, mais surtout en mettant l'accent sur sa poétique du temps, de la mémoire et de la nostalgie corrélée à son image de balise mémorielle. Le discours journalistique est donc une illustration de ce que Dufays nomme, dans l'énumération des critères définitoires du classique, le « critère paradoxal » : « *les auteurs les*

[933] A l'instar du journal sportif *L'équipe* dont la une du 02 octobre s'intitule « Emmenez-nous » adressé aux footballeurs lyonnais.
[934] BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p.520.

plus dignes d'être tenus pour des classiques seraient moins ceux qui ont connu d'emblée la gloire que ceux qui ont commencé par être maudits, marginaux, voire condamnés, ceux qui ont osé de leur vivant braver les normes et les valeurs dominantes, mais ont bénéficié par la suite d'un procès de réhabilitation.[935] »

[935] DUFAYS Jean-Louis, *op.cit*. p. 298-299.

Chapitre 3
PATRIMONIALISATION

Introduction :

« ***Le plus beau patrimoine est un nom révéré*** »

(Victor Hugo)

« ***Nous avons d'autres raisons que le sol et le climat pour défendre notre pays. Le patrimoine d'idées doit y être, à mon avis, pour quelque chose***. »

(Georges Clemenceau)

« ***La chanson française est un patrimoine à faire vivre et à transmettre*** »

(Serge Hureau)

« *L'adjectif patrimonial entre aujourd'hui en concurrence avec le classique* », écrit Violaine Houdart-Mérot, mettant ainsi en relief l'étroitesse des liens entre deux notions rattachées à l'idée de mémoire, d'héritage et de passé. En effet, le patrimoine se définit, selon Alain Rey, comme « *les biens matériels et intellectuels hérités par une communauté* ». Ce sens métaphorique, apparu dans le domaine de la sociologie culturelle et de la littérature à partir de 1823[936], est engendré par la découverte d'une littérature nationale chez les romantiques qui rejetaient le classicisme et l'imitation des Anciens, ce qui d'une certaine manière, lui a conféré un sens « nationaliste » et « patriotique » qui sévit encore dans bien des usages du terme « patrimoine » aujourd'hui en France[937]. La métaphore de l'héritage que contient cette acception sémantique du mot « patrimoine », dont l'emploi est nettement plus tardif que celui du terme « classique », beaucoup plus ancien, implique, également, les idées de conservation et de transmission. Car, s'il est, à l'origine, ce que l'on hérite des ancêtres, le patrimoine s'inscrit souvent dans un processus mémorial, dans des temporalités où l'on cultive le passé sous toutes ses formes : « *le patrimoine nécessite une mise en mémoire pour exister et se transmettre* [938]», expliquent Cécile Tardy et Vera Dodebei. Ainsi, la patrimonialisation se définit donc comme

[936] Selon Jean-Marie ROULIN ce sens serait apparu dès le XVIIIe, notamment chez Condorcet qui écrit dans *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* : « nous sommes arrivés au point de civilisation, où le peuple profite des hommes éclairés, mais qu'il a su s'en faire une sorte de patrimoine. », « Romantisme et souci patrimonial », in *Le patrimoine littéraire européen*, (dir) POLLET Jean-Claude, Bruxelles, De Boeck, 2000, p.152-166.

[937] Voir également, à ce propos, l'article « Patrimoine, patrimonialisation » de Cyril Insard dans la version numérique de L'Encyclopédie Universalis, www.Universalis.fr : « *ce terme « patrimoine » fait […] référence à un corpus d'objets, d'espaces, d'édifices sélectionnés afin d'incarner les symboles d'une appartenance collective présente, notamment la nation* ».

[938] DODEBEI Vera et TARDY Cécile, « Introduction », in Mémoire et nouveaux patrimoines, [en ligne], Marseille : OpenEdition Press, 2015 (généré le 27 février 2019). Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/oep/441.

un processus socio-culturel qui permet l'appropriation de biens communs « *fondant une culture commune* », leur préservation et leur perpétuation.

Dans le cas d'un artiste comme Charles Aznavour, nous notons qu'un processus de patrimonialisation a été enclenché, paradoxalement, de son vivant – phénomène qui pourrait s'expliquer, entre autres, par la longévité de sa carrière. Cela rend la phase de perpétuation et de prolongement dans sa classicisation sans doute plus singulière, plus significative. En effet, ce dernier va illustrer plusieurs des manifestations possibles de la patrimonialisation, notamment celles qui sont institutionnalisées, et peut, à cet effet, être considéré comme un exemple prototypique d'une panthéonisation effective. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous souhaitons étudier dans ce chapitre quelques indicateurs qui démontrent l'entrée d'Aznavour dans le patrimoine culturel et artistique français. D'emblée, il est à constater que parmi ces indicateurs, nous retrouvons, comme il conviendra de le voir, certains indicateurs explicités par Alain Viala :

> La phase de perpétuation est, pour qu'on puisse parler de classique, des plus décisives évidemment : elle suppose l'entrée dans des espaces qui assurent une diffusion de notoriété à long terme (nous avons retenu comme indicateurs à cet égard l'entrée dans les programmes scolaires et, le cas échéant, dans le répertoire théâtral, mais aussi, dans les dictionnaires de l'usage courant et, car l'indice n'en est pas neutre, dans le répertoire des noms de rue de Paris). […] Ces divers processus se jouent souvent post-mortem, mais leur relation avec des processus enclenchés du vivant de l'auteur concerné est un indice capital[939].

En effet, les indicateurs retenus par Viala relèvent des instances de légitimation institutionnalisées (école, édition, théâtre, nom de rue…). Nombreuses sont celles qui ont contribué à la notoriété de Charles Aznavour.

Mais il conviendra d'élargir l'étude du processus de patrimonialisation de Charles Aznavour aux discours inspirés de son œuvre, car le classique

> est aussi celui que l'on va imiter : il instaure une forme de discursivité dont la fécondité est l'aune même qui permet d'ériger l'œuvre en classique. Sur le plan poétique, on pourrait dire que **plus une œuvre est classique, plus elle est parodiée et pastichée**, plus elle donne lieu à des « suites », plus elle influence les œuvres à venir, quitte à être érigée en contre-modèle. L'œuvre classique est donc celle qui produit des discours. [940]

Cette réflexion de Nathalie Piégay-Gros invite à se pencher sur les textes et les œuvres postérieurs à la production aznavourienne qui en constituent des « suites », c'est-à-dire des productions qui prolongent, en l'imitant, en y faisant allusion ou encore en la tournant en dérision, la mémoire de l'œuvre et de son créateur et qui la transmettent. Cette notion de

[939] VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », 1993, *op.cit*. p. 25.
[940] PIEGAY-GROS Nathalie, « Le classicisme », *op.cit*. p. 22.

« suite » est reprise par Brigitte Louichon en termes « *d'objets discursifs secondaires*[941] » pour qualifier les réécritures diverses et variées de l'œuvre[942], jugées comme indice majeur de sa patrimonialité :

> ainsi, on peut dire qu'une œuvre patrimoniale est une œuvre incessamment et diversement réécrite (dans des contextes qui ne sont pas forcément littéraires) par les scripteurs (qui ne sont pas tous écrivains) contemporains. […] La qualité et la variété des objets discursifs secondaires générés permettent de quantifier et surtout de qualifier la patrimonialité[943].

En ayant obtenu plusieurs récompenses et autres formes de distinctions, en ayant fait l'objet de parodies, de pastiches et de chansons hommage, en ayant été, sur le plan musical, repris, samplé et adapté, en ayant été, sur le plan générique, repris et célébré dans d'autres genres appartenant aux arts dits populaires (le cinéma, la comédie musicale ou encore le one-man-show) et en ayant fait l'objet d'œuvres autobiographiques et de nouvelles, Aznavour jouit, indéniablement, de plusieurs critères de patrimonialité, ce qu'il convient d'illustrer à partir de quelques exemples représentatifs, aux enjeux différents, ayant, néanmoins, pour dénominateur commun un enjeu mémoriel et des vertus patrimoniales. Nous nous intéresserons, dans un premier temps aux distinctions diverses dont a bénéficié Aznavour, ensuite aux hommages variés qui lui sont rendus et aux réécritures diverses de son œuvre puis, en dernier lieu, aux métatextes autobiographiques dont il est l'objet.

[941] *Op.cit*.
[942] La typologie genetienne des pratiques hypertextuelles, telle que proposée dans *Palimpsestes*, nous servira d'appui théorique également ainsi que les travaux de Joël July sur la réécriture en chanson.
[943] *Op.cit*. p.42.

1. Distinctions, récompenses et honneurs divers :

> **Honneur donc aux savants généreux ! Honneur à ces esprits infatigables qui consacrent leurs veilles à l'amélioration ou bien au soulagement de leur espèce ! Honneur ! Trois fois honneur !**
> (Flaubert, *Madame Bovary*, 1857)

> **« J'étais certain qu'un jour je deviendrais l'artiste**
> **Reconnu de ses pairs et comblé de bravos »**
> (Aznavour, *J'abdiquerai*, 2007)

« *Les honneurs, je les accepte, je les prends. Donnez-en moi autant que vous voudrez. Jeune, c'était mon rêve !* [944]», déclare ouvertement Charles Aznavour. Cet engouement de l'artiste pour les expressions de la célébration et de la reconnaissance reflète l'image d'un artiste heureux d'avoir atteint la gloire et soucieux de montrer son succès, sa notoriété et son aura universelle. Cela résulte, aux dires du principal intéressé, de complexes longtemps refoulés engendrés par les échecs et les critiques acerbes subis à ses débuts[945]. Mais s'il ne s'agit pas de chercher les facteurs psychanalytiques d'une quête constante de reconnaissance de la part de l'auteur-compositeur-interprète français, il n'en reste pas moins que cette quête propose, à travers la multiplication des récompenses et autres signes de distinction de Charles Aznavour, une expression indéniable de sa patrimonialisation qu'il est intéressant de regarder de près, car celle-ci « *contribue, à sa manière, à la construction du processus mémoriel et patrimonial* [946]» autour du chanteur et de l'élever au rang des éléments patrimoniaux relevant de la culture savante.

[944] RFI Musique, « Aznavour couleur Cuba », cité par Caroline Réali, *op.cit*. p. 348.
[945] Pour davantage corroborer notre idée, voir, à ce propos, ses commentaires sur les récompenses dans *Tant que battra mon cœur*, *op.cit*. p.57. Ainsi que les propos de Robert Belleret dans la biographie d'Aznavour dont il est l'auteur. Il commente « l'avalanche » de distinctions dont bénéficie l'artiste en ces termes : « *Au cours de la décennie qui s'ouvre, Charles Aznavour va, plus que jamais, être submergé par une avalanche de distinctions, de trophées, de célébrations, d'honneurs en tous genres, qui ne coïncident pas vraiment avec l'idée que l'on peut se faire de la vie d'artiste. S'il ne les sollicite pas, le chanteur ne les refuse jamais. Ils constituent sans doute pour lui autant d'onguents adoucissants sur d'anciennes blessures d'amour-propre jamais complètement cicatrisées*. », *op.cit*. p. 536.
[946] DALBAVIE Juliette, « Entre patrimoine et mémoire collective, la tombe de Georges Brassens. Ethnographie d'un lieu de culte. », *Questions de communication* [Online], 22/2012, Online since 31 December 2014, connection on 02 november 2018. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6864.

En effet, comme l'expliquent les travaux[947] de Juliette Dalbavie qui, s'interrogeant sur le processus de patrimonialisation de l'objet chanté, a étudié minutieusement les rapports entre la chanson, les dispositifs institutionnels de patrimonialisation en France et la mémoire (notamment les expressions muséales et les expositions, à partir de l'exemple de Georges Brassens), ces « *dispositifs demeurent une modalité de transmission de la culture chansonnière* ». C'est cette idée de transmission qui est ici à retenir dans la mesure où elle explicite la perpétuation de l'artiste et de son œuvre. En analysant les dispositifs qui contribuent, de manière consciente ou indirecte, à perpétuer la mémoire de l'artiste, nous mettons en lumière un processus qui peut, paraître, au premier abord, singulier, notamment dans le cas des dispositifs matériels[948].

Le cas de Charles Aznavour peut être considéré comme un véritable cas d'école dans la mesure où il a bénéficié, de son vivant, de nombreuses distinctions, sans doute plus que d'autres de sa génération, et que celles-ci, dans leur diversité et leur variété, permettent de montrer leurs nombreux enjeux mémoriels sous-jacents. Car, si « *la notion de patrimoine nécessite la reconstruction, au moyen de la connaissance scientifique, du lien entre l'objet et son monde d'origine* [949]» et que la « *mémoire, elle, assure et préserve la transmission, la continuité du savoir* [950]», cela explique pourquoi « *le patrimoine serait l'invention culturelle d'une transmission* [951]». Quelles sont donc ces distinctions qui assurent la transmission d'Aznavour ? Sans prétendre à l'exhaustivité, nous souhaitons ici recenser et commenter quelques exemples significatifs de l'entrée d'Aznavour dans le patrimoine culturel.

[947] DALBAVIE Juliette : - 2003, « Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens », *Volume !*, 2-2, pp.145-161

- 2008, *La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective. L'exemple de Goerges Brassens à Sète*, thèse en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

[948] Commentant la métaphore du « *monument historique* » utilisée par Louis-Jean Calvet pour désigner Georges Brassens, Juliette Dalbavie soulève le problème suivant : « *Toutefois, en ce qui concerne la chanson, la métaphore du monument historique (au sens premier du terme) trouve ses limites. Art du temps, la chanson tout comme le cinéma, parce qu'elle ne fixe pas son objet dans la pierre ou sur la toile, déconcerte l'analyse. […] La chanson, art de synthèse entre un texte et une musique, ne dure qu'un temps par définition. Elle est a priori plutôt une forme auditive qu'une forme visuelle. Les objets témoins de la chanson (disques, partitions, textes…), tout ce qui en concrétise un peu le souvenir, ne se confondent pas avec elle.* », in « Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens », *op.cit*.

[949] DALBAVIE Juliette, « Entre patrimoine et mémoire collective, la tombe de Georges Brassens. Ethnographie d'un lieu de culte. », *op.cit*.

[950] *Ibidem*.

[951] *Ibidem*.

S'il n'existe pas de recensement complet et exhaustif des récompenses et distinctions obtenues par Aznavour dans les nombreuses biographies élaborées sur ce dernier[952], nous pouvons néanmoins évoquer celles qui sont le plus mentionnées et commentées :

➢ *Les prix* **:**

- 1964 : Premier prix de la Chanson française au Japon pour *La Mamma*
- 1969 : Prix de la Société américaine des auteurs-compositeurs
- 1971 : Lion d'or de la Mostra Venise pour la version italienne de la chanson du film *Mourir d'aimer*
- 1985 : Grand prix national des Arts et des Lettres
- 1995 : Grande médaille de la chanson française de l'Académie française
- 1997 : César d'honneur pour l'ensemble de sa carrière cinématographique
- 1997 : Victoire de la musique de l'artiste interprète masculin
- 2003 : « Sceau d'or » de la Cinémathèque yougoslave de Belgrade
- 2010 : Victoire de la musique d'honneur pour l'ensemble de sa carrière
- 2015 : Prix d'honneur aux NRJ Music Awards

➢ *Décorations et médailles* **:**

- 1969 : Médaille de la Ville de Paris
- 1989 : Chevalier de la Légion d'honneur ; 1997 : Officier ; 2003 : Commandeur
- 1986 : Officier de l'ordre national du Mérite ; 2000 : Commandeur
- 1997 : Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres
- 2004 : Héros national de l'Arménie
- 2004 : Officier de l'ordre de Léopold (Belgique)
- 2008 : Officier honoraire de l'ordre du Canada
- 2009 : Officier de l'ordre national du Québec
- 2012 : Médaille du jubilé de diamant de la reine Élisabeth II
- 2015 : Commandeur de l'ordre de la Couronne (Belgique)

➢ *Titres honorifiques :*

- 1995 : Ambassadeur itinérant d'Arménie auprès de l'UNESCO
- 1996 : Intronisé au Songwriters Hall of Fame
- 1998 : désigné par le Time Magazine « Artiste de variétés du siècle »
- 2002 : citoyen d'honneur de la ville de Montréal
- 2005 : citoyen d'honneur de la ville de Cannes
- 2006 : ambassadeur de Mantes-la-jolie
- 2006 : honoré lors du 30e Festival International du film du Caire
- 2009 : Ambassadeur d'Arménie en Suisse
- 2009 : Doctorat Honoris Causa de l'Université de Montréal
- 2018 : Hommage national à la Cour des Invalides
- 2018 : Hommage du XVIIe Sommet de la Francophonie à Erevan

[952] Dans l'article consacré à Aznavour dans *l'Encyclopédie Wikipedia*, une longue liste est dressée. Elle est quasi-exhaustive, même si elle ne recense que quelques-uns des hommages posthumes. De même, le site *Les bons moments de Charles Aznavour* www.goplanete.com/aznavour/ effectue un recensement quasi-exhaustif des nombreuses distinctions dont a bénéficié Charles Aznavour.

- *Monuments, musées, expositions :*

- 1991 : Statue de bronze Charles Aznavour, Gumri
- 2001 : Inauguration de la place Charles Aznavour à Erevan
- 2004 : Statue de cire au Musée Grévin
- 2013 : Inauguration du Centre Aznavour à Erevan
- 2013 : Inauguration du Palais des Congrès Charles Aznavour de Montélimar
- 2017 : Étoile sur le Hollywood Walk of Fame (catégorie Live performance)
- 2019 : Inauguration de la place Charles Aznavour – 24 avril 1915 à Clichy
- 2019 : L'exposition Aznavour au Château de la Buzine à Marseille

Parmi les constats qui s'imposent face à cette liste (non exhaustive), en plus de ceux du foisonnement des distinctions officielles et institutionnelles, et de leur diversité (prix, décorations, monuments…), celui de leur précocité et de leur régularité temporelle sont également à mentionner. En effet, Aznavour semble avoir toujours bénéficié de récompenses et autres distinctions. Chaque décennie est marquée par de nouvelles expressions de la légitimation institutionnelle. Cependant, il est à constater que ce processus est accéléré depuis les années 1990 et est plus remarquable dans les années 2000. De fait, nous y notons la multiplication des hommages et honneurs rendus à Aznavour et à son œuvre. Cela témoigne d'une accélération du processus de patrimonialisation de l'auteur-compositeur-interprète français et permet de la dater autour des années 2000.

Une lecture attentive de cette liste permet de remarquer également quelques phénomènes intéressants : l'année 1997 est particulièrement riche en distinctions diverses pour Aznavour : César d'honneur pour sa carrière cinématographique, victoire de la musique, Commandeur de l'ordre des arts et des lettres. Cela pourrait expliquer la forte médiatisation de l'artiste cette année-là, révélée par nos statistiques à partir de la base de recherche des archives de l'INA[953]. Elle s'oppose, néanmoins, au succès en demi-teinte des dernières productions de Charles Aznavour qui ne bénéficieront pas d'un accueil enthousiaste. De même, il est à remarquer que les distinctions à caractère politique (notamment celle d'ambassadeur), celles liées à la ville et les distinctions internationales (Nord-Américaines en particulier), se multiplient dans les années 2000 tandis que les hommages les plus susceptibles de marquer la postérité apparaissent davantage durant cette décennie. De fait, statue, musées, apparitions dans des toponymes urbains marquants (palais des congrès, places…) se multiplient avec la conscience de la longévité exceptionnelle de Charles Aznavour, né en 1924. Par ailleurs, nombreuses sont les distinctions à caractère honorifique. Cela témoigne davantage d'une admiration pour l'homme, pour son parcours jugé exceptionnel que pour l'œuvre.

[953] Voir, à ce propos, le diagramme proposé dans le premier chapitre de cette partie.

Cela dit, quelques-unes de ces distinctions ont un caractère et un enjeu éminemment politiques et démontrent l'entrée d'Aznavour dans le rang des mythes et emblèmes nationaux. C'est ainsi qu'il convient d'appréhender, en premier lieu, l'apparition de Charles Aznavour dans les toponymes urbains. Ainsi, comme l'explique Marie Comard-Rentz, « *le nom de rue fait partie de ces aspects visuels de l'histoire politique* [954]». Elle rappelle les propos de Maurice Agulhon pour qui « *le pouvoir politique vise à se faire reconnaître, identifier et, si possible, favorablement apprécier grâce à tout un système de signes et d'emblèmes, dont les principaux sont ceux qui frappent la vue* [955]». Ainsi, en cherchant à donner une mémoire « visuelle » et matérielle à Charles Aznavour, la France en réalité célèbre sa nation. Cet enjeu n'est pas sans rappeler la réflexion d'Alain Viala qui a soulevé ce désir « constant » de « classiques » en France, valorisés pour signifier la grandeur de la nation (cela est sans doute plus pertinent dans le cas des distinctions visibles en Arménie qui a statufié Aznavour de son vivant, dès le début des années 1990 et l'a nommé « héros national ». Ce pays au passé douloureux cherche à affirmer son existence en mettant en valeur ceux qui ont contribué à son rayonnement international).

Il en est ainsi des musées et des expositions qui, en général, font appel à trois registres : scriptovisuel, audiovisuel et objectal [956]et permettent ainsi de transmettre une mémoire dans son aspect matériel qui est, par conséquent, plus susceptible de durer[957]. Si le Centre Aznavour à Erevan projette de devenir en 2021 un musée interactif qui vise à présenter dans sa chronologie la vie de Charles Aznavour, son inauguration en 2011 par les présidents Français et Arméniens et Aznavour lui-même, annonce le vœu de préserver la mémoire de l'artiste. Les hommages posthumes se situent dans cette perspective et prolongent le projet d'inscrire Aznavour dans le panthéon des mythes français et universels. Ainsi, l'exposition en cours au Château de la Buzine à Marseille[958] s'inscrit dans cette optique. S'y trouvent exposés l'œuvre, les objets, les récompenses, les manuscrits et autres éléments qui permettent « d'objectiver » la

[954] COMARD-RENTZ Marie, *Dénomination et changement de nom de rue : enjeu politique, enjeux de mémoire*, Mémoire de Master, sous la direction de Denis Barbet, Septembre 2006, Université Lumière Lyon 2, p.7.
[955] AGULHON Maurice, *Histoire vagabonde 1 – Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Gallimard, 1988, p.283, cité par Marie Comard-Rentz, *op.cit*. p.7.
[956] DALBAVIE Juliette, « Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens », *op.cit*.
[957] Parmi les exemples que Juliette Dalbavie mentionne pour appuyer son idée, il y a le musée des Beatles à Liverpool, le musée Elvis Presley aux États-Unis.
[958] Qui va durer de Mars à octobre 2019.

mémoire de Charles Aznavour et, ainsi, de la prolonger[959]. Si Juliette Dalbavie soutient l'idée que le souvenir de la chanson ne peut se confondre avec les objets qui en sont témoins :

> La chanson n'est pas un objet, mais une durée impalpable, une forme auditive. Les objets témoins de la chanson (disques, partitions, textes, etc.), tout ce qui en concrétise un peu le souvenir, ne se confondent pas avec elle[960].

Il n'en reste pas moins qu'une telle exposition (pratique très en vogue après la disparition des artistes) contribue à la sauvegarde de la mémoire de l'artiste et déplace la chanson de catégorie : elle passe, à travers cette « mise en musée », du statut d'objet du quotidien, dit « populaire » à la catégorie d'objet « institutionnel » et cela participe à sa mise en patrimoine :

> L'objet passe de la sphère du quotidien à celle de musée et acquiert ainsi un statut juridique et irréversible et un statut scientifique, nécessaires à la légitimation de sa présence dans l'enceinte du musée.[961]

Ainsi, à travers les musées et expositions (éléments de médiation), la chanson qui, jusque-là relevait de la culture dite populaire, acquiert le statut d'objet appartenant à la culture savante. Aznavour est donc élevé au rang du patrimoine culturel savant de la France et, d'une certaine manière, du monde. Il dépasse les frontières des catégories institutionnelles et politiques, transgresse les limites de la chanson pour atteindre ainsi le statut de « monument classique ».

Pour exemplifier davantage cette idée, il convient de clore cette réflexion sur l'enjeu patrimonial des distinctions et des honneurs dont a bénéficié Charles Aznavour à travers le commentaire du discours officiel du président Macron lors de l'hommage national[962], le 05 octobre 2018, à la Cour des Invalides. Si la symbolique du lieu se passe de commentaire, il est à constater que le discours du président de la République française reflète l'entrée d'Aznavour dans le patrimoine français et son impact dans la mémoire de la nation (« *Charles Aznavour est devenu naturellement, unanimement un des visages de la France* »)[963]. En effet, dans cet

[959] N'ayant pas visité, au moment de la rédaction de notre travail, l'exposition en question, nous ne sommes pas en mesure d'en commenter la muséographie.
[960] *Op.cit*.
[961] *Ibid*.
[962] Discours du Président de la République, Emmanuel Macron, à l'occasion de l'hommage national de M. Charles Aznavour aux Invalides, le 05 octobre 2018, transcription : http://www.elysee.fr/declarations/article/transcription-du-discours-du-president-de-la-republique-emmanuel-macron-a-l-occasion-de-l-hommage-national-de-m-charles-aznavour-aux-invalides/
[963] Une simple analyse quantifiant les termes récurrents dans ce discours permet d'en résumer les grandes lignes : 12 occurrences du nom Aznavour, 14 occurrences de nom France, 11 occurrences du nom Arménie, 2 occurrences des mots texte et musique, 3 occurrences des mots nation et langue française, 5 occurrences de mots poètes et artistes. Il se dégage, de cette analyse, un certain équilibre et une symétrie dans la construction du discours, mais également des parallélismes remarquables qui en révèlent le sens profond : les nombres quasi-similaires des occurrences des pays « France » « Arménie » reflètent la double identité revendiquée par l'artiste ; le nombre identique des occurrences des mots « nation » et « langue française » traduit le canal qui a permis à

hommage ultime, Macron va célébrer un monument de la nation tout en rappelant, dans des analyses d'une lucidité remarquable, les caractéristiques majeures de la vie, du parcours et de l'œuvre de Charles Aznavour, rappelant, au passage, ce que la postérité gardera de cet artiste intergénérationnel :

> […] au fil des années, cette présence, cette voix, cette intonation reconnaissable entre toutes, se sont installées dans nos vies et nous insensiblement réunis quelle que soit notre condition, quel que soit notre âge […] Ses chansons sont entrées dans le patrimoine commun et une grande majorité de Français sait aujourd'hui spontanément poursuivre quand on commence à dire « Je m'voyais déjà », « Je vous parle d'un temps », « J'habite seul avec maman », « Hier encore », « Emmenez-moi », « J'ai travaillé des années » […] C'est là que se vérifie le génie de l'artiste, dans cette consonance profonde qu'il établit avec son public[964].

En rappelant les premiers vers de nombreuses chansons (à l'exception de la référence à *Emmenez-moi* qui est le titre de la chanson, repris dans le refrain), inscrits dans les mémoires et devenus quasi-proverbiaux (par dérivation), le président Macron associe la mémoire d'Aznavour à la langue. Or, la langue française est au cœur de cet hommage, car, pour Macron, Aznavour est devenu français par son idiome, par sa langue que son œuvre a contribué à façonner et à embellir :

> La source de cet accord intime, de ce lien étroit qu'il sut tisser avec la France, cette source à laquelle sans cesse il s'abreuvera et qu'il sut faire vivre, ce fut la langue française. […] Certains héros chez nous deviennent français par le sang versé, mais on devient aussi Français par la langue parlée, par la langue aimée, travaillée, ouvragée, célébrée, aussi français que Kessel et Gary, qu'Apollinaire et Ionesco, aussi français qu'Aznavour[965].

La rhétorique de ce discours, d'ordre éminemment et nécessairement élogieux et apologétique, repose sur les filiations tissées entre Aznavour et les monuments culturels du passé, appartenant aussi bien à la culture savante (la littérature à travers les références aux écrivains tels que Cyrano de Bergerac et Apollinaire) qu'à la culture populaire (la chanson à travers l'évocation de Piaf et Trenet). Ainsi qu'entre Aznavour et la jeune génération qu'il a parrainée :

> Aussi, s'est-il toujours tenu auprès de la jeunesse, s'ouvrant aux musiques nouvelles, aux styles, aux voix, aux idées qui ne ressemblaient pas à ce qu'il composait, mais faisaient vivre la langue et vivifiaient l'expression musicale. Il écrivit jusqu'au bout pour les jeunes interprètes, prenant la responsabilité de perpétuer, d'aider, de soutenir, car il savait que la culture, la langue, la musique françaises ne mourraient que d'être privées d'oxygène, de renouveau […][966].

« *Le classique dit l'institution et l'institution emblématise la nation* [967]», écrit Alain Viala. C'est ce que semble illustrer ce discours de l'hommage national rendu à Aznavour. En effet,

Aznavour de s'affirmer français ; celui des occurrences des mots « texte » et « musique » renvoie à la figure de l'ACI et à l'importance de ces deux composantes dans le genre chanson.

[964] *Ibidem*.

[965] *Ibidem*.

[966] *Ibidem*.

[967] VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », 1993, *op.cit*. p.17.

rappelant la longévité de la carrière de l'artiste, ses origines, son parcours semé d'embûches, l'abondance des thèmes de son œuvre et tout en rappelant la richesse tirée de sa double culture, le président Macron insiste sur le rapport de l'artiste à la France et sur le rayonnement de sa langue qui « *n'est pas seulement le ciment d'une nation, mais un ferment de liberté, d'espoir lorsqu'elle ose sa plénitude, c'est-à-dire lorsqu'elle est la langue des poètes, des écrivains, des artistes et des philosophes.* [968]». Ainsi, la langue française est célébrée, en filigrane, à travers ceux qui en ont fait leur art. La patrimonialisation de Charles Aznavour est donc une illustration concrète des enjeux politiques de l'élévation de ses monuments au panthéon des immortels qui « *emblématise la nation* ».

[968] Discours du président Macron, *op.cit*.

2. Les hommages : un rempart contre l'oubli

> Lucien prétend que les Indiens, en rendant leurs hommages au Soleil, se tournaient vers l'Orient, et que, gardant un profond silence, ils formaient une espèce de danse imitative du mouvement de cet astre.
> (**Charles-François Dupuis**)

2.1 : Chansons, spectacles et albums :

Dans ses propos sur le « classique », Alain Viala déclare que « *la légitimation suppose à la fois une audience suffisante, un certain succès donc, et la reconnaissance par les pairs* [969]». Dans le cas d'un auteur-compositeur-interprète comme Aznavour, cette « *reconnaissance par les pairs* » s'exprime, entre autres, dans le genre auquel il a consacré sa vie : en chanson, et cela, dans ses différentes expressions. De fait, Aznavour a fait l'objet de chansons, de spectacles chantés et albums qui célèbrent son œuvre, son répertoire et sa personne en mettant en scène sa vie ou usant de ses chansons pour construire des œuvres musicales et artistiques. Ainsi, s'il est entré dans le patrimoine culturel français grâce à sa notoriété, à son intérêt pour le temps dont il a défié les temporalités en misant sur le sentiment universel de la nostalgie, pour s'inscrire paradoxalement dans le panthéon des classiques, l'œuvre et la figure d'Aznavour sont également immortalisées, dans des chansons et créations musicales dont l'artiste est l'objet. À travers un portrait dithyrambique ou une présence en toile de fond d'une rencontre amoureuse et sensuelle ou encore le récit d'un groupe d'artistes en quête de gloire, Aznavour est clairement présenté comme source d'inspiration, comme source d'œuvre artistique, signe de sa présence incontestable dans l'imaginaire collectif commun, aussi bien en France qu'à l'étranger.

Dans la biographie[970] qu'ils proposent de Charles Aznavour, Annie et Bernard Réval recensent de nombreuses chansons hommage[971] dont Aznavour est l'objet : *Hommage à Charlie* [972], *Chapeau Monsieur Aznavour* [973], *Avec ton Aznavour*[974], *Aznavour*[975], *Madame Aznavour* [976]. Cette densité de titres, qui ne sont pas tous parvenus à la postérité, suggère la place qu'occupe Aznavour dans le monde artistique. Elle est également un premier indice de la multiplicité des entreprises chansonnières qui cherchent à lui rendre hommage, souvent très tôt

[969] VIALA Alain (1993), *op.cit*. p. 25.
[970] REVAL Annie et Bernard, *Aznavour, le roi de cœur*, Paris, France-Empire, 2000.
[971] *Ibid*. p. 420. Nous n'avons malheureusement pu retrouver certains titres mentionnés par les biographes cités que nous n'avons pas pu contacter, malgré une vaine tentative en janvier 2019.
[972] Chanson enregistrée par Gérard Pelfa en 1965, cité par Annie et Bernard Reval, *ibid*. p.420.
[973] Chanson enregistrée en 1980 par Pierre Spiers, *ibidem*.
[974] Chanson de 1987, *ibidem*.
[975] Chanson de 1995, enregistrée par Nicolas Igniatiadis, *ibidem*.
[976] Chanson de 1995, enregistrée par Jean-Pierre Niobe, *ibidem*.

dans la carrière de l'artiste. Les trois exemples suivants, qui appartiennent à des générations d'artistes différentes qui appartiennent à des sphères culturelles géographiquement éloignées, (deux sont l'œuvre d'artistes français et l'autre d'une artiste canadienne francophone), illustrent les finalités de ces chansons hommage et les procédés employés pour célébrer l'artiste. Dans le premier exemple, chanson de deux minutes trente-huit secondes qui s'intitule *Vive Aznavour* [977] et qui date de 1958, Aznavour est apprécié en tant que chantre de l'amour physique et des plaisirs charnels :

> Moi quand je rencontre dans la rue
> Une jolie fille inconnue
> Regard vague, aux yeux perdus dans le brouillard
> Je m'approche d'elle illico
> Pas de grands gestes pas de grands mots
> Car pour elle je sais ce qu'il faut pour son brouillard
> Je ne propose pas de l'emmener prendre une tasse de thé
> Je ne lui parle surtout pas de mes petits bibelots chinois
> Je lui dis pour faire ma cour sans grandes phrases ni discours
> Chez moi j'ai des disques d'Aznavour venez donc voir
>
> Cette phrase, c'est insensé, magiquement m'a rapporté
> En amour les plus grands succès ça prend toujours
> Elles viennent chez moi immédiatement, s'installent dans l'appartement
> Et prennent des pauses pendant que je sers les petits fours
> Le récital est commencé, lumières tamisées
> On claque des doigts, on frappe des pieds
> Il m'arrive même parfois lorsque je ne suis pas en voix comme lui
> De lui faire quelques fois Choubidoum
>
> Après la cinquième chanson dans nos étreintes nos pamoisons
> Elle murmure toujours ton nom
> Charles Aznavour
> Tout en regardant la photo que j'ai mise sur le piano
> Elle murmure la mort aux os
> Charles Aznavour
> Mais je m'en fous, car je suis là la serrant dans mes bras
> Pendant qu'il chante « Mourir pour toi »
> Elle meurt d'amour pour moi
> Et je garde la meilleure part jusqu'au moment de son départ
> Quand elle me dit aurevoir, aurevoir et à un de ces soirs
> Aurevoir Charles

De fait, Aznavour participe et contribue, par un curieux effet de métonymie, à une scène érotico-sensuelle grâce à la mise en scène tout en chansons du canteur. En effet, ce dernier, se décrivant comme un prédateur à femmes désespérées, réussit ses conquêtes amoureuses en recourant à une stratégie discursive simple qu'il commente, dans le premier couplet, par le biais d'un métadiscours : « *sans grandes phrases ni discours* » ; « *cette phrase* » et qui repose sur la

[977] Musique de Pierre Roche, paroles de Francis Morand, interprétée en 1958 par Jean-Louis TRISTAN pour le film *Toi le venin*, in *BNF COLLECTION*, 2014 (parue au départ sur un 45 tours, Philips, 261094 MF). Mentionnée par Raoul Bellaïche dans *Aznavour, non je n'ai rien oublié*, *op.cit*. p. 44.

simple évocation des « *disques d'Aznavour* », devenus ainsi un véritable instrument de séduction, un argument fort persuasif, quasi-aphrodisiaque. Le pluriel hyperbolique (« *m'a rapporté/ En amour les plus grands succès* ») ainsi que les adverbes et adjectifs qui expriment l'effet d'une instantanéité surprenante (« *c'est insensé* » ; « *immédiatement* » ; « *magiquement* ») évoquent l'attrait et le charme de l'artiste – terme que nous employons ici dans son sens étymologique de « ensorcellement » - auprès de son public féminin. Dans le récit de conquête du canteur-Don Juan, l'accent est ensuite mis sur la mise en scène qui exploite à la fois l'image, la voix et les chansons d'Aznavour pour créer une atmosphère propice à l'étreinte physique (« *lumières tamisées* » ; « *on claque des doigts, on frappe des pieds* » ; « *la photo que j'ai mise sur le piano* »). Celle-ci est décrite de manière suggestive dans le troisième couplet qui laisse entendre la consommation d'un plaisir sensuel et charnel intense (« *étreintes* » ; « *pamoisons* » ; « *la mort aux os* » ; « *la serrant dans mes bras* ») sur un fond de *Mourir pour toi* qui fait de la scène décrite par le canteur une projection mimétique de cette chanson de 1957 explicitement mentionnée[978].

Ainsi, le canteur, prenant soin de soigner les détails du cadre spatial de sa conquête et de sa propre performance quasi-artistique (« *il m'arrive même parfois lorsque je ne suis pas en voix comme lui/ de lui faire quelques fois choubidoum* ») exploite le capital sympathie de l'artiste français dans son entreprise de séduction. La confusion dans les propos du personnage féminin (« *Elle murmure toujours ton nom/ Charles Aznavour* ») peut exprimer à la fois la force d'évocation de la chanson d'Aznavour qui, par un effet de métonymie (le disque suggère son créateur), fait croire à la femme séduite une relation charnelle avec l'artiste lui-même, ainsi que l'assimilation de l'image du canteur à celle d'un Aznavour, alors perçu comme représentant de l'expression de l'amour sensuel. Cet hommage à Aznavour se joue sur une musique au rythme effréné et jazzy, orchestrée par Fontana, qui accompagne les onomatopées (que les paroles ne transcrivent pas) d'un jeu de trompettes et un final orchestral emphatique qui semble mimer le cri du nom de l'artiste par l'interprète. Il renvoie à l'image de l'Aznavour des années 1950, connu pour *Après l'amour* (1956), par la sensualité de la scène décrite. De même, par son souci du détail vrai (« *pendant que je sers les petits fours* »), il renvoie également à l'une des caractéristiques esthétiques des chansons de l'artiste qui repose sur le vérisme de son écriture. Ainsi, thème et écriture se rejoignent et se confondent pour célébrer l'artiste.

[978] Composée et écrite par Aznavour, il y chante l'intensité de l'amour dans sa sensualité : « *Ay mourir pour toi/ a l'instant où ta main me frôle/ Laisser ma vie sur ton épaule/ bercé par le son de ta voix* […] *Serre-moi/apaise-moi/quand j'ai l'angoisse du pire* ».

Sur un autre registre, Marie Lazaro, épouse de Michel Jourdan avec qui Aznavour a collaboré, chante un titre écrit par son époux, en hommage à l'auteur-compositeur-interprète dont le nom rime avec « amour »[979] :

> Sur ses cordes vocales
> S'est posé comme un voile
> Comme une déchirure jamais guérie
> Comme une plainte sourde
> Que rien ne peut dissoudre
> Qui s'enroule à nos cœurs
> Et pour toute une vie
> C'est la passion d'un homme
> Qui sait mieux que personne
> Décrire un mal d'aimer
> Qui nous rend fou
> Qui joue comme un tzigane
> Sur les violons de l'âme
> Qui chante celle qui brûle au fond de nous
> Ce n'est pas par hasard
> Que ça rime avec amour
> Aznavour, Aznavour
>
> A peine il entre en scène
> Ses regards nous enferment
> Il fait bien davantage que de chanter
> Il pleure nos souffrances
> Il crie nos espérances
> Et chacun d'entre nous
> En lui se reconnaît
> Il y a dans sa jeunesse
> Nos élans de tendresse
> Et les regrets de nos vingt ans perdus
> Et dans son écriture
> En plus de nos blessures
> Les moindres émotions qu'on a connues
> Ce n'est pas par hasard
> Que ça rime avec amour
> Aznavour, Aznavour

L'hommage est ici explicite et le refrain ne laisse planer aucun doute sur l'identité de ce chanteur aux cordes vocales voilées. La rime « amour/Aznavour » se veut une illustration du méta-commentaire qui constitue l'objet du refrain (« *Ce n'est pas par hasard/Que ça rime avec amour/Aznavour, Aznavour* ») ce qui confère à cette chanson une dimension autotélique. De même, force est de constater que l'accent est mis sur la poétique de l'auteur, ici résumée en la récurrence de ses réflexions sur l'Éros, sur son obsession des vingt ans et de la fuite du temps. Ainsi, la métaphore du chanteur tzigane, développée dans le premier couplet, qui réduit, à travers un raccourci un peu simpliste, les origines de l'auteur à une origine tzigane, qu'une

[979] *Ca rime avec amour*, paroles de Michel Jourdan, paru dans l'album *Sculpteurs de rêves*, AB disque, 1996. Sur ce même album, elle enregistre *Dans les bras d'un autre*, paroles de Michel Jourdan et musique de Charles Aznavour.

musique klezmer soutient, notamment à la fin de la chanson à travers une accélération du rythme dansant, en est une illustration. Le chanteur semble, selon ce titre, faire des sentiments son instrument. D'ailleurs, la rime « amour/Aznavour » suggère l'obsession du sentiment amoureux dans l'œuvre de l'artiste (il ironise dans sa prose, sur la rime « amour/toujours » qui, malgré sa banalité, est très présente dans son œuvre). Peint comme un artiste du sentiment (« *il pleure nos espérance/ il crie nos souffrances* »), l'accent est mis sur l'identification des auditeurs, à son œuvre qui en est ainsi le reflet, le miroir d'un vaste panorama d'émotions susceptibles d'être ressenties par le public (« *Et chacun d'entre nous/ En lui se reconnaît* »). De plus, comme pour le titre précédent, il convient de voir dans la référence intertextuelle aux chansons de l'auteur-compositeur-interprète « *Il y a dans sa jeunesse/ Nos élans de tendresse/ Et les regrets de nos vingt ans perdus* » non seulement l'explicitation de l'enjeu nostalgique des chansons d'Aznavour, mais également une illustration du pouvoir évocateur de ces dernières. Si certains amalgames sont commis dans cette chanson, il n'en reste pas moins que Marie Lazaro chante un texte à la gloire du chanteur français est révèle les caractéristiques de sa poétique qui passeront à la postérité.

De même, la jeune auteur-compositeur-interprète québécoise Linda Lemay rend également hommage, en 2006, à celui qui l'a parrainée et en a été l'éditeur (les éditions Raoul Breton), dans une chanson où, paradoxalement, elle l'évoque sans le citer, intitulée *Surtout vous*[980] :

Il y a des poètes
Qui torturent les mots,
Qui menacent les lettres
Du bout de leur mégot,
Des griffonneux, des cancres
Des fraudeurs de la prose
Qui bave de toute leur encre
Pour ne pas dire grand-chose,
Et il y a vous.

Oui il n'y a que vous
Ignorant ceux qui trichent,
Ecrivant avec goût,
Rimant on n'peut plus riche
Faisant autant d'jaloux
Que d'gens qui vous récitent,
Qui quand ils vous imitent
N'vous arrivent pas aux genoux
Oui il n'y a que vous
Maîtrisant le crayon
Et devenant du coup
Plus grand que l'émotion,
Plus grand que les pays
Qui plantent vos refrains
Au creux de leurs jardins
Qui embaument l'esprit.
Il y a des chanteurs
Qui souillent des coins
De scène
Quand les semelles qu'ils traînent
Lancinent en mineur.
Ils cachent leurs yeux vides,
Se tordent et puis
Se plaignent
D'une sourde voix qui saigne
De longs couplets liquides...
Et il y a vous.

Oui il n'y a que vous,
La voix comme un récif,
L'esprit au garde-à-vous,

[980] ABECASSIS Michaël, *An anthology of French and Francophone Singers from A to Z: "Singin in French"*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p.392.

Le sourcil expressif.
Vous tendez vos yeux pleins
Aux foules qui se pâment.
Et vous avez soudain
La taille de votre âme.
Vous êtes plus grand que vous
Vous trônez comme un roi.
Les mots sont des bijoux
Qui vous tombent des doigts,
Et on les porte en nous
Ce qui fait que voilà

Quand vous rentrez chez vous
Vous ne nous quittez pas.
Puis il y a des hommes,
Des hommes par millions
Qui tristement plafonnent
Dans leur évolution.
Et il y a vous.

Vous si intemporel,
Si grand, mais si fragile,
Penché comme un bon ciel
Au-dessus de votre famille.
Il y a surtout vous
Ruisselant sous vos cils
Quand vous frôlez la joue
De votre petite fille.
Il y a surtout vous,
Lucide comme une sagesse
Gagnée par petits bouts,
Par petites faiblesses,
Par excès d'une jeunesse
Que vous avez décrite
Avec tant de justesse
Que ça rend nostalgique.
Il y a surtout vous,
Vingt ans et tant d' poussières
Que vos cheveux du coup
Sont tout de blanc couverts.
Il y a surtout vous,
Qui m'ouvrez votre cœur.
Il y a surtout vous
Pour mon plus grand bonheur

Dans cet hommage écrit, composé et interprété par Lynda Lemay[981], elle pratique l'exercice de l'éloge. En effet, dans cette peinture d'un portrait dithyrambique, elle célèbre l'artiste français qu'elle désigne et interpelle par le biais de la deuxième personne « vous ». Il est à constater qu'elle s'y prend par le biais du contraste et de l'antithèse, car, selon l'auteur-compositeur-

[981] Aznavour lui a également consacré un texte hommage intitulé « Des lacs des plaines » dans *Images de ma vie, op.cit*. p. 116.
Des lacs, des plaines
Des montagnes, des bois
Mes souvenirs m'entraînent
Sous le ciel de chez moi
De chez moi par adoption
Où cela ?
Mais au Québec, bien sûr !
Là où je me suis fait
Des cousins, des cousines
Parmi lesquelles je peux citer
LL
Je ne bégaie pas, ce sont là ses initiales
LYNDA LEMAY
Fille du Nord, fille du froid
Des grands espaces,
Avec l'accent de ses immensités,
De son terroir,
Elle possède le talent des conteurs
Des veillées d'hiver,
Oiseau rare
Aux idées originales, tour à tour
Mutine, drôle, tendre, dramatique
Et fraîche
Comme un printemps dans les Laurentides,
Et pour couronner le tout
Francophone.

interprète canadienne, « *il y a les poètes* », « *il y a les chanteurs* » et « *il y a* [Aznavour]. De fait, la structure de cette chanson repose sur une série d'oppositions qui contribuent à valoriser l'aspect exceptionnel de l'artiste. Les deux premiers couplets, qui célèbrent la figure de l'auteur, élevé au rang de poète, opposent les écrivains et auteurs médiocres qui écorchent et font saigner l'écriture (« *qui torturent les mots* », « *qui menacent les lettres* », « *les griffonneux* »), à Aznavour qui soigne son écriture, inimitable et précise (« *écrivant avec goût* » ; « *maîtrisant le crayon* »). Les deux couplets suivants opposent les chanteurs qui *« se plaignent/ D'une sourde voix qui saigne/De longs couplets liquides* » à Aznavour qui maîtrise l'art de la scène, dans une harmonieuse plénitude avec son public (« *Vous tendez vos yeux pleins/Aux foules qui se pâment* »). La dernière opposition, sans doute la plus éloquente et la plus remarquable dans la problématique de notre travail, repose sur l'idée de la durée et de la temporalité. En effet, la fin de cette chanson à la musique épurée et minimaliste (guitare-voix) qui en intensifie la solennité, revient sur l'intemporalité de l'artiste qu'elle distingue des carrières éphémères des artistes qui « *tristement plafonnent/Dans leur évolution* ».

Ainsi, tout comme l'exemple précédent qui a retenu, pour un ancrage réaliste et une meilleure identification de l'hommage rendu, des aspects concrets de l'œuvre de l'artiste que les auditeurs sont susceptibles de confirmer sans nécessaire écoute attentive de la chanson, Lynda Lemay retient également des aspects incontournables de l'artiste et souvent évoqués par la critique. L'évocation de son intemporalité n'est pas sans susciter le souvenir de la longévité de la carrière de Charles Aznavour qui a énormément été commentée. De même, en mentionnant sa famille et « *sa petite fille* » ou encore sa « *sagesse/ Gagnée par petits bouts/ Par petites faiblesses* », métaphore de sa gloire acquise à force de travail acharné pour surmonter les difficultés qu'il a rencontrées, Lynda Lemay renvoie à des données biographiques qui confortent l'identification du destinataire de cette chanson à Aznavour et qui contribuent à la dimension réaliste de cet hommage tout en magnifiant le destinataire. En effet, de nombreux éléments de la rhétorique de l'hommage sont développés pour sublimer l'image de l'artiste. Il es à noter, à ce propos, les comparatifs de supériorité qui inscrivent les auditeurs dans une image du dépassement. L'artiste semble surpasser les frontières de sa propre singularité par le biais d'images hyperboliques qui font atteindre l'artiste le monde de l'exceptionnalité (« *Plus grand que l'émotion/ Plus grand que les pays/ Qui plantent vos refrains/ Au creux de leur jardin* » ; *« Vous êtes plus grand que vous* »). En outre, la comparaison « *Vous trônez comme un roi* » semble annoncer la chanson *J'abdiquerai* (2007) dans laquelle Aznavour, dans un autoportrait ironique, se présente comme monarque dans son art.

Mais l'intérêt de cette chanson-hommage réside, comme la précédente, dans l'élément de la poétique de l'auteur-compositeur-interprète soulevé par Lynda Lemay que résument les quatre vers suivants : « *Par excès d'une jeunesse/ Que vous avez décrite/ Avec tant de justesse/ Que ça rend nostalgique*. ». En effet, ces quelques vers condensent l'esthétique de l'auteur-compositeur-interprète sur laquelle il a construit son œuvre et dont nous avons tenté, dans notre démonstration, d'en étudier les différentes expressions et les enjeux. L'artiste québécoise soulève la dimension éminemment nostalgique des chansons d'Aznavour, son obsession de la jeunesse qui, par un effet mimétique propre au genre chanson qui favorise l'identification au « je » de la chanson, « *rend nostalgique* ». D'ailleurs, nous pouvons interpréter cet hommage comme un activateur de mémoire : il exacerberait le sentiment de nostalgie associé à l'œuvre de Charles Aznavour en l'évoquant. Le détail des « *vingt ans* » corrobore davantage cette idée. Cet hommage, dans lequel le passage significatif de « *il y a vous* » à « *surtout vous* » rend compte de sa construction en crescendo, est donc à la fois une célébration de l'artiste français et de son œuvre.

Par ailleurs, en plus d'être l'objet de l'intégralité de chansons, Aznavour est présent dans la chanson, de façon moins explicite, à travers le procédé de l'allusion qui permet de perpétuer également la mémoire et le nom de Charles Aznavour dans l'art qu'il a pratiqué jusqu'à sa mort. En effet, certains artistes, contemporains de l'auteur-compositeur-interprète ou plus jeunes, en évoquant, dans leur chanson, le nom de l'artiste, sur des registres différents, immortalisent certains aspects de sa personne ou de son œuvre. C'est dans cette optique qu'il convient d'entendre Charles Trenet qui chante, en 1955, *Moi j'aime le music-hall*, évoquer Aznavour en ces termes :

> […] Moi, j'aime le music-hall
> C'est le refuge des chanteurs poètes
> Ceux qui se montent pas du col
> Et qui restent pour ça de grandes gentilles vedettes
> Moi j'aime Juliette Gréco
> Mouloudji, Ulmer, les Frère Jacques
> J'aime à tous les échos
> Charles Aznavour, Gilbert Bécaud[982]

Le « fou chantant », énumérant les « *grandes gentilles vedettes* » de son temps, cite Aznavour, l'associant à Bécaud, renvoyant, ainsi, aux années de collaboration entre les deux artistes. De même, Léo Ferré, dans le second couplet de sa chanson évolutive (première version, 1961), *Les temps difficiles*, chanson à l'humour caustique dans laquelle il réagit violemment à l'actualité

[982] Charles Trenet, *Moi j'aime le music-hall*, 1955, Raoul Breton.

politique, sociale et culturelle de son époque et dans laquelle il critique la chanson française des années 1960 et un certain nombre de ses représentants, évoque ironiquement la voix de Charles Aznavour qui le conduirait vers une carrière cinématographique, s'il l'avait :

> Ou Hallyday ou Dalida
> Y'a pas d'raison qu'on en rest'là
> Fous donc B.B dans ta chanson
> Ca f'ra chanter tous les couillons
> Les temps sont difficiles
> Si d'Aznavour j'avais la voix au cinéma,
> Mais la p'tit' vagu' m'a laissé là,
> Moi, moi, moi qui m'voyais déjà,
> Les temps sont difficiles[983].

L'allusion à Aznavour est ici doublée d'une intertextualité avec le titre *Je m'voyais déjà* (1960). L'anaphore du pronom personnel tonique « moi » renforce l'ironie de cette évocation de l'artiste français.

C'est également dans la perspective de l'hommage qu'il convient d'évoquer les productions artistiques qui appartiennent au domaine de la comédie musicale. En effet, Aznavour a fait l'objet de productions musicales théâtrales qui s'inspirent de son œuvre et de sa vie pour lui rendre hommage[984]. Nous retiendrons, à ce propos, l'exemple de la première comédie musicale hommage qui date de 2008, intitulée *Je m'voyais déjà*[985]. Écrite par Laurent Ruquier et mise en scène par Alain Sachs, sous la direction artistique de Katia Aznavour et Jean-Rachid, son mari, *Je m'voyais déjà* ne raconte pas la vie de Charles Aznavour. En effet, dans la tradition des *musicals* américains, cette comédie musicale raconte l'histoire de six chanteurs en quête de gloire et de succès qui décident de construire un spectacle à partir des chansons de Charles Aznavour. Il s'agit donc d'un hommage qui met en abyme l'œuvre de l'artiste et qui repose sur une réminiscence de ses débuts difficiles que suggère la chanson qui donne son titre à la comédie musicale et la quête des jeunes artistes, interprétés par des figures issues, pour la majorité, de télé-crochets ou de comédies musicales[986]. L'accueil critique est

[983] Léo Ferré, *Les Temps difficiles*, (première version), in *Les chansons interdites… et autres*, album posthume, 2003.

[984] Des spectacles hommage sont encore en cours de réalisation ou en tournée. Le spectacle *Formidable !*, comédie musicale réalisée par Gil Marsalla (producteur du spectacle *Piaf ! Le spectacle*), jouée pour la première fois en 2017, résume la carrière de Charles Aznavour joué par Jules Grison. Ce spectacle musical reprend les titres les plus célèbres de l'auteur-compositeur-interprète français qui a donné son accord au projet. Des spectacles-hommage pullule depuis.

[985] À l'affiche du Théâtre du Gymnase du 02 octobre 2008 au 04 janvier 2009 puis au Théâtre Comédia jusqu'en février 2009 pour ensuite aller en tournée en France, en Suisse et au Canada.

[986] Jonatan Cerrada (« Nouvelle Star »), Arno Diem (« Star Academy »), Saint-Cyr (« Popstars »), Pablo Villafranca (*Les Dix Commandements*).

mitigé : « *une comédie musicale drôle, enlevée et énergique*[987]» pour le *FigaroScope* ; *L'Express* est plus critique :

> *J'me voyais déjà* relie artificiellement les classiques d'Aznavour pour raconter l'histoire plus que banale de jeunes artistes black-beur-gay tentés par la capitale. S'ensuivent quelques galères et l'idée de s'appuyer sur les "années Aznavour" pour monter un spectacle… La mise en scène est signée Alain Sachs. Las ! Laurent Ruquier a bâclé un livret laborieux sur lequel il a plaqué des vannes à deux balles. On applaudit par réflexe les grandes chansons de Charles servies par une interprétation moyennement efficace, Jonatan Cerrada et Pablo Villafranca exceptés[988].

Si la critique journalistique peut être sévère à l'égard de cette comédie musicale ou, au contraire, peut en apprécier la réalisation, son aspect miroir de l'œuvre ne peut être nié. En effet, *Je m'voyais déjà* traduit un aspect important de l'œuvre aznavourienne, à l'origine de sa pérennité : sa relation avec les jeunes générations dont l'artiste s'est toujours montré à l'écoute et très proche. De fait, la transmission intergénérationnelle est au cœur de cette production musicale hommage, notamment à travers le personnage de Francesca, artiste déchue, en fin de carrière, qui parraine cette jeunesse qui souhaite se voir « en haut de l'affiche ». Si Aznavour n'intervient pas dans le processus de réalisation de cette comédie musicale (si ce n'est que par procuration à travers sa fille qui en est la directrice artistique), il n'en reste pas moins qu'il y fait figure de passeur, de parrain et cela annonce, d'une certaine manière, l'album *Aznavour, sa jeunesse* (2014). En se montrant en train de se construire (à travers le procédé de la mise en abyme) comme un spectacle hommage, *Je m'voyais déjà* peut être perçue comme une mise à nu du processus de patrimonialisation de l'artiste français, des rouages d'un processus complexe dans lequel interviennent les notions de mémoire et de reprise – processus qui repose sur la transmission d'un leg patrimonial à une génération en quête de reconnaissance.

L'analyse de quelques détails et de quelques extraits de cette comédie musicale peut exemplifier l'enjeu mémoriel sur lequel elle repose. D'un point de vue narratif et structurel, la pièce commence par la fin du spectacle mis en abyme : les personnages chantent, dans une collégiale, la chanson *Je m'voyais déjà*, tous vêtus de bleu, conformément au « costume bleu » du canteur de la chanson d'Aznavour ce qui favorise la confusion entre la voix du chanteur et le celle du canteur et annonce, ainsi, le thème de la pièce. Les répliques suivantes révèlent qu'il s'agit de la fin du spectacle construit par les personnages, ce qui d'emblée introduit le spectateur dans les coulisses de la réalisation de cette comédie musicale. Cette exposition permet d'expliquer que la comédie musicale va raconter la genèse de cette pièce dont ils nous révèlent

[987] *Le Figaro*, 10 octobre 2008.
[988] Gilles Medioni, *L'Express*, 30 octobre 2008. Charles Aznavour sera, quant à lui, satisfait et ému du résultat lors de la générale, le 13 octobre 2008.

le dénouement, à travers une analepse comme l'indique la réplique de Francesca : « *Il y a un an, je sortais d'une audition…* ». D'emblée, le spectateur est ancré dans le souvenir des étapes de la construction de cette comédie musicale. De même, la scène de la rencontre des personnages avec Francesca à la sortie d'un casting auquel ils ont tous échoué et la naissance du projet de monter un spectacle autour du répertoire d'Aznavour est révélatrice de son enjeu patrimonial. De fait, Aznavour y est cité, car il a été chanté lors de ce casting. Il y est donc objet chanté :

> Abdel : - qu'est-ce qu'ils t'ont proposé toi, Virginie ?
> Virginie : - du Aznavour, *Emmenez-moi*.
> Abdel : - Oh putain, le bol, c'est ma chanson préférée

Ensuite, Aznavour est évoqué à travers son œuvre et le message qu'elle délivre. La chanson n'est donc plus objet, mais devient élément de la structure narrative de la pièce. En effet, Francesca chante *Sa jeunesse* pour encourager les jeunes artistes à persévérer et ne pas se décourager ce qui est l'occasion de mettre en relief sa dimension patrimoniale :

> Alexandre : - C'est très beau, c'est du Aznavour, ça s'appelle *Sa jeunesse*, enfin je crois.
> Francesca : - Bravo, bonne connaissance musicale, les jeunes la connaissent rarement celle-là.
> Chloé : - C'est bien gentil, cette chanson, mais c'est quoi le sous-entendu du message ?
> Francesca : - Et bien, qu'il faut en profiter, plutôt que de vous décourager pour un casting râté, vous feriez mieux de garder espoir et d'être un peu plus constructif.
> Abdel : - Si c'est un concours sur les chansons d'Aznavour qu'on fait, moi je peux faire Emmenez-moi.

Cette scène démontre que l'œuvre d'Aznavour est donc fédératrice du discours dans la pièce. Elle y est à la fois objet et élément du discours. Ce double emploi permet de justifier le choix des chansons, tantôt chantées pour leur rôle dans le spectacle construit, tantôt pour construire la pièce cadre, la pièce initiale. Mais c'est la scène du choix de construire leur spectacle autour d'Aznavour qui est la plus explicite de son aspect mémoriel :

> Chloé : - Un spectacle sur Maria Carey ou sur Madonna, ça vous dirait pas ?
> Nicolas : - Pourquoi pas un spectacle sur Eve Angeli ou Mireille Mathieu ?
> Alexandre : - ou alors, on pourrait faire un spectacle à partir des chansons de Charles Aznavour. Charles Aznavour, tout le monde connaît.
> Abdel : - Exact. Et moi je peux faire *Emmenez-moi*.
> Francesca : - Ah, si vous faites Aznavour, vous me prenez par les sentiments. […] Dites-moi, est-ce que vous connaissez bien son répertoire ? […]
> Nicolas : - C'est cool, on sait au moins qui va chanter « *J'habite seul avec maman, dans un très vieil appartement* »
> Abdel : - Eh ! Je la connais aussi celle-là : « *J'habite seul avec maman dans un très vieil appartement, rue* Balthazate. » Elle est géniale cette chanson !
> Francesca : Et bien tu vois que tu ne connais pas que *Emmenez-moi*. Tu pourrais la chanter, celle-là aussi.
> Abdel : - Euh…Attention, je ne suis pas pédé, moi, madame ;
> Francesca : - Mais Aznavour non plus, c'est justement ça qui a marqué les esprits à l'époque.

En effet, l'évocation de noms d'artistes plus contemporains de la génération des jeunes chanteurs permet, par l'effet du contraste, de renforcer la dimension classique d'Aznavour,

présenté comme connu de tous. De même, l'ironie, l'humour et l'amalgame autour de son titre *Comme ils disent* (dont l'évocation résulte de l'identité homosexuelle du personnage d'Alexandre) est l'occasion de rappeler la polémique autour de ce titre lors de sa création et l'audace de son créateur et donc de la recontextualiser dans une époque où l'homosexualité n'est plus un tabou. C'est donc au gré de ces commentaires anachroniques que se construit le mythe du personnage d'Aznavour dans cette pièce hommage.

Mais cette pièce se caractérise par son casting bigarré qui se veut à l'image du visage de la société française de la seconde moitié du XXe. Comme le souligne Gilles Médioni, de manière quelque peu ironique, il s'agit d'un casting « *black-beur-gay* ». En effet, les personnages de la pièce revendiquent des origines différentes. Cela annonce l'album hommage *Aznavour, sa jeunesse,* paru en 2014, dont nous avions commenté le casting. Cet album se situe également dans le rang des œuvres réalisées en hommage à Charles Aznavour et dans lequel une cohorte d'artistes de la nouvelle génération reprend les standards aznavouriens en leur donnant une couleur musicale contemporaine. Georgette Lemaire a également réalisé un album hommage à Aznavour en 1980, intitulé *Pour Aznavour*[989], dans lequel elle reprend dix de ses chansons célèbres. Il est donc indéniable que les hommages à Aznavour, dans la diversité de leur forme et dans leur fréquence dans le temps, ont enclenché, de manière précoce, le processus de patrimonialisation de l'artiste français.

[989] Nous relevons cet album de reprise, car il est conçu comme un hommage. Réalisé sous la direction artistique d'Arnaud de Froberville pour le label Accord (Musidisc). Sur la pochette du disque y figure une préface manuscrite de la part de Charles Aznavour : « *Une voix, un coeur, une authenticité et, dans son chant, les cris de l'animal blessé, telle qu'en elle-même, Georgette Lemaire*. », ce qui n'est pas sans rappeler la préface manuscrite de Charles Trenet sur la pochette du 33 tours de Charles Aznavour (1953). L'hommage est donc ici doté d'une valeur mémorielle.

2.2. Transtextualité et réécritures :

> Nous ne faisons que nous entregloser.
>
> (Montaigne, Les Essais III,)

> La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes.
>
> (Todorov)

> […] l'imitation est plus que la chose imitée, car elle est cette chose plus l'effort d'imitation, lequel contient en lui-même la possibilité de se reproduire, et donc d'ajouter la quantité à la qualité.
>
> (Michel Tournier)

Joël July décrit la chanson comme « *un art par nature palimpsestique* [990]» dans la mesure où « *la chanson a un goût prononcé pour la parodie et l'autodérision, les références textuelles, les emprunts musicaux qui* [y] *sont légion* [991]». Cette réflexion du spécialiste de la chanson française indique l'importance des échanges intertextuels dans la chanson que soulignait Paul Zumthor dans son ouvrage sur la poésie orale et dans lequel il mettait en relief le caractère fondateur de l'intertexte dans cette poésie :

> Certes on n'en chante pas, au cœur de la « galaxie Gutenberg » sans nécessairement subir l'influence de modèles littéraires ni tirer profit de diverses techniques d'écriture. C'est là un fait d'intertextualité où se manifeste ce qu'a la poésie orale de mouvant, divers, contrastif, attentif aux discours communs plus qu'à la recherche de l'aveu personnel, tourné vers le déjà-connu plutôt que vers l'inouï[992].

En effet, la chanson, « *espace du topos et de la parole mémorielle* [993]», selon Céline Cecchetto, est un espace perméable et favorable aux procédés de l'emprunt, les réemplois et les réfections diverses.

Mais la particularité de la chanson actuelle est sa capacité à se référer à elle-même, à emprunter, à réécrire des textes d'autres chansons. Si cela est perçu par la critique universitaire comme un « *argument de la décomplexion actuelle de la chanson française, notamment vis-à-*

[990] JULY Joël, « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », in *Chanson et intertextualité*, (dir) CECCHETTO Céline, Eidôlon n°94, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p.177.
[991] *Ibidem*.
[992] ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, *op.cit*. p. 144.
[993] CECCHETTO Céline, *op.cit*. p. 10. Elle explique, en l'occurrence, qu'à l'échelle de la macro et microstructure, la chanson est un espace doublement favorable aux expressions de l'intertextualité : « *comme œuvre, elle est formellement fondée sur les figures de récurrence ; comme espace générique, elle est le lieu de la tradition, comprise comme mode de transmission d'un message culturel dans un temps donné* », *ibidem*.

vis de la poésie [994]», la chanson semble désormais capable de produire des œuvres chantées qui l'enrichissent tout en la rappelant. Ainsi, Joël July observe :

> L'essentiel est que, depuis les années 1980 principalement, la chanson s'affiche comme un art à part entière qui a déjà ses propres modèles sans avoir besoin de la poésie officielle et universitaire pour exister[995] […]

L'effet en est essentiellement temporel : « *Et ce continuel réinvestissement du passé chansonnier dans la chanson est* […] *une manière de contrecarrer la vocation éphémère de ce domaine artistique oral et volatile* [996]». Ainsi, l'intertextualité inter-générique et intergénérationnelle en chanson devient une garantie de sa perpétuation et de son entrée dans le champ de l'atemporalité. En se constituant comme réservoir culturel qui se suffit à lui-même, la chanson s'auto-patrimonialise.

Si comme le rappelle Paul Garapon « *la chanson française d'aujourd'hui ne cesse de citer la chanson d'hier, de se situer par rapport à elle* [997]», les formes de renvois d'une chanson à l'autre peuvent s'avérer différentes. De fait, les travaux de Bakhtine sur le dialogisme en littérature et ceux de Genette sur l'intertextualité ont démontré la diversité des formes que peuvent avoir ces emprunts et réfections d'œuvres antérieures, cela en fonction de leurs finalités : ironiques ou dithyrambiques, ludiques ou lyriques, démythification ou patrimonialisation. En effet, si « *tout texte est un intertexte* [998]», selon la formule attestée de Barthes, dans cet immense tissu d'intertextes, les modalités relationnelles sont souvent complexes et variables. Le concept littéraire de la « Transtextualité » que nous empruntons à Genette, développé notamment dans son ouvrage *Palimpsestes* paru en 1982, sera exploité dans notre développement sur les manifestations de la présence de l'œuvre de Charles Aznavour dans d'autres productions artistiques ou même littéraires, postérieures à sa création. Définie comme « *tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte* [999]», la transtextualité s'exprime essentiellement, selon Genette, à travers cinq types de relations perméables et qui peuvent communiquer[1000] (intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité). Force est de constater que les emprunts à l'œuvre de Charles

[994] JULY Joël, *ibid*. p.175.
[995] *Op.cit*. p. 176.
[996] *Ibid*. p.177.
[997] GARAPON Paul, *op.cit*. p.107.
[998] BARTHES Roland, article « Texte », *Encyclopaedia Universalis*, 1973.
[999] GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.7.
[1000] « *Il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupement réciproques* », *ibidem*.

Aznavour s'effectuent par le biais d'une relation hypertextuelle[1001], c'est-à-dire, par le biais d'un rapport d'imitation ou de transformation, ou par le biais d'une relation intertextuelle (« *la présence effective d'un texte dans un autre* [1002]») qu'il conviendra de préciser, d'élargir et d'adapter aux spécificités du genre chanson.

[1001] Au départ définie comme « *toute relation unissant un texte B ([…] hypertexte) à un texte antérieur A ([…] hypotexte) sur lequel se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* », op.cit. p.13, il propose plus tard cette définition alternative : « *un hypertexte est un texte qui dérive d'u autre par un processus de transformation, formelle et/ou thématique* », in « Du texte à l'œuvre », in *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p.21.
[1002] GENETTE Gérard, *op.cit*. p. 8.

2.2.1. Parodies :

> Djali, comment fait maître Guichard Grand-Remy, capitaine des pistoliers de la ville, à la procession de la chandeleur ? Djali se dressa sur ses pattes de derrière et se mit à bêler, en marchant avec une si gentille gravité que le cercle entier des spectateurs éclata de rire à cette parodie de la dévotion intéressée du capitaine des pistoliers.
>
> (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1832)

Définie comme « *un détournement de texte à transformation minimale* [1003]» et comme « *une transformation ludique* [1004]», la parodie fait partie de ces relations hypertextuelles qui régissent entre un texte A et un texte B. Elle peut avoir une intention ludique, satirique ou sérieuse. L'œuvre de Charles Aznavour a été parodiée par certains chanteurs contemporains de l'artiste, mais également par des humoristes. Les intentions ne sont jamais dénigrantes de l'œuvre (l'hypertexte) ou de son créateur. Les hypotextes sont souvent ludiques et leur intérêt repose sur le souvenir du texte initial, jouissant d'une audience avantageuse dans le cas des chansons de Charles Aznavour. En effet, l'œuvre aznavourienne est réécrite et détournée de son sens initial à travers des procédés qui reposent essentiellement sur l'humour, l'ironie, le jeu de mots, l'autodérision, la transposition des registres dans le but de produire une œuvre qui suscite l'intérêt du récepteur susceptible de reconnaître aisément le modèle parodié. Car l'œuvre produite (le texte B) ne peut être appréciée que par l'écart qui la distingue de l'œuvre initiale. Si nous ne pouvons analyser les nombreuses parodies des chansons de Charles Aznavour, nous nous en tiendrons qu'à quelques exemples significatifs de l'aspect ludique de ces parodies.

Ce sont, tout d'abord, les chansons de Suzanne Gabriello qui peuvent être citées pour exemplifier notre propos. En effet, Suzanne Gabriello, connue, entre autres, pour sa relation avec Jacques Brel, est une actrice et chanteuse française qui s'est fait connaître dans le champ de la chanson comique pour ses parodies d'autres artistes (Gilbert Bécaud, Pierre Perret, Jean Ferrat, Enrico Macias, Georges Brassens). Elle a réalisé et enregistré des parodies de Charles Aznavour : *Je m'voyais déjà* (1965)[1005], *Mon permis au mois d'août* (1965)[1006] et *Que t'es triste*

[1003] GENETTE Gérard, *op.cit*. p.45.
[1004] *Ibid*. p.201.
[1005] BARCLAY 70805.
[1006] BARCLAY 71084.

