

Une voix en éclats : l'énonciation chez Georges Brassens

Auteur : Mazy, Achille

Promoteur(s) : Purnelle, Gérald

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/25078>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues et de Littératures françaises et romanes

Une voix en éclats :
L'énonciation chez Georges Brassens
Analyse de configurations énonciatives dans les textes des
Chansons enregistrées de Brassens

Mémoire présenté par Achille MAZY

Sous la direction de Gérard PURNELLE
En vue de l'obtention du diplôme de Master
en Langues et Lettres françaises et romanes,
orientation générale, à finalité didactique
Lecteurs : Justine HUPPE, François PROVENZANO
Année académique 2025-2026

« Autrefois, quand j'étais marmot
J'avais la phobie des gros mots
Et si j'pensais « merde » tout bas
Je ne le disais pas
Mais
Aujourd'hui que mon gagne-pain
C'est d'parler comme un turlupin
Je n'pense plus " merde ", pardi
Mais je le dis

J'suis l'pornographe
Du phonographe
Le polisson
De la chanson¹ ! »

¹ BRASSENS, Georges, *Le pornographe*, dans BRASSENS, Georges, *Œuvres complètes*, éd. LIÉGEOIS, Jean-Paul, Paris, Le Cherche Midi, 2007, p.113-115.

Remerciements

Je souhaite avant tout exprimer ma profonde gratitude envers Monsieur Purnelle, mon promoteur, pour son accompagnement attentif, sa disponibilité et la pertinence de ses conseils tout au long de ce travail. Ses remarques toujours justes et son exigence rassurante ont largement contribué à donner forme et cohérence à ce mémoire.

J'adresse également ma sincère reconnaissance envers les membres du jury et du comité de lecture, Madame Huppe et Monsieur Provenzano, pour l'attention portée à mon travail et pour les échanges stimulants qui en découleront le jour de ma défense orale.

Je souhaite aussi remercier les chercheurs et chercheuses dont les travaux ont nourri ma réflexion, en particulier Michèle Monte, pour sa théorie de l'énonciation poétique, Jean-Paul Liégeois, pour son édition des *Œuvres complètes de Georges Brassens*, Zazie Hattemer, dont l'étude sur le récit chez Brassens a constitué un appui précieux.

Mes plus vifs remerciements vont à ma famille et à mes ami·e·s qui ont supporté mes humeurs fluctuantes, mes angoisses existentielles et mes périodes d'hibernation intellectuelle, tout en m'encourageant à poursuivre quand j'étais à deux doigts d'abandonner. Leur patience, leur humour et leur affection ont été essentiels.

Je salue tout particulièrement mon frère, Louis Mazy, et mon amie, Clémence Griffé, qui m'ont initié à Brassens. Sans eux, ce mémoire n'aurait tout simplement jamais vu le jour. Leur passion communicative et leurs discussions inspirantes ont été une source constante d'élan et de plaisir.

Je remercie également toutes celles et ceux — en particulier Maï-Line Collée et Camille Vingerhoets — qui, de près ou de loin, ont nourri mes réflexions, partagé un café (ou plusieurs), un doute (ou quelques-uns) et (parfois) un éclat de rire, au fil de ces mois de travail.

Et puisque vous êtes arrivé jusque-là : merci à vous, lectrice ou lecteur des remerciements, pour votre témérité (car il en faut pour lire les remerciements) et votre bienveillance silencieuse.

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	5
Introduction	1
Chapitre 1 : Fondements théoriques et méthodologiques	6
1.1. L'Énonciation : tour rapide d'horizon	6
1.1.1. Qu'est-ce que l'énonciation ?	6
1.1.2. Énonciation et poésie ?	9
1.1.2.1. L'énonciation au cœur de l'interprétation poétique ?	9
1.1.2.2. L'énonciation poétique et la dimension énonciative du poème ?	10
1.1.2.3. Les outils d'analyse du dispositif énonciatif poétique	12
1.2. Poésie et chanson. Des rapports complexes de genre...	14
1.2.1. « La chanson à texte » ou le discrédit de la chanson	14
1.2.2. La chanson : définition et caractéristiques	15
1.2.3. Poésie et chanson : quelles différences ?	17
1.2.4. Énonciation et chanson	18
1.2.4.1. Penser une analyse énonciative en chanson : perspectives théoriques	18
1.2.4.2. Le paradoxe méthodologique de ce travail	19
1.2.5. Le texte comme dimension analytique dans la chanson	19
1.3. Méthodologie pour définir les critères du corpus	21
1.3.1. Instances énonciatives, pronoms, temps et valeurs	21
1.3.1.1. Sujet biographique, énonciateur textuel, locuteur ou énonciateur	21
1.3.1.2. Les marques de la première, deuxième et troisième personne	22
1.3.1.3. Temps et tiroirs verbaux	23
1.3.2. Le récit et les éléments narratifs	24
1.3.2.1. L'intérêt du récit en chanson	25
1.3.2.2. La typologie narrative des chansons brassenssiennes d'Hattemer	26
1.4. Conclusion du chapitre	30
Chapitre 2 : Étude du corpus, typologies pronominales et temporelles	31
2.1. Marques de personne et configurations de la voix	31
2.1.1. Le pronom « je » : du sujet dominant à l'effacement énonciatif	31
2.1.1.1. Le locuteur-J1 : un sujet principal et centre du discours	31
A) Étude de cas : J1 comme sujet principal en opposition aux autres	32
B) J1 et les formes discursives	34
2.1.1.2. Le locuteur-J2 : un sujet en interaction avec l'altérité	37

A) Etude de cas : l'altérité comme vecteur constitutif du texte	37
B) L'adresse en « discours » et l'intervention d'une tierce personne en « récit »	39
C) Cas-limites entre locuteur-J1 et locuteur-J2	40
2.1.1.3. Le locuteur-J3 : un sujet interne à la diégèse, mais secondaire	44
A) Etude de cas : le locuteur en retrait, mais porteur d'affects	44
B) Un locuteur-je témoin, personnage actif, critique ou totalement distant	45
2.1.1.4. Le locuteur-J4 : un sujet narrateur-locuteur...	48
A) Un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique-commentateur	48
B) Le locuteur-J4 dans les « discours » : entre retrait énonciatif et prise de position	49
2.1.1.5. Le locuteur-J0 : un locuteur absent, mais un énonciateur textuel présent !	53
A) Le locuteur-J0 totalement effacé	54
B) Le locuteur-J0 effacé, mais critique...	56
C) Le locuteur-J0 absent, mais porteur des affects principaux	58
E) L'effacement du locuteur au service de l'éthos de l'énonciateur textuel	60
2.1.1.6. Les frontières poreuses entre les types de locuteurs-je	61
2.1.2. Le pronom « nous » et « on » : du singulier au collectif	62
2.1.2.1. Le pronom « nous », catégories et répartition	62
2.1.2.2. Le cas particulier du pronom « on »	64
2.1.2.3. Le cas d'O4 (et N4) : englober dans un « collectif singulier »	65
2.1.3. Les marques d'allocutaires	67
2.1.3.1. Catégories et répartition	67
2.1.3.2. Le cas de TJ, NJ et OJ : l'auto observation et la mise à distance du passé	69
2.2. Temps et temporalité	71
2.2.1. Les rapports complexes entre passé et présent...	71
2.2.1.1. Un récit essentiellement au passé, mais des critiques au présent ?	72
2.2.1.2. Les cas des <i>Je-narré</i> et <i>Je-narrant</i> : un locuteur qui se souvient	73
2.2.1.3. Une alternance temporelle à fin stylistique ?	74
2.2.1.4. Aparté sur les discours au passé	75
2.2.2. Le présent comme ressort essentiel du discours	76
2.2.3. Le futur comme ressort d'une mort imminente	77
2.3. Conclusion du chapitre	79
Chapitre 3 : « Je est un autre » ? La voix brassenssienne en éclats !	80
3.1. Les cinq scénographies des relations entre loc-je, ET et SB	80
3.2. Un cas préliminaire des relations entre <i>personnage</i>, ET et SB	82
3.3. « Je est un autre ! » : glissements référentiels et dédoublements	85
3.3.1. La mise à distance du locuteur-je par commentaire	86

3.3.2. La mise à distance du locuteur-je par dédoublement pronominal	87
3.3.3. L'ironie, un cas de dédoublement ? : <i>La guerre de 14-18</i>	90
3.3.3. La scène mouvante de <i>Mélanie</i> : un cas-limite	93
3.4. « Je est les autres ? » : une voix universelle ou, plutôt, qui essaie...	96
3.4.1. L'expérience universelle de <i>La première fille</i>	96
3.4.2. L'expérience universalisée par englobement et exemple	98
3.5. « Je est Brassens ? » : Mise en scène du sujet biographique	100
3.5.1. La mise en scène au service du ras-le-bol : <i>Le bulletin de santé</i>	101
3.5.2. La mise en scène au service d'une morale : <i>Les quatre bacheliers</i>	103
3.5.3. La mise en scène au service de la création : <i>La fessée</i>	106
3.5.4. Intérêt de la mise en scène	108
3.6. Conclusion du chapitre	109
Conclusion générale	110
Annexes	112
Annexe 1 – Les scénographies de Michèle Monte	112
Annexe 2 – Typologie du degré de récit établie par Zazie Hattemer pour les <i>Chansons enregistrées de Brassens</i>	113
Annexe 3 – Typologies des marques de personnes (« Je », « nous », « on », « tu/vous ») dans les <i>Chansons enregistrées de Brassens</i>	115
Tableau n°1 : Les différents degrés d'implication du pronom « je »	116
Tableau n°2 : Les configurations du pronom « nous »	118
Tableau n°3 : Les configurations du pronom « on »	119
Tableau n°4 : Les configurations des marques d'allocutaire	120
Annexe 4 – Tableaux des valeurs temporelles les plus fréquentes dans les <i>Chansons enregistrées de Brassens</i>	121
Tableau n°5 : Valeurs temporelles du présent	122
Tableau n°6 : Valeurs temporelles du futur	124
Tableau n°7 : Valeurs temporelles du passé	125
Annexe 5 – Typologies relatives aux temps dans les <i>Chansons enregistrées de Brassens</i>	126
Tableau n°8 : Temporalité du passé	127
Tableau n°9 : Temporalité du présent	128
Tableau n°10 : Temporalité du futur	128

Annexe 6 : Typologie des relations entre sujet biographique, énonciateur textuel et locuteur dans les <i>Chansons enregistrées</i> de Brassens	129
Annexe 7 : Postures du locuteur-je dans les cas de « syncrétisme » entre l'énonciateur textuel et le sujet biographique	133
<i>Bibliographie</i>	134
Source primaire	134
Sources secondaires	134

Introduction

« Les chansons de salle de garde [o]nt toujours été de mon goût, [e]t je suis bien malheureux, car de [n]os jours, on n'en crée plus beaucoup. (...) J'en ai fait une, (...) [p]laise à Dieu qu'elle plaise aux copains. »¹ Dès les premiers vers de cette chanson, le lecteur — ou l'auditeur — est placé face à une voix. Un *je* s'affirme au présent de l'indicatif, s'adresse implicitement à un *vous*, évoque un goût personnel, revendique une filiation, revendique même un acte de création (« J'en ai fait une »). Mais ce *je*, qui est-il vraiment ? Est-ce Georges Brassens lui-même, le chanteur qui parle à son public ? Un narrateur-personnage ? Ou encore une persona poétique, instrumentée par l'auteur pour dire autre chose que lui-même ? Cette question apparemment simple engage des problématiques fondamentales liées à la mise en scène de la parole dans les textes des chansons brassenssiennes. Car chez Brassens, la présence d'un locuteur-je ne se limite pas à un simple procédé expressif : elle structure le texte. Ce *je* se multiplie, se déplace, se déguise parfois derrière d'autres voix ou d'autres figures discursives ; il intervient pour raconter, commenter, se souvenir, ironiser, ou encore apostropher son auditoire. Autrement dit, les chansons de Brassens ne se réduisent pas à un simple contenu thématique ou à un discours moral : elles se déploient dans une dynamique énonciative complexe, où la parole est à la fois objet, moyen et enjeu du poétique. En ce sens, chaque chanson constitue une véritable scène d'énonciation, au sein de laquelle se dessinent les rapports entre le locuteur, le destinataire et le contexte de l'énonciation. La récurrence du *je*, sa position dans le texte, son inscription temporelle ou encore ses interactions avec d'autres acteurs (réels ou fictionnels) sont autant d'indices permettant d'analyser la manière dont Brassens organise la voix poétique.

Étudier la voix brassenssienne suppose d'abord de situer l'homme dans son parcours intellectuel et artistique car celui-ci peut éclairer la manière dont sa parole s'est façonnée. La singularité de l'écriture de Georges Brassens ne saurait en effet se comprendre sans revenir à la fois sur sa formation littéraire, son rapport à la langue et la genèse de son œuvre. Né le 22 octobre 1921 à Sète, dans un milieu modeste, Brassens grandit dans un environnement où la culture populaire cohabite avec une curiosité

¹ BRASSENS, Georges, *Mélanie*, op. cit., p.287.

profonde pour les lettres¹. Très tôt, il manifeste un gout prononcé pour la lecture et l'écriture. Les poètes qu'il découvre à l'adolescence — Villon, La Fontaine, Hugo, Musset — marqueront durablement sa conception du langage poétique². Brassens ne se pense pas d'abord comme chanteur, mais comme écrivain³. Ce rapport à la littérature, conjugué à une sensibilité populaire et à un sens aigu de la langue française, constitue le socle sur lequel se développera toute son œuvre. Son entrée dans le monde de la chanson, au début des années 1950, est en grande partie le fruit du hasard et de rencontres décisives. C'est Patachou, chanteuse et tenancière de cabaret, qui l'introduit sur la scène parisienne et l'incite à interpréter ses propres textes⁴. Brassens, jusque-là réticent à l'idée de chanter lui-même, se voit contraint de devenir son propre interprète, armé de sa guitare et de sa voix grave. Très vite, son style s'impose : un ton à la fois familier et érudit, une diction précise, un humour souvent grinçant, et surtout une manière de faire entendre la langue⁵. Son œuvre, dense et cohérente, se déploie sur près de trois décennies — de *La Mauvaise Réputation*⁶ (1952) à *Élégie à un rat de cave*⁷ (1981). À travers elle, il aborde les grands thèmes universels : l'amour, la mort, la révolte, l'amitié, la morale, la société. Mais ce qui relie ces sujets disparates, c'est toujours une même voix, reconnaissable entre toutes, qui dit, qui raconte, qui interpelle. Ainsi replacée dans son contexte, l'œuvre de Brassens apparaît comme un carrefour entre deux traditions : celle de la chanson populaire, héritière du verbe parlé, et celle de la poésie écrite, travaillée par le souci du mot juste et du rythme. L'attention minutieuse que Brassens accorde à l'écriture, à la recherche du rythme et à l'équilibre subtil entre poésie élaborée et langage populaire a largement contribué à la construction de son image d'homme de lettres et de poète, telle qu'elle s'est imposée au fil des générations. Ce statut, pourtant, ne procède pas d'une revendication de l'auteur lui-même : Brassens s'est toujours montré réticent à se définir comme « poète », préférant se considérer comme un simple faiseur de chansons qui « fai[t] entrer de la poésie en douce dans ses chansons »⁸. De cette consécration posthume en poète découle une forte reconnaissance

¹ LIÉGEOIS, Jean-Paul, « Introduction », dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 12.

² ROCHARD, Loïc, « Annexes: Brassens par Brassens », dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 1478-1487

³ LIÉGEOIS, Jean-Paul, « Introduction », dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 12-13.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 33-34.

⁷ BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 294-295.

⁸ LIÉGEOIS, Jean-Paul, « Introduction », dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 14-15.

institutionnelle. Brassens est devenu un objet d'étude, à la croisée de plusieurs disciplines¹ — littérature, musicologie, sémiologie, linguistique, traductologie — où son œuvre est envisagée à la fois comme texte, discours et performance. L'ampleur des travaux qui lui sont consacrés en témoigne : on ne compte plus les articles et ouvrages analysant la spécificité de son humour², sa conception de la mort et du temps³, son rapport à la liberté, à l'identité nationale⁴, à la morale⁵, ou encore sa posture libertaire⁶. Ces analyses, centrées sur la dimension thématique de son œuvre, ont permis de dégager les grands axes de son univers idéologique et esthétique. Parallèlement, l'œuvre brassenssienne a donné lieu à un corpus académique particulièrement riche, comprenant des thèses de doctorat et de nombreux mémoires, comme celui de Zazie Hattemer⁷ ou de François Derouaux⁸. À cette production scientifique s'ajoutent des biographies⁹ et même un dictionnaire¹⁰ entièrement dédié à son œuvre, témoignant de la richesse et de la variété des approches possibles. Plusieurs éditions intégrales de ses chansons ont par ailleurs contribué à fixer un corpus reconnu comme partie intégrante du patrimoine littéraire et musical français. Ainsi, Brassens s'impose non seulement comme une figure tutélaire de la chanson française, mais aussi comme un objet d'analyse interdisciplinaire dont la portée dépasse le champ de la musique populaire.

¹ Entre autres, BRACOPS, Martine, dir., « Traduire et interpréter Georges Brassens. », dans *Equivalences*, V. 22, n°1-2, V. 23, n°1, 1992, p. 9-182.

² Entre autres, ROCHARD, Loïc, *Sous la moustache, le rire : L'humour de Georges Brassens*, Paris, Le cherche midi, 2020.

³ FAIVRE, Daniel, « Ballade dans les cimetières de Georges Brassens », dans FAIVRE, Daniel, dir., *La mort en questions : Approches anthropologiques de la mort et du mourir*, Toulouse, Érès, 2013, p. 482-520.

⁴ MARC, Isabelle, « Une France Passéiste ? La Nostalgie Comme Leitmotiv Thématique et Esthétique Chez Georges Brassens », dans *French Cultural Studies*, V. 23, n°3, 2012, p. 225-238.

⁵ QUARANTA, Jean-Marc, « La Religieuse de Georges Brassens », dans *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n°52, 2021, p. 139-156.

⁶ TINKER, Chris, « *Chanson engagée* and political activism in the 1950s and 1960s: Léo Ferré and Georges Brassens », dans DAUNCEY, Hugh, dir., *Popular Music in France from Chanson to Techno*, Londres, Routledge, 2017, p. 139-152.

⁷ HATTEMER, Zazie, *Le récit dans les chansons de Georges Brassens*, sous la dir. de CHAUDIER, Stéphane, Mémoire de Master 1 en Lettres modernes à finalité études littéraires, Université de Lille, 2023. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/DUMAS/dumas-04218228v1>

⁸ DEROUAUX, François, *Georges Brassens, chanteur ou poète ? Etude métrique de ses chansons*, sous la dir. de PURNELLE, Gérald, Mémoire de Master 2 en Langues et Littératures françaises et romanes à finalité didactique, Université de Liège, 2015.

⁹ Entre autres, BORIES, Frédéric, *Georges Brassens: Militant anarchiste*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2022, coll. « Musiques ».

¹⁰ NATTIEZ, Renaud, sous la dir. PRUVOST, Jean, *Dictionnaire Georges Brassens: de Abélard à Zanzibar*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2020.

Si l'œuvre de Georges Brassens a fait l'objet de nombreuses études soulignant sa richesse narrative, lexicale et thématique, la dynamique énonciative qui structure ses chansons demeure relativement peu explorée. Le présent travail se propose d'examiner le rôle de l'énonciation dans l'œuvre brassenssienne, envisagée comme un vecteur central du sens et de la poéticité du texte¹. L'énonciation, en tant que mise en scène de la parole, ne relève pas d'un simple dispositif formel : elle organise le discours, oriente la réception et construit la relation entre poète, locuteur et auditeur, contribuant ainsi à la singularité d'une voix à la fois intime et collective, ironique et tendre. Si la notion d'énonciation a suscité d'importants travaux en linguistique et en analyse du discours, son application à la poésie demeure marginale². Les recherches de Michèle Monte ont toutefois montré la fécondité d'une approche énonciative du texte poétique, en mettant en évidence le rôle des relations interpersonnelles, des marques d'adresse, de la temporalité et des modulations de la voix. Dans cette lignée, nous montrerons que, chez Brassens, l'énonciation participe pleinement à la construction du sens, en révélant des postures, des tensions pronominales et des rapports dialogiques constitutifs de ses textes.

Le choix de Georges Brassens s'impose par ailleurs pour plusieurs raisons. Poète et chanteur à la fois, il occupe une position singulière au croisement de la tradition littéraire et de la culture populaire française. Ses chansons, tour à tour ironiques, caustiques, tendres ou subversives, mettent en scène des configurations de parole particulièrement riches, où se croisent la voix du narrateur, celle du locuteur et celle de l'interlocuteur implicite. L'analyse des dispositifs énonciatifs permet alors de mieux comprendre comment Brassens construit ces « scènes de parole » : qui parle ? à qui ? depuis quelle position ? et dans quel cadre éthique ou fictionnel ? Ces interrogations constituent le socle de la présente recherche, qui vise à cadastrer les modes de discours et les postures d'énonciation propres à son œuvre. Notre approche, non exhaustive, s'articulera autour de trois axes principaux : les rapports pronominaux, la gestion temporelle et les relations entre locuteur, narrateur et sujet biographique. Ces dimensions seront croisées avec l'analyse narrative proposée par Zazie Hattemer dans

¹ MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 69-70

² *Ibid.*

son étude de 2023, dont la typologie des récits brassenssiens fournit un cadre de comparaison et d'interprétation précieux.