Denise (1965)[1007], *J'ai souvent envie de le faire* (1966)[1008], *T'es pas une lumière* (1966)[1009]. D'emblée, les titres indiquent la présence de détournements parodiques qui reposent sur des jeux phoniques et des paronymes (*Venise/Denise* ; *Paris/Permis*). Mais, à titre d'exemple, l'écart apparaît également dans la construction antithétique de *Je m'voyais déjà* de Suzanne Gabriello. En effet, dans cette chanson, le canteur devient une cantrice et celle-ci se voyait déjà « *en bas de l'affiche* » :

À dix-huit ans, j'étais déjà vedette
Sans avoir fait aucun effort pour ça
À trente-cinq les records de recette
Continuaient d'être battus par moi
Je n'avais rien à souhaiter en somme
Pourtant j'étais rongée par un désir
N'être qu'une débutante, sans le moindre avenir
J'ai tout tenté pour le redevenir

Je m'voyais déjà en bas de l'affiche
Chantant la première devant un public qui n'écoutait pas
Je m'voyais déjà avec un pianiste
Que mon tour de chant manifestement n'intéressait pas

Je guettais en vain, rentrant en coulisse
Le moindre regard de l'un des artistes passant après moi
Je m'voyais déjà, c'est là que j'insiste
Offrant des photos à des spectateurs qui n'en voulaient pas
J'ai tout essayé vraiment pour ramper dans l'ombre
J'ai pris le métro, fais des ménages, acheté à crédit
Si les contrats pleuvent toujours et en très grand nombre
Ce n'est pas ma faute, mais celle des journaux et des impresarii

Ca m'aurait tant plus de faire antichambre
Laisser mon adresse sans qu'on écrive d'attendre patiemment
Et puis tous les soirs pour pouvoir attendre
Je m'voyais déjà gardant des bébés comme les étudiants

J'assortis mes voitures à mes savates
Et je les jette dès qu'elles sont rôdées
Ca n'est vraiment pas pour faire de l'épate
Mais pour éviter d'être démodée
Auprès de mon château le plus modeste
Celui de Versailles ressemble à un taudis
Les hommes les plus beaux veulent devenir mon mari
En ignorant le rêve que je poursuis

Je m'voyais déjà partir en tournée
Portant les valises, réglant les lumières, tirant les rideaux
Je m'voyais déjà après la soirée
Balayant la salle avec les serveurs dans les casinos

Par économie aux bords de la route
Je faisais du camping mangeais des sandwichs roulant en solex
Et pour les étapes paraissant moins courtes
Je m'voyais déjà faisant de l'auto-stop sans aucun complexe
J'ai même essayé je vous jure pour que ma gloire cesse
De dire des âneries dans toute la presse d'un ton véhément
Mais par entêtement sans doute plus que par tendresse
On crie au génie et quand je dis merde c'est du Montherlant

Je n'ai plus maintenant qu'une seule espérance
C'est d'être trop vieille pour envisager un recommencement
Ou que le public un jour de voyance
Réalise enfin au bout de vingt ans que je n'ai pas de talent

Dans cette chanson, Suzanne Gabriello est l'alter ego féminin du canteur de la chanson de Charles Aznavour. Ce personnage féminin, artiste accomplie, célébrée et adulée, à l'opposé du canteur d'Aznavour, souhaite être une artiste de l'ombre, connaître les échecs des débutants que connait, justement, le canteur de la chanson de 1960. Ainsi, la parodie apparaît dans la

[1007] BARCLAY 70849.
[1008] BARCLAY 71255.
[1009] BARCLAY 71253.

reprise antithétique des doléances du personnage qui se voyait « *en haut de l'affiche* ». D'un point de vue structurel, la chanson de Suzanne Gabriello suit l'ordre des idées et des phrases développées par Aznavour dans sa chanson pour s'inscrire en totale opposition à la chanson d'origine. Si Aznavour fait dire à son canteur « *Je m'voyais déjà adulé et riche/ Signant mes photos aux admirateurs qui se bousculaient* », la cantrice de la chanson de Suzanne Gabriello déclare « *Je m'voyais déjà, c'est là que j'insiste/ Offrant des photos à des spectateurs qui n'en voulaient pas* » devenant ainsi l'artiste que le personnage masculin souhaitait devenir. Si l'humour transparaît également dans les détails triviaux évoqués par la cantrice et dans ses aspirations modestes (« *Je m'voyais déjà gardant des bébés comme les étudiants* »), il n'en reste pas moins qu'il repose sur cette reconstruction antithétique, au niveau thématique, de la chanson d'origine.

Dans *Que t'es triste Denise*[1010], Suzanne Gabriello reprend, par le biais des jeux de mots, des éléments textuels et des éléments de l'imagerie liée à la ville de Venise dans la chanson d'Aznavour (éléments liés à un lieu, registre topographique) qu'elle transpose dans le portrait d'une prostituée qui soupire et souffre de la nostalgie de son temps de gloire auprès de ses clients qui aujourd'hui la délaissent (registre de l'affect et de l'émotion) :

Que t'es triste Denise
Au temps de tes amours mortes
Que t'es triste Denise
Parce qu'on ne t'aime plus
Tu cherches en vain des mots
Debout devant ta porte
Quand tu dis viens chéri
On ne t'obéit plus

Que t'es triste Denise
Lorsque les bars racolent
Des filles qui sont jeunes
Et rendent tes jours creux
Et que ton cœur se serre
Quand elles se gondolent
En prenant par le bras
Tes plus vieux amoureux

Que t'es triste Denise
Au temps de tes amours mortes
Que t'es triste Denise
Parce qu'on ne t'aime plus
Le vieux quart de police
Ne t'ouvre plus ses portes
Tu n'es plus un danger
Pour les agents déçus

Que t'es triste Denise
Le soir au clair de lune
Quand tu guettes un client
Que ne se souvient pas
Et que ton homme arrive
Pour chercher sa fortune
Ou celle qui bientôt
La lui procurera
Adieu tous les pigeons
Qui t'avaient fait escorte
Adieu donc leurs soupirs
Et tes rêves perdus
T'es trop triste Denise
Debout devant ta porte
T'es si triste Denise
Qu'on ne s'arrête plus

[1010] Suzanne Gabriello a collaboré avec Françoise DORIN, auteur de ce titre d'Aznavour dont il n'en est que le compositeur. Celle-ci avait proposé à ce dernier, au départ, une version joyeuse de la chanson, intitulée *Que c'est joli Venise*, dont les paroles sont proposées dans son livre : *Dorin, père et fille*, Paris, Plon, 1999, p.205. En voici un extrait : « *Que c'est joli Venise au temps des amours folles/ Que c'est joli Venise au temps de la passion/ Au bout de chaque phrase et de chaque parole/ S'allument dans les yeux des points d'exclamation !* ».

Le passage de la ville « Venise » au personnage féminin « Denise » dont le choix du nom est justifié par une paronomase, est à l'origine de l'écart qui nous inscrit dans une transformation parodique. S'il est question d'une nostalgie douloureuse comme dans la chanson de Charles Aznavour, les jeux de mots (« bar racolent » (homophonie), « se gondolent » (dérivation)) et la transformation des « musées » en « quart de police », à titre d'exemple, trahissent les intentions ludiques de la chanteuse et comédienne française. Celle-ci fait montre d'une bonne connaissance de la chanson d'origine et la reprend de manière détournée (par le biais de changement de registres, de catégories grammaticales…) pour créer une chanson empreinte d'humour. Mais cet humour ne peut être apprécié sans la connaissance de la chanson d'origine. Le souvenir de l'hypertexte est donc ici nécessaire pour mesurer l'apport de l'hypotexte[1011].

L'humoriste français, célèbre dans les années 1970 et 1980 pour ses imitations de personnalités politiques, médiatiques et artistiques, a également enregistré quelques parodies de chansons parmi lesquelles figurent des chansons de Charles Aznavour dont il savait imiter la voix et qui lui a écrit la chanson *Nous nous reverrons un jour ou l'autre* (1980). Le Luron a repris en particulier *Mes emmerdes*, devenue *Ca m'emmerde*[1012] (1977), *Camarade,* devenue *À Fourcade*[1013] (1978) *Le Cabotin,* devenue *Aznapoléon*[1014] (1971) et *Ca passe* devenue *Ca tasse* (1980). L'exemple de *À Fourcade* est intéressant à mentionner. Écrite par Le Luron lui-même, cette chanson ne connait pas une seule version. En effet, Le Luron en construit une nouvelle lors de chaque prestation (spectacles ou émissions télévisuelles) à partir des mots que lui propose le public. La seule condition est la finale en -ade. En effet, la parodie repose sur l'homophonie de la rime et sur une association souvent incongrue, mais humoristique de mots en -ade. Au gré des improvisations, la chanson d'Aznavour va voir se multiplier les parodies de son texte initial. Ainsi, lors de l'émission « Numéro un : Aznavour [1015]» (1978) il chante :

[1011] Dans *Mon permis au mois d'août*, la parodie et le décalage apparaissent également dans la transposition d'un souvenir nostalgique en une situation triviale qui consiste en la confiscation du permis de conduire de la cantrice à Paris, un mois d'août :
Je marche à pieds depuis septembre
Parce qu'un jour cet été
En franchissant la bande
Je me suis fait pincée
J'aurais dû m'y attendre
Mais j'ai risqué le coup
Et je me suis fait prendre
Mon permis au mois d'aout
[1012] Texte de Patrick Font, in *Olympia 1977*.
[1013] Texte de Thierry Le Luron, in *Bobino 78.*
[1014] Texte de Jean Lacroix, in *Olympia 71*.
[1015] Emission du 29 avril 1978.

Camarade, tout est de la faute de Jean-Pierre Fourcade
C'est lui qui m'a mis ainsi dans la panade
Quand je vois un polyvalent ça me rend malade
Mon camarade, aujourd'hui j'en suis à manger des salades
Plus de lait plus de beurre plus de marmelade

Alors que dans l'émission « Juste pour rire », en 1984 (Montréal), Le Luron chante, tout en imitant Aznavour (ce qui double la parodie : une parodie textuelle et une parodie scénique) :

Camarade, je suis venu ce soir à Montréal vous vendre mes salades
Je toucherai mes droits d'auteur sur cette balade
Je suis en pleine forme et pas du tout malade

Cela indique, à travers les variantes textuelles, que la parodie que propose Le Luron est une transformation ouverte et non définitive. Elle repose sur le jeu de mots qui crée l'écart par rapport à l'hypertexte qu'est la chanson de Charles Aznavour et la possibilité de multiplier les versions.

D'ailleurs, il est à signaler, qu'il existe d'autres parodies, sur un autre registre, notamment à travers les créations du duo *Deux copains d'abord*[1016] qui commente l'actualité et raille les politiques en parodiant des chansons dans des textes déposés à la SACEM. Ils ont parodié *Les comédiens* (*Le Raffarin*), *Mes emmerdes* (deux versions *Dans la merde* et *Dans tes rêves*), *Sur ma vie* (*Sarkozy*) et *Je m'voyais déjà* (*J'ai payé déjà*). Ces parodies reprennent surtout la mélodie et la musique de la chanson initiale, mais le texte est en rapport direct avec l'actualité au point de ne pas souvent rappeler directement le texte de la chanson d'Aznavour. Ainsi dans *Sarkozy*, parodie de *Sur ma vie*, c'est le portrait du candidat à la présidentielle qui engendre l'aspect ludique de la chanson et non pas le détournement parodique du texte :

Sarkozy a dû jurer un jour
D'être prêt à tout pour être au second tour
Quels que soient nos maux
Il n'a que des mots
Pour mentir aux femmes et aux hommes

Ainsi, parodiées, les chansons d'Aznavour sont réactualisées, mises au goût du jour et se prêtent à de nouvelles interprétations elles-mêmes renouvelables dans le temps, ce qui, nécessairement, en perpétue le souvenir.

[1016] Camille est l'auteur et Jean-Marie le réalisateur, le musicien et l'interprète des parodies de ce duo, selon leur blog officiel qui ne révèle pas davantage d'informations sur *Deux copains d'abord*.

2.2.2. Pastiches :

> Je vous suis obligée que vous ne pouvez l'imaginer, de la lettre que vous m'avez envoyée ; elle est tout à fait ingénieuse, et tout à fait bien écrite. Elle narre sans narrer ; elle éclaircit les affaires du monde les plus embrouillées ; elle raille finement ; elle instruit même ceux qui ne savent pas bien les choses ; elle redouble le plaisir de ceux qui les entendent. Elle est encore une excellente apologie, et si l'on veut une délicate et innocente Censure. Et il y a enfin tant d'art, tant d'esprit et tant de jugement en cette lettre, que je voudrais bien savoir qui l'a faite.
>
> (Pascal)

Le pastiche, genre imitatif relevant de l'activité artistique « au second degré », selon Gérard Genette qui le situe « *entre la moquerie et la référence admirative* [1017]», est défini par Paul Aron comme « *une pratique mimétique visant à produire un texte (T2) en reprenant les traits stylistiques marquants d'un modèle (T1)* [1018]». Contrairement à la parodie qui est la création d'un texte dérivé d'un texte antérieur par transformation, le pastiche et un texte dérivé d'un texte antérieur par imitation, notamment une imitation du style. Aznavour a été pastiché par des chanteurs de sa génération et de la nouvelle scène française. En effet, son style a inspiré certains artistes qui l'ont imité, ce qui crée des parentés et des liens filiaux. Pour illustrer notre propos, nous nous en tiendrons à deux exemples extraits de l'œuvre de Bénabar, classé par Joël July comme faisant partie des artistes qui, dans la lignée de Charles Aznavour, développent une chanson narrative[1019]. Ainsi, dans *Le dîner*[1020], titre de 2005, Bénabar semble pasticher *Bon anniversaire* (1963) de Charles Aznavour, écrit une quarantaine d'années plus tôt :

Je veux pas y aller à ce dîner
J'ai pas le moral, je suis fatigué
Ils nous en voudront pas
Allez, on n'y va pas
En plus faut que je fasse un régime, ma chemise me boudine
J'ai l'air d'une chipolota
Je peux pas sortir comme ça
Ça n'a rien à voir, j'les aime bien tes amis
Mais je ne veux pas les voir
Parce que j'ai pas envie

[1017] GENETTE Gérard, *op.cit*. p.9.
[1018] ARON Paul, « Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre », in *Modèles linguistiques*, 60, 2009, p.11.
[1019] Voir, à ce propos, l'article « Chanson française contemporaine : état des lieux communs », in », *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, (dir) Bruno Blanckeman et Sabine Loucif, 2012. Dans la famille « alors raconte », July place Aznavour comme l'aîné et Renan Luce, Bénabar, Sanseverino et Thomas Dutronc dans sa filiation.
[1020] Paroles de Bruno Nicolini et Jean-Francois Berger, in *Reprises des négociations*, 2005.

On s'en fout, on n'y va pas
On n'a qu'à se cacher sous les draps
On commandera des pizzas
Toi, la télé et moi
On appelle, on s'excuse, on improvise, on trouve quelque chose
On n'a qu'à dire à tes amis
Qu'on les aime pas et puis tant pis

Je suis pas d'humeur, tout me déprime
Et il se trouve que par hasard
Y a un super bon film à la télé ce soir
Un chef-d'œuvre du septième art que je voudrais revoir
Un drame très engagé sur la police de Saint-Tropez
C'est une satire sociale
Dont le personnage central
Est joué de Funès, en plus y a des extraterrestres !

[…] J'ai des frissons, je me sens faible
Je crois que je suis souffrant
Ce serait pas raisonnable
De sortir maintenant
Je préfère pas prendre de risque, c'est peut-être contagieux
Il vaut mieux que je reste
Ca m'ennuie, mais c'est mieux
Tu me traites d'égoïstes ?
Comment oses-tu dire ça !
Moi qui suis malheureux et triste
Et j'ai même pas de home-cinéma !

Dans cette chanson, Bénabar reprend le motif de la sortie mondaine du couple qui devient source de discorde entre les deux protagonistes et se transforme en une « *soirée gâchée* [1021]». Si le détail de la « télé » et du film de « de Funès » ne sont pas sans rappeler, du point de vue thématique, la « *pièce de théâtre* » de « *Sartre* » ou « *Anouilh* » dont il est question dans *Bon anniversaire*, ils sont conformes à une transposition dans le contexte des années 2000. De même, le détail de la « *chemise* » qui « *boudine* » le personnage masculin est une allusion directe à la robe dont « *le tissu* » se « *déchire* » dans la chanson de Charles Aznavour. Dans les deux chansons, c'est le point de vue du personnage masculin qui est donné. Mais en plus de cette reprise de la thématique, l'imitation apparaît dans le recours au discours indirect libre pour rapporter les paroles du personnage féminin. En effet, comme dans *Bon anniversaire*, cette chanson de Bénabar repose sur une polyphonie. C'est dans cette caractéristique stylistique que repose la filiation entre les deux chansons, en plus de son réalisme dont s'est distingué Aznavour.

C'est également un lien stylistique qui est à l'origine du pastiche dans *Je suis de celles*[1022] (2003) de Bénabar dans laquelle la cantrice, Nathalie, revient sur son adolescence et

[1021] *Bon anniversaire*.
[1022] Paroles de Bruno Nicolini et Fabrice Ravelle-Chapuis, in *Les risques du métier*, 2003.

sa réputation de fille facile. Ce portrait est empreint d'un réalisme narratif et, comme le souligne Stéphane Hirschi[1023], le début de la chanson n'est pas sans rappeler celui de *Non, je n'ai rien oublié*, titre d'Aznavour de 1961 :

> Tiens, qu'est-ce que tu fais là ?
> C'est moi, c'est Nathalie
> Quoi tu me reconnais pas ?
> Mais si
>
> On était ensemble au lycée
> C'est vrai, j'ai changé
> J'ai des enfants, un mari
> Bah quoi, t'as l'air surpris
>
> J'étais pas destinée
> À une vie bien rangée
> J'étais perdue
> Mon mari m'a trouvée

Ce dialogue rapporté au style indirect libre qui traduit la polyphonie du titre est emprunté à Aznavour qui a construit sa chanson, au style cinématographique, sur ce procédé du dialogue rapporté et commenté par le canteur, personnage masculin qui retrouve son amour de jeunesse et revient sur sa nostalgie amoureuse et du temps passé.

Pour finir, le pastiche hommage peut s'exprimer également au niveau de l'interprétation. Ainsi, en 1965, une chanson intitulée *Pourquoi m'as-tu mordu l'oreille* d'une durée d'une minute cinquante-trois secondes est enregistrée chez Barclay par un artiste nommé Jean Yanne. Cette chanson est un pastiche (aux accents parodiques) du phrasé d'Aznavour et de son style d'écriture, notamment dans la construction des structures syntaxiques de ses phrases. Ici le pastiche au niveau du texte (dans sa thématique, la chanson reprend le cliché des désillusions conjugales) est doublé d'un pastiche au niveau de l'interprétation[1024] et la référence à Aznavour devient évidente :

> Tous deux dans notre chambre
> Quand nous nous regardons
> Devant les draps froissés
> Par une nuit commune
> Baissant notre quatre yeux
> Soudain nous comprenons
> Notre affreux désespoir, notre immense fortune
> Nous sommes les victimes à jamais séparés
> D'une phénomène qui dissocia notre couple
> Et comme l'araignée contemplant le fil souple
> De sa toile d'un vieux balai vient de crever
> Nous voyons se dresser le souvenir tragique
> De ce qui fut pour nous un amour extatique

[1023] HIRSCHI Stéphane, *La chanson française depuis 1980*, *op.cit*. p. 253.
[1024] Https://www.youtube.com/watch?v=3ebGcxKI37s&feature=share

Et devant les débris de notre passion
Soudain dans mon esprit s'infiltre une question
Pourquoi m'as-tu mordu l'oreille
Pourquoi pris-tu mon lobe entre tes dents
Et me happas-tu de te bouche vermeille
Quand le tango nous grisait d'un rythme troublant
Ta tête était sur mon épaule
Tu m'as dit : Penche-toi que tes lèvres me frôlent
Mais de tes incisives longues et pointues
Pourquoi pris-tu mon lobe et me le mordis-tu ?
Depuis ce jour, vois-tu, la vie n'es plus pareille
Car entre nous le lien de l'amour s'est brisé
Depuis que tu m'as mordu l'oreille
Nous vivons comme des étrangers

2.2.3. Reprises :

Oui, c'est la mêm' chanson
Mais la différenc' c'est
Que toi tu n' l'entends pas

(Claude François, *C'est la même chanson*, 1971)

Les reprises des chansons de Charles Aznavour peuvent également être commentées dans le cadre d'une étude des productions artistiques qui se présentent comme des « suites » (pour reprendre la terminologie de Nathalie Piegay-Gros), de son œuvre et qui, par conséquent, contribuent à la patrimonialiser et à en faire une œuvre classique. Pour Christophe Kihm, la reprise « *fortement impliquée dans la relation de la répétition à l'imitation* », se définit comme une :

> Expérience qui réalise la mise en force de deux événements (linguistiques, sociaux, culturels, sonores, etc.), le premier reconnu comme point d'origine et le second comme point d'actualisation du premier par l'opération et la mise en acte d'une répétition. Toute reprise est active et rétroactive, et se détermine dans les distances et les écarts produits entre un point d'origine et son actualisation. […] [il s'agit de faire valoir] le passage d'un objet (a) à un objet (a'), mettant en jeu, dans et par des actes, les rapports d'un antécédent à son actualisation[1025].

En chanson, elle s'apparente, dans son fonctionnement, à une forme d'intertextualité. Cette idée, qu'il convient de reprendre, a notamment été développée par Joël July dans deux articles de référence[1026] :

> La reprise pourrait donc être perçue comme un cas particulier de l'intertextualité, une sorte d'holorime de la rime puisque dès lors il ne s'agit pas de ne reprendre qu'un seul morceau d'une chanson ressource, mais de la prendre tout entière. […] une reprise, c'est une démarche intertextuelle qui s'affiche à la fois comme imitation intégrale et paradoxalement comme variante sonore. […] La reprise tente d'y servir aussi bien l'artiste honoré que l'interprète occasionnel. C'est en cela qu'elle rejoint les démarches intertextuelles de la nouvelle génération puisqu'elle anoblit l'hypertexte emprunté[1027]

Joël July démontre dans ses articles, que par son fonctionnement, la reprise s'inscrit dans le cadre des pratiques intertextuelles (la notion d'intertextualité est ici employée au sens large que Genette décrit, dans sa terminologie, à travers la notion de « transtextualité » que nous avons privilégiée dans notre travail). De fait, la reprise que July définit comme un « *vocable* [qui] *inclut des emprunts forts différents qui peuvent aller de la pâle copie à un réaménagement complet de la musique, des paroles, de l'orchestration, de la rythmique* [1028]» ne devient

[1025] KIHM Christophe, « Typologie de la reprise », in *Volume !*, 7 :1/2010, p.23-26.
[1026] JULY Joël, - « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », *op.cit*.
- « En quoi la reprise est une réécriture... », in (dir) ABBRUGIATI Perle, *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, PUP, 2017, p. 85 à 118.
[1027] JULY Joël, « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », *op.cit*. p. 177-178, 180 et 184.
[1028] *Ibid*. p. 179.

réécriture et gagne en pertinence que quand un réel écart se fait sentir entre la version d'origine (hypertexte ou l'objet (a) selon Kihm) et la seconde version (hypotexte ou objet (a')). En effet, il faut qu'il y ait une véritable transformation :

> Si fidèle et assumée que se doit d'être une reprise, « tout un chacun » ne s'apercevra pas qu'il y a reprise intentionnelle si la chanson seconde ne se met pas dans une situation d'écart par rapport à la chanson première. […] Car ce qui définit la reprise, c'est moins la transformation que la restitution. Et nous verrons que ce qui importe dans une reprise, c'est moins la restitution que la transformation[1029].

Si la reprise repose essentiellement sur une connivence avec le public (s'il connaît (a), il appréciera (a')) et sur son « encyclopédie » (Umberto Eco), il n'en reste pas moins que la question de la réception y est centrale. En effet, la reprise repose sur la nostalgie du public pour la chanson d'origine qu'elle va réactiver et sur la réécriture d'un élément fondamental de cette chanson (voix, musique, arrangement, éthos ou encore sexe de l'interprète) qu'elle va détourner pour créer une œuvre nouvelle. Le nouvel éclairage apporté à l'hypotexte peut résulter d'un effet d'anachronisme, de « *changement de contexte* [1030]» et d'un « *éclairage générationnel différent*[1031] » qui va être soutenu par des changements sensibles au niveau du style d'écriture ou du style musical, de la structure et des éléments textuels.

Si Aznavour fait partie des artistes les plus repris dans le paysage de la chanson française, certaines reprises de ses chansons se distinguent par un écart anachronique important. Pour illustrer notre propos, il s'agira de commenter des exemples qui démontrent que l'ensemble des procédés susceptibles d'apporter un éclairage nouveau, de réécrire la chanson d'origine, sont exploités dans ses reprises diverses et variées. Dans notre corpus d'exemples, les reprises des chansons aznavouriennes par leur créateur (reprise du même au même) ont été écartées ainsi que l'album de reprises *Aznavour, sa jeunesse* (2014) ayant déjà fait l'objet de commentaires. Les reprises lors des récents télé-crochets ont été privilégiées, car elles apportent des exemples de variations importantes, ainsi que quelques productions ponctuelles.

Les reprises des chansons de Charles Aznavour s'inscrivent dans un phénomène de mode généralisé, décrit comme un « *passage obligé pour les jeunes chanteurs* [1032]», notamment depuis les trois dernières décennies. Les reprises trouvent dans les chansons caritatives[1033] et

[1029] *Ibid*. p. 178-179.
[1030] *Ibidem*.
[1031] *Ibidem*.
[1032] *Ibid*. p.182.
[1033] Le collectif *Les Enfoirés* reprend plusieurs standards de la chanson française. Charles Aznavour fait partie des trente artistes les plus interprétés par le collectif avec dix reprises. Il a participé au spectacle des Enfoirés à deux reprises : en 1994 et 1999. Les chansons reprises sont : *Hier encore* (en duo avec Patrick Bruel, 1994), *Je m'voyais déjà* (1998), *J'aime Paris au mois de mai* (1998), *Emmenez-moi* (collégiale, 1999 et 2000), *La bohême* (en duo

les télé-crochets un terrain favorable à des transformations et réécritures quelques fois originales. Ainsi, dans l'émission *The Voice, la plus belle voix*, dans sa version française, diffusée sur TF1, Aznavour est souvent repris par des chanteurs en quête de gloire. Parmi ces reprises, certaines se démarquent, tout d'abord, par une exploitation de l'éthos du chanteur-canteur de la chanson d'origine. La reprise du titre *Je m'voyais déjà* par le duo Les Frérot Delavega lors de la demi-finale de la troisième saison peut servir de premier exemple à notre démonstration. En effet, d'emblée, il est à constater que le choix du titre, dans le contexte d'une demi-finale, est motivé par la thématique de la chanson. En chantant « *Je m'voyais déjà en haut de l'affiche* », l'éthos du canteur est assumé par les chanteurs de cette reprise qui désirent, concrètement se voir « *en haut de l'affiche* » comme l'indique leur participation à une émission qui cherche à faire atteindre les sommets à de jeunes artistes. Si cette chanson a longtemps été perçue, à tort, comme autobiographique, en souvenir des premiers échecs de Charles Aznavour, la voix du canteur et celle du chanteur, dans l'œuvre originale ne se superposent pas en réalité. Or dans cette reprise, expectant un hypothétique échec à l'issue de cette demi-finale, le duo endosse pleinement l'éthos du canteur. Cela est d'autant plus explicite dans les modifications apportées au niveau des paroles, notamment sur le plan énonciatif. En effet, les couplets chantés en duos sont marqués par un passage au « nous » et au « on » inclusif : « *nous on était trop pur ou trop en avance/ un jour viendra on leur montrera qu'on a du talent* », chante ainsi les Frérot Delavega, comme pour signifier le fait d'assumer les paroles de la chanson de 1960.

De même, la question de l'éthos et cette « *posture de l'imposture* [1034]» qui génère une illusion d'authenticité et de sincérité dans une chanson peut être remise en question ou au contraire exploitée, selon les cas. Ainsi, quand Manuela, jeune chanteuse seulement âgée de sept ans, demi-finaliste de la saison trois de The Voice Kids, chante « *Je vous parle d'un temps/ Que les moins de vingt ans/ Ne peuvent pas connaître* », le décalage et l'anachronisme sont générés par l'âge de la jeune demi-finaliste qui regrette, de manière précoce, ses « vingt ans ». Mais, quand Ermonia, jeune adolescente d'origine arménienne chante *La bohême* en finale de la cinquième saison de The Voice Kids, première saison après la mort de Charles Aznavour, en présentant sa chanson comme un hommage à l'interprète original de ce titre, celle-ci exploite

avec Muriel Robin, 1999), *Le temps* (2001), *Les comédiens* (2001), *Les plaisirs démodés* (2004), *Il faut savoir* (2014), *Comme ils disent* (2018). Nous retiendrons, à ce propos, le commentaire de July au sujet de la reprise de *Emmenez-moi* : « *un titre comme Emmenez-moi de Charles Aznavour, qui avait eu un succès relativement modeste lors de sa sortie en 1967 […] devient trente ans plus tard l'une des chansons incontournables de l'auteur, notamment après que la tournée des Enfoirés en a fait une chanson chorale en 1999 […] La chanson française établit donc par ce biais de la reprise sa propre anthologie et son échelle de valeur* », *op.cit*. p.182. En effet, l'impact de la reprise du titre d'Aznavour par le collectif les Enfoirés est donc nettement patrimonial.

[1034] HIRSCHI Stéphane, *op.cit*.

le souvenir de l'identité de ce dernier. Cette reprise qui n'apporte pas de changement au niveau du texte, ni au niveau de la musique ou de l'interprétation se distingue donc par son enjeu mémoriel : elle repose sur un rappel de l'efficacité de l'exploitation artistique d'une identité métissée qui caractérise le parcours de Charles Aznavour.

Mais dans ce genre d'émission, la réécriture et la transformation peuvent apparaître dans la mise en scène de la chanson et l'interprétation scénique qui en est donnée. Ainsi, en reprenant *Comme ils disent*, chanson de 1972 sur l'homosexualité d'un travesti, torse nu, coiffé, maquillé en travesti androgyne, lors de la finale de la septième saison de l'émission, Xam Hurricane va tenter de se démarquer en poussant la mise en scène à l'extrême, en souvenir de l'interprétation scénique de Charles Aznavour, elle-même hyperbolique. En effet, Aznavour a longtemps endossé, grâce à une interprétation théâtrale de sa chanson sur scène, le personnage qu'il décrit, en en exagérant les traits. Ici, en grossissant davantage les traits du personnage qu'il chante, à travers son costume, Xam Hurricane crée la surprise et l'écart par le biais de l'hyperbole.

En plus de ces quelques exemples de reprises créées dans le cadre d'émissions favorables et propices à ce genre de pratiques artistiques, il convient d'évoquer des exemples, tout aussi singuliers, provenant de projets artistiques plus individuels. Ainsi, si Dany Brillant reprend en 1999 *Hier encore*[1035], l'absence de changements significatifs (si ce n'est qu'un tempo plus lent et un phrasé plus marqué) l'inscrit sans le simple hommage convenu. De même, en reprenant *Oubli Loulou*, titre de la période Roche-Aznavour (1948), Zaz[1036] ne modifie pas le texte d'origine comme pourrait le laisser croire le passage d'une voix masculine à une voix féminine. Le canteur reste canteur. La musique, le rythme et l'orchestration sont quasi-identiques et l'esprit de la chanson d'Aznavour est maintenu. Seulement, Zaz ajoute un vers à la chanson initiale : « *Merci Charlie* ». Ce vers ultime de la chanson de Zaz fait de sa reprise un hommage à Aznavour. Mais en plus de la célébration de l'artiste repris, cette chanson s'inscrit en cohérence avec le projet artistique de la jeune chanteuse française qui souhaite, par ses effets de rappels, s'inscrire dans la lignée des chanteurs français de l'ancienne génération (elle a également repris Maurice Chevalier dans son album *Paris*, en 2014) à travers ses imitations nostalgiques. Si anachronisme il y a dans cette chanson, il réside uniquement dans la reprise du phrasé de l'époque d'origine.

[1035] Dans l'album *Nouveau jour*, 1999.
[1036] Dans l'album *Recto Verso*, 2013.

L'anachronisme est plus sensible dans la reprise du titre *Je m'voyais déjà* par le rappeur G-Kill dans l'album collectif *l'Hip-Hopée* en 2000[1037], conçu comme un hommage d'une jeune génération de chanteurs issus du rap et du hip-hop envers les classiques de la chanson française et dont le slogan est « *des sons nouveaux pour des paroles éternelles* ». Dans cette reprise, le rappeur transpose la chanson d'Aznavour dans le contexte de création par le biais de chronolectes, termes qui ancrent les paroles originelles de la chanson dans l'époque contemporaine, réduisant ainsi la distance temporelle entre les deux titres. Ainsi, le canteur de la chanson de G-Kill, a quitté « *sa banlieue* » à « *dix-huit piges* » et il a fait faire un « *jean bleu* » chez « *le tailleur le plus chic de Paris* ». Le « *jogging bleu* », il le porte depuis « *dix piges* ». Il court « *après l'oseille* ». Ainsi, s'il apporte quelques modifications dans l'ordre des vers, le texte de la chanson de G-Kill est fidèle, dans l'ensemble, à la chanson d'Aznavour. S'il remplace, comme l'indiquent les exemples relevés, certains mots par leur équivalent contemporains (les « *admirateurs* » deviennent les « f*ans* »), par des termes socialement marqués comme reflet de la langue des banlieues, par le biais d'un changement de registre, paradoxalement, il en maintient d'autres, plus temporellement marqué, tel que le mot « *télégramme* » qui reste inchangé. Ainsi, en faisant côtoyer des termes d'époque, temporellement marqués, le titre de G-Kill tire son originalité de ces doubles anachronismes.

Enfin, la reprise se fait réécriture, dans le corpus des reprises des titres d'Aznavour, par le biais de réorchestrations et interprétations vocales culturellement éloignées de la chanson d'origine. En reprenant *Emmenez-moi*[1038] en en orientalisant la mélodie et le phrasé, devenu emphatiquement oriental, le chanteur raï algérien, Cheb Tarik, propose une version culturellement anachronique de la chanson de 1967. Les instrumentations et inflexions orientales, les variations vocales de l'interprète en font une chanson quasi-parodique qui expliquerait l'accueil mitigé de cette reprise.

Ainsi, à travers les nombreuses reprises des chansons d'Aznavour, les procédés de réécriture se multiplient et se diversifient : transformations vocale, musicale, textuelle, énonciative, lexicale… la chanson aznavourienne se voit même passer de la chanson à texte à la chanson rap ou encore à la chanson raï. Ces reprises permettent de patrimonialiser l'œuvre de l'artiste, de créer des filiations, de revendiquer des identités musicales communes (Zaz) ou d'honorer le talent de l'interprète qui crée l'hypotexte (le cas des télé-crochets). Cela fait de

[1037] Album intitulé *L'Hip-Hopée, la Grande Epopée du Rap*, vol.1, EMI, 2000. Dans cet album, Marina du groupe rock alternatif reprend *Emmenez-moi*.
[1038] Single sorti en 2015.

l'œuvre d'Aznavour une œuvre « féconde » et par conséquent classique, comme le suggère la définition de « l'œuvre classique » proposée par Nathalie Pégay-Gros :

> L'œuvre classique est celle qui s'avère disponible à de nouvelles formes de sensibilité, à une mentalité nouvelle, à des critères de jugement inédits. L'œuvre classique n'est pas alors celle figée dans un ciel éternel, mais au contraire celle qui peut toujours susciter la réflexion et se prêter à de nouvelles interprétations[1039].

[1039] PIEGAY-GROS Nathalie, *op.cit*. p. 21.

2.2.4 Allusions dans les arts et réécritures inter-génériques :

> S'il arrive souvent que l'intention soit indubitable et la signification claire sous un voile transparent, plus souvent encore il ne s'agit que d'une proposition obscure, d'un trait furtif, d'un dessin inachevé, d'une allusion […]
>
> (Paul Claudel, *Un Poète regarde la Croix*, 1938)

J'irais bien refaire un tour du côté de chez Swann
Revoir mon premier amour qui me donnait rendez-vous
Sous le chêne et se laissait embrasser sur la joue.

Je ne voudrais pas refaire le chemin à l'envers
Et pourtant je payerais cher pour revivre un seul instant
Le temps du bonheur à l'ombre d'une jeune fille en fleur

(Dave, *Du côté de chez Swann*, 1975)

Des échos de l'œuvre de Charles Aznavour se font entendre dans des œuvres qui ne se revendiquent pas comme l'imitant (pastiche) ou soucieuses de la transformer à des fins artistiques (parodie). Ainsi, l'exemple probant du titre *Formidable* [1040](2013) de l'artiste belge Stromae qui renvoie à la chanson *For me, formidable* de Charles Aznavour sans en reprendre le contenu, le thème, le style ou la musique est une illustration de ce phénomène. Il s'agit d'une allusion qui a une valeur d'hommage. De même, en chantant *À vingt ans* [1041](2002), Lorie reprend le motif popularisé par l'artiste français par le biais du procédé de l'allusion, théorisé par Genette dans le cadre de ses travaux sur la « *littérature du second degré* ». Elle permet d'expliciter des liens qui existent entre des écrivains ou des artistes, dans le cas de la chanson. Pour Samoyault, « *la perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte* [1042]».

Mais l'allusion, procédé relevant des pratiques intertextuelles, peut dépasser les frontières génériques de l'objet en question. Pour illustrer cette idée tout en restant dans un champ disciplinaire proche de celui de la chanson, il convient d'évoquer la pratique du *sampling* ou de l'échantillonnage. En effet, il s'agit d'une forme d'intertextualité musicale définie par Christian Béthune comme un :

> […] procédé informatique par lequel on prélève numériquement, à l'aide d'un sampleur ou d'un ordinateur, une séquence mélodique, un fond rythmique, une ligne instrumentale, etc., sur un morceau de musique déjà enregistrée et que l'on rejoue, éventuellement en les modifiant par des

[1040] Album *Racine carrée*, 2013.
[1041] Albul *Tendrement*, 2003.
[1042] SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p.36.

> méthodes informatiques de manipulation sonore au moyen d'un appareil appelé séquenceur, indispensable complément du sampleur[1043].

Le sampling ou échantillonnage est donc une forme d'emprunt musical, « *des emprunts de sons préenregistrés, des intertextes sonores coupés, hachés, rallongés, déconstruits puis mixés et remixés à volonté*[1044] ». La pratique du sampling est très courante dans le rap, car « *aussi bien sur le plan sonore que sur le plan discursif, le rap fait preuve ostensible d'une esthétique intertextuelle* », écrit Isabelle Marc, soulignant ainsi les relations intertextuelles et musicales que le rap, genre associé à la chanson en France, peut entretenir avec d'autres genres musicaux[1045]. Apprécié par les rappeurs de plusieurs générations (Booba, NTM, Kerry James), Charles Aznavour a été samplé par plusieurs de ces rappeurs qui reprennent des morceaux de musique des chansons de l'auteur-compositeur-interprète qu'ils intègrent dans leur titre.

En effet, des parties instrumentales de quelques titres d'Aznavour se retrouvent dans le rap et cela depuis les années 1990. Ainsi, le titre *Emeutes* [1046](1998) de Passi reprend les violons de *Désormais* (1973) que reprendra également le rappeur Psy4 de la Rime dans son titre *Plaisir de l'effort*[1047] en 1999. De même, le rappeur Kerry James, bien avant son duo avec Aznavour, alors qu'il était encore membre du groupe Idéal J, reprend un morceau du titre *Les Deux Pigeons* (1976) dans *Evitez* [1048](1998), chanson sur les revendications des jeunes de banlieue. Mais l'intertextualité musicale est plus sensible quand celle-ci est doublée d'une allusion textuelle : le rappeur Oxmo Puccino chante dans son titre *Soleil du Nord* [1049](2009) : « *il me semble que la misère serait moins pénible au soleil* », reprenant ainsi les paroles de *Emmenez-moi* [1050](1967). Ces exemples permettent de montrer que l'œuvre d'Aznavour peur servir de matière à emprunts pour d'autres artistes appartenant à des genres différents et à des générations différentes. Ces emprunts musicaux intergénérationnels donnent davantage d'épaisseur

---

[1043] BETHUNE Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, 1999, p. 10.
[1044] MARC Isabelle, « L'intertextualité sonore et discursive dans le rap français », in *Trans Revista Transcultural de Musica*, 14/2010, http://www.sibestrans.com/trans/a8/lintertextualité-sonore-et-discursive
[1045] Nous renvoyons, également, à la théorie du musicologue canadien, Serge Lacasse, qui a déplacé la théorie de la transtextualité de Gérard Genette vers la musique à travers ce qu'il appelle la « Transphonographie », « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », in *Circuit : musiques contemporaines*, vol.18, n°2, 2008, p.11-26.
[1046] Album *Genèse*, 1998.
[1047] Album *La Cosca Team 1&2*, 1999.
[1048] Album *Le combat continue*, 1998.
[1049] Album *L'arme de la paix*, 2009.
[1050] La version électronique de l'article du *Parisien*, « Dr.Dre, Nas, Kery James… ils ont samplé Charles Aznavour », paru le 02 octobre 2018, propose une liste détaillé des artistes qui ont samplé Aznavour et permet d'écouter les extraits de ces samples. http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/musique/dr-dre-nas-kery-james-ils-ont-sample-charles-aznavour-02-10-2018-7908933.php

temporelle à la patrimonialisation de Charles Aznavour qui peut s'exprimer également dans d'autres genres.

En effet, le cinéma contient des traces des réminiscences de l'œuvre aznavourienne et y fait explicitement allusion. Mise en abyme ou en toile de fond, la chanson aznavourienne apparaît dans des films qui perpétuent ainsi la mémoire de l'artiste français. Dans *Une femme est une femme* film de Jean-Luc Godard, sorti en 1961, la scène du juke-box, entre Angela et Alfred, met en abyme la chanson *Tu t'laisses aller*. Dans cette scène, le personnage féminin, interprété par Anna Karina, demande à Jean-Paul Belmondo qui incarne le personnage masculin, de choisir une chanson de Charles Aznavour. La scène montre la pochette du 45 tours de *Tu t'laisses aller*. La femme, en écoutant le titre d'Aznavour devient une incarnation du personnage féminin que décrit le canteur. Cela est suggéré, notamment, par le motif du miroir que celle-ci fixe du regard. De même, dans *Fauteuils d'orchestre*, film réalisé par Danièle Thompson, sorti en 2006, la chanson *Les Comédiens* est proposée, dans l'une des séquences, en toile de fond, pour illustrer les années 1960 et les souvenirs du personnage joué par Dany. L'association de la chanson d'Aznavour au souvenir, en particulier celui des années 1960, est à interpréter comme un raccourci de la poétique de l'auteur et de son œuvre qui se caractérise par sa charge nostalgique et son lien étroit, dans l'imaginaire collectif, aux Trente Glorieuses.

Dans la même perspective, il convient de relever l'allusion à Charles Aznavour dans le monde du spectacle. Dans son one-man-show, *100% Debbouze* [1051](2005), Djamel Debbouze rend hommage à Charles Aznavour dans une interprétation humoristique de *La bohême*. En effet, dans son sketch « Fleury Mérogis », Jamel Debbouze raconte être allé jouer son spectacle dans la prison de Fleury Mérogis. En plein spectacle, un détenu l'interrompt et lui demande de chanter du Charles Aznavour. Ce dernier s'exécute. Si l'interprétation vocale du titre suscite le rire, la référence à l'*Aziza* de Balavoine à la fin de sa prestation accentue l'effet comique. Le personnage de Jamel, terminant sa chanson par le refrain de la chanson de Balavoine, pense chanter une chanson qui est plus proche de sa culture d'origine. Or celle-ci appartient au champ de la chanson française. Cet amalgame aux enjeux culturels que soutient tout le spectacle sur le parcours d'un jeune banlieusard, émaillé de clichés et de stéréotypes sur la banlieue, suscite, certes le rire, mais renvoie, d'une certaine manière, à l'interculturalité dans l'œuvre d'Aznavour.

[1051] Sketch « Fleury Mérogis », DVD *100% Debbouze*, Sony Music Video, 2004.

Ces allusions aux enjeux patrimoniaux certains, démontrent l'adaptation de l'œuvre et de son créateur à différents registres et différents genres et sa fécondité. Cela transparaît également dans les allusions et les réécritures inter-génériques de l'œuvre. En effet, celle-ci a été l'objet de quatre nouvelles, proposées dans *Aznavour,* hors-série de *Télérama*[1052], paru après la mort de l'auteur-compositeur-interprète. Quatre écrivains se sont inspirés des chansons d'Aznavour dans l'écriture d'une nouvelle. Les quatre textes proposés se nourrissent de nostalgie. L'écrivain afghan, Atiq Rahimi, auteur de la préface à l'*Intégrale* d'Aznavour parue en 2010 aux éditions Don Quichotte, propose une nouvelle intitulée *Il y a des rames*, le romancier Kéthévane Davrichewy intitule sa nouvelle *Hier Encore*, Daphné Kauffman, écrivaine et auteur-compositeur-interprète propose *Elle, Aznavour et Moi*, tandis que Gilbert Sinoué, romancier, auteur du roman Erevan, préfacé par Aznavour, intitule sa nouvelle *Pour toi Arménie*. D'emblée, il est à constater que les quatre écrivains reprennent des titres de chansons d'Aznavour pour intituler leur nouvelle ou évoquent le nom de l'artiste dans leur titre. Cela indique une démarche ouvertement intertextuelle. Si des intertextes entre des œuvres littéraires et des chansons sont repérables dans les productions artistiques des quarante dernières années (Dave s'inspire de *Du côté de chez Swann* [1053]en 1975, Noga chante *Madame Bovary* [1054]en 2006), ce passage de la chanson à la nouvelle doit être perçu comme une illustration de la classicisation de Charles Aznavour. Ces nouvelles sont représentatives de l'univers nostalgique, lyrique et aux temporalités superposées de ce dernier. Mais elles sont surtout des illustrations des récits des chansons évoquées. Elles les réécrivent en prose tout en les évoquant.

Ainsi, à titre d'exemple, *Il y a des rames,* la nouvelle la plus longue des quatre proposées dans la revue, raconte le rendez-vous manqué entre deux protagonistes dans un métro. En effet, le personnage se sent emporté par le regard d'une passagère mystérieuse qui l'intrigue et qu'il ne parviendra pas à aborder jusqu'à la fin. Cette scène se déroule sur un fond de cacophonie et de musique aux airs d'Amérique latine. Un couple de musiciens chante dans le métro *Il y a des trains* de Charles Aznavour. La danse de la chanteuse, accompagnée de maracas donne du rythme à cette scène elle-même rythmée par le mouvement du métro, par ses multiples arrêts et par les montées et descentes des voyageurs. Le mouvement ici, celui du métro, de la danse et de la musique transporte le lecteur vers l'univers de la chanson de Charles Aznavour, chanson sur le mouvement, dont les paroles sont rapportées sans éléments discursifs introducteurs. Chaque couplet ponctue un paragraphe et en devient presque un méta-commentaire. La voix du

[1052] *Aznavour, Télérama*, Hors-série, octobre 2018, p. 71-77.
[1053] Album *Premier album*, 1975.
[1054] Album *Rien de neuf sauf les bulles*, 2006.

chanteur sud-américain, se superpose aux pensées du personnage qui devient le personnage-canteur de la chanson d'Aznavour par superposition :

> *« Il y a des trains*
> *Qui donnent envie soudain de larguer les amarres*
> *L'envie de partir et de tout abandonner*
> *Sans prévenir pour effacer tout le passé*
> *De la mémoire…*
> L'homme aux yeux bleus est maintenant debout, cherchant de nouveau la fille à la peau noire. Au milieu du tunnel, le train freine brusquement, chahute les voyageurs, dégage l'espace comme si c'était pour que les deux regards se croisent un instant – le temps de se dire qu'ils sont là, et puis de se reprendre dans la masse des corps qui cahotent.
> *Il y a des wagons-lits, wagons de nuit, où il fait bon*
> *Faire l'amour sans phrases creuses et superflues*
> *Avec une femme au hasard, femme sans nom*
> *Et inconnue…* », chante toujours le musicien latino-américain dont la compagne est maintenant en train de discuter avec une des touristes […].

Cet entremêlement des pensées et des discours engendrent une polyphonie à l'image de cette réécriture inter-générique de la chanson d'Aznavour. *Il y a des rames* d'Atiq Rahimi se lit ainsi comme une illustration en prose *d'Il y a des trains*. Aznavour y est un personnage à la fois présent et absent : présent à travers la reprise aux accents d'Amérique latine de son titre, à travers les paroles de cette chanson qui traduisent les pensées du personnage et dans la mémoire de l'auteur de cette nouvelle qui fait d'Aznavour, par le biais de cette réécriture, un objet classique.

3. Aznavour prétexte à des œuvres autobiographiques hommages : *Notre histoire* d'Évelyne Aznavour et *Petit frère* d'Aida Aznavour :

Frère et sœur
Même sans les liens du sang
Frère et sœur
De sang, de sentiment
Frère et sœur
Même sans les liens du sang
Frère et sœur
Pour cent, pour cent mille ans
(Olivia Ruiz et Renan Luce, *Frère et sœur*, 2017, Paroles de Alain et Pierre Souchon)

Je pense à ces couples malheureux
À tous ces anciens amoureux
Qui n'ont rien à s'offrir
Que la solitude à deux
(Frank Michael, *Les couples malheureux*, 2016)

La perpétuation de Charles Aznavour s'exprime par sa capacité à engendrer des textes et des œuvres qui constituent autant de reprises, de réécritures et de « suites » de son œuvre et de sa propre production. Mais le processus de patrimonialisation de l'auteur-compositeur-interprète français trouve l'une de ses expressions originales dans des textes autobiographiques dont il est, paradoxalement, le personnage central et qu'il convient d'appréhender à travers la dichotomie « hommage/contre-hommage ». Si les œuvres autobiographiques dont il est question sont des récits de vie à la première personne écrits par des membres de la famille de Charles Aznavour, ce qui d'emblée nous inscrit dans la sphère du privé et de l'intime, il n'en reste pas moins qu'en faisant de Charles Aznavour l'objet de leurs propos, pour le célébrer ou au contraire le dénigrer, ils mettent à mal le pacte autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune et se situent dans la perspective de l'exploitation d'un lien familial dans une entreprise scripturale censée célébrer le moi du locuteur au profit d'un autre moi, celui de l'artiste.

En effet, les œuvres en question sont *Notre histoire* d'Évelyne Aznavour[1055], seconde épouse de Charles Aznavour, paru en 1959 aux éditions La Palatine[1056] et *Petit Frère*[1057] d'Aïda Aznavour-Garvarentz, sœur de l'auteur-compositeur-interprète, paru en 1986 aux éditions Robert Laffont[1058]. Ouvrages peu denses (moins de deux cents pages chacun), ils constituent des autobiographies qui relatent des pans de la vie de leur auteur liés à Charles Aznavour. Tous deux ont en commun d'être placés sous le signe de la mémoire et de l'introspection, d'appuyer leurs propos de correspondances épistolaires et d'expliquer, en les contextualisant et révélant leur genèse, certaines chansons célèbres d'Aznavour. Ces récits s'opposent néanmoins dans leur finalité, même si l'enjeu est similaire. En effet, si Évelyne Aznavour écrit ce livre après son divorce de l'auteur-compositeur-interprète pour se venger d'une rupture amère et douloureuse pour les deux partis, Aïda, quant à elle, cherche à magnifier et glorifier son frère et son ascendance arménienne, retraçant le passé des siens comme pour signifier que le destin de Charles Aznavour est l'aboutissement de celui de tout un peuple qui en est ainsi réhabilité dans la mémoire collective et universelle. Ainsi, à l'hommage rendu à Charles Aznavour de la part de sa sœur Aïda s'oppose le contre-hommage de son ex-épouse. Mais dans les deux cas,

[1055] Charles Aznavour évoquera le livre sans en contester le contenu dans *Aznavour par Aznavour* : « *dans cette guerre, il y aurait dû y avoir un vainqueur : en fin de compte, il n'y a eu que deux vaincus. Sur le champ de cette défaite, elle a écrit, se servant de certaines de mes lettres, un livre intitulé* Notre Histoire*. Ainsi elle prouvait qu'elle avait de la mémoire. Moi, je n'ai que des souvenirs* », *op.cit*. p. 286.

[1056] Ouvrage difficile à trouver en librairie, ayant fait l'objet d'une seule édition. Une copie est disponible à la Bibliothèque Nationale de France et une version numérisée est également consultable sur Gallica.fr à partir du site de la BNF en intramuros.

[1057] Pour Robert Belleret, ce livre nécessite d'être « *repris au conditionnel* », mais détient néanmoins quelques informations fiables. *Op.cit*. p.20.

[1058] Nous avons écarté de notre corpus les productions de Mischa Lev, nom de plume de Mischa Aznavour, fils de Charles et Ulla Aznavour, dont certaines sont autobiographiques, mais ne plaçant pas Charles Aznavour au centre de l'œuvre. Le lien filial est évoqué dans un chapitre de son roman autobiographique sous forme de journal *Moscou Blues*, paru en 2007, en Russie, puis en France aux éditions Anatolia, dans un chapitre teinté d'humour sur « ses cousins russes » :

> « AZNAVOUROV, AZNAVOURIENKO, AZNAVOURANINE, AZNAVOURYAN, AZNAVOUREFF, TOUS COUSINS ? je n'ai jamais rencontré autant de membres de ma « famille » que depuis que je suis à Moscou. […] Ce qui semble assez étrange, vu que mon père n'a qu'une sœur, qui n'a jamais eu d'enfant. Son père, Mischa Aznavour, n'avait que trois ou quatre sœurs. Pour produire toute cette famille, il aurait fallu que ces trois ou quatre sœurs passent leur temps à forniquer. Vu le côté coincé des Arméniens, qui plus est de l'ancienne génération, cela me paraît carrément impossible. Ou alors, bien sûr, ces Aznavourov et Aznavourgily pourraient être les descendants de mon arrière-grand-père, que je n'ai pas connu – et qui fut un beau salopard, puisqu'il décida de claquer tout son fric et de ne rien laisser à son fils, mon grand-père, le laissant dans la misère. De cet homme-là, je ne sais rien. Avait-il un frère, des sœurs, ou quelque cousin que ce soit ? Mais, de toute façon, comme il quitta la Russie en plein Octobre rouge, il ne reste pas grand monde de mon ascendance ici. Mise à part les trois ou quatre filles de son épouse qu'il avait lâchement abandonnées. Des frères et des sœurs ? peut-être. […] Ce que je sais, c'est que souvent ces nouveaux cousins me connaissent mieux que je ne les connais. Et, si mon père n'avait pas connu la réussite qu'il a eue, sans doute n'aurais-je pas eu la chance de me faire toute cette merveilleuse famille russe. », pp.36-37.

Si l'ascendance revendiquée est, ici, conforme à celle décrite par Aznavour dans sa propre prose autobiographique, l'intérêt de ce passage est la mise en valeur de l'effet de la notoriété du père sur l'entourage du fils, traité avec beaucoup d'humour, d'ironie et d'autodérision, sans, cependant, chercher à valoriser le père.

ce dernier s'inscrit dans un processus scriptural mémoriel qui permet de transmettre sa propre mémoire en tant que figure artistique marquante de son temps.

Si la pratique de l'hommage familial dans le genre autobiographique littéraire n'est pas exclusive aux Aznavour (nous pensons à Albert Cohen qui dans *Le livre de ma mère* rend un hommage autobiographique à sa mère, à Colette qui dans *Sido* rend également hommage à sa mère ou encore à Annie Ernaux qui, dans *La place*, fait le procès de sa famille), ces deux récits autobiographiques s'inscrivent dans une logique inverse des pratiques existantes : la personne qui écrit bénéficie d'une notoriété moindre, voire inexistante, comparée à la personne que l'on décrit de près grâce à la proximité due au lien familial. Cela laisserait soupçonner une entreprise en quête d'autopromotion de la part de l'auteur du récit autobiographique[1059]. Cependant, nous n'interrogerons pas cet enjeu dans la mesure où il y a très peu d'indices de réception critique autour de ces ouvrages dans la presse ou dans le monde de l'édition qui pourraient conforter cette idée. Nous nous en tiendrons aux indices textuels et génériques pour mesurer l'impact de ces récits sur la réception de la figure de Charles Aznavour et sur le processus de patrimonialisation dans lequel il est inscrit. Cela pour démontrer que ce récit apporte des clés de compréhension du parcours artistique et humaine de Charles Aznavour. Quelle image de l'artiste ces ouvrages véhiculent-ils et quels éclairages sur sa personnalité apportent-ils ? Quelle image donnent-ils de leur auteur ? Quelle place occupe la chanson dans ces ouvrages ? Quels sont les indices de la rhétorique de la valorisation ou de la critique qui y sont présents ? En quoi les normes et les valeurs de l'écriture autobiographique (en termes d'agencements discursifs et de procédés narratifs) y sont-ils instrumentalisés au profit d'une construction de l'image d'autrui ? Ce questionnement servira de tremplin à notre brève analyse des enjeux de ces récits autobiographiques qui ont pour objet Charles Aznavour.

Il est tout d'abord à constater que l'autobiographie, telle que définie par Philippe Lejeune en tant que « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* [1060]» semble compromise dans les récits que nous analysons dans la mesure où l'accent est mis sur une autre personnalité que celle qui revendique l'écriture de l'ouvrage. Cela est notamment explicité dès le titre même de ces récits : *Notre histoire*, d'Évelyne Aznavour, suppose, par l'emploi du possessif pluriel, le récit d'un vécu commun perçu à travers le prisme

[1059] Notamment pour Évelyne Aznavour, née Évelyne Plessis, qui signe son livre de son nom marital alors que le divorce est prononcé avant 1959.
[1060] LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 14.

de sa subjectivité. *Petit frère* d'Aïda Aznavour déplace, d'emblée, quant à lui, la focalisation vers Charles Aznavour. L'image peut également compromettre l'enjeu de l'entreprise autobiographique dans la mesure où la couverture des deux livres nous situe, d'entrée de jeu, dans le monde de Charles Aznavour auquel sont associées Évelyne et Aïda. De fait, une photographie de Charles et Évelyne, en noir et blanc et une photographie de Charles et Aïda enfants, sépia, sont les couvertures respectives des livres en question. De même, « *Pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage* [1061]», écrit Philippe Lejeune, précisant ainsi les termes et le fondement du « pacte autobiographique », sorte de contrat de lecture passé entre l'auteur et le lecteur. Or, si le premier ouvrage est signé par un seul auteur (Évelyne Aznavour), le second est co-écrit avec « *le concours de Denys de La Patellière* », comme l'indique le péritexte, ce qui nécessairement met à mal le pacte autobiographique qui garantit la sincérité du récit et de ses intentions. Il semblerait donc, dans ces récits, que si pacte autobiographique il y a, ce dernier a été signé au nom, voire à l'insu, des principaux intéressés, par procuration. Ces récits autobiographiques dans lesquels la part d'introspection et la poésie du souvenir sont éminemment importantes (éléments nécessaires d'une autobiographie), s'apparentent davantage à des biographies intimes, privées et familiales de Charles Aznavour.

Les incipits de *Notre Histoire* et de *Petit frère* sont également à lire comme des indices révélateurs des enjeux de l'entreprise scripturale de leur auteur. Dans le sillage de la tradition établie par Rousseau qui, dès le préambule de ses *Confessions*, en décrit l'objectif et la finalité, Évelyne et Aïda Aznavour y explicitent le « pourquoi » de leur œuvre. Commentant une lettre de Charles Aznavour retranscrite qui revient sur la fin de leur histoire, Évelyne Aznavour inscrit son récit sous le signe de l'introspection qui cherche à comprendre les raisons de l'échec de leur relation :

> « *Tu as pris la décision qu'il fallait prendre, ne regrette rien de ce qui nous arrive. Nos souvenirs, je les emporte avec moi dans ma solitude qui a sonné sa naissance à midi, le premier jour de cet été. La maison est vide. J'entends, peut-être pour la première fois tous les bruits que je n'ai jamais remarqués auparavant : le cliquetis du frigidaire, le gaz qui se consume au brûleur du chauffe-eau… Je garde en moi la mélancolie de nos années passées. Non, je ne t'ai pas rendue heureuse, jamais je ne rendrai qui que ce soit heureux. La réussite n'aura rien changé pour moi, je suis né pauvre, je mourrai pauvre, même si je suis colossalement riche un jour. Je suis un ambitieux et les ambitieux ont toujours tout détruit avant de se détruire eux-mêmes… Mon métier est une maladie incurable qui non seulement me mine, mais ronge aussi les gens qui m'entourent. Il est grand temps que tu te soignes avant qu'il ne soit trop tard…* »
> Il est trop tard. Où sont nos espoirs, nos élans, notre spontanéité ?
> Je ne souffre pas encore, je demeure lucide. J'étudie froidement mes réactions, les tiennes. Je m'interroge, à quel moment la sincérité chez toi devient-elle « métier » ? Quand se confondent-ils ?

[1061] *Ibid*. p.15.

> J'isole tes phrases, tes mots. Je les répète en moi avec ta voix, tes accents, je retrouve tes joues creuses, tes yeux tristes. Je veux y croire comme au premier jour où je les ai vus – cette première fois où tu m'as tendu la main[1062].

Cette polyphonie, engendrée par la transcription de la lettre de Charles Aznavour qu'Évelyne Aznavour commente par la suite ainsi que l'emploi de la deuxième personne du discours, semble, d'emblée, indiquer aux lecteurs, qu'il s'agit d'une œuvre de représailles, ne serait-ce que par le portrait physique qu'elle brosse de son ex-mari. Evelyne Aznavour cherche à « décortiquer » l'origine de la faille du couple. Celle-ci est clairement orientée, par les deux voix de cet incipit, vers le métier de Charles Aznavour qui serait à l'origine de l'échec. Ainsi, la suite de cette autobiographie incriminera « l'artiste » Aznavour qui en est venu à bout de « l'homme », de « l'époux » et du couple. C'est sans doute dans cette idée qu'en réside l'enjeu majeur : l'image de l'homme privé et ses rapports avec l'image de l'homme public.

Aïda Aznavour, est, quant à elle, d'un point de vue générique, plus classique et conventionnelle. Elle situe son récit, dès son préambule, dans le champ du souvenir. D'emblée, l'épigraphe de ce récit, signée Charles Aznavour, nous inscrit dans cette perspective mémorielle : « *Aïda, c'est ma mémoire*. ». Cette épigraphe confère une légitimité au récit de la sœur de Charles Aznavour, car celui qui en est l'objet en devient lui-même le garant. Les premières lignes reprennent le topos de la naissance du petit frère et font remonter le lecteur au temps de l'enfance, élément fondamental de l'écriture autobiographique, ici détourné au profit du frère :

> J'avais seize mois quand c'est arrivé et pourtant je m'en souviens comme si c'était hier : le papier à fleurs de la petite chambre d'hôtel, le soleil sur les vitres et, un peu plus loin, de grandes aches vertes, les arbres du boulevard Saint-Michel.
> Pour la première fois, je suis seule avec Yaya mon arrière-grand-mère. Maman est partie il y a quinze jours et aujourd'hui elle va revenir. Je ne tiens pas en place, je répète sur tous les tons, sans me lasser : « apayiguess, apayiguess » ; ma grand-mère sourit, il y a des pas dans l'escalier, la porte s'ouvre, maman est là. Je me précipite et puis je m'arrête, comme intimidée soudain : ce paquet de linge tout blanc d'où émergent des cheveux tout noirs et un visage tout rouge, c'est « apayiguess », c'est mon tout petit frère. Maman se baisse pour que je puisse l'embrasser, je pose, avec toute la passion dont je suis capable, un baiser sur le bout de son nez, ça le réveille et ça ne lui plait pas du tout, il se met à hurler…Pendant un quart d'heure, il ne cessera pas une seconde, offrant ainsi à tous les voisins de la rue Monsieur-le-Prince le premier récital de Charles Aznavour. […]
> Comme mon grand-père, comme mon père, comme mon frère Charles je suis née Aznavourian…
> Et aujourd'hui, à soixante-trois ans, j'ai envie de me souvenir de ceux qui nous ont donné notre nom, notre sang arménien et notre envie de chanter.
> Je ferme les yeux, je revois ceux qui m'ont faite, qui m'ont aimée et qui ne sont plus. Des lambeaux de récits, de confidences murmurées, d'évocations remontent peu à peu, l'un entraînant l'autre à la surface de ma mémoire…Sans ordre, sans chronologie : pour ceux qui sont entrés dans l'éternité, le temps n'existe plus[1063].

[1062] AZNAVOUR Evelyne, *Notre histoire*, Paris, La Palatine, 1959, p. 7-8.
[1063] AZNAVOUR Aïda, *Petit frère*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 09-10.

Si la précocité des capacités vocales de Charles Aznavour se fait sentir dans cet incipit, il n'en reste pas moins que ce dernier met l'accent sur la forme du récit, composé de bribes de souvenirs racontés selon la chronologie subjective de la mémoire de l'auteur, et sur le passé familial, celui des ascendants arméniens, sur l'origine. Si ceux qui composent le passé de la narratrice sont entrés dans une forme « *d'éternité* », sans doute cherche-t-elle à faire de Charles Aznavour, son frère, une balise mémorielle de leur passé et lui faire atteindre cette même forme d'immortalité. Cet incipit indique également que la fratrie, dans cette forme de biographie fraternelle, est au cœur de l'œuvre ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Jean-Louis Sourgen : « *la création n'est pas seulement un processus individuel, mais aussi un processus groupal dont la fratrie constitue un élément important et parfois essentiel* [1064]». En effet, en plaçant la figure du frère comme figure centrale dès l'incipit, Aïda Aznavour s'inscrit dans la lignée des fratries légendaires (dont Antigone ou encore Hansel et Gretel seraient des exemples prototypiques) et démontre, par conséquent, que l'enjeu de son livre est la célébration du frère. Ces deux incipits indiquent que ces deux ouvrages autobiographiques vont, d'une certaine manière, participer à la fabrique de l'objet artiste, de l'image de l'artiste Aznavour qui devient, par conséquent, patrimonialisé.

Dans *Notre histoire*, Évelyne Aznavour va revenir sur les sept années de sa vie commune avec Charles Aznavour, sur leur mariage (« *la farce* [1065]») qui ne dura que trois ans, et va revenir sur leur histoire d'amour. Celle-ci est décrite dans un style romanesque, empreint de pathétique, d'ironie et de distanciation, reposant sur des anecdotes et des souvenirs ponctuels. Le style cinématographique de son récit, sa chronologie incertaine, la rapidité de son rythme narratif et l'importance de la correspondance épistolaire qui y est rapportée en sont les principales caractéristiques. Leur relation, qui débuta dans les années 1950 jusqu'à 1959 coïncide avec l'ascension progressive de Charles Aznavour, ses premiers succès, notamment à l'étranger, son enrichissement et ses débuts dans le star-system. Cette période importante dans la vie et la carrière de Charles Aznavour est donc décrite de l'intériorité du couple Evelyne-Charles dont la relation, souvent agitée et orageuse, est décrite et analysée avec lucidité tout en s'inscrivant dans des schémas relationnels connus et stéréotypés. Le récit en apporte des éclairages intéressants, révélant des aspects de la personnalité de l'artiste peu connus et un portrait peu conventionnel de ce dernier. L'œuvre apporte également des témoignages originaux sur l'entourage immédiat de Charles (l'ascendance de sa famille sur lui, sa relation servile avec

[1064] SOURGEN Jean-Louis, « Fratrie et création », in *Le Divan familial*, 2016/1 (n°36), p.149 à 163.
[1065] *Ibid*. p.126.

Piaf, ses amis) et sur le monde artistique et son fonctionnement. Il peut donc être lu comme un véritable témoignage qui immortalise l'évolution d'un Charles Aznavour encore tâtonnant dans l'univers de la chanson. En effet, Aznavour y est décrit comme un homme fragile, complexé, jaloux, pragmatique et carriériste (sacrifiant famille et amis pour le travail). D'abord, présenté comme dépendant de la « cour » de Piaf (« *Me présenter Édith avait plus d'importance pour lui que de m'introduire auprès de sa famille. Elle devait ratifier toutes ses décisions. Si elle m'avait jugée insignifiante, il aurait sans doute cessé de me voir*. [1066]»), il est peint comme un homme conscient de son manque d'instruction (« *je ne sais pas écrire et rien que le fait de le savoir, me donne un complexe.* [1067]») qui devient revanchard, notamment après avoir atteint la gloire.

Mais l'axe majeur et fondamental de cette œuvre souvenir, de cette autobiographie qui, finalement, brosse le portrait d'un « autre » à la fois proche et éloigné, différent de celui qui dit « je », est certainement celui de l'introspection amoureuse du couple. La relation amoureuse des deux personnages est au cœur du récit et des échanges épistolaires qui ne sont pas sans rappeler certains aspects de la correspondance de George Sand et Alfred de Musset. La description de cette relation est intéressante à lire de près dans la mesure où celle-ci retentit sur l'œuvre de Charles Aznavour qui en porte les traces. D'emblée, la rencontre des deux protagonistes principaux de cette autobiographie, augure, d'une certaine manière de son aspect houleux que révélera la suite des événements décrits, rythmés de disputes et de réconciliations :

> C'était un matin sec et lumineux de fin septembre. Je retrouvais Paris après trois mois d'absence. J'arrivais avec Emmy – butin de ma campagne d'Égypte – jeune Anglais d'Alexandrie dont j'étais fière.
>
> Un ami, Roland, m'avait donné rendez-vous au Fouquet's, Charles l'accompagnait. Tous deux faisaient partie de la « suite de Piaf » et habitaient chez elle : l'un « Amuseur », l'autre « Auteur de Madame ».
>
> Le nom de Charles Aznavour ne m'était pas inconnu, mais je ne l'avais jamais distingué de celui de son partenaire, Pierre Roche. Il est difficile de personnifier des duettistes. Je le pensais, je le dis, je tombais mal. Son divorce artistique était trop récent, il avait peine à imposer son seul talent personnel. La répartie fut cinglante :
>
> - Vous ne m'avez jamais distingué de mon partenaire ; moi je ne vous ai jamais distinguée de l'anonymat. Nous sommes quittes.
>
> Nous venions d'engager notre premier combat. Petites hostilités qui nous ont attirés l'un vers l'autre, qui devaient ensuite nous dresser l'un contre l'autre. Nous allions nous taquiner pendant sept ans. Nous taquiner, nous mordre jusqu'à la lassitude et au découragement[1068].

Dans cet extrait, un rapport de force est d'emblée instauré entre Évelyne et Charles Aznavour. Le mouvement d'attirance-répulsion qui régira leur relation est ici annoncé et décrit avec la

[1066] *Ibid*. p.15.
[1067] *Ibid*. p.21.
[1068] *Ibid*. p. 11-12.

lucidité d'un retour introspectif vers le passé, inhérent au genre autobiographique. La voix narratrice d'Évelyne divorcée de Charles Aznavour, relatant avec du recul leur histoire et commentant la nature de leurs sentiments, explicite les causes de l'échec, de la souffrance et des blessures dont ils ont été les victimes mutuelles et réciproques. En effet, la métaphore du combat, filée dans cet extrait, les sentiments de « lassitude » et de « découragement » qu'Évelyne Aznavour évoque pour décrire les causes de la rupture, annoncent leur incompréhension de l'autre et leurs visions différentes de la vie qu'elle suggèrera tout au long de son récit, placé sous le signe des séparations et des retrouvailles. Cette analyse sera d'ailleurs confirmée par Aznavour dans *Aznavour par Aznavour*, dans un commentaire inspiré des propos de sa seconde épouse – commentaire qui peut être lu comme un résumé de l'œuvre de celle-ci, comme une sorte d'analyse textuelle et sommaire de l'introspection établie :

> Nos corps faisaient l'amour et nos esprits la guerre. Elle voulait me transformer, je voulais l'amadouer. Elle voulait m'imposer ses relations, je voulais l'emporter dans ma bohême. Elle rêvait de faire une carrière : je poursuivais la mienne. Elle aimait me conseiller : je n'admettais ni ses conseils ni ses critiques. Je n'aimais pas son monde : elle ignorait le mien. Elle ne croyait qu'aux relations ; je ne croyais qu'au travail. Elle avait des amis influents ; j'avais des amis marrants. Elle admirait mes chansons, mais elle doutait de ma réussite comme chanteur et me croyait incapable de jouer la comédie. Je n'aimais pas sa manière de chanter et j'ajoutais perfidement que l'amour est peut-être aveugle, mais pas forcément sourd. Elle aimait les boîtes à la mode et moi les bouis-bouis infâmes. Nous ne concevions ni la vie ni l'amour de la même manière. L'âge la paniquait, l'âge me rassurait. Nous ne faisions aucune concession, mais chacun affirmait qu'il était le seul à en faire. J'aimais son genre d'humour ; elle riait de mes plaisanteries.
>
> Nos séparations étaient des délivrances soudaines, qui nous laissaient heureux de nous retrouver enfin seuls et libres. Mais à peine nous étions-nous quittés, nous nous écrivions de longues lettres. L'éloignement se révélait une délivrance, mais dès nos retrouvailles, c'était l'affrontement. Tout était bon pour nous rendre jaloux ; et bien-sûr, les scènes se succédaient avec fréquence[1069].