L'étude s'appuie, dès lors, sur trois sources principales : *La Parole du poème* de Michèle Monte, le mémoire de Zazie Hattemer et l'édition des *Œuvres complètes* de Georges Brassens établie par Jean-Paul Liégeois, qui réunit les textes¹ de l'auteur sans les partitions musicales². Compte tenu de l'ampleur du corpus, l'analyse se limitera aux *chansons enregistrées*, envisagées dans leurs dimensions énonciatives comme principe organisateur du sens et de la voix poétique.

Cette recherche, consacrée aux dynamiques énonciatives de l'œuvre de Georges Brassens, s'organise en trois parties complémentaires.

La première établit le cadre théorique de l'étude : elle précise la notion d'énonciation, puis celle d'énonciation poétique, afin d'interroger la pertinence de cet outil pour l'analyse du texte de chanson. Elle présente également les outils méthodologiques mobilisés, fondés principalement sur les travaux de Michèle Monte et de Zazie Hattemer.

La deuxième partie constitue le cœur analytique du travail. À partir du corpus retenu, elle dégage les principales typologies énonciatives à l'œuvre dans les chansons de Brassens, en identifiant les configurations récurrentes, leurs variations et leurs exceptions, et en analysant les dynamiques de la voix poétique : gestion du discours, emploi des pronoms et traitement du temps.

La troisième partie examine enfin les relations entre locuteur-je, énonciateur textuel et sujet biographique. Elle analyse les mécanismes d'assimilation du lecteur-auditeur, les procédés de dédoublement et de mise à distance du *je*, les cas d'universalisation de l'expérience ainsi que les situations de faux syncrétisme. L'ensemble vise à montrer comment ces dispositifs participent à la construction d'une posture discursive singulière et permettent d'interroger la tension, chez Brassens, entre sincérité et masque, lyrisme et distanciation ironique.

¹ « La mise en page des textes publiés dans cet ouvrage reprend soit les versions imprimées que Brassens avait validées soit, si l'œuvre n'a pas été imprimée, les choix du manuscrit (même quand ils sont surprenants). » (LIÉGEOIS, Jean-Paul, « Avertissement », dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.20)

² LIÉGEOIS, Jean-Paul, « Avertissement », dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 19.

Chapitre 1 : Fondements théoriques et méthodologiques

Cette première partie se structure en trois sections : elle présente d'abord les principaux cadres théoriques de l'énonciation et de l'énonciation poétique, interroge ensuite la pertinence d'une approche poétique des chansons de Georges Brassens au regard des spécificités du genre, puis expose et justifie les outils analytiques retenus pour l'étude du corpus des *Chansons enregistrées*. L'ensemble de ces éléments a pour objectif de fonder, pour le chapitre 2, des grilles d'analyse cohérentes et opératoires permettant de mettre au jour les principaux axes structurant l'organisation poétique brassenssienne.

1.1. L'Énonciation : tour rapide d'horizon

1.1.1. Qu'est-ce que l'énonciation ?

Avant d'entamer dans les enjeux analytiques de l'énonciation, il convient d'en préciser le sens. Selon les dictionnaires en ligne (Larousse¹, CNRTL²), l'énonciation désigne l'acte par lequel un locuteur met la langue en fonctionnement pour produire un énoncé :

Larousse (en ligne) :

Énonciation, nom féminin, (latin *enuntiatio*, -onis)

1. Action d'énoncer ; termes par lesquels on énonce quelque chose. (...)

2. (...)

3. Production individuelle d'un énoncé dans des conditions spatio-temporelles précises.

CNRTL :

Énonciation, subst. fém.

A. Action d'énoncer ; fait de prononcer ou d'écrire des sons et des lettres. (...) : 1. (...)

1. *DR.* (...) : 2. (...)

2. *LING.* Acte de production linguistique par opposition à énoncé* (*cf.* aussi *énonciateur* B) : 3. (...)

(...)

Cette définition générale rejoint en réalité la conception de l'énonciation décrite par la linguistique du XXe siècle, en particulier par le linguiste Émile Benveniste, qui distingue l'énoncé, produit linguistique, et l'énonciation³, acte singulier de production⁴ : « l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel

¹ LAROUSSE, « énonciation », dans *Dictionnaire*, en ligne. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9nonciation/29697>

² CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALE (CNRTL), « énonciation », dans *Lexicographie*, en ligne. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9nonciation>

³ CNRL, *op. cit.*, § 6 (2.3) ; PROVENZANO, François, « Énonciation », dans GLINOER, Anthony, SAINT-AMAND, Denis, dir., *Le lexique socius*, en ligne, §1. URL : <https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/58-enonciation> (consulté le 11 novembre 2025).

⁴ PROVENZANO, François, *op. cit.*, § 1.

d'utilisation »¹. Dans cette perspective, l'enjeu central de l'analyse énonciative est l'inscription d'un sujet parlant à l'intérieur du langage même. Analyser un texte du point de vue de l'énonciation consiste dès lors à repérer les traces linguistiques de subjectivité² — explicites ou implicites — que cet acte laisse dans l'énoncé³. Catherine Kerbrat-Orecchioni propose, par exemple et parmi d'autres outils, l'étude des déictiques⁴, indices par lesquels un sujet parlant s'approprie son discours. Dans son entrée du *Lexique socius*, François Provenzano qualifie cette approche de « restreinte »⁵, dans la mesure où elle se concentre sur « le seul locuteur-scripteur et sur les marques de subjectivité »⁶ qui parcourent le texte. Il lui oppose une conception « élargie » de l'énonciation, intégrant l'ensemble du cadre de production du discours : sa dimension historique, sociale, générique et idéologique⁷. C'est dans cette perspective que s'inscrivent notamment les travaux d'Oswald Ducrot et de Dominique Maingueneau.

Ducrot a développé la notion de *polyphonie énonciative*⁸, selon laquelle un énoncé ne fait jamais entendre une voix unique. Les linguistes abordant cette notion distinguent trois instances : celles du ou des locuteur(s), de ou des énonciateur(s) et celle du sujet parlant⁹. Le sujet parlant est l'être empirique — physique et psychologique — qui réalise matériellement et mentalement l'énoncé¹⁰. Le locuteur, en revanche, n'existe pas en dehors de l'énonciation : c'est l'instance abstraite responsable de la production d'un énoncé dans une situation spatio-temporelle donnée¹¹ et qui est désignée par les marques de première personne. L'énonciateur, quant à lui, n'est jamais indexé par ces marques de premières personnes : il correspond à l'instance qui assume un point de vue

¹ BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 80, cité par PROVENZANO, François, *op. cit.*, § 1.

² Par *subjectivité*, nous entendons l'ensemble des marques linguistiques par lesquelles le locuteur inscrit sa présence, son point de vue ou son positionnement dans le discours.

³ PROVENZANO, François, *op. cit.*, § 2 ; MÜLLER, Jean, MIGOZZI, Jacques, HABERT, Benoit, FIALA, Pierre, C. r. de KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'énonciation de la subjectivité dans le langage », Paris, Armand Colin, 1980, dans *Mots. Les langages du politique*, n°3, 1981, p.163. URL : https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1981_num_3_1_1044_t1_0162_0000_2

⁴ *Ibid.*

⁵ PROVENZANO, François, *op. cit.*, § 2.

⁶ *Ibid.*

⁷ PROVENZANO, François, *op. cit.*, § 3.

⁸ PROVENZANO, François, *op. cit.*, § 7.

⁹ VAXELAIRE, Jean-Louis, *Linguistique synchronique du français moderne II : chapitre III (Linguistique de l'énonciation – La polyphonie de Bakhtine, Anscombre et Ducrot)*, séance 7 : « Modalité d'énonciation, Polyphonie », notes de cours, Université de Namur, cours du 25 mars 2020, slides n°10-12.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

donné¹. Cette conception met ainsi en évidence le fait que tout énoncé peut accueillir plusieurs voix qui excèdent la seule subjectivité du sujet empirique.

La perspective développée par Maingueneau, ainsi que par plusieurs analystes du discours², dépasse, elle aussi, l'approche restreinte de l'énonciation. Ces travaux soulignent en effet le rôle déterminant de l'interdiscours³, du contexte socio-historique et des genres discursifs dans la configuration du texte par le sujet de l'énonciation⁴. Autrement dit, le sujet parlant n'est jamais pleinement maître de sa parole : celle-ci est modelée par un ensemble de contraintes qui influencent la manière dont un texte peut être formulé, compris et légitimé. Ainsi, la manière dont un sujet énonciateur formule son discours – tout en construisant un éthos, c'est-à-dire une image de lui-même⁵ – est elle-même déterminée par un ensemble de choix conscients et de contraintes inconscientes. Ces déterminations relèvent de ce que Maingueneau désigne comme la « scène d'énonciation », laquelle se compose de la scène englobante (la pratique sociale), de la scène générique (le genre du discours) et de la scénographie (les choix qui tiennent de l'initiative propre de l'énonciateur)⁶.

L'ensemble de ces perspectives montre que l'énonciation ne se réduit pas à l'analyse de la subjectivité. Elle désigne aussi un mode d'organisation du discours, une manière de se mettre en scène en tant que sujet, et un ancrage dans un contexte socio-historique. La notion recouvre donc des approches variées⁷, ce qui soulève des questions méthodologiques : sur quelles bases mener une analyse énonciative en poésie ? que signifie étudier la dimension énonciative d'un poème ? quels critères permettent de saisir cette dimension où s'articulent de façon singulière sens, forme et voix ?

¹ *Ibid.*

² MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 56.

³ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau désignent par « interdiscours » l'« ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite ». (CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 324.)

⁴ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 56.

⁵ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p.57.

⁶ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 58.

⁷ PROVENZANO, François, *op. cit.*, § 5 et § 11.

1.1.2. Énonciation et poésie ?

1.1.2.1. L'énonciation au cœur de l'interprétation poétique ?

Comme nous l'avons signalé en introduction, l'analyse énonciative appliquée à la poésie demeure relativement marginale, notamment parce que la poésie a longtemps été cantonnée à l'étude des seules dimensions matérielles ou sémantiques. Ces restrictions ont progressivement conduit la critique à oublier un principe pourtant constitutif : le poème est d'abord une adresse. Michèle Monte, dans l'introduction de *La Parole du poème* (p. 17-27), rappelle en effet que la poésie a été interprétée, pendant des siècles, comme un discours orienté vers un destinataire souvent double : une instance interne (roi, amante, ami, allégorie) et un destinataire externe, réel ou virtuel, constitué par le lecteur ou l'auditeur¹. Or, cette dimension d'adresse s'est progressivement effacée, en particulier à partir du XIX^e siècle, lorsque la poésie s'est redéfinie comme un « art pour l'art » centré sur la forme et l'autonomie textuelle. Pour Monte, cette occultation a eu des effets méthodologiques décisifs : le poème a été envisagé comme un objet strictement textuel, détaché de toute configuration énonciative, et son analyse réduite à ses caractéristiques formelles (mètre, rime, sonorités)². Les théories des années 1980 ont certes réintroduit la notion d'énonciation en poésie en étudiant la « voix lyrique », mais en la limitant presque exclusivement au corpus lyrique, laissant dans l'ombre les autres formes (poésie épique, descriptive, expérimentale, surréaliste, oulipienne, etc.)³. C'est dans ce contexte que Monte propose un élargissement du cadre énonciatif. Selon la chercheuse, l'énonciation constitue non seulement une entrée pertinente pour analyser la poésie lyrique, mais elle permet aussi d'éclairer l'ensemble des poèmes, quels que soient leur forme, leur registre ou leur tradition⁴. Sa démarche est donc double : d'une part, étendre l'analyse énonciative au-delà des poèmes lyriques ; d'autre part, renouer avec l'idée que chaque poème — qu'il le montre explicitement ou qu'il le dissimule — « se donne comme une parole adressée à un lecteur »⁵. Dans cette optique, un texte est *poétique* lorsqu'il mobilise « le langage à des fins esthétiques (...) et [lorsqu'il] attend de son lecteur qu'il reconnaisse cette intention et y adapte sa lecture »⁶ en conséquence.

¹ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p.17.

² MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 18.

³ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 19.

⁴ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*

⁶ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 22.

La reconnaissance d'un texte comme poème, pour Monte, implique ainsi une activité interprétative fondée sur l'articulation entre caractéristiques formelles (rimes, agencements rythmiques, dispositifs énonciatifs, etc.) et « potentialités sémantiques »¹. Parmi ces caractéristiques, celles qui relèvent de l'énonciation occupent une place centrale : elles structurent une scénographie spécifique qui oriente la lecture et peut contribuer à éclairer les « enjeux du texte »².

En somme, Monte propose une « approche énonciative de la poésie de langue française »³ qui rompt avec une tradition critique longtemps focalisée soit sur les seuls aspects formels (versification, sonorités, figures), ou sur la catégorie du lyrisme en matière d'énonciation. L'originalité de son apport réside dans l'intégration conjointe de la dimension énonciative, sémantique et esthétique⁴ comme vecteurs de sens⁵. C'est sur cette base que nous conduirons notre analyse : en postulant que la dimension énonciative, appliquée au poème, est un outil permettant de dégager du sens. Notre étude prendra ainsi appui sur l'ouvrage de référence de Michèle Monte. Reste à préciser ce que recouvre, chez Monte, la notion d'énonciation poétique, mais aussi quels instruments elle propose pour analyser cette dimension du poème et en quoi ceux-ci permettent d'en dégager le sens.

1.1.2.2. L'énonciation poétique et la dimension énonciative du poème ?

Dans la quatrième de couverture, Monte définit *l'énonciation poétique* comme « une parole adressée à un lecteur » dont « les formes (...) vont orienter l'interprétation. »⁶. Cette énonciation doit être comprise comme un lieu de tension entre, d'une part, la singularité de la voix du producteur de l'énonciation et, d'autre part, les cadres collectifs qui rendent possible l'énonciation : tout acte d'énonciation s'inscrit, en effet, dans des usages langagiers partagés, historiquement et socialement situés, c'est-à-dire dans un interdiscours. Dans cette optique, un poème ne repose jamais sur une parole isolée, mais

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ MONTE, Michèle, *op. cit.*, sous-titre inscrit sur la première de couverture.

⁴ Monte reprend ce terme à Valéry pour désigner « ce qui, dans le poème, fait sens en vertu de propriétés sensibles ou matérielles du langage, indépendamment de la valeur référentielle » (MONTE, *op. cit.*, p.88).

⁵ Dans le second chapitre, intitulé *Les trois composantes du poème* (p. 69-124), Michèle Monte signale que ces trois dimensions s'éclairent l'une et l'autre et sont donc interdépendantes.

⁶ MONTE, Michèle, *op. cit.*, quatrième de couverture.

sur un *contrat de communication*¹ qui organise les positions de l'auteur, du texte et du lecteur. Ce contrat, traversé par l'interdiscours, inscrit l'œuvre dans une tradition ou un genre, confère une légitimité aux choix formels et stylistiques du texte et guide l'interprétation du lecteur selon ses propres cadres de référence². Monte précise que dans le domaine poétique, « l'articulation entre énonciation singulière et formes collectives »³ se manifeste de manière particulièrement forte : le vers, les contraintes rythmiques ou métriques, autant de dispositifs hérités, rattachent le poème à une mémoire formelle partagée par les lecteurs, tout en ouvrant un espace de singularisation car le poète peut manifester sa singularité par rapport à la tradition. La création poétique apparaît alors comme un travail de réactivation et de transformation des formes instituées, au sein duquel le poète façonne une voix propre en jouant, infléchissant ou détournant les conventions qui l'encadrent.

Dans cette perspective générale, étudier la *dimension énonciative*, telle que la conçoit Monte, consiste à observer l'écart entre le contrat de communication attendu et la *scénographie*⁴ construite par le texte⁵. En effet, dans de nombreux cas, le contrat de communication d'un texte n'est pas respecté, ce qui dévoile le caractère construit du texte : Monte donne l'exemple de textes ouvertement fictionnels où il importe de distinguer l'auteur, l'énonciateur et les locuteurs, ainsi que les espaces-temps du récit et de la production du texte. Mais, c'est aussi le cas en poésie où cet écart peut être observé : la poésie en effet, qu'elle soit narrative, descriptive ou autre, induit des dispositifs énonciatifs différents, « depuis ceux où locuteur et sujet parlant ne semblent faire qu'un, (...), jusqu'à ceux où le caractère fictionnel des locuteurs est fortement mis en avant »⁶. Autrement dit, cette dimension vise à comprendre comment « la construction de la scène d'énonciation est exhibée ou occultée »⁷ :

¹ Le contrat de communication, selon Charaudeau cité par Monte, c'est ce qui définit les identités (les traits identitaires qui permettent aux partenaires de l'échange de se reconnaître en tant que tel), les finalités (le but de l'échange), le propos (l'objet thématique de l'échange) et les circonstances (contraintes matérielles de l'échange) de l'échange, lesquels sont influencés par des contextes socio-historiques (MONTE, *op. cit.*, p.126).

² MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 126, 131.

³ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 131.

⁴ Par « scénographie », nous entendons l'ensemble des choix énonciatifs relevant de l'initiative de l'énonciateur textuel (par exemple le choix des pronoms, des modalités d'adresse ou encore du cadrage spatio-temporel).

⁵ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 91.

⁶ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 94.

⁷ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 93.

La situation d'énonciation apparaît comme naturelle lorsqu'elle se conforme aux normes du genre et de la vraisemblance : l'interprétation se bornera alors à prendre en compte les contraintes génériques qui régissent la prise de parole. (...). Mais le caractère artificiel de la scène d'énonciation saute aux yeux lorsque les contraintes génériques sont transgressées ou lorsque la vraisemblance n'est pas respectée : dès lors le récepteur va essayer d'interpréter ces transgressions.¹

En résumé, l'énonciation poétique désigne le dispositif par lequel le poème construit une « parole » située, héritée et singulière, dont les formes d'apparition orientent la lecture. À partir de ce postulat, Monte propose un ensemble d'outils permettant de décrire cette construction : l'analyse des « relations de temps et de personne qui structurent le poème, [ainsi que du] dialogisme qui le traverse à travers les discours représentés et les conflits de points de vue (...) »². Ces éléments contribuent à façonner un ethos, c'est-à-dire une image de *l'énonciateur textuel*³, auquel le lecteur est invité à adhérer et qui l'invite à participer « au monde du texte »⁴.

1.1.2.3. Les outils d'analyse du dispositif énonciatif poétique

Après avoir consacré deux chapitres théoriques à la présentation générale de sa démarche, Michèle Monte développe, dans huit chapitres analytiques, une série d'outils permettant d'examiner les dispositifs énonciatifs du poème⁵ : le chapitre 3 (« L'ethos, de la théorie à la pratique », p. 125-171) introduit et problématise la notion d'ethos ; le chapitre 4 (« Énonciateur textuel et locuteurs, des relations à géométrie variable », p. 173-228) interroge les articulations entre l'énonciateur textuel, les locuteurs et les énonciateurs premiers ; le chapitre 5 (« Les relations de personnes en poésie », p. 229-302) examine la valeur énonciative et référentielle des marques pronominales ; le chapitre 6 (« Le temps du poème », p. 303-384) analyse les temporalités verbales, en particulier les emplois du présent ; le chapitre 7 (« Dialogues et dialogisme dans le poème », p. 385-442) explore la polyphonie et les formes de dialogisme ; le chapitre 8 (« La confrontation des points de vue dans le poème », p. 443-494) se concentre sur les

¹ *Ibid.*

² MONTE, Michèle, *op. cit.*, quatrième de couverture.

³ L'énonciateur textuel, selon Monte, c'est l'organisateur formel du texte.

⁴ *Ibid.*

⁵ Pour une présentation synthétique et critique particulièrement éclairante de l'ouvrage, on pourra se reporter au compte rendu de Romain Benini, qui propose un résumé structuré de chacun des chapitres tout en soulignant leurs enjeux méthodologiques et leurs éventuels manques à combler : BENINI, Romain, C. r. de MONTE, Michèle, « La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020) », Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n°31, 2023, en ligne. URL : <http://journals.openedition.org/aad/7904>

configurations conflictuelles de voix ; enfin, les chapitres 9 et 10 ouvrent la réflexion aux rapports entre textes, en abordant les questions génériques.

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons retenu quatre chapitres : le chapitre 4, le chapitre 5, le chapitre 6 et, de manière plus ponctuelle, le chapitre 7. Ce choix repose sur plusieurs critères. D'une part, l'ampleur limitée de ce travail impose de sélectionner des outils précis plutôt que de multiplier les approches, au risque de produire un catalogue sans pertinence analytique. D'autre part, ces quatre chapitres offrent déjà un cadre suffisamment riche pour dégager des tendances énonciatives significatives dans la parole brassenssienne. Enfin, ils entrent fréquemment en résonance avec les autres chapitres de l'ouvrage, ce qui renforce leur intérêt pour notre étude¹. Nous reconnaissons toutefois que ce choix laisse volontairement de côté certaines dimensions essentielles, notamment les questions d'intertextualité et d'intergénéricité, particulièrement importantes chez Brassens et explorées, entre autres, dans le mémoire de Gabrielle C. Beaulieu².

Les chapitres 4, 5 et 6 constituent ainsi les fondements analytiques de notre étude des chansons de Brassens. Ils ont nourri l'élaboration de typologies énonciatives appliquées au corpus des *Chansons Enregistrées*, typologies auxquelles nous reviendrons au chapitre 2. Nous précisons également, au point 1.3 consacré à la méthodologie, certains aspects théoriques empruntés à Monte, notamment : la distinction entre *locuteur*, *énonciateur*, *énonciateur textuel* et *sujet biographique*, ainsi que les scénographies qu'ils engagent ; la différence entre *temps* et *tiroirs verbaux* ; les relations entre personnes.

Maintenant que nous avons précisé le fonctionnement de l'énonciation — et, plus spécifiquement, la manière dont elle s'applique au texte poétique — une interrogation centrale émerge. Nous avons indiqué en introduction que nous analyserions les

¹ Ainsi, l'analyse des relations entre personnes ou des liens entre énonciateur textuel et locuteurs premiers ou seconds engage nécessairement une réflexion sur la posture énonciative, qui trouve un prolongement naturel dans la confrontation des points de vue examinée au chapitre 8. De même, les quatre chapitres retenus font intervenir, à divers titres, la mise en place d'une voix et d'un positionnement discursif, ce qui renvoie indirectement à la question de l'ethos développée au chapitre 3.

² BEAULIEU, Gabrielle C., *Intertextualité et « littérarité » dans les chansons de Georges Brassens*, sous la dir. de Arnaud Bernadet, Mémoire en Maîtrise des arts en littérature française, Département de langue et littérature française, Université de McGill, Montréal, 2016. URL : <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/vq27zr25q>

chansons de notre corpus en privilégiant leur dimension textuelle, en les appréhendant avant tout comme des objets poétiques au sens où l'entend Monte, c'est-à-dire comme des productions qui mobilisent « le langage à des fins esthétiques (...) et [qui] attend[ent] de son lecteur qu'il reconnaisse cette intention et y adapte sa lecture ». Ce choix revient à mettre entre parenthèses leur dimension musicale, à suspendre leur mode d'existence chanté et enregistré, et à considérer exclusivement le texte comme support d'analyse. Mais une telle réduction est-elle légitime ? Peut-on réellement appréhender les chansons de Brassens — en particulier les versions enregistrées, indissociables de leur mise en musique et de leur performance vocale — à travers le seul texte ?

1.2. Poésie et chanson. Des rapports complexes de genre...

À première vue, la réponse à la question de l'analyse des chansons de Georges Brassens à partir du seul texte paraît évidente : il n'est pas pleinement légitime d'ignorer leur dimension chantée, musicale et interprétative, constitutive du genre. Réduire ces œuvres à leurs textes reviendrait à effacer ce qui fait la spécificité de la chanson et à les assimiler abusivement à de la poésie écrite, en gommant un cadre générique irréductible à la seule versification. Cette difficulté est renforcée par la position même de Brassens, qui refusait l'étiquette de « poète » au profit de celle de « contrebandier de la poésie »¹. Dès lors, plusieurs questions méthodologiques se posent : que désigne précisément le terme de « chanson » ? quelles en sont les implications génériques et énonciatives ? et comment justifier le choix d'une analyse textuelle en faisant abstraction de la dimension chantée ? Les pages qui suivent visent à clarifier ces enjeux.

1.2.1. « La chanson à texte » ou le discrédit de la chanson

Dans le chapitre intitulé *Un genre longtemps mal considéré* (p. 17-24), Stéphane Hirschi retrace l'histoire du discrédit qui a longtemps pesé sur la chanson, souvent reléguée au rang de « sous-genre » poétique. Ce dénigrement se manifeste tant dans les travaux universitaires — qui se focalisent sur la seule « poéticité des textes »², réduisant la chanson à son matériau verbal — que chez certains auteurs-compositeurs eux-mêmes, prompts à qualifier leur pratique « d'art mineur »³. Dans cette perspective, « les

¹ LIÉGEOIS, Jean-Paul, « Introduction », dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 14.

² HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, coll. « Cantologie », p.17.

³ Hirschi reprend ici les propos de Serge Gainsbourg. (HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 19).

dimensions musicales, scéniques ou d'interprétation »¹ ont été soit ignorées, soit réintroduites uniquement à des fins de contextualisation. Peu à peu, toutefois, le champ académique s'est ouvert à une approche plus globale du genre, attentive à ses spécificités², notamment musicales, performatives et scéniques. Cette évolution conduit Hirschi à remettre en cause la catégorie de « chanson à texte »³, qui tend à reconduire une hiérarchie implicite entre texte et musique. Au contraire, souligne-t-il, « le texte n'est pas forcément central dans une chanson [:] c'est plutôt sa position équivalente à celle de la musique qui en constitue la marque »⁴. Ainsi, pour Hirschi, la chanson est un genre pleinement défini, doté de caractéristiques propres. Mais lesquelles ? Quelles différences essentielles distinguent la chanson de la poésie ? En quoi les spécificités de la chanson modifient-elles les paramètres énonciatifs ? Et dès lors, comment élaborer une analyse strictement textuelle d'un genre qui, par essence, est chanté ?

1.2.2. La chanson : définition et caractéristiques

Si la chanson a longtemps été abordée à travers le seul prisme du texte, en tant que poésie « mise en musique »⁵, les travaux de Stéphane Hirschi permettent d'en proposer une définition plus précise et surtout plus adéquate à son fonctionnement réel. L'apport majeur de la *cantologie*⁶ consiste à concevoir la chanson comme un art organique, un tout indissociable où texte, musique et interprétation⁷ forment un système cohérent⁸. Dès lors, définir la chanson exige de renoncer à une perspective strictement textuelle et de tenir compte de dimensions proprement musicales et vocales.

Un premier élément fondamental est que la chanson repose sur une temporalité spécifique. Selon Hirschi, elle constitue un « art du temps compté »⁹ : l'œuvre est brève, mémorisable, organisée autour d'une mélodie cyclique et d'un refrain récurrent¹⁰. Contrairement à un texte écrit, qu'on peut parcourir librement, la réception de la

¹ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 17.

² HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 18-19.

³ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*

⁵ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 65.

⁶ La cantologie, terme théorisé par Hirschi, se présente comme l'étude de la chanson dans sa globalité.

⁷ Attention, ici l'interprétation ne fait pas référence au « processus interprétatif / d'analyse », mais au fait qu'une chanson est interprétée par une personne (l'interprétation fait référence à l'interprète).

⁸ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p.25.

⁹ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 35.

chanson est linéaire, fixée par la durée imposée par l'enregistrement ou l'interprétation¹. Cette temporalité fermée, qui se déroule comme un « compte à rebours »², fait de chaque chanson une forme tendue entre la dilatation du temps (dans les couplets) et sa condensation (dans le refrain)³⁴.

À cette temporalité s'ajoute un second aspect décisif : l'interprétation⁵. Une chanson n'existe pleinement que lorsqu'elle est incarnée par un·e interprète. L'œuvre n'est pas seulement écrite : elle est interprétée, soufflée, portée par un corps vocal identifiable, dont le timbre, le phrasé, l'intensité et même les failles participent directement du sens. Par sa voix, sa façon d'incarner le texte, l'interprète devient une instance constitutive de l'œuvre, et non un simple « vecteur » du texte.

De cette interaction entre temps et présence vocale découle une autre caractéristique majeure : la chanson est un « air fixé par des paroles »⁶. La mélodie — brève, cyclique, ajustée à l'étendue du souffle de l'interprète — fournit le cadre rythmique et temporel dans lequel les paroles viennent s'inscrire. Le texte s'inscrit dans la musique, non pour l'illustrer, mais par co-construction : les paroles s'articulent à la mélodie selon des contraintes d'équilibre, de durée et de mise en voix.

En outre, la chanson se définit par une réception du texte fondée sur une expérience sensorielle et mémorielle⁷ : l'auditeur est d'abord atteint par la musique que les paroles viennent ensuite orienter et stabiliser⁸.

Dans cette perspective, la chanson n'apparaît plus comme un simple texte accompagné de musique, mais comme un genre autonome, doté d'un mode de signification spécifique. Elle constitue un art composite, inscrit dans une temporalité orientée vers une fin toujours susceptible d'être rejouée et réexpérimentée par l'écoute répétée de l'auditeur. Dès lors, une analyse textuelle de la chanson doit tenir compte de cette architecture globale : non pour évacuer la musique ou la performance, mais pour

¹ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 31.

² HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 25.

³ À ce sujet, voir HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 37-44.

⁴ Ceci est sensible dans les chansons de Brassens. Par exemple, dans la chanson *Le parapluie*, les refrains concentrent l'intrigue narrative de la chanson, tandis que les couplets dilatent le temps, jusqu'à la clôture finale. A ce sujet, voir aussi : HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p. 36-37.

⁵ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 29-30.

⁶ JOUBREL, Bruno, cité par HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 35.

⁷ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 29.

⁸ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 34.

comprendre comment le texte, même isolé, porte la marque de cette organisation tripartite entre mélodie, parole et interprétation.

1.2.3. Poésie et chanson : quelles différences ?

Bien que poésie et chanson partagent historiquement un même ancrage dans le chant¹, leur évolution les a progressivement différenciées au point de constituer deux régimes esthétiques distincts. Comme le montrent Stéphane Hirschi et Romain Benini, cette séparation ne repose pas seulement sur une distinction sociale ou culturelle, mais sur des fonctionnements formels divergents, notamment en matière de métrique. Benini montre que la poésie écrite se fonde sur une métrique littéraire, fondée elle-même sur l'égalité du nombre de syllabes et perceptible même dans la lecture silencieuse². À l'inverse, la chanson repose sur une métrique musicale, structurée par des durées³. Dans le chant, les deux systèmes peuvent se synchroniser, mais ils ne se superposent jamais totalement : la musique peut dominer, remodeler ou réorganiser le texte⁴. Cette distinction métrique rend compte, plus spécifiquement, du refus de Hirschi d'assimiler la chanson à un poème mis en musique. Le chercheur, en effet, distingue « mise en musique » de poème et « mise en chanson »⁵. La *mise en chanson*, selon lui, implique des transformations spécifiques (répétitions, ajout de refrains, ajustements rythmiques) qui n'appartiennent pas à la logique poétique écrite⁶. En outre, pour Hirschi, la poéticité de la chanson, réside dans « l'acte de communication (...) même de chanter »⁷ : à travers la voix, l'interprétation, la présence corporelle et, plus largement, tout « ce que l'interprète peut évoquer, transmettre et faire ressentir à son auditoire (*pathos* et *catharsis*) »⁸.

¹ BENINI, Romain, « Poésie et chanson : l'analyse textuelle en question », dans BONNET, Gilles, dir., *La Chanson populittéraire, Texte, musique et performance*, Paris, Kimé, 2012, p. 101-114 ; en ligne, 2013, p.1-9. URL :

https://www.academia.edu/12958303/Po%C3%A9sie_et_chanson_XIXe_si%C3%A8cle_analyse_textuelle

² BENINI, Romain, *op. cit.*, p. 3-4.

³ BENINI, Romain, *op. cit.*, p. 3.

⁴ BENINI, Romain, *op. cit.*, p. 4.

⁵ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 66.

⁶ *Ibid.*

⁷ BIZZONI, Lise, « La chanson, à quoi ça rime ? », C. r. de HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, coll. « Cantologie » et C. r. de JULY, Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Univers Musical », dans « Spirale », n°224, 2009, p.19, en ligne. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/16712ac>

⁸ *Ibid.*

D'autres approches, comme celle de Joël July dans *Esthétique de la chanson française contemporaine*, insistent au contraire sur la proximité entre poésie moderne et chanson, en soulignant que la poéticité peut naître du seul travail linguistique¹ : jeux de langue, néologismes, relâchement syntaxique, oralité stylisée. Mais même dans cette perspective textuelle, la chanson ne se confond jamais totalement avec la poésie : ses formes évoluent selon des normes qui lui sont propres (affaiblissement du refrain, souplesse métrique, hybridation des registres)².

Ainsi, si poésie et chanson entretiennent des liens étroits (histoires communes, formes parfois similaires, usages littéraires partagés), elles relèvent néanmoins de deux arts distincts, l'un fondé sur la textualité et la lecture, l'autre sur la performance et la musicalité. Selon nous, c'est dans cet entre-deux que se situent les chansons enregistrées de Brassens : héritières de la poésie par leur écriture, mais irréductibles à elle par leur destin vocal et musical.

1.2.4. Énonciation et chanson

Dans notre partie consacrée à l'énonciation poétique et à la présentation des outils analytiques, nous avons envisagé l'énonciation à travers le seul médium textuel. Il importe à présent, à la lumière de la théorisation de la chanson par Stéphane Hirschi et de travaux plus récents, d'interroger les conditions d'une analyse énonciative propre à la chanson. En effet, comme l'a montré Hirschi, la chanson n'est jamais un texte. Une analyse énonciative de la chanson doit donc prendre en compte les dimensions linguistique, musicale et vocale, tout en intégrant le pôle de la réception.

1.2.4.1. Penser une analyse énonciative en chanson : perspectives théoriques

Penser l'énonciation en chanson implique de dépasser l'étude du seul texte pour appréhender un langage hybride, où voix, mélodie et paroles composent un système signifiant unifié. Cette perspective conduit notamment à mobiliser les instances cantologiques définies par Hirschi qui permettent de distinguer les niveaux d'énonciation liés à la figure biographique (l'homme privé), à l'interprète (le chanteur) et au personnage construit dans chaque chanson (le canteur)³. Elle engage également une réflexion sur la temporalité énonciative, puisque la chanson circule entre moment

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ À ce sujet, voir HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 45.

d'écriture, moment d'interprétation et moment d'écoute, chacun susceptible de reconfigurer le sens.

Les travaux portant sur l'énonciation en chanson confirment l'intérêt pour une approche plurielle. À titre d'exemples, citons :

Luiz Tatit & Ivã Carlos Lopes¹ qui montrent comment la voix chantée fabrique un sujet d'énonciation grâce aux intonations mélodico-verbales.

Julien Péquignot² qui développe une analyse multimodale de l'énonciation dans le clip, montrant comment musique, texte et images importées produisent un discours moral et comment les spectateurs, dans leurs commentaires, activent des modes de lecture (moralisant, documentarisant, authenticité axiologique).

Ces travaux convergent vers l'idée que l'étude énonciative de la chanson doit articuler les aspects linguistique, musical et médiatique, en tenant compte autant de la voix, du texte, de la musique que des modes de réception.

1.2.4.2. Le paradoxe méthodologique de ce travail

Limiter notre analyse aux seuls textes des chansons de Brassens peut sembler paradoxal, dès lors que la chanson est un art composite, inséparable de la musique, de la voix et de l'interprétation. Ce choix ne reflète pourtant ni une hiérarchie implicite entre texte et musique, ni une adhésion au modèle de la « chanson à texte ». Il s'agit plutôt d'un cadrage méthodologique : dans un art multimodal, il est possible — et légitime — d'isoler un volet pour en dégager une dimension spécifique du sens. Le texte, en effet, met en place une scène d'énonciation : il construit des positions de sujet, organise des temporalités, fait entendre des voix et compose une scénographie. Ce choix exige simplement d'être clairement argumenté.

1.2.5. Le texte comme dimension analytique dans la chanson

Concentrer l'analyse sur les textes enregistrés de Brassens, dans une perspective énonciative, suppose d'expliquer pourquoi l'on peut étudier la chanson à partir de son seul versant verbal. Plusieurs arguments convergent en ce sens.

¹ TATIT, Luiz, CARLOS LOPES, Ivã, « Ce que *chanter* veut dire dans l'énonciation musicale », dans *Signata*, n° 6, 2015, en ligne. URL : <http://journals.openedition.org/signata/1067>

² PÉQUIGNOT, Julien, « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation », dans *Volume !*, T.14, n°2, 2018, p. 111-124, en ligne. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5572>

D'abord, certaines théories qui questionnent le texte poétique¹ admettent que les frontières entre poésie et autres textes littéraires sont poreuses. Elles montrent que certains dispositifs textuels — comme l'attention au matériau verbal — activent un mode particulier de lecture², ce qui est largement le cas chez Brassens.

Ensuite, l'identification d'un texte comme « poétique » dépend aussi de la rencontre avec un lecteur et du contexte de réception³ : les chansons de Brassens, comme celles d'autres artistes, sont autant faites pour être lues que pour être écoutées⁴, même si l'interprétation diffère selon les modes d'accès.

Par ailleurs, la musique de Brassens, souvent simple et régulière lorsque les paroles sont denses ou chargées⁵, tend à privilégier l'intelligibilité verbale et « la chanson se déplace [alors] vers les régions où elle frôle le parler quotidien »⁶. Cela renforce l'intérêt d'une analyse textuelle, sans exclure qu'un croisement futur avec la mélodie serait éclairant.

En outre, notre corpus repose sur les chansons enregistrées, qui constituent des formes stabilisées. Ces versions — dont la ponctuation, le découpage ou la segmentation strophique sont fixés — se prêtent à une analyse aussi rigoureuse que des œuvres littéraires.

Enfin, cette restriction ouvre de nombreuses perspectives : les conclusions énonciatives portées par le texte pourront être prolongées par des analyses portant sur la prosodie, la performance scénique ou les médiations propres à l'enregistrement.

En somme, ce mémoire assume son paradoxe : analyser un art fondamentalement composite à partir du texte seul, non pour réduire la chanson à la poésie, mais pour montrer que le texte constitue déjà une scène d'énonciation autonome et signifiante, capable d'éclairer des aspects essentiels de la parole brassenssienne.

¹ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 64-67.

² MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 67.

³ *Ibid.*

⁴ LIÉGEOIS, Jean-Paul, « Introduction », dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 13-14.

⁵ TATIT, Luiz, CARLOS LOPES, Ivã, *op. cit.*, § 30.

⁶ *Ibid.*

1.3. Méthodologie pour définir les critères du corpus

Après avoir posé les précautions nécessaires, il nous reste à exposer la méthodologie adoptée pour analyser notre corpus. Cette section présente et justifie les principaux apports théoriques mobilisés, tout en introduisant les concepts indispensables à la compréhension des chapitres suivants.

1.3.1. Instances énonciatives, pronoms, temps et valeurs

Comme indiqué à plusieurs reprises, l'ouvrage de Monte constitue la référence principale de notre travail. Nous n'en reprendrons pas ici l'exposé général, déjà présenté en détail au point 1.1.2. Nous précisons en revanche les aspects théoriques qui ont guidé l'élaboration de nos typologies.

1.3.1.1. Sujet biographique, énonciateur textuel, locuteur ou énonciateur

Dans son quatrième chapitre, Monte propose une « stratification énonciative »¹ qui permet d'établir « une grille d'analyse des situations énonciatives (...) de tous les cas de figure observables dans les poèmes, quel que soit le genre qui les caractérise. »². Cette stratification, inspirée de celle établie par Dürrenmatt³, distingue plusieurs niveaux : le sujet biographique, l'énonciateur textuel, le locuteur ou énonciateur premier, ainsi que les locuteurs représentés.

Monte définit *le sujet biographique* (SB) comme la personne telle qu'elle est connue par ses œuvres, ses interventions publiques, ses correspondances ou sa présence dans l'institution littéraire⁴. Il s'agit d'une instance extratextuelle : celle de l'auteur réel, inscrit dans un champ social et culturel et à l'origine d'un ensemble d'œuvres.

L'énonciateur textuel (ET), pour Monte, correspond à l'organisateur formel du texte, instance dont le lecteur construit une image à partir des indices verbaux⁵. Monte rapproche cette instance du narrateur romanesque, tout en soulignant l'utilité du terme « énonciateur textuel »⁶ pour les œuvres dont les frontières génériques rendent inadéquates les désignations « poète » ou « narrateur ». Cette instance se distingue du

¹ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 176.

² MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 175.

³ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 176.

⁴ MONTE, Michèle, « Entre auteur et locuteurs, l'énonciateur textuel : concept inutile ou figure-clé ? », dans *Argumentation et analyse du discours*, n°31, 2023, en ligne. URL : <https://journals.openedition.org/aad/7800>

⁵ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 176.

⁶ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 177-178.

locuteur (loc-je) ou *énonciateur premier* que l'ET peut choisir de mettre en scène et qui est défini par Monte comme le « sujet déictique et modal, responsable du macro-point de vue qui se dégage du texte »¹. Ce locuteur premier peut lui-même déléguer la parole, distribuer les points de vue et mettre en scène des *locuteurs seconds ou représentés*².