L'extrait suivant nous servira d'illustration de l'aspect agité de cette relation tel que décrit par Aznavour et son ex-épouse. Il relate des retrouvailles passionnées après une longue séparation accompagnée de doutes et de souffrances :

> Vingt-huit jours, il y a vingt-huit jours que je dérive et lui, il dort ; ses nuits sont sans cauchemar, ses jours sans souvenirs. Nous avons vécu du même souffle, dormi au même rythme pour rien. Était-il à ce point assoiffé d'honneurs qu'il n'a plus le temps de se retrouver seul avec lui-même ?
>
> Deux jours plus tard alors que j'avais perdu tout espoir, sa lettre est arrivée. Il lui aura fallu un mois pour se rappeler que j'existais, un mois pour se repentir :
>
> *Je me débats impuissant parmi des choses qui me dépassent. Je commets sûrement des erreurs, je n'y peux rien. Je travaille pour arriver le plus haut possible, c'est un but que je m'étais fixé dès l'enfance, car j'ai connu la médiocrité aussi j'ai mis tous mes efforts dans mon métier, qui est le seul moyen honnête pour moi d'en sortir. Je sais bien, que pour cela, je néglige tout autour de moi, je sais qu'il est difficile de le comprendre et encore plus de l'admettre, mais rien n'est changé pour moi, je t'aime toujours et si je ne t'en donne pas une preuve suffisante, si je te délaisse au profit de ma réussite, j'en suis le premier puni et le premier malheureux.*

[1069] AZNAVOUR Charles, *Aznavour par Aznavour*, Paris, 1970, p.285.

> *Tu sembles résolue à me quitter définitivement, j'ai toujours plaisanté avec toi sur ce sujet sans y prêter attention, car je n'y ai jamais cru. Je n'ai jamais pensé que nous pouvions nous séparer.*
>
> *Peut-être, comme tu le dis, ce qu'il y a entre nous n'est que de l'amitié, peut-être avons-nous une grande habitude l'un de l'autre, il va falloir que j'y réfléchisse, mais je ne le crois pas. Nous ne nous entendons pas exactement comme nous devrions le faire, tu ne me comprends pas toujours et moi je ne te comprends pas non plus. Je suis peut-être égoïste, inconstant, arriviste, mais je t'aime, à ma manière, pas comme tu le voudrais, pas comme il le faudrait, mais quoique tu penses, je t'aime*. […]
>
> À Oran, Gilbert Bécaud et Dario Moreno viennent m'écouter chanter. Quand j'annonce à Gilbert : « Tu sais, entre Charles et moi, c'est fini !... » Il éclate de rire.
>
> Personne ne prend ma tragédie au sérieux. Moi non plus d'ailleurs. Je ne suis plus aussi convaincue de la nécessité d'une rupture. En éliminant ses flatteurs, je parviendrai peut-être à lui faire recouvrer son équilibre. Dégrisé, Charles redeviendra accessible. J'envoie un télégramme : « Serai Marignane le 14 août ».
>
> Je n'ai pas d'inquiétude. Il sera là.
>
> …Nous voici face à face, comme je l'ai rêvé. Nos yeux, nos grands yeux ouverts, nos mains s'étreignent, je regarde palpiter sa chair, qui bat de la chaleur retrouvée. Je prends son souffle, il est vivant, réel. Le bonheur grandit en moi, il s'élève, retombe en gerbes qui nous submergent. En cet instant, je l'aime comme je n'ai jamais aimé, comme je n'aimerai jamais plus[1070].

La lettre d'Aznavour à sa femme (insérée dans le récit sans marqueurs typographiques), se voulant l'expression d'un amour sincère et continu, se présente sous la forme d'une analyse de soi de la part d'un individu conscient de ses lacunes, de ses défauts et du poids de son vécu et de son passé. Elle également une fine observation du fonctionnement de leur couple et de leur antinomie qui causera, à la longue, l'échec de leur relation et leur divorce qui inspirera à Aznavour le titre *Comme des étrangers* (1961), véritable radiographie d'un couple qui n'est autre que celui d'Évelyne et Charles :

> Un peu par lâcheté, un peu par lassitude
> Sur la terre brûlée de tous nos jours heureux
> Un peu par vanité, un peu par habitude
> De peur de rester seuls nous vivons tous les deux
> Comme des inconnus, qui n'ont rien à se dire
> Comme des gens pressés qui se voient par hasard
> Échangeant quelques mots dans un pâle sourire
> Avec rien dans le cœur, et rien dans le regard
>
> Il ne nous reste rien que regrets et remords
> Rien qu'un amour déjà mort
> Nous ne sommes quoi qu'on fasse
> Que deux êtres face à face
> Qui vivent comme des étrangers
> Mais qu'est-il devenu du couple qui s'aimait ?
> Nous ne le saurons jamais
> Car nous restons côte à côte
> En nous rejetant les fautes
> Et vivons comme des étrangers[1071]

[1070] *Ibid*. p. 121-123.

[1071] D'ailleurs, il placera en épigraphe du chapitre quarante de sa première autobiographie (*Aznavour par Aznavour*, écrite par Jean Noli), consacré à sa relation avec Évelyne, le dernier couplet de cette chanson de 1961 (*op.cit*. p.285).

D'ailleurs, la chanson et son univers sont présents dans cette autobiographie. La genèse de la création de certaines chansons est décrite :

> Devant Édith et Jacques attentifs, Charles commence : « le petit cheval était déjà poney déjà poney… ». Le tout avec modulations, variantes, contre-chant.
> - Imaginez les chœurs, Édith, ça peut être grandiose.
> - C'est pour ça que tu nous as dérangés ?
>
> Clin d'œil à Gilbert, Charles bondit, s'empare d'une chaise, frappe du pied : « la pluie ne cesse de tomber…Viens plus près, Chérie ». Il secoue la chaise, gesticule ; danse comme un possédé. Gilbert galvanisé, double le tempo, « chauffe », plaque les accords avec force.
> Pills s'inquiète, Édith se pâme de rire, le piano résiste. « Allez, viens, viens… » coup de pied à la chaise qui se disloque…
> Charles venait de trouver son nouveau style[1072].

Evelyne Aznavour se présente parfois comme la muse de Charles Aznavour : elle serait ainsi celle qui a inspiré à Aznavour *Je t'aime comme ça* (1955) : « *Je ne crois rien avoir de l'Égérie diaphane, mais je dois constater que mon absence l'inspire. Devrais-je passer toute ma vie en exil, en sacrifice à l'art ?* [1073]», écrit-elle, introduisant ensuite le texte de la chanson dont la musique est signée Jeff Davis. La chanson semble également instrumentalisée quand elle se veut l'écho des péripéties domestiques du couple. Ainsi, Évelyne Aznavour reprochera à son ex-mari d'exploiter leur divorce en en faisant une source d'inspiration de son œuvre et de faire de sa vie un outil d'autopromotion :

> Voici, clame soudain Charles, la chanson qui sera le succès commercial de ma prochaine rentrée : *Je ne peux pas rentrer chez nous* :
> *Je voudrais bien rentrer chez nous,*
> *Sentir ses bras là sur mon cou,*
> *Sécher mes larmes sur ses joues…*
> C'en est trop. Je me lève et quitte la pièce. Je me réfugie au creux d'un sofa, loin de tous, écœurée. Charles exploite tout. Notre divorce lui a été prétexte à publicité, avec nos larmes il fait une chanson. Comme il devait rire en m'entendant prôner la dignité et la décence…[1074]

De même, dans son usage de ce que l'on a analysé comme des « chansons méta-commentaires » (fonction métatextuelle des extraits de chansons dans la prose) pour expliquer l'interférence générique entre chanson et prose intime dans l'œuvre aznavourienne, Aznavour associera un couplet des chansons *C'est fini*, *A tout jamais* et *Je ne peux pas rentrer chez moi* au récit qu'il consacre à Évelyne dans *Aznavour par Aznavour* et dans *Le Temps des avants*[1075]. Mais ce sont

[1072] *Ibid*. p.49.
[1073] *ibid*. p. 108-109.
[1074] *ibid*. p. 160.
[1075] Dans *Le temps des avants*, Aznavour confirme certains éléments du récit d'Évelyne Aznavour dans *Notre histoire* et y analyse les causes de l'échec de leur relation de la même manière que celle-ci, ce qui en accentue la crédibilité malgré l'aspect « règlements de comptes » du livre d'Évelyne Plessis :

> Elle était ravissante, Évelyne, élégante, sûre d'elle, cultivée – moins qu'elle ne le prétendait, mais assez tout de même-, et c'est à la terrasse du Fouquet's que Roland Avellis, Le Chanteur sans Nom, me la fit rencontrer. Sensible à la jeunesse et à la beauté, j'ai fait tout ce qu'il était possible pour la voir très souvent grâce à la complicité de Roland. Peu à peu, je lui donnai rendez-vous seul. Elle me présenta un jeune couturier qui commençaient à faire parler de lui, Ted Lapidus, avec lequel nous avons bâti une amitié inaltérable. Ainsi de

davantage les anecdotes autour des gens du métier qui sont à retenir dans cette autobiographie, car, par un curieux effet miroir, elles immortalisent le souvenir de relations et d'amitiés perçues par la postérité comme prestigieuses, notamment avec Piaf, Bécaud ou encore Trenet :

> Après les spectacles nous nous réunissions. C'était un échange d'anecdotes entre Charles et Trenet. Charles racontait ses débuts d'auteur : « un jour, au téléphone, une voix annonce : Ici Mistinguett. J'appelle Roche :
> - Il y une folle qui se prend pour Mistinguett, qu'est-ce que j'en fais ?
> Je n'avais pas même pris la peine d'éloigner l'appareil. Or c'était réellement la « miss » qui voulait des chansons.
> - Mes petits, nous dit-elle, il me faut des chansons gaies. Vous comprenez, en majeur les joues remontent, la peau se tire. En mineur tout redégringole, ça fait une bouche triste.
> Trenet pour soutenir le ton enchaînait :
> - Dans mon dernier spectacle, il y avait une sorte de fakir-bonimenteur qui se départissait jamais de son calme. Je l'entendis un soir prédire à un spectateur :
> - Vous serez riche à cinquante ans. – C'est ce que… Répartit l'autre, j'ai déjà la cinquante-deux ans – Oh, mais vous ne les paraissez pas…
> Trenet adorait entendre Charles déchaîner ses rythmes, improviser sur ses thèmes. Devant un piano, l'enthousiasme s'emparait d'eux et Biguine à Bango, Ménilmontant ou J'ai ta main se trouvaient truffés d'onomatopées et devenaient des chefs-d'œuvre de « scat ».
> - Ah, soupirait Trenet, j'ai beaucoup de talent. Si, si, je le sais[1076].

Mais, si dans cette autobiographie la chanson occupe une place importante et en constitue le fond sonore, cela s'explique également par la proximité de l'ancienne épouse de Charles Aznavour avec le monde du music-hall, étant elle-même une chanteuse dont la postérité n'a retenu que l'image de « Madame Aznavour ». Si son propos se focalise essentiellement sur son ex-époux, elle livre néanmoins suffisamment d'éléments sur sa personnalité et sur son parcours également. Elle mentionne ses tournées à l'étranger, ses contrats dans des music-hall et des cabarets à Paris, ses relations, sa famille. Mais elle se définit essentiellement à travers sa relation avec Charles. Ainsi, cette autobiographie, aux allures de biographie « maritale » et « vengeresse », susceptible d'intéresser les lecteurs et la postérité uniquement pour les éléments

---

> rendez-vous en flirts, de flirts en nuits, l'amour a pris ses quartiers dans ma vie. […] Nous étions donc installés Évelyne et moi. Tandis que je cherchais de nouvelles chansons, elle tenait plutôt bien notre intérieur et se débrouillait merveilleusement bien en cuisine. Mais ce qui devait arriver arriva. Après quelques semaines, j'eus droit à des conseils sur mon métier, et j'avoue que j'ai horreur des dames qui, parce qu'elles sont entrées dans le lit d'un artiste, se sentent soudain investies d'un nouveau savoir, doublé d'une mission de conseillère à plein temps. Les « à mon avis tu devrais faire ceci, tu devrais chanter cela, rencontrer untel, ne plus voir machin », ça me sort par les yeux. […] Mon ménage avec Évelyne battait de l'aile, et je réalisais à quel point son monde différait du mien. Elle ne supportait pas son nouveau nom, Aznavourian – déjà Aznavour, c'était limite… Elle critiquait souvent ma famille, qu'elle ne connaissait pour ainsi dire pas, et ignorait totalement ma fille. M. et Mme Breton lui faisaient tout juste bonne figure. Elle s'employait à changer mon comportement, ma manière de vivre, mes fréquentations qui, selon elle, n'étaient pas de notre condition, elle voulait me modeler – vaste programme ! Nous ne nous disputions pas. Pire, nous nous éloignions peu à peu de l'autre. […] Mais toutes les histoires, mêmes les plus belles, ont une fin. Je voyais bien même si comme l'autruche je gardais la tête enfouie dans le sable, que nous n'étions pas vraiment faits l'un pour l'autre. Avec Évelyne, le problème était qu'elle venait d'un autre monde que le mien, qu'elle était déjà la femme de la vedette que je n'étais pas encore. Elle cherchait à me conseiller, et j'ai horreur que l'on pense pour moi dans mon métier. Pour elle, après tout, je n'étais pas qu'un être mal dégrossi, peut-être non dépourvu de talent, mais qui avait certainement besoin d'être guidé. Évelyne faisait montre d'instruction, elle se sentait supérieure.
>
> (*Op.cit.* pp. 193-194 ; pp.200-201 ; pp.211-212.)

[1076] *Ibid*. p. 32-33.

intimes de la vie d'Aznavour qui y sont révélés, s'apparente davantage aux récits dont sont friands, non sans anachronisme, les tabloïds et la presse people d'aujourd'hui. Mais cet enjeu, sans doute plus remarquable lors de la parution du livre, est aujourd'hui moins pertinent que celui de sa participation au processus de patrimonialisation de Charles Aznavour.

Petit frère d'Aïda Aznavour, co-écrit avec Denys de La Patellière, s'inscrit, indéniablement et de manière plus revendiquée et marquée, dans cette perspective. En effet, Aïda, sorte d'alter ego féminin de Charles Aznavour, célèbre son frère et cherche à expliquer la fibre artistique de ce dernier, son altruisme, son amour du travail et son acharnement à travers l'exploitation d'un passé : celui de leur ascendance arménienne[1077]. En racontant leur enfance commune, les anecdotes de leur vie de saltimbanques précoces, la précarité matérielle de leur famille, leurs débuts au théâtre et dans la chanson en ayant pour toile de fond le génocide des Arméniens, Aïda Aznavour reprend les lieux communs du genre autobiographique et stratifie dans son récit plus d'une mémoire. De même, l'image qu'elle livre de son frère est conforme à l'image qu'il a livré de lui-même dans ses propos et apparitions médiatiques et en parfaite adéquation avec la (ou les) stratégie(s) de communication adoptée(s) par l'artiste. Les anecdotes rapportées et sa rhétorique suggèrent fortement la visée apologétique de l'ouvrage qui cherche à démontrer l'exceptionnalité de l'auteur-compositeur-interprète français. Ainsi, s'il s'agit de livrer des informations intimes et privées sur la vie de Charles Aznavour, sur son parcours, sur son œuvre et sur son art, la dimension lyrique des propos d'Aïda Aznavour conforme avec le genre de l'intime, doublé ici d'un dimension panégyrique, contribue à faire de cette autobiographie un ouvrage à la gloire du frère et, par conséquent, à en sublimer la trajectoire et la mémoire. Si le contexte d'écriture de ce livre (1986) peut suggérer un projet d'écriture d'une œuvre de réhabilitation (après les démêlés d'Aznavour avec le fisc, sa délocalisation en Suisse, sa traversée du désert des années 1980), cela n'en compromet pas l'enjeu patrimonial qui réside dans la poétique du souvenir et de la mémoire qui domine cette autobiographie.

[1077] Nous constatons que l'Arménie, le génocide des arméniens et l'ascendance de Charles Aznavour ne sont quasiment pas évoqués dans *Notre histoire*. Seule la réplique du personnage de Fouly, qui établit une comparaison entre les juifs et les arméniens, renvoie explicitement à l'Arménie et à la tragédie vécue par son peuple : « *Charles et moi avons des affinités que tu ne peux pas saisir. Il est Arménien, je suis juif, nous faisons partie l'un et l'autre de ces « minorités toujours écrasées, toujours vivaces ». Nous savons nous résigner parce que nos races ont beaucoup souffert, mais nous savons triompher. C'est pourquoi nos victoires péniblement gagnées nous rendent arrogants. Charles avec la réussite, changera. Son humilité disparaîtra, il se vengera des années difficiles et sera perdu pour toi.* ». *op.cit*. p.66.

La mise en valeur de la figure du frère commencera par la valorisation de la figure du père[1078], élément récurrent des œuvres à tendance autobiographique. De fait, la fibre artistique de Charles Aznavour est un héritage double : du père et de la patrie d'origine. En effet, Aïda Aznavour associe explicitement l'Arménie et les arméniens à l'art, la comédie, la musique et la chanson. Charles Aznavour semble « programmé » pour devenir artiste, comme l'était son père, mais ce dernier n'a pas connu la gloire. Le souvenir d'un épisode de l'enfance de son père explicite l'héritage artistique transgénérationnel et transnational chez les Aznavour :

> […] Misha qu'on a envoyé il y a plus de deux heures chercher un morceau de savon à cinq cents mètres n'a pas reparu.
>
> Soixante ans plus tard mon père se souvenait encore de la magistrale raclée qu'il avait prise en réintégrant la maison paternelle le lendemain matin sans savon et sans kopecks. Mais c'était pour lui un merveilleux souvenir. Car sous les coups […] il ne pensait qu'aux heures enivrantes qu'il venait de vivre : pour la première fois il avait pénétré dans un cirque, s'était mêlé aux artistes, grisé de musique, enivré des bravos comme s'ils lui étaient destinés…il se voyait déjà acclamé, porté en triomphe, vêtu d'or et de lumière, côtoyant dans les coulisses l'écuyère aux jambes gainées de soie. Pendant des kilomètres il avait suivi des roulottes dans la campagne.
>
> Le virus qui venait de l'atteindre en cette nuit de mai, mon père ne pouvait savoir qu'il n'en guérirait jamais et qu'il le transmettrait à ses enfants. Il est vrai que le terrain était favorable : dans la joie ou la douleur, devant la naissance ou la mort, pour dire son amour ou sa haine, tout Arménien a envie de chanter.
>
> […] c'est dans la plus parfaite insouciance que Misha, mon père, va passer sa jeunesse.
>
> Avec toujours, dans la tête, les mêmes images, les mêmes rêves…Comme les bergers suivant l'Étoile, il met ses pas dans ceux de tous les saltimbanques qui passent, qu'ils soient gens de cirque, danseurs, chanteurs ou comédiens. C'est d'eux et d'eux seuls qu'il veut tout apprendre : marcher sur les mains, danser les claquettes, pousser la chansonnette ou chanter l'opéra, jouer le mélodrame en russe ou Molière en arménien, pincer le târ ou la mandoline, peu lui importe….
>
> Peu lui importe pourvu qu'un jour, en haut d'une affiche, s'inscrive en lettres rouges et plus grand que tous les autres le nom d'Aznavourian !
>
> Il arrivera, ce jour, mais le destin voudra que ce soit le fils et non le père qui voie flamber son nom au fronton du Carnegie Hall… papa restera pourtant, dans la mémoire de tous ceux qui l'ont connu, un grand, un immense acteur, un cabotin superbe…Seulement c'est dans la vie qu'il jouera tous ses rôles. Il sera d'Artagnan, il sera Don Quichotte, souvent Don Juan et parfois Sganarelle, saint Martin plus souvent qu'à son tour, Robin des Bois quand les princes noirs du nazisme rançonnaient la France, Tartarin d'Arménie et Petite sœur des Pauvres, mais jamais Tartuffe, jamais Harpagon, jamais Judas.
>
> Dans sa mégalomanie, je crois qu'il aurait aimé avoir une statue… le lecteur aura compris qu'elle existe et qu'elle pèse lourd dans le cœur de Charles, dans le mien et dans celui de Garvarentz […][1079].

Cette mise en abyme du souvenir du père dans le récit de souvenirs d'Aïda Aznavour indique clairement le chevauchement des temporalités et des souvenirs dans la vie des protagonistes principaux de ce récit autobiographique. De même, l'attrait précoce du père pour les arts du spectacle trouvera son pendant dans celui du fils, également précoce et polyvalent – fils qui parviendra à satisfaire les rêves de mégalomanie inassouvis d'un père « comédien » sur scène et dans la vie, comme l'indique l'emploi métaphorique des références littéraires citées par la

[1078] Celui-ci est élevé, dans le récit de sa fille, au rang de saint. Voir à ce propos l'épisode de la vente de ses couronnes dentaires en or pour subvenir aux besoins matériels de sa famille, *ibid*. p.94.
[1079] *Op.cit*. p. 13-15.

sœur de l'auteur-compositeur-français, elle-même touchée par le « virus » artistique transmis de génération en génération.

Les récits des talents artistiques des enfants Aznavour, leur précocité sont l'occasion de sublimer davantage la figure du frère tout en suggérant la complicité artistique au cœur de la fratrie :

> […] visités d'une géniale inspiration, nous composions en chœur une œuvre immortelle intitulée *L'auto de Monsieur Berlingot*. Paroles et musique de Charles et Aïda Aznavourian. Notre première chanson.
> *Il était une auto*
> *Qui roulait sur l'eau*
> *Comme sur la terre*
> *Quand il faisait très beau*
> *Monsieur Berlingot*
> *Prenait son auto*
> Des milliers de rimes que Charles a alignées depuis, ce sont les premières. Nous ne pouvions pas savoir que griffonner ainsi des mots sur des bouts de papier serait à l'origine de sa fortune et de sa gloire. […]
> Dans ce Quartier latin des années 1930 […] nous étions déjà mordus de cinéma : nous allions au Cluny qui faisait et fait toujours l'angle du boulevard Saint-Germain et de la rue Saint-Jacques. Un piano y accompagnait l'action des films et un violon les sentiments, nous adorions ça. Je me rends compte aujourd'hui que nous vivions déjà, l'un et l'autre, que pour le spectacle. […]
> Poussée par je ne sais quel démon, j'ai voulu reconstituer une scène du film que nous venions de voir et qui m'avait particulièrement frappée, sans doute par son côté macabre…Faisant coucher Charles de tout son long sur mon lit, les mains jointes dans l'attitude du gisant, je posai tout autour de lui des bougies allumées qui figuraient très honnêtement des cierges… je m'agenouillai et entonnai quelque chose qui devait vaguement ressembler au *De Profundis*, le mort chantait aussi, c'était formidable ![1080]

En effet, écrivains en herbe dès les années 1930, Aïda et Charles, épris très tôt de cinéma et de musique, sont également décrits dans l'œuvre comme des comédiens amateurs, cela dès leur enfance. La chanson écrite et composée par la sœur et le frère, *L'auto de Monsieur Berlingot*[1081], indique d'emblée, malgré sa simplicité apparente, l'une des caractéristiques de l'écriture aznavourienne : de fait, Aznavour mettra un point d'honneur à soigner la rime. Cela se fait sentir dès ces premiers vers. De même, la mise en scène du « gisant » et la reprise d'une scène de film annoncent la carrière cinématographique du frère. Si Aïda est le metteur en scène dans cette mise en abyme, Charles, chantant tout en jouant le mort, en est le héros principal.

Tout comme dans l'œuvre d'Évelyne Aznavour, la chanson est présente à la fois en filigrane et explicitement tout au long de *Petit frère*. À travers le souvenir des premiers concours de chant que le frère et la sœur ont gagnés dans les années 1930 et qui leur ont permis de contribuer aux dépenses du foyer (p.96), l'accent est mis sur la volonté de Charles Aznavour

[1080] *Ibid*. p. 71-73-79.
[1081] Cette première chanson est répertoriée, par Annie et Bernard Reval dans leur biographie de Charles Aznavour, comme étant la première chanson de l'artiste français. Voir p. 303 de l'ouvrage.

d'être le meilleur, de réussir et de pallier aux difficultés matérielles de sa famille. L'appât du gain, que l'on reprochera souvent à Aznavour, est ici implicitement justifié par le souci précoce de subvenir aux besoins de sa famille, souffrant de sa condition d'immigrée qui est décrite dans l'œuvre. Il sera sublimé par la solidarité matérielle entre les membres de la famille Aznavour après l'enrichissement du fils grâce à ses succès. Il veillera au confort matériel de sa famille. L'image qui sera donnée de lui est celle du sauveur (p. 66). La famille est présentée comme source d'inspiration de l'artiste. S'adressant au discours direct à son frère, Aïda suggère que le recourt du père Aznavour à l'alcool pour oublier la précarité matérielle de sa famille, est l'élément qui a inspiré le titre *Les deux guitares* à son frère : « *Peut-être seulement, certains soirs, un verre de plus, un verre de trop l'aidait-il à oublier et surtout à faire taire ce grand espoir qui avait sûrement été le sien. « Apportez-moi du vin fort, car le vin délivre »…était-ce à lui, Charles, que tu pensais en écrivant les Deux Guitares ?* [1082]». Mais c'est sans doute l'évocation du souvenir de la première présentation *in absentia* de la chanson *Ils sont tombés* (1975) qui illustre parfaitement les enjeux mémoriels de la chanson et de la figure de Charles Aznavour et ses liens avec la diaspora arménienne :

> C'est pour eux [la famille Aznavour morte durant les massacres du génocide des Arméniens], et aussi pour tous les survivants, que Charles a écrit et Garvarentz composé Ils sont tombés, ce chant funèbre pour la mort d'un peuple… […] Charles avait enregistré ce chant chez Barclay dans la nuit du 23 au 24 avril. Le lendemain soir avait lieu à Paris, à la salle Pleyel, comme tous les ans, une grande manifestation à la mémoire des victimes du génocide. Je n'oublierai jamais cette soirée… Vers minuit, alors que la cérémonie allait se terminer, un homme est monté sur scène, s'est adressé au public : « Notre ami Charles Aznavour, parti ce matin pour les États-Unis, ne peut être parmi nous ce soir, mais il nous a laissé un message »
>
> Le rideau s'est ouvert : sur scène il y avait seulement un micro, sans personne…et, tout à coup, il y a eu la voix de Charles. […]
>
> En quelques secondes le public s'était levé, comme un seul homme, sans un bruit, frappé au cœur par la surprise et l'émotion. Des hommes pleuraient, surtout des hommes, et moi aussi, la main crispée sur celle de Garvarentz, j'avais des larmes plein les yeux, en pensant aux miens, bien sûr, et à tous les autres, à tous ceux qui sont morts, mais aussi à ce qu'était devenu mon petit frère pour tous les Arméniens du monde…J'ai été très fière de lui ce soir-là. Ce n'était pas la première fois, ce ne serait pas la dernière[1083].

La charge émotionnelle de ce souvenir, signifiée par les larmes du public composé essentiellement d'Arméniens de la diaspora, à l'écoute de la chanson d'Aznavour, confère à l'artiste une mission symbolique : celle de porte-parole du pays d'origine de ses parents. L'absence scénique d'Aznavour lors de cette première diffusion de la chanson est, à notre sens, éminemment symbolique dans la mesure où l'accent est mis sur la « voix » de l'artiste, au départ individuelle, et qui devient, l'espace d'une chanson, une voix collective. L'antithèse des syntagmes « *mon petit frère* » et « *tous les Arméniens du*

[1082] *Ibid*. p. 59.
[1083] *Ibid*. p. 29-31.

monde » a une connotation hyperbolique et confère à l'aura d'Aznavour une dimension universelle. Ce souvenir résume l'enjeu de cet ouvrage dans le processus de patrimonialisation de Charles Aznavour et met l'accent sur l'universalité de l'artiste qui exploite ses origines, le passé des siens, la mémoire des victimes du génocide, pour étendre sa voix à l'échelle internationale.

Chapitre 4
UNIVERSALITÉ

Introduction : une chanson internationaliste et un artiste « baladin [1084]»

La langue que je parle est comprise du monde entier

(Mozart)

Ils parlèrent de ce bienheureux XVe siècle qu'ils aimaient. Le prince Albertinelli loua les artistes de ce temps pour leur universalité.

(Anatole France, *Lys rouge*, 1894)

La musique est la voix la plus universelle et la plus vague, celle dont usent toujours pour se rejoindre les hommes les plus dispersés.

(Elie Faure, *Histoire de l'art*, 1921)

Enfant de la terre, sans passeport ni Visa
au-delà des critères et de ceux qui dévisagent
Multi-paysage, richesse du métissage
Citoyen du monde.
Juste un citoyen du monde.
Voici le message
(*Citoyens du monde*, Zaho et Tunisiano, 2008)

Il a été démontré que le classique renvoie à une identité nationale et qu'il recèle un enjeu culturel important[1085]. Le paradoxe du classique est d'être le reflet de la grandeur et de la culture d'une nation tout en bénéficiant d'une aura suffisamment importante pour atteindre les sommets de l'universalité. Caractère de ce qui s'étend à la terre entière et à l'ensemble des hommes, l'universalité, dans le cas du classique, suppose la diffusion d'un modèle culturel à la fois unique (car national) et susceptible de s'étendre au-delà des frontières en faisant dialoguer ce modèle avec des altérités culturelles (donc international).

Aznavour illustre bien ce paradoxe du classique. Chanteur français le plus connu au monde, il a réussi durant sa carrière à exporter la chanson française au-delà des frontières de l'hexagone tout en en défendant les caractéristiques esthétiques qu'il a su adapter en fonction des différents publics étrangers auxquels il s'est adressé. En occupant la une de plusieurs journaux internationaux, la mort de l'auteur-compositeur-interprète français et le traitement médiatique dont elle a bénéficié dans les médias étrangers a confirmé cette aura universelle. Ce plus récent indice de l'universalité d'Aznavour a été relayé dans un article du *Monde* du 01

[1084] *Aznavour*, *Télérama*, Hors-série, octobre 2018, p.44.
[1085] « *Un classique est un enjeu culturel majeur en terme identitaires* […]. », VIALA Alain, 1993, *op.cit*. p.30.

octobre 2018 : « *Charles Aznavour, c'était la France. Pas celle d'Édith Piaf – le réalisme, les faubourgs, les mômes, de rien -, ni celle de Maurice Chevalier ou de Charles Trenet. Aznavour, c'était la France internationaliste, terre d'accueil* […] [1086]». Ce commentaire journalistique résume l'aspect majeur de la figure de Charles Aznavour – sans doute le plus singulier – que des éléments concrets et des données objectives extraits d'une étude de son parcours et de son œuvre sont susceptibles de démontrer aisément : son universalité.

Français d'origine arménienne, fils d'une Arménienne de Turquie et d'un père arménien de Géorgie, citoyen suisse, naturalisé arménien en 2004, Aznavour est, ne serait-ce que par cette identité civile, un citoyen du monde – identité qui façonnera profondément l'éthos de l'artiste. En effet, ces données biographiques et la question de l'identité, singulière dans le cas de Charles Aznavour, ont optimisé son capital sympathie et lui ont valu la tendresse du public étranger ou d'origine étrangère de France, mais également du public international qui voit en ce fils d'immigrés, devenu artiste français le plus écouté au monde, un modèle de réussite et d'intégration[1087]. L'article du *Monde*, cité supra, établit un raccourci simpliste, mais néanmoins légitime, entre l'identité métisse de Charles Aznavour et le métissage à l'œuvre dans nombreuses de ses chansons qui traduit leur ouverture sur des sonorités et des univers poétiques étrangers.

Ces données biographiques ont donc été, vraisemblablement, un premier moteur du processus d'internationalisation de Charles Aznavour, enclenché de manière précoce dans son parcours. Ils l'ont, du moins, favorisé, en plus d'une carrière cinématographique internationale qui a contribué à étendre sa notoriété et son vedettariat au-delà des frontières. Il convient de revenir sur les premières expressions et sur les enjeux évidents de cette ouverture afin de saisir et de comprendre par la suite, à partir d'éléments d'analyse objectifs, la mécanique transculturelle complexe à l'origine de l'internationalisation de cet auteur-compositeur-interprète classique devenu universel.

Ayant chanté dans plus de quatre-vingts pays[1088], cet artiste globe-trotter[1089] est souvent présenté comme l'ambassadeur de la chanson française à l'étranger. Mais la particularité de

[1086] « Charles Aznavour, mort d'un précurseur musical », *Le Monde*, 01 octobre 2018.
[1087] Voir, à ce propos, l'entrée Charles Aznavour du *Dictionnaire des étrangers qui ont fait France* de Pascal Ory *op.cit*. ou encore les articles d'Yves Borrowice sur les rapports étroits entre chanson, immigration et les enjeux artistiques de l'identité métisse, *op.cit*.
[1088] Chiffre qui reste approximatif et imprécis. Les données se contredisent en fonction des sources consultées. Cependant l'ampleur qu'il suggère est fondée et très peu exagérée.
[1089] Il se définit dans son recueil de photographies *Aznavour, En haut de l'affiche*, comme *« un baladin touriste, curieux de toutes choses et de tous lieux* », *op.cit*. p.268.

l'auteur-compositeur-français est sa capacité à exporter la chanson française en langues étrangères tout en véhiculant ce qui constitue l'essence de son identité française. L'universalité se manifeste, tout d'abord, par le biais d'une diffusion et d'une circulation physiques de l'artiste et de son œuvre à travers des tournées et des enregistrements à l'étranger[1090]. En effet, sa conséquente discographie internationale indique que très tôt dans sa carrière, Aznavour a décidé de s'exporter et de réussir à l'étranger – en particulier outre-Manche et outre-Atlantique – comme l'ont fait certains artistes français avant lui, Édith Piaf et Maurice Chevalier, qu'il considère comme ses « *Maîtres ès chanson* [1091]», en l'occurrence[1092]. En effet, cette quête de l'exportation volontaire de la part de l'artiste émane d'un sentiment de causalité que Bertrand Dicale, dont les propos sur l'exportation à l'international de l'artiste ont servi de point de départ aux idées développées dans ce chapitre, explicite dans cette analyse du raisonnement pragmatique d'Aznavour au cours de années 1950 :

> […] Aznavour a vu de près les conquêtes d'Édith Piaf – ses concerts à Manhattan, mais aussi les préparatifs de ses nombreuses tournées à l'étranger. Il la voit prendre des cours d'anglais, préparer avec un répétiteur des interviews, se faire envoyer les succès du moment dans les pays qu'elle doit visiter. Et il connaît l'efficacité de ses méthodes.
>
> Alors que sa carrière progresse trop lentement à son goût, Charles Aznavour est tenté par l'aventure lointaine. Il dira plus tard que cette période de la seconde moitié des années 1950 est d'autant plus frustrante, parfois, qu'il a le sentiment d'être aimé par le public dès lors qu'il entre en scène, alors que beaucoup de journalistes poursuivent leur tir de barrage. Il calcule qu'une percée à l'étranger lui apporterait non seulement revenus et expériences, mais en outre renforcerait sa légitimité en France[1093].

En somme, selon l'artiste, l'obtention d'une légitimité à l'international engendrerait une meilleure réception à l'échelle de la France où la consécration s'est, en effet, fait attendre. Ce mode de fonctionnement sera longtemps respecté par ce dernier et fera ses preuves en termes d'efficacité artistique. Cette quête de légitimité se transformera progressivement en un désir de conquête et de gloire comme l'indiquent ses propos, recueillis par Robert Belleret en 1978 :

[1090] Aznavour a connu ses premiers succès lors de sa tournée au Maghreb dans les années 1950. Mais au niveau des productions, il s'est d'abord produit aux États-Unis avec un nombre important de chansons en anglais, puis en Amérique latine (en commençant par l'Argentine). Il produira, en tout, neuf albums en espagnol (l'Amérique du sud sera plus réceptive à ses chansons en espagnol que l'Espagne). Il se déplacera en Europe, puis en URSS dans les années 1960. Sa gloire en Italie se consolidera dans les années 1970 (après la sortie de trois albums en italien). Au Japon, où il est allé onze fois, il a construit de véritables tournées et y a sorti trois albums live en 1968, 1971 et 1976. Il a également chanté en Afrique noire et dans les pays arabes : il s'est rendu plusieurs fois au Liban, a chanté trois fois en Égypte et trois fois en Tunisie.

[1091] *Retiens la vie*, *op.cit*. p. 23 ; *Tant que Battra mon cœur*, *op.cit*. p. 22.

[1092] Le journaliste et spécialiste des musiques populaires, Bertrand Dicale, est revenu sur la précocité de ce désir d'exportation de l'artiste lors d'une conférence-débat en hommage à Charles Aznavour intitulée Aznavour et la francophonie qui s'est déroulée le 04 mars 2019, à l'Institut Supérieur des Langues de Tunis, Université de Carthage et à l'Institut Français de Tunisie. Certaines de ces idées ont inspiré quelques-unes de nos pistes de réflexion.

[1093] DICALE Bertrand, *Tout Aznavour*, *op.cit*. p.161.

> Depuis Chevalier, aucun artiste français n'avait fait Broadway, je suis le seul, les autres se sont contentés d'aller pisser à Central Park. Si je donne trois récitals au Carnegie Hall, c'est parce que les autres n'en font qu'un ou deux. Qui d'autre que moi peut donner un tour de chant en cinq langues ? Le succès, ça ne s'explique pas, ça tient peut-être de l'hallucination collective. Toujours est-il qu'on me réclame partout, du Japon au Nicaragua. Et même en Finlande. […] Ere numéro un à Paris, d'accord, mais ça n'est pas très intéressant pour moi si je suis le dixième à New York. Mon ambition couvre toute la planète, je veux triompher partout […][1094].

Aznavour est, en cette année 1978, conscient de sa singularité dans le paysage musical français et international et de son aura universelle. Ainsi, son universalité semble préméditée et provoquée, notamment par le biais d'une réflexion sur un second canal d'exportation : la langue.

En effet, l'universalité d'Aznavour se caractérise par une transgression des frontières linguistiques. Animé par sa volonté d'atteindre les publics les plus lointains, Aznavour a chanté en huit langues : français, anglais, italien, espagnol, arménien, russe, catalan et kabyle. Il a fait traduire ses chansons en langues étrangères afin de se constituer un répertoire susceptible de séduire les publics étrangers. Il a également adapté et traduit, à ses débuts, des chansons étrangères (*Jezebel* pour Piaf, à titre d'exemple) ce qui témoigne d'une ouverture et d'un dialogue d'inspiration universaliste qui marquera longtemps sa carrière. Un autre indice important du retentissement international de l'œuvre d'Aznavour est livré par son conséquent répertoire en langues étrangères, ses ventes de disques à l'international et, notamment, par le destin de son titre *She* (1974, paroles de Herbert Kretzmer), conçu pour la bande originale de la série télévisée britannique *Seven Faces of Woman*. Cette chanson, écrite initialement en anglais, est la plus célèbre et la plus écoutée à l'échelle internationale, reflétant ainsi un paradoxe dans la carrière de l'artiste. De fait, Charles Aznavour, ayant exporté la chanson française dans de nombreux pays, est particulièrement célèbre pour cette chanson en anglais. Il devient, ainsi, le symbole d'une chanson internationaliste et universelle.

Mais *She* soulève une autre curiosité : cette chanson est devenue un standard de la chanson anglo-saxonne sans avoir été appréciée par le public français dans les deux versions françaises qu'en propose Charles Aznavour sous les titres de *Tous les visages de l'amour* (1974) et *Elle* (2011, chantée en duo avec Thomas Dutronc)[1095]. L'exemple de *She* est un exemple paradigmatique d'un phénomène remarquable dans l'œuvre d'Aznavour diffusée et véhiculée à l'étranger et en langue étrangère et dont le constat s'impose : les chansons d'Aznavour ne

[1094] Entretien cité dans *Vies et légendes de Charles Aznavour*, *op.cit*. p. 410-411.

[1095] Aznavour affirmera, à ce propos : « *Cette chanson est mon plus grand succès en anglais, reprise par je ne sais combien d'artistes, utilisée plusieurs fois dans des publicités, considérée comme mon plus grand standard par les Anglo-Saxons, mais n'a jamais éveillé le moindre intérêt en France* », cité par Bertrand Dicale, *Tout Aznavour*, *op.cit*. p. 432.

connaissent pas toutes le même destin à l'échelle nationale et internationale. De fait, si comme *She*, *Les plaisirs démodés*, intitulée *The Old Fashioned Way* a connu un succès remarquable à l'étranger[1096], *Hier encore* (*Yesterday When I Was Young*) et *Il faut savoir* (*You've Got to Learn*) également avec plusieurs centaines de reprises, d'autres titres célèbres du répertoire d'Aznavour en France ne connaîtront pas le même retentissement à l'étranger (*La bohême*, *Emmenez-moi*, à titre d'exemple). Ce paradoxe est d'origine culturelle et les propos suivants de Charles Aznavour corroborent cette idée :

> Tout le monde, à l'étranger, cherche ce qu'il n'a pas chez lui. C'est pourquoi certaines chansons qui disent ce qui ne se dit pas dans la chanson américaine ont du succès là-bas – *Comme ils disent*, par exemple. Mais après tout, c'est pour cela que *My Way* a si bien marché : personne n'avait chanté cela auparavant aux États-Unis et il fallait Frank Sinatra pour l'imposer. En Italie, on aime en moyenne des chansons plus sirupeuses qu'en France, même si l'on accepte bien *Comme ils disent* ou *Tu t'laisses aller*[1097].
>
> En général, je choisis moi-même les chansons à adapter. Quand je fais un disque pour un pays étranger, je le connais déjà, j'en ai pris la température et je sais ce que l'on attend de moi. Je sais par exemple qu'on attend plus d'originalité de moi en anglais qu'en italien. […] Je comprends que c'est parce qu'ils n'ont pas ça chez eux, parce que malgré toute la richesse de leurs chansons, les Anglo-saxons n'expriment pas souvent ce genre de sentiments. En Italie, ils acceptent Comme ils disent et Tu t'laisses aller, mais, de manière générale, ils aiment un Aznavour plus sirupeux, plus sentimental, tout comme en Espagne[1098].

Aznavour démontre, ici, une intelligence et une compréhension du fait culturel. En effet, il tentera de se renseigner sur les mœurs et les coutumes locales et de mener des enquêtes sur les titres les plus susceptibles d'intéresser le public étranger avant de les adapter en langues étrangères[1099]. Il adaptera, à travers des collaborations internationales, son répertoire aux particularités des sociétés qu'il vise comme l'indiquent les traductions de ses titres. Cela est une illustration d'une mise en contact entre plusieurs cultures et entre des systèmes pluriels et autonomes qui correspond à ce que l'on nomme la *transculturalité*.

En effet, au-delà des débats autour des terminologies plurielles employées pour décrire la réalité complexe du dépassement et de la transgression des frontières entre les nations (également désignée, de manière confuse, par les notions d'« *interculturalité* » et de « *multiculturalité* »), la notion de transculturalité, à travers son préfixe « -trans » qui traduit l'idée d'aller au-delà des différences culturelles et de concevoir un nouveau rapport à l'altérité, convient pour désigner cette traversée, ce passage et ce mouvement entre les cultures qui

[1096] Bertrand Dicale recense plus de trois-cent-cinquante versions, *ibid.* p. 433.
[1097] *Ibidem*.
[1098] Propos cités par Bertrand Dicale dans le livret du coffret de l'*Intégrale*, anthologie en soixante CD, Universal, 2014, p.42
[1099] Aznavour affirmera, dans ce sens : « *Ce n'est pas parce qu'on arrive en disant « Cette chanson a du succès chez moi, dans ma langue, elle doit plaire dans le monde entier ». Je ne suis pas le même artiste pour les Français, pour les Américains ou pour les Argentins.* », *ibidem*.

s'opère dans l'œuvre de Charles Aznavour et qui est à l'origine de son universalité. « *Lorsqu'on est installé dans la transculturalité, on est simultanément dans un principe d'expansion, un espace de rencontres et de pluralisme* [1100]», écrit, dans ce sens, Chantal Forestal, expliquant ainsi que l'idée de la « rencontre » ne signifie pas nécessairement le « mélange ». La transculturalité est davantage synonyme de syncrétisme culturel, un contact entre des cultures différentes faisant dialoguer des altérités dans leurs spécificités individuelles.

Dans cette perspective, il est à considérer le cas de Charles Aznavour comme une manifestation, certes avant-gardiste et précoce, d'un phénomène qui n'est pas étranger à l'esthétique de la chanson française qui s'est répandue et accéléré les trois dernières décennies grâce à la globalisation : celui de son ouverture et de son dialogue avec les cultures musicales étrangères – dialogue auquel renvoie le terme de « métissage ». En effet, bien avant que cela ne soit d'usage et fréquent dans la chanson en France (même si certains artistes manifestaient une curiosité pour les musiques étrangères dès les années 1920), Aznavour va s'intéresser aux altérités musicales et culturelles et emprunter des airs, des paroles et des mélodies appartenant à des cultures différentes de sa culture française pour séduire aussi bien le public français par l'exotisme que le public étranger en lui offrant une chanson française empreinte de l'esprit de sa couleur locale. Ainsi, en plus de sa volonté explicite de conquérir des marchés étrangers qu'il a exprimée à travers ses tournées, productions à l'étranger et adaptations en langues étrangères, Aznavour va faire dialoguer son œuvre, à travers des procédés repérables pour ouvrir son répertoire sur le monde et, par conséquent, diffuser une chanson française « *internationalisée* » et « *mondialisée* », annonçant, d'une certaine manière, la *world music* (la musique du monde). Il va ainsi faire preuve d'une intelligence de l'air du temps pour s'inscrire dans le hors-temps du panthéon des universels. Dans *Swing troubadours : Brassens, Vian, Gainsbourg : les Trente Glorieuses en 33 tours*, Olivier Bourderionnet émettra un constat qui corrobore cette idée et indique la mouvance dans laquelle s'est inscrit Aznavour :

> Un des effets surprenants et relativement récents de la mondialisation de l'industrie du disque a été de multiplier les rencontres entre différentes musiques du monde. Il apparaît, ici, que la trajectoire de la chanson française moderne, de Trenet à MC Solaar, nourrie d'influences extérieures depuis les années 1920, a établi un modèle de transculturalité qui lui a permis de gérer la poussée économique anglo-saxonne. La chanson devenue « la pop » a conservé son attachement traditionnel à

[1100] FORESTAL Chantal, « L'approche transculturelle en didactique », *ELA. Études de Linguistique Appliquée*, 2008/4 (n°152), p.393.

> l'importance du texte tout en enrichissant son univers de sons et des rythmes nouveaux, empruntés à l'Afrique, aux Caraïbes, au Brésil et aux États-Unis[1101].

Ces longs prolégomènes sur la précocité d'une exportation volontaire et réfléchie de la chanson française à l'étranger de la part d'Aznavour et sur les nombreux paradoxes qu'elle soulève étaient nécessaires pour saisir l'enjeu de la transculturalité dans son œuvre et l'impact d'une ouverture sur le monde dans le processus de classicisation de l'auteur-compositeur-interprète auquel a contribué son universalité. La démarche qui sera suivie dans notre démonstration sur les manifestations de cette internationalisation de Charles Aznavour qui constitue l'objet de ce chapitre, se contentera d'une illustration des indices les plus évidents de ce dépassement des frontières géographiques et culturelles. Parmi les paramètres d'observation retenus dans notre étude, nous avons privilégié l'analyse du motif thématique de la pérégrination dans l'œuvre et ses expressions linguistiques et musicales, l'analyse des adaptations en langues étrangères des chansons d'Aznavour, le questionnement des enjeux de ses duos et collaborations internationales, le relevé des hommages, influences et filiations en dehors de la sphère francophone et, pour finir, l'étude de la réception critique afin de démontrer que la consécration n'est pas uniquement endogène, mais également exogène.

[1101] BOURDERIONNET Olivier, *Swing troubadours : Brassens, Vian, Gainsbourg : les Trente glorieuses en 33 tours*, *op.cit*. p.7.

1. « *Emmenez-moi au bout de la terre* » : Pérégrinations et l'ailleurs dans l'œuvre aznavourienne :

Je voyais une horde sortir du Caucase, chassée par cet instinct de pérégrination que Dieu donna aux peuples conquérants.

(Lamartine, *Voyages en Orient*, 1835)

Aventurier des mots et de la chanson
J'ai voulu découvrir, parcourir,
Visiter le monde et les choses.
Je l'ai fait de deux manières :
Les voyages et les dictionnaires.
Je suis allée d'est en ouest,
J'ai navigué sur toutes les mers et tous les océans
Visité les plus belles villes,
Contemplé les paysages les plus grandioses,
J'ai admiré les merveilles
Que la main de l'homme
À su modeler et construire.
Pourtant je me rends compte,
À l'âge où les déplacements se font plus rares,
Que mes voyages les plus extraordinaires
Ont finalement été mes voyages immobiles[1102]

Ce court texte de chanson proposé dans l'une des nombreuses œuvres intimes de Charles Aznavour traduit la passion de l'auteur-compositeur-interprète pour les voyages et les déplacements dans l'espace. Mais le vers initial de ce texte indique, à travers le vocabulaire de l'écriture qui sera agrémenté, quelques vers plus loin, du substantif « *les dictionnaires* », que la conception aznavourienne de l'écriture est façonnée par l'ailleurs. Sa poétique devient une poétique du voyage. Son écriture souhaite donc faire voyager et sa chanson se transforme en une « *aventure* », ce que confirme cet extrait de sa prose intime de 2017 :

> Enfant, j'avais le goût de l'aventure. Dans mes songes, je me rêvais en aventurier. En vérité, les choses se sont bien arrangées : je suis devenu un aventurier de la chanson. Grâce à la musique, j'ai interprété quelques-uns de mes couplets sous de nombreux cieux. D'aucuns envient mes disques d'or. Quelle erreur ! ils ne seront jamais aussi nombreux que les tampons sur mon passeport ! J'ai eu la chance, grâce à ma profession, d'avoir fait le tour du monde à plusieurs reprises. Il est des pays que je préfère à d'autres, mais ce sont avant tout ceux de langue française que je trouve les plus agréables à vivre. […] Je ne ratais jamais un beau soleil. Les plus jolis coins sont ce que certains appellent le bout du monde, ou les coins perdus. […] De pérégrination en pérégrination, c'est ainsi que j'ai beaucoup appris et, souvent emprunté, pour nourrir mes chansons. Je suis toujours prêt à partir à travers les chemins du monde. Pour moi, l'aventure est faite de petits riens, de « petites » rencontres et de grands émerveillements[1103].

Ainsi, l'œuvre d'Aznavour est le fruit des pérégrinations de son créateur et en est le reflet dans la mesure où ses chansons se présentent souvent comme des appels au voyage et à l'errance.

[1102] AZNAVOUR Charles, *A voix basse*, *op.cit*. p.128.
[1103] AZNAVOUR Charles, *Retiens la vie*, *op.cit*. p.89-90.

L'illustration la plus probante de cette idée réside dans l'exhortation de l'ailleurs qui anime un titre comme *Emmenez-moi* (1967), conçu sur un bateau en direction de Hong-Kong. Cette chanson développe les images stéréotypées de l'ailleurs idéalisé. Cet ailleurs est indéfini, mais se présente comme exotique et en totale opposition avec la grisaille caractéristique du monde occidental. Cette indéfinition fait de cette chanson une « *invitation au voyage* » (Baudelaire) et l'intensité du chant final du canteur (qui pourrait être interprété comme une mise en abyme de ce chant du voyage) démontre la force incantatoire de cet appel de l'ailleurs :

> Je fuirai laissant là mon passé
> Sans aucun remords
> Sans bagage et le cœur brisé
> En chantant très fort
>
> Emmenez-moi
> Au bout de la terre
> Emmenez-moi
> Au pays des merveilles
> Il me semble que la misère
> Serait moins pénible au soleil

De même, le motif du retour est également, dans l'œuvre aznavourienne, l'occasion de chanter l'impact des voyages sur la mémoire et la richesse qu'ils apportent comme dans le titre *Je reviens* (1972), chanté en ouverture des concerts d'Aznavour à l'Olympia après sa tournée aux États-Unis dans lequel il y exprime une sorte de fidélité à sa terre natale :

> Dix fois j'ai fait le tour du monde
> […] Je reviens
> Pour ceux que j'aime
> Je reviens
> Toujours le même
> Vers ce coin
> De ma tendre bohème
> Je reviens
> À folle allure
> Je reviens
> Je vous assure
> De plus loin
> Que m'avait porté l'aventure
> Je n'ai ni
> Connu la gloire
> Ni amassé l'or,
> Mais je suis
> Par la mémoire
> Riche comme un lord

Ainsi, Aznavour voyage et fait voyager par les mots et par les notes. Ces pérégrinations s'expriment dans l'œuvre, tout d'abord, à travers la présence de nombreux toponymes qui reflètent l'imaginaire cosmopolite de l'auteur-compositeur-interprète, mais également à travers la célébration de lieux étrangers et des moyens de transport transnationaux (voire trans-

temporels) dans certaines chansons (*Il y a des trains*, 2003). Au niveau textuel, la chanson fait voyager grâce à la présence des mots de l'autre[1104] et d'un bilinguisme, certes discret, mais suffisamment significatif de ce désir d'aller vers des contrées inconnues[1105]. Au niveau musical, la chanson aznavourienne fait voyager par le métissage et le choix de styles musicaux culturellement et géographiquement marqués. Certaines chansons offrent des combinaisons éloquentes de ces trois procédés (thématique, linguistique et musical) au profit d'une invitation au voyage souvent singulière, car sollicitant des univers différents. Charles Aznavour en vient parfois à les combiner tous les trois dans des chansons qui font littéralement voyager l'auditeur. Ces dernières serviront d'appui essentiel à notre démonstration.

Québéc (*En revenant de Québec*, 1949), Lisbonne (*Lisboa*, 2003), Jérusalem (*Yerushalaim*, 1967), Venise (*Que c'est triste Venise*, 1964), Vérone (*Nous irons à Vérone*, 1973), Brasilia (*Rendez-Vous à Brasilia*, 1963) appartiennent à cette liste de toponymes qui figurent dans des titres (en plus de Paris) qui ont été chantés par Aznavour ou qui ont servi de cadre à l'histoire qu'il y raconte, y faisant déambuler un canteur en proie à la nostalgie ou victime d'un désarroi amoureux. En effet, de nombreuses villes étrangères, ne figurant pas dans des titres, serviront de cadre spatial dans lequel le canteur aznavourien y a campé son récit (l'Italie pour *La Mamma*, Marrakesh pour *T'en souvient-il*, à titre d'exemples). Cette multiplicité des lieux dans l'œuvre d'Aznavour n'est certes pas une singularité qui lui est propre. De fait, plusieurs chanteurs de sa génération et plus jeunes seront tentés par l'ailleurs pour transporter leurs auditeurs vers des ailleurs exotiques ou lointains.

Mais associés à l'emprunt de styles musicaux étrangers ou à un bilinguisme, ces lieux se révèlent être des espaces de rencontre et d'ouverture sur des altérités culturelles[1106], paradoxalement dans une langue considérée comme l'un des éléments constitutifs de l'identité

[1104] Procédé que Bernard Dupriez appelle le « pérégrinisme » : « utilisation de certains éléments linguistiques empruntés à une langue étrangère », *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 2003, p.336.

[1105] La métaphore de la langue-boussole que développe Sébastien Doubinsky nous paraît aller dans ce sens : « *la langue est donc à la fois la boussole, la carte et l'action de se perdre et de se retrouver. C'est la dynamique interne qui conditionne le voyage entrepris, mais c'est aussi son aboutissement. En ce sens, on pourra dire que le style est le résultat conscient et final de ce déplacement, son symptôme.* », in *Synergies Pays Scandinaves* n°7, 2012, pp.11.

[1106] À ce propos, les certains sémioticiens montrent que la toponymie sollicite les connaissances culturelles d'une collectivité et renvoie, par métonymie, à une série d'informations déjà assimilées par cette collectivité, ce qui appuie, d'une certaine manière, l'idée du dialogue que nous avançons : « *ces informations s'intègrent dans des frames, ou panneaux de connaissances culturelles sur le monde et elles sont articulées dans l'ensemble de ce qu'on dirait, avec Eco, une encyclopédie collective, à la portée des membres d'un groupe socioculturel […] et les unités de cette source de connaissance deviennent des unités de sémiotique culturelle, c'est-à-dire un ensemble de données qu'une communauté culturelle possède pour les avoir apprises.* », in SALVATOR Vincent, « Sémiotique de la toponymie », *Nouvelle revue d'onomastique*, 21-22, 1993, p.183.

nationale. Ainsi, *Rendez-vous à Brasilia* [1107](1963), chanson liée à l'actualité politique internationale, célèbre la ville énoncée dans le titre sur un rythme de samba et sur un fond de musique brésilienne (composée par Aznavour), ce qui d'emblée fait doublement voyager, la musique étant au service de la thématique. D'ailleurs, la chanson semble elle-même conçue, comme l'indiquent les paroles, comme une passerelle entre le Brésil et la France, notamment par le biais du vocatif « *ô samba* », symptomatique de cet appel au voyage :

> O samba, samba légendaire
> Vois le sang de cette terre
> Vers la ville de lumière
> Demain, tu nous conduiras

Dans *Nous irons à Vérone* (1973), Aznavour célèbre à nouveau l'Italie comme dans *Que c'est triste Venise* (1964) en y transportant l'auditeur non pas à travers une multiplicité de détails réalistes de couleur locale comme dans le titre de 1964 (à l'exception de la référence au balcon des amoureux de Shakespeare), mais à travers une musique composée de violons, de mandoline, caractéristique des envolées lyriques à l'italienne. En mariant la musique au motif des amours tristement avortées dans une ville symbolique de l'amour dans l'imaginaire collectif, Aznavour parvient à faire voyager son auditeur malgré l'inaboutissement du voyage projeté par le canteur.

Les titres *Lisboa* et *Yerushalaim,* par la transcription du nom de la ville dans la langue de son pays d'origine, suggèrent, par ce bilinguisme (qui ne sera pas maintenu dans le texte), la couleur exotique de leur chanson. *Lisboa* (2003), parue dans l'album *Je voyage*, chanson sur le thème du départ, aux accents mortifères puisque le personnage féminin s'y est donné la mort, déclare, sur un air de fado, l'urgence du voyage :

> Ma ville tu m'angoisses et mon cœur se déchire
> Que tu vas me manquer là-bas dans mon exil
> Reviendrai-je jamais mon Dieu qui peut prédire ?
> Pourrai-je loin de toi vaincre tous les périls ?
> Ville de mes émois mi-mère et mi maîtresse
> D'espoir en désespoir tu as forgé mes jours
> J'ai les yeux pleins de larmes et le cœur en détresse
> Sachant que je m'en vais peut-être pour toujours
>
> Lisboa je pars
> Sans but, au loin et au hasard
> De port en port, de gare en gare
> Pour effacer les cris stridents de ma mémoire
> Et tenter un nouveau départ
> Je pars
> Lisboa je fuis
> Vers l'incertain, vers l'infini
> Vers des ailleurs chercher l'oubli
> Comme un fuyard traqué comme un proscrit

[1107] Le texte de cette chanson ne figure pas dans l'Intégrale de 2010, mais dans l'anthologie intégrale de 1994.

J'ai gâché l'amour et détruit
Ma vie

L'errance et le voyage sont les conséquences d'une séparation de la ville natale néanmoins présente à travers la musique soutenue de bandonéons. Ainsi, s'il y a départ et séparation, il y a pour l'auditeur un voyage vers cette capitale européenne. De même, dans *Yérushalaïm*, la ville sainte n'est pas encore atteinte par le canteur, un pèlerin en attente de retrouver cette ville dont il a été séparé. Mais la prononciation en hébreu du nom de la ville de Jérusalem en accentue le souvenir qui devient une évocation quasi-incantatoire qui chercherait à rapprocher ce pèlerin de cette ville aux carrefours des religions monothéistes :

De temps en temps
Comme un enfant
Ma pensée te dessine
Yerushalaim
De loin en loin
Tu n'es plus qu'un
Rêve qui tombe en ruine
Yerushalaim
Tels ces émigrants
Dont les yeux brûlants
S'ouvrent à l'écho de ton nom
D'au-delà des mers

Cependant, le voyage peut résulter de l'emploi du procédé de la couleur locale qui consiste en une description généreuse en éléments imagés appartenant à la poétique du lieu décrit sans nécessaire appui musical. Ainsi, dans *T'en souvient-il* (2007) qui célèbre les charmes de la ville de Marrakech, la chanson se présente comme une remontée nostalgique des souvenirs heureux du couple dans cette ville marocaine qui s'oppose, comme dans *Emmenez-moi* à un présent triste sous la grisaille parisienne. Les auditeurs y sont transportés par la seule évocation de ses monuments dans une description qui, à la fois, éveille et mêle les sens par le biais de descriptions quasi-synesthésiques :

Soleils couchant sur Marrakech
L'Atlas au loin se profile
Nos promenades en calèche
T'en souvient-il ?
Ces chants de femmes aux voix pures
Psalmodiant dans la nuit tranquille
Déchirant comme une blessure
T'en souvient-il, t'en souvient-il ?

Nous étions partis cœur alerte
Pris d'une ferveur enfantine
A l'âge de la découverte
Au pays où le muezzin
Du haut d'une tour millénaire
Appelle en donnant de la voix
Les fidèles à la prière
Au non de l'islam et d'Allah

Des parfums d'oranges amères
Au matin enivraient la ville
Portés par le vent du désert
T'en souvient-il ?
Odeurs de fleurs, saveurs d'épices
De notre palais difficile
Nous jouissions de tous les délices
T'en souvient-il, t'en souvient-il ?

La répétition de la structure figée archaïque « *t'en souvient-il* » est une exhortation au souvenir qui projette la ville sur l'écran de la mémoire. Ce souvenir devient ainsi une invitation à effectuer un voyage par procuration à travers les images vivantes ancrées dans la mémoire du canteur et de sa bien-aimée. Avec appui musical ou sans, les villes dans l'œuvre aznavourienne sont donc des prétextes à faire voyager, ne serait-ce que dans les contrées du souvenir nostalgique.

L'incitation au voyage peut être plus subtile à travers des pérégrinations linguistiques. L'emploi d'un mot étranger ou le recours au bilinguisme transportent nécessairement les auditeurs vers des ailleurs culturels différents, mais qui n'est pas toujours celui qui est suggéré. Ainsi, dans *La baraka* [1108](1978) qui a pour titre un mot arabe, entendu fréquemment en France dans les années 1960-70, employé notamment par les pieds-noirs, est, contrairement à ce que pourrait suggérer le titre, chanté non pas sur fond de mélodie orientalisante, mais sur une mélodie d'inspiration brésilienne. Le voyage linguistique est ici accompagné d'un voyage musical vers une autre sphère culturelle. Un phénomène quasi-similaire est perceptible dans le titre *Mé qué, mé qué* (1954) composé par Gilbert Bécaud. Le propos situe les auditeurs en Martinique où un couple est contraint de se séparer :

Le navire est à quai
Y a tes tas de paquets
Des paquets posés sur le quai…là
Dans un petit troquet
D'un port martiniquais
Une fille belle à croquer…là
Pleure dans les bras
D'un garçon de couleur
Car il s'en va

Mais ce titre, aux accents légers et humoristiques à travers le jeu des sonorités, ne renvoie en rien à l'univers antillais. De fait, Aznavour, dans son interprétation ne tient aucun accent. La musique légèrement primesautière renvoie davantage à l'univers cubain.

[1108] Cette chanson sera la bande-originale du film *Marie Francine*, de Valérie Lemercier, sortie en 2017.

Le voyage suggéré par la chanson, associé à une charge nostalgique indéniable, peut se faire à travers les réminiscences d'un folklore, souvent lié aux origines, comme dans *Les Deux Guitares* dans laquelle Aznavour reprend une musique du folklore russe. Cette chanson décrit l'ivresse de la nostalgie que le refrain en russe et le rythme de la musique exacerbe au profit d'un voyage spatio-temporel :

> Deux Tziganes sans répit
> Grattent leur guitare
> Ranimant du fond de mes nuits
> Toutes ma mémoire
> Sans savoir que roule en moi
> Un flot de détresse
> Font renaître sous leurs doigts
> Ma folle jeunesse

Le folklore peut s'exprimer également par la dimension pittoresque de la scène racontée. Ainsi, dans *La Mamma*, la scène de l'agonie de la patriarche relève d'une scène quasi-folklorique dans les détails de sa narration et de sa description. Le choix d'un SN en italien pour le titre ainsi que la présence des « *Ave Maria* » qui confèrent à la chanson une touche religieuse favorisent un élan vers l'univers pieux des croyants d'Italie dont l'image est stéréotypée. La présence du folklore élargit la dimension universelle des titres en question dans la mesure où celle-ci se voit bénéficier d'une épaisseur temporelle que lui confère le sème de la tradition que contient la notion de folklore.

Ainsi, les pérégrinations spatiales dans l'œuvre d'Aznavour sont significatives de la sensibilité de l'auteur-compositeur-interprète envers les altérités culturelles dont il se nourrit pour, suggérer, en premier lieu, la mécanique transculturelle qui régit son répertoire et pour ensuite, conférer une dimension universelle à son œuvre que des ouvertures musicales et linguistiques soutiennent. Si ces pérégrinations traduisent les ambitions de conquérir les suffrages du public international, cette forte présence de l'ailleurs dans l'œuvre met en avant, au niveau de la poétique, l'aptitude de l'artiste à faire dialoguer l'esthétique de la chanson française avec des esthétiques musicales et culturelles différentes, à l'enrichir tout en préservant son identité et sa singularité, notamment à travers la narration et l'expression d'une nostalgie du lieu ou liée au « topos » que les exemples cités illustrent. Ainsi, en chantant l'ailleurs, Aznavour fait de son œuvre une sorte de palimpseste de l'*Odyssée*. Il marie ainsi l'esthétique de la chanson française à l'ouverture et au métissage pour des voyages spatiaux, certes, mais également temporels. Le voyage peut activer le souvenir, mais également chercher à le fuir comme dans *Il y a des trains* :

Il y a des trains qui donnent envie soudain de larguer les amarres
L'envie de partir et de tout abandonner
Sans prévenir pour effacer tout le passé
De la mémoire

2. Aznavour et les États-Unis : son « rêve américain » :

Je suis comme tout l'monde évidemment
J'aime bien la musique américaine
Mais ça m'fait de la peine énormément
De ne plus entendre comme avant
Ces refrains gais comme des pioupious
Que chantait partout Paulus, le Père Victoire
Chants de gloire éclatants et fous
Et bien de chez nous
(*La chanson française*, Perchicot, 1928**)**

Pourquoi rêvez-vous des États-Unis ?
Chez nous il y a tout, sauf en plus petit
Qu'est-ce donc votre Frank Sinatra
A côté d'Louis de Funès ?
Même vos chutes du Niagara
Ne valent pas nos vespasiennes
(*Pourquoi rêvez-vous des États-Unis ?*, Alain Bashung, 1966)

Le coq gaulois est rachitique
On l'regonfle au Coca-Cola
On construit New York dans Paname
Et si l'rock, t'en as jusque-là
T'as qu'à t'brancher sur France Musique
(*Les Dom-Tom de l'Amérique*, Jean-Roger Caussimon, 1981)

Sur Hollywood, le boulevard
Je fais des rêves américains
Dans un motel, un écrivain
Sur les murs de la longue ville
Des traces de Buffalo Bill
Je fais des rêves américains
Je me sens seul, je me sens bien
Et dans la nuit américaine
Mailyne coule dans mes veines
(*Les rêves américains*, Marc Lavoine, 2009)

Les premiers extraits de chansons que nous plaçons en épigraphes à cette introduction de notre propos sur les enjeux de la relation d'Aznavour avec les États-Unis dans le processus de son internationalisation et de sa classicisation, reflètent une prise de position à l'égard de ce que l'on appelle aujourd'hui « *l'américanisation* » et un rejet de l'hégémonie du modèle anglo-saxon. Dans son *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, Bertrand Dicale démontre qu'il y a « *un combat interminable aux résurgences multiples* [1109]» contre l'américanisation qui « *traverse les sensibilités françaises depuis belle lurette* [1110]» et dont la chanson se veut le reflet. Ces réactions contre l'américanisation qui s'est accélérée avec l'expansion de la globalisation

[1109] DICALE Bertrand, *op.cit*. p. 38.
[1110] *Ibidem*.

trouvent leur pendant dans la défense de la francophonie et en particulier de l'identité linguistique francophone qui s'est institutionnalisée, entre autres, autour de l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF). De nombreux anthropologues et sociologues (Edgar Morin, 2012) lancent aujourd'hui des cris d'alarme contre l'homogénéisation des cultures qui profite au modèle anglo-saxon fortement mondialisé qui serait à l'origine de la perte des identités et particularités culturelles. Nombreux sont ceux qui présentent la francophonie comme une alternative pour contrer à ce fléau qui menace les cultures :

> La francophonie reproche donc à l'actuelle mondialisation son synthétisme, alors que les traditions francophones préfèrent une démarche analytique, toujours soucieuse de préserver l'articulation entre le local et le global, l'individuel et le collectif, le particulier et le général[1111].

Ce constat sur les problématiques et dynamiques actuelles autour de la préservation de l'identité culturelle francophone et du rapport conflictuel qu'ont entretenu certains artistes avec le modèle américain, nous a servi de point de départ pour interroger la particularité et l'apport de Charles Aznavour à la Francophonie qui pourrait paraître contradictoire à cause de son étroite relation avec les États-Unis tout au long de sa carrière. En effet, Aznavour semble ne pas avoir craint l'accusation d'une attitude pro-américaine (que rejettent un Ferré ou un Caussimon, par exemple) à ses débuts ni, bien plus tard, la menace d'une mondialisation accélérée, notamment avec le développement des médias et cultures de masse ces dernières décennies. Il a toujours cherché à entretenir des relations outre-Atlantique (pas seulement avec les États-Unis, mais également avec le Canada, pays de ses tout premiers succès, avec lequel il a eu une relation privilégiée).

Comment interpréter ce qui pourrait sembler être, au départ, un paradoxe ? De fait, nous sommes en droit de nous interroger sur les finalités de cette ouverture constante sur le continent nord-américain et sur les moyens utilisés par Aznavour afin de défendre la francophonie tout en s'adaptant à un modèle culturel hégémonique, contesté et appréhendé jusqu'à nos jours[1112]. Certaines réponses à ce questionnement peuvent paraître évidentes et ont d'ailleurs été proposées dans notre précédent développement : fascination pour le modèle de Piaf et sa renommée aux États-Unis[1113], désir d'exportation pour conquérir de nouveaux marchés, quête

[1111] Notes de lecture de l'ouvrage de (dir)LAULAN Anne-Marie et Oillo Didier, *Francophonie et mondialisation*, Paris, CNRS, 2008, LARANGE S Daniel, *Revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, Volume 8, numéro 1, novembre 2012, p. 269.

[1112] Aznavour a toujours été particulièrement sensible aux avantages de la langue et de la chanson comme vecteurs culturels : « *On n'a jamais admis que la chanson était un véhicule extraordinaire de la culture française, que ce n'est pas en envoyant un conférencier à l'Alliance française et un chargé d'ambassade qu'on touchera les gens, on les touche avec quelque chose qui passe, dans la mémoire puis dans le cœur*. », propos recueillis par Bertrand Dicale, *Le Figaro*, 28 décembre 1996.

[1113] Thèse défendue par Bertrand Dicale, *Tout Aznavour*, *op.cit*.

d'une légitimation en France. Il est essentiel, d'ajouter à ces premières motivations légitimes et pertinentes, une volonté, perçue chez l'auteur-compositeur-interprète, de créer, à l'instar des modèles étrangers au rayonnement international (Frank Sinatra, Elvis Presley[1114]), une identité de chanteur « à la française », de « French singer » dont il serait le modèle et le parangon. En effet, Aznavour a cherché, avec persévérance, à conquérir les Etats-Unis et à y être le chanteur français « *numéro un*[1115] » non seulement afin de se vendre, mais également afin d'y être un ambassadeur de la chanson française et défenseur de son esthétique (sans imiter les modèles locaux comme l'auraient fait, à travers leur choix musicaux et artistiques, Maurice Chevalier et Charles Trenet, à titre d'exemple, en important en France quelques sons américains). Il a cherché à créer cette identité de « chanteur français » en imposant son style de chanson. C'est dans cette identité que réside, selon nous, la spécificité d'Aznavour qui a fait dialoguer l'esthétique de la chanson française avec la culture américaine sans être absorbé par elle. En adaptant ses titres autour de l'amour et de la sensualité, en privilégiant ses chansons narratives et en nourrissant le romantisme dans ses adaptations, il a véhiculé aux États-Unis l'image du séducteur qui se raconte et se confie sur scène dans le but de s'attirer la sympathie du public américain.