La prise en compte de ces instances, appliquées aux chansons de Brassens, soulève plusieurs interrogations : ces différents niveaux peuvent-ils interagir au sein d'un même texte ? Si oui, selon quelles modalités ? Comment l'énonciateur textuel se manifeste-t-il ? Monte apporte des éléments de réponse à travers cinq configurations possibles des relations entre sujet biographique, énonciateur textuel et locuteurs³. Elle y dessine un « continuum [allant] [d]es cas où la poésie est très proche de l'autobiographie [...] à ceux où aucun effet-personnage ne permet de centraliser sur un sujet modal les affects et points de vue formulés dans le texte »⁴. Sur cette base théorique, et à la lumière de notre propre lecture du corpus, nous avons identifié cinq scénographies spécifiques aux chansons de Brassens. Elles seront présentées et analysées en détail au point 3.1. du chapitre 3.

1.3.1.2. Les marques de la première, deuxième et troisième personne

Le chapitre que Monte consacre aux *relations de personnes en poésie* souligne l'instabilité constitutive des pronoms personnels et les glissements référentiels auxquels ils se prêtent en contexte poétique⁵. Elle montre notamment qu'un même « je » peut, au fil d'un poème, passer d'un ancrage diégétique à une fonction métapoétique⁶, ou encore que les pronoms « on »⁷ et « nous »⁸ se caractérisent par une remarquable plasticité : ils peuvent inclure ou exclure le lecteur, englober ou non le locuteur⁹, et redessiner en permanence les contours de la situation énonciative. Monte analyse également les phénomènes d'adresse et d'autointerpellation¹⁰ qui réorganisent la distribution des voix.

¹ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 177.

² *Ibid.*

³ Voir *Annexe 1*, dans laquelle nous reproduisons le schéma des cinq scénographies de MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 178.

⁴ *Ibid.*

⁵ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 231.

⁶ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 232.

⁷ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 235-241.

⁸ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 232.

⁹ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 235-241.

¹⁰ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 241-249.

En partant du postulat que les pronoms en poésie peuvent être instables, plusieurs questions ont orienté notre propre démarche : quels pronoms dominent dans les chansons de Brassens ? La position du locuteur-je est-elle constante d'un texte à l'autre, voire à l'intérieur d'une même chanson ? Le « je » renvoie-t-il au même point de vue au début et à la fin d'un texte ? Comment s'articule-t-il à un Autre, que celui-ci soit intra- ou extratextuel ? Quelle place ce destinataire, explicite ou implicite, occupe-t-il dans la scène énonciative ? Enfin, quelles tendances apparaissent lorsque l'on croise la scène d'énonciation générale avec la distribution pronominale ? À partir de ces interrogations, nous avons établi une typologie des marques de personnes, présentée au point 2.1 du chapitre 2. Celle-ci mettra en évidence plusieurs phénomènes : la prédominance du pronom « je » dans le corpus brassensien ; les variations de sa place et de son rôle selon les chansons ; ses éventuels dédoublements ; son inscription dans un collectif ; ainsi que ses interactions avec diverses figures. La typologie permettra également de rendre compte de l'usage des autres pronoms, envisagés comme marques d'allocutaires ou comme vecteurs d'inclusion et d'exclusion.

1.3.1.3. Temps et tiroirs verbaux

Un troisième critère déterminant de notre analyse concerne les formes verbales ou, pour reprendre la terminologie de Monte, les « tiroirs verbaux »¹. L'étude de ces tiroirs permet de repérer non seulement la temporalité dans laquelle s'inscrit une chanson (passé, présent, futur), mais aussi les variations internes qui structurent un même texte. Ce critère est essentiel car le choix et l'agencement des temps participent directement de la mise en scène énonciative. Monte souligne aussi que « la polysémie d'un tiroir verbal ou [...] l'agencement inaccoutumé de différents tiroirs verbaux (...) crée[nt] des effets poétiques »², ce qui est le cas chez Brassens.

Il importe toutefois de distinguer *temps* et *tiroirs verbaux*. Le *temps* (ou temporalité) renvoie à l'écoulement physique (passé, présent, futur). Les *tiroirs verbaux*, en revanche, désignent les « formes grammaticales »³ exprimant cet écoulement (présent de l'indicatif, imparfait, plus-que-parfait, etc.) et pouvant recevoir des valeurs interprétatives diverses. Dans cette perspective, « le présent » relève de la temporalité,

¹ MONTE, Michèle, *op.cit.*, p.302.

² *Ibid.*

³ MONTE, Michèle, *op.cit.*, p.302.

tandis que « le présent de l'indicatif » constitue un tiroir verbal susceptible de prendre différentes valeurs.

Dans ce travail, nous nommons temporalité le cadre temporel dans lequel le locuteur ou l'énonciateur situe son discours ou les événements relatés. Les tiroirs verbaux désignent quant à eux les formes grammaticales mobilisées et les valeurs qu'elles prennent. Prenons l'exemple de *La mauvaise réputation* :

**Au village, sans prétention,
J'ai mauvaise réputation ;**
Qu'je m'démène ou qu'je reste coi,
Je pass' pour un je-ne-sais-quoi.
(...)
**Le jour du quatorze-juillet,
Je reste** dans mon lit douillet¹ ;

Si la chanson se déploie au présent, les valeurs associées à l'indicatif présent, tiroir verbal, varient selon les vers. Dans « [j]'ai mauvaise réputation », il s'agit d'un présent de description, qui caractérise un état, pose un cadre ou définit un personnage². En revanche, « [l]e jour du 14 juillet, [j]e reste dans mon lit douillet » relève d'un présent de narration qui introduit une scène dynamique et « fai[t] entrer le lecteur de plain pied »³ dans l'événement, bien que ce présent puisse référer au passé. Ces variations contribuent à préciser la position énonciative du locuteur-je et participent aux effets poétiques propres au texte.

À partir de notre analyse du corpus, nous avons élaboré une typologie des temporalités, présentée au point 2.2 du chapitre 2. Les différentes valeurs des tiroirs verbaux observées dans les chansons sont définies, regroupées et illustrées dans l'Annexe 4 (*Tableaux des valeurs temporelles les plus fréquentes*) aux pages 121 à 124. Ces dernières seront étudiées en confrontation avec les autres configurations énonciatives : par exemple, le locuteur-je des textes brassenssiens, fictionnel ou non, recourt souvent au futur simple à valeur prophétique lorsque la mort pointe le bout de son nez.

1.3.2. Le récit et les éléments narratifs

Après avoir clarifié les critères énonciatifs mobilisés et la terminologie nécessaire à leur analyse, il convient désormais de nous tourner vers notre seconde source de référence : le mémoire de Zazie Hattemer consacré au « récit chez Georges Brassens ». Mais avant

¹ BRASSENS, G., *La Mauvaise réputation*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.33.

² MONTE, Michèle, *op.cit.*, p.309.

³ *Ibid.*

d'en présenter les apports, une question préalable s'impose : pourquoi mobiliser une analyse narrative dans une étude portant sur l'énonciation poétique et chansonnière ?

1.3.2.1. L'intérêt du récit en chanson

La chanson française, dans sa diversité, fait un usage fréquent et souvent structurant d'éléments narratifs. Nombreux sont les artistes qui y recourent pour « raconter une histoire », qu'elle soit complète ou simplement esquissée : *Joyeux Noël*¹ de Barbara, *Que des cœurs*² du groupe MPL, *Près des auto-tamponneuses*³ de Renaud, *Un samedi soir sur la Terre*⁴ de Cabrel ou encore *Sur la place*⁵ de Brel. Toutes ces chansons mettent en œuvre, à des degrés divers, des composantes du récit : situation initiale, évolution ou développement, parfois même un dénouement qui confère à certains titres les caractéristiques du « récit bref » (*Sur la place*, *Que des cœurs*, *Près des auto-tamponneuses*). À l'inverse, d'autres chansons adoptent une structure cyclique (*Joyeux Noël*) ou ouverte (*Un samedi soir sur la Terre*), dont l'absence de résolution empêche de parler de véritable fin narrative. Chez Brassens, cette dimension « narrative » apparaît de manière particulièrement marquée. Comme le souligne Hattemer, la narration constitue une composante essentielle de l'esthétique brassenssienne : « sur [l]es cent vingt et une chansons enregistrées par Brassens, près de quatre-vingt-quinze comportent des éléments narratifs »⁶. Cette prégnance du récit fait de Brassens un terrain propice pour interroger les articulations entre narration et énonciation.

Notre étude ne vise pas à reprendre de manière exhaustive la typologie établie par Hattemer. Son travail fournit déjà une classification solide des formes narratives brassenssiennes. Il s'agira plutôt, pour nous, de confronter ces catégories aux configurations énonciatives précédemment citées, afin de dégager des conclusions transversales sur la manière dont les dimensions de l'énonciation – temps, personnes, place du locuteur – participent à structurer la chanson, qu'elles soient narratives ou pas.

¹ BARBARA, « Joyeux Noël », 1968, dans *Genius* (site internet), paroles en ligne. URL : <https://genius.com/Barbara-joyeux-noel-lyrics>

² MPL, « Que des cœurs », 2020, dans *Genius* (site internet), paroles en ligne. URL : <https://genius.com/Mpl-que-des-curs-lyrics>

³ RENAUD, « Près des auto-tamponneuses », 1983, dans *Genius* (site internet), paroles en ligne. URL : <https://genius.com/Renaud-pres-des-autos-tamponneuses-lyrics>

⁴ CABREL, Francis, « Un samedi soir sur la Terre », 1994, dans *Genius* (site internet), paroles en ligne. URL : <https://genius.com/Francis-cabrel-samedi-soir-sur-la-terre-lyrics>

⁵ BREL, Jacques, « Sur la place », 1954, dans *Genius* (site internet), paroles en ligne. URL : <https://genius.com/Jacques-brel-sur-la-place-lyrics>

⁶ HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.11.

En effet, l'analyse de la narration en chanson repose nécessairement sur des paramètres énonciatifs. Hattemer elle-même recourt à certains de ces critères : elle prend en compte la place du « chanteur » dans la diégèse pour distinguer les chansons strictement narratives entre elles¹, et souligne que les récits brefs sont « racontés au passé »², observation que confirme notre propre analyse des temporalités. L'étude des catégories narratives révèle ainsi des régularités énonciatives significatives.

En outre, à travers les typologies narratives d'Hattemer, il apparaît que les configurations énonciatives que nous avons identifiées se recoupent pour dessiner des tendances générales :

1. Les discours sont principalement construits au présent et constituent le lieu privilégié de la subjectivité, qu'elle soit portée par un « je » fictionnel ou non.
2. Le présent demeure, même dans les récits strictement narratifs, un temps de commentaire, permettant de distiller une appréciation ou un jugement qui introduit une dimension critique ou réflexive au sein du déroulement narratif.
3. Les récits proprement dits reposent majoritairement sur les temps du passé, et y apparaissent souvent des locuteurs-je moins impliqués dans la diégèse, adoptant une posture davantage descriptive, distanciée ou appréciative.
4. À l'inverse, dans les discours, la présence du locuteur-*je* est généralement plus marquée, sauf dans certains cas où celui-ci s'efface entièrement derrière son propos, produisant pourtant un effet de critique plus cinglant.

En somme, l'apport d'Hattemer ne réside pas seulement dans l'identification de structures narratives, mais dans la manière dont celles-ci permettent d'articuler et de hiérarchiser les phénomènes énonciatifs. Sa typologie constitue un outil de mise en perspective, qui nous permettra d'analyser plus finement comment les configurations du temps et des personnes participent à organiser les chansons de Brassens.

1.3.2.2. La typologie narrative des chansons brassenssiennes d'Hattemer

L'analyse d'Hattemer révèle que la majorité des *Chansons enregistrées* de Brassens comportent, à des degrés divers, des éléments narratifs. À partir de la définition du récit bref, elle propose une typologie en trois catégories qui permet de rendre compte de la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

diversité des formes narratives brassenssiennes : les *chansons strictement narratives*¹ (R), les *faux récits*² (FR) et les *discours partiellement narratifs*³ (DPN).

Les *chansons strictement narratives*, au nombre de vingt-six, répondent pleinement – selon Hattemer – à la définition du « récit bref », caractérisé par un événement raconté dans une temporalité en évolution, par une intention de narrer destinée à produire un effet, et par un nœud narratif qui crée tension et transformation entre le début et la fin⁴. Les *faux récits*, qui regroupent trente-quatre chansons, désignent quant à eux des textes à apparence narrative mais dépourvus d'évolution véritable. Ils se limitent le plus souvent à un événement figé, sans transformation ni progression, et s'appuient sur une structure répétitive (strophes similaires, refrain constant). L'événement relaté n'a généralement pas d'impact sur les personnages ou sur le locuteur, ce qui empêche la constitution d'un récit au sens strict⁵. Enfin, les *discours partiellement narratifs*, au nombre de trente-six, se distinguent du récit par l'absence d'une trame événementielle continue : les éléments narratifs éventuels y sont accessoires et ne servent qu'à illustrer, renforcer, exemplifier un propos ou justifier le discours⁶.

Ces trois catégories sont synthétisées dans le tableau comparatif de l'*Annexe 2*⁷, où nous reprenons la typologie, les définitions et les chansons classées par Hattemer. Nous avons toutefois signalé par un astérisque certaines chansons que nous jugeons susceptibles d'appartenir à une double catégorisation. Il ne s'agit nullement de contester la classification proposée par Hattemer qui est cohérente et solidement fondée, mais simplement de reconnaître qu'aucune typologie n'est entièrement étanche et que certains textes se situent à l'intersection de plusieurs catégories selon l'interprétation de chaque lecteur. Nous attirons en particulier l'attention sur le caractère relativement large de la catégorie des DPN, où l'absence d'une définition précise du « discursif/discours »⁸ ouvre la possibilité d'y inscrire des chansons supplémentaires.

¹ HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.8-10, p.11-31.

² HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.32-40.

³ HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.8., p. 41-45.

⁴ HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.8.

⁵ HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.32.

⁶ HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.41.

⁷ Voir *Annexe 2 – Typologie du degré de narration établie par Zazie Hattemer*, p.113-114.

⁸ Le terme « discours » employé par Hattemer ne doit pas être confondu avec son acception en analyse du discours, où il désigne toute production verbale organisée, prise en charge par une instance d'énonciation et inscrite dans un contexte social, institutionnel et historique ; dans cette perspective,

L'exemple de *Pauvre Martin* illustre bien ces zones de porosité. Hattemer classe cette chanson dans les faux récits, classification qu'elle justifie par la présence d'éléments narratifs (présence d'un personnage, inscription dans une temporalité passée, déroulement d'actions) et surtout par l'absence de suspense, le refrain « cristallis[ant] l'essentiel de l'événement »¹ et annulant tout effet de chute. La structure cyclique, soutenue par la répétition systématique des mêmes vers, renforce cette impression de stagnation et légitime pleinement la catégorie du faux récit.

Avec une bêche à l'épaule,
Avec, à la lèvre, un doux chant,
Avec, à la lèvre, un doux chant,
Avec, à l'âme, un grand courage,
Il s'en allait trimer aux champs !

**Pauvre Martin, pauvre misère,
Creuse la terr', creuse le temps !**

Pour gagner le pain de sa vie,
De l'aurore jusqu'au couchant,
De l'aurore jusqu'au couchant,
**Il s'en allait bêcher la terre,
En tous les lieux, par tous les temps !**

(...)

**Et quand la mort lui a fait signe,
De labourer son dernier champ,
De labourer son dernier champ,
Il creusa lui-même sa tombe
En faisant vite, en se cachant...**

**Pauvre Martin, pauvre misère,
Creuse la terr', creuse le temps !**

Il creusa lui-même sa tombe,
En faisant vite, en se cachant,
En faisant vite, en se cachant,
**Et s'y étendit sans rien dire
Pour ne pas déranger les gens...**

**Pauvre Martin, pauvre misère,
Dors sous la terr', dors sous le temps² !**

Toutefois, les critères énonciatifs développés au point 1.3.1 permettent également, selon nous, de situer cette chanson du côté des discours partiellement narratifs. En effet, le récit de la vie de Martin, rapporté au passé (imparfait à valeur de répétition ; passé simple et passé composé qui rompent les répétitions), est constamment interrompu par des refrains formulés au présent que nous voyons comme des commentaires de l'énonciateur textuel. Selon nous, par la présence de subjectivèmes tels que « Pauvre Martin, pauvre misère », par la ponctuation expressive (« ! »), par l'emploi de l'impératif présent à valeur directive, l'énonciateur textuel revient sur le récit pour le commenter. Cette chanson, caractérisée par l'absence d'un locuteur-je, apparaît alors comme le terrain de la subjectivité. Les commentaires de l'énonciateur textuel s'adressent directement au personnage de Martin qu'il apostrophe, mais aussi – puisque

un récit constitue toujours une forme de discours. Chez Hattemer, en revanche, le « discours » semble plutôt renvoyer à une organisation textuelle dominée par la prise de parole et par l'élaboration d'un propos, plutôt que par le développement d'une intrigue autonome. L'opposition récit / discours repose ainsi sur la finalité dominante du texte : raconter une histoire ou soutenir une parole, à laquelle les éventuels passages narratifs demeurent subordonnés.

¹ HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.36.

² BRASSENS, G., *Pauvre Martin*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.55-56.

la chanson est toujours adressée – à l’auditeur. Par leur répétition, leur tonalité évaluative et leur forme quasi injonctive, les refrains confèrent une dimension discursive au texte. Autrement dit, selon nous, les segments narratifs — la description du caractère et des gestes répétitifs de Martin jusqu’à sa mort — apparaissent comme les illustrations d’un propos plus général que l’énonciateur élabore en surplomb de l’histoire à travers ses commentaires : montrer l’absurdité tragique et la résignation silencieuse d’une existence dévouée au travail, répétitive, ingrate et socialement invisible, d’où le commentaire final : « [d]ors sous la terr’, dors sous le temps ! ». Cet exemple montre d’une part que les configurations énonciatives analysées précédemment permettent d’éclairer les tensions internes aux chansons, et d’autre part que toute typologie, même bien établie, demeure susceptible d’ambiguïtés et de chevauchements — constat qui s’appliquera également à nos propres classifications ultérieures.

Enfin, afin de compléter l’analyse, il a paru nécessaire d’ajouter une quatrième catégorie à la typologie proposée par Hattemer, désignée ici sous le terme de *discours autres*. Cette catégorie regroupe des chansons dépourvues de tout élément narratif structurant. Ces textes ne visent pas à raconter une histoire, mais à élaborer un propos : ils exposent, avec ou sans visée argumentative, un point de vue singulier, une idée, une opinion, une émotion ou encore un portrait. Ces chansons se caractérisent par la présence d’un locuteur, identifiable notamment par l’usage d’embrayeurs¹ personnels, spatiaux ou temporels, qui exprime une subjectivité et propose une certaine vision du monde. Ce locuteur peut, selon les cas, s’adresser à un destinataire explicitement construit dans le texte ou demeurant implicite, intra- ou extratextuel. Vingt-cinq chansons de notre corpus relèvent de cette catégorie, parmi lesquelles : *Le fossoyeur*, *Maman*, *Papa*, *Le vent*, *La première fille*, *Le vin*, *Au bois de mon cœur*, *La ronde des jurons*, *Le bistrot*, *Embrasse-les tous*, *Le temps ne fait rien à l’affaire*, *La plainte des filles de joie*, *La guerre de 14-18*, *Saturne*, *Le mouton de Panurge*, *La non-demande en mariage*, *Rien à jeter*, *Le blason*, *Mourir pour des idées*, *Quatre-vingt-quinze pour cent*, *Le roi*, *Fernande*, *Le modeste*, *Tempête dans un bénitier*, *Les patriotes* et *Élégie à un rat de cave*.

¹ Par « embrayeurs », nous désignons l’ensemble des marques linguistiques qui assurent l’ancrage du discours dans une temporalité et une situation d’énonciation rapportées à un sujet parlant déterminé (pronoms personnels, adverbes, temps verbaux, ponctuation, marques de modalité, etc.).

1.4. Conclusion du chapitre

Ce premier chapitre avait pour objectif d'établir les fondements théoriques et méthodologiques de l'analyse énonciative des *Chansons enregistrées* de Georges Brassens. L'examen des principaux courants de l'énonciation a mis en évidence la pluralité et la complexité de cette notion, qui ne se limite pas à l'expression d'une subjectivité, mais engage des rapports de voix, des dispositifs discursifs et des cadres socio-génériques structurant la lisibilité des textes.

Dans cette perspective, la réflexion sur l'énonciation poétique, menée à partir des travaux de Michèle Monte, a fourni un cadre particulièrement opératoire. En concevant le poème comme une parole adressée, inscrite dans des formes héritées et singulièrement réélaborées, cette approche permet d'aborder les textes brassenssiens comme des objets poétiques au sens fort : non par leur seule versification, mais par la mise en place de scènes d'énonciation situées, orientées vers un lecteur-auditeur.

L'étude des rapports entre poésie et chanson a toutefois rappelé les limites d'une approche exclusivement textuelle. Art composite, la chanson articule indissociablement texte, musique et interprétation. Le choix méthodologique consistant à suspendre la dimension chantée ne vise donc pas à réduire la chanson à de la poésie écrite, mais à considérer que les paroles enregistrées de Brassens peuvent être analysées isolément comme des productions mobilisant le langage à des fins esthétiques.

C'est dans ce cadre que les outils analytiques retenus ont été définis, en privilégiant ceux qui permettent de décrire les configurations de voix, les relations de personne, les régimes temporels et certaines formes de dialogisme. Ces instruments serviront à élaborer, au chapitre suivant, des typologies énonciatives adaptées au corpus, puis à interroger, au chapitre 3, les glissements et chevauchements entre sujet biographique, énonciateur textuel et locuteurs internes.

Ainsi, ce chapitre pose les jalons conceptuels nécessaires à l'étude de la singularité de la parole brassenssienne et ouvre la voie à l'identification d'une esthétique énonciative propre aux chansons de Georges Brassens.

Chapitre 2 : Étude du corpus, typologies pronominales et temporelles

Ce chapitre présente les résultats de l'analyse du corpus. À partir des chansons enregistrées de Georges Brassens, il vise à dégager des typologies pronominales et temporelles, à examiner certains cas d'analyse textuelle, et à poser un cadre destiné à nourrir, au chapitre 3, l'étude des relations entre locuteurs, énonciateur textuel et sujet biographique. Ce chapitre constitue donc le cœur analytique de notre travail.

2.1. Marques de personne et configurations de la voix

2.1.1. Le pronom « je » : du sujet dominant à l'effacement énonciatif

L'analyse du corpus brassensien montre que la majorité des cent vingt et une chansons enregistrées mettent en scène un locuteur-je¹, le plus souvent identifié comme producteur de l'énoncé, ainsi assimilable à l'énonciateur textuel². Toutefois, ce *je* n'occupe pas une place homogène dans la diégèse³ : il adopte des postures énonciatives variées, allant d'une présence centrale à un effacement complet au profit d'une voix non incarnée. Cette variation permet d'établir une typologie graduée du pronom *je*, fondée sur son degré de centralité dans le discours. Cinq configurations principales ont ainsi été dégagées : J1, J2, J3, J4 et J0, qui feront l'objet d'une présentation détaillée dans les sections suivantes.

2.1.1.1. Le locuteur-J1 : un sujet principal et centre du discours

Le locuteur-J1 correspond à un sujet exclusif ou nettement dominant dans le texte qui se met en scène ou met en récit sa propre expérience, qu'elle soit ancrée dans un monde référentiel concret ou dans l'espace de son intériorité. Dans cette configuration, le locuteur-je ne développe pas d'interaction structurante avec un ou plusieurs allocutaires, ni avec d'autres personnages occupant un rôle central dans la diégèse (désignés par une deuxième ou une troisième personne). Il n'existe dès lors ni dialogue organisateur, ni instance concurrente susceptible de redistribuer la parole ou d'infléchir de manière décisive l'évolution du locuteur-je (à l'exception notable de *Celui qui a mal tourné*). La

¹ Les chansons mettant en scène un locuteur-je sont au nombre de nonante-deux (92/121), soit environ 76,03 % du corpus.

² Les cas dans lesquels le syncrétisme entre locuteur-je et énonciateur textuel est rompu seront examinés au chapitre 3.

³ Par « diégèse », nous entendons « l'univers du texte, qu'il soit ou non narratif », notion à distinguer de celle d'« histoire » (GENETTE, cité par MONTE, Michèle, *op. cit.*, note 14, 2023).

chanson relève alors soit de l'auto-description, soit de la projection du sujet-*je* dans un avenir plus ou moins hypothétique, soit encore d'un récit où le *je* demeure l'unique personnage principal. Ces différentes modalités peuvent d'ailleurs coexister au sein d'un même texte : dans *La Mauvaise réputation*, par exemple, le locuteur-*je* fait son auto-description, tout en racontant divers épisodes où il est le personnage central, épisodes le menant tout droit vers une mort certaine. Les éventuels personnages secondaires, lorsqu'ils apparaissent (désignés par *tu/vous*, *il/elle(s)* ou, plus rarement, par des collectifs tels que *on* ou *nous*) sont des énonciateurs seconds et n'occupent qu'une fonction périphérique : ils servent à situer, colorer ou nuancer le portrait du locuteur.

Sur les cent vingt et une chansons enregistrées, vingt et une mettent en scène un locuteur-J1, soit environ 17 % du corpus. Le tableau n°1 (les différents degrés d'implication du pronom « je ») de l'annexe 3 à la page 116 en propose une visualisation synthétique, tout en montrant que ces chansons peuvent connaître, au cours du texte, des changements de configuration, signalés par le symbole « > » qui signifie « devient ». Ces glissements ne sont pas propres à la catégorie J1 : ils se retrouvent dans l'ensemble des configurations étudiées et témoignent du caractère dynamique de la scène d'énonciation brassenssienne. Nous reviendrons sur certains de ces cas dans le chapitre 3, consacré aux relations entre locuteurs, énonciateur textuel et sujet biographique. La prise en compte conjointe de ces trois instances se révèle en effet particulièrement éclairante, tant pour comprendre les déplacements référentiels opérés par les marques pronominales que pour analyser la posture globale de l'énonciateur textuel. Dans l'immédiat, il s'agit avant tout de caractériser et d'illustrer les catégories proposées, ainsi que d'en dégager les principales régularités.

A) Etude de cas : J1 comme sujet principal en opposition aux autres

La chanson *Le pornographe* constitue un exemple représentatif du fonctionnement du locuteur-J1. En effet, le locuteur-*je* occupe l'intégralité de l'espace discursif et s'y construit comme sujet exclusif du texte :

Autrefois, quand j'étais marmot,
 J'avais la phobi' des gros mots,
 Et si j'pensais « merde » tout bas,
 Je ne le disais pas...
 Mais
 Aujourd'hui que mon gagne-pain
 C'est d'parler comme un turlupin,
 Je n'pense plus « merde », pardi !
 Mais je le dis.

Refrain

J'suis l'pornographe,
 Du phonographe,
 Le polisson
 De la chanson.

(...)

Ma femme est, soit dit en passant
 D'un naturel concupiscent
 Qui l'incite à se coucher nue
 Sous le premier venu
 Mais
M'est-il permis, soyons sincèr's
D'en parler au café-concert
Sans dire qu'elle a, suraigu,
Le feu au cul ?

*Refrain*¹

(...)

Le locuteur-je se décrit, décrit son évolution, commente ses pratiques et élabore son autoportrait. Il cumule les fonctions de sujet modal, porteur d'affects et de sujet déictique, explicitement identifié comme source de l'énonciation par le recours constant aux embrayeurs personnels et temporels (*je, autrefois, aujourd'hui*). Lorsque le locuteur évoque d'autres personnages, ceux-ci ne bénéficient d'aucune autonomie narrative ou énonciative. Ils n'apparaissent qu'à titre de figures secondaires, convoquées pour enrichir ou accentuer le portrait du *je*, comme l'illustre l'évocation de la femme du locuteur. Ce procédé de caractérisation du locuteur-J1 (par l'implication de personnages ou de voix secondaires) se retrouve de manière encore plus nette dans la chanson *La mauvaise herbe* :

Quand l'jour de gloire est arrivé,
 Comm' tous les autr's étaient crevés,
Moi seul connus le déshonneur
 De n'pas êtr' mort au champ d'honneur.²
Je suis d'la mauvaise herbe,
Braves gens, braves gens,
 C'est pas moi qu'on rumine
 Et c'est pas moi qu'on met en gerbe...
 La mort faucha les autres,
Braves gens, braves gens,
 Et me fit grâce, à moi.
 C'est immoral et c'est comm' ça !
 [...]
 Et je m'demand'
Pourquoi, Bon Dieu,
Ça vous dérange
 Que je vive un peu...

[...]
Les hommes sont faits, nous dit-on,
Pour vivre en band', comme les moutons.
Moi, j'vis seul, et c'est pas demain
Que je suivrai leur droit chemin³.
 [...]

Le locuteur-je s'y construit, en effet, comme une figure marginale et dissidente en adoptant, pour mieux s'y opposer, le point de vue collectif des « braves gens ». Ce point

¹ BRASSENS, G., *Le pornographe*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.113-115.
 Afin d'optimiser l'espace, les extraits de chansons sont présentés en double colonne : la colonne de gauche constitue la continuation directe de celle de droite.
² Les paroles soulignées par des tirets relèvent du point de vue des « braves gens ». Ce point de vue est assumé et relayé par le locuteur-je, à la fois énonciateur et locuteur premier (en gras). Les « braves gens » fonctionnent dès lors comme des énonciateurs seconds.
³ BRASSENS, G., *La mauvaise herbe*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.81-82.

de vue, rapporté implicitement, sert de contrepoint à l'affirmation progressive du *je*, qui finit par se définir complètement par contraste au groupe dans le dernier couplet. La polyphonie joue ici un rôle structurant dans la construction de l'éthos : le point de vue du groupe fonctionne comme un arrière-plan à partir duquel le locuteur-J1 affirme sa singularité. Ainsi, loin d'affaiblir la centralité du *je*, cette présence d'une « parole autre » en constitue au contraire un ressort essentiel, permettant au sujet de s'énoncer comme figure résolument marginale. Si, sur le plan énonciatif, la « parole » de *La mauvaise herbe* apparaît comme partagée — du fait de l'intégration du point de vue collectif des « braves gens » dans la parole du locuteur-J1 —, sur le plan thématique, le sujet principal du texte demeure sans ambiguïté le locuteur-J1. Le locuteur-je se présente comme un personnage incarné, porteur d'une expérience vécue dans un monde référentiel concret, qu'il prend en charge et met en mots. Les personnages évoqués dans le premier couplet n'occupent qu'un rôle secondaire dans la mesure où ils ne constituent ni des instances de parole autonomes ni des pôles de focalisation durables : ils fonctionnent à nouveau comme des figures contrastives, convoquées pour situer le locuteur par rapport à une norme sociale et héroïque à laquelle il ne se conforme pas. Après le premier couplet, le locuteur-je demeure toujours le thème central de la chanson : même lorsque le point de vue rapporté est celui des « braves gens », l'objet de ce point de vue reste le locuteur lui-même, qui se donne à voir et à juger à travers le regard de l'autre. Cette analyse conduit à opérer une distinction essentielle qui a guidé l'élaboration de nos critères typologiques : le sujet principal du texte ne se confond pas nécessairement avec le sujet de l'énonciation. Nous entendons par « sujet principal » — ou « thème du texte » — celui qui fait l'objet du discours, c'est-à-dire le ou les personnages, ou plus largement l'instance, sur lesquels le discours se concentre de manière privilégiée, indépendamment de la diversité des voix ou des points de vue mobilisés.

B) J1 et les formes discursives¹

Maintenant que les critères de définition du locuteur-J1 ont été établis, l'analyse comparative de cette catégorie, mise en regard avec les typologies narratives proposées par Hattemer, fait apparaître une régularité particulièrement significative² : sur les vingt et une chansons relevant de la configuration J1, dix-neuf s'inscrivent dans le régime du

¹ Pour rappel, les catégories narratives proposées par Hattemer sont définies à l'annexe 2 (p. 113-114).

² Le tableau n° 1 de l'annexe 3 (p. 116-117) présente cette répartition de manière synthétique.

discours autre ou du *discours partiellement narratif*, tandis qu'une seule chanson, *Celui qui a mal tourné*, relève pleinement du récit bref au sens hattemerien. Ce constat invite dès lors à interroger la relation qui semble s'établir, dans les chansons de Brassens, entre la centralité du locuteur-je et le recours privilégié à un « mode discursif »¹ plutôt que « narratif ».

La forte présence du locuteur-J1 dans les catégories « discursives » s'explique, selon nous, par la nature même du discours, telle qu'elle a été précisée au chapitre précédent. Les formes discursives visent avant tout l'élaboration d'un propos : elles placent au premier plan un point de vue singulier, pris en charge par une instance identifiable. Le locuteur-J1 constitue dès lors un support privilégié de cette élaboration, en ce qu'il permet la mise en scène explicite d'un sujet capable d'articuler affects, jugements et prises de position, comme on l'a observé notamment dans *La mauvaise herbe*. Autrement dit, le locuteur-J1 ne se limite pas à rapporter des faits : il les évalue, les commente et les interprète à partir d'une expérience propre (la sienne). Ce fonctionnement se retrouve dans l'ensemble des chansons classées en J1, y compris lorsque le texte connaît des glissements pronominaux.

En outre, l'absence quasi totale du locuteur-J1 dans les récits stricts et les faux récits du corpus s'explique par une autre régularité : le développement « narratif », tel qu'il apparaît chez Brassens, repose le plus souvent soit sur la focalisation d'une ou de plusieurs troisièmes personnes (J0) (parfois en présence d'un locuteur-je, mais sans que celui-ci occupe le rôle de sujet principal (J3, J4)), soit sur la focalisation d'un locuteur-je engagé dans une interaction avec une autre instance ou un autre personnage, interaction susceptible d'infléchir son évolution ou son mode de pensée (relevant alors, comme nous le verrons ultérieurement, de la catégorie J2). La seule chanson-récit classée en locuteur-J1, *Celui qui a mal tourné*, constitue d'ailleurs, selon nous, un cas limite entre locuteur-J1 et locuteur-J2 : le déploiement du récit y repose en effet sur la rencontre du locuteur-je avec d'autres personnages, rencontre qui modifie son mode de pensée :

¹ Il s'agit, comme précisé au chapitre 1, du sens spécifique que Hattemer donne au terme *discours*, à ne pas confondre avec son acception en analyse du discours. Le *discours* désigne ici une organisation textuelle dominée par la prise de parole et l'élaboration d'un propos, les éventuels éléments narratifs y demeurant subordonnés. L'opposition récit / discours repose ainsi sur la finalité dominante du texte, et non sur la présence ou l'absence de faits racontés.

Il y avait des temps et des temps
Qu'je n'm'étais pas servi d'mes dents,
Qu'je n'mettais pas d'vin dans mon eau
Ni de charbon dans mon fourneau.
[...]
C'est alors que j'ai mal tourné.

N'y allant pas par quatre chemins,
J'estourbis en un tournemain,
En un coup de bûche excessif,
Un noctambule en or massif.
Les chats fourrés, quand ils l'ont su,
M'ont posé la patte dessus
Pour m'envoyer à la Santé
Me refaire une honnêteté.
Machin, Chose, Un tel, Une telle,
Tous ceux du commun des mortels
Furent d'avis que j'aurais dû
En bonn' justice être pendu

Au bout d'un siècle, on m'a jeté
A la porte de la Santé.
Comme je suis sentimental,
Je retourne au quartier natal,
Baissant le nez, rasant les murs,
Mal à l'aise sur mes fémurs,
M'attendant à voir les humains
Se détourner de mon chemin.

Y'en a un qui m'a dit : "Salut !
Te revoir, on n'y comptait plus..."
Y'en a un qui m'a demandé
Des nouvelles de ma santé.
Lors, j'ai vu qu'il restait encor
Du monde et du beau mond' sur terre,
Et j'ai pleuré, le cul par terre,
Toutes les larmes de mon corps¹.

(...).

Si le locuteur-je y demeure le thème central du texte, narrant sa propre expérience singulière, le déploiement narratif repose donc sur une série de rencontres et d'interactions avec d'autres personnages (les représentants de l'ordre, puis les figures anonymes du quartier natal) qui modifient progressivement sa trajectoire et son rapport au monde. Cette dynamique interactionnelle pourrait dès lors justifier, sur le plan strictement narratif, un classement en J2.

En définitive, la prédominance du locuteur-J1 dans les formes discursives et partiellement narrativisées révèle une caractéristique fondamentale de la poétique brassensienne : l'usage du locuteur-je comme sujet principal est indissociable d'une mise en scène de la subjectivité, de l'élaboration d'une pensée singulière et de l'expression des affects. À cette dimension subjective s'ajoute fréquemment une posture critique ou réflexive sur le monde, que le locuteur-J1 assume pleinement en tant qu'instance évaluative. Nous concluons cette section par une formule synthétique définissant plus clairement la catégorie J1 : est locuteur-J1 tout locuteur-je qui occupe la position de sujet principal du texte et qui ne mobilise d'autres voix que de manière secondaire, exclusivement au service de sa propre caractérisation. L'expérience prise en charge par J1 demeure fondamentalement singulière et n'implique pas, ou seulement marginalement, d'autres personnages comme instances actives. Une telle définition, volontairement large, ouvre nécessairement la voie à des cas-limites, à des glissements entre catégories, voire à des classements alternatifs selon les critères mobilisés.

¹ BRASSENS, G., *Celui qui a mal tourné*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.106-107.

2.1.1.2. Le locuteur-J2 : un sujet en interaction avec l'altérité

À la différence du locuteur-J1, le locuteur-J2 n'occupe plus seul l'espace énonciatif : d'autres personnages interviennent dans le texte. Il demeure toutefois le locuteur central et le sujet principal d'une expérience singulière, mais cette expérience se construit désormais dans l'interaction avec autrui. Le locuteur-J2 est ainsi toujours engagé dans une relation avec un ou plusieurs personnages dont la présence infléchit sa parole, oriente sa posture ou participe à son évolution discursive ou narrative. Cette interaction peut relever d'une co-présence énonciative, notamment dans les chansons à structure dialoguée (comme dans *L'amandier*), ou d'une co-présence narrative, lorsque l'Autre — désigné par un *tu* (T2) ou par une troisième personne (*il/elle*, IEL2) — constitue un pôle d'adresse, d'hommage, de désir, de conflit ou de réflexion. L'identité du locuteur-je se construit alors dans et par cette relation à l'altérité, explicite ou implicite, que le locuteur doit intégrer à l'élaboration même de son discours. La catégorie J2 est la plus représentée du corpus : près de quarante-sept chansons relèvent, à des degrés divers, de cette configuration, soit environ 39 % du corpus. Le tableau n°1 de l'annexe 3 (page 116) propose une visualisation synthétique en distinguant les chansons au sein desquelles le locuteur-je interagit principalement avec une deuxième personne de celles où l'interaction s'effectue avec une troisième personne, et en précisant la répartition entre discours, récits et faux récits.

A) Étude de cas : l'altérité comme vecteur constitutif du texte

Afin d'illustrer cette catégorie, nous nous appuyerons sur deux exemples représentatifs, dans lesquels l'interaction du locuteur-je avec une altérité — désignée respectivement par une troisième et par une deuxième personne — est manifeste tant sur le plan énonciatif que narratif. Nous examinerons d'abord *Le mauvais sujet repent*, où le locuteur-je relate sa rencontre avec un autre personnage référé à la troisième personne. Nous analyserons ensuite *Saturne*, dans laquelle le locuteur-je s'adresse directement à une instance désignée par la deuxième personne. Nous aborderons ensuite, dans un autre point, les cas ambigus situés à la frontière entre les configurations J1 et J2.

Dans *Le Mauvais sujet repent*, le locuteur-J2 décrit un autre personnage (IEL2), relate la rencontre avec celui-ci, interagit avec lui (qui devient donc locuteur second) et voit sa propre trajectoire infléchie par cette relation :

Elle avait la taill' faite au tour,
 Les hanches pleines,
Et chassait l'mâle aux alentours
 De la Mad'leine...
A sa façon d'me dir' : « Mon rat,
 Est-c'que j'te tente ? »
Je vis que j'avais affaire à
Une débutante...

(...)

Me sentant rempli de pitié
Pour la donzelle,
J'lui enseignai de son métier,
Les p'tit's ficelles...
 [...].

(...)

Rapidement instruite par
Mes bons offices,
Elle m'investit d'une part
D'ses bénéfices...
 [...].

Un soir, à la suite de
 Manœuvres douteuses,
Elle tomba victim' d'une
Maladie honteuse...
 Lors, en tout bien, toute amitié,
 En fille probe,
Elle me passa la moitié
De ses microbes...

Après des injections aiguës
 D'antiseptique,
J'abandonnai l'métier d'cocu
Systématique...
Elle eut beau pousser des sanglots,
Braire à tu'-tête,
Comme je n'étais qu'un salaud,
J'me fis honnête...

Sitôt privé' de ma tutell'
Ma pauvre amie
Courut essuyer du bordel
Les infamies...
 Paraît qu'ell's'vend même à des flics,
 Quell' décadence !
 Y a plus d'moralité publiqu'
 Dans notre France...¹

Ces passages montrent que le discours du locuteur-J2 ne relève pas d'une expérience strictement individuelle, mais se construit dans une relation dynamique à l'altérité. Le récit retrace les différentes étapes de cette relation — apparition, apprentissage, transformation, puis déchéance — et progresse par séquences structurées autour des interactions entre les deux figures. L'autre y joue ainsi un rôle pleinement structurant : loin d'être un simple élément de caractérisation, il constitue un moteur du discours, à travers lequel le locuteur évolue et redéfinit progressivement sa propre position.

Dans *Saturne*, le locuteur-J2 est en interaction avec une deuxième personne :

Il est morne, il est taciturne,
 Il préside aux choses du temps,
 Il porte un joli nom, « Saturne »,
 Mais c'est Dieu fort inquiétant. } *bis*

(...)