Dans un registre qui, certes, encense l'artiste, mais qui révèle néanmoins des détails triviaux chargés de significations (apparence, accent), les propos suivants de Clémentine Deroudille sur la carrière américaine d'Aznavour confirment cette idée :

> Il sait la gloire éphémère et il lui reste le plus difficile à réaliser ; devenir aussi célèbre que Frank Sinatra […]. Il veut conquérir l'Amérique profonde, que les intellectuels new-yorkais, les vedettes hollywoodiennes, les cow-boys du Texas et les jeunes demoiselles du pays tout entier fredonnent ses chansons et remplissent les salles des concerts. Il sillonne le pays, organise une tournée dans les campus américains, parce que les étudiants d'aujourd'hui seront ses spectateurs de demain.
>
> Sur scène, il n'imite aucune grande vedette, ne joue pas au chanteur bilingue. La moitié de ces récitals sont en anglais, mais il garde un accent dont les sonorités toutes françaises donnent à ses tours de chant un charme particulier qui participe sans doute à son grand succès.
>
> […] Il devance les modes, impose une *french touch* avec ses costumes taillés par son ami Ted Lapidus. Il refuse l'image attendue du petit Parigot, gitane au bec et baguette sous le bras, tel que Gene Kelly l'a interprété avec talent *Un Americain à Paris*, de Vincente Minelli. Pas question pour Charles Aznavour de reprendre le rôle. Il veut être lui-même[1116].

Sa notoriété aux États-Unis s'est fait entendre à travers les multiples adaptations et reprises de ses chansons par les figures phares de la scène américaine devenant parfois des

[1114] Aznavour affirmera en 1966 : « Je veux détruire un mythe, celui de la suprématie des USA. Jusqu'ici, exception faite de Chevalier, on admettait comme un credo que les chanteurs américains pouvaient seuls devenir des vedettes internationales. Je prouverai que la France peut se déplacer aussi ! », *Paris-Jour*, 10 septembre 1966.
[1115] Voir la citation des propos d'Aznavour cité par Belleret, *op.cit*.
[1116] DEROUDILLE Clémentine, « Le monde à tire-d'aille », *Aznavour, Télérama*, Hors-Série, octobre 2018, p.45.

standards de la musique aux États-Unis : en 1960, Nina Simone reprend *Il faut savoir* (*You've got to learn*) et *L'amour, c'est comme un jour* (*Tomorrow is my turn*) ; *Hier encore* devenue *Yesterday when I was young*, dans sa version de 1969, chantée par Roy Clark, est vendue à plus de six millions de disques cette année-là, *Et pourtant* (*Yes, I know*) est célèbre pour la version qu'en donne Steve Lauwrence ; en 1979, Ray Charles reprend *La Mamma* (*For mama*), etc. Il accumulera, à cet effet, plusieurs distinctions et récompenses : *Yesterday when I was young* remporte le prix de la meilleure chanson country à Nashville en 1978 ; il sera à la une du *Billboard* en octobre 1995 ; il sera élu « artiste du siècle » par le *Times Magazine* en 1998 et en 2005 ; il se verra décerné une étoile sur le Hollywood Walk Of Fame en 2017. Aznavour qui a intitulé son premier trente-trois tours destiné à l'exportation outre-Atlantique *Believe in me !* (1958) (exhortation à croire en son talent ?), vivra pleinement son « rêve américain » tout en respectant les canons de la chanson française (narration, lyrisme, romantisme et sensualité). Les États-Unis, en le consacrant, ont contribué à façonner son image d'artiste international qui sera à l'origine de son universalité. Pour tenter d'apporter quelques éclairages sur cette relation que l'on est en droit de considérer comme transculturelle, il convient d'émettre des observations sur des éléments biographiques tels que narrés dans son autobiographie et quelques-unes de ses biographies, sur le programme de ses tours de chant aux États-Unis, sur l'impact de ses collaborations avec des vedettes américaines et sur le discours de la presse américaine sur l'auteur-compositeur-interprète français.

Dans son autobiographie, Charles Aznavour accorde de nombreuses pages de son récit à ses séjours aux États-Unis. Deux récits méritent d'être commentés : le premier est celui de sa rencontre avec le paysage new-yorkais, lors de son premier voyage pour « *la terre promise* », à la fin des années 1940, entrepris pour y retrouver Piaf, alors en tournée. Après quelques remous avec la police des frontières américaine à cause de visa, Charles Aznavour décrit son admiration pour cette ville « *démesurée* » :

> Un taxi, dont les amortisseurs avaient rendu l'âme, nous laissa à Times Square avec armes et bagages.
> Waouh ! C'était beaucoup mieux qu'au cinéma, ça brillait de partout, il y avait des odeurs de sucre comme à Luna Park. Un immense panneau publicitaire de quatre étages de hauteur représentait une gigantesque tête d'homme fumant et rejetant sa fumée. La place fourmillait de vendeurs ambulants qui proposaient des hot-dogs, des chapeaux de cow-boy et des képis de soldats de la guerre de Sécession ; une grande machine Coca-Cola attira notre attention : pour cinq cents, vous pouviez obtenir automatiquement la boisson fraîche – genre de machine que nous ne possédions pas encore en Europe ; des théâtres et des cinémas entouraient la place, à l'affiche desquels on trouvait ici Nat « King » Cole, là Artie Shaw et son orchestre et surtout des films cinq fois par jour…On en prenait

> plein les yeux et les oreilles, car des haut-parleurs, devant les magasins de musique, diffusaient non-stop les derniers succès du hit-parade[1117].

Dans cet extrait, Aznavour exprime son étonnement admiratif face l'effervescence américaine[1118]. Il est sensible, dans cette description, à des éléments de couleur locale : « *Hot-dogs* » ; « *Coca-cola* » ; « *Nat King Cole* ». Cet extrait est une illustration d'un contact entre deux cultures et de la découverte, ici heureuse, d'une culture étrangère. Mais la dernière phrase de cet extrait indique ce qui attirera davantage le jeune Aznavour : « *les derniers succès du hit-parade* ». En effet, il passera les jours suivants, selon son récit, à arpenter les théâtres, music-hall et les cinémas. Ainsi, ses premiers réflexes étaient de s'imprégner de la culture musicale et cinématographique américaine. Aznavour a cherché à comprendre, dès son premier séjour aux États-Unis, les goûts du public et les tendances en vogue, cela afin de répondre à ses attentes.

Le second récit démontre son refus de se conformer au cliché du Français parisien durant sa carrière aux États-Unis. Ainsi, lors d'un passage télévisuel, le réalisateur installa un décor chargé de stéréotypes liés à la France pour la prestation de l'auteur-compositeur-interprète. La réaction d'Aznavour est ici le reflet de sa volonté de créer une image de chanteur français plus individuelle :

> Je devais interpréter trois chansons *Il faut savoir*, *Bon anniversaire* en anglais et *Les Comédiens* en français. Le décor prévu pour ma prestation me sembla des plus bizarres : une terrasse de bistrot, quelques tables, des figurants portant bérets, l'un avec une baguette de pain sous le bras, un vélo dans un coin…Bref, tout ce que je détestais : la France caricaturée par des décorateurs étrangers pleins d'imagination qui n'ont jamais vu les décors choisis par Vincente Minnelli dans ses films ! J'appelai le régisseur et lui signalai que je ne chanterais sous aucun prétexte dans ce décor ridicule fait pour américain n'ayant jamais quitté son pays. Nick Vannof, charmant au demeurant, tenta de me convaincre calmement que le décorateur avait conçu cette merveille spécialement à mon intention. Je lui posai alors une question toute simple : est-ce que l'homme de l'art a déjà assisté à un de mes spectacles ? La réponse fut non, mais qu'il était homme d'imagination…A quelques minutes de la dernière répétition, je campai sur mes positions : plutôt quitter le plateau que de frôler le ridicule. Finalement, ne pouvant me remplacer au pied levé, on accepta de me placer devant un fond neutre sans figurants ni bistrot. Adieu la baguette de pain et les hommes moustachus façon Autrichien de 1870 !

Cet extrait de l'autobiographie d'Aznavour reflète donc la démarche de l'artiste dans la création de son personnage de « french singer » aux États-Unis. En imposant sa vision de la chanson jusque dans ses détails scéniques, il construit son image artistique contre les images préexistantes. À l'étranger, il détruit sur scène son « *éthos préalable* » (Amossy, 1991) de

[1117] AZNAVOUR Charles, *Le temps des avants*, p.136.

[1118] Cette découverte de la ville de New-York n'est pas sans rappeler le récit que donne Louis-Ferdinand Céline de l'arrivée de son personnage dans cette ville dans *Voyage au bout de la nuit*. En effet, nous pouvons déceler de nombreuses similitudes entre les deux récits : l'étonnement du narrateur, l'aspect imposant de la ville et la précarité matérielle du personnage/de l'artiste qui s'oppose à l'opulence de la ville.

chanteur français au profit d'une image non pas atypique, mais originale et exclusive à son univers poétique.

Un autre élément biographique est également à retenir. Il ne figure pas dans *Le temps des avants* mais dans les biographies consacrées à Aznavour : son premier concert au Carnegie Hall en 1963. La postérité retiendra ce concert qui sera abondamment relaté par les biographes de Charles Aznavour dans la mesure où il signe la consécration américaine de ce dernier. Ainsi, en 1963, Aznavour loue, à ses frais, le Carnegie Hall et un Boeing afin de faire venir de France des politiques, des journalistes et des personnalités de la chanson et du monde de la culture pour assister à son spectacle dont il soignera les moindres détails. Le récit qu'en propose Bertrand Dicale rapporte des éléments intéressants quant à la capacité d'adaptation de l'auteur-compositeur-interprète :

> Présentant toutes ses chansons en anglais, Aznavour s'amuse des différences proverbiales entre l'Amérique et la France – « *l'amour, you know what it means. So I guess you will all understand what i'm trying to say with* Après l'amour », lance-t-il. Pour annoncer *Trousse-Chemise*, il dit: « *for change, I'm going to sing for you a love song.* ». Il a même l'occasion d'un incident à forte valeur pédagogique : un spectateur lui reprochant à voix haute de chanter un de ses classiques en traduction anglaise, il rappelle la politesse qui consiste à chanter devant les Américains dans leur langue. En effet, il chante un tiers des chansons en anglais et il se fait le plaisir d'interpréter *Vivre avec toi* en espagnol, non sans avoir précisé qu'alors il ne comprend rien à ce qu'il chante. […] Il fait aussi un énorme clin d'œil à la génération précédente d'Américains francophiles en imitant Maurice Chevalier[1119] quand il chante *Jolies mômes de mon quartier*[1120].

Humour, référence connue, mélange des langues : Aznavour démontre que sa rhétorique est soignée dans ce discours envers le public américain que rapporte le journaliste et biographe de Charles Aznavour, certainement à partir de l'enregistrement de ce récital par *Europe 1* pour l'émission « Musicorama » consacrée, en général, à la retransmission en direct ou en différé de spectacles à l'Olympia.

Cet enregistrement permet de suivre le déroulement de ce concert et l'enchaînement des chansons choisies par Aznavour pour l'occasion. Une écoute attentive de ce tour de chant composé d'une vingtaine de chansons permet de constater quelques faits intéressants. En effet, Aznavour structure son tour de chant en alternant chansons anglaises et chanson françaises : six chansons sur dix-neuf sont en anglais. Il s'agit d'adaptations de ses succès en France. Il introduit quelques-unes de ses chansons françaises par une traduction « parlée » des vers qui en révèlent

[1119] D'ailleurs, Maurice Chevalier, artiste français connu aux États-Unis lors des débuts d'Aznavour à l'étranger, introduire l'un des concerts de ce dernier à Los Angeles en l'encensant sur scène en ces termes : « *Je vais vous présenter un garçon, un Français de grand talent. Acteur, auteur, compositeur, chanteur, il sait tout faire et il fait tout bien… Je l'avoue, j'aurais aimé qu'il fût mon fils. Mais je n'aurais pas été fâché de l'avoir pour frère. En toute franchise, j'aurais préféré qu'il fût mon père.* », cité par Clémentine Deroudile, *op.cit*. p.45.
[1120] DICALE Bertrand, *Tout Aznavour*, *op.cit*. p. 249.

le sens en anglais comme pour *Qui ?*: « *who will kiss you, who will touch you, who will take you when I have gone* ? ». Sa chanson *For me, formidable*, illustration des capacités bilingues de l'artiste français, est chantée à la mi-spectacle. L'imitation de Maurice Chevalier, célèbre aux États-Unis lors de l'interprétation de *Jolie mômes de mon quartier* ne s'inscrit pas dans la suggestion d'une filiation, mais plutôt dans le « connu » et crée ainsi une connivence avec le public. Il proposera également des adaptations en italien, allemand et espagnol de sa chanson *Vivre avec toi* comme pour suggérer la dimension internationale de son œuvre. Ce récital peut se lire comme une illustration de la mécanique transculturelle qui régit l'œuvre d'Aznavour à l'étranger[1121].

Celle-ci s'exprime également à travers la relation d'Aznavour avec certaines vedettes américaines[1122]. En effet, certaines de ses amitiés outre-Atlantique renforceront le lien d'Aznavour avec les États-Unis et donneront lieu à des créations artistiques qui contribueront à affirmer l'universalité d'Aznavour. À ce propos, la relation d'Aznavour avec Liza Minelli est à même d'illustrer cette idée. En effet, Aznavour a rencontré l'artiste américaine durant sa tournée nord-américaine (durant les années 1960) qui a installé sa notoriété internationale. Si cette relation est décrite, au départ, comme intime (sans abondance de détails dans l'autobiographie du chanteur) puis comme amicale (Aznavour parlera d'une « *amitié amoureuse*), elle cimentera, néanmoins, une complicité artistique importante dans la carrière de l'artiste français dans la mesure où elle aboutira à la création d'un spectacle qui illustre le principe de la transculturalité, un double récital au Palais des Congrès, en 1991.

Ce spectacle entre une Américaine célèbre en France[1123] et un Français célèbre aux États-Unis se présente comme une rencontre entre deux pays, deux cultures et deux univers dont les spécificités de chacun sont préservées. Il convient d'être particulièrement sensible à la structure de ce spectacle et à l'alternance entre chanson en anglais et chanson française[1124]. L'ouverture et la clôture du spectacle sont symboliques d'une transculturalité à l'œuvre. En effet, le spectacle s'ouvre sur une mise en scène théâtrale qui se veut une mise en abyme des

[1121] La composition de l'album *Au Carnegie Hall* paru en 1996 permet de faire les même remarques.
[1122] Un argument d'ordre médiatique peut également être avancé dans l'étude de l'étroite relation d'Aznavour avec les États-Unis : la participation de l'artiste au *Muppet Show*. Cette émission de variétés animée par des marionnettes mettra à l'honneur l'artiste français en se jouant des clichés liés à la France en 1976. Voir, à ce propos, les pages qu'y consacre Bertrand Dicale dans *Tout Aznavour*, p.464-465.
[1123] Liza Minelli est une habituée de la scène française. Elle s'est produit à l'Olympia dans les années 1960 (1966 et 1969) ; elle a chanté des titres français comme *Douce France* de Trenet ou encore *L'important c'est la rose* de Guy Béart. En 1976, elle chante *Le Temps* en duo avec Charles Aznavour dans l'émission « Numéro un » (1976, voir le DVD *Anthologie* volume 2, DVD 1).
[1124] Voir le DVD *Charles Aznavour et Liza Minnelli : live au palais des congrès*, EMI, 2005.

coulisses du spectacle. Aznavour tente de faire apprendre à Liza Minnelli les paroles de la chanson *Ton nom*. Mais celle-ci s'énerve et déclare à Charles Aznavour ne pas pouvoir chanter en français. Ce dernier lui promet donc de ne pas la faire chanter dans la langue de Molière. La première chanson du spectacle est *Ton nom* et sera chantée dans sa version anglaise *The sound of your name*. Le medley final les montre chanter en duo *Le Temps*, en alternant couplets en français et couplets en anglais. Cette dernière chanson est symbolique de la relation des deux artistes, relation qui a traversé le temps, et a un effet mémoriel certain dans la mesure où elle a été interprétée en duo par Aznavour et Minnelli dans les années 1970. Ce spectacle est donc une illustration de l'exploitation efficace des amitiés américaines de la part d'Aznavour qui lui permet d'assoir son universalité et de rappeler l'ampleur de sa carrière internationale.

Le dernier indice de l'accomplissement du « rêve américain » d'Aznavour qu'il convient d'évoquer est le discours de la presse américaine à son sujet, notamment lors des débuts de l'artiste aux États-Unis dans les années 1960 dans lequel il est possible de noter la sensibilité des Américains à son univers poétique et à l'esthétique de ses chansons. Ce discours démontre donc la réussite d'Aznavour dans la diffusion des canons de la chanson française au de-là des frontières hexagonales ainsi que dans celle des caractéristiques de son univers chansonnier. Les extraits suivants d'articles du *New York Times*[1125], datant du début des années 1970, peuvent exemplifier cette idée :

> When a French singer sings a song, he is more concerned with the experience than the music. In the long line that stretches from the troubadours to Piaf and Montand, it has always been so – first the lyrics, the sheer theatrical sensations of telling the story, and then, almost as an afterthought, the music. […] Perhaps he stated it best himself when he said, "In South Africa. Dr. Barnard is the heart specialist; but in France, ah, in France, it's Aznavour". Indeed it is[1126].

> The essence of Aznavour's songs has alirays been a dialectic between opposite points of view (hence a title like *Idiote je t'aime*). Almost every song contains, sometimes paradoxically, its own contradiction, and in a larger sense a song like *I love Paris in the month of May* has its logical response in *Paris in the month of August*. You never know concludes that mere knowing is unimportant; *You have to know*, written a few years later, concludes, almost inevitably, "but I never knew". Almost every song is full of clauses that begin with "although" or "even so", and it is no accident that the quintessential Aznavour song is called *Et pourtant* (*And yet*). Or that the last line of when I've had enough turns out to be "I'll start all over again"[1127].

La critique journalistique est sensible à la tradition dans laquelle s'est inscrit Aznavour : celle de la chanson française à texte, narrative et lyrique. Elle est également sensible aux particularités stylistiques de l'auteur-compositeur-interprète, aux échos dans son univers et à sa langue faite d'expressions courantes du quotidien. Ainsi, dès les années 1970, Aznavour a réussi

[1125] Consultés dans leur version numérique à partir de la base Europress.
[1126] *New York Times*, 28 Octobre 1971.
[1127] *New York Times*, 22 Octobre 1972.

à imposer son style et à en démontrer la singularité à l'étranger. Il a donc réussi à s'exporter en tant que représentant d'une esthétique qu'il est parvenu à faire évoluer et à modeler pour créer sa propre empreinte stylistique. Ainsi, la relation étroite d'Aznavour avec les États-Unis fait de lui l'exemple d'une transculturalité au service d'une défense et illustration de la francophonie.

3. Traduction :

> **Mais que dirai-je d'aucuns, vraiment mieux dignes d'être appelés traditeurs que traducteurs ? vu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer, frustrant de leur gloire…**
>
> (Joachim Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, 1549)
>
> **« Presque tous les termes de nos langues sont ambigus […] c'est pourquoi la traduction littéraire est si difficile »**
>
> (Michel Butor, 1993)
>
> **« Parler de traduction, […] c'est parler du mensonge et de la vérité, de la trahison et de la fidélité [1128]»**
>
> (Antoine BERMAN, 2001)

S'exporter à l'étranger, Aznavour y est parvenu en se créant un répertoire de chansons en langues étrangères, en adaptant ses chansons essentiellement en anglais puis en espagnol, en italien et en allemand. De manière générale, la traduction est étroitement liée à la culture : « *Que la traduction soit un fait de culture, qu'elle relève de la rencontre des cultures, qu'elle participe à leurs échanges ou de leurs échanges, cela tient de l'évidence*[1129] ». Elle est un outil de contact avec des altérités culturelles, une ouverture sur l'autre et un acte souvent perçu comme transculturel comme l'indiquent les études sur la notion de « traduction culturelle » :

> La traduction est l'interprétation étant des faits de culture, elles sont essentiellement ancrées dans le rapport à l'autre […] la traduction et l'interprétation rendent possible l'ouverture à l'autre et constituent, par conséquent, les premiers actes de culture. Traduire et interpréter l'Autre, c'est penser la culture non seulement comme fondement de toute compréhension, mais aussi et surtout comme rapport et rencontre avec l'altérité[1130].

Dans cette perspective, il est légitime de s'interroger sur les caractéristiques des traductions et adaptations étrangères des chansons de Charles Aznavour afin de mesurer leurs enjeux dans la diffusion de sa poétique et de l'esthétique de la chanson française en dehors des frontières hexagonales.

[1128] BERMAN Antoine, « Au début était le traducteur », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 14.2 p.15.
[1129] NOUSS Alexis, « Traduction et métissage », Sixième conférence du premier séminaire organisé par le Groupe de Recherche Traduction et Paratraduction (T&P) [en ligne : http://www.paratraduccion.com4], cité par YUSTE FRIAS José, « Interculturalité, multiculturalité et transculturalité dans la Traduction et l'Interprétation en Milieu Social », *Monografias 4*, 2014, p.95.
[1130] YUSTE FRIAS José, *op.cit*.p.96.

La question de la traduction du genre « chanson » a été posée par les spécialistes de cantologie et a abouti à la publication d'études qui illustrent la complexité de cet exercice, car si, comme le rappelle Georges Mounin, la culture occidentale est marquée par « *une longue tradition qui veut que traduire soit impossible* [1131]», la tâche de traduire serait plus complexe quand il s'agit d'une chanson, car « *c'est une affaire de paroles, donc de langue, mais c'est aussi une affaire de musique, donc d'harmonie. Les* deux *langues sont susceptibles de se transposer* [1132]». En effet, le double voire multiple langage de la chanson doit être traduit de pair pour rendre compte de la spécificité de l'œuvre que l'on cherche à traduire. Le traducteur d'une chanson est confronté à la question des contraintes métriques et mélodiques ainsi qu'à celle des transferts culturels. C'est pourquoi, la traduction, en chanson, est souvent perçue comme un acte de recréation et de réécriture : « *Que ce soit sur le plan linguistique ou sur le plan artistique, « traduire » une chanson dans une autre langue ou dans une autre esthétique, c'est plus que la réécrire : c'est la recréer* [1133]», écrit, dans ce sens, Perle Abbrugiatti. Joël July explicitera davantage cette idée de recréation en avançant les arguments stylistiques et linguistiques qui l'appuient :

> Effectivement, si pour des raisons de tradition lexicographique (celle des épreuves de thème et de version latine), on parle souvent de versions en décrivant la pratique courante de la traduction de chanson, nous sommes face à un travail qui relève indubitablement de la recréation par variation géographique. […] nous voudrions insister sur l'impossibilité formelle d'une traduction de ne proposer que des variantes a minima et conséquemment sur la qualité re-créative de cette pratique courante (et tant mieux !). La traduction en chanson peut difficilement être fidèle à la chanson première d'abord pour des problèmes de métrique à résoudre inévitablement dans le transfert d'une langue à l'autre. À cela s'ajoute l'emploi massif en chanson populaire des figements et expressions idiomatiques de la langue source qui nécessitent des transformations importantes. À cela s'ajoutent le statut même de la chanson et notamment son canal vocal qui incite à ne pas souhaiter ni exiger une fidélité exsangue. […] La traduction d'une chanson ne passe pas de contrat de fidélité ni avec le parolier initial ni avec le futur auditeur, elle se positionne d'emblée du côté de la création nouvelle. Contrairement à une traduction littéraire (donc souvent littérale), assujettie à l'oeuvre source, et n'ayant pour fonction que de la servir, une traduction de chanson pourra exister sans que la référence au texte premier soit dévoilée […][1134].

Aznavour a souvent été interrogé sur la traduction de ses chansons en langues étrangères. Même s'il déclare avoir été attentif aux traductions données de ses chansons :

> Je travaille de manière rapprochée avec les traducteurs italiens, espagnols, anglais. La plupart du temps, les chansons traduites proposent un autre texte. Il est très difficile de trouver des auteurs qui veulent véritablement traduire. À mes débuts, j'avais refusé la traduction d'un grand auteur

[1131] MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1963, p.8.
[1132] ABBRUGIATI Perle et al., *Cartographier la chanson contemporaine*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants sons », 2019, p.159.
[1133] *Ibidem*.
[1134] JULY Joël, « En quoi la reprise est une réécriture… », *op.cit*. p.91.

> américain. Il s'est vexé. J'ai fait faire le texte par quelqu'un d'autre et on a eu *Yesterday When I Was Young*. C'est donc moi qui avais raison[1135].

ses propos indiquent parfois que les résultats obtenus sont souvent qualitativement différents à cause des différences culturelles et mélodiques qui transparaissent au niveau textuel ou prosodique. Ainsi, il confirme à Louis-Jean Calvet en 1988, la présence de certains échecs :

> Oh oui, surtout en anglais. *La Mamma* par exemple est intraduisible. Elle existe en anglais, Ray Charles l'a chantée, mais on y raconte tout à fait autre chose. La mort de la mère est un problème méditerranéen. Dans les pays protestants, on aime sa mère tout autant, mais d'une façon différente. Donc il y a des choses qui les touchent moins[1136].

Il affirmera, cependant, en 1997, que certaines traductions sont meilleures que la version française :

> Par exemple, *Le Cabotin* en italien. Le mot « istrione » est beaucoup plus joli, plus ronflant. Il faut rendre à César ce qui appartient à César. Et *She* est meilleure en anglais parce que la sonorité de la langue permet des choses que le français n'autorise pas. Quand c'est une chanson très profonde, très fouillée, le français prédomine. Quand c'est une chanson plus légère, on a un meilleur résultat avec les mots anglais[1137].

Ces réflexions de l'artiste sur la traduction de ses textes démontrent la complexité de l'acte de transposer une chanson dans une autre langue et indiquent clairement que son succès dépend d'une conjonction de plusieurs paramètres. Ces réflexions révèlent également que la réception de l'artiste et de son œuvre à l'étranger (et par conséquent, son internationalisation) dépend énormément des choix opérés dans la traduction de cette œuvre. La langue est donc au centre du processus de classicisation de l'artiste.

Sans prétendre s'adonner à l'exercice complexe et fastidieux de l'analyse traductologique, il s'agira, dans ce qui suit, d'émettre quelques remarques sur les traductions des chansons d'Aznavour afin de mettre en avant l'acte de recréation dont elles résultent ainsi que les transferts culturels opérés d'une langue à l'autre. Seront interrogés, à cet effet, les fidélités ou infidélités linguistiques et à la situation représentée, les procédés stylistiques (sonorités, omission de couplet, choix lexicaux, choix énonciatifs) utilisés et les écarts et libertés dans le rendu de la chanson initiale. Il conviendra donc de tenter de comprendre, à travers l'étude de quelques exemples ponctuels puisés dans des traductions en anglais, espagnol, italien, allemand et russe, comment transmet-on l'esprit de la chanson française en langue étrangère.

[1135] Propos recueillis par Antoine Duplan, *L' Hebdo*, n° 27, 3 juillet 1997, cité par Raoul Bellaïche, *op.cit*. p.93.
[1136] *Le Français dans le monde*, n° 219, août-septembre 1988.
[1137] *L' Hebdo*, n° 27, 3 juillet 1997, cité par Raoul Bellaïche, *ibid*.

La version russe du titre *Une vie d'amour* (1980), intitulée *Vetchnai lioubov*, enregistrée pour le film *Téhéran 43*, est la seule chanson d'Aznavour chantée en russe, langue qu'il porte pourtant dans son bagage linguistique, héritée de son père (dont les réminiscences se sont fait entendre dans *Les Deux guitares*). La traduction russe de ce titre très populaire en Russie[1138] par l'écrivaine Natalia Kontchalovskaïa est un premier exemple des changements de sens qui peuvent être opérés dans le passage d'une langue à l'autre. En effet, la version russe se présente comme une réflexion sur le sentiment amoureux, de manière imprécise, abstraite et non personnifiée ou narrée comme dans la chanson française (il s'agirait, selon la version russe, d'un sentiment répétitif, susceptible d'être vécu lors de chaque relation et, d'un point de vue énonciatif, le canteur ne s'adresse pas à un « tu »). La chanson écrite par Aznavour est expressive et référentielle. Elle raconte la fin douloureuse d'un amour. Un canteur s'adresse à sa bien-aimée pour exprimer ses regrets face à des « *joies désharmonisées* ». Si la version russe de ce titre conserve plusieurs images présentent dans la version française (les images cycliques, l'image du feu-passion), force est de constater que la priorité a été donnée à la musicalité et à l'égalité de la métrique des vers français et russes. Le pathos dominant dans ce titre est davantage transmis par la musique et par l'interprétation vocale de l'artiste que par les paroles. Cet exemple d'une traduction en russe – qui constitue un hapax dans l'œuvre aznavourienne – indique que le traducteur des chansons d'Aznavour peut privilégier l'une des composantes de la chanson, la métrique en l'occurrence, au détriment du sens qui peut être néanmoins suggéré et véhiculé par la musique et l'interprétation[1139].

Toujours au niveau du sens, les adaptations en langues étrangères peuvent atténuer certains aspects présents dans le texte français et influencer la réception du sens. Ainsi, à la suite des analyses de Bertrand Dicale, nous pouvons être sensible à la subtile variation de sens dans la version anglaise de *Tu t'laisses aller*, intitulée *You've Let Yourself Go*, qui « *sonne avec moins de cruauté* [1140]» que le texte de Charles Aznavour. En effet, si la version française raconte un drame conjugal, la version anglaise est plus dans la légèreté et fait sourire l'auditeur anglophone. La scène s'apparente comme une scène de comédie. De même, si dans le texte français, le canteur exhorte sa femme, dans un élan de nostalgie amoureuse, à redevenir celle qu'elle était (« *Redeviens la petite fille/ Qui m'a donné tant de bonheur/ Et parfois comm' par le passé/ J'aim'rais que tout contre mon cœur/ Tu t'laisses aller, tu t'laisses aller* »), la version

[1138] Notamment grâce à l'interprétation qu'en a donné la chanteuse Lioudmila Gourtchenko en 1982.
[1139] Nous remercions Madame Julia Kuzmina, doctorante en cantologie, pour ses précieuses remarques quant à la traduction russe de ce titre, notamment sur la métrique du texte russe.
[1140] Tout Aznavour, *op.cit*. p.313.

anglaise insiste davantage sur cet élan amoureux empreint de sensualité qui l'emporte dans les deux versions :

> I'd like to hold you in my arms
> And then surrender to your charms
> Let there be fire, not just a glow
> Come close to me, let yourself go

De même, la version anglaise de *Comme ils disent*, intitulée *What makes a man*, présente des variations et des différences de détails qu'il est intéressant de souligner pour comprendre le degré de réécriture dans les adaptations. La version anglaise décrit le portrait d'un travesti et son quotidien. Mais ce dernier semble être plus provocateur et moins pathétique que le personnage de la version française. D'emblée, nous notons que le « *très vieil appartement* » dans lequel vit le canteur de la version française se transforme en un « *great apartment* », que la « tortue » disparaît au profit de deux chiens et que la mère du personnage partage les tâches ménagères avec son fils (contrairement à la version française où l'accent est davantage mis sur la solitude du personnage) :

> My mum and I we live alone
> A great apartment is our home
> […] I have to keep me company
> Two dogs, a cat, a parakeet
> Some plants and flowers
> I help my mother with the chores
> I wash, she dries, I do the floors
> We work together
> I shop and cook and sow a bit
> Though mum does too I must admit
> I do it better

Mais le plus remarquable est l'attitude du personnage quant à son identité sexuelle. En effet, le métier de travesti n'est pas ouvertement explicité dans la version anglaise, mais suggéré par des périphrases. Le jeu de mots homophoniques du refrain de la chanson française (« *un homme oh !* », « homo ») qui suggère l'effet de surprise sur son public disparaît dans la version anglaise qui elle propose une répétition ironique du mot « *man* » dans une interrogation provocatrice. De fait, le canteur les invite à définir, s'ils le peuvent, un homme (« *Tell me if you can/ What makes a man a man* »). Les derniers vers sont plus virulents que les vers français. Ils expriment un plaidoyer en faveur d'une différence assumée et une volonté de briser les règles établies :

> I ask myself what I have got
> Of what I am and what I'm not
> What have I given
> The answers come from those who make
> The rules that some of us must break
> Just to keep living
> I know my life is not a crime

I'm just a victim of my time
I stand defenseless
Nobody has the right to be
The judge of what is right for me
Tell me if you can
What makes a man a man

Par ailleurs, les références culturelles (nom de rue, nom d'écrivain, œuvre artistique, quartier, image stéréotypée…) sont intéressantes à interroger dans le cadre d'une étude des traductions d'une chanson. Sont-elles maintenues ? Comment sont-elles transposées ? Sont-elles adaptées à la culture locale ? En interrogeant les traductions d'Aznavour à travers le prisme de ces questions, quelques exemples de transferts culturels notables ont été relevés. Ainsi, à titre d'exemple, la référence à la pièce d'Anouilh ou de Sartre dans *Bon anniversaire* n'est pas maintenue dans les versions espagnole (celle-ci parle de « *un acto de malon* », c'est-à-dire un acte de trahison) et anglaise (la référence est omise), tandis qu'elle est présente dans la version italienne (« *Addio più d'Anouilh, d'Anouilh, forse di Sartre* »). De même, la transposition d'un lieu d'une langue à l'autre est sensible dans les traductions de *Comme ils disent*. De fait, la « *rue Sarasate* » dans laquelle habite le canteur de *Comme ils disent* est transposée, à titre d'exemple, dans le quartier de « *Fairholme tower* » dans la version anglaise qui est un quartier londonien à proximité de Christ Church, et « *Bei dem Theater* » (« près du théâtre ») dans la version allemande, connue et appréciée en Allemagne, ce qui d'emblée confère une couleur plus locale à la chanson.

En outre, dans une version allemande de *For me formidable,* intitulée *Di bist grossartig,* Molière est remplacé par Goethe. Inversement, des éléments reflétant la culture française peuvent apparaître dans la version étrangère avec pour seule motivation le caractère français de la version d'origine. Ainsi, dans la version anglaise de *Bon anniversaire*, intitulée *Happy anniversary*, « *la robe* » du personnage féminin devient « *the little black dress* », c'est-à-dire « la petite robe noire ». Ainsi, en passant d'une langue à l'autre, il y a un passage significatif d'une robe quelconque à un vêtement féminin dont la création est attribuée à Coco Chanel, icône la mode en France, en 1926.

Dans ce même ordre d'idée, il est à noter que les adaptations et traductions peuvent modifier certaines images stéréotypées ou liées au folklore que la version française nourrissait pour renvoyer à un univers géographique ou culturel particulier. Ainsi, le premier exemple à même de servir d'illustration à cette idée est celui de la traduction italienne de *La Mamma*. En effet, si la version française est chargée d'images pittoresques au service d'un tableau quasi-folklorique de cette scène d'agonie de la patriarche italienne, force est de constater que nombre

d'entre elles ne sont pas maintenues dans la version italienne. D'emblée, il est à souligner que le prénom du personnage Georgio, qui contribue à la consonance italienne de la chanson écrite par Robert Gall, disparaît ainsi que la référence aux enfants qui viennent « *du sud de l'Italie* ». La version italienne insiste, quant à elle, sur l'idée de proximité à travers l'emploi de l'adverbe « li » qui suggère la proximité immédiate et « là » :

> Son tutti **li**, accanto a lei
> Da quando un grido li avverti
> Sta per morire la mamma !
> Son tutti **li,** accanto a lei
> Tutti i suoi figli sono **li**,
> Con quello che lei maledi
> Tornato a braccia aperte a lei
> Tutti I bambini sono **là**[1141]

De même, dans la version espagnole de *La bohême*, intitulée *La Bohemia* que Aznavour a chanté en duo avec la chanteuse Concha Bulka en 2008, le stéréotype de la vie de bohême est maintenu avec néanmoins quelques variantes significatives qui ne coïncide pas avec l'esprit de la bohême parisienne. En effet, la version espagnole est beaucoup plus idéaliste que la chanson française caractérisée par son vérisme réaliste[1142]. Elle met l'accent sur la complicité du peintre avec sa muse et sur les aspects positifs de cette vie d'artiste, sans souligner les affres de la précarité matérielle, qui n'y sont presque pas décrits ni ceux liés à la création artistique. La vie de bohême de l'artiste est synonyme, dans la version espagnole, de jeunesse, de joie et de félicitée. Ainsi, là où Aznavour associe la jeunesse de la bohême parisienne à la joie et à la pauvreté (« *nous ne mangions qu'un jour sur deux* »), la version espagnole insiste uniquement sur le souvenir d'une époque heureuse :

> La bohemia, la bohemia
> Era el amor, felicidad
> La bohemia, la bohemia
> Era una flor de nuestra edad

Le canteur, dans la version espagnole, insiste sur l'aspect mercantile de son art et promet à sa bien-aimée sa réussite future. Leur richesse réside dans leur joie de vivre qui leur permet d'atteindre les sommets comme l'indique la rime « *bolsillos/castillos* [1143]» qui sublime cette idée de précarité matérielle. Ainsi, le réalisme de la chanson française est sublimé au profit d'une réflexion idéaliste de la vie de bohême des artistes.

[1141] Nous soulignons.
[1142] Le détail synesthésique du « café crème » disparaît dans la version espagnole, à titre d'exemple.
[1143] « *Teniamos salud/ Sonrisa juventud/ Y nada en los bolsillos/ Con frio, con calor/ El mismo buen humor/ Ballaba en nuestro ser/ Con hambre hasta el final/ Haciamos castillos/ Y el ansia de vivir/ Nos hizo resistir* »

La version anglaise de *La bohême*, que chante Aznavour avec le jeune baryton anglais Josh Groban dans l'album *Duos* en 2008, n'est pas fidèle au stéréotype de la bohême artistique. La version anglaise respecte uniquement la dimension nostalgique du titre et n'opère pas la discrimination des « *moins de vingt* » :

> Let me tell of a time
> When the world was in rhyme
> With the sound of our laughter

D'ailleurs, l'obsession des « *vingt ans* » dans l'œuvre de Charles Aznavour n'apparaît pas toujours dans les versions anglaises de ses chansons. Ainsi, dans *Yesterday When I Was Young* (version chantée par Roy Clark), les regrets du canteur pour ses vingt ans exprimé dans *Hier encore* (« *Hier encore/ j'avais vingt ans/ Je caressais le temps* ») ne sont pas évoqués. En effet, le texte anglais a choisi l'hyperonyme « *young* » qui signifie « jeunesse » plutôt que d'associer un âge à cette jeunesse :

> Yesterday when I was young
> The taste of life was sweet as rain upon my tongue
> I teased at life as if it were a foolish game
> The way the evening breeze may tease a candle flame.

Ces exemples démontrent que la traduction et l'adaptation des chansons d'Aznavour en langues étrangères est un réel travail de réécriture qu'une évaluation à l'aune exclusive de la fidélité linguistique ne permettrait pas d'apprécier. Le sens, la métrique, la prosodie, les sonorités, les éléments de couleur locale et même l'interprétation vocale dialoguent avec des altérités culturelles et linguistiques pour transposer l'esprit de la chanson française dans une adaptation locale, témoignant ainsi de l'universalité de la chanson d'Aznavour puis de celle de son créateur.

4. Collaborations internationales :

Les chanteurs sont mes amis
Sur mon épaule ils sourient
Certains me font tant d'effet
Que ça n'va pas mieux après
Ce soir certains sont de sortie
Et comm' je suis chanteur aussi
Je les rejoins et on boit
(*Les chanteurs sont mes amis*, Dominique A, 2001)

La collaboration de Charles Aznavour avec des artistes internationaux est l'un des indices majeurs de la dimension internationale de son œuvre qui permet de mesurer son aura universelle. Ces collaborations sont favorisées par les caractéristiques génériques de la chanson qui en font un art, par définition, collectif (même quand celle-ci se veut individuelle[1144]). En effet, dans ses multiples expressions, la chanson peut se présenter comme une œuvre collective et solliciter, par conséquent, la contribution artistique d'autres instances (compositeur, arrangeur, musicien, artiste…). Quand dans le processus de création d'une chanson, cette intervention est étrangère, l'œuvre devient le résultat d'un métissage, car « *le métissage suppose la rencontre et l'échange. Non pas l'un ou l'autre, mais l'un et l'autre, l'un ne devenant pas l'autre, ni l'autre ne se résorbant dans l'un.*[1145] ». Les collaborations internationales de Charles Aznavour confrontent la chanson française à des sensibilités artistiques étrangères et la mettent à l'épreuve du métissage. En effet, si l'enjeu de telles entreprises artistiques réside dans ce contact avec l'Autre (enjeu esthétique), il intervient également dans la construction de l'éthos de l'artiste (enjeu promotionnel). En effet, l'ouverture de ce dernier sur des altérités artistiques et culturelles façonne son image d'« artiste monde [1146]».

Les exemples de métissages dans l'œuvre sont foisonnants. Ainsi, très tôt dans sa carrière, Aznavour va collaborer avec des artistes et musiciens étrangers afin de donner à ses chansons les autres « *couleurs des musiques planétaires* [1147]» tout en exportant les spécificités esthétiques de la chanson française. Il va ainsi assoir la dimension internationale de son œuvre. En collaborant avec le musicien britannique Del Newman entre 1974 et 1981, Aznavour s'exporte « *avec un autre statut que celui de l'artiste français venant sporadiquement rendre*

[1144] Voir, à ce propos, l'ouvrage *Chanson. Du collectif à l'intime*, (dir) Joël July, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants sons », 2017.
[1145] LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997, p.7.
[1146] Il sera surnommé « *Le Citoyen mondialiste de France* », *Chorus* n°59, printemps 2007, p.173.
[1147] GARAPAON Paul, *op.cit*.

visite à un public amateur d'un peu d'exotisme [1148]», écrit, dans ce sens, Bertrand Dicale. Il s'exporte ainsi par le biais d'arrangements musicaux en vogue dans le marché local anglais. De même, en enregistrant avec le musicien cubain Chucho Valdés l'album *Colore ma vie* (2007), Aznavour illustre son ouverture sur les musiques étrangères. De fait, plusieurs chansons de cet album se caractérisent par la présence remarquable de sonorités cubaines mettant ainsi en avant une transculturalité à l'œuvre. Elle transparaît jusque sur la pochette de cet album : une photographie sépia montrant Aznavour dans un décor cubain, en chapeau panama.

Mais ce sont davantage ses duos avec des voix étrangères qui expriment la dimension internationale de sa carrière. En effet, en chantant et en enregistrant les chansons de son répertoire avec des artistes étrangers[1149] ou en interprétant en duo des chansons d'un répertoire qui n'est pas le sien, Aznavour exprime son goût pour l'ouverture, mais aussi son aura et sa notoriété internationale, en soignant notamment le choix du casting et celui des titres qu'il choisit d'interpréter à deux voix. L'album *Duos*, sorti en 2008, peut exemplifier cette idée. De fait, ce double album que Bertrand Dicale intitule « *une ambitieuse aventure polyglotte*[1150] » est l'aboutissement de toute sa discographie internationale. Dans cette rencontre avec des figures d'altérité, Aznavour se présente comme une figure de proue d'un dialogisme artistique, culturel, linguistique et générationnel.

La structure de ce double album est tout d'abord à commenter. L'album *Duos* est composé de deux CD : le premier comporte des duos en langue française, le second des duos (reprenant parfois les mêmes titres dans leur adaptation étrangère) en langues étrangères (anglais, italien, allemand et espagnol). Trois duos son posthumes : *C'est un gars* avec Édith Piaf, *Young At Heart* avec Frank Sinatra et *Everybody Loves Somebody* avec Dean Martin. Cette structure bipartite établit un raccourci éloquent de la carrière de Charles Aznavour qui a mené de front une carrière nationale et internationale. Elle résume également les principales langues dans lesquelles Aznavour a chanté à l'étranger[1151].

Ensuite, le casting est également un indice majeur de l'aspect symbolique de cet album. En effet, Aznavour s'est associé à des artistes connus du public français : Céline Dion, Nana Mouskouri, Liza Minelli, Laura Pausini, Sting, Julio Iglesias, Elton John, Paul Anka, Herbert Grönemeyer, Bryan Ferry, Carole King, Placido Domingo et Johnny Hallyday. Si certaines

[1148] *Tout Aznavour*, *op.cit*. p.423.
[1149] En 1999, il enregistre une version bilingue de *La Bohême* avec le Trio Esperança (le titre brésilien est *Uma bela historia*) ; il enregistre, la même année, le duo *Morir de amor* avec le chanteur cubain Company Segundo.
[1150] *Tout Aznavour*, *ibid*. p. 696.
[1151] D'ailleurs ses dernières chansons en italien et allemand figurent sur cet album.

collaborations ne sont pas nouvelles (Liza Minelli, Johnny Hallyday), Aznavour parvient à réunir des personnalités artistiques, des couleurs musicales (pop, variété, classique) et des voix (le ténor Placido Domingo, le baryton Josh Groban) différentes appartenant à des générations souvent éloignées (Josh Groban n'est seulement âgé que de vingt-sept ans lors de l'enregistrement de l'album). Les titres repris font partie des fondamentaux du répertoire aznavourien même si certaines chansons peuvent être moins connues du public français et international (*Toi et moi*, chantée en duo en deux langues avec Céline Dion, *Les bateaux sont partis* avec Placido Domingo).

Certains choix dans le casting peuvent refléter la poétique du temps et de l'anamnèse qui régit son œuvre. Ainsi, reprenant *La bohême* avec Josh Groban, Aznavour se joue de la superposition des éthos du canteur et du chanteur. En effet, le jeune baryton chante la nostalgie de la jeunesse alors qu'il appartient à une tranche d'âge très proche des « *moins de vingt ans* ». D'ailleurs, la distribution des paroles contribue à brouiller davantage cette confusion qui va se jouer des temporalités. De fait, les deux artistes chantent en chœur le vers « *ça voulait dire on a vingt ans* » : si pour l'aîné, il s'agit de nostalgie, pour le jeune artiste il y a une projection d'une nostalgie anticipée ce qui accentue l'épaisseur temporelle de ce duo intergénérationnel autour de la nostalgie. De même, cet album de duos internationaux est inspiré de l'album *Duets* de Frank Sinatra (1993) auquel avait contribué Charles Aznavour dans un duo intitulé *You make me feel so young* qui chantait l'effet rajeunissant de l'amour, thématique présente également dans l'œuvre aznavourienne. Dans *Duos*, le duo posthume avec Sinatra est également autour d'une thématique temporelle et agit comme un rappel de leur première collaboration. De plus, le titre *Young At Heart*, une ballade qui célèbre la jeunesse du cœur et de l'esprit, est chantée par des voix patrimoniales, ce qui les inscrit, par un effet miroir, dans une double atemporalité.

D'autres duos peuvent démontrer l'intérêt des collaborations internationales dans le dialogue d'Aznavour avec des altérités artistiques. L'exemple de son duo avec le chanteur kabyle Idir en est une illustration supplémentaire. De fait, dans son album *D'ici et d'ailleurs* (2017), Idir rend hommage à la chanson française en reprenant des chansons célèbres en duo avec des voix françaises, en kabyle et les mêlant à la musique de ce son pays d'origine. Il reprend, en hommage à Aznavour, *La bohême* avec ce dernier. Ce duo transporte l'univers de la bohême parisienne vers un ailleurs linguistique et musical différent. Mais l'intérêt de ce duo réside dans la langue dans laquelle chante Aznavour. En effet, le chanteur français chante en kabyle les paroles de sa chanson. Ainsi ce duo hommage peut s'entendre comme un hommage

à l'universalité de la carrière d'Aznavour, mais également au métissage et à la transculturalité que son œuvre a souvent eu l'occasion de nourrir.

5. Hommages, filiations et discours critique :

« Charles Aznavour, c'était la France. »

(Le quotidien tunisien *La Presse,* le 02 Octobre 2018)

Comme il a été démontré dans le chapitre précédent, le processus de patrimonialisation d'un artiste s'exprime à travers les hommages et les distinctions institutionnalisées, par sa capacité à engendrer des « *suites* [1152]» ou des « *objets discursifs secondaires* [1153]», expressions utilisées par la critique universitaire pour désigner les œuvres qui présentent des traces palpables ou une influence remarquable d'une œuvre considérée comme modèle. Ce processus de patrimonialisation est d'autant plus intéressant quand ce dernier dépasse le cadre national et culturel d'une œuvre d'emblée intégrée au patrimoine d'une nation. En effet, quand les échos de cette œuvre ou de son créateur se font sentir à l'étranger, quand elle bénéficie d'une reconnaissance internationale et de l'admiration d'un public culturellement différent, le processus de patrimonialisation gagne en ampleur et cette œuvre devient plus susceptible d'atteindre le statut d'œuvre universelle. Il convient, pour finir cette démonstration sur les expressions de l'universalité de Charles Aznavour de tenter de démontrer que ce dernier, à travers les hommages reçus à l'étranger, les œuvres artistiques qui s'inspirent de sa figure et de son répertoire et à travers une réception critique éminemment apologétique dans la presse étrangère (en particulier au lendemain de sa mort), bénéficie d'une aura universelle qui puise ses expressions de divers univers exogènes.

Les distinctions, titres, hommages et récompenses à caractère politique sont l'un des indices majeurs de la patrimonialisation d'un écrivain ou d'un artiste. Aznavour a obtenu, durant sa carrière, plusieurs expressions de la reconnaissance institutionnalisée, notamment à l'étranger : Prix de la chanson française au Japon en 1964 ; Lion d'or de la Mostra de Venise pour la version italienne de la chanson Mourir d'aimer (1971) ; Citoyen d'honneur de la ville de Montréal en 2002 ; « Sceau d'or » de la Cinémathèque yougoslave de Belgrade en 2003 ; Officier honoraire de l'ordre du Canada (2008) puis Officier de l'ordre national du Québec (2009) ; Doctorat Honoris Causa de l'Université de Montréal en 2009 ; Officier de l'ordre de Léopold (2004) puis Commandeur de l'ordre de la Couronne de Belgique (2015). Cette liste non exhaustive démontre l'engouement de pays essentiellement francophones (le Canada, la

[1152] PIEGAY-GROS Nathalie, *op.cit*.
[1153] LOUICHON Brigitte, *op.cit*.

Belgique) pour l'artiste. À caractère symbolique ou célébrant son œuvre et son parcours, ces distinctions reflètent l'entrée d'Aznavour dans un patrimoine universel. Si elles sont à considérer, sur le plan biographique, comme l'expression de la revanche d'un destin et d'une disgrâce surmontée, elles démontrent, néanmoins, la double réussite d'Aznavour : celle de s'être exporté à l'étranger et celle d'élever la chanson, art dit populaire, au rang des arts décorés. Ainsi, indépendamment du personnage Aznavour et du capital sympathie dont il peut jouir ou pas, les distinctions sont une donnée objective qui permet de mesurer son universalité.

Celle-ci s'exprime également à travers les expressions d'une transtextualité, souvent inter-générique, avec des œuvres étrangères. De fait, ce procédé se définit par « *tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte* [1154]», et peut être utilisé également pour désigner les relations d'une œuvre avec une autre à l'identité générique différente. Il contribue à la mise en avant de l'influence d'Aznavour et de son œuvre à l'étranger. Sans prétendre à l'exhaustivité (le prétendre serait extrêmement prétentieux dans la mesure où Aznavour s'est produit dans plusieurs pays et a sans doute influencé de nombreux artistes dans des œuvres dont les échos ne sont pas parvenus dans le monde francophone, anglophone ou encore arabophone que nous connaissons le mieux), les exemples que nous avons relevés sont davantage des échantillons représentatifs de la présence de traces palpables de l'œuvre d'Aznavour dans des cultures différentes (japonaise, anglo-saxonne, arabophone) et dans des arts différents (chanson, cinéma).

Ainsi, Aznavour est présent dans la culture japonaise dans un genre qui est éminemment représentatif de la culture nippone, à savoir, dans la série animée manga. En effet, le chanteur français aurait inspiré un personnage de l'animation japonaise créé par Yoshiyuki Tomino qui a donné à l'un des personnages phares de sa série *Mobile Suit Gundam*, diffusée à partir de 1979, un nom très proche de celui de Charles Aznavour dont il était un admirateur. Ce personnage se nomme Char Aznable. Il est une figure iconique au Japon où il jouit d'une popularité importante. Il figure régulièrement dans le *Top dix* des personnages les plus populaires, notamment dans les magazines dédiés à l'univers Gundam ou dans les magazines génériques sur l'animation[1155]. Ce personnage phare de la culture japonaise n'est pourtant pas un artiste ou un chanteur. Seul son nom renvoie ouvertement à Charles Aznavour. Il illustre

[1154] GENETTE Gérard, *op.cit*. p.7.

[1155] Voir, à ce propos, l'ouvrage de CLEMENTS Jonathan et Mc CARTHY Helen, *The anime encyclopedia : a guide to Japanese Animation since 1917*, Titant Books LTD, 2007, p.78, cité dans l'article « Char Aznable » de l'encyclopédie Wikipedia.

néanmoins l'admiration du Japon pour l'artiste français qui s'y est rendu onze fois durant sa carrière et où il a donné ses derniers concerts[1156].

Ensuite, c'est dans le cinéma international que l'influence de Charles Aznavour se fait sentir. En effet, certains films utilisent ses chansons pour leurs bandes-originales. Les exemples qui nous intéressent ne concernent pas les musiques de film composées initialement pour le film (Aznavour en a beaucoup créé dans sa carrière, notamment pour les films dans lesquels il a joué), mais celles qui exploitent des titres de Charles Aznavour préexistants. Comme nous l'expliquions dans l'un de nos précédents développements, la musique de film peut avoir une fonction expressive, dramatique, lyrique, esthétique ou encore symbolique qui donne un pouvoir émotionnel à la scène à laquelle elle est associée. Cela est sensible dans le choix des chansons empruntées à Aznavour et leur association à l'image filmique. Ainsi, l'exemple le plus célèbre et le plus commenté est celui de *She*, bande-originale du film américain *Notting Hill*[1157] (*Coup de foudre à Notting Hill* 1999). En empruntant à Aznavour cette chanson davantage célèbre dans le monde anglo-saxon que dans l'espace hexagonal ou francophone, ce film non seulement en exploite la notoriété, mais l'exacerbe. Cette chanson sur l'amour colle bien à l'esprit du film qui se présente comme un drame romantique.

Un exemple plus récent démontre que les succès étrangers d'Aznavour ne sont pas les seuls exploités à l'étranger. Le film *Ocean's Eight*[1158], paru en 2018 reprend la chanson *Parce que tu crois* (1970), nettement moins célèbre que *She*. Ce film illustre le propos de la chanson d'Aznavour. Le personnage principal du film, Debby Ocean, cherche à se venger de son amant qui l'a dénoncée, des années auparavant, à la police et a été à l'origine de son séjour en prison. La chanson d'Aznavour dit « *Un jour peut venir/ Demain peut-être ou bien dans l'avenir/ Ou qui sait mon Dieu/ Le destin viendra pour brouiller les jeux* », ce qui sonne comme un avertissement qui se concrétisera dans le film. D'ailleurs, les événements du film gravitent autour du vol d'un collier de la marque Cartier qui est une entreprise du secteur du luxe française. Le choix d'une chanson française pour l'une des musiques de ce film est donc pertinent et en harmonie avec son propos. Cela démontre qu'Aznavour est associé, dans l'imaginaire collectif, à une certaine image de la France et de sa culture.

[1156] Robert Belleret rappelle, dans ce sens, qu'une chanson à la gloire de Charles Aznavour a été chantée par la chanteuse japonaise Miko lors de ses récitals au Japon en 2007 (*op.cit*. p.561). Nous ne sommes pas parvenue à trouver une adaptation française de cette chanson.
[1157] Réalisé par Roger Michell en 1999.
[1158] Réalisé par Gary Ross en 2018.

Parmi les films étrangers qui permettent d'illustrer l'influence internationale de Charles Aznavour figure le film québécois *C.R.A.Z.Y*[1159] sorti en 2005. Même s'il relève d'une sphère culturelle francophone, ce film est à mentionner dans la mesure où les chansons de Charles Aznavour (*Emmenez-moi* et *Hier encore*) sont partie intégrante de la trame narrative du film et pas seulement une musique de fond. En effet, l'un des protagonistes du film est un admirateur inconditionnel de Charles Aznavour. Père d'un jeune en quête de sa véritable identité sexuelle dans un milieu conservateur, il chantera *Hier encore* lors de l'anniversaire de son fils qui souffle les bougies de ses vingt ans dans une scène filmée en gros plan. L'influence de la chanson d'Aznavour a clairement dépassé les frontières hexagonales grâce à son rôle dans la trame du film. La chanson n'est pas uniquement un prétexte pour écouter Aznavour, elle fait avancer l'intrigue.

L'influence internationale d'Aznavour est perceptible également dans l'univers de la chanson à travers des emprunts et à travers le procédé de l'intertextualité qui permet de tisser des liens de filiations entre Aznavour et des artistes appartenant à des sphères culturelles et linguistiques différentes de celle de l'auteur-compositeur-interprète. Le sampling ou l'échantillonnage est l'un des premiers outils de contact entre l'œuvre d'Aznavour et des œuvre internationales. En effet, le rappeur Dr Dre a samplé dans son titre *What's the difference*[1160](en featuring avec Eminem et Xzibit, 1999) l'ouverture orchestrale de *Parce que tu me crois* de Charles Aznavour. D'ailleurs le rappeur américain avait repris quelques notes de *À ma fille* (1964) dans son titre *Firm Fiasco* en 1997. Cet emprunt transpose donc l'univers musical non seulement dans un autre genre de musique, mais également dans un autre univers culturel.

Cette transculturalité est nettement plus sensible dans l'intertextualité perceptible dans certaines chansons connues dans le monde arabe qui s'inspirent des chansons de Charles Aznavour. En effet, si des titres du répertoire de l'artiste ont été adaptés en arabe (*La Mamma* reprise en version raï sous le titre *El Mima,* par le chanteur français d'origine algérienne Cheik Faraoui en 2000 ou encore en arabe algérien par le chanteur Lili Bonniche en 2003 sous le titre *Ya Mama*), d'autres ont inspiré des chansons devenues des classiques du répertoire de la chanson du monde arabe. L'exemple du titre du chanteur algérien Hachemi Guerrouabi *El Berah Ken Omri Echrin* (qui se traduirait par « Hier encore j'avais vingt ans », 1972) est le plus probant dans la mesure où l'hommage à Aznavour a été revendiqué par l'artiste lui-même, selon

[1159] Réalisé par Jean-Marc Vallée en 2005.
[1160] Extrait de l'album *2001*, paru en 1999.

les propos de son biographe Youcef Driss recueillis. En effet, Youcef Dris raconte en 2008[1161] que Guerouabi a décidé d'écrire son titre sur la nostalgie des vingt ans après avoir écouté pour la première fois la chanson de Charles Aznavour *Hier encore*[1162]. S'il s'agit d'une nostalgie mélancolique dans l'œuvre de l'artiste français, le chanteur algérien propose de chanter la nostalgie heureuse d'un canteur qui se remémore ses années de célibat reprenant les motifs stéréotypés de la fuite du temps et du motif printanier comme métaphore de la jeunesse[1163].

Un autre exemple d'influence sensible est livré par la chanson de la diva libanaise Fairouz, intitulée *Kifak Enta* (que l'on pourrait traduire « comment vas-tu ? »,1991). Dans cette chanson, la chanteuse libanaise reprend la thématique de *Non, je n'ai rien oublié* (1961) et le procédé du discours indirect libre. En effet, la cantrice de la chanson libanaise retrouve, par hasard, un amour de jeunesse et l'interroge sur ce qu'il est devenu depuis leur séparation (« *As-tu eu des enfants ?* » ; « *Je pensais que tu étais à l'étranger* [1164]») dans un discours qui suggère l'échange. La référence à la mère de la cantrice (qui semblait craindre le personnage masculin) ainsi qu'à l'intensité de leur amour passé qui semble persister au présent marqué par le regret sont les éléments fidèles à la chansons d'Aznavour. Ces éléments confortent l'idée selon laquelle *Kifak Enta* serait un palimpseste de *Non, je n'ai rien oublié*.

Si nous n'avons pas trouvé d'indices explicites qui le prouvent comme pour la chanson de Guerouabi, des éléments biographiques pourraient néanmoins suggérer cette influence. En effet, Aznavour a rencontré Fairouz dans les années 1970 et a séjourné chez elle lors de l'un de ses passages au Liban. Il y avait une admiration réciproque entre les deux chanteurs et un duo a été envisagé au début des années 2000 sans avoir abouti. Ainsi, ces exemples, reflet d'un contact culturel, certes indirect, entre l'œuvre d'Aznavour et celle d'autres artistes appartenant

[1161] DRIS Youcef, *El Haj El Hachemi Guerouabi*, Paris, Non lieu, 2008.

[1162] La ressemblance entre les deux textes a engendré des confusions anecdotiques chez certains auditeurs (notamment arabophones) perceptibles dans les commentaires sur la vidéo de la chanson du chanteur algérien sur Youtube. En effet, un utilisateur du site web Youtube (également média social sur lequel les utilisateurs peuvent commenter des vidéos) a proposé les paroles de *Hier encore* en guise de traduction à la chanson algérienne. Beaucoup d'utilisateurs ont été admiratifs de la qualité de cette traduction jusqu'à ce qu'un utilisateur avisé les informe, non sans ironie, qu'il ne s'agit pas d'une traduction mais des paroles d'une chanson existante : celle de Charles Aznavour. Cette confusion est une illustration de la transculturalité. (lien de la vidéo youtube : https://www.youtube.com/watch?v=8u10XaPXMGQ1&feature=share)

[1163] Lors de la parution de son titre *Million Years ago* (2015), la chanteuse Adele a été accusée, par les internautes d'avoir plagié *Hier encore* de Charles Aznavour arguant d'une similitude au niveau de la mélodie et dans l'évocation de la nostalgie d'une jeunesse révolue. Si l'orchestration de *Hier encore* s'oppose à la forme piano-voix de la chanson d'Adele, il y aurait, en effet, quelques similitudes mélodiques.

[1164] Nous traduisons.

à des sphères linguistiques différentes, sont néanmoins des indices irréfutables de l'universalité de l'artiste qui trouve, dans le discours journalistique étranger, son expression la plus aboutie.

En effet, la presse internationale a, durant les soixante-dix ans de carrière de l'auteur-compositeur-interprète, consacré de nombreux articles sur l'œuvre de ce dernier, sur les parutions d'album et de livre, sur ses concerts et même sur les faits divers qui ont ponctué son parcours. Force est de constater que la presse étrangère a été plus clémente à l'égard de l'artiste que la presse locale à ses débuts. Cependant, quelques lieux communs de la critique sur Aznavour (son physique, sa taille, son désir de conquête démesuré, sa soif d'enrichissement, pour les débuts ; la longévité de sa carrière pour la presse des dernières années) peuvent être lus à l'étranger, notamment aux États-Unis[1165]. Ainsi, nous pouvons lire dans le *New York Times* en 1966, alors que Charles Aznavour entame sa conquête de l'Amérique, un court article qui rappelle les articles critiques des années 1950 en France :

> Charles Aznavour is a diminutive man with a shabby look, the look of a French postman rundown at the heels, down on his luck. He is that insignificant fellow lost in the shuffle of life, the fellow who gazes at the stars and knows that he can never reach them[1166].

Cette même presse sera sensiblement critique quant au physique de l'artiste en 1972 : « *Charles Aznavour seems such a lonely figure on the huge Carnegie Hall Stage. Where he opened a series of concerts Thursday evening that will continue through today, small, thin as a straw, with huge vulnerable eyes in a forlorn, angular face*[1167] ». Ces exemples démontrent que la rhétorique de la presse étrangère suivra la même progression que celle de la rhétorique de la presse française qui, une fois le succès atteint, passera de la critique aux éloges et encensera constamment le chanteur français[1168].

L'exemple le plus éloquent, à ce propos, est le discours de la presse étrangère le lendemain de la mort de l'auteur-compositeur-interprète. À l'unanimité, celle-ci lui rend hommage. En effet, extrêmement médiatisée, la mort de Charles Aznavour a permis de mesurer l'universalité de sa notoriété dans la mesure où celle-ci a été relayée dans de très nombreux journaux étrangers dont elle a fait la une. Cette position éditoriale est d'emblée significative. Mais l'intérêt de ce discours journalistique international réside non pas dans son propos (quasi

[1165] L'exemple de la presse américaine est le plus pertinent, car Aznavour y a fait carrière très tôt dans le but d'atteindre une notoriété internationale. L'évoquer comme exemple permet de mesurer l'évolution de la perception de l'artiste dans la presse étrangère.
[1166] *New York Times*, 10 octobre 1966.
[1167] *New York Times*, 29 octobre 1972.
[1168] Robert Belleret le démontre dans son livre en citant les articles des correspondant du *Monde* à l'étranger, notamment à Moscou (p.268) et à Londres (p.309) qui rendent compte des appréciations du public international.

identique : hommage, émotion, nécrologie), mais dans sa rhétorique et dans sa forme. En effet, la presse étrangère le lendemain de la mort de l'artiste est une illustration supplémentaire de la transculturalité.

De fait, les journalistes internationaux ont rendu hommage à l'auteur-compositeur-interprète tout d'abord en reprenant, comme dans la presse locale, les titres des chansons d'Aznavour[1169] qui, par dérivation, deviennent des expressions courantes. Mais également en intégrant des mots et expressions françaises en hommage à celui que le monde considérait comme l'ambassadeur de la langue française ou encore, en confondant, par métonymie, Aznavour et la France, Aznavour et la chanson française. Ainsi, le quotidien allemand *Die Welt* évoque, en français dans le titre « *la fin de la chanson* », le *New York Times* titre son article « *The last Chanteur* », le quotidien italien *Il Gazzettino* parle de « *l'ultimo grande 'chansonnier'* », la chaîne allemande N-TV écrit sur son site internet « *Adieu, Monsieur Aznavour* ». Ces quelques exemples sont des échantillons représentatifs de cette rhétorique journalistique posthume qui démontre le rayonnement international de Charles Aznavour dans des expressions qui, au-delà de Charles Aznavour, rendent hommage à la francophonie.

De même, nombreux sont les articles qui évoquent « *la mort de la chanson française classique* [1170]». De fait, la récurrence de l'adjectif « classique » dans ce discours médiatique et journalistique est remarquable. Mais force est de constater qu'il est employé dans le sens de « ancien », « du passé », « qui n'existe plus » et, associé, dans ce contexte, à des noms comme Piaf, Trenet, Montand, Brel ou encore Brassens, l'adjectif « classique » dans le syntagme « chanson française classique » renvoie à la notion de « tradition », celle de la chanson de la génération de l'après-guerre. En effet, Aznavour est décrit comme le dernier représentant de cette chanson qui disparaît en même temps que lui.

Universel, Aznavour l'a donc été grâce à une mécanique transculturelle complexe dans son œuvre. Il l'a été également en étant parvenu à se faire le représentant d'une tradition esthétique en France et à l'étranger tout en s'ouvrant sur des traditions culturelles différentes auxquelles il s'est adapté. « *Le classique*, écrit Alain Viala, […] *ce n'est pas la valeur forcément la plus élevée, mais celle qui peut le mieux circuler, c'est la valeur d'échange sûre. Celle qui fait le lien entre la zone où se font et défont les modèles à la mode, et celle où les modèles se vulgarisent et se monnayen*t[1171]. ». Aznavour est parvenu à circuler au-delà des

[1169] *Der Spiegel*, quotidien allemand écrit : « *Er war « formidable »* »
[1170] Notamment dans la presse allemande.
[1171] VIALA Alain, 1992, *op.cit*. p.15.

frontières au sens propre comme au sens figuré pour devenir un classique universel. Représentant du patrimoine culturel français, il a permis de repenser la notion de patrimoine qui ne se retreint plus à un contexte exclusivement national. Il lui confère une dimension universelle que l'un des textes fondateurs sur la littérature monde décrit parfaitement :

> Ce qui est sûr, c'est que notre patrie philologique est la terre ; ce ne peut plus être la nation. Sans doute, la chose la plus précieuse est indispensable dont hérite le philologue est elle la langue et la culture de sa nation ; mais elle ne prend effet que lorsqu'il s'en sépare et la dépasse. Dans un contexte différent, il nous faut revenir à cet acquis de la culture pré-nationale du Moyen Âge : l'idée que l'esprit n'est pas national[1172].

[1172] Auerbach E. « Philologie de la littérature mondiale », texte inédit en français, traduit de l'allemand par Diane Meur, in Pradeau C et Samoyault T (dir), *Où est la littérature mondiale ?*,Saint-Denis, PUV, 2007, p.37, cité par Violaine Houdart-Mérot, *op.cit*. p.31.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« *Qu'est-ce qu'un classique ?* ». Il nous semble impératif de revenir à la question de départ afin de pouvoir expliciter les principales conclusions auxquelles a permis d'aboutir notre démonstration et afin de verbaliser la thèse de que nous défendons sur l'origine du devenir classique de Charles Aznavour. Nous étions partie du constat du paradoxe que soulevait le profil de carrière de l'auteur-compositeur-interprète : ce dernier, qui n'a suscité au début de sa carrière que de vives critiques et qui n'a connu la gloire et la reconnaissance qu'après de multiples tentatives pour affirmer une identité singulière et digne d'intérêt auprès des instances de légitimation du monde de la chanson, est aujourd'hui l'artiste français le plus connu au monde. Sa mort récente n'a fait que confirmer son aura nationale et internationale et son statut de symbole de l'universel et de l'intemporel. Face aux parcours et à l'ascension continue d'artistes contemporains d'Aznavour, immédiatement perçus comme singuliers et fulgurants, tel un Ferré, un Brel ou un Ferrat, l'évolution d'Aznavour et le paradoxe dont il a été l'objet, nous ont amenée à nous interroger sur les conditions dans lesquelles une œuvre devient classique, sur ce que Bergson appelle « *l'évolution créatrice*[1173] » d'une œuvre érigée en norme classique dans le domaine de la chanson française. Cette interrogation initiale avait donc pour but de comprendre un devenir classique à partir de l'exemple de Charles Aznavour.

Si, comme nous l'avons démontré au début de ce travail, l'œuvre classique est reconnue en tant que telle au cours des phases successives de sa réception, au cours d'un véritable processus de dévoilement par la postérité de ses qualités intrinsèques et que celle-ci semble, toujours selon Bergson, « *avoir préexisté sous forme de possible à sa propre réalisation*[1174] », il a été nécessaire d'interroger le classicisme de l'œuvre à partir de l'analyse conjointe des critères de sa détermination historique et institutionnelle (qui restent pour le moins externes à l'œuvre) ainsi que de certaines propriétés poétiques de l'œuvre, (c'est-à-dire de propriétés internes). L'exemple de l'œuvre de Charles Aznavour a clairement indiqué que l'examen de la prédisposition d'une œuvre à devenir classique, notamment en chanson, nécessite une étude conjointe des éléments internes et externes, d'autant que le genre qui nous intéresse et le cadre méthodologique dans lequel nous nous inscrivons l'exigent eux-mêmes. Nous avons donc interrogé, dans notre démarche, aussi bien ses caractéristiques esthétiques que sa réception pour y puiser les arguments qui justifient et expliquent son classicisme.

L'objectif de notre travail a donc été d'analyser les expressions de son classicisme et de montrer à travers une étude minutieuse de son œuvre envisagée dans son intégralité ce qu'est

[1173] BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Garnier Flammarion, (1896), 2012, p.78.
[1174] BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Flammarion, (1934), 2014, p. 56.

un classique de la chanson française, en tant que catégorie esthétique. Cette démonstration a ainsi visé à mettre en lumière les caractéristiques poétiques de son œuvre qui l'ont inscrite dans le patrimoine de la chanson française, l'ont érigée en monument et l'ont rendue atemporelle en tant que modèle canonique du genre. Elle avait pour but de montrer qu'Aznavour répond, en plusieurs points, à la définition du classique, mais également au genre dans lequel il est passé pour maître aux yeux de la postérité.

Plusieurs arguments évidents, ont été développés et détaillés tout au long de notre démonstration. Tout d'abord, il convient de mentionner, à cet effet, la patrimonialisation de l'artiste et de son œuvre. Aznavour a été érigé en monument de la nation, élevé au rang d'artiste patrimonial, célébré de son vivant et considéré comme l'une des figures marquantes de la scène artistique des XXe et XXIe siècles aussi bien en France qu'à l'étranger, comme ambassadeur et voix de la France. Si d'autres artistes de sa génération sont parvenus également à être élevés au rang des figures atemporelles et pérennisés en tant que modèles et figures canoniques du genre chanson, notamment après leur disparition, pour Alain Viala, « *un auteur parvenu à la légitimité de son vivant a plus de probabilités d'accéder à une perpétuation effective*[1175] ». Cela constitue, à notre sens, une première expression de l'exception aznavourienne dans l'univers de la chanson française.

Incontestable conséquence de la longévité de sa carrière, la célébration dont a bénéficié Aznavour par les institutions de la légitimation socio-culturelle, cette « *reconnaissance par les pairs*[1176] » qui s'explique également par une stratégie de communication qui contribue à une autocélébration, est l'étape ultime de sa classicisation. Cette idée est notamment soutenue par les auteurs de l'article « *De l'émergence à la canonisation. Instances et supports du cursus honorum artistique et littéraire* » qui établissent le constat suivant :

> […] différents moments jalonnent le cursus honorum de l'écrivain et de l'artiste : *l'émergence* qui correspond aux prémices d'une entrée dans le jeu, *la reconnaissance*, qui atteste de la capacité de l'individu à compter dans son milieu et à influencer celui-ci, et *la canonisation*, enfin, dont on peut avancer qu'elle consiste en un devenir-classique[1177].

Objet de conservation, Aznavour l'a été à travers les rééditions et réorchestrations de son œuvre, mais également à travers les hommages qui lui ont été rendus et les reprises de son répertoire qui apportent de nouvelles interprétations et de nouveaux éclairages sur celui-ci –

[1175] VIALA Alain, 1993*, op.cit*. p. 30.
[1176] VIALA, Alain, 1993, *op.cit*. p. 15.
[1177] BJÖRN-OLAV. D, ELLENA. L, SAINT-AMAND.D, « *De l'émergence à la canonisation. Instances et supports du cursus honorum artistique et littéraire* », in *Revue ConTextes*, [en ligne], 17/2016, mis en ligne le 26 novembre 2016 ;

indice probant que l'œuvre échappe à une « *vénération sclérosante*[1178] ». Aznavour a également été objet de grande diffusion grâce à l'abondance du discours critique qui jalonne son œuvre et sa carrière, aux traductions de ses chansons, aux nombres records de ses ventes de disques, à sa forte présence médiatique et aux traces de sa présence dans les cultures populaires à travers des pastiches ou parodies, reflet de son entrée dans la mémoire collective. Aznavour est devenu classique de son vivant, car « *consacré dans l'admiration* » et faisant « *autorité en son genre* [1179]».

Si l'artiste lui-même a contribué à sa propre patrimonialisation, à la construction de sa notoriété et à l'élaboration de sa réputation à travers de nombreuses stratégies de mise en avant de soi, il n'en reste pas moins que la dimension universelle de son œuvre, seconde expression évidente du classicisme aznavourien, a fortement contribué à cette patrimonialisation. En effet, l'universalité de la chanson aznavourienne s'est tout d'abord exprimée, par son dépassement des frontières nationales, par son exportation de la chanson française à l'étranger, et par ses traductions en plusieurs langues. Mais nous avons également constaté que cela s'exprime, du point de vue esthétique, par sa dimension accessible au grand public et par son emprunt à des réservoirs d'inspiration universels et communs, connus et partagés de tous, reconnaissables et propices à engendrer une connivence avec ses auditeurs en tout lieu et en tout temps.

De fait, Aznavour a proposé, tout au long de sa carrière, une œuvre qui recourt sciemment et de manière régulière à ce que la critique littéraire appelle « les lieux communs », ce qui inscrit d'emblée son œuvre, dès lors considérée comme fruit d'un réservoir classique, dans une continuité d'inspiration. Certes, le recours aux stéréotypes en tout genre, aux clichés ainsi que l'affinité remarquable de la chanson aznavourienne avec les lieux communs universels lui ont valu quelques critiques relevant du paradigme du conformisme, de l'absence d'originalité et de créativité. Néanmoins, ce recours à un imaginaire littéraire savant dans une forme appartenant à la culture populaire lui a permis de s'inscrire dans l'espace de la parole mémorielle et dans la durée, dans la mesure où « *le stéréotype, sous toutes ses formes, fournit des repères sûrs à la mémoire*[1180] », observe Maria Spyropoulou. De fait, le genre chanson se caractérise, pour Lucienne Bozzetto-Ditto, par sa « *stéréotypie nécessaire*[1181] », car « *on ne chante pas* […] *sans nécessairement subir l'influence de modèles littéraires ni tirer profit de*

[1178] VIALA Alain, 1993, *op.cit*. p. 29.
[1179] SAINTE-BEUVE, *ibid*. p.40.
[1180] SPYROPOULOU, Maria, *Le Refrain dans la chanson française,* PULIM, Limoges, 1998, p.257.
[1181] BOZZETTO-DITTO, Lucienne, « Chanson, lieu commun », in *La chanson en lumière*, (dir) Stéphane Hirschi, Valenciennes, Lez Valenciennes, 1997, p.278.

diverses techniques d'écriture », écrit Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale*[1182]. En nourrissant son imaginaire des topoï de la littérature, Aznavour a donné à son œuvre une forme reconnaissable par ceux qui partagent le même imaginaire et la même culture, ceux en mesure de se l'approprier d'où une meilleure identification de la part des auditeurs.

Cette caractéristique peut être associée à l'impersonnalité qui régit les normes d'une œuvre classique. Elle lui confère une dimension universelle et, par conséquent, est à interpréter comme un élément interne de l'œuvre qui nourrit le classicisme aznavourien. Mais nous avons paradoxalement remarqué également que la marque de fabrique d'Aznavour réside dans la présence d'expressions d'inspiration conventionnelles et universelles dans son œuvre qu'il a réussi à sublimer et à s'approprier grâce à son interprétation et aux effets de surprise qu'ont engendrés des écarts notables et des prises de distanciation parfois subversives. Il a su créer un style « Aznavour » en détournant les lieux communs et s'appropriant même, grâce à son phrasé, des textes dont il n'est pas l'auteur, mais qui reflètent remarquablement son style. Ces deux premiers arguments, l'un externe – la patrimonialisation et la canonisation d'Aznavour qui relève de l'ordre de la réception – et l'autre interne à son œuvre – universalité et impersonnalité grâce à l'exploitation massive des lieux communs – ont constitué, dans notre travail de recherche, des éléments explicatifs du classicisme de Charles Aznavour.

Cependant, une étude plus attentive de l'œuvre nous a amenée à interroger les chansons à travers le prisme du temps et à les reconsidérer au regard, nécessairement plus large, de la dimension temporelle de l'œuvre. Son épaisseur semble être une particularité de la chanson d'Aznavour. Sans négliger ces indices évidents, nous avons pu les associer à une poétique qui inscrit le temps dans ses codes et ses modes de création pour perdurer. En effet, la durabilité et la pérennité de l'œuvre aznavourienne, qui a su traverser les modes et constamment susciter l'intérêt du public malgré les nombreuses évolutions artistiques et socio-historiques et culturelles qu'a connues la société de son temps, s'expliquent, et c'est la thèse que nous défendons, par l'inscription de l'œuvre dans une perspective du temps, dans une conscience de l'épaisseur du temps et dans un dialogue perpétuel entre l'air du temps et la perspective du temps. Aznavour est un classique, car il s'est toujours nourri des ressorts du temps pour perdurer.

En effet, l'efficacité artistique de Charles Aznavour a résidé dans sa conscience du temps : il a exploité les modes tout en se montrant le garant d'une tradition. Son dialogue avec

[1182] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, *ibid*, p.144.

les modes l'a nécessairement inscrit dans la temporalité. Continuité, recyclage, contemporanéité, et adaptation permanente le caractérisent : son œuvre a perduré grâce à des chefs-d'œuvre en devanture et grâce à des chansons qui servent d'appui à la mémoire. Il s'est inscrit dans des effets de mode, mais à partir de l'ancien (un ancien d'inspiration et de création). Il a cherché à s'inscrire dans le temps tout en étant un rappel, une balise temporelle, une balise pour la mémoire. Aznavour doit donc l'élévation de son œuvre au rang des œuvres classiques grâce à sa sensibilité à l'engouement de son temps pour l'ancien, « *à la sereine passion du public pour les chansons qu'il a aimées jadis* [1183]», à la nostalgie ce que résument Olivia Angé et David Berliner avec l'expression « *rétromania* » dans leur article « Pourquoi la nostalgie ?[1184] » :

> La nostalgie semble être indissociable de notre époque. En Occident, un engouement nostalgique glorifiant les pratiques et les objets d'antan est omniprésent dans des domaines aussi divers que le nationalisme, les politiques patrimoniales, le consumérisme, l'industrie du tourisme, la culture populaire et les mouvements religieux et écologiques […] En Europe, à partir des évolutions massives induites par la Révolution française, puis par l'industrialisation et l'urbanisation, un sentiment d'accélération temporelle accompagné, chez certains, du désir de retourner l'ordre social d'autrefois fait naître un lamento sur la disparition des formes passées et les méfaits du présent. Ce sentiment de perte a d'ailleurs nourri un élan de patrimonialisation et de muséification parmi les élites européennes, tout en stimulant un intérêt scientifique et littéraire pour la mémoire et le patrimoine[1185].

Ainsi, à partir de nos analyses de l'œuvre, nous soutenons l'idée selon laquelle l'œuvre aznavourienne exploite abondamment le temps passé, aussi bien sur le plan thématique que sur le plan de son mode de fonctionnement, pour perdurer et répondre aux attentes d'un public en quête de nostalgie. Elle a pour but de raviver le souvenir d'un temps passé et appuie son succès sur une pulsion nostalgique qu'elle alimente et exacerbe. Nous défendons donc le postulat suivant : Aznavour serait, tout d'abord, ***une figure d'anamnèse.*** Issu des mots grecs « àna » (remontée) et « mnémè » (souvenir), le mot « anamnèse » qui signifie rappel du souvenir, illustre l'enjeu de l'œuvre aznavourienne qui se nourrit des réminiscences du passé. L'anamnèse tout comme la nostalgie sont des notions liées aux idées de « retour » (nostos), et de « rappel » qui nous mènent à considérer Aznavour comme étant, également, ***une figure du ressassement et de la répétition***. En effet, son œuvre présente la particularité d'exploiter un héritage universel ainsi que son propre héritage pour, paradoxalement, perdurer et, par voie de conséquence, atteindre le statut d'œuvre classique dans la mesure où « *si la répétition existe, elle exprime […] une éternité contre la permanence* », selon Deleuze[1186]. Elle est ainsi un

[1183] DICALE, Bertrand, *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, *op.cit*.p. 117.
[1184] Olivia ANGE et David BERLINER, « Pourquoi la nostalgie ? », *Terrain*, n°65, pp.4-11.
[1185] *Ibid*. p.4-7.
[1186] Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1968, p.9.

espace de dialogue entre le passé et le présent, un lieu de la projection d'un ailleurs temporel dans l'ici et maintenant, particularité esthétique immortalisée par les vers qui résument parfaitement ce que la postérité gardera le plus en mémoire de la chanson aznavourienne : « *je vous parle d'un temps/ Que les moins de vingt ans/ Ne peuvent pas connaître* ».

Il convient donc d'apporter une première conclusion à notre démonstration en affirmant qu'atemporel et par conséquent, classique, Aznavour l'a été grâce à son intérêt pour la question du temps exploitée à différents niveaux de la création de son œuvre, internes et externes. Stylistiquement, à l'échelle de la microstructure, le temps est omniprésent. En effet, textuellement et scénariquement, le recours aux lieux communs et la poétique de la nostalgie et du temps, caractéristiques de la tradition de la chanson française, expliquent la présence de standards aznavouriens, d'une œuvre durable et non éphémère. À l'échelle macrostructurale, cela s'exprime par une démarche artistique qui repose sur l'adaptation d'une œuvre temporellement marquée à des effets de modes, par l'exploitation et l'ouverture de son propre patrimoine au gré des transformations et des mutations artistiques des différentes époques. Ainsi, le thématique est associé à une expression verbale faite de réminiscences, mais dans des formes renouvelées en fonction des modes. Notre travail a donc été une démonstration du classicisme d'Aznavour construite sur l'étude de plusieurs illustrations d'une intelligence de l'air du temps au sein d'une œuvre qui se nourrit des ressorts du temps.

Si l'intérêt de notre travail a résidé dans l'apport d'évidences empiriques d'un classicisme avéré, dans l'étude d'un devenir classique et d'un processus de patrimonialisation, il convient, cependant de noter que notre étude a également permis de comprendre la relativité du statut de « classique ». En effet, en replaçant Aznavour dans le champ plus large de la chanson française et francophone et en comparant son parcours et sa réception à ceux d'autres artistes contemporains, force est de constater que cette notion de « classique » doit être plurielle, car il n'y a pas **un,** mais **des** classiques de la chanson française soumis ou pas à un phénomène de classicisation.

Tout d'abord, des exemples de parcours d'artistes de la chanson française peuvent être évoqués pour indiquer qu'il n'y a pas de valeur en soi dans les œuvres, mais un potentiel de valeur qui peut être activé, selon les temps, les situations et les stratégies déployées. Ainsi, en soulignant l'éphémère et faible durabilité de la notoriété de certains artistes qui, aux yeux de la postérité, se valent quant à la qualité de leur œuvre, Bruno Joubrel suggère implicitement cette idée dans son étude sur Jean Ferrat :

> Jean Ferrat a donc su conserver dans les années quatre-vingt-dix le succès qu'il s'était forgé trente ans plus tôt. Si Charles Aznavour peut se vanter d'une réussite similaire, on ne peut en dire autant de Guy Béart ou même Gilbert Bécaud, dont il aura fallu le décès pour que l'on remette, au moins un temps, les nombreux succès à l'honneur[1187].

En effet, en rappelant l'inégale évolution des parcours de Guy Béart et de Bécaud face à celui plus constant et régulier de Ferrat ou encore face à celui plus ascensionnel et fulgurant de Charles Aznavour, Bruno Joubrel démontre indirectement que la pérennité d'une œuvre est essentielle pour affirmer un classicisme, mais que cet aspect est éminemment relatif à une logique de la réception. Ce constat n'est pas sans rappeler le questionnement de Louis-Jean Calvet que nous évoquions au début de notre travail.

L'exemple de Guy Béart peut permettre d'illustrer davantage cette idée. De fait, cet auteur-compositeur-interprète que Charles Aznavour admire, n'a pas connu un succès constant et une présence inébranlable dans la mémoire collective en dépit d'une œuvre dense, poétique, éditée dans des versions intégrales et qui a suscité l'engouement du public à son époque. Son œuvre n'est pas passée à la postérité à l'exception de quelques chansons telles que *L'eau vive* (1958), *Le grand chambardement* (1967) ou encore *La vérité* (1968). Né en 1930 en Égypte, il a commencé sa carrière artistique dans les années 1950 dans les cabarets de la Rive gauche de la Seine. Guy Béart a connu le succès jusqu'aux années 1970 durant lesquelles il entame une carrière d'animateur. Distingué par l'Académie française dans les années 1990 et se produisant sur scène en 1999 puis en 2010 avant de décéder en 2015, l'auteur-compositeur-interprète contemporain d'Aznavour, se réclamant de la même catégorie esthétique, n'est visiblement pas entré dans le panthéon des artistes universels et atemporels malgré un classicisme d'écriture et d'inspiration certain car il n'a pas fait l'objet d'un processus de classicisation. L'exemple de Guy Béart démontre ainsi que le potentiel classique d'une œuvre ou d'un artiste nécessite d'être révélé par un processus de patrimonialisation comme celui dont a bénéficié Charles Aznavour et dont les rouages ont été soulignés dans notre étude.

De même, la relativité du statut de classique peut être démontrée par l'exemple d'Aznavour lui-même si l'on compare son parcours à celui de la triade patrimoniale Ferré-Brel-Brassens, surnommée « *le panthéon des trois grands*[1188] », considérée comme le noyau dur de la chanson française dont il a été écarté. En effet, Aznavour, contemporains de ces artistes éminemment classiques et patrimoniaux avec qui il partage le statut d'auteur-compositeur-

[1187] JOUBREL Bruno, *Jean Ferrat, de la fabrique aux cimes,* édition les Belles-Lettres, coll. « Cantologie », p. 21.
[1188] HIRSCHI Stéphane, *Chanson, art de fixer l'air du temps*, *op.cit*. p.179.

interprète, n'a pas bénéficié de la même reconnaissance malgré son classicisme, aujourd'hui irréfutable. Aznavour a toujours regretté cette distinction discriminatoire dont il est conscient, comme l'indique cet extrait d'une interview avec Marc Robine pour *Chorus* en 1994 :

> M.R : […] lorsque l'on évoque les grandes figures de la chanson française de ces dernières années, on avance toujours les noms de Brassens, de Brel et de Ferré. Rarement celui d'Aznavour…
> C.A : Vous voulez dire : jamais celui d'Aznavour !
> M.R : Vous en souffrez ?
> C.A : Non, je n'en souffre pas du tout. Vous savez, je pense qu'un jour on se rendra compte que j'ai écrit quelques chansons qui ont tenu longtemps. […] Un jour ou l'autre on s'en rendra compte. Je serai peut-être vieux, peut-être mort, mais cela n'a finalement pas d'importance[1189].

Contrairement à Brassens qui a connu dès le départ un succès remarquable, Ferré et Brel ont connu des débuts plus modestes avant de s'imposer par leur identité vocale, scénique et textuelle singulières. Ces trois auteurs-compositeurs-interprètes qui se sont produits, à leurs débuts, sur la Rive gauche de la Seine, ont vite été imposés comme un panthéon de créateurs, répertoriés dès la fin des années 1960 dans le *Petit Larousse*. Leur aura sera pérennisée par la célèbre photo de Lenoir intitulée *Trois hommes dans un salon* (l'une des photos les plus vendues jusqu'à aujourd'hui) qui immortalise leur rencontre mythique et symbolise la majesté de leur triade. Aznavour n'a jamais eu droit à une place sur ce podium prestigieux ce qui peut sembler paradoxal face aux indices et aux éléments de patrimonialisation que nous avons relevés.

Cette relativité du statut classique, qui trouve dans cette différence d'accueil et de réception une expression éloquente, peut s'expliquer par l'absence d'une dimension contestataire prononcée dans l'œuvre aznavourienne (neutralité qui lui a d'ailleurs été reprochée) alors que celle-ci est fortement présente dans l'œuvre de la triade patrimoniale, quoiqu'ils s'en défendent : Brassens choisit le voleur de pomme plutôt que le gendarme, Ferré chante les anarchistes le poing levé et Brel critique les bourgeois qu'il cloue au pilori de la bêtise abyssale. De même, les succès commerciaux d'Aznavour qui le placent du côté de la consommation de masse et au cœur de l'industrie de la chanson semblent également l'avoir écarté de ce podium. À cela pourrait s'ajouter le fait d'écrire pour d'autres et de ne pas être l'auteur de la musique de l'intégralité de son répertoire, ce qui parfois l'éloignait de l'imagerie ancrée de l'auteur-compositeur-interprète. Cette triade, érigée très tôt en patrimoine et en classique témoigne du besoin de modèles et de repères d'une nation. En effet, les classiques sont les béquilles de la mémoire qui nécessite des repères sûrs pour élever le patrimoine d'une nation comme l'a montré l'essai de Stéphane Zékian *L'invention des classiques*[1190].

[1189] *Chorus*, n°7, Printemps 1994, p.147.
[1190] ZEKIAN STEPHANE, *L'invention des classiques*, Paris, CNRS éditions, 2012, 384p.

À ce propos, évoquer l'exemple de la triade patrimoniale québécoise nous paraît pertinent. Félix Leclerc, Gilles Vigneault et Robert Charlebois, auteurs-compositeurs-interprètes de générations différentes (l'aîné, Félix Leclerc étant né en 1914 et mort en 1988, tandis que les deux autres sont nés respectivement en 1928 et 1944 et sont toujours en vie) sont considérés comme les classiques de la chanson du Québec et les représentants d'une tradition chansonnière initiée par Félix Leclerc dont la forme aboutie et évoluée a été proposée par Charlebois qui prône une chanson à la fois populaire et classique. Également poètes, écrivains ou proche de la poésie, ces artistes sont les défenseurs d'une chanson de qualité et leurs œuvres portent un intérêt considérable pour la langue française. Leur classicisme et leur reconnaissance institutionnalisée (tous ont été récompensés et médaillés) trouvent leur origine dans leur engagement pour la défense d'un nationalisme québécois qui structure leurs œuvres. D'ailleurs, *Les gens du pays* de Gilles Vigneault est considérée comme l'hymne national non officiel des québécois. Leur célèbre concert à trois voix, donné en 1974 sur les plaines d'Abraham en ouverture de la Superfrancofête qui a abouti à l'album *J'ai vu le loup, le renard, le lion* (qui n'est pas sans rappeler la légendaire photo *Trois hommes dans un salon*) cristallise leur notoriété commune et la symbolique d'un patrimoine national que l'on cherche à canoniser. Les nombreuses reprises de la chanson de Raymond Lévesque qu'ils ont popularisée, *Quand les hommes vivront d'amour* (nous pensons en particulier à celle du collectif *Les Enfoirés* en 2003) est un exemple de l'universalité d'une chanson dont le propos se veut lui-même universel :

> Quand les hommes vivront d'amour
> Il n'y aura plus de misère
> Les soldats seront troubadours
> Mais nous, nous serons morts, mon frère…
>
> Dans la grande chaîne de la vie,
> Pour qu'il y ait un meilleur temps
> Il faut toujours quelques perdants,
> De la sagesse ici bas c'est le prix

Cette triade québécoise se distingue néanmoins, comme pour la triade érigée en France, par l'inégale évolution créatrice de ses membres. Les retraites précoces d'un Ferré, l'abandon du tour de chant de la part d'un Brel dès 1966, l'attrait du rock psychédélique d'un Charlebois indiquent, à titre d'exemple, que l'origine du classicisme d'un artiste patrimonial peut ne pas être identique d'un artiste à l'autre et être autant relative à des données spatio-temporelles que scripturales et esthétiques. Cette diversité des parcours ne s'oppose pas au besoin d'un modèle que l'on élève comme classique, car il y a, pour les exemples cités qui appartiennent à la sphère française et francophone, un enjeu identitaire majeur et un enjeu de légitimation : d'une langue,

d'une nation ou d'un genre, celui de la chanson. C'est ainsi qu'il convient de comprendre l'exhibition des classiques, notamment celle de Charles Aznavour qui a été l'un des derniers représentants d'une tradition de la chanson patrimoniale en France.

Par ailleurs, notre travail peut se voir confronté, à l'avenir, à une difficulté insoluble que nous ne pouvons ni prévoir ni maîtriser, mais qu'il convient de verbaliser à sa fin. Il s'agit de celui du passage du temps qui efface certains classiques et en promulgue de nouveaux, qui destitue des figures considérées comme patrimoniales pour faire place à un patrimoine à la saveur du jour. Aznavour affirmait dans ce sens :

> Faut pas se prendre au sérieux, ce serait pas sérieux. On se souvient de Pierre Corneille, mais qui parle de son frère Thomas qui fut aussi un écrivain de grand talent ? C'est ainsi, et c'est normal, que de nouveaux hommes viennent remplacer les anciens, et que cinquante ans après sa mort, tout le monde soit plus ou moins oublié[1191].

En effet, la postérité est souvent imprévisible comme l'indique le destin de Thomas Corneille qu'évoque Aznavour[1192]. D'ailleurs, Violaine Houdart-Mérot expliquait, dans son étude sur le « classique » littéraire[1193] que jusqu'au milieu du XXe, l'écrivain classique se devait être un écrivain mort, pour diverses raisons et notamment l'idée qu'il est indispensable d'avoir un certain recul pour juger de la valeur d'un écrivain. Il pourrait donc paraître précoce d'évaluer la perpétuation de Charles Aznavour, notre travail ayant été entamé du vivant de l'auteur-compositeur-interprète. Cependant, si certaines idées avancées par notre travail seront amenées à être actualisées dans quelques années en fonction de la place qu'occupera Aznavour dans les mémoires et en fonction de la durabilité de sa reconnaissance au sein de la société d'ici là, il n'en reste pas moins que nous avons voulu démontrer la prédisposition de l'œuvre et de l'artiste au statut de classique qu'il parvint à atteindre de son vivant. Cela à travers l'étude des indices et des tendances de la régularité possibles dans sa trajectoire dont la combinaison pourrait favoriser une classicisation maximale. Ainsi, Aznavour est arrivé, paradoxalement, a prouvé que la chanson, genre de l'instantané et de l'éphémère, peut faire patrimoine.

En dépit de ces appréhensions quant à un avenir encore lointain, il convient de s'interroger sur un avenir plus proche, voire immédiat, en abordant la question des héritiers de

[1191] Cité par Éric Dahan, *Libération*, 02 octobre 2018.

[1192] Il écrira également dans ce sens dans *Retiens la vie* : « *Pour ma part, je ne me fais guère d'illusions sur la postérité. La Bibliothèque nationale est remplie d'œuvre majeures que personne ne lit plus ou presque, lesquelles ont pourtant marqué leur époque. Ce ne sont pas les auteurs qui s'en plaignent, cela dit. Car quand on disparaît, la chose est entendue !* », *op.cit*. p.13.

[1193] HOUDART-MEROT Violaine, « Textes classiques et/ou œuvres patrimoniales : définitions et critères », in *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, (dir) DE PERETTI Isabelle et FERRIER Béatrice, Paris, Peter Langue, 2012, p.23-36.

Charles Aznavour et de sa relève. En effet, si nous avons démontré la présence des réminiscences de l'œuvre aznavourienne et l'influence de la figure de l'auteur-compositeur-interprète dans des créations contemporaines, la réflexion peut être prolongée en s'intéressant aux artistes qui revendiquent, de manière explicite ou suggérée, l'influence de l'œuvre aznavourienne sur leur chanson ou aux artistes dont la facture textuelle et l'empreinte stylistique rappellent celle d'Aznavour et à ceux qui perpétuent les traditions qu'il a instaurées ou dont le parcours et les procédés de création sont susceptibles de présenter des similarités avec ceux du chanteur de *La bohême*.

Force est de constater que l'influence de Charles Aznavour sur les jeunes artistes est remarquablement étendue. Aznavour n'a, paradoxalement, pas d'héritier direct tout en ayant marqué l'univers artistique de plusieurs chanteurs. De fait, il semble avoir autorisé ce qui était jugé avec pudeur et conservatisme avant ses chansons. Si l'on s'appuie, en premier lieu, sur les caractéristiques esthétiques de son œuvre perpétuées par les générations de chanteurs qui l'ont suivi, c'est sans doute la dimension narrative de ses chansons, le recours à une langue du quotidien et ses thèmes divers, parfois banals et triviaux qui ont séduit les artistes qui sont venus après lui. Sa capacité à parler de tout, dans une langue accessible, à raconter une histoire sur le ton de la conversation intime est l'empreinte qui a marqué la postérité artistique d'Aznavour et les jeunes générations. Des artistes comme Bénabar ou encore Linda Lemay s'inscrivent dans ce sillage. Celle-ci, à titre d'exemple, chante, dans *Les souliers verts* (1998), la dispute d'un couple engendrée par la présence saugrenue de « souliers verts » dont la propriétaire, déclarée inconnue du personnage masculin – mensonge classique qui cherche à dissimuler une trahison – vient rompre leur bonheur naissant. La cantrice exprime son désarroi et invite les femmes, de manière ironique dans son récit, à laver leurs soupçons avec « *des gants de vaisselle* » :

> Pour toutes les jeunes filles au cœur lourd
> Qui ont rencontré des souliers verts
> Allez chercher vos gants de vaisselle
> Puis jetez-moi ça à la poubelle
> Vous saurez pas le fond de l'histoire
> Puis c'est peut-être mieux de ne pas le savoir
>
> Fermez vos yeux petites brebis
> Vous irez droit au paradis
> Le ciel est rempli de petits anges
> Qui ont jeté des souliers aux vidanges
> Et puis j'vous parie qu'en enfer
> Dans la basse-cour du vieux Satan
> Y'a plein de poules en souliers verts
> Et y'a plein de maris innocents
> Qui les ont jamais vues en avant
> Non sincèrement
> Bien sûr

Ainsi, cette chanson décrit une violence affective à partir de détails triviaux, des expressions stéréotypées, et le détournement d'un imaginaire commun (l'enfer/le paradis). Il s'agit des procédés souvent utilisés par Aznavour que reprend Lynda Lemay dans sa chanson. Par ailleurs, l'amour physique tel qu'il est vécu et l'Éros sensuel qui ont été chantés par Aznavour inspireront, sans doute, quelques chanteuses de la nouvelle scène française telle que Jeanne Cherhal (*Cheval de feu*) qui popularise la sensualité et l'érotisme en chanson, processus enclenché par le créateur d'*Après l'amour* dès les années 1950.

Cependant, si l'influence d'Aznavour est diffuse et perceptible à travers des procédés épars, certains artistes s'en approchent et sont d'ailleurs susceptibles d'être les classiques de demain en perpétuant la tradition de la chanson française et la faisant dialoguer avec les évolutions sociales et esthétiques. Il s'agit de Serge Lama et, à plus grande mesure, de Michel Sardou. En effet, Serge Lama, auteur et interprète, occasionnellement comédien, qui comptabilise une carrière de cinquante ans et quelques millions de disques vendus, est connu pour des titres comme *Les ballons rouges* (1969), *Superman* (1970), *Je suis malade*, *Les p'tites femmes de Pigalle* (1973) ou encore *Femme, femme, femme* (1978). Ayant été consacré au début des années 1970 après un accident qui l'a immobilisé pendant de longues années, Serge Lama nourrit la chanson sentimentale du quotidien tout en faisant preuve d'audace comme dans *Les p'tites femmes de Pigalle* :

> Je m'en vais voir les p'tit's femm's de Pigalle,
> Tous les maqu'reaux du coin me rincent la dalle,
> J'm'aperçois qu'en amour j'n'avais pas un sou,
> Mais grâce à leurs p'tits cours je vais apprendre tout,
> Je m'en vais voir les p'tit's femm's de Pigalle,
> Tous les marins m'appellent l'amiral
> Et j'suis content, j'suis content, j'suis content, j'suis content
> J'suis cocu, mais content
>
> Je m'en vais voir les p'tit's femm's de Pigalle,
> Dans tout's les gares j'attends les fill's de salle,
> Je fais tous les endroits que l'Église condamne,
> Même qu'un soir par hasard j'y ai r'trouvé ma femme
> Je m'en vais voir les p'tit's femm's de Pigalle,
> C'est mon péché, ma drogue, mon gardénal,

Artistiquement encore actif, s'étant produit récemment sur scène, l'intégralité de ses textes ont été publiés chez Flammarion[1194] et certaines de ses apparitions médiatiques sont l'occasion de réunir la jeune génération pour des reprises de son répertoire[1195]. De même, Lama a été primé

[1194] LAMA Serge, *Un homme et ses paroles, l'Intégrale de mes Chansons*, Paris, Flammarion, 2014.

[1195] Pour ses quarante de carrière qui coïncident avec son soixantième anniversaire, il se produit à Bercy et plusieurs artistes sont invités sur scène (Isabelle Boulay, Lena Ka…).

cinq fois aux Victoires de la musique et s'est prêté à l'exercice du duo[1196], ce qui pourrait suggérer son entrée dans un processus de patrimonialisation.

Michel Sardou, issu d'une famille artistique de comédien, a connu ses premiers succès à la fin des années 1960 après des débuts difficiles chez Barclay pour connaître une véritable envolée dans les années 1970 qui sera continue jusqu'aux années 1990 qui se caractérisent par l'absence de succès fulgurants qui ne remet pas en question sa notoriété. Occasionnellement auteur-compositeur-interprète, il a adapté son style musical à chaque époque en intégrant les nouvelles sonorités à son identité musicale (notamment l'influence disco et l'abondance des synthétiseurs dans les années 1980). Il se rapproche ainsi de Charles Aznavour par cette intelligence de l'air du temps et par l'exploration de thèmes divers dans son œuvre, par la dramatisation d'un lyrisme parfois grandiloquent (*Les lacs du Connemara*), par son style d'écriture recherché, soucieux de la rime, son vocabulaire courant, familier et les références littéraires qui ponctuent son œuvre (*Le surveillant général* évoque *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier). Par ailleurs, il a été critiqué pour certaines chansons jugées sexistes et misogynes, tout comme l'a été Charles Aznavour. Ainsi, sa chanson *Être une femme* (1981) qui évoque les femmes des années 1980 porte un regard amusé sur l'évolution de la condition féminine :

> Dans un voyage en absurdie
> Que je fais lorsque je m'ennuie
> J'ai imaginé sans complexe
> Qu'un matin je changeais de sexe,
> Que je vivais l'étrange drame
> D'être une femme.
>
> Femme des années 80
> Mais femme jusqu'au bout des seins
> Ayant réussi l'amalgame
> De l'autorité et du charme
> Femme des années 80
> Moins Colombine qu'Arlequin
> Sachant pianoter sur la gamme
> Qui va du grand sourire aux larmes
>
> Etre PDG en bas noirs
> Sexy comm' autrefois les stars
> Etre un général d'infanterie
> Rouler des patins aux conscrits
>
> Enceinte jusqu'au fond des yeux
> Qu'on a envie d'app'ler monsieur
> Etre un flic ou pompier d'service
> Et donner le sein à mon fils.

[1196] Son album *Pluri((elles))*, sorti en 2003, le réunit avec des chanteuses comme Lara Fabian, Linda Lemay et même avec Dalila dans un duo virtuel.

Cette chanson n'est pas sans rappeler un titre comme *Le repos de la guerrière* ou *Les filles d'aujourd'hui* de Charles Aznavour. Michel Sardou et Serge Lama, artistiquement nés dans les années 1960, toujours actifs et attirant un public nombreux (notamment Serge Lama lors de ses derniers concerts), défendant une chanson de qualité et à l'écoute de l'air du temps ont été présentés par la presse, le lendemain de la mort de Charles Aznavour, comme les héritiers de l'auteur-compositeur-interprète.

D'autres artistes ne s'inscrivant pas dans la même catégorie esthétique que Charles Aznavour peuvent néanmoins être évoqués, car ils cherchent, comme l'a fait auparavant leur aîné, à exporter la chanson française à l'étranger. Zaz', Maître Gim's, à titre d'exemple, sont des artistes qui exportent la chanson française. L'engouement du public international pour leurs concerts signifie que la francophonie intéresse encore les auditeurs en dehors des frontières hexagonales. En outre, pour avoir écrit, composé et chanté ses propres chansons, pour avoir écrit pour énormément d'artistes et pour avoir composé la musique de nombreuses chansons, Jean-Jacques Goldman est un auteur-compositeur-interprète qui semble, comme Charles Aznavour, être une figure tutélaire pour avoir généré des œuvres qui circulent et qui alimentent la chanson française et francophone. Malgré sa discrétion médiatique depuis le début des années 2000, il est souvent élu personnalité préférée des Français. Engagé dans l'humanitaire et le social, Jean-Jacques Goldman est susceptible d'être l'un des classiques de demain. D'ailleurs, l'album *Génération Goldman* paru en 2014 est indice éloquent de sa patrimonialisation. Si Aznavour affirme en 1997 : « *La vraie bonne chanson française se porte bien. Ses bons artistes sont plus nombreux qu'on ne le dit, de Cabrel à Souchon, en passant par le Forestier, Mitchell, Kent, Enzo.*[1197] », ce jugement semble suggérer un souci de l'avenir et de la relève que les artistes des générations post-Aznavour semblent nombreux à pouvoir assurer malgré la diversité de leurs orientations musicales et artistiques.

Pour conclure, notre travail de recherche a suggéré différentes perspectives d'étude à creuser afin d'enrichir la connaissance de l'œuvre de Charles Aznavour. En effet, parmi les pistes à gloser davantage figure l'étude de la traduction des œuvres de l'auteur-compositeur-interprète. Si nous nous sommes contentée d'analyser quelques exemples sans opérer de réelle étude traductologique, la traduction des chansons de l'artiste devrait également poser la question de la prosodie, des accents mélodiques et du rythme qui sont différents d'une langue à l'autre et qu'il serait pertinent d'analyser afin de confirmer le maintien d'un classicisme dans

[1197] *Le Figaro*, le 05 novembre 1997.

l'écriture malgré le passage à la langue étrangère. De même, la dimension musicale en relation étroite avec le classicisme de l'écriture d'Aznavour qui a fait l'objet de quelques commentaires ponctuels de notre part, devrait également constituer le sujet d'une étude approfondie pour davantage souligner la cohérence de l'œuvre et de l'esthétique de son créateur. De plus, face à l'absence d'un réel répertoriage des interventions médiatiques d'Aznavour et de ses propos dans la presse, un travail d'archivage serait nécessaire pour contribuer à la préservation d'un patrimoine.

Enfin, Alain Viala affirmait en 1992, pour répondre à la question « *Qui fait les classiques ?* » que l'école joue un rôle clef, « *mais elle n'y est pas seule, il faut aussi l'édition et la recherche* [1198]». Si la présence d'Aznavour à l'école ou dans les programmes scolaires n'a pas fait l'objet de commentaire de notre part, elle doit néanmoins être interrogée pour appuyer davantage son statut de classique. Cependant, nous pouvons considérer, en toute humilité, que notre travail de thèse ouvre une porte à Aznavour à l'université et aux études doctorales, ce qui pallie, d'une certaine manière, l'absence de l'étude du classicisme de Charles Aznavour à travers le prisme de l'institution scolaire dans notre travail. D'ailleurs, les contributeurs du volume *Du contemporain à l'université*[1199] ont démontré que la réception des œuvres contemporaines à l'université est une étape importante dans le processus de leur classicisation dans la mesure où l'institution universitaire privilégie les critères de valeur – critères primordiaux dans la définition du classique. Perceptible par la consultation du catalogue SUDOC[1200] qui permet de mesure objectivement en quantitativement la place faite aux auteurs vivants ou morts récemment dans les études universitaires, la présence d'auteurs ou artistes contemporains dans les études doctorales en cours ou récemment finalisées indique l'ouverture de l'université et de l'école sur des objets d'étude dont la consécration n'est pas encore confirmée, mais pressentie à travers des indices sensibles comme l'a été notre recherche. Aznavour a écrit en 2013 : « *Jamais je n'ai eu droit à une analyse sérieuse de mon travail, de ce que j'ai insuflé de nouveau dans la chanson* [1201]». Peut-être trouvera-t-il, dans notre modeste travail qui participe, d'une certaine manière au processus de classicisation de l'artiste, une humble compensation.

[1198] VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », 1992, *op.cit*. p.15.
[1199] ANDRE Marie-Odile et Barraband Mathilde, *Du « Contemporain » à l'Université : usages, configurations, enjeux*. Nouvelle édition [en ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, (généré le 03 juin 2019) disponible sur Internet : http://books.openedition.org/psn/256
[1200] Système Universitaire de documentation.
[1201] AZNAVOUR Charles, *Tant que battra mon cœur*, *op.cit*. p.40.

BIBLIOGRAPHIE
ET
SOURCES DE DOCUMENTATION

BIBLIOGRAPHIE SPÉCIFIQUE :

CORPUS BIBLIOGRAPHIQUE ET DISCOGRAPHIQUE PRINCIPAL :

- BIBLIOGRAPHIQUE :

AZNAVOUR, Charles, *L'intégrale*, Paris, Points, 2011.

AZNAVOUR, Charles, *L'intégrale*, Paris, Éditions Don Quichotte, 2010.

- DISCOGRAPHIQUE :

AZNAVOUR, *ANTHOLOGIE 60 CD*, UNIVERSAL MUSIC, 2014.

AZNAVOUR, *ENCORES*, UNIVERSAL-BARCLAY, 2015.

- DVD :

CHARLES AZNAVOUR ANTHOLOGIE Volume 1 (1955-1972) et 2 (1973-1999)

ŒUVRES ET ECRITS DIVERS DE CHARLES AZNAVOUR :

- **Récits de vie (Autobiographie, mémoires…) :**

- *Aznavour par Aznavour*, Paris, Fayard, 1970.

- *Des mots à l'affiche*, Paris, Le Cherche-midi Editeur, 1991,

- *Le Temps des avants*, Paris, Flammarion, 2003.

- *A voix basse*, Paris, Don Quichotte éditions ,2009.

- *D'une porte l'autre*, Paris, Don Quichotte éditions, 2011.

- *Tant que battra mon cœur*, Paris, Don Quichotte éditions, 2013.

- *Retiens la vie*, Paris, Don Quichotte éditions, 2017.

- **Roman :**

- *La Balade espagnole*, Le Cherche-Midi, Paris, 1996.

- **Recueil de nouvelles :**

- *Mon père, ce géant*, Paris, Flammarion, 2007.

- **Chansons :**

- *Charles Aznavour - Un homme et ses chansons*, Paris, Livre de Poche, 1996.

- *Mes Chansons préférées*, Saint-Cyr-sur- Loire, Christian Pirot, 2000.

- **Autobiographies en images :**

- *Aznavour : images de ma vie*, Paris, Flammarion, 2005.

- *En haut de l'affiche*, Paris, Flammarion, 2011.

- (avec la collaboration de Vincent PERROT et Philippe DURANT), *Aznavour, ma vie, mes chansons, mes films…*, Paris, Éditions de la Martinière, 2015.

- **Préfaces et présentations d'ouvrages :**

- ARDILLER-CARRAS, Françoise et BALABANIAN, Olivier, *L'Arménie : avant-poste chrétien dans le Caucase*, Grenoble, Glénat, 2003.

- AURON, Yaïr, *Sauveteurs et combattants : la famille Aznavour et l'Affiche Rouge : compassion et héroïsme à Paris sous l'occupation Nazie*, Paris, Sigest, DL, 2016.

- BEART, Guy, *Le grand chambardement : intégrale des chansons et poèmes*, Paris, Cherche Midi, 2013.

- BELMONTE, Lydie, *La petite Arménie à Marseille*, Marseille, J. Laffitte, 2004.

- BRUS, Vincent de, *Johnny vu par*, Paris, J.-C. Gawsewitch, 2009.

-JEHAN, Jean, *Paris Bohême, 1960, événements artistiques et souvenirs*, Paris, Parimagine, 2012.

- LEVY, François, *Passion Édith Piaf : la môme de Paris*, Exposition, Paris, Hôtel de ville, 2003-2004, Paris, Textuel, 2003.

- NOLI, Jean, *Piaf secrète*, L'Archipel, Paris, 1993.

- *Piaf, Mon amie*, Paris, Le Grand livre du Mois, 2007.

- RICHER, Ginou, -*Mon amie Édith Piaf*, Avignon, Instantané Ed, 2004.

- SAKA, Pierre, -*La petite histoire des grands succès de la chanson*, Paris, l'Archipel, 2005.

- *Y'a d'la France en chansons*, Paris, Ed. France Loisirs, 2009.

- SINOUE, Gilbert, *Erevan*, Paris, Flammarion, 2009.

-STEPHANE, Bernard, *Comment réussir dans la chanson*, Paris, Filipacchi, 1978.

- TRENET, Charles, *Y'a d'la joie : intégrale des chansons*, Paris, Cherche-Midi, 2013.

- **Textes d'accompagnement :**

- JAMET, Pierre et al. (Photographies), *Temps de pause*, Paris, Ed. Alternatives, 2000. (Textes de Charles Aznavour).

- TOURENNE, Paul, *Photographies*, Paris, Galerie Maeght, 2003.

- CORREA, José, *Brassens : « les copains d'abord »*, Périgueux, La Lauze, 2006.

- KOUZNETZOFF, Monique, *Johnny : le livre*, Paris, Ed de la Seine, 1995.

- **Partitions** :

- *Aznavour Best Of 50 titres*, Paris, Bookmakers International, 2014.

- **DVD**:

OUVRAGES SUR CHARLES AZNAVOUR :

AZNAVOUR-GARVARENTZ, Aïda, *Petit frère*, Robert Laffont, 1986.

AZNAVOUR-PLESSIS, Évelyne, *Notre histoire*, La Palatine, 1959.

BALDUCCI, Richard, *Charles Aznavour, confidences d'un enfant de bohême*, Paris, Christian Pirot, collection « Chanson plus », 2002.

BARDY, Gérard, *Aznavour, « sur ma vie »*, Paris, Pygmalion, 1977.

BELLAÏCHE, Raoul, - *Intemporel Charles Aznavour*, Chelles, Je chante, 2003.

-Aznavour, « Non, je n'ai rien oublié », Paris, Archipel, 2011.

BELLERET, Robert, *Vies et légendes de Charles Aznavour*, Paris, Archipel, 2018.

BOFFORD, Jacques, CRITTIN, Pierre-Jean et HORNER, Olivier, *Charles Aznavour, l'éternel bohême*, Lausanne, Consart éditions, 2011.

CHARPENTREAU, Jacques, *Charles Aznavour ou la voix du malheur*, Bruxelles, Foyer Notre-Dame, 1963.

COLLECTIF, *Charles Aznavour*, Paris, Timée Editions, 2011.

CORREA, José, *Charles Aznavour, 1952-1960*, Paris, BDMusic, 2014.

DELEOUVRE, Guy, *Charles Aznavour : Mélodie d'un morte*l, Independently published, Février 2018.

DICALE, Bertrand, *Tout Aznavour*, Paris, First Editions, 2017.

DUREAU, Christian, *Aznavour, le comédien, le musicien, le magicien*, Paris, Didier Carpentier, 2010.

GERMAIN, Valentine, *Aznavour*, Paris, Les éditions des étoiles, 2011.

IONOFF, Pierre, *Charles Aznavour, les années Paris*, Paris, Rodéo, 1999.

LAMET, Christian, *Charles Aznavour*, Paris, Librio, 2003

LAMET, Christian, *La chanson française*, Paris, Scali, 2007

LESCURE, Claire, *Aznavour, une légende hors du temps*, Exclusif, 2013.

LOUVRIER, Pascal, *Charles Aznavour*, Paris, GM EDITIONS, 2018.

PANTCHENKO, Daniel et ROBINE, Marc, *Charles Aznavour ou Le destin apprivoisé*, Paris, Fayard-Chorus, 2006.

PESSIS, Jacques, *Charles Aznavour, dialogue inachevé*, Paris, TohuBohu, 2018.

REALI, Caroline, *Charles Aznavour, passionnément*, préface de Paul Mauriat, City biographie, 2007

REVAL, Annie et Bernard, *Aznavour, le roi de coeur*, préface de Pierre Roche, France-Empire, 2000.

REYNAUD, Michel, *Elles et eux sur la chanson*, Paris, Tirésias, 2008.

SALGUES, Yves, *Charles Aznavour*, Paris, Seghers, coll. « Poésie et chansons », n°4, 1964.

REVUES, NUMEROS SPECIAUX ET ARTICLES DE REVUE SUR LA CHANSON CONSACRES A CHARLES AZNAVOUR :

Chorus, n°7 (dossier), 12, 38, 15, 16, 21, 26, 34, 36, 47, 59 (évocations)

Je chante magazine, Hors-série n°1, (dir) BELLAÏCHE, Raoul, « Aznavour l'intemporel », 2003.

Jukebox, n°98, novembre 1995, n°126, mars 1998, n°226, janvier 2006

Platine n°26, décembre 1995

Schnock n°23, juin 2017.

SITOGRAPHIE SUR CHARLES AZNAVOUR :

http://www.c-aznavour.com (site officiel) puis http://www.charlesaznavour.com

http://www.fan.aznavour.free.fr

http://membres.lycos.fr/charles_a/

http://pages.infinit.net/dufd/aznavour1/carnets.shtml

http://monsieuraznavour.com

http://aznavour.didierpassion.com

http://www.goplanete.com

ARTICLES SCIENTIFIQUES SUR CHARLES AZNAVOUR :

KHALED, Sarra, « Charles Aznavour dans le paysage de la chanson contemporaine : continuité, patrimonialisation et mutation », in *Cartographier la chanson contemporaine – Première biennale des Ondes du monde*, (dir) ABBRUGIATI Perle et al, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants sons », 2019, p. 289-302.

KHALED, Sarra, « L'Arménie dans l'œuvre de Charles Aznavour », in *Exprimer le génocide des Arméniens*, (dir) ASSO, Annick, DEMIRDJIAN, Helena et LOUVIER, Patrick, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 113-133.

MARC, Isabelle, « Aznavour ou le drame de la nostalgie populaire », *Volume !*, 11 :1, 2014, pp. 55-67.

OUVRAGES SUR LA CHANSON FRANÇAISE (HISTOIRE DE LA CHANSON, MONOGRAPHIES, BIOGRAPHIES D'ARTISTES, ANTHOLOGIES, METHODOLOGIE DE LA CANTOLOGIE) :

ABBRUGIATI Perle, *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-en-provence, PUP, coll. « chants sons », 2017.

- *Chanson et parodie*, Aix-en-provence, PUP, coll. « Chants sons », 2018.

ABECASSIS Michaël, An anthology of French and Francophone Singers from A to Z: "Singin in French", Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

AMONT, Marcel, *Une chanson. Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson ?*, Paris, Seuil, 1994.

ARBATZ, Michel, *Le moulin du parolier*, Saint-Julien-Molin-Molette, Jean-Pierre Huguet Editeur, 1995.

AUTHELAIN, Gérard, *La chanson dans tous ses états*, Paris, Van de Velde, 1987.

BAUDELAIRE, René, *La chanson réaliste*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BEAUMONT-JAMES Colette, *Le Français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BETHUNE, Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, 1999.

- *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004.

BIGOT, Pascale, Questions pour la chanson, Paris, IRMA Editions, 1996.

BIZZONI Lise & PREVOST-THOMAS Cécile (dir.), *La Chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008.

BONNET, Gilles, *La chanson populittéraire : texte, musique et performance*, Paris, Edition KIME, 2013.

BONNIEUX B, CORDEREIX P, GUILIANI E, *Cent ans de chanson française*, éditions Gallimard, 2004.

BOURDERIONNET Olivier, *Swing troubadours : Brassens, Vian, Gainsbourg : les Trente glorieuses en 33 tour*s, Portland, Summa publication, 2012.

BROCHON, Pierre, La chanson sociale de Béranger à Brassens, Paris, Les éditions ouvrières, 1961.

BRUNSCHWING, Chantal et CALVET, Louis-Jean et KLEIN, Jean-Claude, *Cent ans de chanson française*, Paris, Ed du Seuil, 1972.

BUFFARD-MORET, Brigitte, *-La chanson poétique du XIXe siècle : origine, statut et formes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

- *Poésie, musique et chanson* : actes des journées d'étude organisées à l'Université d'Artois les 21 et 30 mars 2006, Arras, Artois Presses Université, 2009.

BUSTANET, Anne, *La mémoire enchantée, pratique de la chanson enfantine de 1850 à nos jours*, Paris, Éditions ouvrières, 1975.

CALON, Olivier, *Chanson, les années 60*, Paris, Archipel, 2006.

CALVET, Louis-Jean, -*Chanson : la bande-son de notre histoire*, Paris, Archipel, 2013.

- *Cent ans de chanson française (1907-2007)*, Paris, Archipel, 2007.

- *Georges Brassens*, Paris, Lieu Commun, 1991.

- *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

- *La production révolutionnaire. Slogans, affiches, chansons*. Paris, Payot, 1976.

CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne, *Chanson et poésie, des années 30' aux années 60' : Trenet, Brassens, Ferré…ou « les enfants naturels » du surréalism*e, Paris, Nizet, 1981.

CECCHETTO, Céline, PRAT, Michel, *La chanson politique en Europe*, Revue Eidôlon, n°82, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

CECCHETTO, Céline, *Chanson et intertextualité, Bordeaux*, Revue Eidôlon n°94, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

CHABOT-CANET Céline, *Léo Ferré, une voix et un phrasé emblématiques*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008.

CHARPENTREAU, Jacques, *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, Paris, Edition du Cerf, 1960.

CHARPENTREAU, Jacques et Simone, *La chanson*, Paris, Éditions ouvrières, 1960.

CHARPENTREAU, Jacques et VERNILLAT, France, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1968.

CHARPENTREAU, Simone, *Le livre d'or de la chanson française*, Paris, Éditions Ouvrières, 1971.

CHAUVEAU, Philippe, *Une histoire de la chanson française : cabarets, auteurs-compositeurs et interprètes*, Paris, Edition de l'Amandier, 2009.

CHAUDIER, Stéphane, *Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, PUP, coll. « chants sons », 2018.

CHION, Michel, *La comédie musicale*, Paris, Scéren : cahiers du cinéma, 2002.

COPANS, Johanna, *Le paysage des chansons de Renaud*, Paris, L'Harmattan, 2014.

CORREA, José, *Cent ans de chanson française*, Paris, Archipel, 2006.

DAVENSON, Henri, *Le livre des chansons ou introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel, Edition de la Baconnière, 1982.

DE SURMONT, Jean Nicolas, *De la poésie vocale a la chanson, vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes », 2010.

DENIOT, Joëlle, DUTHEIL-PESSIN, Catherine, VRAIT, François-Xavier, *Dire la voix*, collectif, Paris, éd L'harmattan, coll. « Univers musical », 2000.

DICALE, Bertrand, - *La chanson française pour les nuls*, Paris, Editions First, 2006.

- *Ces chansons qui font l'histoire*, Paris, Textuel, 2010.

- *Les chansons qui ont tout changé*, Paris, Fayard, 2011.

- *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, Paris, Plon, 2016.

DILLAZ, Serge, - *La chanson française de contestation, des barricades de la commune à celles de mai 1968*, Paris, Seghers, 1973.

-*La chanson sous la Troisième République, 1870-1940 : avec un dictionnaire des auteurs, compositeurs, interprètes*, Paris, Tallandier, 1991.

DOTTIN, Georges, *La chanson française de la Renaissance*, Paris, PUF, 1984.

DUNETON, Claude, *Histoire de la chanson française : des origines à 1860*, Paris, Seuil, 1998.

DUTHEIL, Catherine, *La chanson réaliste : sociologie d'un genre : le visage et la voix*, Paris, L'Harmattan, 2004.

ECLIMONT Christian-Louis (dir.), *1000 chansons françaises de 1920 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2012.

FAUCHER, Anne-Marie, *La mélodie française contemporaine : transmission ou transgression ?*, Paris, l'Harmattan, 2010.

FAURE, Michel et VIVES, Vincent, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris, CNRS Edition, 2000.

FUCHS, Gerhild, MATHIS-MOSER, Ursula et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, *Popular Music et migration / e migrazione / y migración: 1990-2015*, ATeM, No 3,1: (2018), Innsbruck University Press, https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM , consulté le 12 mars 2018.

GARDIEN, Jacques, *La chanson populaire française*, Paris, Larousse, 1948.

GILLES, David, *L'âme de la chanson : petite esthétique des refrains populaires*, Paris, Transboréal, 2010.

GIROUX, Robert, - *La chanson en question(s)*, Montréal, Tryptique, 1985.

- *En avant la chanson !*, Montréal, Tryptique, 1993.

GRIMBERT Philippe, *Chantons sous la psy*, Paris, éd. Hachette Littérature, 2002.

GRIMBERT, Philippe, *Psychanalyse de la chanson*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996.

GRODENT, Michel, *Le bandit, le prophète et le mécréant : la poésie et la chanson dans l'histoire de la Grèce moderne*, Paris, Hatier, 1989.

GULLER, Angèle, *Le 9^{e} art*, Bruxelles, Vokaer, 1978.

HALIMI, André, *On connaît la chanson !*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2005.

HAMMOU, Karim. *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2012.

HANTRAIS, Linda, *Le vocabulaire de Georges Brassens. Une étude statistique et stylistique. Concordance et index des rimes*, Paris, Klincksieck, 1967.

HAWKINS, Peter, *Chanson, The french singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*, Aldershot, Ashgate, 2000.

HIDALGO, Fred, *Putain de chanson*, Nantes, Le Petit véhicule, 1991.

HIRSCHI, Stéphane, - *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995.

- (dir) *La Chanson en lumière*, « Cantologie », n° 21, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997.

- *Chanson : l'art de fixer l'air du temps, de Bruant à Mano Solo*, Paris, Belles Lettres, 2008.

- (dir) *Les Frontières improbables de la chanson*, Paris, Presses Universitaires de Valenciennes, 2001.

- (dir) *L'Art de la parole vive*, Paris, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.

- *La chanson francaise depuis 1980, de Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Paris, Belles Lettres, 2016.

JOUBREL, Bruno, *Jean Ferrat, de la fabrique aux cimes*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », n°1, 2003.

JULY, Joël, - *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- *Chanson : du collectif à l'intime*, PUP, coll. « chants sons », 2016.

KEN, Nicolas, *Le cinéma sixties à travers les idoles de la chanson*, Paris, Presses du Midi, 2010.

LEBRUN, Barbara, *Chanson et performance, mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, Paris, L'Harmattan, 2012.

LECOEUVRE Fabien, *Petite histoire des grandes chansons*, Paris, Éditions du Rocher, volume 1 et 2, 2017.

LOOSELEY, David, *Popular music in contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*, Oxford et New York, Berg, 2003.

MARCADET Christian, *Paris en chansons*, éditions Paris Bibliothèques, 2012.

MARICOURT, Thierry, *La parole en chantant*, Paris, Ed. E.P.O., 1996.

MATHIS (MOSER) Ursula (dir.), *La Chanson française contemporaine (Politique, société, médias)*, Actes du symposium d'Innsbruck 1993, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1995.

MORIN Edgar, « On ne connait pas la chanson », Communications, 6, 1965.

NAUDIN, Marie, *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France : rôle unificateur de la chanson*, Paris, Nizet, 1968.

NOYER, A.P, *Dictionnaire des chanteurs francophones de 1900 à nos jours*, Paris, CILF, 1989.

PENNET, Martin, -*Mémoire de la chanson : 1200 chansons du Moyen Âge à 1919*, Paris, Ominbus, 2001.

- *Mémoire de la chanson : 1200 chansons de 1920 à 1945*, Paris, Omnibus, 2004.

PETESCH, Jean-Philippe, *L'intertextualité lyrique : recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, France, Camion Blanc, 2001.

PHILIPPE Pierre, *Le Roman de l'Olympia*, éditions du Toucan, 2009

PLOUGASTEL, Yann, - *La chanson mondiale depuis 1945 : blues, chanson francophone, country, rap, rock, soul, variété internationale, world music*, Paris, Larousse, 1996.

- avec SAKA, Pierre, *Guide de la chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999.

PONCET Emmanuel, *Éloge des tubes –De Maurice Ravel à David Guetta*, Paris, Nil, 2012

POUPART, René, *Aspects de la chanson poétique*, Paris, Didier Erudtion, 1988.

POZZUOLI, Alain, *Dictionnaire des onomatopées dans la chanson*, Paris, Edition Scali, 2007.

REYNOLDS Simon, Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur, Traduction française de Jean-François Caro, Paris, Éditions Le Mot et le Reste, [2010], 2012.

RIEGER, Dietmar, *La chanson française et son histoire*, Tübingen, 1988.

ROBINE, Marc, - *Il était une fois la chanson française : des trouvères à nos jours*, Paris, Fayard, 2004.

- *Anthologie de la chanson française : des trouvères aux grands chanteurs du XIXe*, Paris, Albin Michel, 1994.

RUDENT, Catherine, *L'album de chansons, entre processus social et œuvre musicale. Juliette Gréco, Mademoiselle K, Bruno Joubrel*, Paris, Honoré Champion, 2011.

SABATIER, François, *Petit dictionnaire de la poésie mélomane, France 1800-1950*, Paris, Ed Aug. Zurfluh, 1997.

SAKA, Pierre, - *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999.

- *La grande anthologie de la chanson française*, Paris, Livre de Poche, 2001.

- *La Chanson française des origines à nos jours*, Paris, Ed. Nathan, 1980.

-*La Chanson française à travers ses succès*, Paris, Larousse, 1988.

- *Histoire de la chanson française de 1930 à nos jours*, Paris, Nathan, 1989.

SALACHAS, Gilbert, *Le guide de la chanson française contemporaine*, Paris, Syros/Alternatives, 1989.

SANCHEZ Jacques, *Les bonnes chansons ne meurent jamais. De 36 chandelles à The Voice, l'histoire des variétés à la télévision*, Paris, Flammarion, 2015.

SCHLESSER, Gilles, *Le Cabaret « Rive gauche »*, Paris, l'Archipel, 2006.

SPYROPOULOU LECLANCHE, Maria, *Le refrain dans la chanson française : de Bruant à Renaud*, Limoges, Pulim, 1998.

SZENDY Peter, *Tubes : la philosophie dans le juke box*, Paris, Éditions de Minuit. 2008.

VALERIAN, Patrick, *La chanson française de 1730 à nos jours*, I, Esthétique, Mallemort, Editions Proanima, 1993.

VERLANT, Gilles, L'Odyssée de la chanson française, Paris, Hors collection éditions, 2006.

VERNILLAT, France, *La chanson française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1971.

VIAN, Boris, *En avant la zizique… et par ici les gros sous*, Paris, Le livre contemporain, 1958.

VIDAL, Marion et CHAMPION, Isabelle, *Histoire des plus célèbres chansons du Cinéma*, Paris, M.A. Éditions, 1990.

VIGNOL, Baptiste, *Cette chanson que la télé assassine*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2001.

VINCENOT, Mattias, *Le mot et la note : poésie et chanson, un cousinage compliqué*, Paris, Edition de l'Amandier, 2014.

ZUMTHOR PAUL, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

NUMEROS DE REVUES SCIENTIFIQUES SUR LA CHANSON :

AUDEGUY Stéphane et FORREST Philippe (dir.), *Variétés : Littérature et chanson*, NFR, n° 601, Gallimard, juin 2012.

BLANCKEMAN Bruno ; LOUCIF Sabine FIXXION, (dir), 2012, revue électronique, n°5, « chanson/fiction », http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org

GARAPON, Paul et PARDIS, Marc-Olivier, « La chanson version française », *ESPRIT*, juillet 1999.

VOLUME ! la revue des musiques populaires :

- (dir) Yvan Gastaut, Michael Spanu et Naïma Yahi, « Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XXe », 12 :1, 2015
- (dir) Hugh Dauncey et Chris Tinker, "Souvenirs, souvenirs", 11:1, 2014
- (dir) Mathieu Saladin, « La Reprise dans les musiques populaires », 7 :1, 2010.
- (dir) Mathieu Saladin, « Le Reprise bis », 7 :2, 2010.

ARTICLES SCIENTIFIQUES SUR LA CHANSON :

BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n°9, 1972.

BUFFARD-MORET Brigitte, « L'effet liste dans la chanson », Liste et effet de liste en littérature, S. Milcent, M. Lecolle et R. Michel (dir)., Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres » no 59, 2013.

BOROWICE, Yves, « La chanson française, un art de métèques ? », *Amnis* [En ligne], 7 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2007, consulté le 14 décembre 2015. URL : http://journals.openedition.org/amnis/804 ; DOI : 10.4000/amnis.804.

BORSARO, Brigitte, « Cocteau, le Cirque et le music-hall », *Les Cahiers de Jean Cocteau*, n°2, dirigés par Pierre Caizergue et Pierre Chanel, Edition Passage du Marais, 2003.

CECCHETTO Céline, « Popularité et mémoire dans la chanson française de la fin du siècle », Colloque de l'IASPM, branche francophone d'Europe, Université catholique de Louvain, Belgique (31000 signes - publication électronique sur le site de l'IASPM : http://iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/.).

CHAUDIER, Stéphane, JULY, Joël, « TEMPS ET CHANSON », Séminaire La clé des langues (Lyon: ENS LYON/DGESCO), Nov 2015, Lyon, France. 2015, <Url : http://cle.ens-lyon.fr/domaines-dela- linguistique/temps-et-chanson-283038.kjsp>. <hal-01613688>

CHAUDIER, Stéphane, JULY, Joël, La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson. Babel : Littératures plurielles, La Garde : Faculté des lettres et sciences humaines - Université de Toulon et du Var, 2016, L'éthos en poésie, pp.283-300. <hal-01449358>

DALBAVIE Juliette, « Entre patrimoine et mémoire collective, la tombe de Georges Brassens. Ethnographie d'un lieu de culte. », Questions de communication [Online], 22/2012, Online since 31 December 2014, connection on 02 november 2018. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6864.

DALBAVIE Juliette : - 2003, « Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens », Volume !, 2-2, pp.145-161

- 2008, La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective. L'exemple de Goerges Brassens à Sète, thèse en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

DENIOT, Joëlle, « La chanson française : entre nostalgie et Odyssée », in *Musique populaire, une exception française ?*, Bruxelles, Edition Mardaga, 2010.

FORTASSIER, Pierre et al., « Chanson et Littérature, du XVIIE au XIXe siècle », in *Cahiers de l'Association Internationale des Études française*s, Paris, Soc. D'Edition des Belles Lettres, n°28, mai 1976.

GIGNOUX, Anne Claire, « Linguistique, rhétorique, stylistique, musique », *Musurgia*, 2016/1 (Volume XXIII), p. 5-10. DOI 10.3917/musur.161.0005

HIRSCHI, Stéphane, - « Pour une poïétique de la chanson : une fabrique d'airs à bouts de souffle », *Recherches romanes et comparées*, n°5, Paris, automne 1999, pp.31-45.

- article « Chanson », *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, (dir) JARRETY, Michel, Paris, PUF, 2001, pp. 123-126.

- « Esthétique de la chanson française depuis 1980 », www.revue-critiquede-fixxion-francaise-contemporaine.org

JULY, Joël, - « Chanson française contemporaine : état des lieux communs », *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, (dir) Bruno Blanckeman et Sabine Loucif, 2012.

- « Faut-il inventer une stylistique de la chanson ? », in : Stylistiques ? [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 26 mars 2018). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/40094>. ISBN : 9782753547049. DOI : 10.4000/books.pur.40094.

- « De la chanson au cinema », in Françoise Argod-Dutard, *Le Français en chantant* /Septièmes Rencontres de Liré / Les Lyriades, Presses Universitaires de Rennes, pp.252-268, 2015, 0154-5604. <hal-01262648>

- « En quoi la reprise est une réécriture... » in, Perle Abbrugiati. *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, PUP, p. 85 à 118, 2017, 9791032000960. <hal-01609745>

- Joël July, « Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines », *Musurgia*, 2016/1 (Volume XXIII), p. 87-104. DOI 10.3917/musur.161.0087

LACASSE, Serge, « La musique populaire comme discours phonographique : fondements d'une approche analytique », dans *Musicologies*, n°2, 2005.

LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans *L'éducation musicale*, supplément au numéro 555/556, septembre-octobre 2008.

MARC, Isabelle, - « Une France passéiste ? La nostalgie comme motif esthétique et thématique chez Georges Brassens », *French Cultural Studies*, vol.23, n°3, 2012, pp. 239-255.

- « Plaisirs et fictions dans la chanson française », *Belphégor* [en ligne], 15-2/2017. http://journals.openedition.org/belphegor/997

- « L'intertextualité sonore et discursive dans le rap français », in Trans Revista Transcultural de Musica, 14/2010, http://www.sibestrans.com/trans/a8/lintertextualité-sonore-et-discursive

MATHIS-MOSER Ursula, « « C'est pas par plaisir qu'ils voyagent ! » Chanson et migration – contextualisation, thématique et point de vue narratif », in ATeM,2018.

PENET, Martin, « L'expression homosexuelle dans les chansons françaises de l'entre-deux-guerres : entre dérision et ambiguïté », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2006/4 (no 53-4), p. 106-127. DOI 10.3917/rhmc.534.0106

PREVOST-THOMAS Cécile, « Les temporalités de la chanson francophone contemporaine », Cahiers internationaux de sociologie, 2002/2 (n°113), p. 331-346. DOI 10.3917/cis.113.0331, consulté le 26 juillet 2017.

RUDENT, Catherine, « Transigeance musicale et abrasion stylistique. Une définition musicale de la variété. À travers La Famille Bélier. » 2016. <halshs-01477117v2>

TOURNES, Ludovic, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », *Revue historique*, 2001/1 (n° 617), p. 109-130. DOI 10.3917/rhis.011.0109

ZUMTHOR, Paul, « Chansons médiatisées », in *Études françaises*, vol.22, n° 3, 1986, p.

THESES ET MEMOIRES SUR LA CHANSON :

ARNOULD, Jérôme, *La clé des chants, ou les chansons de Brassens du projet créateur à l'œuvre patrimoine*, Thèse de doctorat de lettres modernes, Université de Marne-la-Vallée, 2004.

BOUCHARD, Michel, *La méta-chanson au Québec de 1960 à 1996 : jonctions et implications dans l'élaboration du rapport artiste-public*, Montréal, UQAM, 1998.

CHABOT-CANET, Céline, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Lyon 2, Juin 2013.

COUDEVYLLE-VUE, Audrey, *Fréhel Et Yvonne George, Muses Contrastées De La Chanson « Réaliste » De L'entre-Deux-Guerres*, Thèse de doctorat, Valenciennes, Septembre 2016.

HOUBRON Delphine, *L'embellie des lieux communs chez Francis Cabrel et Yves Duteil*, Thèse de doctorat, Valenciennes, Décembre 2010.

NADDAF, Nourhan, *Aspects phonostylistiques de la chanson française contemporaine*, sous la direction de Roland Blondin, Thèse de doctorat, Bordeaux III, 1986.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE :

ETUDES, OUVRAGES COLLECTIFS ET ARTICLES DE REVUE SUR LE « CLASSIQUE » ET « LE CLASSICISME » :

ANDRE Marie-Odile et BARRABAUD Mathilde, *« Du contemporain à l'université » : usages, configuration, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

ANDRE Marie-Odile, *Les mécanismes de classicisation d'un écrivain : le cas de Colette*, Metz, Recherches Textuelles, n°4, 2000.

BARRABAUD Mathilde, « Quels lecteurs l'Université forme-t-elle ? Petite histoire de l'ouverture des études littéraires françaises au corpus contemporain », in *Regards interdisciplinaires sur les publics de la culture*, (dir) LABBE Stéphane, LAROUCHE Marie-Claude et LUCKERHOFF Jason, Québec, PUQ, 2018.

BJÖRN-OLAV. D, ELLENA. L, SAINT-AMAND.D, « De l'émergence à la canonisation. Instances et supports du cursus honorum artistique et littéraire », in Revue *ConTextes*, [en ligne], 17/2016, mis en ligne le 26 novembre 2016.

BONNET Jean-Claude, *La naissance du panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

BURY Emmanuel, *Le classicisme : l'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*, Paris, Nathan Université, 1993.

CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984 (pour la traduction française).

CHARTIER Anne-Marie, « Classicisation de deux figures opposées : Descartes et Colette », *Le français aujourd'hui*, n°140, 2003/1, p.103 à 111.

CUENIN Micheline et ZUBER Roger, *Le classicisme*, Paris, Flammarion, « GF », 1998.

DANDREY Patrick, « Classicisme et tragédie : une équation française », in *Tragédie(s)*, Paris, Éditions rue d'ULM, p.41-47.

DE PERETTI Isabelle et FERRIER Béatrice, *Enseigner les classiques aujourd'hui*, Paris, Peter Lang, 2012.

FUMAROLI Marc, *Critique et création littéraire en France au XVIIe*, Paris, CNRS Editions, 1977.

GENETIOT Alain, « Perspectives actuelles sur la littérature classique française », in *Bull. de l'association Guillaume Budé*, 2006, pp.54-83.

GENETIOT Alain, *Le classicisme*, Paris, PUF, 2005.

GIBEAU Ariane, *D'hier à demain : le rapport aux classiques*, Revue Postures, n°16, Québec, Automne 2013.

MELANCON Robert, *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Les grandes conférences », 2004.

PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, Paris, Nizet, 2e Edition,1993.

PIEGAY-GROS Nathalie, « Le classicisme », in *Nouvelle Revue Pédagogique* – Lycée/ N°27/ Novembre 2007, p.14-22.

ROHOU Jean, *Le classicisme*, Paris, Hachette, 1996.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Causeries du lundi*, 3e édition, revue et corrigée, t. III, Paris : Garnier, 1858.

VIALA Alain, « Lire les classiques au temps de la mondialisation », in Dix-septième siècle, 2005/3 (n° 228).

VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », in *Bull. Bibl, France*, Paris, t.37, n°1, 1992, p.6-15.

VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », in *Littératures Classiques*, 19, 1993.

ZEKIAN Stéphane, *L'invention des classiques*, Paris, CNRS Editions, 2012.

RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES ET PHILOSOPHIQUES :

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, GF Flammarion, 2011.

BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Flammarion, (1934), 2014.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Garnier Flammarion, (1896), 2012.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Idées, 1968.

BOILEAU Nicolas, *Œuvres*, Paris, Garnier frères, 1969.

CAMUS Albert, « L'intelligence et l'échafaud », Confluences, 1943, n°21-24.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1968.

DIDEROT Denis, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Pockett, 2002.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1995.

HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2008.

JANKELEVITCH Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll.« Champs Essais», 2011 (1974).

KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Trad. RENAUT Alain, Paris, GF-Flammarion, 1993 (1798).

KIERGEGARD Soren, La Répétition, Paris, Essai (Poche), 2003.

KUNDERA, Milan, *L'Ignorance*, Paris, Folio, 2005 (2003).

LA FONTAINE Jean de, *Les fables*, Paris, GF Flammarion, 2017.

LACAN Jacques, « L'étourdit », in la revue *Scilicet*, n°4, Paris, Seuil, 1973.

QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, « Ecrit en 1937 », Paris, Gallimard, 1965.

QUENEAU Raymond, *L'Instant fatal*, NRF, « Poésie/Gallimard », 1948.

QUIGNARD Pascal, *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002.

RACINE Jean, « Préface à Bérénice », in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1950.

SARTRE Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, [1948], 2012.

STAROBINSKI Jean, « Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée », in *la revue Cliniques méditerranéennes*, 2003/1, n°67.