Cette saison, c'est toi, ma belle,
 Qui as fait les frais de son jeu,
 Toi qui as payé la gabelle
 Un grain de sel dans tes cheveux. } *bis*

C'est pas vilain, les fleurs d'automne,
 Et tous les poètes l'ont dit ;
 Je te regarde et je donne
 Mon billet qu'ils n'ont pas menti. } *bis*

Viens encor, viens ma favorite,
 Descendons ensemble au jardin,
Viens effeuiller la Marguerite
 De l'été de la Saint-Martin. } *bis*

Je sais par cœur toutes tes grâce
 Et, pour **me** les faire oublier,
 Il faudra que Saturne en fasse
 Des tours d'horlog', de sablier !
 Et la petit' pisseus' d'en face
 Peut bien aller se rhabiller².

¹ BRASSENS, G., *Le mauvais sujet repent*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.38-39.

² BRASSENS, G., *Saturne*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.178.

Dans *Saturne*, le locuteur-J2 n'est pas le sujet exclusif du texte : son discours est entièrement structuré par l'adresse à un allocataire. Désignée de manière récurrente par la deuxième personne du singulier et identifiée comme une figure féminine, l'allocataire occupe ici une place centrale dans l'organisation du poème. C'est en effet à partir de ce que vit et subit cette personne — les effets du temps, figurés par Saturne — que le locuteur élabore son propos. Son discours ne vise pas l'auto-caractérisation, mais l'expression d'un regard subjectif porté sur l'expérience de l'autre, à laquelle il réagit. L'image du locuteur-J2 (son éthos) se construit ainsi dans la relation affective et empathique qu'il entretient avec son allocataire.

B) L'adresse en « discours » et l'intervention d'une tierce personne en « récit »

Si l'on observe la catégorie J2 à la lumière des typologies narratives proposées par Hattemer, deux constats s'imposent.

Dans les « discours autres » et « partiellement narratifs », le locuteur-J2 est le plus souvent engagé dans une interaction avec une deuxième personne. Le *tu* apparaît comme un pôle structurant de ce type de textes : il favorise l'adresse directe, l'ancrage situationnel de la parole et l'élaboration d'un point de vue relationnel. Ainsi, les formes discursives ne se déploient pas à partir d'une intériorité close, mais au sein d'un espace où la subjectivité du locuteur se construit en regard de l'autre. En d'autres termes, le sens n'émerge pas uniquement de ce qui est dit, mais de la relation instaurée entre le *je* et le *tu*¹. Parallèlement, une autre observation s'impose : les chansons à forme discursive relevant de la configuration J2–T2 mettent majoritairement en scène le présent de l'énonciation. Ce choix temporel contribue à inscrire la parole dans l'instant même de l'adresse et à renforcer l'effet d'immédiateté : le présent donne l'impression que la relation se noue sous les yeux de l'auditeur. À cet égard, citons un extrait relevant de la configuration discursive J2–T2, qui mobilise le présent de l'énonciation :

Prince des monte-en-l'air et de la cambriole,
Toi qui eus le bon goût de choisir ma maison
Cependant que je colportais mes gaudrioles,
En ton honneur j'ai composé cette chanson.

(...)

D'ailleurs, moi qui te parle, avec mes chansonnettes,
Si je n'avais pas dû rencontrer le succès,

¹ Autrement dit, le sens ne vient pas seulement de l'éloge, de la description ou du thème, mais de la manière dont le *je* pose le *tu* comme partenaire, même sans dialogue effectif (cela rejoint, par ailleurs, MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 252, 2022 et DÉTRIE, Catherine, cité par MONTE, Michèle, *ibid.*, p.254.)

J'aurais, tout comme toi, pu virer malhonnête,
Je serais devenu ton complice, qui sait ?¹

Dans cet extrait de *Stances à un cambrioleur*, le locuteur-J2 s'adresse directement, au présent de l'énonciation, à un *tu* individualisé — le cambrioleur — qui constitue le point d'appui du discours. L'adresse instaure d'emblée une relation intersubjective singulière : loin de la condamnation morale, le locuteur-je adopte une posture de proximité et de connivence hypothétique (« j'aurais, tout comme toi »). La relation construite avec l'allocutaire permet ainsi au locuteur de réfléchir sur sa propre trajectoire et sur les bifurcations possibles de son existence.

Dans les récits et les faux récits, le locuteur-J2 interagit le plus souvent avec une ou plusieurs troisièmes personnes². Ces figures jouent un rôle structurant dans la dynamique narrative : elles fonctionnent comme agents de transformation, déclencheurs d'événements ou pôles d'altérité à partir desquels le locuteur relate une expérience vécue. L'interaction avec l'autre s'inscrit ici dans une temporalité événementielle et participe directement à l'organisation du récit, tandis que la présence du locuteur-je se définit surtout par la narration d'actions et de leurs conséquences. Hattemer a d'ailleurs mis en évidence cette régularité en soulignant que « les récits ont presque tous une thématique commune : celle de la rencontre [d'un locuteur-je] avec une femme, rencontre qui finit souvent mal »³. Cette observation confirme que, dans ces formes narratives, l'altérité constitue un principe moteur du récit. Les mécanismes internes de ces catégories ayant été largement analysés par Hattemer⁴, nous nous limiterons ici à souligner leur étroite articulation avec des configurations énonciatives fondées sur l'interaction avec une tierce personne.

C) Cas-limites entre locuteur-J1 et locuteur-J2

Le locuteur-J2 se définit ainsi comme un sujet dont la parole se construit à partir d'une interaction structurante avec un ou plusieurs personnages. Une telle définition, volontairement large, implique l'existence de cas-limites et soulève plusieurs questions méthodologiques : à partir de quel seuil une interaction fait-elle basculer une chanson de

¹ BRASSENS, G., *Stances à un cambrioleur*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.252.

² Seules quatre chansons des catégories « faux récit » (*Le Vingt-deux septembre, Sale petit bonhomme, Cupidon s'en fout*) et « récit » (*P... de toi*) s'adressent explicitement à un « tu ». Malgré cette adresse à la deuxième personne, leur organisation énonciative et narrative demeure comparable à celle d'un récit à la troisième personne.

³ HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.11.

⁴ HATTEMER, Zazie, *op. cit.*, p.11-32.

J1 vers J2 ? Doit-on privilégier la fréquence des échanges, leur fonction narrative ou leur impact sur l'évolution du locuteur ? Aucune réponse univoque ne s'impose. La chanson *Celui qui a mal tourné*, évoquée aux pages 41 et 42, illustre clairement ces limites : bien que le locuteur-je demeure le sujet principal, son parcours est infléchi par une série de rencontres qui conditionnent l'évolution du récit. De nombreux textes classés en J2–IELS2 présentent ainsi une porosité avec la catégorie J1, notamment certaines chansons discursives (*À l'ombre des maris*, *Le cocu*), mais aussi des faux récits et récits (*Auprès de mon arbre*, *Le mécréant*, *Les lilas*, *La rose*, *La bouteille et la poignée de main*, *Les ricochets*). Ces chansons pourraient en effet être rattachées à J1, dans la mesure où le locuteur demeure le centre de l'expérience relatée. Toutefois, l'interaction avec autrui n'y est jamais accessoire : elle infléchit le positionnement du locuteur et son rapport au monde. C'est cette interaction, structurante sans être pleinement décentrante, qui rend la frontière entre J1 et J2 particulièrement poreuse.

La chanson *À l'ombre des maris* offre à cet égard un exemple particulièrement éclairant de cette zone intermédiaire. Dans cette chanson, le locuteur-je s'adresse d'abord à un allocataire anonyme, désigné par les marques de l'impératif à la deuxième personne du pluriel (« Ne jetez pas »), que l'on peut interpréter comme un destinataire extratextuel — l'auditeur — dans la mesure où la chanson est par essence une parole adressée, destinée à être proférée sur scène¹ :

Les dragons de vertu n'en prennent pas ombrage,
Si j'avais eu l'honneur de commander à bord,
À bord du « Titanic » quand il a fait naufrage,
J'aurais crié : « Les femmes adultères d'abord ! »

Ne jetez pas la pierre à la femme adultère,
Je suis derrière...²

Plus tard, d'autres allocataires – cette fois intratextuels – apparaissent via l'apostrophe :

Car, pour combler les vœux, calmer la fièvre ardente
Du pauvre solitaire et qui n'est pas de bois,
Nulle n'est comparable à l'épouse inconstante.
Femmes de chefs de gar', c'est vous la fleur des pois.

Ne jetez pas la pierre à la femme adultère,
Je suis derrière...

Quant à vous, messeigneurs, aimez à votre guise.
En ce qui me concerne, ayant un jour compris
Qu'une femme adultère est plus qu'une autre exquise,
Je cherche mon bonheur à l'ombre des maris.

¹ HIRSCHI, Stéphane, *op. cit.*, p. 35.

² BRASSENS, G., *à l'ombre des maris*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.254.

Ne jetez pas la pierre à la femme adultère,
Je suis derrière...¹

L'apostrophe convoque sur la scène énonciative deux destinataires absents mais précisément identifiables² : d'une part, les « femmes de chefs de gare », figure des femmes adultères, d'autre part, les hommes en général, interpellés sous la forme de « messeigneurs ». L'injonction « Ne jetez pas la pierre » fonctionne alors comme une adresse à plusieurs niveaux, susceptible de viser simultanément ces allocutaires et l'auditeur. La première apostrophe propose une caractérisation valorisante de la femme adultère, venant étayer l'assertion initiale du locuteur-je (« Si j'avais eu l'honneur de commander à bord [...] du « Titanic » (...) »). La seconde permet au contraire de situer ce dernier par rapport aux autres hommes, dans une posture de fausse déférence teintée d'ironie : l'invitation à « aime[r] à [leur] guise » masque en réalité une stratégie d'auto-positionnement, le locuteur revendiquant son propre choix de « chercher [son] bonheur à l'ombre des maris ». Le locuteur poursuit ensuite son propos sous la forme d'une auto-description, devenant l'unique personnage véritablement central du texte. Il revient sur ses pratiques, ses critères de sélection et son rapport personnel à l'adultère, dans une mise en scène subjective :

À l'ombre des maris mais, **cela va sans dire,**
Pas n'importe lesquels, **je les tri', les choisis.**
Si madame Dupont, d'aventure, m'attire
Il faut que, par surcroît, Dupont me plaise aussi !

(...)

Il convient que le bougre ait une bonne poire
Sinon, me ravisant, je détail à grands pas ;
Car je suis difficile et me refuse à boire
Dans le verr' d'un monsieur qui ne me revient
pas.

(...)

Ils sont loin mes débuts où, manquant de pratique,
Sur des femmes de flics je mis mon dévolu.
Je n'étais pas encore ouvert à l'esthétique.
Cette faute de goût je ne la commets plus³.

Ces passages relèvent d'une configuration J1 : le discours se recentre sur le locuteur-je, qui expose une expérience singulière et revendique une posture personnelle, tandis que les figures évoquées (les maris, les femmes) ne fonctionnent que comme supports ou cadres de son auto-caractérisation. Les autres personnages sont ainsi relégués à un statut secondaire, sans autonomie énonciative ni rôle structurant. Toutefois, un basculement s'opère avec l'introduction d'un personnage précis — un mari trop aimable — dont l'interaction va modifier la perception du locuteur :

¹ *Ibid.*

² MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 258-259.

³ BRASSENS, G., *à l'ombre des maris*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.254-255.

(...)

Mais si l'**on** tombe, hélas, sur des maris infâmes,
Certains sont si courtois, si bons si chaleureux,
Que, même après avoir cessé d'aimer leur femme,
On fait encor semblant uniquement pour eux.

(...)

C'est mon cas ces temps-ci, **je** suis triste, malade,
Quand **je** dois faire honneur à certaine pécore.
Mais, son mari et moi, c'est Oreste et Pylade,
Et, pour garder l'ami, je la cajole encore¹.

Parallèlement à l'introduction de ce personnage, le locuteur-je s'inclut alors dans un *on* aux contours flous, marquant une prise de distance critique vis-à-vis de sa propre expérience². Commence alors l'interaction, dans laquelle le locuteur-je se met en scène et met en scène le personnage du mari-ami :

Non contente de me déplaire, elle me trompe,
Et les jours où, furieux, voulant tout mettre à bas,
Je cri³ : « La coupe est pleine, il est temps que je
rompe ! »
Le mari me supplie : « Non, ne me quittez pas ! »

(...)

Et **je reste**, et, tous deux, ensemble, **on** se flagorne.
Moi, je lui dis : « C'est vous mon cocu préféré. »
Il me réplique alors : « Entre toutes mes cornes,
Celles que je vous dois, mon cher, me sont sacré's. »

Ne jetez pas la pierre à la femme adultère,
Je suis derrière...³

Ce basculement pourrait justifier le passage d'un classement en locuteur-J1 à un classement en locuteur-J2, dans la mesure où le locuteur-je ne se contente plus d'exposer une posture ou une expérience singulière à partir de son intériorité : sa parole se construit désormais en réponse à l'autre, et son positionnement évolue en fonction de cette relation. Survient d'ailleurs le renversement, au cours duquel la trajectoire du locuteur-je se trouve infléchie :

Et **je reste et**, parfois, lorsque cette pimbêche
S'attarde en compagni⁴ de son nouvel amant,
Que la nurse est sorti', le mari à la pêche,
C'est moi, pauvre de moi ! qui garde les enfants.

Ne jetez pas la pierre à la femme adultère⁴.

En définitive, si nous devons catégoriser cette chanson, nous tendrions à considérer que le locuteur-je relève d'abord de la catégorie J1, dans la mesure où le texte s'organise principalement autour de son expérience singulière et de son point de vue, qu'il élabore à partir de sa propre intériorité. Ce n'est qu'à partir de la rencontre avec le mari « trop aimable » que s'opère un déplacement vers une configuration proche de J2, l'interaction devenant déterminante dans l'évolution de sa trajectoire. Nous assumons dès lors que ce

¹ BRASSENS, G., à *l'ombre des maris*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.255.

² La portée du « on » chez Brassens sera examinée au point 2.1.2. Signalons toutefois dès à présent que le locuteur-je tend à s'inclure dans ce « on », soit pour porter un regard critique sur sa propre situation (cas du « on-je »), soit pour transposer son expérience à autrui, interne ou externe au texte, conférant à l'énoncé une valeur gnomique (cas du O4) et faisant du « je » un sujet d'expérience à visée quasi didactique.

³ *Ibid.*, p. 256.

⁴ *Ibid.*

cas, comme ceux évoqués à la page 41, relève d'une zone de porosité entre les deux catégories : ces chansons peuvent se justifier aussi bien en J1 qu'en J2, se situer à l'intersection de ces deux configurations ou basculer d'une configuration à l'autre.

Ainsi, les catégories J1 et J2 mettent toutes deux en scène un locuteur-je occupant la position de sujet principal du texte de manière exclusive dans le cas de J1 et non exclusive dans celui de J2. Les catégories J3 et J4, quant à elles, marquent un déplacement décisif : le locuteur-je n'y est plus sujet principal thématique.

2.1.1.3. Le locuteur-J3 : un sujet interne à la diégèse, mais secondaire

La catégorie J3 désigne un locuteur-je qui appartient pleinement à l'univers du texte, mais qui n'en constitue plus le sujet principal. Ce locuteur raconte, évoque ou commente des événements dont il n'est ni le protagoniste central ni un observateur totalement extérieur. Il occupe une position intermédiaire : celle d'un témoin impliqué, d'un narrateur-participant ou d'un personnage secondaire, engagé affectivement, moralement ou idéologiquement dans ce qu'il rapporte. Vingt-quatre chansons relèvent, à des degrés divers, de cette configuration, soit environ 19 % du corpus¹.

A) Etude de cas : le locuteur en retrait, mais porteur d'affects

Si les modalités d'apparition du locuteur-J3 varient sensiblement selon la forme textuelle adoptée, un trait commun se dégage néanmoins : le locuteur-J3 est toujours interne à l'univers du texte, qu'il soit narratif ou discursif, tout en occupant une position secondaire. Le discours ne se concentre plus sur lui, mais sur un autre personnage ou sur un ensemble d'événements, même si les affects et les jugements exprimés restent ceux du locuteur-je.

Deux chansons illustrent de manière exemplaire cette configuration : *Tonton Nestor*, dans le registre du récit bref, et *Le vieux Léon*, qui relève d'une forme plus « discursive ».

Dans *Tonton Nestor*, le locuteur-je cesse d'être le sujet principal du texte. Il se met en retrait pour rapporter un événement dont « Tonton Nestor » constitue le véritable centre narratif, celui-ci s'étant comporté « comme un mufle » lors des « noces de Jeannett' » :

¹ Voir tableau n°1 de l'annexe 3 à la page 117.

Tonton Nestor,
 Vous eûtes tort,
 Je vous le dis tout net.
Vous avez mis
La zizani'
Aux noces de Jeannett'.
 Je vous l'avou',
Tonton, vous vous
Comportâtes comme un
Mufle achevé,
 Rustre fieffé,
 Un homme du commun.

Quand la fiancé',
 Les yeux baissés,
 Des larmes pleins les cils,
 S'apprêtait à
 Dire « Oui da ! »
 A l'officier civil,
Qu'est-c'qui vous prit,
Vieux malappris,
D'aller, sans retenue
Faire un pinçon
Cruel en son
Éminence charnue ?¹
 (...)

Le locuteur-J3 n'apparaît ici qu'indirectement, à travers l'acte d'adresse (« Je vous le dis tout net »), les interrogations portant sur les agissements du personnage (« Qu'est-c'qui vous prit... ? ») et l'évaluation explicite de sa conduite (« Vieux malappris », « mufle achevé »). Il ne s'agit donc nullement d'un effacement total du locuteur : celui-ci conserve un point de vue affirmé, des affects marqués et des repères déictiques clairs. Toutefois, ces marques ne servent pas à construire une expérience subjective centrée sur le *je*, mais à qualifier, juger et mettre en lumière le comportement d'un autre, qui demeure le véritable sujet du récit. Il en va de même dans *Le vieux Léon*, où le locuteur-J3 s'adresse à Léon, figure centrale d'un hommage. Là encore, le locuteur adopte une position de retrait. Il ne se donne à voir qu'à travers son adresse et son attachement affectif, tandis que Léon occupe le cœur du texte :

Y'a tout à l'heur',
 Quinze ans de malheur,
Mon vieux Léon,
Que tu es parti
Au paradis
De l'accordéon.
Parti bon train voir si le bastrin-
Gue et la java
Avaient gardé
Droit de cité chez Jéhovah.²
 (...)

Ces deux exemples montrent ainsi que le locuteur-J3 se caractérise par un recentrement du discours sur un personnage distinct du *je*, tout en conservant une forte charge évaluative et émotionnelle, qui distingue cette catégorie aussi bien de J1 et J2 que d'un effacement énonciatif plus radical.

B) Un locuteur-je témoin, personnage actif, critique ou totalement distant

Dans les récits et les faux récits, le locuteur-J3 intervient principalement selon deux modalités. Il peut d'abord apparaître comme personnage-témoin, intégré ou non à un

¹ BRASSENS, G., *Tonton Nestor*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.159.

² BRASSENS, G., *Le vieux Léon*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.110.

groupe, intervenant ponctuellement pour donner son avis, tout en s’effaçant presque entièrement derrière les événements rapportés. C’est le cas notamment dans *Hécatombe*, *Mélanie*, *Oncle Archibald*, *Tonton Nestor*, *Le grand chêne*, *Les quat’z’arts*, *Lèche-cocu*, *La cane de Jeanne*, *L’assassinat*, ou encore *La messe au pendu*. Le locuteur relate alors des faits dont il a été le spectateur, sans en être l’agent central. Dans *La messe au pendu*, par exemple :

Anticlérical fanatique,
Gros mangeur d’ecclésiastiques,
Cet aveu me coûte beaucoup,
Mais ces hommes d’Église, hélas !
Ne sont pas tous des dégueulasses.
Témoin le curé de chez nous.

Puis, on le vit, étrange rite,
Qui baptisait les marguerites
Avec l’eau de son bénitier
Et qui prodiguait les hosties,
Le pain bénit, l’Eucharistie,
Aux petits oiseaux du moutier.¹

Quand la foule qui se déchaîne
Pendit un homme au bout d’un chêne
Sans forme aucune de remords,
Ce ratichon fit scandale
Et rugit à travers les stalles :
« Mort à toute peine de mort ! »

(...)

Le locuteur-J3 s’inscrit au sein d’un groupe secondaire (N3) dont il adopte le point de vue collectif, tout en exprimant un jugement personnel (« cet aveu me coûte (...), mais ces hommes d’Église (...) ne sont pas tous des dégueulasses »). Il relate les événements auxquels il a assisté, mais s’efface progressivement derrière leur déroulement, laissant au véritable sujet du texte — le curé — la pleine occupation de l’espace narratif. Le locuteur-J3 peut également apparaître, dans les récits et faux récits, comme un personnage relativement actif, intégré à un groupe engagé dans l’action qui constitue le sujet principal du texte (N1). C’est le cas dans *Grand-père*, *La marche nuptiale* ou *Les quatre bacheliers*, où le locuteur-je s’extirpe du groupe, prenant la parole pour commenter, évaluer ou mémoriser une situation collective sans en constituer le centre narratif. Dans *La marche nuptiale*, par exemple, le locuteur-J3 appartient pleinement au groupe des acteurs de l’événement — lui-même, les proches des mariés et les mariés eux-mêmes —, mais il demeure un personnage secondaire dans la mesure où le texte se focalise sur l’événement collectif que constitue le mariage de ses parents :

(...)

Quand même je vivrais jusqu’à la fin des temps,
Je garderais toujours le souvenir content
Du jour de pauvre noce où mon père et ma mère
S’allèrent marier devant Monsieur le Maire.

C’est dans un char à bœufs, s’il faut parler bien franc,
Tiré par les amis, poussé par les parents,

¹ BRASSENS, G., *La messe au pendu*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.277.

Que les vieux amoureux firent leurs épousailles
Après long temps d'amour, long temps de fiançailles.

Cortège nuptial hors de l'ordre courant,
La foule **nous** couvait d'un œil protubérant :
Nous étions contemplés par le monde futile
Qui n'avait jamais vu de noce de ce style.

Voici le vent qui souffle emportant, crève-cœur !
Le chapeau de mon père et les enfants de cœur...
Voilà la plui' qui tombe en pesant bien ses gouttes,
Comme pour empêcher la noc', coûte que coûte.

(...)

Tous les garçons d'honneur, montrant le poing aux nues,
Criaient : « Par Jupiter, la noce continue ! »
Par les homm's décrié', par les dieux contrariée,
La noce continue et Viv' la mariée !¹

En outre, dans les « discours autres » et « partiellement narrativisés », le locuteur-J3 se place le plus souvent en retrait derrière son propos. Il peut d'abord, comme nous l'avons observé avec *Le vieux Léon*, s'effacer en mettant au premier plan la description d'un personnage, afin de servir un portrait (*Le bistrot, Les casseuses, Les patriotes, Corne d'Aurochs*) ou un hommage (*Le vieux Léon, Élégie à un rat de cave, Rien à jeter, Jeanne, La femme d'Hector*), tout en laissant transparaître des affects à l'égard du personnage évoqué, qu'ils soient partagés ou non par un collectif plus large. Il peut ensuite s'effacer derrière l'argumentation elle-même, n'intervenant que ponctuellement (*Tempête dans un bénitier, Les deux oncles*). Dans *Les deux oncles*, par exemple, le locuteur-j3 s'efface pour évoquer deux figures antagonistes — l'oncle Martin et l'oncle Gaston — dont l'opposition idéologique structure l'ensemble du propos :

C'était l'oncle Martin, c'était l'oncle Gaston,
L'un aimait les Tommi's, l'autre aimait les Teutons.
Chacun, pour ses amis, tous les deux ils sont morts.
Moi, qui n'aimais personne, eh bien ! je vis encor.

Maintenant, chers tontons, que les temps ont coulé,
Que vos veuves de guerre ont enfin convolé,
Que l'on a requinqué, dans le ciel de Verdun,
Les étoiles terni's du maréchal Pétain,

Maintenant, que vos controverses se sont tu's,
Qu'on s'est bien partagé les cordes des pendus,
Maintenant que John Bull **nous** boude, **maintenant**,
Que s'en est fini des querelles d'Allemand,

Que vos filles et vos fils vont, la main dans la main,
Faire l'amour ensemble et l'Europ' de demain,
Qu'ils se souci'nt de vos batailles presque autant
Que l'on se souciait des guerres de Cent Ans,

On peut vous l'avouer, **maintenant**, chers tontons,
Vous l'ami les Tommi's, vous l'ami des Teutons,
Que, de vos vérités, vos contrevérités,
Tout le monde s'en fiche à l'unanimité.

(...)

Maintenant, j'en suis sûr, chers malheureux tontons,
Vous, l'ami des Tommi's, vous, l'ami des Teutons,
Si vous aviez vécu, si vous étiez ici,
C'est vous qui chanteriez la chanson que voici.²

(...)

¹ BRASSENS, G., *La marche nuptiale*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.108-109.

² BRASSENS, G., *Les deux oncles*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.183-184.

Si le locuteur-je est présent dans l'univers du texte, ce dernier ne s'affiche que pour situer la parole et avancer une opinion (« j'en suis sûr »).

En brève conclusion, si le locuteur-J3 se distingue assez nettement des catégories J1 et J2 en ce qu'il n'est plus le sujet principal du texte mais un personnage interne, secondaire et souvent témoin, il demeure néanmoins porteur d'un point de vue, d'affects et d'une responsabilité énonciative assumée. Situé en retrait, il cède le premier plan à un propos, à un événement ou à un autre personnage, sans jamais s'effacer totalement. Cette position intermédiaire pourrait, d'ailleurs, créer d'éventuelles porosités avec J2.

2.1.1.4. Le locuteur-J4 : un sujet narrateur-locuteur...

Le locuteur-je nommé « J4 », n'est ni le thème, ni un personnage du texte. Il n'intervient pas dans l'action racontée, mais se fait plutôt le porte-parole du narrateur ou de l'énonciateur textuel : il adopte une voix extérieure tout en posant un regard sur la diégèse ou sur le thème du discours. Sa présence se manifeste de manière ponctuelle, par une adresse à l'auditeur, un commentaire métadiscursif ou ironique. Le locuteur-J4 assume ainsi principalement une fonction de commentaire, de jugement ou de mise à distance. Il s'agit de la catégorie la moins représentée du corpus : sur les cent vingt et une chansons étudiées, seize relèvent principalement de cette configuration, soit environ 13 % du corpus¹.

A) Un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique-commentateur

Dans les récits et les faux récits, le locuteur-J4 correspond à une voix extradiégétique et à un narrateur hétérodiégétique au sens établi par Genette : l'acte de narration est extérieur à l'univers raconté et le narrateur n'intervient pas comme personnage dans l'action². Ce narrateur demeure toutefois présent comme instance énonciative, susceptible de commenter les événements rapportés ou d'interpeller l'auditeur. Le locuteur-J4 se manifeste ainsi selon plusieurs modalités : par l'adresse directe à l'auditeur (*Le gorille*), par des commentaires portant sur les faits racontés (*Le gorille*, *La marguerite*), ou encore comme instance explicitement productrice du récit (*Mélanie*,

¹ Voir tableau n°1 de l'annexe 3 à la page 117 pour une vision plus synthétique de cette répartition.

² VRYDAGHS, David, *Explications d'auteurs français contemporains : chapitre III (Écritures de l'Histoire – Rue des Boutiques obscures)*, point 3.2.1.1. « la narration : personne et niveaux », notes de cours, Université de Namur, 2020.

Le gorille). Dans *Le gorille*, par exemple, le locuteur-J4 rapporte un événement dont il est absent en tant que personnage, tout en ponctuant la narration de marques subjectives (« je suppose », « j'espère », « j'en suis convaincu ») et d'adresses explicites à l'allocutaire (« vous aviez deviné, j'espère », « supposez... ») :

(...)

Tout à coup, la prison bien close,
Où vivait le bel animal,
S'ouvre on n'sait pourquoi (je suppose
Qu'on avait dû la fermer mal) ;
Le singe, en sortant de sa cage,
Dit : « c'est aujourd'hui que j'le perds ! »
Il parlait de son pucelage,
Vous aviez deviné, j'espère !
Gare au gorille !...

(...)

**Supposez qu'un de vous puisse être,
Comme le singe, obligé de
Violer un juge ou une ancêtre,
Lequel choisirait-il des deux ?**
Qu'une alternative pareille,
Un de ces quatre jours, m'échoie,
C'est, j'en suis convaincu, la vieille
Qui sera l'objet de mon choix !
Gare au gorille ! ...¹

Comme nous venons le mentionner, le locuteur-J4 peut se mettre en scène comme instance productrice du discours, phénomène que l'on observe dans *Mélanie*, où la voix narratrice se donne à entendre comme source assumée de l'énonciation :

**Les chansons de salle de garde
Ont toujours été de mon goût,**
Et je suis bien malheureux, car de
Nos jours on n'en crée plus beaucoup.
**Pour ajouter au patrimoine
Folklorique des carabins, (bis)
J'en ai fait une, putain de moine,
Plaise à Dieu qu'elle plaise aux copains. (bis)²**

B) Le locuteur-J4 dans les « discours » : entre retrait énonciatif et prise de position

À l'instar des formes narratives, le locuteur-J4 ne s'y constitue ni comme personnage ni comme sujet thématique du texte, mais comme instance productrice et organisatrice du discours. Il assume la responsabilité énonciative sans s'inscrire durablement dans la scène représentée. Dans cette configuration, le locuteur-J4 se manifeste principalement selon deux modalités : par l'implication de l'auditeur-lecteur et par la prise de position explicite.

L'implication de l'auditeur-lecteur dans le propos repose sur deux procédés. Le premier consiste à intégrer explicitement l'auditeur à un collectif, par le recours à un *nous* ou à un *on* englobant, qui dépasse l'expérience individuelle du *je*. Ce procédé apparaît notamment dans *Mourir pour des idées*, *Les funérailles d'antan*, *Le mouton de Panurge*,

¹ BRASSENS, G., *Le gorille*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.35-36.

² BRASSENS, G., *Mélanie*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.287.

Le grand Pan, Embrasse-les tous, Quatre-vingt-quinze pour cent ou Le roi. Dans Mourir pour des idées, par exemple :

Mourir pour des idé's, l'idée est excellente.
Moi, j'ai failli mourir de ne l'avoir pas eu,
Car tous ceux qui l'avaient, multitude accablante,
En hurlant à la mort me sont tombés dessus.
Ils ont su me convaincre et ma muse insolente,
Abjurant ses erreurs, se rallie à leur foi
Avec un soupçon de réserve toutefois :
Mourons pour des idées, d'accord, mais de mort lente,
D'accord, mais de mort lente.

Jugeant qu'il n'y a pas péril en la demeure,
Allons vers l'autre monde en flânant en chemin
Car, à forcer l'allure, il arrive qu'on meure
Pour des idé's n'ayant plus cours le lendemain.
[...].
Mourons pour des idé's, d'accord, mais de mort lente,
D'accord, mais de mort lente.
(...)

Ô vous, les boutefeux, ô vous les bons apôtres,
Mourez donc les premiers, **nous** vous **cédons** le pas.
Mais de grâce, morbleu ! Laissez vivre les autres !
La vie est à peu près leur seul luxe ici-bas ;
Car, enfin, la Camarde est assez vigilante,
Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux.
Plus de danse macabre autour des échafauds !
Mourons pour des idé's, d'accord, mais de mort lente,
D'accord, mais de mort lente.¹

Le mécanisme d'englobement s'opère de manière progressive et structurée. La chanson s'ouvre sur un *je* clairement identifiable, présenté comme sujet d'une expérience singulière et conflictuelle : le locuteur relate sa confrontation avec une « multitude accablante » prête à mourir — et à faire mourir — pour des idées. Ce *je* initial permet d'ancrer le propos dans une situation vécue et de poser un point de vue critique, encore individuel, face à l'idéalisme sacrificiel. Toutefois, ce point de vue personnel ne demeure pas stable. Dès le refrain, le glissement pronominal vers le *nous* (« Mourons pour des idées ») opère un déplacement décisif : le locuteur ne parle plus seulement en son nom, mais s'inclut dans un collectif indéfini, dont l'auditeur est implicitement partie prenante. Ce *nous* ne renvoie pas à un groupe constitué, mais à une communauté discursive potentielle, fondée sur l'adhésion — ou la mise à l'épreuve — d'une position critique commune. Le locuteur cesse ainsi d'être une voix isolée pour devenir le porte-parole d'une attitude partagée ou partageable. Ce processus d'englobement est renforcé par l'emploi de formes impersonnelles ou inclusives (*on*, *allons*), qui atténuent la singularité du sujet énonciateur au profit d'une posture généralisante. Enfin, l'apostrophe finale (« Ô vous, les boutefeux, ô vous les bons apôtres ») contribue paradoxalement à consolider l'englobement du lecteur : tout en désignant explicitement un *vous* — figure de l'idéologue prêt au sacrifice — le texte construit en creux un *nous* oppositif, dans lequel l'auditeur est tacitement invité à se reconnaître (« nous vous cédons le pas »).

¹ BRASSENS, G., *Mourir pour des idées*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.246-247.

L'autre procédé d'implication du lecteur-auditeur repose sur son interpellation directe. Dans des chansons telles que *Le vent*, *La complainte des filles de joie*, *Concurrence déloyale* ou *Le modeste*, le locuteur interpelle le lecteur-auditeur, l'installant d'emblée sur la scène d'énonciation. Cette adresse confère au discours une dimension interactionnelle, sans pour autant transformer le locuteur-J4 en personnage. Dans ces cas-là, l'interpellation sert, soit à renforcer l'efficacité argumentative du propos, soit à poser le locuteur-J4 comme sujet d'expérience faisant part d'un constat personnel. Dans *Le vent* et *La complainte des filles de joie*, par exemple, le locuteur-J4 prend à témoin l'auditeur pour lui fait part d'un constat (*Le vent*) ou pour l'impliquer directement dans le propos (*La complainte des filles de joie*) :

Le vent :

Si, par hasard,
Sur l'pont des Arts,
Tu crois's le vent, le vent fripon,
Prudenc', prends garde à ton jupon !
Si, par hasard,
Sur l'pont des Arts,
Tu crois's le vent, le vent maraud,
Prudent, **prends garde** à ton chapeau !

Les jean-foutre et les gens probes
Médis'nt du vent furibond
Qui rebrouss' les bois,
Détrouss' les toits,
Retrouss' les robes...
Des jean-foutre et des gens probes,
Le vent, **je vous en réponds**,
S'en soucie, et c'est justic', comm' de colin-tampon !¹

La complainte des filles de joie :

Y'a des clients, y'a des salauds, (*bis*)
Qui se trempent jamais dans l'eau. (*bis*)
Faut pourtant qu'elles les cajolent,
Parole, parole !
Faut pourtant qu'elles les cajolent,
Qu'ell's leur fassent la courte échell', (*bis*)
Pour monter au septième ciel. (*bis*)
Les sous, croyez pas qu'ell's les volent,
Parole, parole
Les sous, croyez pas qu'ell's les volent.²

Dans *Le vent*, l'usage de la deuxième personne du singulier (« tu croises le vent », « prends garde à ton jupon ») convertit une observation générale en expérience potentielle du destinataire. Le locuteur se pose ainsi comme médiateur d'un constat, tout en projetant l'auditeur dans la scène évoquée et en l'avertissant que le vent s'acharne avant tout sur les « gens probes ». Dans *La complainte des filles de joie*, l'adresse (« croyez pas qu'ell's les volent ») prend une valeur plus différente. Le locuteur prend l'auditeur à partie afin de déconstruire un jugement social implicite et de l'inviter à reconsidérer une représentation stigmatisante. L'adresse ne vise donc pas seulement l'attention du destinataire, mais son positionnement moral : elle engage l'auditeur dans une relecture critique du réel. Dans ces deux cas, l'adresse directe constitue un puissant levier d'implication énonciative. Elle permet au locuteur-J4 de produire un discours à portée

¹ BRASSENS, G., *Le vent*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.54.

² BRASSENS, G., *La complainte des filles de joie*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.153.

générale tout en l'ancrant dans une relation immédiate avec l'auditeur, qui se trouve ainsi intégré, non comme personnage, mais comme instance de réception activement sollicitée.

La deuxième modalité de manifestation du locuteur-J4 consiste pour celui-ci à se dévoiler ponctuellement afin d'assumer explicitement la charge énonciative du discours, tout en y inscrivant une prise de position personnelle. Ce cas de figure apparaît notamment dans *Les copains d'abord* et *Fernande* :

Les copains d'abord :

Non, ce n'était pas le radeau
De La Méduse, ce bateau,
Qu'on se le dise au fond des ports,
Dis' au fond des ports.
Il naviguait en pèr' peinard
Sur la grand-mare des canards
Et s'app'lait « les copains d'abord »,
« Les copains d'abord ».

Ses *fluctuat nec mergitur*
C'était pas d'la littérature',
N'en déplaise aux jeteurs de sort,
Aux jeteurs de sort.
Son capitaine et ses mat'lots
N'étaient pas des enfants d'salauds,
Mais des amis franco de port,
Des copains d'abord.

(...)

**Des bateaux, j'en ai pris beaucoup,
Mais le seul qui'ait tenu le coup,
Qui n'ai jamais viré de bord,
Mais viré de bord,
Naviguait en père peinard
Sur la grand-mare des canards
Et s'appelait « les copains d'abord »**
« Les copains d'abord ».¹

Fernande :

**Une mani' de vieux garçon,
Moi, j'ai pris l'habitude
D'agrémente ma solitude
Aux accents de cette chanson :**

Refrain

Quand je pense à Fernande,
Je bande, je bande ;
[...];
Mais quand j'pense à Lulu,
Là, je ne bande plus.
La bandaison, papa,
Ça n'se commande pas.

C'est cette mâle ritournelle,
Cette antienne virile,
Qui retentit dans la guérite
De la vaillante sentinelle :

(au refrain)

Afin de tromper son cafard,
De voir la vi' moins terne,
Tout en veillant sur sa lanterne,
Chante ainsi le gardien de phar' :

(au refrain)

(...)

**Et je vais mettre un point final
À ce chant salubre,
En suggérant aux solitaires
D'en faire un hymne national :**

*(au refrain)*²

Dans *Les copains d'abord*, le locuteur-je demeure largement en retrait tout au long de la chanson, laissant le thème de l'amitié occuper le premier plan. Ce n'est qu'au dernier couplet qu'il intervient explicitement à la première personne (« Des bateaux, j'en ai pris beaucoup... »), pour formuler une évaluation personnelle venant confirmer, a posteriori, le propos du texte. Dans *Fernande*, le locuteur-je semble d'abord s'inscrire dans une forme d'auto-description correspondant à J1 (« Une mani' de vieux garçon, / Moi, j'ai

¹ BRASSENS, G., *Les copains d'abord*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.181-182.

² BRASSENS, G., *Fernande*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.261-262.

pris l'habitude... »). Toutefois, cette présence initiale s'efface pour faire alterner des points de vue en mettant en scène des figures typifiées (le soldat, le gardien de phare), avant de conclure en assumant explicitement la fonction de locuteur (« Et je vais mettre un point final / À ce chant salulaire... »). Le *je* n'est donc pas ici le sujet du discours, mais l'instance qui l'orchestre et en garantit la cohérence.

Ce second mode d'apparition du locuteur-J4 peut toutefois introduire une zone de porosité avec la catégorie J3, dans la mesure où, dans les deux configurations, le *je* est explicitement présent dans le texte. Une catégorisation en J3 pourrait ainsi être défendue. Nous avons néanmoins choisi de maintenir ces chansons en J4 pour deux raisons principales. D'une part, elles placent au premier plan non pas une expérience individuelle, mais un thème à portée universelle — l'amitié dans *Les copains d'abord* — ou un thème généralisé par la typification des figures mises en scène (*Fernande*)¹. Le *je* n'y fonctionne pas comme locuteur-sujet d'expérience singulière², mais comme point d'adossement ponctuel venant ratifier ou clore un propos déjà constitué. D'autre part, le locuteur-je ne se dévoile qu'en fin de parcours discursif et uniquement pour assumer la responsabilité énonciative du texte : il valide, synthétise ou encadre le propos sans en constituer le moteur narratif ou thématique. Nous restons néanmoins conscients du caractère discutable de cette délimitation, inhérent à toute typologie fondée sur des critères gradés.

Si la catégorie J4 met encore en scène un locuteur qui dit explicitement « je », d'autres chansons ne recourent plus à cette instance ou la diluent dans un collectif aux contours incertains. C'est à ce dernier ensemble que correspond la catégorie J0, que nous abordons à présent.

2.1.1.5. Le locuteur-J0 : un locuteur absent, mais un énonciateur textuel présent !

La dénomination « J0 » regroupe les chansons dans lesquelles aucun *je* n'apparaît explicitement. Le récit ou le discours est alors pris en charge par une instance anonyme,

¹ Nous analyserons spécifiquement ce cas au point 3.4.2.

² Dans *Fernande*, la catégorisation du locuteur-je présente une ambiguïté notable. Celui-ci apparaît d'abord comme personnage principal, relevant d'une configuration J1 au premier couplet. Il s'efface ensuite au profit d'un locuteur externe, correspondant à J4 dans le deuxième, troisième et quatrième couplet. Le cinquième couplet introduit une nouvelle inflexion : le locuteur-je y assume la posture d'un personnage-témoin, relevant de J3, avant que la chanson ne se referme à nouveau sur une configuration entre J4 ou J3.

qui ne se manifeste pas comme sujet parlant identifié, ou seulement de manière indirecte à travers un *on* aux contours indéterminés. Pour autant, l'absence de locuteur explicite ne signifie pas l'effacement de toute subjectivité : des indices énonciatifs, des marques ou des choix de focalisation révèlent la présence implicite d'un énonciateur textuel, souvent porteur d'un regard critique, ironique ou évaluatif. L'analyse de cette catégorie repose dès lors sur l'examen des embrayeurs et des modalités, afin de saisir les relations que l'énonciateur textuel entretient avec les figures ou les événements mis en scène.