VALERY, Paul, *Variétés*, dans *Études littéraires*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

ETUDES, OUVRAGES ET ARTICLES SUR : L'ESTHETIQUE, LES THEORIES LITTÉRAIRES, LES CRITIQUES THEMATIQUE, POÉTIQUE, STYLISTIQUE, LINGUISTIQUE, PRAGMATIQUE, GENERIQUE ET SOCIOLOGIQUE :

AMOSSY Ruth et PIERROT HERSCHBERG Anne, *Stéréotypes et clichés, langue, discours et société*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1993.

AMOSSY Ruth, *Images de soi dans le discours, la construction de l'éthos*, Delachaux et Niestlé, 1999.

AMOSSY Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, 1991.

ARON Paul, « Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre », in *Modèles linguistiques*, 60, 2009.

BAILLY Jean-Christophe, *« Reprise, répétition, réécriture », La littérature dépliée*, (dir) ENGELIBERT Jean-Paul, TRAN-GERVAT Yen-Mai, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

BARDIN Laurence, « Le texte et l'image », in *Communication et langages*, n°26, 1975, p.98.

BARTHES Roland, « Le message photographique », in *Communications*, I, 1961, pp.127-138.

BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, dans *Œuvres complètes II. Livres, textes, entretiens*. 1962-1967, Paris, Seuil, 2002.

BARTHES Roland, « Littérature et métalangage », (1959), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », *Revue Communications*, 1966.

BENOÎT Claude et NISSIM Liana, *Études sur le vieillir dans la littérature française*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université de Blaise Pascal, Cahiers de Recherches du CRMC, 2008.

BENOIT Éric, BRAUD Michel, MOUSSARON Jean-Pierre, POULIN Isabelle et RABATE Dominique (dir), *Ecritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001.

BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal, LAVAUD Martine, « Introduction, Le portrait photographique d'écrivain vu de profil et de face », in *Le portrait photographique d'écrivains*, COnTEXTES [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 31 mai 2014, consulté le 09 février 2018. URL : http://journals.openedition.org/contextes/5914.

BJÖRN-OLAV. D, ELLENA. L, SAINT-AMAND.D, « De l'émergence à la canonisation. Instances et supports du cursus honorum artistique et littéraire », in *Revue ConTextes*, [en ligne], 17/2016, mis en ligne le 26 novembre 2016.

BOUGNOUX Daniel, *Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, coll. « Armillaire » Edition de la Découverte, 1989.

BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », in *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p.520.

BOYER Henri, « Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel », in *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 88/2008, mis en ligne le 01 novembre 2010, consulté le 25 novembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/mots/14433.

CHEVALIER, Anne et DORNIER, Carole, *Le récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.

COMPAGNON Antoine, « Théorie du lieu commun », in Cahier de l'AIEF, 49, 1997.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CORVIN Michel, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26/1996, document 5, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 23 février 2016. URL : http://journals.openedition.org/praxematique/2983

DALLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1976.

DANDREY, Patrick, « La maladie de l'exil. De la souffrance du regret à la pathologie de la nostalgie », SANTOS Clayton et al., Law and Compassion, Drama and Pity. The search for a common Ground, Porto, CETUP, « Teatro do Mundo. 9 », 2014.

DAYAN Daniel, « Les mystères de la réception ». *Le débat* n°71 (1992).

DELORMAS Pascale, *De l'autobiographie à la mise en scène de soi. Le cas de Rousseau*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014.

DESMEULES Georges, Pour une théorie de l'autoreprésentation à l'écran, Québec, 2002, Québec français, (125), pp.60-63.

DOSSE François, *Le pari biographique, écrire une vie*, Paris, La découverte (Poche), 2005, réédition de 2011.

DUBEL Sandrine et RABAU Sophie, *Fiction d'auteur ? le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 2001.

EIGELDINGER Marc, Mythologie et intertextualité, Genève, Slatkine, 1987.

FERAL Josette, « Le théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, septembre 1988,

FORESTAL Chantal, « L'approche transculturelle en didactique », *ELA*. Études de Linguistique Appliquée, 2008/4 (n°152).

FORTIER Frances et SAINT-GELAIS Richard, « La transposition générique : présentation », in *Protée*, Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques, Volume 31, numéro 1, printemps 2003.

FRAISSE Luc (dir), *Tradition et modernité en littérature*, Paris, Editons Orizons, 2009.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

GOULET Alain, Le stéréotype : crise et transformations, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011.

HEBERT Louis et GUILLEMETTE Lucie, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Actes du Xe colloque de sémiotique de la francophonie, Montréal, Presses de l'Université de Laval, 2009.

HERSCHBERG PIERROT Anne, « Style de genèse et style d'auteur », in *Romantisme* 2010/2 n°148.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad.fr de C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

JOFFE Helene, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », in *Diogène*, n°217, 01/2007.

JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

KREMER Nathalie, « Préfaces. État de la question : de la présentation à la représentation », in *L'art de la préface au siècle des Lumières*, (dir) GALLERON Ioana, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

KRISTEVA Julia, *Sèméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.

LAFONT, Suzanne, *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles*), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Le Centaure », 2012,

LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

LEPALUDIER Laurent, *Métatextualité et métafiction. Théories et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

LUNEAU Marie-Pier, SAINT-AMAND Denis, *La Préface, formes et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classique Garnier, coll. « Rencontres, n°163 », 2016.

MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'éthos », *Pratiques* n° 113-114, juin 2002, pp.55-67.

MASSON Pierre, *Lire la bande-dessinée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

MECHOULAN Eric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in *Intermédialités*, n°1, printemps 2003.

MEIZOZ Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 30 septembre 2016. URL : http://aad.revues.org/667

MELON Marc-Emmanuel, « Portrait de l'écrivain absorbé, Une allégorie photographique », in COnTEXTES [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 09 février 2018. URL : http://journals.openedition.org/contextes/5939.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.

MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1963.

MÜLLER Jürgen Ernst, « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale », in *Cinémas*, vol.10, n°2/2, printemps, 2000.

NOUSS Alexis, « Traduction et métissage », Sixième conférence du premier séminaire organisé par le Groupe de Recherche Traduction et Paratraduction (T&P) [en ligne : http://www.paratraduccion.com4], cité par YUSTE FRIAS José, « Interculturalité, multiculturalité et transculturalité dans la Traduction et l'Interprétation en Milieu Social », Monografias 4, 2014.

Olivia ANGE et David BERLINER, « Pourquoi la nostalgie ? », *Terrain*, n°65, pp.4-11.

ORY Pascal, *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, Robert Laffont, 2015.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand-Colin, 2003.

PILLET Elisabeth et THERENTY Marie-Ève, *Presse, chanson et culture orale au XIXe siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012.

RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.

RINGOOT Roselyne, *Analyser le discours de presse*, Paris, Armand Colin, 2014.

ROBIC Jean-François, *Intermédialité, partage et migrations artistiques*, Cahiers recherche, n°21, Strasbourg, 2011,

SAINT-AMAND Denis, *La préface : formes et enjeux d'une discours d'escorte*, Classique Garnier, 2016.

SALVATOR Vincent, « Sémiotique de la toponymie », *Nouvelle revue d'onomastique*, 21-22, 1993.

SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.

SCHAPIRO Meyer, « La notion de style » [1953], in *Style, artiste et société*, trad. D. Arasse, Gallimard, « Tel », 1982.

SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 1992.

SOURGEN Jean-Louis, « Fratrie et création », in *Le Divan familial*, 2016/1 (n°36), p.149 à 163.

THEVOZ Michel, *Détournement d'écriture*, Paris, Minuit, « Critique », 1989.

TISSERON Serge, « Intimité et extimité », in *Communications*, 2011, 88, pp.83-91.

VIALA Alain, « Sociopoétique », in *Approches de la réception*, (dir) MOLINIE Georges et VIALA Alain, Paris, PUF, 1993.

OUTILS DE LECTURE, DICTIONNAIRES ET OUVRAGES USUELS :

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le livre de poche, 1993.

AQUIEN Michèle, *La versification*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2009.

ARON Paul, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004.

DICTIONNAIRE DES GENRES ET DES NOTIONS LITTÉRAIRES, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 2001.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 2003.

ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS

FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

GARDE-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002.

LE ROBERT, *Dictionnaire historique de la Langue Française*, 3 volumes, (dir) Alain REY, 1998.

MAZALEYRAT Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1995.

MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE

VAN GORP Hendrik et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005.

ANNEXES

LISTE DES ANNEXES

ANNEXE N°1. ENTRETIEN AVEC CHARLES AZNAVOUR, 02 JUIN 2015 à MOURIES

ANNEXE N°2. DISCOGRAPHIE DE CHARLES AZNAVOUR

ANNEXE N°3. FILMOGRAPHIE DE CHARLES AZNAVOUR

ANNEXE N°1

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR CHARLES AZNAVOUR
LUNDI 02 JUIN 2015, MOURIES

Nous avons rencontré Monsieur Charles Aznavour le lundi 02 juin 2015 à Mouriès, dans les Alpilles. La date de cette rencontre avait été fixée au mois de mars avec Monsieur Nicolas Aznavour qui a été notre vis-à-vis principal pour l'organisation de ce rendez-vous. Ce dernier, avait rapidement répondu favorable à notre requête de rencontrer l'artiste français, formulée au début du mois de mars 2015. Il a d'ailleurs mis en place les dispositifs logistiques nécessaires pour le bon déroulement de notre court séjour à Mouriès.

L'entretien avec Monsieur Aznavour a duré une heure et dix minutes. Il a été enregistré via un smartphone. Les questions de l'entretien avaient été envoyées quarante-huit heures avant le rendez-vous. Cet entretien a été suivi d'un déjeuner et d'une promenade à Saint-Rémy puis, de retour à Mouriès, d'une discussion conviviale et chaleureuse avec l'auteur-compositeur-interprète autour de sa discographie et de sa vie au quotidien.

Durant l'entretien Monsieur Aznavour a fait preuve de beaucoup d'humour et d'une concentration remarquable.

Les questions de cet entretien reflètent l'orientation de nos premières idées et pistes d'investigation autour de l'œuvre et de son créateur. Si certaines nous paraissent un peu naïves aujourd'hui, elles permettent néanmoins de mesurer le parcours effectué depuis 2015, la maturité de notre réflexion et le long et lent apprentissage acquis durant ce parcours de thèse.

Un second entretien avait été envisagé pour la fin de l'année 2018. La vie n'a malheureusement pas permis de le réaliser, Charles Aznavour étant décédé au moins d'octobre 2018.

Dans la transcription de cet entretien, nous avons été fidèle à sa forme et à son déroulement qui n'a pas suivi l'ordre des questions que nous avions prévu au départ. Son déroulement s'est fait à bâtons rompus, mais plusieurs points intéressants ont été abordés, sans forcément de liens cohérents entre eux (traduction, écriture, théâtre, la scène, influences littéraires, poétique et thématique de l'œuvre). Cela s'explique, entre autres, par les aléas du direct et par notre forte émotion de rencontrer cet artiste que nous pensions inaccessible jusqu'au jour mémorable de cette rencontre.

Sarra KHALED : Quelle est, pour vous, la différence entre chanson et poésie ?

Charles AZNAVOUR : La chanson elle est faite pour…si vous voulez…la chanson elle marche pieds nus, l'autre a des chaussures. La chanson c'est de la rue**,** elle doit être comprise par tout le monde. Je crois que ça va très loin dans l'éducation du public, ça ne date pas d'aujourd'hui, et bien sûr Bruant, il y a eu Trenet et la suite il y a eu Brassens, Brel, Ferré, Ferrat et…j'oublie toujours son nom…je ne connais que lui…si j'arrive à me souvenir de son prénom…enfin…le libanais…qui a écrit…enfin ça reviendra… En ce moment il joue une pièce, qu'est-ce qu'il joue ? Il joue Simenon non ? Non ce n'est pas Simenon qu'il joue, c'est Molière qu'il joue ? Je me battrai, j'ai oublié le nom…

S.K : Vous avez grandi dans un milieu artistique, vos parents, votre famille…

C.A : Mon père chantait, et il chantait en plus un grand poète arménien qui faisait poésie sûr, théâtre sûr. J'ai vu du Molière traduit en arménien, j'ai vu du Shakespeare traduit en arménien, les metteurs en scène arméniens ont fait des carrières mondiales ; un des premiers ça a été Rouben Mamoulian aux États-Unis et puis par la suite ça a continué on a souvent eu des metteurs en scène importants même en Russie et ils étaient tous des Arméniens de Géorgie, c'est très curieux ! Pourquoi ? On se le demande parce que la Géorgie a apporté aussi quelque chose que j'ignore c'est possible, mais j'ai été élevé quand même avec aussi les poètes iraniens comme Omar Khayyam, Saadi, il y en a un troisième…les poètes arabes je n'en connais pas, africains j'en connais, mais il y en a sûrement, j'étais préoccupé par tout le reste moi déjà, je ne pouvais pas apprendre plus.

S.K : Vous avez déjà beaucoup appris l'italien, l'allemand, l'anglais, l'espagnol…J'ai pas appris l'allemand, j'ai appris beaucoup de l'allemand, j'ai appris l'anglais et de l'anglais aussi, de l'américain et j'ai appris l'américain, de l'italien, du grec je suis ravi de ce qui se passe en ce moment, c'est pour ça que j'ai fait venir Luc Ferry sur Drucker parce que la collection qui sort sur la Grèce au Figaro c'est formidable, parce que c'est la seule civilisation que je ne connais pour ainsi dire pas, je connais bien la civilisation égyptienne, le passé égyptien, la romaine et la grecque je ne la connaissais pas et ça me manquait et c'est au moment où je me suis dit je vais commencer qu'ils ont commencé une série fort formidable, vous l'avez vu ? On en est au 12ème ça va aller jusqu'à 20 et s'est fait d'une telle manière que ce n'est pas fatiguant à lire et en plus il y a un disque, tous les vendredis ça sort et je vous assure que j'attends le vendredi avec impatience.

S.K : Est-ce que vous supervisez les traductions qu'on fait de vos textes en anglais ou en d'autres langues ?

C.A : C'est comme ça qu'on fait de vrais succès, c'est comme ça qu'on fait tenir des chansons qui ne tiennent pas longtemps sinon, c'est comme ça qu'on lutte aussi contre la concurrence.

S.K : J'ai noté quelques changements dans *Comme ils disent.* Par exemple, le jeu de mots homophoniques (homo/homme oh) n'apparait pas dans la version anglaise.

C.A : Non, mais ils ont appelé ça autrement, ils ont appelé ça *What makes a man* : « Que fait un homme », oui bah il faut trouver la manière de se faire comprendre parce que pour nous c'était une phrase banale « Comme il disent »

S.K : On est dans les lieux communs.

Et alors moi je m'en suis servi, mais on ne peut pas traduire une chose dont je me suis servi simplement…

S.K : C'est culturel également, non ?

Et puis moi j'aime bien écrire un proverbe. « *il faut quitter la table lorsque l'amour est desservi* » c'est un proverbe pour moi, mais ça ils ont réussi à le traduire au moins dans une langue en anglais, pas dans d'autres langues. Il y a des choses qui ne sont pas traduisibles, mais elles donnent des idées.

S.K : Cela donne des idées et un sens nouveaux, une jeunesse à l'œuvre finalement.

Oui oui, non, mais sinon les gens ne comprendraient pas ce que je veux raconter, dans une des chansons j'ai chanté « *il n'a pas de port d'attache* », la phrase « port d'attache » n'existant pas on ne peut pas le dire, voilà on parle « d'ancrage » si on veut dire la même chose.

S.K : La versification est-elle importante pour vous ?

C.A : Importante…Le rythme est important. Quand on écrit en alexandrin, on écrit quatre formes différentes : il y a trois fois quatre, trois fois quatre ou quatre fois trois, deux fois six… bon et que les choses se terminent bien, au bout de 3 ou de 4 ou de 6, pour bien découper, pour bien permettre au compositeur d'avoir des repères, pour que sa mélodie soit une mélodie plus entraînante, plus agréable à chanter.

S.K : Justement quel est le rapport entre texte et musique pour vous ? Comment écrivez-vous une chanson ?

C.A : D'abord le texte a toujours une musique, il a un rythme, une musique, une couleur je dirai même et si on ne sait pas ça, on ne se sait rien. Il faut…moi personne ne m'a rien appris, je l'ai découvert tout seul, j'ai réussi à le faire, hein !

S.K : L'interaction texte-musique ? La place de la musique ?

C.A : Elle l'enjolive. Parfois, il y a des comédies musicales qui deviennent des succès énormes parce que justement ça sort du contexte, c'est enjolivé quand on chante « Adieu Venise provençale » déjà on voit ce qu'ils entendent.

S.K : Et comment exploitez-vous la musicalité des mots justement ?

C.A : Il y a longtemps j'ai appris que « tonnerre », « tornade », « tsunami » qui disent à peu près la même chose n'expriment pas la même chose si on les chante. Il y a des mots qui sont plus forts. Il y a longtemps que j'ai remarqué que le mot « rond » était rond, que le mot « pointu » était pointu, que le mot « plat » est plat, c'est curieux, mais c'est vrai, alors je joue avec ça moi, je suis le seul à le faire je crois…c'est pour ça que j'ai dit que la parole a une musique, un rythme et une couleur. Et avant d'écrire « tornade » ou « orage » je réfléchis bien si la rime est aussi forte que le mot, alors je prends le mot qui représente moins ce que je dis, mais la rime donne la différence. « Orage » avec « rage », je ne l'ai jamais fait, mais c'est bien, mais « tsunami » il n'y a pas une rime qui peut donner la force de ce qui s'était passé.

S.K : On dit souvent que vous êtes un homme du commun et que vous recourez énormément aux lieux communs dans votre chanson.

C.A : Le lieu commun fait partie de notre vie. Absolument, je le fais exprès. Quand j'écris une chanson, si je trouve un lieu commun qui peut être très proche de mon public je l'utilise.

S.K : Cela crée une connivence avec le public. Cela rapproche du réel également ?

C.A : Du réel, oui bien sûr. Oui, parce que quand même dans un refrain ou dans un couplet disons, on a à peu près douze lignes (6x2) puis après on a un refrain puis on a un couplet après, on a le temps de s'exprimer. Ce n'est pas comme une chansonnette où pour s'exprimer on dit dix fois la même chose, là c'est le contraire pour bien accrocher le public je lui apprends qu'il y a des synonymes qui peuvent remplacer le mot habituel.

S.K : Je souhaiterais aborder aussi votre casquette de romancier, nouvelliste, vous avez co-écrit un roman et vous être auteur de nouvelles. Est-ce différent que d'écrire des chansons ?

C.A : Il n'y a pas de différence.

S.K : Vous avez également parsemé vos chansons de textes qui révèlent comment vous appréhendez l'écriture, comme « Ecrire », comme *J'ai envie d'écrire une chanson, Des Mots* etc. est-ce qu'on peut s'y fier pour pouvoir justement définir votre manière d'écrire ?

C.A : Oui ma manière d'écrire, oui**.** D'abord j'emploie beaucoup les contraires, la nuit/le jour – (*il chantonne*) – les contraires. C'est très fort pour le public les contraires, c'est comme « tu m'aimes et tu ne m'aimes plus » c'est un contraire et tout ce qui nous environne on peut en dire le contraire, la pluie et le soleil, le soleil et la lune et j'emploie beaucoup ça.

S.K : Quel est l'intérêt d'écrire des textes autoréflexifs ?

C.A : ça ne me fait rien du tout !

S.K : Pour la postérité ?

C.A : Je ne crois PAS à la postérité, une chanson elle va faire bon…elle va faire 200 ans et après ? elle sera démodée, elle ne sera pas dans le coup, on l'aura oublié. Les auteurs de chansons il ne faut pas qu'ils se leurrent, qu'elles sont les chansons d'il y a 300 ans ? Est-ce que vous vous souvenez des chansons qu'écrivait Marie-Antoinette ? Elle écrivait !

S.K : C'est donc un art éphémère finalement la chanson ?

C.A : Il y a un côté éphémère oui, sauf si les textes sont bons et qu'on puisse les dire en scène un jour, c'est possible.

S.K : On nourrit la douleur, le pathos dans vos chansons.

C.A : Il y a un proverbe qui dit tout…quel est ce proverbe ? Oui, « *les gens heureux n'ont pas d'histoire* ». C'est vrai, à part Trenet et par la suite un peu Higelin, personne n'a écrit de chanson gaie. *Y'a d'la joie* c'est une chanson sublime, ça n'a pas été recopié. C'est Higelin ça, il a ça Higelin que je ne connais pas d'ailleurs.

S.K : Et puis la nostalgie…

C.A : Alors la nostalgie, la nostalgie, je crois que le maître de la nostalgie c'est Aznavour. Je redis bien les choses que j'ai vues et entendues.

S.K : **Il y a toujours un retour rétrospectif sur le passé, un regret et puis vous regrettez même un passé que vous n'avez peut-être pas vécu directement comme avec l'Arménie par exemple.**

C.A : Je n'ai pas vécu tout ça.

S.K : Vous l'avez vécu par substitution.

C.A : Oui, mais ça c'est le métier, ou on est auteur ou on ne l'est pas. Moi j'ai toujours pensé que j'étais un écrivain de la chanson et non pas un parolier ; parolier je pense que je ne saurais pas le faire. Mon ami Plante saurait le faire formidablement, Delanoë le faisait formidablement, mais en plus Plante il écrivait des choses « à la manière de », il a beaucoup écrit à ma manière ce qui m'a permis de chanter des chansons de lui beaucoup**.** Parce que quand même *La Bohème* c'est une merveille c'est une très grande page de la chanson française.

S.K : Et comment évaluez-vous la reprise qui en a été faite dans l'album de reprise *Aznavour sa jeunesse* par Kendji Girac ?

C.A : Ah c'est très bien !

S.K : Elle redonne du sens ?

C.A : Non, mais c'est une chanson lyrique et comme il a une voix lyrique ça va très bien avec lui, parce qu'en fait on ne fait pas la différence entre la chansonnette, le lyrique, l'opéra, mais il y a une différence dans tout ça. Le classique, le semi-classique, il y a une jeune femme qui était là l'autre jour au premier rang et des gens me posaient des questions chez Bouvard, Chloé elle s'appelait je m'en souviens parce qu'elle est venue elle m'a dit j'apprends la musique, je suis au Conservatoire et je lui ai dit cherchez dans des compositeurs comme Reynaldo-Hahn dont on ne parle jamais plus, il y a des choses merveilleuses. Il ne faut pas oublier le passé, il ne faut pas oublier c'est notre culture, moi je fais tout, l'émission que j'ai faite qui a été très imitée – en petits morceaux elle a été imitée – mais que j'ai faite où j'ai chanté les chansons d'avant par des jeunes et les chansons d'aujourd'hui par des plus vieux, c'est une chose importante.

S.K : Le « moi » est extrêmement présent dans votre œuvre.

C.A : Oui, ma femme me dit « moi, moi, moi, toujours moi, moi, moi », oui c'est vrai. Oui, mais est-ce qu'il y en avait avant ? Il n'y avait pas ça chez Bruant, il n'y avait pas ça chez Trenet, je crois que je suis le premier « moi, moi, moi » ; mais moi je n'ai rien fait sciemment, ce sont des choses qui sont venues d'elle-même, je n'ai rien inventé ça s'est inventé tout seul. Je n'ai encore jamais chanté la France, je vais le faire un jour ! J'ai l'idée scénique déjà dans la tête.

S.K : Vous avez été aussi acteur, est-ce qu'il y a eu une influence de votre carrière d'acteur sur votre carrière d'auteur-compositeur-interprète ?

C.A : Oui, parce qu'au début quand j'écrivais, j'écrivais souvent les chansons en regardant un miroir devant moi pour pouvoir jouer le rôle qui est le personnage qui parle dans l'émotion, pas dans le drôle ; je n'ai pas écrit beaucoup de chansons drôles. Vous savez une grimace ça veut dire quelque chose, une attitude aussi, on a qu'à le recopier avec des lettres, c'est ce que je faisais. Maintenant non, maintenant je suis devenu un professionnel de l'écriture.

S.K : Et est-ce que vous prêtez beaucoup d'importance à la mise en scène lors de vos concerts, aux détails de, lumière, décor…est-ce qu'il y a des accessoires précis auxquels vous tenez ?

C.A : La lumière non ! Je l'ai fait au tout début et puis après on fait des éclairages. J'ai fait ça pour *Je m'voyais déjà* où j'ai retourné la scène de manière à ce que le public se sente à la place « de ». Mais là j'ai une chanson prochaine où je vais essayer de trouver une manière aussi…j'ai écrit une chanson dans le dernier disque qui est une chanson d'un aveugle qui parle de ses amours. Donc comment faire pour que le public rentre dans la chanson sans qu'on dise je suis aveugle, je ne vois pas clair, etc… etc. parce que moi j'évite toutes ces choses-là, je veux que le public devine, que le public découvre.

S.K : Et est-ce que vous accordez beaucoup d'importance aux gestes ?

C.A : Pas tellement non. Pas tellement, mais enfin il y a toujours des gestes ; dans la gestuelle il y a une répétition qui m'embête…

S.K : Et au corps alors…au corps à la fois dans le texte et dans l'interprétation ?

C.A : Le corps compte beaucoup, plus que le geste.

S.K : Vous essayez de donner présence au corps dans vos chansons ?

C.A : Oui, il faut bouger. Quand on est statique comme je fais dans *Comme ils disent*, il faut des gestes qui expriment ce que ces gens-là – je ne dis pas ça d'une manière péjorative – mais ces gens-là emploient, moi j'ai été dedans « ça » (*il reprend le geste scénique de sa chanson*) ça c'est parce qu'ils tiennent souvent leurs cigarettes comme ça et la cendre leur tombe dessus,

ça m'avait attiré. J'avais un ami qui vivait souvent chez moi et qui était homosexuel. Il avait une chatte blanche, il fumait des cigarettes tout lui tombait dessus – oui Androuchka, Androuchka bah quand je lui ai chanté la chanson il a été un peu horrifié et puis deux jours après il a été recherché sa chatte qu'il avait donné à sa sœur.

S.K : Les éléments scéniques contribuent-ils à donner du sens à vos chansons…ou est-ce que la chanson se suffit à elle-même ?

C.A : La chanson doit se suffire, mais quand on a une bonne gestuelle on accroche encore plus le public et plus longtemps.

S.K : Quelle influence indirecte a eu votre carrière d'acteur sur la chanson ? Est-ce qu'il y a des éléments que vous retenez ?

C.A : C'est la même chose, ce qui est dans la chanson est dans l'autre.

S.K : Les deux, même votre carrière de chanteur a influencé votre carrière d'acteur ?

Oui, mais les chanteurs ne jouent pas la comédie. Il y en a très peu qui…je crois qu'il y en a très très peu, ils font des gestes, ils sont très bien, ils ont une manière de présenter la chanson et ils ne jouent pas la comédie, pour jouer la comédie il faut que le texte soit écrit « pour » : *Tu t'laisses aller, Bon anniversaire, A ma fille, A ma femme, Je m'voyais déjà, Le cabotin, Les comédiens*, j'en ai un paquet.

S.K : C'est ce qui m'a inciter à étudier, au départ, la théâtralité dans vos chansons et puis vous avez écrit une comédie musicale qui n'a pas vu le jour en France sur Toulouse-Lautrec, quelle est la spécificité d'une comédie musicale pour vous ? Qu'est-ce qui différencie l'écriture d'une comédie musicale d'une chanson ?

C.A : Une comédie musicale c'est une fausse opérette et c'est une fausse pièce de théâtre ; ça ne veut pas dire que c'est mauvais pour ça, au contraire, dans certains cas la comédie musicale dépasse l'opérette de très loin parce que justement elle a la force de la comédie dedans. Pour jouer une comédie musicale il faut un acteur, pour jouer une opérette il faut un chanteur.

S.K : Vous avez vous-même été l'objet d'une comédie musicale, *Je m'voyais déjà,* qui reprend justement vos plus grands succès, qu'est-ce que cela vous fait ?

C.A : Oui, mais il va recommencer, ça n'a pas fait ce que ça devait faire parce que finalement si on écrit une chanson puis une autre chanson puis une autre chanson et si on n'a pas créé ou un couple ou un personnage, on n'a rien fait. C'est ce que je lui ai dit, là, dernièrement quand je l'ai vu, je lui ai dit il faut créer un personnage ou un couple ça serait encore plus beau…à travers les chansons un couple se créé, on suivrait plus l'histoire

S.K : Vous avez été formé très jeune à l'école des spectacles, à l'âge de 9 ans ?

C.A : Non l'école des spectacles ne formait pas… L'école des spectacles donnait des cours qu'on ne pouvait pas avoir parce qu'on avait des répétitions ou parce qu'on travaillait le soir et on ne pouvait pas se lever le matin, c'est ça l'école des spectacles, mais il n'y a pas eu de cours ou quoi que ce soit, c'était beaucoup plus intelligent d'ailleurs.

S.K : Est-ce que ça a eu un impact sur… *C.A : Qu'est-ce que vous avez là ?* ***S.K : Là ? C'est mon collier !*** *C.A : Mais il raconte quoi ?* ***S.K : Ah c'est un « je t'aime », c'est un cadeau de mon père, je l'ai eu pour mes 12 ans, j'en ai 26 aujourd'hui.*** *C.A : Oui on les garde ces choses-là.* ***S.K : Oui, ça a une valeur affective.*** **Et est-ce que vous pensez que le fait d'être passé par l'école des spectacles a eu un impact sur votre écriture ou sur votre carrière ?**

C.A : Non ça n'en a pas, ça a été d'une grande aide, ça m'a permis de faire autre chose aussi.

S.K : Mon hypothèse de départ était que votre écriture est remarquablement théâtrale. Qu'est-ce que vous inspire le mot théâtralité ?

C.A : Mon école à moi ce sont les classiques français. Comme les classiques français pour moi étaient le classique du théâtre**.** J'ai toujours été Corneille, Racine et Molière ; Shakespeare non, Shakespeare je l'ai lu pour le lire, mais ça ne m'a rien appris. J'ai plongé dans le vide et puis quoi d'autre ? Ah si ! La Fontaine, Victor Hugo, c'est ça… Victor Hugo, il savait tout faire et il a fait tout ce qu'il fallait faire. Quant à La Fontaine, alors lui, il a puisé un petit peu du côté des Grecs, mais il le fallait et puis quand même il nous a appris et raconté des histoires.

S.K : La chanson pour vous consiste à raconter une histoire ?

C.A : Je ne vois pas pourquoi je ne raconterai pas une histoire ! J'ai écrit une chanson qui ne raconte pas d'histoire, une chanson d'amour, on dit des phrases un peu poétiques, je ne dis pas qu'on fait de la poésie hein… on l'écrit. Moi je pars du principe que si on a une bonne phrase populaire et qu'on la double avec une phrase poétique ça peut faire une très bonne chanson ; mais pour écrire une phrase poétique il faut savoir faire un peu de poésie, il ne faut pas se dire moi je vais faire poétique.

S.K : On note la présence du motif théâtral dans vos chansons*, Les comédiens* etc.*,* est-ce l'influence de votre carrière d'acteur ou une illustration de cette caractéristique théâtrale de votre écriture ?

C.A : Je ne pourrais pas vous dire…

S.K : Cela indique votre intérêt pour le spectacle, est-ce que vous concevez la chanson comme un art du spectacle ?

C.A : C'est un art du spectacle. Je m'en sers comme un art du spectacle, pour moi c'est aussi fugitif que toute autre chose. Je n'ai jamais pensé que ce que j'écrivais était du bronze. Je sais que j'écris bien, ça c'est une chose certaine et je suis peut-être, allez, un des meilleurs qui écrit

aujourd'hui, je crois que je suis arrivé à la hauteur d'un Brassens. Le plus proche de Brassens c'est moi, ou le contraire je veux dire et un peu Lama aussi, mais pas tout à fait parce qu'il ne va pas aussi loin que moi dans les faits divers parce que là où il y a une grande théâtralité c'est dans les faits divers ; raconter une histoire, là j'ai écrit une histoire sur une fille qui a disparu, ou la fois d'avant une chanson que je n'ai jamais chanté, que je vais chanter la prochaine fois qui s'appelle *La marguerite* ou *Le viol* bon ça c'est très important d'apporter ça au public. La seule qui fait ça maintenant c'est Lynda Lemay, je pense que la plus proche de moi c'est Lynda.

S.K : il y aurait une filiation directe ?

C.A : Et elle a aussi beaucoup d'humour et quand je l'ai découverte parce que c'est moi qui l'ai découverte, je l'ai vite appréciée parce que, inconsciemment, j'ai dû trouver un peu de moi dans son travail qui n'est ni une imitation ni quoi que ce soit. Un peu de moi dans ma manière de penser, de voir les choses. *Le plus fort c'est mon père*, c'est une belle chanson.

S.K : Quand vous composez une chanson, est-ce qu'il y a un côté dramatique auquel vous prêtez beaucoup d'attention et comment se traduit-il ? La forme, le rythme, la musique ?

C.A : Je vais rechercher des mots d'abord, des mots dramatiques ensuite je vais chercher les rimes pour ces mots, la musique vient tout à fait au bout de tout ça et après je vais faire l'amalgame des deux avec une histoire en tête ou si ce n'est pas une histoire, une situation en tête, parce que *Comme ils disent*, n'est pas une chanson où il y a une histoire, c'est le contraire il y a un personnage.

S.K : Avez-vous d'autres personnages ? Je n'en ai pas relevés ?

C.A : Non, il y a *Je m'voyais déjà* qui est un personnage, mais c'est peut-être celle-là qui est la plus importante dans ma carrière que je ne chante plus d'ailleurs.

S.K : Bien je pense avoir posé toutes les questions en rapport avec mon sujet de doctorat direct…

C.A : Pour moi un chanteur ou une chanteuse il devrait apprendre à danser, le classique en plus, parce qu'il y a une gestuelle, vous savez, vous avez remarqué aussi qu'il y a ça aussi chez les danseurs classiques ; je l'ai, ça ne se voit plus parce que je le fais autrement, mais j'ai ça, j'ai appris du classique et qu'ils apprennent un peu la comédie, moi je n'ai pas eu à l'apprendre je l'avais chez moi et qu'ils s'exercent un peu sur du Tchekhov par exemple ou du Guitry ou du Molière, je ne parle pas de Racine et Corneille il y a une manière de les jouer, mais Molière il n'y a pas de manière, on peut le jouer comme on veut, Tchekhov absolument pas de manière, c'est lui qui a inventé le non jeu. Il faut être curieux des choses et des gens, des manières et des…comment on appelle ça... des disciplines, très curieux des disciplines, disciplines dansées, chantées, parlées, jouées.

S.K : Pour vous la chanson c'est une performance avant tout ?

C.A : Avant toute chose, même le sculpteur il forme et il montre sa performance après. Dans la chanson en plus il y a quand même un m'as-tu-vuisme, il ne faut pas avoir de complexes c'est vrai, il y a un côté m'as-tu-vu oui, moi je l'ai accepté dès le départ.

S.K : Et votre relation avec le public justement ?

C.A : Moi j'ai une excellente relation avec le public il comprend parfaitement ce que je fais, d'abord parce que je lui explique tout, je lui dit tout, je ne lui cache rien, quand la voix ne va pas je le dis, quand j'ai besoin de mon prompteur je le dis, quand je me suis fait faire planter des cheveux je leur ai dit, je lui dis tout. Je pense qu'à partir du moment où on s'entend bien entre la scène et l'autre côté de la scène, il ne faut pas essayer de les bluffer, il faut être comme eux, il faut être naturel quitte à être mauvais de temps en temps, quand je dis mauvais être un peu moins pointu presque un peu plus vulgaire, il ne faut pas avoir peur de tout ça.

S.K : En parlant de vulgarité, vous ne recourez pas justement à ce genre de lexique ou de vocabulaire dans vos chansons, c'est pour ça qu'on dit souvent que vous êtes poète, que vous êtes classique parce que vous avez une langue épurée...

C.A : Moi je suis très classique, je suis pour le classicisme totalement. Je trouve que TOUT devrait s'apprendre d'une manière classique, tout, je parle de tout, je parle même des artisans eux ils sont obligés de l'être classique, c'est la base le classique, c'est la base, il ne faut pas ignorer la base, c'est la survie aussi.

S.K : Comment percevez-vous le fait que la doctorante qui travaille sur votre oeuvre soit tunisienne ?

C.A : Et pourquoi elle ne serait pas tunisienne ? Justement, c'est que les classiques dans le Maghreb seront toujours les classiques français. Ils peuvent apprendre tout ce qu'ils veulent la base a toujours été française, enfin ceux qui ont voulu jouer, la base est français. Moi mes bases sont russo-arméniennes et un peu iraniennes quand même oui, mais russo-arméniennes c'est certain, j'ai été élevé dans le culte de la méthode Stanislavski.

S.K. Merci infiniment pour votre accueil et pour avoir répondu à mes questions ! Merci !

Figure 1 : Sarra KHALED et Charles AZNAVOUR

Mouriès, le 02 juin 2015

(Photo réalisée par Mohamed Kallouch à l'aide d'un smartphone, d'où la faible qualité de l'image)

Figure 2 : voir détails de la figure 1

Figure 3 : voir détails de la figure 1

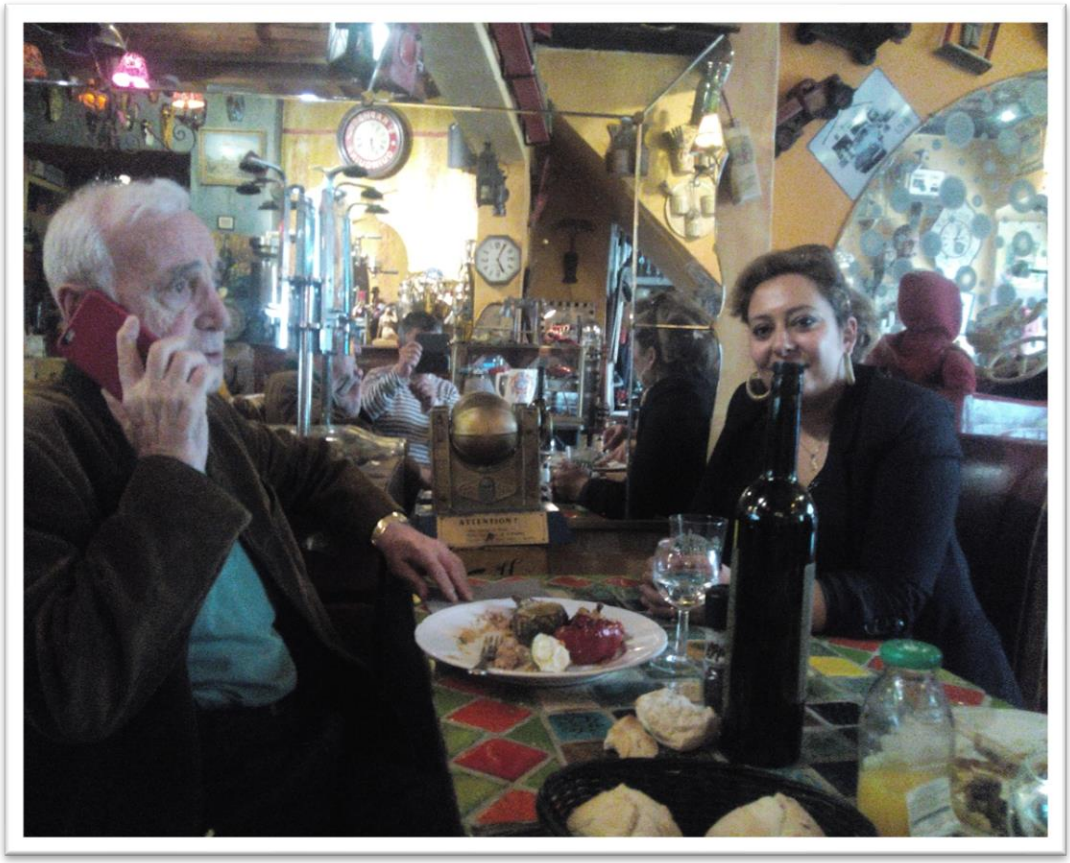


Figure 4 : Sarra KHALED et Charles AZNAVOUR à Saint Rémy

Le 02 juin 2015

DISCOGRAPHIE DE CHARLES AZNAVOUR

Nous reproduisons, ici, la discographie qui a servi de référence dans notre travail. Elle a été réalisée par Raoul Bellaïche, directeur du magazine *Je chante !*, journaliste et spécialiste de la chanson française. Elle figure dans le numéro spécial du magazine *Je chante !*, consacré à Charles Aznavour[1202] et, dans une version actualisée, dans la biographie d'Aznavour, parue chez l'Archipel, en 2011, sous le titre *Aznavour, « Non, je n'ai rien oublié »*, du même auteur. Nous y avons ajouté les références des productions parues après 2011.

Duo Pierre Roche et Charles Aznavour (enregistrements 1947-1949)
1947 CD × 2 Frémeaux FA 086 "Intégrale Charles Trenet vol. 6" (2002) L'HÉRITAGE INFERNAL (Charles Trenet) 2'12
1948
78 tours Polydor 560 071
VOYEZ, C'EST LE PRINTEMPS (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'50
J'AI BU (Charles Aznavour – Pierre Roche) 3'20
Avec Henri Leca et son quintette
1948
78 tours Polydor 560 072
DÉPART EXPRESS (Destination inconnue) (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'52
LE FEUTRE TAUPÉ (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'31
Avec Henri Leca et son quintette
1948
78 tours Polydor 560 077
TANT DE MONNAIE (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'33
JE N'AI QU'UN SOU (Charles Aznavour – Pierre Roche) 3'01
Avec Henri Leca et son quintette
1948
78 tours Polydor 560 078
JE SUIS AMOUREUX (Charles Aznavour – Pierre Roche) 3'06
BOULE DE GOMME (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'34
Avec Henri Leca et son quintette
1949
78 tours London [Canada] 25 013
LES CRIS DE MA VILLE (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'57
RETOUR (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'53
Accompagnés par Walter Eiger et son quintette
1949
78 tours London [Canada] 25 016
EN REVENANT DE QUÉBEC (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'28
IL PLEUT (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'47
Accompagnés par Walter Eiger et son quintette
• *Les durées indiquées sont celles figurant sur les rééditions CD.*
Rééditions Roche et Aznavour
1996 CD Fonovox. Coll. Les refrains d'abord VOX 7842-2 "En revenant du Québec"
1948 J'AI BU (Charles Aznavour – Pierre Roche) 3'20
1948 BOULE DE GOMME (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2'34

[1202] *Je chante* !, Hors-série n°1 spécial Charles Aznavour, Février 2003.

1948 JE SUIS AMOUREUX (Charles Aznavour – Pierre Roche) 3’06
1948 DÉPART EXPRESS (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’52
1948 LE FEUTRE TAUPÉ (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’31
1948 VOYEZ, C’EST LE PRINTEMPS (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’50
1948 TANT DE MONNAIE (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’33
1948 JE N’AI QU’UN SOU (Charles Aznavour – Pierre Roche) 3’01
1949 IL PLEUT (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’47
1949 EN REVENANT DE QUÉBEC (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’28
1949 LES CRIS DE MA VILLE (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’57
1949 RETOUR (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’53
1996 CD EMI Music 853 239-2
1948 BOULE DE GOMME (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’27
1948 DÉPART EXPRESS (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’46
1948 TANT DE MONNAIE (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’28
1948 VOYEZ C’EST LE PRINTEMPS (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’43
1948 J’AI BU (Charles Aznavour – Pierre Roche) 3’16
1948 JE N’AI QU’UN SOU (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’54
1948 JE SUIS AMOUREUX (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’58
1948 LE FEUTRE TAUPÉ (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’27
1949 LES CRIS DE MA VILLE (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’51
1949 RETOUR (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’47
1949 EN REVENANT DE QUÉBEC (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’22
1949 IL PLEUT (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’40
Charles Aznavour (enregistrements Selmer-Ducretet et Ducretet Thomson 1951-1959)
1952 78 tours Selmer-Ducretet Y 8400
1951 JEZEBEL (Adapt. Charles Aznavour – Wayne Shanklin)
1951 POKER (Charles Aznavour – Pierre Roche, C. Aznavour)
Orchestre Franck Pourcel (1), accompagnement de piano (2)
1952 78 tours Selmer-Ducretet Y 8444
1952 OUBLIE LOULOU (Charles Aznavour – Pierre Roche)
PLUS BLEU QUE TES YEUX (Charles Aznavour)
Orchestre Virginie Morgan (pseudonyme de Miguel Ramos)
1952 78 tours Selmer-Ducretet Y 8445
1952 QUAND ELLE CHANTE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1952 SI J’AVAIS UN PIANO (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
Robert Valentino et ses rythmes
1953 78 tours Selmer-Ducretet Y 8746
1953 MÉ-KÉ (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1953 VIENS (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
Robert Valentino et son quintette
1953 78 tours Selmer-Ducretet Y 8826
1953 ET BÂILLER ET DORMIR (Charles Aznavour – Jeff Davis)
1953 INTOXIQUÉ (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
Orchestre Miguel Ramos
1953 78 tours Selmer-Ducretet Y 8828
1953 COUCHÉS DANS LE FOIN (Jean Nohain – Mireille)
1953 À PROPOS DE POMMIER (Charles Aznavour – Hubert Giraud)

• *COUCHÉS DANS LE FOIN : première version, orchestration Miguel Ramos.*
1954 78 tours Ducretet Thomson 790 V 009
1954 HEUREUX AVEC DES RIENS (Charles Aznavour – Jeff Davis)
1954 QUELQUE PART DANS LA NUIT (Adapt. C. Aznavour – Sammy Gallop, Kurt Adams)
Orchestre Jean Gruyer
1954 78 tours Ducretet Thomson 790 V 010
1954 AH ! (Charles Aznavour – Roger Lucchesi)

1954 MONSIEUR JONAS (Charles Aznavour – Pierre Roche)
Orchestre Jean Gruyer
1954 78 tours Ducretet Thomson 790 V 063
1954 MOI, J'FAIS MON ROND (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1954 PARCE QUE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
Orchestre Virginie Morgan
1954 78 tours Ducretet Thomson 790 V 079
1954 LES CHERCHEURS D'OR (Charles Aznavour – Marc Heyral)
1954 L'ÉMIGRANT (Charles Aznavour – Marc Heyral)
Robert Valentino et ses rythmes
1954 78 tours Ducretet Thomson 790 V 102
1954 JE VEUX TE DIRE ADIEU (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1954 VIENS AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour)
Robert Valentino et ses rythmes
1954 78 tours Ducretet Thomson 790 V 199
1954 JE T'AIME COMME ÇA (Charles Aznavour – Jeff Davis)
1954 À T' REGARDER (Charles Aznavour – Jean Constantin)
Orchestre Jo Moutet
1955 78 tours Ducretet Thomson 790 V 214
1955 LA BAGARRE (Charles Aznavour – Louiguy)
1955 JE VOUDRAIS (Charles Aznavour – Pierre Roche)
Orchestre Jo Moutet
1955 78 tours Ducretet Thomson 790 V 237
1955 SUR MA VIE (Charles Aznavour)
1955 LE PALAIS DE NOS CHIMÈRES (Charles Aznavour)
Orchestre Jo Moutet
1955 78 tours Ducretet Thomson 790 V 240
1955 PRENDS GARDE (Charles Aznavour – Dany Revel)
1955 JE CHERCHE MON AMOUR (Charles Aznavour)
Orchestre Jo Moutet
1953 25 cm Ducretet Thomson 260 V 002 "Chante Charles Aznavour – Nº 1"
1953 ET BÂILLER ET DORMIR (Charles Aznavour – Jeff Davis)
1953 COUCHÉS DANS LE FOIN (Jean Nohain – Mireille)
1953 INTOXIQUÉ (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1952 OUBLIE LOULOU (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1952 QUAND ELLE CHANTE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1952 SI J'AVAIS UN PIANO (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1953 VIENS (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1953 MÉ-KÉ MÉ-KÉ (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1951 JEZEBEL (Adapt. Charles Aznavour – Wayne Shanklin)
1951 POKER (Charles Aznavour – Pierre Roche, C. Aznavour)
1952 PLUS BLEU QUE TES YEUX (Charles Aznavour)
• *COUCHÉS DANS LE FOIN : première version, orchestration Miguel Ramos.*
1954 EP Ducretet Thomson 460 V 013 "1"
1954 MOI, J'FAIS MON ROND (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1954 VIENS AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour)
1954 PARCE QUE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1954 AH ! (Charles Aznavour – Roger Lucchesi)
1955 25 cm Ducretet Thomson 260 V 039 volume 2
"Chante Charles Aznavour"
1955 ÇA (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1954 PARCE QUE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1954 HEUREUX AVEC DES RIENS (Charles Aznavour – Jeff Davis)
1954 VIENS AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour)
1954 L'ÉMIGRANT (Charles Aznavour – Marc Heyral)

1954 JE T'AIME COMME ÇA (Charles Aznavour – Jeff Davis)
1954 LES CHERCHEURS D'OR (Charles Aznavour – Marc Heyral)
1954 JE VEUX TE DIRE ADIEU (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1955 TOI (Charles Aznavour – Florence Véran)
1954 À T'REGARDER (Charles Aznavour – Jean Constantin)
Orchestres sous la direction de
Jo Moutet (1-6-9-10), Virginie Morgan (2),
Jacques Brienne (3-5-7), Robert Valentino (4-8)
Photo : Lucienne Chevert. Préface manuscrite de Charles Trenet
• *L'ÉMIGRANT et LES CHERCHEURS D'OR : première version de 1954, orchestration Jacques Brienne. Deuxième version en 1955, orchestration Robert Valentino.*
• *À T'REGARDER : première version de 1954, orchestration Jo Moutet. Deuxième version en 1957, orchestration Jean Leccia.*

1955 EP Ducretet Thomson 460 V 043 "2"
1954 JE T'AIME COMME ÇA (Charles Aznavour – Jeff Davis)
1954 À T'REGARDER (Charles Aznavour – Jean Constantin)
1955 ÇA (Charles Aznavour)
1955 TOI (Charles Aznavour)
• *À T'REGARDER : première version de 1954, orchestration Jo Moutet. Deuxième version en 1957, orchestration Jean Leccia.*

1955 EP Ducretet Thomson 460 V 110 "3"
1955 TERRE NOUVELLE (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1955 LE PALAIS DE NOS CHIMÈRES (Charles Aznavour)
1955 SUR MA VIE (Charles Aznavour)
1955 APRÈS L'AMOUR (Charles Aznavour)
Orchestre, direction : Jo Moutet
Photo : non signée
Photo : Pierluigi sur la réédition

1956 25 cm Ducretet Thomson 260 V 056 volume 3
"Chante Charles Aznavour"
1955 SUR MA VIE (Charles Aznavour)
1956 ON NE SAIT JAMAIS (Charles Aznavour)
1955 APRÈS L'AMOUR (Charles Aznavour)
1955 PRENDS GARDE (Charles Aznavour – Dany Revel)
1956 VIVRE AVEC TOI (Charles Aznavour)
1956 J'AIME PARIS AU MOIS DE MAI (C. Aznavour – Pierre Roche, Aznavour)
1955 LE CHEMIN DE L'ÉTERNITÉ (Charles Aznavour)
1956 J'ENTENDS TA VOIX (Charles Aznavour)
1955 UNE ENFANT (Charles Aznavour – Robert Chauvigny, C. Aznavour)
1955 JE CHERCHE MON AMOUR (Charles Aznavour)
Orchestres dirigés par Jo Moutet (1-3-4-7-9-10) et Jean Leccia (2-5-6-8)
Dessin de Guy Bourduge

1956 EP Ducretet Thomson 460 V 154 "4"
1955 LE CHEMIN DE L'ÉTERNITÉ (Charles Aznavour)
1955 JE CHERCHE MON AMOUR (Charles Aznavour)
1955 PRENDS GARDE (Charles Aznavour – Dany Revel)
1955 UNE ENFANT (Charles Aznavour – Robert Chauvigny, C. Aznavour)

1956 EP Ducretet Thomson 460 V 171 "5"
1956 ON NE SAIT JAMAIS (Charles Aznavour)
1956 J'ENTENDS TA VOIX (Charles Aznavour)
1956 VIVRE AVEC TOI (Charles Aznavour)
1956 J'AIME PARIS AU MOIS DE MAI (C. Aznavour – Pierre Roche, C. Aznavour)
Orchestre, direction : Jean Leccia
Dessin pochette : Guy Jouineau

1956 EP Ducretet Thomson 460 V 172

“Interdit aux moins de 16 ans”
1955 APRÈS L’AMOUR (Charles Aznavour)
1954 JE VEUX TE DIRE ADIEU (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1955 PRENDS GARDE (Charles Aznavour – Dany Revel)
1956 L’AMOUR À FLEUR DE COEUR (Charles Aznavour)
Orchestre, direction : Jo Moutet (1-3), Robert Valentino (2), Jean Leccia (4)
Dessin de Jouineau Bourduge
1956 EP Ducretet Thomson 460 V 175
“Aznavour se souvient… de Roche et Aznavour”
1956 J’AI BU (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1956 TANT DE MONNAIE (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1956 LE FEUTRE TAUPÉ (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1956 IL PLEUT (Charles Aznavour – Pierre Roche)
Orchestre, direction : Jean Leccia
Photo : non signée
• *Quatre nouvelles versions de chansons de la période Roche et Aznavour.*
1956 EP Ducretet Thomson 460 V 260 “Édition spéciale” – 5
1956 MERCI MON DIEU (Charles Aznavour)
1956 L’AMOUR A FAIT DE MOI (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1956 SA JEUNESSE (Charles Aznavour)
SUR LA TABLE (Charles Aznavour)
Orchestre, direction : Jo Moutet (1.2.3), Jean Leccia (4)
Photo : Person (?)
1957 25 cm Ducretet Thomson 260 V 090
“Bravos du Music-Hall”
1957 AY ! MOURIR POUR TOI (Charles Aznavour)
1957 POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour)
1957 IL Y AVAIT (Charles Aznavour – C. Aznavour, Pierre Roche)
1953 À PROPOS DE POMMIER (Charles Aznavour – Hubert Giraud)
1956 MERCI MON DIEU (Charles Aznavour)
1956 SA JEUNESSE (Charles Aznavour)
1956 L’AMOUR A FAIT DE MOI (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1957 BAL DU FAUBOURG (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1956 SUR LA TABLE (Charles Aznavour)
1957 J’AI APPRIS ALORS (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1957 EP Ducretet Thomson 460 V 348
1957 AY ! MOURIR POUR TOI (Charles Aznavour)
1957 PERDU (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1957 POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour)
1957 IL Y AVAIT TROIS JEUNES GARÇONS (C. Aznavour — P. Roche)
Orchestre, direction : Jean Leccia (1-2-3), Jean Moutet (4)
1957 EP Ducretet Thomson 460 V 349 “Charles dans la ville”
1957 LA VILLE (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1957 SI JE N’AVAIS PLUS (Charles Aznavour)
C’EST MERVEILLEUX L’AMOUR (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1957 Orchestre, direction : Jean Leccia (1.3)
Photo : non signée
1957 45 tours Ducretet Thomson 500 V 265
1954 À T’REGARDER (Charles Aznavour – Jean Constantin)
1957 BAL DU FAUBOURG (Charles Aznavour – Pierre Roche)
• *À T’REGARDER : deuxième version de 1957, orchestration Jean Leccia.*
1958 25 cm Ducretet Thomson 255 V 074 “Believe in me”
1958 BELIEVE IN ME (Sur ma vie)
1958 LOOK AT YOU (À t’regarder)
1958 MÉ-KÉ (Mé-ké Mé-ké)

1958 PARTI AVEC UN AUTRE AMOUR
1958 I'M GONNA SLEEP WITH ONE EYE OPEN (Et bâiller et dormir)
1958 I WANT TO BE KISSED
1958 CRY UPON MY SHOULDER (Viens au creux de mon épaule)
1958 LE FEUTRE TAUPÉ
1958 25 cm Ducretet Thomson 260 V 106 "C'est ça"
1957 LA VILLE (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1958 DONNE, DONNE-MOI TON COEUR (Charles Aznavour)
1958 MA MAIN A BESOIN DE TA MAIN (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1958 MON AMOUR (Charles Aznavour)
1957 SI JE N'AVAIS PLUS (Charles Aznavour)
1958 CE SACRÉ PIANO (Charles Aznavour)
1958 JE HAIS LES DIMANCHES (Charles Aznavour – Florence Véran)
1958 C'EST ÇA (Charles Aznavour – Raymond Bernard)
1958 QUAND TU VIENS CHEZ MOI, MON COEUR (Aznavour – Bernard)
1957 IL Y AVAIT TROIS JEUNES GARÇONS (Aznavour – Roche)
Orchestre Jean Leccia, Jo Moutet (10)
Photos : G. D. Kelaïdites, Paris
Texte de présentation non signé
1958 EP Ducretet Thomson 460 V 366 "À toi mon amour"
1958 QUAND TU VIENS CHEZ MOI, MON COEUR (Aznavour – Bernard)
1958 MON AMOUR (Charles Aznavour)
1958 TON BEAU VISAGE (Charles Aznavour – Jean Patrick)
1958 JE HAIS LES DIMANCHES (Charles Aznavour – Florence Véran)
Accompagné par Jean Leccia et son orchestre
Photos recto et verso : Fred Mella
1958 EP Ducretet Thomson 460 V 382
1958 JUVENTUD, DIVINO TESORO (Sa jeunesse) (C. Aznavour, adapt. Don Diego)
1958 VIVIR JUNTO A TI (Vivre avec toi) (C. Aznavour, adapt. Don Diego)
1958 ESTO ES FORMIDABLE (Ça) (C. Aznavour, adapt. Don Diego)
1958 MI ULTIMA MORA (Si je n'avais plus) (C. Aznavour, adapt. Don Diego)
Accompagné par Jean Leccia et son orchestre (3-4) et son Trio (1-2)
Photo : Daniel Frasnay. Texte de présentation non signé
1958 EP Ducretet Thomson 460 V 424 "Mon coeur à nu"
1958 JE TE DONNERAI (Charles Aznavour) 2'26
1958 CE SACRÉ PIANO (Charles Aznavour) 3'18
1958 JE NE PEUX PAS RENTRER CHEZ MOI (Charles Aznavour) 2'02
1958 C'EST ÇA (Charles Aznavour – Raymond Bernard) 2'40
Orchestre : Jean Leccia
Photo : non signée
1958 EP Ducretet Thomson 460 V 428 "Spécial 59"
1958 DE VILLE EN VILLE (Charles Aznavour)
1958 MA MAIN A BESOIN DE TA MAIN (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1958 À TOUT JAMAIS (Charles Aznavour)
1958 DONNE, DONNE-MOI TON COEUR (Charles Aznavour)
Orchestre, direction : Jean Leccia (1.2.4)
Photo : non signée
1958 45 tours Ducretet Thomson 500 V 332
1958 COUCHÉS DANS LE FOIN (Mireille — Jean Nohain)
1958 JE HAIS LES DIMANCHES (Charles Aznavour – Florence Véran)
• *COUCHÉS DANS LE FOIN : deuxième version de 1958, orchestration Jean Leccia.*
1959 EP Ducretet Thomson 450 V 173 BOF "Pourquoi viens-tu si tard ?"
1959 POURQUOI VIENS-TU SI TARD ? (Maurice Vidalin – Charles Aznavour)
1959 TU ÉTAIS TROP JOLIE (Musique de Charles Aznavour)
1959 FRANCESCA (Musique de Charles Aznavour)

1959 JE M'VOYAIS DÉJÀ (Musique de Charles Aznavour)
1959 POURQUOI VIENS-TU SI TARD ? (Maurice Vidalin – Charles Aznavour)
1959 POURQUOI VIENS-TU SI TARD ? (Maurice Vidalin – Charles Aznavour)
Avec Jacques Brienne et son orchestre
Photo : France Cinéma Productions
• *Bande originale du film* Pourquoi viens-tu si tard, *de Henri Decoin.*
Titre 1 : chanson du générique interprétée par Charles Aznavour.
Titres 2, 3 et 4 : instrumentaux.
Titre 5 : chanson interprétée par Virginie Reno.
Titre 6 : instrumental par l'Orchestre Jacques Brienne.
1959 EP Ducretet Thomson 450 V 200 BOF "La Nuit des traqués"
1959 MON AMOUR PROTÈGE-MOI (Charles Aznavour)
1959 EP Ducretet Thomson 460 V 457
1959 J'EN DÉDUIS QUE JE T'AIME (Charles Aznavour) 2'55
1959 MON AMOUR, PROTÈGE-MOI (Charles Aznavour) 2'45
1959 GOSSE DE PARIS (Maurice Vidalin – Charles Aznavour) 2'19
1959 TANT QUE L'ON S'AIMERA (Charles Aznavour – Jean Leccia) 2'25
Orchestre, direction : Jean Leccia
Photo : Fred Mella
• *MON AMOUR, PROTÈGE-MOI : du film* La Nuit des traqués, *de Bernard-Roland.*
• *TANT QUE L'ON S'AIMERA : du film* Délit de fuite, *de Bernard Borderie.*
1960 30 cm Ducretet Thomson 310 V 028 "Les meilleures chansons de…"
1958 JE NE PEUX PAS RENTRER CHEZ MOI (Charles Aznavour)
1959 J'EN DÉDUIS QUE JE T'AIME (Charles Aznavour)
1956 ON NE SAIT JAMAIS (Charles Aznavour)
1958 CE SACRÉ PIANO (Charles Aznavour)
1958 JE TE DONNERAI (Charles Aznavour)
1955 SUR MA VIE (Charles Aznavour)
1955 APRÈS L'AMOUR (Charles Aznavour)
1957 AY ! MOURIR POUR TOI (Charles Aznavour)
1959 QUAND TU VAS REVENIR (Charles Aznavour)
1956 VIVRE AVEC TOI (Charles Aznavour)
1954 PARCE QUE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1959 TU ÉTAIS TROP JOLIE (Charles Aznavour)
1957 SI JE N'AVAIS PLUS (Charles Aznavour)
1954 VIENS AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour)
1957 POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour)
1959 GOSSE DE PARIS (Maurice Vidalin – Charles Aznavour)
1960 EP Ducretet Thomson 460 V 470
1959 QUAND TU VAS REVENIR (Charles Aznavour) 2'15
1959 DIS-MOI (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim) 2'50
1959 TU ÉTAIS TROP JOLIE (Charles Aznavour) 2'57
1959 LIBERTÉ (Maurice Vidalin – Charles Aznavour) 2'24
Orchestre sous la direction de Jean Leccia
Photo : non signée
Disques Barclay (1960-1983)
1960 25 cm Barclay 80 120
1960 LES DEUX GUITARES (Charles Aznavour – Folklore russe) 3'49
1960 CE JOUR TANT ATTENDU (Charles Aznavour – Alec Siniavine) 2'06
1960 FRATERNITÉ (André Salmon – Charles Aznavour) 2'11
1960 J'AI DES MILLIONS DE RIEN DU TOUT (Adapt. C. Aznavour – G. Gershwin) 2'34
1960 J'AI PERDU LA TÊTE (Charles Aznavour) 2'46
1960 TU T'LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 3'38
1960 RENDEZ-VOUS À BRASILIA (C. Aznavour, Clément Nicolas – G. Garvarentz) 2'00
1960 LA NUIT (Jean Patrick – Charles Aznavour) 3'00

1960 C'N'EST PAS NÉCESSAIREMENT ÇA (Adapt. Aznavour – Gershwin) 2'23
1960 PLUS HEUREUX QUE MOI (Charles Aznavour) 2'25
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Texte de présentation de Jacqueline Cartier
(« … de la race des buissons ardents »)
Photos : Herman Léonard
Sortie : mai 1960
1960 EP Barclay 70 315
1960 TU T'LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 3'38
1960 J'AI PERDU LA TÊTE (Charles Aznavour) 2'46
1960 PLUS HEUREUX QUE MOI (Charles Aznavour) 2'25
1960 LA NUIT (Jean Patrick – Charles Aznavour) 3'00
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Préface de Jacqueline Cartier
Photo : Herman Léonard
1960 EP Barclay 70 316
1960 LES DEUX GUITARES (Charles Aznavour – Folklore russe) 3'49
1960 CE JOUR TANT ATTENDU (Charles Aznavour – Alec Siniavine) 2'06
1960 RENDEZ-VOUS À BRASILIA (C. Aznavour, C. Nicolas – G. Garvarentz) 2'00
1960 FRATERNITÉ (André Salmon – Charles Aznavour) 2'11
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : non signée. Préface de Jacqueline Cartier
(la même que sur le EP précédent, 70 315)
Sortie : mai 1960
1960 EP Barclay 70 342
1960 L'AMOUR ET LA GUERRE (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'32
1960 PRENDS LE CHORUS (Charles Aznavour) 2'32
1960 L'ENFANT PRODIGUE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'26
1960 MONSIEUR EST MORT (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'40
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Sortie : octobre 1960
1961 25 cm Barclay 80 135
1960 JE M'VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour) 3'22
1960 QUAND TU M'EMBRASSES (Charles Aznavour – Eddie Barclay) 2'09
1960 MONSIEUR EST MORT (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'40
1960 L'AMOUR ET LA GUERRE (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'32
1960 COMME DES ÉTRANGERS (Charles Aznavour) 2'24
1960 PRENDS LE CHORUS (Charles Aznavour) 2'32
1960 TU VIS TA VIE MON COEUR (Bob Dupac – C. Aznavour) 2'08
1960 L'ENFANT PRODIGUE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'26
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Album avec nombreux extraits d'articles de presse de décembre 1960
Sortie : janvier 1961
1960 EP Barclay 70 357
1960 JE M'VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour) 3'22
1960 QUAND TU M'EMBRASSES (Charles Aznavour – Eddie Barclay) 2'09
1960 COMME DES ÉTRANGERS (Charles Aznavour) 2'24
1960 TU VIS TA VIE MON COEUR (Bob Dupac – Charles Aznavour) 2'08
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Herman Léonard
1961 EP Barclay 70 388
1961 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour) 3'05
1961 AVEC CES YEUX-LÀ !… (Charles Aznavour, Eddy Marnay – Michel Legrand) 2'10
1961 LE CARILLONNEUR (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'30
1961 LA MARCHE DES ANGES (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'45

Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Sortie : juin 1961
1961 25 cm Barclay 80 161
1961 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour)
1961 NE CROIS SURTOUT PAS (Charles Aznavour)
1961 AVEC CES YEUX-LÀ (Charles Aznavour, Eddy Marnay – Michel Legrand)
1961 LE CARILLONNEUR (Bernard Dimey – Charles Aznavour)
1961 J'AI TORT (Jacques Plante – Charles Aznavour)
1961 LUCIE (Charles Aznavour)
1961 VOILÀ QUE ÇA RECOMMENCE (Charles Aznavour)
1961 LA MARCHE DES ANGES (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : André Gornet
Sortie : décembre 1961
1961 EP Barclay 70 415 "Noël"
1961 NOËL DES MAGES (Révérend Père Émile Martin) 4'28
1961 DOUCE NUIT (Révérend Père Émile Martin) 2'51
1961 NOËL-CARILLON (Révérend Père Émile Martin) 3'58
1961 DORS, MA COLOMBE (Révérend Père Émile Martin) 2'43
Avec les chanteurs de Sainte-Eustache et un ensemble instrumental sous la direction du R. P. Émile Martin de l'Oratoire
Photo : Roland Carré
Sortie : décembre 1961
• *Seule NOËL DES MAGES est chantée avec Aznavour.*
1962 EP Barclay 70 411
1961 J'AI TORT (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'11
1961 VOILÀ QUE ÇA RECOMMENCE (Charles Aznavour) 2'08
1962 ESPERANZA (Adapt. Charles Aznavour – R. Cabrera) 2'34
1961 LUCIE (Charles Aznavour) 2'52
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Charles Aznavour
Sortie : février 1962
1962 EP Barclay 70 435
1962 ALLELUIA (Charles Aznavour) 3'10
1962 LES PETITS MATINS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'46
1962 L'AMOUR C'EST COMME UN JOUR (Yves Stéphane – Aznavour) 3'42
1962 TROUSSE-CHEMISE (Jacques Mareuil – Charles Aznavour) 2'24
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Herman Léonard
Sortie : février 1962
1962 EP Barclay 70 468
1962 LES COMÉDIENS (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'23
1962 AU RYTHME DE MON COEUR (Charles Aznavour – Léo Missir) 2'34
1962 TU N'AS PLUS (Charles Aznavour) 3'11
1962 NOTRE AMOUR NOUS RESSEMBLE (Jacques Plante – Aznavour) 2'45
Accompagné par Burt Random et Paul Mauriat (1.2), par Paul Mauriat (3.4)
Photo : André Gornet
Sortie : septembre 1962
1962 25 cm Barclay 80 180
1962 ALLELUIA (Charles Aznavour)
1962 L'AMOUR C'EST COMME UN JOUR (Yves Stéphane – Aznavour)
1962 NOTRE AMOUR NOUS RESSEMBLE (Jacques Plante – Aznavour)
1962 AU RYTHME DE MON COEUR (Charles Aznavour — Léo Missir)
1962 ESPERANZA (Adapt. Charles Aznavour – R. Cabrera)
1962 LES COMÉDIENS (Jacques Plante – Charles Aznavour)

1962 TROUSSE-CHEMISE (Jacques Mareuil – Charles Aznavour)
1962 TU N'AS PLUS (Charles Aznavour)
1961 DOLORÈS (Jacques Plante – Charles Aznavour)
1962 LES PETITS MATINS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
Sortie : octobre 1962
1963 30 cm Barclay 80 191 "Qui ?"
1962 FOR ME… FORMIDABLE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'18
1962 AU CLAIR DE MON ÂME (Charles Aznavour) 1'35
1962 DORS (Charles Aznavour) 3'00
1962 QUI ? (Charles Aznavour) 3'38
1962 Ô TOI LA VIE (Charles Aznavour) 2'23
1962 TROP TARD (Charles Aznavour – Alstone) 2'29
1962 DONNE TES 16 ANS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'18
1962 TU EXAGÈRES (Charles Aznavour) 3'08
1962 JOLIES MÔMES DE MON QUARTIER (Charles Aznavour) 2'28
1962 BON ANNIVERSAIRE (Charles Aznavour) 4'07
1962 LES DEUX PIGEONS (René Clair – Charles Aznavour) 2'46
1962 IL VIENDRA… CE JOUR (Charles Aznavour) 2'11
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : non signée
Cahier intérieur de 8 pages avec récit de Jacqueline Cartier
Photos : Herman Léonard, Agip, Barnier, Gérard Décaux, Harcourt, Lefebvre, Pierluigi et X
Sortie : janvier 1963
1963 EP Barclay 70 517
1963 JE T'ATTENDS (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud) 3'10
1962 DORS (Charles Aznavour) 3'00
1962 LES DEUX PIGEONS (René Clair – Charles Aznavour) 2'46
1962 Ô ! TOI LA VIE (Charles Aznavour) 2'23
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Pierluigi
Sortie : mars 1963
1963 EP Barclay 70 518
1962 FOR ME… FORMIDABLE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'18
1962 TU EXAGÈRES (Charles Aznavour) 3'08
1962 BON ANNIVERSAIRE (Charles Aznavour) 4'07
1963 IL VIENDRA CE JOUR (Charles Aznavour) 2'11
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Sortie : avril 1963
1963 EP Barclay 70 519
1962 TROP TARD (Charles Aznavour – Alstone) 2'29
1962 AU CLAIR DE MON ÂME (Charles Aznavour) 1'35
1963 DONNE TES 16 ANS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'18
1962 QUI (Charles Aznavour) 3'38
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Pierluigi
Sortie : avril 1963
1963 EP Barclay 70 591
1963 SYLVIE (Charles Aznavour) 2'10
1963 LES AVENTURIERS (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'35
1963 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour) 3'43
1963 NE DIS RIEN (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud) 2'11
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Herman Léonard
Sortie : novembre 1963

1963 25 cm Barclay 80 211
1963 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour) 3’43
1963 SI TU M’EMPORTES (Charles Aznavour) 2’22
1963 JE T’ATTENDS (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud) 3’07
1963 SYLVIE (Charles Aznavour) 2’10
1963 ET POURTANT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’47
1963 LES AVENTURIERS (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2’35
1963 TU VEUX (Charles Aznavour) 2’10
1963 LE TEMPS DES CARESSES (Jean Peigné – Charles Aznavour) 1’33
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Herman Léonard
Sortie : décembre 1963
1963 EP Barclay 70 604
1963 ET POURTANT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’47
1963 LE TEMPS DES CARESSES (Jean Peigné – Charles Aznavour) 1’33
1963 SI TU M’EMPORTES (Charles Aznavour) 2’22
TU VEUX (Charles Aznavour) 2’10
1963 Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Sam Levin
Sortie : décembre 1963
1964 30 cm Columbia / EMI FSX 151 Volume 1
1963 POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour) 2’43
1963 VIENS PLEURER AU CREUX DE MON ÉPAULE (Aznavour) 3’13
1963 QUAND TU VAS REVENIR (Charles Aznavour) 2’09
1963 RENTRE CHEZ TOI ET PLEURE (Aznavour – Gilbert Bécaud) 2’05
1963 SA JEUNESSE… (ENTRE SES MAINS) (Charles Aznavour) 4’45
1963 ON NE SAIT JAMAIS (Charles Aznavour) 2’30
1963 JEZEBEL (Adapt. Charles Aznavour – Wayne Shanklin) 2’35
1963 JE T’AIME COMME ÇA (Charles Aznavour – Jeff Davis) 2’30
1963 SUR MA VIE (Charles Aznavour) 2’31
1963 AY ! MOURIR POUR TOI (Charles Aznavour) 3’40
1963 L’AMOUR À FLEUR DE COEUR (Charles Aznavour) 3’45
1963 C’EST MERVEILLEUX L’AMOUR (Aznavour – Bécaud) 2’08
Sortie : février 1964
• *Nouveaux enregistrements.*
1964 30 cm Columbia / EMI FSX 152 volume 2
1963 J’AIME PARIS AU MOIS DE MAI (Charles Aznavour – Pierre Roche) 4’37
1963 JE VEUX TE DIRE ADIEU (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud) 2’07
1963 VIVRE AVEC TOI (Charles Aznavour) 3’19
1963 SI JE N’AVAIS PLUS (Charles Aznavour) 2’35
1963 PARCE QUE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim) 2’46
1963 TU ÉTAIS TROP JOLIE (Charles Aznavour) 3’10
1963 CE SACRÉ PIANO (Charles Aznavour) 3’13
1963 LE PALAIS DE NOS CHIMÈRES (Charles Aznavour) 2’21
1963 J’EN DÉDUIS QUE JE T’AIME (Charles Aznavour) 3’04
1963 JE HAIS LES DIMANCHES (Charles Aznavour – Florence Véran) 2’35
1963 À T’ REGARDER (Charles Aznavour – Jean Constantin) 2’23
1963 APRÈS L’AMOUR (Charles Aznavour) 2’00
Sortie : mai 1964
• *Nouveaux enregistrements.*
1964 30 cm Columbia / EMI FSX 153 volume 3
1963 UNE ENFANT (Charles Aznavour – Robert Chauvigny, C. Aznavour)
1963 HEUREUX AVEC DES RIENS (Charles Aznavour – Jeff Davis)
1963 À TOUT JAMAIS (Charles Aznavour)
1963 LIBERTÉ (Maurice Vidalin – Charles Aznavour)

1963 POKER (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1963 PLUS BLEU QUE TES YEUX (Charles Aznavour)
1963 MERCI, MON DIEU (Charles Aznavour)
1963 MOI, J' FAIS MON ROND (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1963 TON BEAU VISAGE (Jean Patrick – Charles Aznavour)
1963 À PROPOS DE POMMIER (Charles Aznavour – Hubert Giraud)
1963 IL PLEUT (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1963 SUR LA TABLE (Charles Aznavour)
Sortie : décembre 1964
• *Nouveaux enregistrements.*
1964 EP Barclay 70 645 "Charles Aznavour chante en italien"
1964 LA MAMMA
1964 DEVI SAPERE (Il faut savoir)
1964 DAMMI I TUOI 16 ANNI (Donne tes 16 ans)
1964 L'AMORE È COME UN GIORNO (L'amour c'est comme un jour)
Sortie : juin 1964
1964 EP Barclay 70 681
1964 QUE C'EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour) 2'36
1964 HIER ENCORE (Charles Aznavour) 2'20
1964 À MA FILLE (Je sais qu'un jour viendra) (Charles Aznavour) 3'34
1963 QUAND J'EN AURAI ASSEZ (Charles Aznavour) 1'53
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Patrick Bertrand
Sortie : septembre 1964
1964 EP Barclay 70 704
1964 LE TEMPS (Charles Aznavour – Jeff Davis) 2'35
1964 TU T'AMUSES (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'50
1964 AVEC (Charles Aznavour – Franck Pourcel) 2'35
1964 IL TE SUFFISAIT QUE JE T'AIME (Charles Aznavour) 3'00
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : P. Bertrand
Sortie : novembre 1964
1964 30 cm Barclay 80 241
1964 QUE C'EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour) 2'36
1964 JE T'AIMAIS TANT (Charles Aznavour – Jeff Davis) 2'50
1964 À MA FILLE (Charles Aznavour) 3'34
1964 TU T'AMUSES (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'50
1964 LE JOUR SE LÈVE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'55
1964 IL TE SUFFISAIT QUE JE T'AIME (Plante – Aznavour) 3'00
1964 LE TEMPS (Charles Aznavour – Jeff Davis) 2'35
1964 HIER ENCORE (Charles Aznavour) 2'20
1964 CHAQUE FOIS QUE J'AIME (Charles Aznavour) 1'59
1964 AVEC (Charles Aznavour – Franck Pourcel) 2'35
1964 TOI ET TES YEUX D'ENFANT (Charles Aznavour – Jeff Davis) 2'59
1963 QUAND J'EN AURAI ASSEZ (Charles Aznavour) 1'43
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo de couverture non signée
Intérieur : « Aznavour Story » en bande dessinée
(Dessins originaux de R. Hovivian, texte de Capte)
Cahier avec préface d'Yves Salgues
Sortie : novembre 1964
1965 30 cm Barclay 80 255 "Aznavour 65"
1964 LE TORÉADOR (Charles Aznavour) 3'20
1964 JE TE RÉCHAUFFERAI (Charles Aznavour) 3'10
1964 RESTE (Charles Aznavour) 4'41

1964 QUE DIEU ME GARDE (Charles Aznavour – Jeff Davis) 3’12
1964 ISABELLE (Charles Aznavour) 3’10
1964 LE MONDE EST SOUS NOS PAS (Charles Aznavour – Maurice Jarre) 2’00
1965 JE NE CROIS PAS (Charles Aznavour) 2’17
1964 LES FILLES D’AUJOURD’HUI (Charles Aznavour) 4’40
1963 C’EST FINI (Charles Aznavour) 2’45
1964 LE REPOS DE LA GUERRIÈRE (Françoise Dorin – Aznavour) 2’29
1964 AU PRINTEMPS TU REVIENDRAS (Charles Aznavour) 3’07
1965 SOPHIE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 3’08
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photos recto : Léonard. Photos intérieur et verso : Patrick Bertrand
Intérieur : texte de présentation et extrait d’interview
Sortie : janvier 1965
1965 EP Barclay 70 703
1964 LE TORÉADOR (Tu ne reverras plus) (Charles Aznavour) 3’20
1964 QUE DIEU ME GARDE (Charles Aznavour – Jeff Davis) 3’12
1964 RESTE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 1’41
1964 LES FILLES D’AUJOURD’HUI (Charles Aznavour) 4’40
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : P. Bertrand
Sortie : mars 1965
1965 EP Barclay 70 781
1964 LE MONDE EST SOUS NOS PAS (Charles Aznavour – Maurice Jarre) 2’00
1964 ISABELLE (Charles Aznavour) 3’10
1964 JE TE RÉCHAUFFERAI (Charles Aznavour) 3’10
1963 C’EST FINI (Charles Aznavour) 2’45
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Sortie : avril 1965
1965 EP Barclay 70 879
1965 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 4’05
1965 PLUS RIEN (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’41
1965 ET JE VAIS (Charles Aznavour) 3’15
Accompagné par : pas d’indication
Photo : Léonard
Sortie : novembre 1965
1966 EP Barclay 70 862 “Monsieur Carnaval”
1965 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 4’03
1965 AIME-MOI (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2’35
1965 QUELQUE CHOSE OU QUELQU’UN (Plante – Aznavour) 2’29
1964 ÇA VIENT SANS QU’ON Y PENSE (Plante – Aznavour) 3’15
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Jean-Pierre Leloir
Sortie : janvier 1966
1965 EP Barclay 70 929
“Charles Aznavour chante Paris au mois d’août”
1965 PARIS AU MOIS D’AOÛT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’21
1965 SUR LE CHEMIN DU RETOUR (Aznavour – Garvarentz) 2’25
1965 IL FALLAIT BIEN (Charles Aznavour — Armand Seggian) 2’15
1965 PARCE QUE TU CROIS (Charles Aznavour) 3’10
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : du film
Sortie : janvier 1966
1966 30 cm Barclay 80 296
1965 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 4’03
1965 PARCE QUE TU CROIS (Charles Aznavour) 3’10

1964 ÇA VIENT SANS QU'ON Y PENSE (Plante – Aznavour) 3'15
1964 LA ROUTE (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud) 2'53
1965 IL FALLAIT BIEN (Charles Aznavour – Armand Seggian) 2'15
1965 PARIS AU MOIS D'AOÛT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'21
1965 SUR LE CHEMIN DU RETOUR (Aznavour – Garvarentz) 2'25
1966 SARAH (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'13
1965 AIME-MOI (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'35
1965 QUELQUE CHOSE OU QUELQU'UN (Plante – Aznavour) 2'29
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Gaveau
Sortie : mars 1966

1966 EP Barclay 71 046
1966 JE L'AIMERAI TOUJOURS (Charles Aznavour) 2'53
1966 PLUS RIEN (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'44
1966 ET MOI DANS MON COIN (Charles Aznavour) 3'35
1966 JE REVIENDRAI DE LOIN (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'27
Accompagné par Paul Mauriat et son orchestre
Photo : Peter Douglas
Sortie : juin 1966

1966 EP Barclay 71 075
1966 LES ENFANTS DE LA GUERRE (Charles Aznavour) 3'13
1966 POUR ESSAYER DE FAIRE UNE CHANSON (Charles Aznavour) 1'32
1966 MA MIE (Charles Aznavour) 1'58
1966 DE T'AVOIR AIMÉE (Charles Aznavour) 2'20
Arrangements et direction musicale : Clyde Borly et Léo Clarens
Photo : Grooteclaes
Sortie : novembre 1966

1966 30 cm Barclay série Vedettes 80 335 "De t'avoir aimée"
1966 ET MOI DANS MON COIN (Charles Aznavour) 3'35
1966 PLUS RIEN (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'44
1966 JE REVIENDRAI DE LOIN (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'27
1966 POUR ESSAYER DE FAIRE UNE CHANSON (Charles Aznavour) 1'32
1966 MA MIE (Charles Aznavour) 1'58
1966 LES ENFANTS DE LA GUERRE (Charles Aznavour) 3'13
1966 DE T'AVOIR AIMÉE (Charles Aznavour) 2'20
1966 QUE DIEU ME GARDE (Charles Aznavour – Jeff Davis) 3'12
1966 LES BONS MOMENTS (Charles Aznavour) 2'23
1966 JE L'AIMERAI TOUJOURS (Charles Aznavour) 2'53
Arrangements et direction musicale :
Paul Mauriat (1.3.8.10), Clyde Borly et Léo Clarens (4.5.6.7.9), Yvan Julien (2)
Photo recto : Douglas. Photo intérieur : Léonard
Sortie : novembre 1966

1966 45 tours Barclay 60 974 BOF "Tu ne tueras point"
1960 L'AMOUR ET LA GUERRE (1re partie) (B. Dimey – Charles Aznavour)
1960 L'AMOUR ET LA GUERRE (2e partie) (B. Dimey – Charles Aznavour)
L'AMOUR ET LA GUERRE (3e partie) (B. Dimey – Charles Aznavour)
1960 Orchestre Paul Mauriat
Sortie : novembre 1966

• *Ce 45 tours reprend l'intégralité de la chanson de Bernard Dimey mise en musique par Charles Aznavour, telle qu'elle figure dans la bande sonore du film* Tu ne tueras point, *de Claude Autant-Lara. Du fait de la censure, cette version aura attendu six ans avant d'être publiée par Barclay… La vogue des « protest songs » américains et le regain de la chanson engagée en France, au milieu des années 1960, y est sans doute pour quelque chose.*

1967 EP Barclay 71 147
1967 IL TE FAUDRA BIEN REVENIR (Aznavour – Garvarentz) 2'36

1967 ENTRE NOUS (Charles Aznavour) 2’34
1967 JE REVIENS FANNY (Charles Aznavour) 2’36
1966 LES BONS MOMENTS (Charles Aznavour) 2’25
Arrangements et direction musicale :
Christian Gaubert (1.2.3), Clyde Borly (4)
Photo : Grooteclaes
Sortie : avril 1967
1967 EP Barclay 71 203
1967 YERUSHALAÏM (Charles Aznavour) 2’08
1967 UN JOUR (Charles Aznavour) 2’12
1967 ÉTEINS LA LUMIÈRE (Charles Aznavour) 2’59
1967 TU ÉTAIS TOI (Charles Aznavour) 2’12
Arrangements et direction musicale : Christian Gaubert
Photo : Alain Sadoc
Sortie : septembre 1967
1967 30 cm Barclay série Vedettes 80 355 “Entre deux rêves”
1967 EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour) 3’31
1967 ÉTEINS LA LUMIÈRE (Charles Aznavour) 2’54
1967 ADIEU (Charles Aznavour – Henri Byrs) 3’32
1967 UN JOUR (Charles Aznavour) 2’25
1967 LES VERTES ANNÉES (Charles Aznavour – Jeff Davis) 2’17
1967 JE REVIENS FANNY (Charles Aznavour) 2’36
1967 YERUSHALAÏM (Charles Aznavour) 2’14
1967 ENTRE NOUS (Charles Aznavour) 2’34
1967 J’AIMERAI (Charles Aznavour) 2’10
1967 IL TE FAUDRA BIEN REVENIR (Aznavour – Garvarentz) 2’25
1967 AU VOLEUR (Charles Aznavour) 2’55
1967 TOUT S’EN VA (Lise, Ève, Kate) (Charles Aznavour) 3’24
Arrangements et direction musicale : Christian Gaubert
Photos : non signées
Sortie : novembre 1967
1968 EP Barclay 71 237
1967 CAROLINE CHÉRIE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’34
1967 J’AIMERAI (Charles Aznavour) 2’10
1967 EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour) 3’30
1967 AU VOLEUR (Charles Aznavour) 2’55
Arrangements et direction musicale : Christian Gaubert
Photo : Alain Marouani
Sortie : janvier 1968
1968 30 cm Barclay 80 361 “Face au public…”
1968 J’AIMERAI (Charles Aznavour) 2’21
1968 TOUT S’EN VA (Charles Aznavour) 3’22
1968 MA MIE (Charles Aznavour) 1’58
1968 CAROLINE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’29
1968 COMME UNE MALADIE (Charles Aznavour) 2’57
1968 EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour) 3’31
1968 DE T’AVOIR AIMÉE (Charles Aznavour) 2’36
1968 ET MOI DANS MON COIN (Charles Aznavour) 3’22
1968 LE CABOTIN (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’47
1968 SA JEUNESSE [ET] HIER ENCORE (Charles Aznavour) 4’14
1968 LES ENFANTS DE LA GUERRE (Charles Aznavour) 3’17
1968 PARIS AU MOIS D’AOÛT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’07
1968 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour) 2’45
Enregistrement public réalisé à l’Olympia le 19 janvier 1968
Accompagné par le grand orchestre de l’Olympia

Direction : Christian Gaubert. Piano : Henri Byrs
Prise de son : Gerhard Lehner. Réalisation : Richard Marsan
Photo recto : Alain Marouani. Photos intérieures : Grooteclaes.
Sortie : février 1968
1968 EP Barclay 71 242
1967 LE CABOTIN (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'50
1967 COMME UNE MALADIE (Charles Aznavour) 2'57
1967 TOUT S'EN VA (Charles Aznavour) 3'24
Arrangements et direction musicale : Christian Gaubert
Photo : Alain Marouani
Sortie : février 1968
1968 45 tours Barclay 60 957
1968 AU NOM DE LA JEUNESSE (Charles Aznavour) 3'24
1968 ON A TOUJOURS LE TEMPS (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'59
Arrangements et direction musicale : Christian Gaubert
Photo : A. Wolff
Sortie : juillet 1968
• *Édition originale : 45 tours simple édité sous forme d'album. Réédition sous forme de 45 tours simple avec le logo « Offert par Antar Antarama 70 »*.
1968 30 cm Pathé Marconi / EMI SCTX 340 810 "J'aime" – Volume 4
1968 LA VILLE (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud)
1968 IL Y AVAIT (Charles Aznavour – C. Aznavour, Pierre Roche)
1968 JE NE PEUX PAS RENTRER CHEZ MOI (Charles Aznavour)
1968 LE CHEMIN DE L'ÉTERNITÉ (Charles Aznavour)
1968 JE TE DONNERAI (Charles Aznavour)
1968 LE PALAIS DE NOS CHIMÈRES (Charles Aznavour)
1968 DE VILLE EN VILLE (Charles Aznavour)
1968 J'AI BU (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1968 MA MAIN A BESOIN DE TA MAIN (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1968 QUAND TU VIENS CHEZ MOI… MON COEUR (Aznavour – R. Bernard)
1968 SI J'AVAIS UN PIANO (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
Sortie : décembre 1968
• *Nouveaux enregistrements.*
1969 45 tours double Barclay 61 014 / 61 015
1968 LA LUMIÈRE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'30
1968 DÉSORMAIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'08
1968 JE N'OUBLIERAI JAMAIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5'05
1968 L'AMOUR (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'57
Arrangements et direction musicale : Christian Gaubert (1-2)
Arrangements et direction musicale : Paul Mauriat (3)
Arrangements et direction musicale : Claude Denjean (4)
Prise de son : Claude Achallé. Réalisation artistique : Richard Marsan
Photos recto : Charles Aznavour
Reportage intérieur : Patrick Bertrand
Sortie : janvier 1969
1969 EP Barclay 71 363
1969 QUAND ET PUIS POURQUOI (Charles Aznavour) 2'07
1969 S'IL Y AVAIT UNE AUTRE TOI (Charles Aznavour) 2'20
1969 MARIE L'ORPHELINE (Charles Aznavour) 3'06
1969 COMME L'EAU, LE FEU, LE VENT (Charles Aznavour) 1'47
Direction musicale : Christian Gaubert (1.2.4), Christian Chevallier (3)
Réalisation artistique : Richard Marsan. Prise de son : Claude Achallé
Photo : C. Aznavour
Sortie : juin 1969
1969 EP Barclay 71 389

1969 NON IDENTIFIÉ (Charles Aznavour) 2’54
1969 LES FAUX (Charles Aznavour) 2’42
1969 ALORS JE DÉRIVE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’32
1969 Y’AVAIT DONC PAS DE QUOI (Charles Aznavour) 2’36
Direction musicale : Claude Denjean
Prise de son : Claude Achallé. Effets spéciaux : studio Perrey, Montréal
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photo : Léon Sanossian
Sortie : octobre 1969
1969 30 cm Barclay 80 398 “Désormais… ”
1968 DÉSORMAIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’06
1968 AU NOM DE LA JEUNESSE (Charles Aznavour) 3’24
1968 LA LUMIÈRE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’30
1969 S’IL Y AVAIT UNE AUTRE TOI (Charles Aznavour) 2’20
1969 MARIE L’ORPHELINE (Charles Aznavour) 3’06
1969 QUAND ET PUIS POURQUOI (Charles Aznavour) 2’07
1968 JE N’OUBLIERAI JAMAIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5’10
1969 COMME L’EAU, LE FEU, LE VENT (Charles Aznavour) 1’47
1968 ON A TOUJOURS LE TEMPS (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2’59
1968 L’AMOUR (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’58
Arrangements et direction musicale :
Christian Gaubert (1.2.3.4.6.8.9), Christian Chevallier (5),
Paul Mauriat (7), Claude Denjean (10)
Photos recto : Charles Aznavour. Photo intérieur : Alain Marouani
Sortie : octobre 1969
1970 EP Barclay 71 418
1969 LES JOURS HEUREUX (Charles Aznavour) 4’32
1970 LE TEMPS DES LOUPS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’22
1970 AVEC TOI (Charles Aznavour) 2’22
Arrangement, direction musicale : Christian Gaubert
Prise de son : Claude Achallé. Studio Barclay
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photo recto : A. Marouani. Photo verso : N. Ludovic
Sortie : février 1970
1971 30 cm Barclay 80 422 “Non, je n’ai rien oubli”
1970 NON, JE N’AI RIEN OUBLIÉ (Aznavour – Georges Garvarentz) 6’30
1970 UN PAR UN (Charles Aznavour) 2’38
1970 MA VIE, Ô MA VIE (Charles Aznavour) 4’38
1970 COMME DES ROSES (Charles Aznavour) 3’04
1970 MOURIR D’AIMER (Charles Aznavour) 3’58
1970 L’INSTANT PRÉSENT (Charles Aznavour) 3’55
1970 PARTIR (Charles Aznavour) 3’10
1970 J’AI VÉCU (Charles Aznavour) 2’31
1970 JE NE VEUX PLUS PARLER D’AMOUR (Charles Aznavour) 3’45
Direction musicale et arrangements : Christian Gaubert et Claude Denjean
Technique : Studio Barclay, Paris. Prise de son : Claude Achallé
Production : Barclay-Aznavour. Réalisation artistique : Richard Marsan
Photos : Kerby Paris-Cannes Production et Patrick Ullmann
Sortie : avril 1971
1972 30 cm Barclay 80 458 “Idiote je t’aime…”
1972 IDIOTE… JE T’AIME (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’15
1972 À MA FEMME (Charles Aznavour) 4’55
1972 TON NOM (Charles Aznavour) 2’10
1972 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5’55
1972 COMME “ILS DISENT” (Charles Aznavour) 4’53

1972 L'INDIFFÉRENCE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'39
1972 JE T'AIME (Guy Bontempelli – Charles Aznavour) 3'15
1972 ON SE RÉVEILLERA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'43
1972 ME VOILÀ SEUL (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'32
Arrangements et direction musicale : Christian Gaubert
Studio Barclay. Ingénieur du son : Claude Achallé. Assistant : Philippe Omnès
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photos : Ludovic, Patrick Ullmann
Sortie : juillet 1972
1972 30 cm × 2 Barclay 80 475 / 76 "Chez lui, à Paris"
— DISQUE 1
1972 JE REVIENS (Charles Aznavour) 2'19
1972 IDIOTE JE T'AIME (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'10
1972 ON SE RÉVEILLERA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'50
1972 LES JOURS HEUREUX (Charles Aznavour) 4'50
1972 COMME DES ROSES (Charles Aznavour) 2'54
1972 UN PAR UN (Charles Aznavour) 2'27
1972 À MA FEMME (Charles Aznavour) 4'38
1972 DÉSORMAIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'52
1972 ME VOILÀ SEUL (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5'08
1972 MOURIR D'AIMER (Charles Aznavour) 3'58
1972 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5'54
— DISQUE 2
1972 LES ENFANTS DE LA GUERRE (Charles Aznavour) 3'25
1972 QUIEN (QUI) (Adapt. R. de Leon – Charles Aznavour)
1972 RESTE (Charles Aznavour) 1'30
1972 COMME "ILS DISENT" (Charles Aznavour) 5'02
1972 J'AI VÉCU (Charles Aznavour) 2'44
1972 NON, JE N'AI RIEN OUBLIÉ (Aznavour – Georges Garvarentz) 6'37
1972 LE CABOTIN (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'19
1972 EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour) 3'24
1972 QUE C'EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour) 2'22
Enregistrement public réalisé à l'Olympia en novembre 1972
Chantés avec Los Machucambos : « Les enfants de la guerre » et « Qui »
Arrangements et direction d'orchestre : Tony Rallo
Piano : Jean Guiraud, basse : Yvon Rioland, batterie : Jean-Marie Hauser
Sax, flûte : Pierre Holassian. Voix : Françoise Walch. Cuivres et cordes de l'Olympia
Technique S.E.E.D. et Barclay.
Prise de son : Claude Achallé assisté de Philippe Omnès
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photo : Pietro Pascuttini et Patrick Ullmann
Sortie : février 1973
1973 45 tours Barclay 61 751
1972 THE OLD FASHIONED WAY (Adapt. Al Kasha, Joel Hirschhorn – Aznavour, Garvarentz) 4'04
1972 WHAT MAKES A MAN (Adapt. Bradford Graig – Charles Aznavour) 4'53
Direction musicale : Tommy Oliver (1), Christian Gaubert (2)
"The old fashioned way" : nouvelle version américaine
Photo : Patrick Ullmann
Sortie : mars 1973
1973 30 cm × 3 Barclay 920 435 / 36 / 37
"Ce soir-là… Son passé… au présent"
— DISQUE 1
1972 INTRODUCTION ORCHESTRE : VIENS, VIENS (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud) 1'11
1972 VIENS AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour) 2'24

1972 LE PALAIS DE NOS CHIMÈRES (Charles Aznavour) 4’22
1972 JE N’PEUX PAS RENTRER CHEZ MOI (Charles Aznavour) 2’07
1972 APRÈS L’AMOUR (Charles Aznavour) 2’32
1972 POKER (Charles Aznavour – Pierre Roche, C. Aznavour) 2’24
1972 SA JEUNESSE ENTRE SES MAINS (Charles Aznavour) 3’37
1972 SI JE N’AVAIS PLUS (Charles Aznavour) 2’57
1972 POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour) 2’33
— DISQUE 2
1972 SUR MA VIE (Charles Aznavour) 3’09
1972 AY ! MOURIR POUR TOI [et] VIVRE AVEC TOI (Aznavour) 2’57
1972 LE CHEMIN DE L’ÉTERNITÉ (Charles Aznavour) 4’00
1972 J’AIME PARIS AU MOIS DE MAI (Charles Aznavour – Pierre Roche) 4’29
1972 J’EN DÉDUIS QUE JE T’AIME (Charles Aznavour) 4’07
1972 JE M’VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour) 4’20
1972 TANT DE MONNAIE [duo] (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’56
— DISQUE 3
1972 DÉPART EXPRESS [duo] (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’07
1972 LE FEUTRE TAUPÉ [duo] (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’34
1972 LES DEUX GUITARES (Charles Aznavour – Folklore russe) 4’06
1972 PARCE QUE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim) 2’28
1972 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour) 2’47
1972 TU T’LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 4’15
1972 FINAL ORCHESTRE : LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 1’11
Enregistrement public réalisé à l’Olympia le 12 décembre 1972
Arrangements et direction d’orchestre : Tony Rallo
Piano : Jean Guiraud, basse : Yvon Rioland, batterie : Jean-Marie Hauser
Sax, flûte : Pierre Holassian
Technique Seed. Prise de son : Claude Achallé
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photos : Alain Marouani, Patrick Ullmann, Peter Douglas
Sortie : novembre 1973
• *Trois titres sont interprétés en duo avec Pierre Roche : TANT DE MONNAIE, DÉPART EXPRESS et LE FEUTRE TAUPÉ.*

1973 30 cm SRD / Barclay 80 510 “Raconte aux enfants”
1973 LE GÉANT ÉGOÏSTE (première partie) (D’après Oscar Wilde) 11’53
1973 LE GÉANT ÉGOÏSTE (deuxième partie) (D’après Oscar Wilde) 15’46
Sortie : décembre 1973
• *Production Sélection du Reader’s Digest. Aznavour y récite un conte d’Oscar Wilde. La musique d’accompagnement est de Ron Goodwin.*

1973 45 tours Barclay 61 892
1974 JE N’AI PLUS QUINZE ANS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’00
1973 MON AMOUR ON SE RETROUVERA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’50
Arrangements et direction musicale : Karl Scheiffer
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photo : Alain Marouani

1973 45 tours Barclay 61 775
1973 NOUS IRONS À VÉRONE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’42
1973 UN JOUR OU L’AUTRE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’38
Arrangements : Yvan Jullien
Technique Studio Barclay. Prise de son : Francis Miannay
Réalisation artistique : Richard Marsan.
Photo : Alain Marouani.

1974 45 tours Barclay 62 040

1974 LA BARAKA (Charles Aznavour) 2’45
1974 JE MEURS DE TOI (Charles Aznavour) 3’02
Arrangements et direction musicale : Del Newman
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photo : Alain Marouani
Sortie : mai 1974
1974 30 cm Barclay 90 010 “Visages de l’amour”
1974 UN ENFANT DE TOI POUR NOËL (Aznavour – Garvarentz) 3’08
1973 UN JOUR OU L’AUTRE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’32
1974 DE T’AVOIR AIMÉE (Charles Aznavour) 2’46
1973 NOUS IRONS À VÉRONE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’42
1974 LA BARAKA (Charles Aznavour) 2’42
1974 TOUS LES VISAGES DE L’AMOUR (SHE) (Charles Aznavour) 2’52
1974 JE N’AI PLUS QUINZE ANS (Aznavour – Garvarentz) 2’59
1975 LE TEMPS (Charles Aznavour – Jeff Davis) 2’39
1974 JE MEURS DE TOI (Charles Aznavour) 3’02
1974 HOSANNA (Charles Aznavour) 2’07
Arrangements et direction musicale :
Del Newman (3.5.6.9), Denis King (1.7.8.10), Yvan Jullien (2.4)
Enregistrement d’orchestre : studio Nova, Londres
Enregistrement voix, mixages : studio Barclay, Paris
Prise de son : Francis Miannay
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photos recto et verso : Snowdown. Photo intérieure : Alain Marouani
Sortie : janvier 1975
1975 45 tours Barclay 62 133
1975 ILS SONT TOMBÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’00
1975 TES YEUX MES YEUX (OUR LOVE MY LOVE)
(Adapt. Eddy Marnay, E. Segal – Charles Aznavour) 3’11
Orchestration et direction musicale : Del Newman
Réalisation : Richard Marsan. Photo : Patrick Ullmann
1975 30 cm Barclay 90 039 “Hier… encore”.
Orchestrations nouvelles de Del Newman
1975 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour) 3’25
1975 LES FILLES AUJOURD’HUI (Charles Aznavour) 3’06
1975 ENTRE NOUS (Charles Aznavour) 3’23
1975 DÉSORMAIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’43
1975 HIER ENCORE (Charles Aznavour) 3’25
1975 M’VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour) 4’42
1975 QUE C’EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour) 2’53
1975 TU M’EMPORTES (Charles Aznavour) 3’06
1975 TON NOM (Charles Aznavour) 2’28
1975 ET POURTANT (Charles Aznavour) 2’50
1975 BON ANNIVERSAIRE (Charles Aznavour) 5’50
1975 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour) 3’40
Arrangements et direction musicale : Del Newman
Enregistrement : Londres, Studio Nova Sound
Ingénieur : Richard Dood
Mixage : Studio Barclay, Paris. Ingénieur : Francis Miannay
Réalisation : Richard Marsan. Photos : Alain Marouani
Sortie : décembre 1975
1976 30 cm Barclay 90 053 “Voilà que tu reviens”
1975 VOILÀ QUE TU REVIENS (Charles Aznavour) 2’43
1975 PAR GOURMANDISE (Charles Aznavour) 3’08
1975 CIAO MON COEUR (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’08

1975 MARIE QUAND TU T'EN VAS (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud) 3'27
1975 MERCI MADAME LA VIE (Aznavour – Garvarentz) 2'59
1975 MES EMMERDES (Charles Aznavour) 3'04
1975, MAIS C'ÉTAIT HIER (Charles Aznavour) 3'41
1975 ILS SONT TOMBÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'05
1975 SLOWLY (Charles Aznavour) 4'12
1975 TES YEUX, MES YEUX (OUR LOVE, MY LOVE)
(C. Aznavour – E. Segal, adapt. E. Marnay) 3'06
Direction musicale et arrangements : Del Newman
Enregistrement : Studio Nova Sound, Londres. Mixage : Studio Barclay
Ingénieur : Francis Miannay. Réalisation artistique : Richard Marsan
Photo recto : Alain Marouani. Photo intérieure : Sanossian
Sortie : février 1976
1976 30 cm Barclay 90 054 "Plein feu sur Aznavour"
1976 LE TEMPS (Charles Aznavour – Jeff Davis) 2'45
1976 MARIE QUAND TU T'EN VAS (Charles Aznavour – Gilbert Bécaud) 2'56
1976 SI TU M'EMPORTES (Charles Aznavour) 2'29
1976, MAIS C'ÉTAIT HIER (Charles Aznavour) 2'30
1976 PAR GOURMANDISE (Charles Aznavour) 4'04
1976 ILS SONT TOMBÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'20
1976 VOILÀ QUE TU REVIENS (Charles Aznavour) 2'23
1976 ME VOILÀ SEUL (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'26
1976 MOURIR D'AIMER (Charles Aznavour) 4'26
1976 HIER ENCORE (Charles Aznavour) 3'52
1976 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour) 4'09
1976 TU T'LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 3'45
1976 JE M'VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour) 3'34
Enregistrement public réalisé à l'Olympia le 21 février 1976
Direction musicale et piano : Kenny Clayton
Gilles Papiri (guitare basse), José Souc et Slim (guitares acoustique et électrique),
Christian Lété (batterie), Bernard Lubat (percussions),
Émile Mayousse (hautbois, cor anglais),
René Mascort (violon solo), Jacques Widerker (violoncelle solo)
Avec la voix de Danielle Licari
Technique enregistrement : Records Mobile Rak, Londres. Ingénieur : Doug Hopkins
Mixage Studios Barclay, Paris. Ingénieur : Francis Miannay
Photos recto et verso : Alain Marouani. Photos intérieur : Patrick Ullmann
Intérieur : revue de presse du tour de chant
Sortie : mai 1976
1977 45 tours Barclay 62 297
1977 CAMARADE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 3'12
1977 JE NE CONNAIS QUE TOI (You) (Adapt. J. Dréjac – H. Kretzmer, C. Aznavour) 2'14
Sortie : août 1977
1977 45 tours Barclay 62 340
1977 J'AI VU PARIS (Charles Aznavour) 3'38
1977 NE T'EN FAIS PAS (Guy Bontempelli – Charles Aznavour) 3'26
Arrangements : Gabriel Yared et Aldo Franck
Réalisation : Richard Marsan
Technique : Hoche Barclay. Prise de son : Francis Miannay
Photo : Alain Marouani
Sortie : novembre 1977
1978 30 cm Barclay 90 055 "Je n'ai pas vu le temps passer…"
1977 AVANT LA GUERRE (Charles Aznavour) 2'55
1977 JE N'AI PAS VU LE TEMPS PASSER (Charles Aznavour) 3'27
1977 J'AI VU PARIS (Charles Aznavour) 3'38

1977 NE T'EN FAIS PAS (Guy Bontempelli – Charles Aznavour) 3'26
1977 LA CHANSON DU FAUBOURG (Charles Aznavour) 2'35
1977 DANS TA CHAMBRE IL Y A (Charles Aznavour) 2'21
1977 CAMARADE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 3'12
1977 LES AMOURS MÉDICALES (Charles Aznavour) 2'28
1977 UN CORPS (Charles Aznavour) 3'18
1977 JE NE CONNAIS QUE TOI (You) (Adapt. J. Dréjac – H. Kretzmer, C. Aznavour) 2'14
Arrangements : Gabriel Yared et Aldo Frank
Enregistrement vocal : Nova Sound, Londres
Enregistrement orchestre et mixage : Studio Barclay
Ingénieur du son : Francis Miannay. Assisté de Jean-Luc Lemaire
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photos recto et verso : Alain Marouani
Photos intérieur : Agence Viollet et Agence Keystone
Sortie : janvier 1978
1978 45 tours Barclay 62 368
1978 DIEU (Jacques Plante – Charles Aznavour) 3'28
1978 RETIENS LA NUIT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'20
Arrangements : Ivan Jullien
Studios Barclay. Prise de son : Francis Miannay
Photo : Alain Marouani
Réalisation artistique : Richard Marsan
Sortie : février 1978
1978 30 cm × 2 Barclay 96 011 / 12 "Guichets fermés"
— DISQUE 1
1978 LA CHANSON DU FAUBOURG (Charles Aznavour) 2'32
1978 NE T'EN FAIS PAS (Guy Bontempelli – Charles Aznavour) 3'26
1978 PAR GOURMANDISE (Charles Aznavour) 3'26
1978 ILS SONT TOMBÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'06
1978 LES AMOURS MÉDICALES (Charles Aznavour) 2'52
1978 DIEU (Jacques Plante – Charles Aznavour) 3'07
1978 JE N'OUBLIERAI JAMAIS (Charles Aznavour) 4'28
1978 AVANT LA GUERRE (Charles Aznavour) 2'57
1978 MES EMMERDES (Charles Aznavour) 3'25
1978 UN CORPS (Charles Aznavour) 3'25
1978 LES DEUX GUITARES (Charles Aznavour) 4'00
— DISQUE 2
1978 ON NE SAIT JAMAIS (Charles Aznavour) 3'20
1978 JE N'AI PAS VU LE TEMPS PASSER (Charles Aznavour) 3'48
1978 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 4'33
1978 DANS TA CHAMBRE IL Y A (Charles Aznavour) 2'45
1978 CAMARADE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 3'23
1978 J'AI VU PARIS (Charles Aznavour) 3'43
1978 ET MOI DANS MON COIN (Charles Aznavour) 3'37
1978 COMME ILS DISENT (Charles Aznavour) 4'28
1978 BON ANNIVERSAIRE (Charles Aznavour) 4'31
1978 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'19
Enregistrement public réalisé à l'Olympia les 12, 13 et 14 janvier 1978
Piano, arrangements et direction de l'orchestre : Peter Lee
(Les musiciens et choristes sont crédités sur la pochette intérieure)
Enregistrement : Rack Mobile, London
Prise de son : Doug Hopkins assisté de Jean-Luc Lemerre et de José Ponce
Mixage : Studios Barclay Hoche
Ingénieur du son : Francis Miannay assisté de Jean-Luc Lemerre
Direction artistique : Richard Marsan

Photos : Alain Marouani
Sortie : octobre 1978
1978 30 cm Barclay 91 022 "Un enfant est né…"
1978 AVE MARIA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'25
1978 UN ENFANT EST NÉ… (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'45
1978 JE NE COMPRENDS PAS (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2'27
1978 NOËL D'AUTREFOIS (Jacques Plante – Georges Garvarentz) 2'52
1978 PAPA CALYPSO (Jacques Plante, Charles Aznavour, Herbert Kretzmer) 3'28
1978 COMMENT C'EST FAIT LA NEIGE (Jacques Plante – Aznavour) 3'17
1978 NOËL À PARIS (Adapt. Jacques Plante d'après D. Shipman – Aznavour) 2'27
1978 UN ENFANT DE TOI POUR NOËL (Aznavour – Georges Garvarentz) 3'24
1978 NOËL AU SALOON (Charles Aznavour, Jacques Plante – Aznavour) 2'14
1978 HOSANNAH (Charles Aznavour) 2'34
1978 AVE MARIA (Georges Garvarentz) 4'59
Direction musicale et arrangements :
Gabriel Yared (1.6), Will Malone (2), Del Newman (3.4.5.7.8),
Peter Lee (9.10), Andrew Jackman (11)
Enregistrement orchestral : Londres. Prise de son : Nick Ryan
Mixage : Studio Barclay, Paris.
Ingénieur du son : Francis Miannay assisté de Jean-Luc Lemerre
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photos : Agence Léo Aarons, Alain Marouani
Sortie : décembre 1978
1978 45 tours Barclay 62 578
1978 AVE MARIA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'25
1978 AVE MARIA (instrumental) (Georges Garvarentz) 4'59
Direction musicale : Gabriel Yared (1), Andrew Jackman (2)
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photos : Alain Marouani
Sortie : décembre 1978
1979 45 tours Barclay 62 603
1979 ÊTRE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'57
1979 RIEN MOINS QUE T'AIMER (Charles Aznavour) 2'54
Sortie : avril 1979
1980 30 cm Barclay 96 108 "Autobiographie"
1980 ÇA PASSE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'49
1980 MON AMI, MON JUDAS (Charles Aznavour) 3'36
1980 MON ÉMOUVANT AMOUR (Charles Aznavour) 2'41
1980 AUTOBIOGRAPHIE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 7'05
1980 L'AMOUR, BON DIEU L'AMOUR (Charles Aznavour) 5'19
1980 ALLEZ ! VAÏ MARSEILLE ! (Charles Aznavour) 4'07
1980 JE FANTASME (Charles Aznavour) 3'39
1980 LE SOUVENIR DE TOI (Charles Aznavour) 3'23
Arrangements :
Paul Mauriat (1.3.4.6.8), Christian Gaubert (7), Jean Claudric (2.5)
Enregistrement : Studio Palais des Congrès, Paris
Prise de son : Mick Lanaro assisté de Bernard Moulinier
Réalisation : Richard Marsan
Pochette : Alain Marouani
Sortie : avril 1980
1980 30 cm × 3 Barclay 92 073 / 74 /75
"1980... Charles Aznavour est à l'Olympia"
— DISQUE 1
1980 JE N'AI PAS VU LE TEMPS PASSER (Charles Aznavour)
1980 ALLEZ VAÏ MARSEILLE (Charles Aznavour)

1980 LE SOUVENIR DE TOI (Charles Aznavour)
1980 MON AMI, MON JUDAS (Charles Aznavour)
1980 ÊTRE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1980 J'AI VU PARIS (Charles Aznavour)
1980 MON ÉMOUVANT AMOUR (Charles Aznavour)
1980 ÇA PASSE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1980 AVE MARIA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1980 L'AMOUR BON DIEU L'AMOUR (Charles Aznavour)
— DISQUE 2
1980 AUTOBIOGRAPHIE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1980 MES EMMERDES (Charles Aznavour)
1980 HIER ENCORE (Charles Aznavour)
1980 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour)
1980 PARCE QUE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim)
1980 ÉTEINS LA LUMIÈRE (Charles Aznavour)
1980 TROUSSE-CHEMISE (Jacques Mareuil – Charles Aznavour)
1980 ET POURTANT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
— DISQUE 3
1980 MOURIR D'AIMER (Charles Aznavour)
1980 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1980 COMME ILS DISENT (Charles Aznavour)
1980 LES DEUX GUITARES (Charles Aznavour – Folklore russe)
1980 SUR MA VIE (Charles Aznavour)
1980 LES DEUX PIGEONS (René Clair – Charles Aznavour)
1980 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour)
1980 TU T'LAISSES ALLER (Charles Aznavour)
1980 ILS SONT TOMBÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
Sortie : janvier 1981
1981 45 tours Barclay 62 713 BOF "Téhéran 43"
1980 UNE VIE D'AMOUR (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'22
1980 VETCHNAI LIOUBOV (Natalia Kontchalowsky – G. Garvarentz) 3'22
Arrangements : Jean Musy
Enregistrement Palais des Congrès par Mick Lanaro
Réalisation artistique : Richard Marsan
Photo : Alain Marouani
Sortie : mars 1981
1981 45 tours Barclay 62 724
1980 UNE VIE D'AMOUR (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'50
1980 TÉHÉRAN 43 (Ouverture) (Georges Garvarentz) 2'38
"Une vie d'amour" : arrangement Jean Musy
Sortie : mars 1981
• *Chanson de* Téhéran 43*, film russe d'Alexandre Alov et Vladimir Naoumov.*
• *UNE VIE D'AMOUR : en duo avec Mireille Mathieu.*
1981 30 cm Barclay 200 294 "Je fais comme si…"
1981 JE FAIS COMME SI… (Jacques Plante – Charles Aznavour) 3'45
1981 MA MÉMOIRE (Charles Aznavour) 4'30
1981 CE N'EST PAS UNE VIE (Charles Aznavour) 2'43
1981 RETIENS LA NUIT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'10
1981 QUAND VENISE S'ÉVEILLE (Charles Aznavour – Pino Donaggio) 3'46
1981 NOUS N'AVONS PAS D'ENFANT (Aznavour – Georges Garvarentz) 4'25
1981 LA DISPUTE (Charles Aznavour) 2'51
1981 ÊTRE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'52
1981 UNE VIE D'AMOUR (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'22
1981 DIEU (Charles Aznavour) 2'18
Arrangements : Christian Gaubert (1.4.6), Paul Mauriat (2.3.7),

Natale Massara (5), Del Newman (8.10), Jean Musy (9)
Enregistrement Studio Phonogram Milan (« Quand Venise s'éveille »)
Enregistrement Londres (« Etre » et « Dieu »)
Voix et mixage : Studio Palais des Congrès, Paris
Ingénieur du son : Mick Lanaro assisté de Bernard Moulinier
Direction artistique : Richard Marsan
Photos : Alain Marouani
Sortie : février 1982

1982 30 cm Barclay 200 421 "Une première danse"
1982 UNE PREMIÈRE DANSE (Charles Aznavour) 3'05
1982 JE NE SUIS PAS GUÉRI DE MES ANNÉES D'ENFANCE (C. Aznavour) 3'05
1982 UN ÉTÉ SANS TOI (Adapt. C. Aznavour, Claude Forestier – Dee Shipman) 3'03
1982 COMME NOUS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'18
1982 JE FANTASME (Robert Beauvais, Claude Forestier – Aznavour) 3'16
1982 LA LÉGENDE DE STENKA RAZINE (Aznavour – Garvarentz, folklore russe) 4'00
1982 T'ES MA TERRE, MON PAYS (Charles Aznavour) 3'06
1982 L'AMOUR NOUS EMPORTE (Charles Aznavour) 2'59
1982 UN MILLION DE FOIS (Charles Aznavour, Charles Level – Aznavour) 2'42
1982 UNE PREMIÈRE DANSE (Charles Aznavour) 3'36
Arrangements :
Christian Gaubert (1.2.4.7.8.9), Jean Musy (6), Jene Page (3.5.10)
Prise de son et mixages : Mick Lanaro assisté de Bernard Moulinier
Studio Palais des Congrès, Paris
« Un été sans toi », « Je fantasme » et « Une première danse » :
Enregistrement d'orchestre Los Angeles
Studio Oceanway Recording. Ingénieur : W. Dewey
« La Légende de Stenka Razine » :
Prise de son et mixage : Rocher Roche, Studio Davout, Paris
Direction artistique : Richard Marsan
Photos : Alain Marouani
Sortie : octobre 1982
• *LA LÉGENDE DE STENKA RAZINE : en duo avec Les Compagnons de la chanson.*

1982 30 cm SPI Milan A 120 171
BOF "Qu'est-ce qui fait courir David ?"
1982 VIENS, DONNE-NOUS LA MAIN (Charles Aznavour – Michel Legrand) 2'15
Productions et éditions SPA/SNPML
Musique du film composée par Michel Legrand
Paroles des chansons de Charles Aznavour
Pochette : affiche du film
• *Les autres chansons du film – textes d'Aznavour, musiques de Michel Legrand – sont interprétées par Alain Labacci (D'égal à égal), Françoise Walle (Féline), Michel Legrand (La Trentaine), Delizia (Et que je t'aime), José Bartel (Le Temps d'aimer).*

1983 30 cm Barclay 815 844-1 "Charles chante Aznavour et Dimey"
1983 LA SALLE ET LA TERRASSE (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'59
1983 L'ENFANT MAQUILLÉ (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'56
1983 UNE MAISON (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'53
1983 LORSQUE MON COEUR SERA (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 4'46
1983 L'AMOUR ET LA GUERRE (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'55
1983 LA MER À BOIRE (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 3'37
1983 TRÈFLE À QUATRE FEUILLES (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'45
1983 LA PLANÈTE OÙ MOURIR (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 3'56
1983 UN BEL INCENDIE (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'44
1983 L'OEIL DU SINGE (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 3'22
Arrangements et direction d'orchesre : Jean Claudric
Prise de son et mixage : Mick Lanaro assisté de Bernard Moulinier

Studio : Palais des Congrès, Paris
Photos : Alain Marouani
Photo recto réalisée devant « La Maison Catherine » à Montmartre
Maquette : Jean-Paul Théodule. Réalisation : Richard Marsan
Sortie : octobre 1983
1983 45 tours Barclay 817 229-7
1983 TRÈFLE À QUATRE FEUILLES (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'45
1978 PAPA CALYPSO (Jacques Plante, Charles Aznavour, Herbert Kretzmer) 3'28
Arrangements : Jean Claudric (1), Del Newman (2, 1978)
Illustration : Pascale Collange
1983 30 cm × 2 Pathé Marconi 2 C 170-65 090/1 BOF "Édith et Marcel"
1983 VIENS AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour)
1983 30 cm × 2 Pathé Marconi 2 C 170-65 090/1
BOF "Édith et Marcel"
1983 C'EST UN GARS (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1983 JE N'ATTENDAIS QUE TOI (Charles Aznavour – Francis Lai)
• *C'EST UN GARS et JE N'ATTENDAIS QUE TOI : en duo avec Mama Béa.*
Disques Trema
1986 30 cm Tréma 310 226
1986 EMBRASSE-MOI (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'45
1986 UNE IDÉE (Charles Aznavour) 2'37
1986 LES ÉMIGRANTS (TOUS ENSEMBLE) (J. Plante, C. Aznavour – C. Aznavour) 3'37
1986 DE MOINS EN MOINS (Charles Aznavour) 3'52
1986 BELLE, BELLE DIS (Charles Aznavour) 3'30
1986 ROULER (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'40
1986 TOI CONTRE MOI (Jacques Plante, Charles Aznavour – C. Aznavour) 4'05
1986 LA MAISON HANTÉE (Charles Aznavour) 3'23
1986 DÉJÀ (Charles Aznavour) 3'31
1986 TU NAGES EN PLEIN DÉLIRE (Aznavour – Georges Garvarentz) 3'25
1986 JE ME RACCROCHE À TOI (Aznavour – Georges Garvarentz) 3'51
Arrangements : Roger Loubet (5.6.8.9.11), Hervé Roy (1.2.3.4.7.10)
Enregistré au Studio Guillaume Telle par Roland Guillotel
Direction artistique et réalisation : Gérard Mélet et Jacques Revaux
Produit par Jacques Revaux
Photos recto et verso : Philippe Etheldrede. Photo intérieure : Richard Melloul
Sortie : septembre 1986
1987 30 cm Tréma 310 244
1987 JE BOIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'10
1987 JE T'AIME TANT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'48
1987 DORMIR AVEC VOUS MADAME (Charles Aznavour) 2'38
1987 TE DIRE ADIEU (Charles Aznavour) 3'04
1987 LES BATEAUX SONT PARTIS (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'25
1987 JE NE FERAI PAS MES ADIEUX (Charles Aznavour) 3'21
1987 L'AIGUILLE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5'06
1987 QUAND TU DORS PRÈS DE MOI (Aznavour – Florence Véran) 3'21
1987 JE RENTRE CHEZ NOUS (Charles Aznavour) 3'15
1987 LA SAUDADE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'50
1987 LES BONS MOMENTS (Charles Aznavour) 2'54
Arrangements : Roger Loubet (1.2.4.5.8.9)
Hervé Roy (3.6.7), Bernard Gérard (10), S. Jeffries (11)
Enregistré et mixé au Studio du Palais des Congrès par Mick Lanaro
Produit par Georges Garvarentz et Charles Aznavour, Rakkon Films Productions
Photo : Philippe Etheldrede. Concept maquette : Jean-Philippe Bertrand
Sortie : septembre 1987
1987 30 cm × 2 Tréma 310 245 / 246 "Récital"

— DISQUE 1
1987 JE RENTRE CHEZ NOUS (Charles Aznavour) 3’32
1987 JE ME RACCROCHE À TOI (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’12
1987 JE NE FERAI PAS MES ADIEUX (Charles Aznavour) 3’16
1987 TOI CONTRE MOI (Jacques Plante, Charles Aznavour – C. Aznavour) 4’28
1987 QUAND TU DORS PRÈS DE MOI (Charles Aznavour – Florence Véran) 2’56
1987 LES ÉMIGRANTS (Jacques Plante, Charles Aznavour – C. Aznavour) 3’28
1987 TE DIRE ADIEU (Charles Aznavour) 2’55
1987 L’AIGUILLE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5’10
1987 EMBRASSE-MOI (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5’06
1987 NON, JE N’AI RIEN OUBLIÉ (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 6’43
1987 JE BOIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’16
1987 AVE MARIA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’56
1987 MON ÉMOUVANT AMOUR (Charles Aznavour) 2’45
— DISQUE 2
1987 JE M’VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour) 4’47
1987 DESTINATION INCONNUE (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’35
1987 APRÈS L’AMOUR (Charles Aznavour) 3’02
1987 POKER (Charles Aznavour – Pierre Roche, C. Aznavour) 3’30
1987 PARCE QUE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim) 2’43
1987 FOR ME FORMIDABLE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2’50
1987 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour) 3’50
1987 TU T’LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 4’10
1987 COMME ILS DISENT (Charles Aznavour) 4’29
1987 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 6’08
1987 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’45
1987 LES BONS MOMENTS (Charles Aznavour) 4’20
1987 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour) 5’18
1987 QUE C’EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour) 2’42
Piano et direction d’orchestre : Aldo Frank
Dessin pochette : Joe Ulla
Photo : Philippe Etheldrede
Concept maquette : Jean-Philippe Bertrand
1989 30 cm et CD Tréma 310 290 L’éveil – Sur ma vie – Vol. 1
1989 SUR MA VIE (Charles Aznavour) 2’47
1989 POKER (Charles Aznavour – Pierre Roche, C. Aznavour) 3’27
1989 J’EN DÉDUIS QUE JE T’AIME (Charles Aznavour) 3’40
1989 DONNE, DONNE MOI (Charles Aznavour) 2’53
1989 À TOUT JAMAIS (Charles Aznavour) 4’19
1989 PARCE QUE (Charles Aznavour – Gaby Wagenheim) 2’43
1989 DESTINATION INCONNUE (Charles Aznavour – Pierre Roche) 2’18
1989 APRÈS L’AMOUR (Charles Aznavour) 3’06
1989 QUAND TU VAS REVENIR (Charles Aznavour) 3’05
1989 JE TE DONNERAI (Charles Aznavour) 2’46
Arrangements : S. Jeffries (1.2.10), A. Frank (3.5.6.7.8), R. Mathews (4), J. Stringle-N. Sidwell (9)
Enregistrement à Londres aux studios :
The Workhouse, Audio International, The Green Studio
Prise de son : R. Roland, R. Mullard, B. Painter
Choeurs anglais : M. Carewe, C. Duffy, R. Mathews, R. Pitts
Enregistrement à Paris au studio Guillaume Tell
Prise de son : Roland Guillotel, Mick Lanaro. Assistant : P. Cusset
Choeurs français : C. Lombard, Liliane Davis
Concept/Maquette : Jean-Philippe Bertrand
Couverture d’après une affiche de Folliette

Personal Manager : Levon Sayan
Sortie : juin 1989
• *Nouveaux enregistrements.*
1989 30 cm et CD Tréma 310 291 L'élan – Au creux de mon épaule – Vol. 2
1989 AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour) 3'03
1989 CE SACRÉ PIANO (Charles Aznavour) 3'45
1989 LE PALAIS DE NOS CHIMÈRES (Charles Aznavour) 3'50
1989 HEUREUX AVEC DES RIENS (Charles Aznavour – Jeff Davis) 2'24
1989 L'AMOUR À FLEUR DE COEUR (Charles Aznavour) 4'21
1989 SI JE N'AVAIS PLUS (Charles Aznavour) 2'45
1989 ON NE SAIT JAMAIS (Charles Aznavour) 4'02
1989 MA MAIN A BESOIN DE TA MAIN (Aznavour – Pierre Roche) 3'00
1989 MON AMOUR (Charles Aznavour) 2'43
1989 FRATERNITÉ (André Salmon – Charles Aznavour) 2'43
Arrangements : S. Jeffries (1.3.5.6), A. Frank (10), R. Mathews (4.9), J. Stringle-N. Sidwell (2), Del Newman (7)
Enregistrement à Londres aux studios :
The Workhouse, Audio International, The Green Studio
Prise de son : R. Roland, R. Mullard, B. Painter
Choeurs anglais : M. Carewe, C. Duffy, R. Mathews, R. Pitts
Concept/Maquette : Jean-Philippe Bertrand
Couverture d'après une affiche de Folliette
Personal Manager : Levon Sayan
Sortie : juin 1989
• *Nouveaux enregistrements.*
1989 30 cm et CD Tréma 310 292 "L'envol – Sa jeunesse – Vol. 3"
1989 LE CHEMIN DE L'ÉTERNITÉ (Charles Aznavour) 3'10
1989 SA JEUNESSE (Charles Aznavour) 4'43
1989 ET BÂILLER ET DORMIR (Charles Aznavour – Jeff Davis) 3'47
1989 VIVRE AVEC TOI (Charles Aznavour) 3'32
1989 POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour) 3'04
1989 AY MOURIR POUR TOI (Charles Aznavour) 4'09
1989 SUR LA TABLE (Charles Aznavour) 2'49
1989 UNE ENFANT (Charles Aznavour – Robert Chauvigny, C. Aznavour) 3'54
1989 J'AIME PARIS AU MOIS DE MAI (C. Aznavour – Pierre Roche, C. Aznavour) 4'15
1989 PLUS BLEU QUE LE BLEU DE TES YEUX (Charles Aznavour) 3'05
Arrangements :
S. Jeffries (1.3.6.7.8), A. Frank (5.9.10), Jean Claudric (2), Richard Galliano (4)
Au piano de concert : E. Berchot (« Sa jeunesse »)
À l'accordéon : Roland Romanelli (« Plus bleu que le bleu de tes yeux »)
Choeurs français : C. Lombard, Liliane Davis (2 à 10)
Choeurs anglais : London Gospel Choirmaster Reverend Basil Meade (1)
Enregistrement à Londres aux studios :
The Workhouse, Audio International, The Green Studio
Prise de son : R. Roland, R. Mullard, B. Painter
Enregistrement à Paris au Studio Guillaume Tell
Prise de son : Roland Guillotel, Mick Lanaro. Assistant : P. Cusset
Concept-maquette : Jean-Philippe Bertrand
Couverture d'après une affiche de Folliette
Personal Manager : Levon Sayan
Produit par S. Jeffries et P. Shart (Atlantic Seven Music) pour Musarm Productions
Sortie : juin 1989
• *Nouveaux enregistrements.*
1988 30 cm Tréma / Pathé Marconi 310 263
"Chants traditionnels arméniens made in USA"

1988 “JE NE CONNAIS PAS TES MÉRITES” (Sayat Nova) 4’03
• *Duo avec Seda Aznavour.*
1989 45 tours Tréma / EMI 410 459 “Pour toi Arménie”
1989 POUR TOI ARMÉNIE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’05
• *Participation à une chanson « collective ».*
1991 CD Tréma / EMI 710 358 “92”
1991 NAPOLI CHANTE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’57
1991 LA MARGUERITE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’25
1991 VOUS ET TU (Charles Aznavour) 3’18
1991 JE N’AURAIS PAS CRU ÇA DE TOI (Aznavour – G. Garvarentz) 4’02
1991 JE TE REGARDE (Charles Aznavour) 2’50
1991 CHANSON SOUVENIR (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’44
1991 À CONTRE AMOUR (Charles Aznavour – Jacques Revaux) 4’16
1991 L’ALBUM DE TOI (Charles Aznavour) 3’48
1991 ON NE VEUT PLUS DE NOUS ICI (Aznavour – G. Garvarentz) 4’32
1991 L’AMIRAL (Charles Aznavour) 3’11
1991 DIX ANS TROP TÔT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’26
Réalisation artistique : Georges Garvarentz
Enregistré et mixé au Studio Guillaume Tell par Roland Guillotel
Photo recto : P. Picot. Photos : R. Rocco
1992 CD 2 titres Walt Disney / Adès 109 592 “Chantent La Belle et la Bête”
1992 LA BELLE ET LA BÊTE (Adapt. Charles Aznavour – H. Ashman, A. Menken) 4’03
1992 LA BELLE ET LA BÊTE (H. Ashman, A. Menken) 4’03
• *Duo avec Liane Foly.*
1993 CD Capitol 7243 8 28067 2 1 “Duets”
Participation à un album de Frank Sinatra :
1993 YOU MAKE ME FEEL SO YOUNG (Gordon – Myrow)
• *Duo avec Frank Sinatra.*
1994 CD WEA 4509-98296-2 “Les Enfoirés au Grand Rex”
1994 HIER ENCORE (Charles Aznavour)
Sortie : novembre 1994
• *Participation à un collectif.*
1994 CD Tréma / Musarm 700 0021 “Toi et moi”
1994 TOI ET MOI (Aznavour – Jacques Revaux, Jean-Pierre Bourtayre) 3’07
1994 UN CONCERTO DÉCONCERTANT (Charles Aznavour – Michel Legrand) 3’08
1994 TON DOUX VISAGE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’32
1994 JE T’AIME – A.I.M.E (Charles Aznavour) 3’40
1994 UN AMOUR EN TRANSIT (Charles Aznavour) 2’49
1994 LES ANNÉES CAMPAGNE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’35
1994 VA-T’EN (Charles Aznavour – Michel Legrand) 4’26
1994 À MA MANIÈRE (Charles Aznavour) 3’36
1994 L’ÂGE D’AIMER (Charles Aznavour) 3’10
1994 TRENETEMENT (Charles Aznavour – Charles Trenet) 2’44
1994 INOUBLIABLE (Pierre Delanoë – Charles Aznavour) 3’40
1994 AIMER (Charles Aznavour – Jacques Revaux, Jean-Pierre Bourtayre) 3’47
Arrangement : Roger Loubet (1-6-9-11-12), Michel Legrand (2-7),
Bernard Gérard (3-4-10), Hervé Roy (5-8)
Photo : Tony Frank
1995 CD × 2 EMI France 832 426-2
“Aznavour – Minnelli. Paris – Palais des congrès. Intégrale du spectacle”
— CD 1
1991 PROLOGUE (—) 1’40
1991 THE SOUND OF YOUR NAME (Charles Aznavour – Harry Kretzmer) 4’31
1991 MON ÉMOUVANT AMOUR (Charles Aznavour) 5’51
1991 LES COMÉDIENS (Jacques Plante – Charles Aznavour) 3’14

1991 SA JEUNESSE (Charles Aznavour) 4’58
1991 NAPOLI CHANTE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5’16
1991 VOUS ET TU (Charles Aznavour) 3’54
1991 LA MARGUERITE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 5’04
1991 TU T’LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 4’08
1991 NON JE N’AI RIEN OUBLIÉ (Aznavour – Georges Garvarentz) 6’42
1991 JE BOIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’37
1991 COMME ILS DISENT (Charles Aznavour) 4’41
1991 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’30
1991 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 5’23
1991 JE M’VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour) 5’33
— CD 2
1991 POUR FAIRE UNE JAM (Medley) 6’41
1991 POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour)
1991 DESTINATION INCONNUE (Charles Aznavour – Pierre Roche)
1991 J’AIME PARIS AU MOIS DE MAI (Aznavour – Pierre Roche, Aznavour)
1991 POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour)
1991 BONJOUR PARIS (Thorpson et Edens) 3’04
1991 GOD BLESS THE CHILD (Billie Holiday, Arthur Herzog) 3’28
1991 OLD FRIEND (S. Sondheim) 3’04
1991 LIZA WITH A Z (Kandel et Ebb) 3’48
1991 SAILOR BOYS (Charles Aznavour – Harry Kretzmer) 5’12
1991 SOME PEOPE (S. Sondheim, J. Styne) 3’53
1991 J’AI DEUX AMOURS (Géo Koger – Henri Varna, Vincent Scotto) 5’02
1991 STEPPING OUT (Kandel et Ebb) 7’54
1991 LOSING MY MIND (Stephen Sondheim) 4’07
1991 I LOVE A PIANO (Irving Berlin) 6’52
1991 CABARET (Kendel et Ebb) 3’56
1991 NEW YORK NEW YORK (Kandel et Ebb) 4’18
1991 Medley : (—) 15’48
1991 OUR LOVE IS HERE TO STAY (George Gershwin, Ira Gershwin)
1991 THE SONG IS YOU (Oscar II Hammerstein, J. Kern)
1991 OLD DEVIL MOON (Edgar Yipsel Harburg, Burton Lane)
1991 HOW HIGH IN THE SKY (Miriam Therese Winter)
1991 LET’S FALL IN LOVE (H. Arlen, T. Koehler)
1991 I’VE GOT YOU UNDER MY SKIN (Cole Porter)
1991 DREAM (Mercer et Arlen)
1991 UNFORGETTABLE (Irving Gordon)
1991 I’VE GROWN ACCUSTOMED TO HER FACE (F. Loewe, A. Jay Lerner)
1991 THESE FOOLISH THINGS (H. Link, H. Maschwitz, J. Strachey)
1991 JUST A DREAM AGO (B. Worth)
1991 HOW HIGH IN THE MOON (M. Lewis, N. Hamilton)
1991 JUST IN TIME (Betty Comden, Adolph Green – Jules Styne)
1991 LE TEMPS (Charles Aznavour – Jeff Davis)
Récital du 20 novembre au 15 décembre 1991 au Palais des Congrès, Paris. Intégrale du spectacle
Sortie : mars 1995
1995 CD × 2 EMI / Pathé Marconi 835 365 2
“Palais des Congrès 1994”
— CD 1
1994 HIER ENCORE (Charles Aznavour)
1994 L’ÂGE D’AIMER (Charles Aznavour)
1994 À MA MANIÈRE (C. Aznavour – J. Revaux)
1994 TON DOUX VISAGE (C. Aznavour – G. Garvarentz)
1994 TRENETEMENT (C. Aznavour – C. Trenet)
1994 INOUBLIABLE (P. Delanoë – C. Aznavour)

1994 JE T'AIME, A.I.M.E. (C. Aznavour – B. Gérard)
1994 TOI ET MOI (C. Aznavour – J. Revaux)
1994 VOUS ET TU (Charles Aznavour)
1994 QUI ? (Charles Aznavour)
1994 JE BOIS (C. Aznavour – G. Garvarentz)
1994 NON JE N'AI RIEN OUBLIÉ (C. Aznavour – G. Garvarentz)
1994 EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour)
1994 MON ÉMOUVANT AMOUR (Charles Aznavour)
1994 JE M'VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour)
— CD 2
1994 LE TEMPS (C. Aznavour – J. Davis)
1994 VA-T'EN (C. Aznavour — M. Legrand)
1994 PARIS AU MOIS D'AOÛT (C. Aznavour – G. Garvarentz)
1994 TU T'LAISSES ALLER (Charles Aznavour)
1994 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour)
1994 SA JEUNESSE (Charles Aznavour)
1994 AVE MARI (C. Aznavour – G. Garvarentz)
1994 COMME ILS DISENT (Charles Aznavour)
1994 LES DEUX GUITARES (C. Aznavour)
1994 LA BOHÈME (J. Plante – C. Aznavour)
1994 LES PLAISIRS DÉMODÉS (C. Aznavour – G. Garvarentz)
1994 QUE C'EST TRISTE, VENISE (F. Dorin – C. Aznavour)
1994 SUR MA VIE (Charles Aznavour)
1994 LA MAMMA (R. Gall – C. Aznavour)
1994 LES BONS MOMENTS (Charles Aznavour)
1996 Livre CD Éditions du Layeur EDL
"De Charles d'Orléans à Charles Trenet"
1996 GASPARD HAUSER (Paul Verlaine)
Sortie : novembre 1996
• *Diction.*
1996 CD EMI 853 241-2 "Entretien avec Charles Aznavour"
1995 ENTRETIEN AVEC ALAIN POULANGES (18 septembre 1995) 74'21
1996 CD × 2 EMI / Pathé Marconi 854 437-2 "Au Carnegie Hall"
1995 LE TEMPS (Charles Aznavour – Jeff Davis) 3'30
1995 STILL I CLING TO YOU (Adapt. Herbert Kretzmer – Aznavour, Garvarentz) 3'52
1995 INOUBLIABLE (Pierre Delanoë – Charles Aznavour) 3'10
1995 HAPPY ANNIVERSARY (Adapt. Herbert Kretzmer – Aznavour) 4'21
1995 QUIEN (QUI) (Adapt. R. de Leon – Charles Aznavour) 4'14
1995 JE BOIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'20
1995 SHE (Adapt. Herbert Kretzmer – Charles Aznavour) 2'30
1995 ISABELLE (Charles Aznavour) 2'39
1995 AND I IN MY CHAIR (Adapt. Herbert Kretzmer – Charles Aznavour) 3'21
1995 SA JEUNESSE (Charles Aznavour) 4'32
1995 TAKE ME ALONG (Adapt. Dee Shipman – Charles Aznavour) 4'06
1995 WHAT MAKES A MAN (Adapt. B. Craig – Charles Aznavour) 4'39
1995 PARIS AU MOIS D'AOÛT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'21
1995 IT WILL BE MY DAY (Adapt. B. Morrisson – Charles Aznavour) 5'19
1995 I DIDN'T SEE THE TIME GO BY (Adapt. H. Kretzmer – C. Aznavour) 3'48
1995 YOU AND ME (Adapt. Dee Shipman – Aznavour, Revaux, Bourtayre) 3'03
1995 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour) 5'04
1995 YOU'VE GOT TO LEARN (Adapt. Marcel Stellman – Aznavour) 3'15
1995 TU T'LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 5'24
1995 AVE MARIA (Adapt. Herbert Kretzmer – Aznavour, Garvarentz) 4'02
1995 VENEZIA SIN TI (Adapt. ? – Dorin, Aznavour) 2'29
1995 MON ÉMOUVANT AMOUR (Charles Aznavour) 4'08

1995 TWO GUITARS (Adapt. Dee Shipman – Aznavour, folklore) 4’21
1995 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 5’30
1995 THE OLD FASHIONED WAY (Adapt. Kasha, Hirschhorn – Aznavour, Garvarentz) 5’14
1995 YESTERDAY WHEN I WAS YOUNG (Adapt. H. Kretzmer — Aznavour) 3’31
1995 LES BONS MOMENTS (Charles Aznavour) 5’10
Sortie : octobre 1996
1996 CD Quelques Notes / Odéon / EMI 853 432-2 “… Merci d’être venus…”
1996 ET BÂILLER ET DORMIR (Charles Aznavour – Jeff Davis) 3’25
Sortie : octobre 1996
• *Participation au disque de Jean-Jacques Milteau, pour les 100 ans de l’harmonica. Nouvelle version de ET BÂILLER ET DORMIR.*
1997 CD EMI Music 857 528-2 “Plus bleu…”
1997 PLUS BLEU QUE TES YEUX (Charles Aznavour) 3’03
1997 GITANA, GITANA (Charles Aznavour) 2’33
1997 DIS-MOI QUE TU M’AIMES (Charles Aznavour) 2’42
1997 LE DROIT DES FEMMES (Charles Aznavour) 4’27
1997 AVANT DE T’AIMER (Max Pantera – Charles Aznavour) 3’49
1997 LES CARAÏBES (Jacques Plante – Charles Aznavour) 4’55
1997 AMOUR AMER (Charles Aznavour) 2’46
1997 AU PIANO BAR (Charles Aznavour) 4’49
1997 LES IMAGES DE LA VIE (Charles Aznavour) 4’30
1997 LA YIDDISHE MAMMA (Adapt. Charles Aznavour – Jack Yellen, Len Pollack) 3’22
1997 DE DÉRAISON EN DÉRAISON (Charles Aznavour) 3’17
1997 MA DERNIÈRE CHANSON POUR TOI (Charles Aznavour) 3’12
1997 LES ENFANTS (Pierre Delanoë – Charles Aznavour) 2’26
1997 NOUS NOUS REVERRONS UN JOUR OU L’AUTRE (J. Plante — C. Aznavour) 3’44
1997 CE MÉTIER (Charles Aznavour) 4’00
Direction d’orchestre : Bernard Gérard
Photo : Tony Franck. Illustrations : Jean-Paul Chambas
Sortie : mai 1997
• *PLUS BLEU QUE TES YEUX : duo “virtuel” avec Édith Piaf.*
1997 CD WEA 0630-18833-2
“Concert acoustique – Concert privé / Concert public”
1997 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour)
Sortie : avril 1997
• *Duo avec France Gall.*
1998 CD EMI 7243 496 903-2 “Jazznavour”
1998 J’AIME PARIS AU MOIS DE MAI (Aznavour – Pierre Roche, Aznavour) 4’59
1998 CE SACRÉ PIANO (Charles Aznavour) 3’47
1998 DE T’AVOIR AIMÉE (Charles Aznavour) 3’57
1998 TU T’LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 4’35
1998 MES EMMERDES (Charles Aznavour) 3’54
1998 YESTERDAY WHEN I WAS YOUNG (Hier encore) (Aznavour) 3’30
1998 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2’42
1998 ME VOILÀ SEUL (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’29
1998 À T’REGARDER (Charles Aznavour – Jean Constantin) 2’57
1998 LUCIE (Charles Aznavour) 2’52
1998 SHE (TOUS LES VISAGES DE L’AMOUR) (Charles Aznavour) 2’38
1998 DORMIR AVEC VOUS, MADAME (Charles Aznavour) 2’24
1998 AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour) 3’45
1998 FOR ME, FORMIDABLE (Jacques Plante – Charles Aznavour) 2’21
Produit par André Manoukian
Détail sur livret
Sortie : novembre 1998
• *Nouveaux enregistrements.*

• *J'AIME PARIS AU MOIS DE MAI et YESTERDAY WHEN I WAS YOUNG (HIER ENCORE) : en duo avec Dianne Reeves.*

1999 CD × 2 EMI Music 522 415 2 "Aznavour live. Palais des Congrès 97/98"

— CD 1

1997 PLUS BLEU QUE TES YEUX (Charles Aznavour) 3'44
1997 LES IMAGES DE LA VIE (Charles Aznavour) 4'38
1997 SALUT AU PUBLIC (—)
1997 UN PAR UN (Charles Aznavour) 2'27
1997 GITANA GITANA (Charles Aznavour) 2'44
1997 PRÉSENTATION PIERRE ROCHE
1997 LE FEUTRE TAUPÉ (Charles Aznavour – Pierre Roche) 3'09
1997 AMOUR AMER (Charles Aznavour) 3'23
1997 MES EMMERDES (Charles Aznavour) 3'16
1997 DIS-MOI QUE TU M'AIMES (Charles Aznavour) 3'01
1997 CE MÉTIER (Charles Aznavour) 4'01
1997 J'EN DÉDUIS QUE JE T'AIME (Charles Aznavour) 3'20
1997 LE DROIT DES FEMMES (Charles Aznavour) 4'56
1997, MAIS C'ÉTAIT HIER (Charles Aznavour) 2'34
1997 HIER ENCORE (Charles Aznavour) 3'20
1997 JE M'VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour) 4'37
1997 COMME ILS DISENT (Charles Aznavour) 4'36
1997 EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour) 3'58

— CD 2

1997 JE TE RÉCHAUFFERAI (Charles Aznavour) 3'26
1997 VIENS AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour) 3'52
1997 TOUT S'EN VA (Charles Aznavour) 3'47
1997 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour) 3'04
1997 POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour) 3'07
1997 JE T'AIME A.I.M.E. (Charles Aznavour) 3'46
1997 PRÉSENTATION AUTEURS COMPOSITEURS
1997 ME VOILÀ SEUL (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4'55
1997 TU T'LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 4'01
1997 PRÉSENTATION ET ARRIVÉE DES PETITS CHANTEURS À LA CROIX
1997 LES ENFANTS (Pierre Delanoë – Charles Aznavour) 2'27
1997 AVE MARIA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'52
1997 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'59
1997 NON, JE N'AI RIEN OUBLIÉ (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 6'35
1997 LES DEUX GUITARES (Charles Aznavour – Folklore russe) 4'26
1997 MON ÉMOUVANT AMOUR (Charles Aznavour) 3'12
1997 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 4'19
1997 NOUS NOUS REVERRONS UN JOUR OU L'AUTRE (J. Plante – C. Aznavour) 5'04

1999 CD BMG 74321703612 "Dernière édition avant l'an 2000"

1999 LA BOHÈME (Jacques Plante – C. Aznavour)

• *Sur ce collectif, Aznavour chante LA BOHÈME en duo avec Muriel Robin. Avec les autres, il chante EMMENEZ-MOI et LA CHANSON DES RESTOS…*

1999 CD DRO East West / Warner 8573 81 751-2 "Calle Salud"

Participation au disque de Compay Segundo :
1999 MORIR DE AMOR (Adapt. espagnole Mérida – Charles Aznavour) 3'29

• *Duo avec Compay Segundo et Hugo Garzón.*

1999 CD Philips / Universal 546 030-2 "Nosso Mundo"

Participation au disque du Trio Esperança :
1999 UMA BELA HISTORIA
(Adapt. brésilienne Trio Esperança – Jacques Plante, Charles Aznavour) 3'46

• *Adaptation brésilienne de LA BOHÈME, chantée en duo avec le Trio Esperança.*

2000 CD EMI 529 056-2 "2000"

2000 LE JAZZ EST REVENU (Charles Aznavour)
2000 QU'AVONS-NOUS FAIT DE NOS VINGT ANS ? (Charles Aznavour)
2000 DANS TES BRAS (Charles Aznavour)
2000 ELLE A LE SWING AU CORPS (Charles Aznavour)
2000 QUAND TU M'AIMES (Charles Aznavour)
2000 JE NE SAVAIS PAS (Charles Aznavour)
2000 J'AI PEUR (Charles Aznavour)
2000 HABILLEZ-VOUS (Charles Aznavour)
2000 ON M'A DONNÉ (Charles Aznavour)
2000 LA FORMULE UN (Charles Aznavour)
2000 APRÈS L'AMOUR (Charles Aznavour)
2000 DE LA SCÈNE À LA SEINE (Charles Aznavour)
2000 NOS AVOCATS (Charles Aznavour)
2000 JE DANSE AVEC L'AMOUR (Charles Aznavour)
Arrangements, réalisation et direction d'orchestre : Yvan Cassar
Direction artistique : Levon Sayan. Éditions Melodium
Photos : Claude Gassian
Sortie : octobre 2000
• *APRÈS L'AMOUR : nouvel enregistrement.*
• *QUAND TU M'AIMES et JE DANSE AVEC L'AMOUR : extraits de la comédie musicale*
Lautrec.
2000 CD Nouveau Monde / M10 154 872 "Nouveau Monde"
1997 LES ENFANTS (Pierre Delanoë – Charles Aznavour)
Sortie : octobre 2000
2001 CD × 2 EMI 532 020-2 "Palais des Congrès 2000"
— CD 1
2000 LES ÉMIGRANTS (Jacques Plante, Charles Aznavour – C. Aznavour) 3'37
2000 QUAND TU M'AIMES (Charles Aznavour) 3'35
2000 DE LA SCÈNE À LA SEINE (Charles Aznavour) 3'16
2000 QU'AVONS-NOUS FAIT DE NOS VINGT ANS (Charles Aznavour) 3'55
2000 DANS TES BRAS (Charles Aznavour) 2'50
2000 QUE C'EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour) 2'24
2000 ET POURTANT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 2'32
2000 APRÈS L'AMOUR (Charles Aznavour) 3'14
2000 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour) 4'13
2000 BON ANNIVERSAIRE (Charles Aznavour) 3'35
2000 RESTE (Charles Aznavour) 1'53
2000 TROUSSE-CHEMISE (Jacques Mareuil – Charles Aznavour) 2'30
2000 ET MOI DANS MON COIN (Charles Aznavour) 3'19
2000 LES DEUX GUITARES (Charles Aznavour – Folklore russe) 4'12
2000 MON ÉMOUVANT AMOUR (Charles Aznavour) 2'39
2000 JE M'VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour) 4'20
— CD 2
2000 J'AIME PARIS AU MOIS DE MAI (C. Aznavour – P. Roche, C. Aznavour) 3'10
2000 ÊTRE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'52
2000 TU T'LAISSES ALLER (Charles Aznavour) 4'05
2000 MOURIR D'AIMER (Charles Aznavour) 3'26
2000 JE T'AIME A.I.M.E. (Charles Aznavour – Bernard Gérard) 3'30
2000 À MA FILLE (Charles Aznavour) 3'30
2000 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour) 3'02
2000 SA JEUNESSE (Charles Aznavour)
2000 HIER ENCORE (Charles Aznavour) 4'41
2000 MES EMMERDES (Charles Aznavour) 2'57
2000 NON, JE N'AI RIEN OUBLIÉ (Aznavour – Garvarentz) 6'21
2000 AVE MARIA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'52

2000 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3’50
2000 COMME ILS DISENT (Charles Aznavour) 4’41
2000 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 4’10
2000 EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour) 4’05
2000 LES BONS MOMENTS (Charles Aznavour) 5’25
2000 CD Ensemble Contre le Sida / Universal 548 332-2
“Noël ensemble”
2000 NOËL À PARIS (Adapt. Jacques Plante d’après D. Shipman – C. Aznavour) 2’33
Sortie : novembre 2000
• *Participation à un collectif. Nouvelle version, en duo avec Axelle Red.*
2000 DVD musical EMI 492 677 9 4 “Aznavour. Pour toi Arménie”
Concert public à l’Opéra d’Erevan, le 21 septembre 1996
1996 POUR TOI ARMÉNIE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1996 HIER ENCORE (Charles Aznavour)
1996 À MA MANIÈRE (Charles Aznavour – Jacques Revaux)
1996 INOUBLIABLE (Pierre Delanoë – Charles Aznavour)
1996 JE T’AIME A.I.M.E. (Charles Aznavour – Bernard Gérard)
1996 JE ME RACCROCHE À TOI (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1996 VOUS ET TU (Charles Aznavour)
1996 TOI ET MOI (Charles Aznavour – Jacques Revaux, Jean-Pierre Bourtayre)
1996 JE BOIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1996 IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour)
1996 COMME ILS DISENT (Charles Aznavour)
1996 EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour)
1996 MON ÉMOUVANT AMOUR (Charles Aznavour)
1996 JE M’VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour)
1996 LE TEMPS (Charles Aznavour – Jeff Davis)
1996 TE DIRE ADIEU (Charles Aznavour)
1996 TU T’LAISSES ALLER (Charles Aznavour)
1996 SA JEUNESSE (Charles Aznavour)
1996 NON, JE N’AI RIEN OUBLIÉ (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1996 AVE MARIA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1996 LES DEUX GUITARES (Charles Aznavour – Folklore russe)
1996 ILS SONT TOMBÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1996 LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour)
1996 LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
1996 SUR MA VIE (Charles Aznavour)
1996 QUE C’EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour)
1996 LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour)
1996 LES BONS MOMENTS (Charles Aznavour)
Concert public à l’Opéra d’Erevan, le 21 septembre 1996
2001 CD EPIC / Sony EPC 502 016-2 “Feelings. Hommage à Loulou Gast”
2001 OUI (SI TU ME DIS “OUI” !) (Alix Combelle – Loulou Gasté) 3’56
Sortie : 23 mars 2001
• *Reprise. Participation à un collectif.*
2002 CD × 2 14 Productions / BMG 743219 26812 “Entre-deux…”
Participation à un disque de Patrick Bruel :
2002 MÉNILMONTANT (Charles Trenet) 3’39
Sortie : 3 juin 2002
• *Reprise. Duo avec Patrick Bruel.*
2003 CD Capitol 7423 5960182 3 « Je voyage »
LISBOA (Charles Aznavour) 3’56
JE N’ENTENDS RIEN (Charles Aznavour) 3’49
QUELQU’UN DE DIFFÉRENT (Charles Aznavour) 4’10
DES MOTS (Charles Aznavour) 3’02

LA CRITIQUE (Charles Aznavour) 5’01
JE VOYAGE (Charles Aznavour – Jean-Pierre Bourtayre) 4’28
UN MORT VIVANT (DÉLIT D’OPINION) (Charles Aznavour – Yves Gilbert) 4’24
ORPHELIN DE TOI (Charles Aznavour) 4’07
IL Y A DES TRAINS (Charles Aznavour) 3’11
ON S’ÉVEILLE À LA VIE (Charles Aznavour) 3’28
DES AMIS DES DEUX CÔTÉS (Charles Aznavour) 3’31
DANS LE FEU DE MON ÂME (Charles Aznavour) 5’16
Arrangé et réalisé par Yvan Cassar
Photo : Jean-Baptiste Mondino
Sortie : 2 décembre 2003
• *JE VOYAGE : duo avec Katia Aznavour.*
2003 CD Capitol / EMI 7243 5937822-0 « L’Hymne à la Môme »
IL Y AVAIT (Charles Aznavour – Pierre Roche) 3’01
Sortie : octobre 2003
• *Duo posthume avec Édith Piaf.*
2004 CD × 2 Seven Stars Systems / EMI 724386650528
« Bon anniversaire Charles ! »
— CD 1
INTRODUCTION
FOR ME… FORMIDABLE (Jacques Plante – Charles Aznavour)
PRÉSENTATION
JE M’VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour)
SUR MA VIE (Charles Aznavour)
MOURIR D’AIMER (Charles Aznavour)
MES EMMERDES (Charles Aznavour)
QUE C’EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour)
DÉSORMAIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour)
HIER ENCORE (Charles Aznavour)
AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour)
ET POURTANT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
LES COMÉDIENS (Jacques Plante – Charles Aznavour)
— CD 2
LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour)
LA PLUS BELLE POUR ALLER DANSER (Aznavour – Garvarentz)
SA JEUNESSE (Charles Aznavour)
POUR TOI, ARMÉNIE (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour)
JE VOYAGE (Charles Aznavour – Jean-Pierre Bourtayre)
THE SOUND OF YOUR NAME (Aznavour, Herbert Kretzmer – Aznavour)
COMME ILS DISENT (Charles Aznavour)
AVE MARIA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
SI TU M’AIMES (Adapt. Charles Aznavour – N. Gatsos, Manos Hadjidakis)
UN MORT VIVANT (Charles Aznavour – Yves Gilbert)
TEXTE (Jean-Loup Dabadie)
NOUS NOUS REVERRONS UN JOUR OU L’AUTRE (Plante – Aznavour)
Enregistré le 22 mai 2004 au Palais des Congrès
Direction d’orchestre : pas d’indication
Pas de photo. Préface du professeur David Khayat
FOR ME… FORMIDABLE : par Jenifer et Alizée.
JE M’VOYAIS DÉJÀ, SA JEUNESSE et UN MORT VIVANT : par C. Aznavour.
SUR MA VIE : en duo avec Johnny Hallyday.
MOURIR D’AIMER : par Isabelle Boulay.
MES EMMERDES : en duo avec Laurent Gerra.

QUE C'EST TRISTE, VENISE : en duo avec Patricia Kaas.
DÉSORMAIS : en trio par Isabelle Boulay, Liane Foly et Nolwenn Leroy.
EMMENEZ-MOI : en duo avec Florent Pagny.
HIER ENCORE : par Line Renaud.
AU CREUX DE MON ÉPAULE : en duo avec Vanessa Paradis.
ET POURTANT : par Muriel Robin.
LES COMÉDIENS : par Dany Brillant.
LA MAMMA : en duo avec Roberto Alagna.
LA PLUS BELLE POUR ALLER DANSER : par Nolwenn Leroy et Stomy Bugsy.
POUR TOI, ARMÉNIE : par Hélène Ségara et la chorale des enfants arméniens.
LA BOHÈME : par Catherine Ringer et Corneille.
JE VOYAGE : en duo avec Katia Aznavour.
THE SOUND OF YOUR NAME : en duo avec Liza Minnelli.
COMME ILS DISENT : par Lynda Lemay.
AVE MARIA : par Liane Foly et les Petits Chanteurs à la croix de bois.
SI TU M'AIMES : en duo avec Nana Mouskouri.
TEXTE : par Jean-Claude Brialy.
NOUS NOUS REVERRONS UN JOUR OU L'AUTRE : en duo avec Faudel.

2005 CD Capitol / EMI 0946 336943 2 « Insolitement vôtre »

VIE LA VIE (Charles Aznavour) 2'22
QUAND TU M'AIMES (Charles Aznavour) 3'27
DÉSINTOXICATION (Charles Aznavour) 2'41
CANCAN (Charles Aznavour) 2'40
EST-CE L'AMOUR ? (Charles Aznavour) 3'27
MOI (Charles Aznavour) 3'38
UN MONDE À NOUS (Charles Aznavour) 2'58
SOUVENIRS DE SECOND CHOIX (Charles Aznavour) 2'25
ON S'ÉVEILLE À LA VIE (Charles Aznavour) 3'32
OH DOUCE ET TENDRE MÈRE (Charles Aznavour) 4'04
L'AMOUR FAIT MAL (Charles Aznavour) 3'30
J'AI SOUVENT ENVIE DE LE FAIRE (Charles Aznavour) 3'14
ET PEINDRE (Charles Aznavour) 3'06
BUVONS (Charles Aznavour) 3'28
JE DANSE AVEC L'AMOUR (Charles Aznavour) 2'40
LE SOUFFLE DE MA VIE (Charles Aznavour) 3'24
ORPHELIN DE TOI (Charles Aznavour) 4'09
SANS LIMITE (Charles Aznavour) 2'35
LAISSEZ-LE VIVRE (Charles Aznavour) 2'29
Orchestration, arrangements et réalisation artistique : Jean Claudric
Enregistré et mixé par Roland Guillotel aux studios Guillaume Tell, Suresnes
Photos : Jeff Manzetti
Sortie : octobre 2005

QUAND TU M'AIMES : en duo avec Isabelle Boulay.
CANCAN et SANS LIMITE : en duo avec Serge Lama.
ON S'ÉVEILLE À LA VIE : en duo avec Hélène Ségara.
JE DANSE AVEC L'AMOUR : en duo avec Mayra Andrade.
EST-CE L'AMOUR ? : chantée par Katia Aznavour.
SOUVENIRS DE SECOND CHOIX : chantée par Lio.
J'AI SOUVENT ENVIE DE LE FAIRE : chantée par Annie Cordy.

2005 CD single "Et puis la Terre…"

Participation au disque collectif humanitaire A.S.I.E.
ET PUIS LA TERRE… (P. Bruel – M.-F. Gros, A. Shters, P. Bruel)
Enregistré à Paris

2005 CD Warner 5050467954120 BOF « Emmenez-moi »

EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour)

• *EMMENEZ-MOI : en duo avec Gérard Darmon. Enregistrement réalisé à partir de la version orchestrale de* « Emmenez-moi ».
2006 CD Sony Music 82876769202 « Piano Voix »
ET BÂILLER ET DORMIR (Charles Aznavour – Jeff Davis)
Accompagné par Jean-Yves d'Angelo
• *Disque collectif réalisé par Jean-Yves d'Angelo. Participants : Charles Aznavour, Patrick Bruel, Julien Clerc, Liane Foly, Michel Jonasz, Maxime Le Forestier, Eddy Mitchell, Florent Pagny. Les autres « guests » sont Dany Vasnier et Patrick Verbeke. Le dernier nom intrigue : il s'agit de Vince Taylor, décédé le 27 août 1991 à Lutry, en Suisse. Il s'agit là probablement de l'habillage de sa voix.*
2007 CD EMI 0946 3870102 6 – "Plein de monde"
LA GOUTTE D'EAU (César Pantera – Charles Aznavour)
Sortie : mars 2007
• *Disque collectif du groupe Bratsch. Les autres participants sont Khaled, Olivia Ruiz, Sanseverino, Debout sur le zinc, Lhasa, Tété, La Rue Kétanou, Néry, Nourith, Juliette, Balbino Medellin.*
2007 CD Odeon / EMI 0946 3888122 3 « Colore ma vie »
LA TERRE MEURT (Charles Aznavour)
COLORE MA VIE (Charles Aznavour)
IL Y A DES FEMMES (Charles Aznavour)
J'ABDIQUERAI (Charles Aznavour)
TENDRE ARMÉNIE (Charles Aznavour – Aïda Aznavour)
AVANT, PENDANT, APRÈS (Charles Aznavour)
T'EN SOUVIENT-IL ? (Charles Aznavour)
SANS IMPORTANCE (Charles Aznavour – Jean-Pierre Bourtayre)
MOI, JE VIS EN BANLIEUE (Charles Aznavour)
OUI (Charles Aznavour)
FADO (Charles Aznavour)
LA FÊTE EST FINIE (Charles Aznavour)
Réalisé par Chucho Valdès et Jean Claudric
Enregistré aux Studios Abdala, La Havane, Cuba
et aux Studios Guillaume Tell, Suresnes
Photos : François Darmigny
Direction artistique : Christophe Brunnquell
2008 Participation au disque de Kery James
À L'OMBRE DU SHOW BUSINESS (Kery James)
Sortie : 31 mars 2008
• *Charles Aznavour intervient à la fin de la chanson.*
2008 CD × 2 Capitol 509992290362 4
« Charles Aznavour et ses amis à l'Opéra Garnier »
— CD 1
JE M'VOYAIS DÉJÀ (Charles Aznavour)
AVEC (Charles Aznavour – Franck Pourcel)
PARIS AU MOIS D'AOÛT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
SA JEUNESSE (Charles Aznavour)
LE TEMPS (Charles Aznavour – Jeff Davis)
LES PLAISIRS DÉMODÉS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
PLUS BLEU QUE TES YEUX (Charles Aznavour)
NON, JE N'AI RIEN OUBLIÉ (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
COMME ILS DISENT (Charles Aznavour)
TU T'LAISSES ALLER (Charles Aznavour)
MOURIR D'AIMER (Charles Aznavour)
TROUSSE-CHEMISE (Jacques Mareuil – Charles Aznavour)
AVE MARIA (Charles Aznavour – Georges Garvarentz)
— CD 2
VIENS AU CREUX DE MON ÉPAULE (Charles Aznavour)

À MA FILLE (Charles Aznavour)
HIER ENCORE (Charles Aznavour)
POUR FAIRE UNE JAM (Charles Aznavour)
MES EMMERDES (Charles Aznavour)
QUE C'EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour)
QUI (Charles Aznavour)
LA TERRE MEURT (Charles Aznavour)
LA MAMMA (Robert Gall – Charles Aznavour)
LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour)
LES DEUX GUITARES (Charles Aznavour d'après un air traditionnel russe)
ARMÉNIE (Traditionnel)
EMMENEZ-MOI (Charles Aznavour)
Enregistré à l'Opéra Garnier le 17 février 2007
Produit par Levon Sayan pour Seven Stars Systems
Sortie : juillet 2008
JE M'VOYAIS DÉJÀ : par les Petits Rats de l'Opéra de Paris.
AVEC, TROUSSE-CHEMISE, QUI, LA TERRE MEURT, LA MAMMA, LA BOHÈME, LES DEUX GUITARES : par Charles Aznavour.
PARIS AU MOIS D'AOÛT : en duo avec Florent Pagny.
SA JEUNESSE : par Amel Bent.
LE TEMPS : en duo avec Bénabar.
LES PLAISIRS DÉMODÉS : par Michel Delpech.
PLUS BLEU QUE TES YEUX : en duo avec Liane Foly.
NON, JE N'AI RIEN OUBLIÉ : par Axelle Red.
COMME ILS DISENT : en duo avec Calogero.
TU T'LAISSES ALLER : par Gérard Darmon.
MOURIR D'AIMER : en duo avec Chimène Badi.
AVE MARIA : par Nolwenn Leroy.
VIENS AU CREUX DE MON ÉPAULE : en duo avec Nadiya.
À MA FILLE : par Grand Corps Malade.
HIER ENCORE : en duo avec Patrick Bruel.
POUR FAIRE UNE JAM : par Dany Brillant.
MES EMMERDES : en duo avec Elisa Tovati.
QUE C'EST TRISTE, VENISE : en duo avec Hélène Ségara.
ARMÉNIE : par la chorale des enfants arméniens.
EMMENEZ-MOI : par Charles Aznvour et tous ses invités.
2008 CD × 2 Odéon / EMI 50999 2436822 3 "Duos"
— CD 1
TOI ET MOI (Charles Aznavour – Jacques Revaux) 3'35
QUE C'EST TRISTE, VENISE (Françoise Dorin – Charles Aznavour) 3'14
LES BATEAUX SONT PARTIS (Bernard Dimey – Charles Aznavour) 2'26
PARIS AU MOIS D'AOÛT (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 3'39
HIER ENCORE (Charles Aznavour) 3'27
IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour) 3'31
MOURIR D'AIMER (Charles Aznavour) 4'01
L'AMOUR C'EST COMME UN JOUR (Yves Stéphane – Charles Aznavour) 4'08
LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 4'19
TON NOM (Charles Aznavour) 2'52
JE N'AI PAS VU LE TEMPS PASSER (Charles Aznavour) 3'52
MES EMMERDES (Charles Aznavour) 3'07
C'EST UN GARS (Charles Aznavour – Pierre Roche) 4'08
— CD 2
YESTERDAY WHEN I WAS YOUNG (Adapt. H. Kretzmer – C. Aznavour) 3'26
QUIET LOVE (Adapt. F. Ebb – C. Aznavour) 5'26
LOVE IS NEW EVERYDAY (Adapt. M. Stellman – Y. Stéphane, C. Aznavour) 4'08

YOUNG AT HEART (C. Y. Leigh – C. Aznavour) 2’53
TO DIE OF LOVE (Adapt. H. H. Lieblinc - C. Aznavour) 4’01
SHE (Adapt. H. Kretzmer – C. Aznavour) 2’28
I DIDN’T SEE THE TIME GO BY (Adapt. H. Kretzmer – C. Aznavour) 3’52
YOU AND ME (Adapt. D. Shipman – Aznavour, Revaux, Bourtayre) 3’36
LA BOHÈME (Adapt. Herbert Kretzmer – J. Plante, C. Aznavour) 3’29
EL BARCO YA SE FUE (Adapt. P. Noël – B. Dimey, C. Aznavour) 2’26
THE SOUND OF YOUR NAME (Adapt. Herbert Kretzmer – C. Aznavour) 2’52
YOU’VE GOT TO LEARN (Adapt. M. Stellman – C. Aznavour) 3’31
PARIGI IN AGOSTO (Adapt. B. Pallesi – C. Aznavour, G. Garvarentz) 3’39
ALS ES MIR BESCHISSEN GING (Adapt. M. Kunze – C. Aznavour) 2’38
EVERYBODY LOVES SOMEBODY SOMETIME (Adapt. T. Ranier – K. Lane, I. Taylor) 3’12
Sur une idée originale de Levon Sayan, conseiller artistique et personal manager de Charles Aznavour
Détail des enregistrements sur le livret
Peinture : Laurent Collobert. Graphisme : Xavier Lucas
Préface de Sophie Fontanel
Sortie : décembre 2008
TOI ET MOI et YOU AND ME : en duo avec Céline Dion.
QUE C’EST TRISTE, VENISE : en duo avec Julio Iglesias.
LES BATEAUX SONT PARTIS et EL BARCO YA SE FUE : en duo avec Placido Domingo.
PARIS AU MOIS D’AOÛT et PARIGI IN AGOSTO : en duo avec Laura Pausini.
HIER ENCORE et YESTERDAY WHEN I WAS YOUG : en duo avec Elton John.
IL FAUT SAVOIR et YOU’VE GOT TO LEARN : en duo avec Johnny Hallyday.
MOURIR D’AIMER et TO DIE OF LOVE : en duo avec Nana Mouskouri.
L’AMOUR C’EST COMME UN JOUR et LOVE IS NEW EVERYDAY : en duo avec Sting.
LA BOHÈME : en duo avec Josh Groban (version française et version anglaise).
TON NOM et THE SO UND OF YOUR NAME : en duo avec Carole King.
JE N’AI PAS VU LE TEMPS PASSER et I DIDN’T SEE THE TIME GO BY : en duo avec Paul Anka.
MES EMMERDES et ALS ES MIR BESCHISSEN GING : en duo avec Herbert Grönemeyer.
C’EST UN GARS : en duo (posthume) avec Édith Piaf.
QUIET LOVE : en duo avec Liza Minnelli.
YOUNG AT HEART : en duo (posthume) avec Frank Sinatra.
SHE : en duo avec Bryan Ferry.
EVERYBODY LOVES SOMEBODY SOMETIME : en duo (posthume) avec Dean Martin.
2009 CD Capitol / EMI 5099945859021
« & The Clayton-Hamilton Jazz Orchestra »
VIENS FAIS-MOI RÊVER (Charles Aznavour) 4’18
FIER DE NOUS (Charles Aznavour) 4’27
COMME ILS DISENT (Charles Aznavour) 3’47
DES AMIS DES DEUX CÔTÉS (Charles Aznavour) 3’42
À MA FILLE (Charles Aznavour) 4’51
LE JAZZ EST REVENU (Charles Aznavour) 3’28
I’VE DISCOVERED THAT I LOVE YOU (Adapt. Dee Shipman – C. Aznavour) 4’10
IL FAUT SAVOIR (Charles Aznavour) 3’27
THE JAM (Adapt. Dee Shipman – C. Aznavour) 3’44
JE N’OUBLIERAI JAMAIS (Charles Aznavour – Georges Garvarentz) 4’35
LA BOHÈME (Jacques Plante – Charles Aznavour) 5’22
DE MOINS EN MOINS (Charles Aznavour) 4’39
VOILÀ QUE ÇA RECOMMENCE (Charles Aznavour) 2’57
THE TIMES WE’VE KNOWN (Adapt. Herbert Kretzmer – C. Aznavour) 2’57
Enregistré par Joel Moss à : Capitol Studios (L. A.) et Sear Studios (N. Y.)
Produit et arrangé par John Clayton

Détails sur livret
Special guests : Rachelle Ferrell, Dianne Reeves, Jacky Terrasson
Préface de John Clayton
Photos : François Darmigny, Benoît Peverelli et Terr-Lynn Pellegri
Texte de Francis Marmande : « Charles est revenu »
Sortie : novembre 2009
• *FIER DE NOUS et I'VE DISCOVERED THAT I LOVE YOU : en duo avec Rachelle Ferrell.*
• *THE TIMES WE'VE KNOWN : en duo avec Dianne Reeves.*

2010 CD single "Un geste pour Haïti chérie"
Participation au disque collectif humanitaire
UN GESTE POUR HAÏTI CHÉRIE
Enregistré à Paris
Sortie : janvier 2010

2010 CD Tandem (Québec) TMUCD-5828 "Retrouvailles"
Participation à un disque de Gilles Vigneault
UNE BRANCHE À LA FENÊTRE (G. Vigneault – Vigneault, Gaston Rochon)
Enregistré à Paris (Montreuil)
Sortie au Québec : avril 2010
• *UNE BRANCHE À LA FENÊTRE : en duo avec Gilles Vigneault.*
• *En France, les autres chanteurs enregistrant en duo avec Vigneault sont Michel Bühler (Ton père est parti), Julos Beaucarne (Je ne dirai plus), Guy Béart (Quand vous mourrez de nos amours), Anne Sylvestre (La Source), Charles Aznavour (Une branche à la fenêtre), Nana Mouskouri (Entre musique et poésie).*
Au Québec, Vigneault enregistre avec Catherine Major (La Danse à Saint-Dilon), Lynda Lemay (Madame Adrienne), Jean-Pierre Ferland (Gros Pierre), Louise Forestier (Ma jeunesse), Loco Locass (Tout le monde est malheureux), Richard Desjardins (Pendant que), Jessica Vigneault (J'ai mal à la terre), Les Charbonniers de l'enfer (Mettez vot' parka), Florent Vollant (Jack Monoloy).
Et tous les artistes se retrouvent pour une version collective de Les Gens de mon pays.

2010 CD "3e temps"
Participation au disque de Grand Corps Malade
TU ES, DONC J'APPRENDS (Grand Corps Malade – Charles Aznavour)
Sortie : 18 octobre 2010
• *Duo avec Grand Corps Malade.*

2011 CD EMI "Aznavour toujours"
VA (Charles Aznavour) 4'27
VIENS M'EMPORTER (Charles Aznavour)3'51
TU NE M'AIMES PLUS (Charles Aznavour) 4'53
J'AI CONNU (Charles Aznavour) 3'33
CE PRINTEMPS-LÀ (Charles Aznavour) 5'37
ELLE (en duo avec Thomas Dutronc) (Charles Aznavour) 3'17
FLAMENCA FLAMENCO (Charles Aznavour) 3'45
LES JOURS (Charles Aznavour) 3'31
QUE J'AIME, J'AIME ÇA (Charles Aznavour) 5'35
DES COUPS DE POING (Charles Aznavour) 5'18
LA VIE EST FAITE DE HASARD (Charles Aznavour) 4'54
L'INSTINCT DU CHASSEUR (Charles Aznavour) 2'41

2014 CD UNIVERSAL MUSIQUE DIVISION BARCLAY AZNAVOUR, SA JEUNESSE

- **Collégiale *: Sa jeunesse***

2015 CD UNIVERSAL MUSIC DIVISION BARCLAY *Encores*
AVEC UN BRIN DE NOSTALGIE (Charles Aznavour) 3'14
MA VIE SANS TOI (Charles Aznavour) 3'09
LES PETITS PAINS AU CHOCOLAT (Charles Aznavour) 4'30
T'AIMER (Charles Aznavour) 4'05
DES TENEBRES A LA LUMIERE (Charles Aznavour) 3'20
ET MOI JE RESTE LA (Charles Aznavour) 4'35

MON AMOUR JE TE PORTE EN MOI (Charles Aznavour) 2’22
CHEZ FANNY (Charles Aznavour) 4’26
SONNEZ LES CLOCHES (Charles Aznavour) 4’26
LA MAISON ROSE (Charles Aznavour) 5’36
DE LA MOME A EDITH (Charles Aznavour) 3’15
YOU’VE GOT TO LEARN (en duo avec Benjamin Clementine) 3’21

FILMOGRAPHIE DE CHARLES AZNAVOUR

Nous reprenons et complétons, ici, la filmographie réalisée par Daniel Pantchenko et Marc Robine dans *Aznavour ou le destin apprivoisé*, paru chez Fayard/Chorus en 2006. Cette filmographie comprend tous les films (courts et longs métrages) et téléfilms auxquels Charles Aznavour a participé en tant qu'acteur, compositeur de la musique, auteur du scénario ou des dialogues. L'année indiquée est celle de la sortie du film.

1938
Les Disparus de Saint-Agil, de Christian-Jaque.
1945
Adieu chérie, de Raymond Bernard.
1947
Il était trois chansons, court métrage de Claude Lalande.
1949
Dans la vie tout s'arrange, de Marcel Cravenne.
1956
Une gosse sensass, de Robert Bibal.
1957
C'est arrivé à "Trente-six chandelles", d'Henri Diamant-Berger.
Paris music-hall, de Stany Cordier.
1958
Oh ! Qué mambo !, de John Berry.
Pourquoi viens-tu si tard ?, d'Henri Decoin.
La Tête contre les murs, de Georges Franju.
1959
Les Dragueurs, de Jean-Pierre Mocky.
Le Testament d'Orphée, de Jean Cocteau.
Tirez sur le pianiste, de François Truffaut.
1960
Le Passage du Rhin, d'André Cayatte.
Un taxi pour Tobrouk, de Denys de La Patellière.
Gosse de Paris, court métrage de Marcel Martin.
1961
Horace 62, d'André Versini.
Les Lions sont lâchés, d'Henri Verneuil.
1962
Le Diable et les Dix Commandements, sketch *Homicide point ne seras*, de Julien Duvivier.
Tempo di Roma, de Denys de La Patellière.
Les Vierges, de Jean-Pierre Mocky.
Le Rat d'Amérique, de Jean-Gabriel Albicocco.
Pourquoi Paris ?, de Denys de La Patellière.
Les Quatre vérités, sketch *Les Deux pigeons*, de René Clair.
1963
Cherchez l'idole, de Michel Boisrond.
Haute infidélité, sketch *Péché dans l'après-midi*, d'Elio Petri.
1964
Le Crocodile majuscule, court métrage d'Eddy Ryssack.

1965
La Métamorphose des cloportes, de Pierre Granier-Deferre.
Paris au mois d'août, de Pierre Granier-Deferre.
Thomas l'imposteur, de Georges Franju.
Le Faiseur de rires, court métrage de Jean-Claude Hechinger.
1966
Le Facteur s'en va-t'en guerre, de Claude Bernard-Aubert.
Banbuck, court métrage d'Adolphe Dhrey et Jean Kargayan.
1967
Caroline chérie, de Denys de La Patellière.
Candy, de Christian Marquand.
1968
L'Amour, de Richard Balducci.
1969
Le Temps des loups, de Sergio Gobbi.
The Games, de Michael Winner.
Les Derniers Aventuriers (*The Adventurers*), de Lewis Gilbert.
1970
Un beau monstre, de Sergio Gobbi.
1971
Les Intrus, de Sergio Gobbi.
La Part des lions, de Jean Larriaga.
1973
The Blockhouse, de Clive Rees.
1974
Dix Petits Nègres, de Peter Collinson.
1975
Intervention Delta (*Sky Riders*), de Douglas Hickox.
1976
Folies bourgeoises, de Claude Chabrol.
1978
Claude François, le fi lm de sa vie, de Samy Pavel.
1979
Le Tambour (*Die Blechtrommel*), de Volker Schlöndorff.
Ciao les mecs !, de Sergio Gobbi.
1981
Qu'est-ce qui fait courir David ?, d'Élie Chouraqui.
1982
La Montagne magique (*Der Zauberberg*), de Hans W. Geissendörfer.
Les Fantômes du chapelier, de Claude Chabrol.
1983
Édith et Marcel, de Claude Lelouch.
Une jeunesse, de Moshé Mizrahi.
Viva la vie !, de Claude Lelouch.
1985
Paolino, la juste cause et une bonne raison, téléfilm de François Reichenbach.
Le Paria, téléfilm de Denys de La Patellière.
1986
Yiddish Connection, de Paul Boujenah.
1988

Mangeclous, de Moshe Mizrahi.

1989

Laura, téléfilm de Jeannot Szwarc.

1991

Les Années campagne, de Philippe Leriche.
Il ritorno di Robot, téléfilm de Pino Passalacqua.
Le Jockey de l'Arc de Triomphe, téléfilm de Pino Passalacqua.
Le Chinois, série de téléfilms de Gérard Marx et Roberto Bodegas [*La Lumière noire*, *L'Héritage*, *Le Pachyderme*, *Les Somnambules*, *Un tour de passe-passe*].

1992

Il Maestro, de Marion Hänsel.

1993

Un alibi en or, téléfilm de Michèle Ferrand.

1995

Baldipata, téléfilm de Michel Lang.
Le Chinois [*L'Ange déchu*], téléfilm de Roberto Bodegas.

1996

Le Comédien, de Christian de Chalonge.

1997

Pondichéry, dernier comptoir des Indes, de Bernard Favre.
Baldi et les petits riches, téléfilm de Claude d'Anna.
Baldi et la voleuse d'amour, téléfilm de Claude d'Anna.
Sans cérémonie, téléfilm de Michel Lang.

1998

Le Serment de Baldi, téléfilm de Claude d'Anna.
Baldi et radio-trottoir, téléfilm de Claude d'Anna.

2000

Laguna, de Dennis Berry.
Les Mômes, téléfilm de Patrick Volson.
Baldi et Tini, téléfilm de Michel Mees.

2001

Ararat, de Atom Egoyan.
La Vérité sur Charlie (*The Truth about Charlie*), de Jonathan Demme.
Judicaël, téléfilm de Claude d'Anna.

2002

Angélina, téléfilm de Claude d'Anna.
Le Passage du bac, téléfilm d'Olivier Langlois.

2004

Emmenez-moi, d'Edmond Bensimon.

2005

Le Père Goriot, téléfilm de Jean-Daniel Verhaeghe.

2006

Ennemis publics, de Karim Abbou et Kader Ayd.
Mon colonel, de Laurent Herbiet.

2009

Là haut, de Peter Docter.

2013

L'habit de fait pas le moine, court-métrage de Sandrine Veysset.

• Films dont Charles Aznavour a composé la musique
1956 : *Une gosse sensass*, de Robert Bibal – **1957 :** *Ces dames préfèrent le mambo*, de Bernard Borderie – **1958 :** *L'Île du bout du monde*, d'Edmond T. Gréville ; *Pêcheur d'Islande*, de Pierre Schoendoerffer ; *Soupe au lait*, de Pierre Chevalier ; *Pourquoi viens-tu si tard ?*, d'Henri Decoin – **1959 :** *Le Cercle vicieux*, de Max Pecas ; *La Nuit des traqués*, de Bernard-Roland – **1960 :** *Tu ne tueras point*, de Claude Autant- Lara ; *Gosse de Paris*, court métrage de Marcel Martin – **1961 :** *De quoi tu t'mêles, Daniela !*, de Max Pecas ; *Douce violence*, de Max Pecas ; *Les Petits Matins*, de Jacqueline Audry – **1962 :** *C'est pas moi, c'est l'autre*, de Jean Boyer ; *Pourquoi Paris ?*, de Denys de La Patellière ; *Les Quatre Vérités*, de René Clair – **1970 :** *Sapho ou la fureur d'aimer*, de Georges Farrel – **1981 :** *Qu'est-ce qui fait courir David ?*, d'Elie Chouraqui – **1982 :** *Édith et Marcel*, de Claude Lelouch ; *Les Fantômes du chapelier*, de Claude Chabrol.

• Films dont Charles Aznavour a écrit le scénario
1986 : *Yiddish Connection*, de Paul Boujenah ; *Genève*, court métrage de François Reichenbach.

• Film dont Charles Aznavour a écrit les dialogues
1971 : *Les Intrus*, de Sergio Gobbi.

Index alphabétique des chansons de Charles Aznavour

Le titre est suivi de l'année qui figure dans *l'Intégrale 2010* ou l'année de l'enregistrement discographique pour les chansons qui n'y figurent pas ainsi que des numéros de pages qui s'y réfèrent.

A

À contre-amour **(1992)** 152, 174
À ma femme **(1972)** 279, 683
À ma fille **(1965)** 131, 139, 148,278, 632, 683
À ma manière **(1994)** 145, 146, 276, 378, 380
A propos de pommier **(1957)** 101
À t'regarder **(1955)** 346
Ah ! **(1954)** 96, 139, 691, 692
Aimer**(1993)** 172, 174, 718
Alleluia ! **(1962)** 305, 698
Allez vaï Marseille **(1980)** 359, 713
Alors je dérive **(1969)** 153, 706
Amour amer **(1997)** 139, 174, 329, 721, 722
Après l'amour**(1956)** 138, 155, 227, 228, 376, 492, 513, 517, 541, 613, 649, 693, 694, 696, 700, 708, 716, 723
Attention à la femme **(1958)** 182, 219
Au clair de mon âme **(1963)** 101, 699
Au creux de mon épaule **(1954)** 179, 353, 717, 721, 725, 726
Au nom de la jeunesse **(1968)** 292, 293, 295, 705, 706
Au pays de mon enfance **(1991)** 256
Au printemps tu reviendras **(1964)** 153, 702
Autobiographie **(1980)** 85, 86, 144, 201, 262, 263, 421, 423, 449, 712, 713
Avant, pendant, après **(2007)** 516, 727
Avec **(1964)** 99, 171, 701, 727, 728
Avec ses yeux-là **(1957)** 361, 697, 698
Avec un brin de nostalgie **(2015)** 190, 256, 267, 268, 730
Ay je l'aime (**1953)** 174
Ay mourir pour toi **(1957)** 130-131, 541, 717

B

Bal du faubourg **(1946)** 64, 694
Bon anniversaire **(1963)** 139, 146, 181, 218, 346, 374, 435, 562, 563, 612, 622, 683, 699, 709, 711, 723
Bonne chance **(1964)** 306, 391

C

Camarade **(1977)** 284, 383, 560, 710, 711
C'est ainsi que les choses arrivent **(1972)** 217
C'est fini **(1965)** 151, 585, 702
C'est merveilleux l'amour **(1957)** 174, 694, 700
C'est un gars **(1949)** 58, 367, 626, 715, 728, 729
Ca passe **(1980)** 560
Caroline**(1967)** 455, 704
Ce jour tant attendu **(1960)** 179, 696, 697
Ce métier **(1997)** 310, 313, 378, 721, 722
Ce n'est pas toujours drôle le cinéma **(1956)** 195, 217
Ce printemps-là **(2011)** 292, 293, 730
Ce sacré piano **(1958)** 267, 268, 695, 696, 700, 717, 721
Chanson du faubourg **(1977)** 267, 268, 711
Chanson souvenir **(1992)** 247, 256, 267, 353, 718
Chaque fois que j'aime **(1964)** 174, 701
Cinq filles à marier **(1940)** 95
Comme des étrangers **(1961)** 84, 141, 178, 584, 697
Comme ils disent **(1972)** 15, 139, 201, 217, 221, 222, 328, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 436, 437, 438, 455, 550, 567, 568, 597, 621, 622, 678, 683, 685, 711, 713, 716, 719, 720, 722, 724, 725, 726, 727, 728, 729

D

Dans dix ou vingt ans **(1982)** 256
Dans le feu de mon âme **(2003)** 358, 725
De la Môme à Édith **(2015)** 61
De la scène à la seine **(2000)** 199, 374, 723
De t'avoir aimée **(1976)** 174, 703, 704, 709, 721
Des mots **(2003)** 106, 427, 680, 725
Désormais **(1969)** 178, 217, 374, 572, 705, 706, 707, 709, 725, 726
Dis-moi que tu m'aimes **(1997)** 168
Dix ans trop tôt **(1991)** 247, 700
Dormir avec vous madame **(1987)** 337, 697

E

Écrire **(2010)** 416, 663
Emmenez-moi **(1968)** 14,
15, 198, 359, 362, 363, 368, 369, 370, 386, 443, 448, 451, 523, 535,
550, 551, 553, 556, 581, 584, 585, 588, 616, 686, 689, 702, 704, 706, 707, 708, 709, 710, 716, 719
En revenant de Québec **(1949)** 586, 672, 673, 719
Et bâiller et dormir (**1953)** 336
Et moi dans mon coin **(1966)** 204, 205, 685, 686, 693, 705, 719
Et moi je reste là **(2010)** 145, 146, 719
Et pourtant **(1963)** 165, 299, 300, 337, 362, 363, 365, 369, 370, 695

Et puis vient septembre **(1980)** 349
Et que je t'aime **(1982)** 168, 696
Éteins la lumière **(1967)** 686, 695
F
Fado **(2007)** 258, 709
Féline **(1982)** 147, 221, 696
For me, formidable **(1964)** 363, 365, 368, 606, 698
Fraternité **(1960)** 77, 678
G
Gitana gitana **(1997)** 188, 703
H
Habillez-vous **(2000)** 207, 705
Hier encore **(1964)** 14, 128, 247, 256, 267, 336, 344, 349, 358, 359, 363, 365, 366, 367, 369, 370, 437, 438, 510, 552, 558, 595, 608, 616, 617, 683
I
Idiote je t'aime **(1972)** 104, 168, 599, 688
Il faut saisir sa chance **(1962)** 298, 380
Il faut savoir **(1962)** 118, 167, 209, 336, 381, 507, 551, 581, 595, 667
Il pleut **(1946)** 70, 95, 672
Il te suffisait que je t'aime **(1965)** 168, 209, 256, 372, 683
Il y a des trains **(2003)** 558, 559, 586, 590, 707
Il y avait **(1950)** 58, 59, 61
Il y avait trois jeunes garçons **(1949)** 191, 676
Ils sont tombés **(1976)** 134, 140, 146, 190, 281, 282, 314, 315, 316, 318, 382, 507, 691
I want to be kissed **(1953)** 378, 677
J
J'abdiquerai **(2007)** 137, 403, 404, 420, 517, 531, 709
J'ai appris alors **(1954)** 63, 676
J'ai besoin de ton amour **(1964)** 168
J'ai bu **(1945)** 67, 346, 500, 672
J'ai connu **(2011)** 281, 712
J'ai souvent envie de le faire **(1966)** 221, 541, 708
J'ai tort **(1961)** 351, 372, 374, 680
J'ai vécu **(1971)** 247, 688
J'ai vu Paris **(1977)** 287, 692
J'aime paris au mois de mai **(1951)** 134, 196, 284, 366, 369, 550, 675
J'en déduis que je t'aime **(1959)** 167, 168, 451, 678
Je bois **(1987)** 208, 346, 697
Je cherche mon amour **(1955)** 168, 674
Je fais comme si **(1982)** 373, 695
Je hais les dimanches **(1952)** 81, 677
Je m'voyais déjà **(1960)** 14, 82, 187, 189, 190, 212, 274, 337, 344, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 425, 426, 427, 447, 451, 523, 534, 540, 542, 544, 550, 551, 553, 561, 666

Je ne comprends pas **(1978)** 98, 205, 373, 694
Je n'ai pas vu le temps passer **(1973)** 183, 184, 267, 692
Je n'ai qu'un sou **(1946)** 187, 188, 672
Je n'aurais pas cru ça de toi **(1991)** 173, 700
Je n'entends rien **(2003)** 218, 706
Je n'oublierai jamais **(1969)** 574, 687
Je ne peux pas rentrer chez moi **(1959)** 183, 248, 346, 347, 348, 366, 569, 677
Je ne veux plus parler d'amour **(1971)** 164, 688
Je rentre chez nous **(1987)** 346, 347, 348, 451, 697
Je reviens Fanny **(1974)** 95, 346, 686
Je reviens **(1972)** 346, 373, 686
Je suis amoureux **(1947)** 168, 176, 672
Je t'aimais tant **(1964)** 168, 683
Je t'aime a.i.m.e **(1994)** 104, 105, 135, 168, 256, 365, 367, 704
Je t'aime comme ça **(1955)** 168, 500, 569, 674
Je t'aime tant **(1986)** 168, 697
Je t'aimerai toujours **(1955)** 168
Je t'attends **(1963)** 279, 337, 378, 681
Je te donnerai **(1958)** 171, 677
Je te réchaufferai **(1965)** 143, 683
Je te regarde **(1981)** 110, 700
Je veux te dire adieu **(1954)** 134, 220, 378, 379, 674
Je voyage **(2003)** 103, 304, 354, 587, 706
Jezebel **(1951)** 58
Jolies mômes de mon quartier **(1964)** 249, 597, 681
L
L'age d'aimer **(1993)** 140, 700
L'aiguille **(1987)** 110, 134, 148, 321, 697
L'album de toi **(1992)** 267, 449, 700
L'amiral **(1992)** 187, 633, 700
L'amour a fait de moi (**1944)** 168, 676
L'amour bon dieu l'amour **(1980)** 163, 168, 695
L'amour c'est comme un jour **(1962)** 377, 680
L'amour et la guerre **(1959)** 278, 375, 679
L'amour nous emporte **(1982)** 168, 696
L'émigrant **(1958)** 82, 187, 350, 412, 674
L'enfant prodigue **(1959)** 194, 372, 374, 483, 679
L'indifférence **(1972)** 172, 293, 412, 422, 689
L'instant présent **(1971)** 230, 234, 262, 263, 504, 688
L'instinct du chasseur **(1991)** 221, 712
La bagarre **(1959)** 306, 674
La baraka **(1976)** 143, 589, 691

La bohème **(1965)** 12, 33, 35, 94, 143, 187, 189, 190, 195, 242, 243, 244, 247, 249, 250, 251, 252, 345, 348, 359, 362, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 425, 426, 508, 550, 551, 557, 581, 607, 608, 610, 611, 612, 632
La carilloneur **(1983)** 375, 679
La chanson inutile **(2010)** 107, 108
La critique **(2003)** 128, 144, 344, 707
La dispute **(1981)** 143, 174, 175, 632
La maison rose **(2015)** 195, 251, 252, 256, 348, 713
La mamma **(1963)** 204, 272, 336, 337, 356, 362, 363, 365, 366, 368, 369, 372, 377, 443, 507, 519, 586, 590, 603, 606, 607, 616, 681
La marguerite **(1991)** 143, 192, 266, 267, 668, 700
La plus belle pour aller danser **(1964)** 299, 363, 707
La route **(1964)** 378, 685
La salle et la terrasse **(1983)** 375, 376, 696
La saudade **(1987)** 143, 257, 258, 697
La terre meurt **(2007)** 322, 709
La trentaine **(1982)** 247, 266, 267
La ville **(1957)** 63, 95, 170, 195, 676
Le cabotin **(1968)** 128, 187, 189, 190, 424, 543, 603, 666, 686
Le cancan **(2000)** 136
Le chemin de l'éternité **(1956)** 136, 227, 229, 275
Le droit des femmes **(1997)** 143, 703
Le feutre taupé **(1946)** 80, 83, 134, 185, 195, 672
Le jazz est revenu **(2000)** 195, 293, 705
Le nez **(1964)** 93, 94
Le noyé assassiné **(1952)** 80
Le palais de nos chimères **(1955)** 134, 135, 165, 345, 674
Le repos de la guerrière **(1965)** 178, 635, 684
Le roi des cons **(2006)** 217
Le rouet du temps **(1973)** 95, 247, 263
Le souvenir de toi **(1980)** 257, 694
Le temps **(1965)** 178, 682
Le toréador **(1972)** 301, 683
Le zizi de bastien **(2006)** 136, 217
Les amoureux de papier (**1953)** 168
Les amoureux **(1992)** 168
Les amours médicales **(1977)** 168, 218, 693
Les bateaux sont partis **(2008)** 375, 611, 697
Les bons moments **(1967)** 256, 508, 685
Les Caraïbes **(1997)** 195, 373, 703
Les champinons hallucinogènes **(1972)** 321, 335
Les comédiens **(1962)** 187, 189, 362, 363, 424, 544, 551, 557, 596, 666, 667, 680
Les copains **(1986)** 149, 639
Les deux guitares **(1960)** 81, 252, 272, 363, 368, 574, 590, 604, 678

Les deux pigeons **(1963)** 92, 556, 681
Les émigrants **(1986)** 350, 363, 412, 413, 697
Les enfants de la guerre **(1966)** 280, 685
Les filles d'aujourd'hui **(1965)** 176, 684
Les jours **(2011)** 79, 81, 209, 688
Les marins **(1974)** 187, 633
Les nuits de Montmartre **(1955)** 195
Les petits pains au chocolat **(2015)** 195, 252, 253, 712
Les plaisirs démodés **(1972)** 292, 337, 338, 365, 367, 508, 551, 581, 688
Les vertes années **(1967)** 195, 256, 686
Lisboa **(2003)** 249, 586, 587, 706
M
Ma mémoire **(1982)** 247, 248, 695
Ma mie **(1966)** 257, 685
Mais c'était hier **(1976)** 247, 267, 692
Marie l'orpheline **(1969)** 186, 687
Marie quand tu t'en vas **(1976)** 186, 378, 692
Mé qué, mé qué **(1954)** 67, 378, 589
Mes emmerdes **(1976)** 148, 190, 264, 265, 337, 350, 363, 369, 405, 425, 428, 506, 543, 544, 692
Moi j'fais mon rond **(1954)** 136
Moi je vis en banlieue **(2007)** 211, 276
Mon ami, mon judas **(1980)** 405, 506
Mon amour aux quatre saisons **(1978)** 166, 168
Mon émouvant amour **(1980)** 134, 168, 425, 427, 694
Monsieur est mort **(1983)** 375, 679
Monsieur Gabriel **(1954)** 109, 110, 185, 193
Monsieur Jonas **(1952)** 135, 136, 184, 185, 674
Mourir d'aimer **(1971)** 168, 170, 302, 303, 304, 363, 366, 519, 613, 688
N
Ne crois surtout pas **(1957)** 96, 351, 680
Ne dis rien **(1964)** 148, 175, 205, 378, 681
Ne l'amputez pas **(2006)** 217
Noel d'autrefois **(1974)** 255, 373, 694
Non, je n'ai rien oublié **(1961)** 24, 143, 203, 247, 368, 478, 479, 547, 617, 640, 672
Nos avocats **(2000)** 173, 705
Nous irons à Vérone **(1973)** 140, 170, 171, 208, 273, 586, 587, 690
Nous n'avons pas d'enfant **(1971)** 174, 346, 695
Nous nous reverrons un jours ou l'autre **(1980)** 367, 543, 703
Nous nous sommes aimés **(2015)** 325
O
On a toujours le temps **(1968)** 375, 687
On ne sait jamais **(1956)** 166, 209, 345, 675

On ne veut plus de nous ici **(1991)** 218, 700
Oublie Loulou **(1944)** 83, 134, 147, 673
P
Papa Calypso **(1978)** 373
Parce que tu crois **(1970)** 177, 178, 615, 684
Paris au mois d'aout **(1966)** 349, 684
Parti avec un autre amour **(1956)** 168, 677
Pas guéri de mes années d'enfance **(1981)** 140, 249, 252, 253, 696
Plus bleu que le bleu de tes yeux **(1951)** 58, 60, 657, 658, 673
Poker (**1953)** 135, 212, 327, 673
Pour essayer de faire une chanson **(1966)** 102, 416, 685
Pour faire une jam **(1958)** 349, 676
Pour toi Arménie **(1986)** 307, 313, 314, 315, 381,382, 410, 558, 700
Prends le chorus **(1960)** 349, 679
Q
Qu'avons-nous fait de nos vingt ans ? **(2000)** 346, 363, 705
Quand il s'agit de toi **(1980)** 110
Quand j'en aurai assez **(1966)** 177, 683
Quand vient l'amour **(1974)** 168
Que c'est triste Venise **(1964)** 14, 197, 255, 256, 363, 365, 372, 375, 455, 456, 459, 460, 508, 586, 587, 724
Que dieu me garde **(1962)** 177, 684
Qui ? **(1964)** 67, 210, 271, 598, 681
R
Rendez-vous à Brasilia **(1960)** 302, 303, 382, 586, 587, 678
Rentre chez toi et pleure **(1963)** 378, 682
Retiens la nuit **(1962)** 298, 300, 363, 365, 380, 381, 418, 693
Rien de rien **(1951)** 58
Rouler **(1986)** 128, 135, 218, 634, 697
S
Sa jeunesse **(1956)** 134, 247, 250, 267, 366, 369, 413, 534, 535, 676
Si je devais mourir d'amour **(1963)** 168
Si je n'avais plus **(1958)** 169, 366, 676
Si tu m'emportes **(1963)** 220, 682
Si tu voulais m'aimer **(1964)** 168
Stenka razine **(1951)** 140, 194, 696
Sur la table **(1957)** 191, 676
Sur ma vie **(1955)** 211, 363, 365, 366, 381, 474, 477, 640, 674
Sylvie **(1974)** 96, 97, 185, 186, 209, 294, 295, 299, 682
T
T'en souvient-il ? **(2007)** 197, 247, 586, 588, 589, 709
Tant de monnaie **(1948)** 187, 672
Tendre Arménie **(2007)** 314, 315, 316, 317, 318, 709

Terre nouvelle **(1955)** 191, 306, 378, 675
Tiens, tiens, tiens **(1954)** 147
Toi et moi **(1994)** 220, 611, 700
Ton doux visage **(1990)** 143, 367, 700
Ton nom **(1972)** 526, 599, 688
Tous les pierrots du monde **(1973)** 97
Tous les visages de l'amour **(1974)** 580, 691
Trenetement **(1993)** 68, 73, 74, 109, 143, 192, 367, 700
Trousse chemise **(1962)** 192, 376, 597, 680
Tu exagères **(1963)** 179, 180, 211, 212, 681
Tu n'as plus **(1959)** 96, 266, 680
Tu t'laisses aller **(1960)** 135, 179, 180, 210, 211, 212, 266, 300, 350, 369, 374, 424, 425, 427, 557, 581, 604, 666, 678
Tu veux **(1964)** 220, 709
U
Un concerto déconcertant **(1994)** 110, 111, 700
Un corps **(1977)** 220, 221, 499, 693
Un mexicain **(1962)** 187, 372, 373
Un mort-vivant – délit d'opinion **(2003)** 134, 135, 208, 302, 304, 707
Un par un **(1971)** 148, 149, 264, 342, 688
Un rayon de printemps (**1953)** 74
Une enfant **(1951)** 58, 59, 94, 135, 344, 675
Une idée **(1982)** 697
Une vie d'amour **(1981)** 604, 695
V
Va-t'en **(1994)** 265, 350, 506, 700
Vivre avec toi **(1956)** 144, 165, 202, 344, 597, 598, 675
Voilà que ça recommence **(1957)** 332, 680
Vous et tu **(1983)** 206, 700
Voyez c'est le printemps **(1940)** 74, 672
Y
Y avait donc pas de quoi **(1970)** 106, 107, 161, 688
Yerushalaim **(1967)** 586, 587, 588, 726

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 7
AVERTISSEMENT AU LECTEUR 9
INTRODUCTION GÉNÉRALE 11
0.1. Aspects de la chanson française en tant que catégorie esthétique : essai de définition 26
0.2. Qu'est-ce qu'un classique ? 39
0.3. Annonce du plan 48

PREMIÈRE PARTIE : TRADITION, Une œuvre emblématique de la chanson française 50

SOMMAIRE 51
INTRODUCTION 52
CHAPITRE 1 : CONTEXTE D'ÉMERGENCE : dans la tradition de la chanson de l'après-guerre 54
1.1. Quelques échos de la tradition réaliste : 55
1.1.1.Piaf et Aznavour 57
1.1.2. L'univers topique de la chanson réaliste 62
1.2. Dans la tradition des Auteurs-Compositeurs-Interprètes 65
1.2.1. Trenet, un maître ès chanson 68
1.2.2. Aznavour et la posture de l'ACI 65
1.3. Cousinage avec la tradition de la chanson littéraire 76
1.3.1. Aznavour et la chanson littéraire ; Aznavour poète ? 77
1.3.2. La chanson aznavourienne et les expériences littéraires de son temps : Amitiés et influences littéraires 78

CHAPITRE 2 : AZNAVOUR OU LA TENTATION DE L'ÉCRITURE : la figure de l'auteur 85
INTRODUCTION 86
2.1. Une inspiration savante : les intertextes littéraires 89
2.1.1. Intertextualité littéraire 91
2.1.2. Intertextualité biblique 98
2.2. Art poétique, métaréflexion et chanson au miroir 100
2.2.1. Une écriture qui se pense et réflexions sur le « dire » 102
2.2.2. Une chanson sur « rien » et « une chanson inutile » 106
2.2.3. Littérature et musique comme motifs scripturaux 109
2.3. Aznavour, de la chanson à l'écriture 112
2.3.1. Aznavour et l'écriture de l'intime : extimité et métatextualité 114
2.3.2. Aznavour romancier et nouvelliste 119
2.3.3. Interférence générique : la chanson dans la prose aznavourienne 126

CHAPITRE 3 : LE STYLE D'AZNAVOUR : 130
INTRODUCTION 131
3.1. Aznavour, du parolier à l'auteur ou l'évolution d'un style : Les trois phases de l'écriture aznavourienne ou *L'éveil, l'élan, l'envol* 134
3.2. Quelques remarques de composition : 139
3.2.1. Une écriture en vers 140
3.2.2. Le refrain aznavourien 142
3.2.3. Musicalité 146
3.2.4. Le « temps compté » : chanson brève et chanson énumérative 148

CONCLUSION DE LA PARTIE : AZNAVOUR ET LES CANONS DE LA CHANSON FRANÇAISE 151

DEUXIÈME PARTIE :
RÉGULARITÉ : La chanson aznavourienne et les lieux communs : une inspiration savante et conventionnelle sublimée 153
SOMMAIRE 154
INTRODUCTION : REMARQUES PRÉLIMINAIRES 155
0.1. Théorie des lieux communs, topoï, clichés et stéréotypes 156
0.2. Chanson et lieux communs 159

CHAPITRE 1 : CHANTRE DES LIEUX COMMUNS, Pour une topologie Aznavourienne 162
1.1. L'amour : lieu commun universel, lieu commun aznavourien 163
1.1.1. MOTIF OBSÉDANT, APORIE LEXICALE, IMAGES STÉRÉOTYPÉES, VARIANTES INFINIES 163
1.1.2. EROS-THANATOS 169
1.1.3. LA DOULEUR DU COUPLE (CONJUGAL) : SÉPARATION, RUPTURE, DIVORCE, CRISE 171
1.1.4. MISOGYNIE 175
1.2. Le topos narratif : Aznavour, *homo narrativus* 182
1.2.1. LE CANTEUR AZNAVOURIEN ET LES PERSONNAGES DE CHARLES AZNAVOUR 183
1.2.2. STRUCTURES NARRATIVES CLASSIQUES : CANEVAS SIMPLES, FAIT DIVERS, MYTHE ET LÉGENDE 191
1.2.3. UN DÉCOR PRECISE 195

CHAPITRE 2 : SUBLIMATION DU LIEU COMMUN ET MODERNITÉ 200
INTRODUCTION 201
2.1. Chutes, écarts et effets de surprise ou l'art de détourner les topoï. Les procédés de mise à distance et de réécriture du lieu commun 203
2.2. Fulgurances et innovation thématique : chanson sur tout ou l'apologie de la banalité 214
2.3. De la chanson sentimentale à la chanson sensuelle : Aznavour ou la réécriture de l'odalisque. 219

CONCLUSION DE LA PARTIE : AZNAVOUR OU LE RÉALISME SENTIMENTAL (Hawkins) ; PLAIRE POUR DURER 223

TROISIÈME PARTIE : PERENNITE : une dynamique temporelle 225
SOMMAIRE 226
INTRODUCTION 227
CHAPITRE PRELIMINAIRE 234
0.1. « Pourvu que l'on chante demain ! » 234
0.2. Temps et chanson 236
0.3. « Chanson souvenir » 238

CHAPITRE 1 : UNE POÉTIQUE DU TEMPS, Une pulsion nostalgique généralisée 241
1.1. La nostalgie 242
1.2. Le leitmotiv de la fuite du temps 261
1.3. Projection et appréhension nostalgique de l'avenir 269
1.4. Histoire collective : fond sonore d'un retour nostalgique 276

CHAPITRE 2 : DANS L'AIR DU TEMPS, Continuité et mutations 290
INTRODUCTION : le souci du générationnel chez Aznavour, une sensibilité certaine pour l'air du temps 291

2.1. Aznavour et la vague yéyé 294
2.2. La chanson aznavourienne face aux actualités immédiates et effets de mode 302
2.3. Engagement : l'Arménie et autres causes 308
2.3.1. Engagement politique : l'Arménie ou l'engagement poétique 313
2.3.2. Quelques chansons pour un engagement société 320
2.4. Contemporanéité : dialogisme et métissage musical 324

CHAPITRE 3 : JEUX DE MÉMOIRE : Le ressassement comme modalité de survie 331
INTRODUCTION : le ressassement une ouverture sur l'infini 332
3.1. Réorchestrations rééditions, et réinterprétations 336
3.2. Autoréférentialité, échos et lieux communs aznavouriens 342
3.3. Le duo : l'autrefois « ici et maintenant » 353

CHAPITRE 4 : LES STANDARDS AZNAVOURIENS DANS LE RÉPERTOIRE DE LA CHANSON FRANÇAISE : ses atemporels 360
INTRODUCTION 361
4.1. Ses classiques 363
4.2. Ses classiques issus de collaborations avec d'autres figures de la chanson française 371
4.2.1. Ses auteurs : 371
4.2.1.1. Jacques Plante 372
4.2.1.2. Bernard Dimey 374
4.2.2. Ses collaborateurs populaires : 377
4.2.2.1. Bécaud 377
4.2.2.2. Hallyday 380

CONCLUSION DE LA PARTIE : UN CLASSIQUE DANS L'AIR DU TEMPS 383

QUATRIÈME PARTIE : RÉCEPTION : CONSÉCRATION ET PERPÉTUATION. Discours critique, patrimonialisation, universalité 385
SOMMAIRE 386
INTRODUCTION 387
CHAPITRE 1 : CULTE DE L'IMAGE, L'image comme stratégie et second canal de réception 395
INTRODUCTION 396
1.2. L'éthos aznavourien : mise en valeur de soi, ambiguïté et déconstruction des stéréotypes 399
1.1.1. Égocentrique 403
1.1.2. Fils d'immigrés et artiste qui fait France 409
1.1.3. L'écrivain et l'auteur 415
1.2. Théâtralité : le geste et les performances d'Aznavour 422
1.3. L'image d'Aznavour : une image intermédiale 429
1.3.1. L'image médiatique : saturation 433
1.3.2. L'image filmique 440
1.3.3. L'image photographique 446
1.3.4. La bande-dessinée 457

CHAPITRE 2 : RÉCEPTION ET DISCOURS CRITIQUE 466
INTRODUCTION 467
2.1. Une littérature hagiographique abondante : panégyrique, romanesque et démythification 470
2.1.1.Panégyrique 481
2.1.2.Romanesque 483
2.1.3.Démythification 486
2.2. La critique journalistique : de la satire méprisante aux éloges hyperboliques 494
2.2.1. Le temps de la critique : « *L'enroué vers l'or* », « *Le Petit Aznavour* » : mépris, opprobre et incompréhension 498
2.2.2. Le temps de la reconnaissance. Revanche et « mea culpa » : célébration d'un artiste industrieux et sentiment de ressassement du « Grand Aznavour » devenu « classique » 501
2.2.3. Le temps de la consécration et de la canonisation. Longévité : le biographique aux dépens de l'œuvre et célébration 505
2.2.4. La presse face mort d'Aznavour : confirmation d'une canonisation 509

CHAPITRE 3 : PATRIMONIALISATION 513
INTRODUCTION 514
3.1. Distinctions, récompenses et honneurs divers 517
3.2. Les hommages : un rempart contre l'oubli 525
3.2.1. Chansons, spectacles et albums 525
3.2.2. Transtextualité et réécritures 537
- 3.2.2.1. Parodies 540
- 3.2.2.2. Pastiches 545
- 3.2.2.3. Reprises 549
- 3.2.2.4. Allusions dans les arts et réécriture inter-générique 555

3.3. Aznavour prétexte à des œuvres autobiographiques hommages : *Notre histoire* d'Évelyne Aznavour et *Petit frère* d'Aida Aznavour 560

CHAPITRE 4 : UNIVERSALITÉ 576
INTRODUCTION : Une chanson internationaliste et un artiste « baladin » 577
4.1. « *Emmenez-moi au bout de la terre* » : Pérégrinations et l'ailleurs dans l'œuvre aznavourienne 584
4.2. Aznavour et les États-Unis : son « rêve américain » 592
4.3. Aznavour ou l'internationalisation de la chanson française : exportation et défense et illustration de la francophonie 601
4.3.1. Traductions et adaptations 601
4.3.2. Collaborations internationales (duos) 609
4.3.3. Hommages, filiations et réception critique à l'international 613

CONCLUSION GÉNÉRALE **621**
BIBLIOGRAPHIE ET AUTRES SOURCES DE DOCUMENTATION **637**
ANNEXES **658**
1. ENTRETIEN AVEC CHARLES AZNAVOUR 02 JUIN 2015 **660**
2. DISCOGRAPHIE DE CHARLES AZNAVOUR **672**
3. FILMOGRAPHIE DE CHARLES AZNAVOUR **714**
INDEX DES CHANSONS CITEES **718**
TABLE DES MATIERES **726**

RESUME

Cette thèse confronte la figure de l'auteur-compositeur-interprète français Charles Aznavour à la notion de « classique ». Elle cherche à apporter les indices et les preuves empiriques du classicisme de l'artiste afin de tenter de définir un classicisme en chanson à partir de son exemple qui a une valeur paradigmatique dans ce travail. En effet, nous partons du constat que Charles Aznavour est considéré comme un classique de la chanson française en tant que catégorie esthétique afin de parvenir à comprendre le processus de son devenir classique et de la patrimonialisation dont il a été l'objet. Nous essayons d'apporter un éclairage sur les fondements esthétiques et poétiques de cette étiquette de « classique » qui lui est attribuée. Ainsi, cette thèse tente de démontrer que le classicisme de Charles Aznavour s'explique par une sublimation des lieux communs qu'il nourrit et s'approprie au point d'en faire sa marque de fabrique. Son intelligence de l'air du temps et son exploitation des ressorts du temps ont également été perçus comme des facteurs de sa pérennité. En effet, les motifs de la nostalgie et du ressassement structurent son œuvre et lui permettent ainsi de rester d'actualité et d'être actualisable. Anamnèse et répétition seraient donc à l'origine de son atemporalité. Enfin, la stratégie de communication de l'artiste, au service d'une auto-patrimonialisation, le discours critique qui a entouré son œuvre et les discours qui la perpétuent à travers les procédés de la transtextualité sont interrogés afin d'indiquer que la classicisation de l'auteur-compositeur-interprète repose sur sa réception. Aznavour a paradoxalement atteint l'universalité en défendant la chanson française à l'étranger en l'exportant, entre autres, en langue étrangère. Cette thèse se veut donc la compréhension du phénomène de la classicisation à partir d'un exemple qui démontre la complexité du devenir classique en chanson.

MOTS-CLES : CANTOLOGIE, CHARLES AZNAVOUR, AUTEUR-COMPOSITEUR-INTERPRETE, CLASSIQUE, CHANSON FRANÇAISE, LIEUX COMMUNS, PÉRENNITÉ, RÉCEPTION, PATRIMONIALISATION, UNIVERSALITÉ

Abstract: This thesis examines the personage of the French singer-songwriter Charles Aznavour in relation to the notion of 'classic'. It intends to present clues and empirical evidence of the artist's classicism in an attempt to define classicism in music, based on his example of paradigmatic importance in this work. In fact, this project departs from the observation that Charles Aznavour is considered as a classical figure of the French *chanson*, as an aesthetic category, with the view of understanding the process of his becoming a classic and the patrimonialization of which he has been the subject. In this thesis I try to shed some light on the aesthetic and poetic tenets of the label that he has been given: that of 'classic'. Therefore, this thesis seeks to demonstrate that Charles Aznavour's classicism could be explained by a sublimation of commonplaces which he nurtures and appropriates so as to make it his trade mark. His understanding of the zeitgeist and his exploitation of various temporal modes have been seen as components of his perennity. In fact, the motives of nostalgia and reiteration give structure to his body of work and enable him to remain relevant and updateable; anamnesis and repetition are thus the source of his a-temporality. Lastly, the artist's communication strategy—which serves a self-patrimonialization—the critical discourse that has surrounded his work, and the discourses that perpetuate the latter through processes of transtextuality, are questioned so as to indicate that the classicization of the singer-songwriter is based on the reception of the latter. Aznavour has paradoxically reached universality by defending the French *chanson* abroad by exporting it, among other things, in foreign languages. Hence, this thesis proposes to comprehend the phenomenon of classicization based on an example that illustrates the complexity of becoming a 'classic' in music.

KEY WORDS: CANTOLOGY, CHARLES AZNAVOUR, SINGER-SONGWRITER, CLASSIC, FRENCH *CHANSON*, COMMONPLACE, PERENNITY, RECEPTION, PATRIMONIALIZATION, UNIVERSALITY.