Au total, vingt chansons relèvent de cette catégorie, soit environ 16 % du corpus¹. Ces textes sont centrés soit sur une deuxième personne (*Embrasse-les tous, Pénélope*), soit (dans tous les autres cas) sur une ou plusieurs troisièmes personnes, qui constituent les véritables acteurs de la diégèse (narrative ou non).

Il convient toutefois de préciser que l'effacement du locuteur n'est ni uniforme ni absolu : il se décline, en effet, à des degrés variables. C'est pourquoi nous proposons de subdiviser cette catégorie en trois configurations que nous examinerons successivement.

A) Le locuteur-J0 totalement effacé

La première sous-catégorie regroupe les chansons dans lesquelles l'énonciateur textuel — ou locuteur-J0 — s'efface entièrement derrière les personnages et les situations qu'il met en scène, sans manifester de distance explicite ni de commentaire évaluatif identifiable. Le discours semble alors se déployer de lui-même, comme s'il adoptait intégralement le point de vue interne des figures représentées.

Trois chansons relèvent de cette configuration : *Bonhomme, La ballade des cimetières, Je rejoindrai ma belle* et *Le petit joueur de flûteau*.

Dans *Bonhomme*, aucun *je* n'apparaît : l'auditeur-lecteur est plongé dans l'univers mental du personnage féminin, dont les pensées et les affects structurent l'ensemble du texte. Cet effet est produit notamment par le recours au discours indirect libre, qui donne accès aux représentations intérieures de la femme sans les attribuer explicitement à une instance énonciative distincte :

¹ Voir le tableau n°1 de l'annexe n°3 à la page 117.

Malgré la bise qui mord,
La pauvre vieille de somme
Va ramasser du bois mort
Pour chauffer Bonhomme,
**Bonhomme qui va mourir
De mort naturelle.**

Mélancolique, elle va
À travers la forêt blême
**Où jadis elle rêva
De celui qu'elle aime,
Qu'elle aime et qui va mourir
De mort naturelle.**

Rien n'arrêtera le cours
De la vieille qui moissonne
[...],
**Car Bonhomme va mourir
De mort naturelle.**

**Non, rien ne l'arrêtera,
Ni cette voix de malheur(e)
Qui dit :** « quand tu rentreras
Chez toi, tout à l'heure,
Bonhomme sera déjà mort
De mort naturelle. »

**Ni cette autre et sombre voix,
Montant du plus profond d'elle,
Lui rappeler que, parfois,
Il fut infidèle,
Car Bonhomme, il va mourir
De mort naturelle.¹**

La répétition obsédante de la formule « Bonhomme va mourir / de mort naturelle » fonctionne comme un refrain mental, révélant la tentative du personnage de se rassurer face à l'événement à venir et d'en neutraliser la violence affective. Ce procédé permet également de faire affleurer, de manière latente, des éléments plus douloureux — comme le souvenir de l'infidélité de Bonhomme — que la femme cherche à refouler par cette même pensée. L'énonciateur textuel ne commente ni ne juge ces pensées : il se contente de les laisser affleurer, adoptant sans distance le point de vue interne du personnage. L'effacement du locuteur est quasi² maximal.

Dans *La ballade des cimetières* et *Le petit joueur de flûteau*, le locuteur-J0 s'efface selon une modalité légèrement différente : il délègue la parole à un locuteur-je second, qui devient le support apparent du discours.

La ballade des cimetières :

1
J'ai des tombeaux en abondance,
[...],
Et je suis triste, cependant...

Car j'n'en ai pas, et ça m'agace,
Et ça défrise mon blason,
Au cimetièr' du Montparnasse.
à quatre pas de ma maison. (*bis*)

(...)
5

Ainsi chantait, la mort dans l'âme,
Un jeun' homm' de bonne tenue,
[...].

Le petit joueur de flûteau :

Le petit joueur de flûteau
Menait la musique au château.
Pour la grâce de ses chansons
Le roi lui offrit un blason.
« **Je ne veux pas être noble,**
Répondit le croque-note,
**Avec un blason à la clé,
Mon "la" se mettrait à gonfler ;
On dirait, par tout le pays,
"Le joueur de flûte a trahi".**
[...]" »

Le petit joueur de flûteau
Fit la révérence au château.
[...], il se mit en chemin

¹ BRASSENS, G., *Bonhomme*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 124-125.

² Le premier couplet, qui décrit la femme et son environnement à l'aide d'embrayeurs à forte valeur subjective (« pauvre vieille de somme », « la bise qui mord »), constitue une marque de l'énonciateur textuel.

Or, il advint qu'le ciel eut marr' de
L'entendre parler d'ses caveaux.
Et dieu fit signe à la camarde
De l'expédier ru' Froidevaux...

Mais les croqu'-morts, qui'étaient de Chartre'
Funeste erreur de livraison,
Menèr'nt sa dépouille à Montmartre,
De l'autr' côté de sa maison.¹

Vers son clocher, sa chaumine,
Ses parents et sa promise...
Nul ne dise dans le pays,
« Le joueur de flûte a trahi. »
Et Dieu reconnaisse pour sien
Le brave petit musicien !²

Dans *La ballade des cimetières*, le je appartient à un personnage intradiégétique dont la parole est d'abord livrée sans médiation apparente. Ce n'est que dans la dernière partie qu'un narrateur externe intervient pour rapporter le sort ironique réservé à ce personnage. Là encore, le locuteur-J0 ne se manifeste pas par une prise de position explicite : il se borne à organiser la circulation de la parole et des événements. De manière comparable, dans *Le petit joueur de flûteau*, la parole est largement confiée au personnage du musicien, dont les refus successifs sont rapportés au discours direct. Le locuteur-J0 se contente à nouveau de mettre en forme le récit et de laisser les paroles et les actes du personnage produire leur propre signification, bien que son point de vue transparaisse dans les deux derniers.

Enfin, l'effacement du locuteur-J0 peut également prendre la forme d'un dispositif dialogué, comme dans *Je rejoindrai ma belle*³. Dans cette chanson, deux personnages échangent la parole ; les marques de *je* et de *tu* y sont donc interchangeable et ne renvoient pas à une instance énonciative surplombante. Les locuteurs mis en scène sont des locuteurs seconds, entièrement pris en charge par l'énonciateur textuel, qui ne manifeste aucune distance explicite à leur égard.

B) Le locuteur-J0 effacé, mais critique...

Dans cette sous-catégorie, le locuteur-J0 se limite toujours à organiser la circulation des points de vue en mettant en scène des personnages, véritables sujets principaux. Toutefois, son effacement est ici moins radical : ses propres positions deviennent perceptibles, soit par un effet d'empathie, soit par une mise à distance critique à l'égard des figures représentées. L'énonciateur textuel laisse ainsi transparaitre une évaluation implicite des situations ou des personnages. Relèvent de cette configuration les chansons suivantes : *Le nombril des femmes d'agent*⁴, *La princesse et le croque-notes*⁵,

¹ BRASSENS, G., *La ballade des cimetières*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.151-152.

² BRASSENS, G., *Le petit joueur de flûteau*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.176-177.

³ BRASSENS, G., *Je rejoindrai ma belle*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.157.

⁴ BRASSENS, G., *Le nombril des femmes d'agent*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.59-58 (couplet 1).

Montélimar et *La religieuse*¹. L'exemple de *Montélimar* permet d'en éclairer le fonctionnement. Dans cette chanson,

Avec leurs <u>gniards</u> Mignons mignards, Leur beau matou, Leur gros toutou, Les <u>pharisiens</u> , Les <u>béotiens</u> , Les aoûtiens, Dans leur auto, Roulent presto, <u>Tombeau ouvert</u> , Descendant vers La grande mare, En passant par Montélimar.	<u>Hélas</u> ! bientôt, Le mal d'auto Va déranger Les passagers. Le beau matou, Le gros toutou, Pas fiers du tout - Ça fait frémir - S'en vont vomir, Et même pis, Sur les tapis Et les coussins A beaux dessins, C'est très malsain.	C'est très fâcheux, C'est plus du jeu, <u>Et caetera.</u> Et alors à Montélimar, On en a marre Du cauchemar. Boutant presto Hors de l'auto Le beau matou, Le gros toutou, Ces handicaps Sur Digne, Gap, On met le cap.	Alors tous ces Petits poucets, Ces beaux matous, Ces gros toutous En ribambelle Ont sans appel Droit au scalpel. <u>Les aoûtiens</u> <u>Les béotiens</u> <u>Qui font ça n'ont</u> <u>Pas d'âme, non,</u> <u>Que leur auto</u> <u>Bute presto</u> <u>Contre un poteau !</u> ²
---	--	--	--

Refrain

(...)

Refrain

Refrain

Refrain

le locuteur-J0 décrit la situation en recourant d'emblée à un lexique fortement évaluatif. Les enfants des personnages visés par la critique sont désignés par le terme « gniards », tandis que les adultes sont qualifiés de « pharisiens » et de « béotiens » : le premier renvoie, par métonymie, à l'hypocrisie morale³, le second à l'inculture⁴. L'emploi du mot « aoûtiens », pour désigner les vacanciers du mois d'août, parce qu'il suit les deux autres désignations, acquiert une valeur subjective à son tour, renforcée par la rime en -iens unissant ces trois termes. Dans un second temps, l'énonciateur textuel adopte ponctuellement le point de vue des aoûtiens et des animaux (mis en évidence en caractères gras), avant de formuler une condamnation explicite : « Les aoûtiens, / Les béotiens / Qui font ça n'ont / Pas d'âme, non ». Cette critique est d'ailleurs relayée et amplifiée dans les refrains, où le locuteur-J0 s'adresse directement à son public en recourant à des termes comme « engeances », afin de dénoncer l'abandon des animaux sur les routes des vacances : « Dites d'urgence / À ces engeances / De malheur / Et à leurs / Gniards / Que chiens, chats / N'aiment / Pas l'nougat (...) ». Par ailleurs, le rythme bref et saccadé du texte — plus sensible encore à l'écoute — participe pleinement de l'effet de sens : il mime le mouvement de la voiture et suggère la brutalité, voire la précipitation, avec laquelle les animaux sont abandonnés.

⁵ Cette chanson fera l'objet d'une étude spécifique au chapitre 3.

¹ BRASSENS, G., *La religieuse*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.231-232 (deux derniers couplets).

² BRASSENS, G., *Montélimar*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.285-286.

³ LAROUSSE, « pharisien », dans *Dictionnaire*, en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pharisien/60125>

⁴ CNRTL, « béotien », dans *Lexicographie*, en ligne. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%A9otien>

C) *Le locuteur-J0 absent, mais porteur des affects principaux*

Cette sous-catégorie se distingue des précédentes en ce que l'effacement du locuteur-J0 y est moins radical : si aucun « je » explicite n'est présent, les affects dominants sont néanmoins clairement rattachables à l'énonciateur textuel. Celui-ci met en scène des personnages qu'il se borne à décrire, sans donner un accès réel à leur intériorité, tout en adoptant à leur égard une posture critique ou empathique. Autrement dit, ce ne sont pas les personnages qui éprouvent ou expriment les affects majeurs, mais bien l'ET qui les assume et les oriente. Relèvent de cette catégorie les chansons suivantes : *La chasse aux papillons, Pauvre Martin, Les croquants, La ronde des jurons, Le Père Noël et la petite fille, Pénélope, Bécassine, La ballade des gens qui sont nés quelque part, Don Juan, Les amoureux des bancs publics et Brave Margot*.

Nous avons analysé *Pauvre Martin* au chapitre 1 (p. 28-29), en montrant que les refrains fonctionnent comme un commentaire évaluatif de l'énonciateur textuel. Celui-ci se contente d'exposer la condition de Martin — son travail, sa vie, sa résignation — sans jamais adopter son point de vue¹. Les affects principaux (compassion et critique) relèvent ainsi exclusivement de l'ET. Dans ce type de texte, le locuteur-J0, par sa maîtrise des faits rapportés et par la prise en charge affective qu'il opère, apparaît comme une instance témoin des événements, située à distance des personnages, mais chargée d'en orienter la lecture. On peut observer ce fonctionnement, par exemple, dans *Le Père Noël et la petite fille* :

Avec sa hotte sur le dos,
Avec sa hotte sur le dos,
Il s'en venait d'Eldorado,
Il s'en venait d'Eldorado,
Il avait une barbe blanche,
Il avait nom « Papa Gâteau ».

Il a mis du pain sur ta planche,
Il a mis les mains sur tes hanches.

Il t'a prom'né' dans un landau,
Il t'a prom'né' dans un landau,
En route pour la vi' d'château,
En route pour la vi' d'château,
La belle vi' doré' sur tranche,
Il te l'offrit sur un plateau.

Il a mis du grain dans ta grange,
Il a mis les mains sur tes hanches.

Toi qui n'avais rien sur le dos,
Toi qui n'avais rien sur le dos,
Il t'a couverte de manteaux,
Il t'a couverte de manteaux,
Il t'a vetu' comme un dimanche,
Tu n'auras pas froid de sitôt.

Il a mis l'hermine à ta manche,
Il a mis les mains sur tes hanches.

Tous les camé's, tous les émaux,
Tous les camé's, tous les émaux,
Il les fit pendre à tes rameaux,
Il les fit pendre à tes rameaux,
Il fit rouler en avalanches
Perle' et rubis dans tes sabots.

Il a mis de l'or à ta branche,
Il a mis les mains sur tes hanches.

Tire la bell', tir' le rideau,
Tire la bell', tir' le rideau,
Sur tes misères de tantôt,
Sur tes misères de tantôt.
Et qu'au-dehors il pleuve, il
vente,
Le mauvais temps n'est plus
ton lot.

Au joli temps des coudé's
franches...
On a mis les mains sur tes
hanches.²

¹ À l'exception de l'avant-dernier couplet, où le point de vue peut relever soit de Martin rapporté par l'énonciateur textuel, soit d'un commentaire de celui-ci (« (...) Pour ne pas déranger les gens... »).

² BRASSENS, G., *Le Père Noël et la petite fille*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.130-131.

Le locuteur-J0 y décrit une situation à travers une succession de scènes apparemment bienveillantes, centrées sur la figure de « Papa Gâteau » et d'un « tu » féminin. L'énonciateur textuel se borne à exposer les faits, sans jamais adopter le point de vue de la petite fille, laquelle demeure privée d'intériorité et réduite à une position d'objet de récit. Les refrains, comme dans *Pauvre Martin*, constituent selon nous des commentaires évaluatifs de l'énonciateur textuel : ils requalifient les actions décrites en révélant progressivement leur envers. Ainsi, la formule récurrente « il a mis les mains sur tes hanches », placée en refrain, opère un déplacement décisif du sens : elle introduit une ambiguïté qui transforme le geste généreux en acte de domination ou de prédation. Le dernier couplet (« Tire la bell', tir' le rideau... »), aux allures apaisantes, prend une tonalité cynique lorsqu'il est mis en relation avec les refrains finaux. L'énoncé « il a mis les mains sur tes hanches », d'abord attribué à un agent singulier, devient « on a mis les mains sur tes hanches ». Ce passage du « il » au « on » pose question : ce « on », aux contours flous, peut renvoyer à plusieurs niveaux de lecture. Il peut suggérer la dilution de la figure de « Papa Gâteau » dans un groupe d'hommes plus large, révélant un cas qui n'est plus seulement isolé mais présent ailleurs ; il peut encore fonctionner comme une voix doxique surplombante, énonçant implicitement la critique « on t'a donné, donc on t'a pris » ; il peut être lu comme un point de vue rapporté, celui du personnage masculin lui-même, naturalisant l'échange inégal qu'il met en place ; enfin, il peut simplement co-référencer au « il » précédent, tout en désindividualisant cette agentivité. La pluralité des interprétations révèle ici le « caractère indécidable »¹ du référent « on » mis en lumière, entre autres, par Rabatel :

Si, en contexte narratif, « on » coréfère à un focalisateur explicite ou identifiable par inférences sur la base de la référenciation, **pourquoi diable le refus de lever explicitement l'ambiguïté !** C'est que « on » en dit plus qu'un simple pronom personnel. Sa valeur de base, indéfinie, n'est jamais totalement supprimée : **soit que le locuteur veuille faire entendre que l'identification ne peut être plus précise ; soit, plus sûrement, qu'il veuille nous faire entendre qu'il ne souhaite pas l'être.** Sauf à choisir, c'est à dire à écarter des possibles narratifs et à fermer des pistes interprétatives. À charge pour le co-énonciateur (lecteur, en l'occurrence) de prendre ses responsabilités, et d'assumer ses choix !²

¹ ATLANI, Françoise, cité par NARJOUX Cécile, « *On. Qui. On* ou des valeurs référentielles du pronom personnel indéfini dans *Les Voyageurs de l'Impériale* de Louis Aragon », dans *L'Information Grammaticale*, n°92, 2002. p 36-45.

² RABATEL, Alain, « La valeur de ON pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », dans *L'information grammaticale*, n°88, 2001, p.32, en ligne. URL : https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2001_num_88_1_2726

Selon nous, dans la chanson, le *on* final ne crée pas forcément un nouveau référent, mais reconfigure la prise en charge énonciative d'actions auparavant attribuées à un agent individualisé. Ce maintien volontaire de l'ambiguïté¹ produit un effet de désengagement énonciatif : par le recours final au pronom *on*, l'énoncé maintient la réalité de l'action tout en suspendant l'identification de l'agent. Ce choix produit un effet de désengagement énonciatif : l'acte n'est plus pris en charge par une figure individualisée, mais présenté comme relevant d'un fonctionnement impersonnel, voire socialement normalisé (« il t'a fait ça » → « ça s'est fait »). L'interprétation de ce « on » reste cependant ouverte.

E) L'effacement du locuteur au service de l'éthos de l'énonciateur textuel

Si les configurations J1, J2, J3 et J4 contribuent à construire une image relativement identifiable du locuteur, voire de l'énonciateur textuel, les textes relevant de la catégorie J0 ne sont pas pour autant dépourvus de traces énonciatives. Chez Brassens, l'effacement de l'énonciateur textuel n'est en effet jamais total : même lorsque l'énonciateur textuel se limite à organiser les points de vue, il demeure perceptible². Ainsi, dans une chanson dialoguée comme *Je rejoindrai ma belle*, qui cède entièrement la parole à des locuteurs seconds, l'énonciateur textuel reste lisible dans la structuration du texte, l'agencement des répliques et des rimes. De manière générale, tous ces textes, y compris les plus narratifs, comportent des commentaires explicites ou implicites qui rendent l'énonciateur textuel identifiable. Ces marques contribuent à faire émerger « une image », « un corps », bien que le locuteur-je soit absent de la scène d'énonciation. Dans la majorité des cas, cette image adopte une posture critique : se dessine alors un éthos d'énonciateur juge ou moralisateur, souvent associé à une dimension argumentative, qu'elle soit sous-jacente ou assumée. Il arrive toutefois que cet éthos se construise par empathie à l'égard des personnages, soit par une forte adhésion à leur point de vue (comme dans *Bonhomme*), soit par le biais d'un commentaire direct et bienveillant (comme dans le dernier couplet de *La chasse aux papillons*).

¹ *Ibid.*

² Ce constat rejoint MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 221-222.

2.1.1.6. Les frontières poreuses entre les types de locuteurs-je

Comme l'ont montré les exemples analysés, les catégories de locuteur-je établies présentent des frontières parfois poreuses, en raison de traits communs qu'elles partagent.

Les situations J1 et J2 ont ainsi en commun de mettre en scène un locuteur-je comme sujet principal du discours. Elles se distinguent toutefois par le fait que la catégorie J2 admet l'intervention d'un ou plusieurs autres personnages ou instances. L'enjeu analytique consiste alors à déterminer si ces figures jouent un rôle structurant (*Saturne*) ou si elles servent principalement l'autocaractérisation du locuteur (*La mauvaise herbe*).

Les situations J2 et J3 partagent quant à elles la présence explicite de l'altérité. Elles se différencient cependant en ce que, dans la configuration J3, le locuteur s'efface derrière son propos, un autre personnage ou un événement, lequel devient le véritable centre du texte (*Le vieux Léon*).

Les catégories J3 et J4 ont en commun de déplacer l'accent du locuteur vers le thème du texte. Dans les récits et faux récits, la distinction demeure relativement nette : le locuteur-J3 se présente comme un narrateur témoin, personnage secondaire rapportant des faits auxquels il a assisté ou participé sans en être le centre (*Tonton Nestor*), tandis que le locuteur-J4 n'est pas un narrateur témoin, mais une instance extérieure à l'histoire racontée, productrice du récit et susceptible de l'interrompre par des commentaires évaluatifs (*Le gorille*). En revanche, dès lors que le texte adopte une forme plus discursive, la frontière entre J3 et J4 tend à s'estomper, dans la mesure où, dans les deux cas, le locuteur s'efface largement derrière le propos tenu (*Les deux oncles* et *Les copains d'abord*).

Enfin, la situation J0 partage avec les configurations J3 et J4 le fait que le locuteur n'est plus au centre du texte. Toutefois, contrairement à J3 et J4, le locuteur-je est totalement absent de la scène d'énonciation en J0. Une ambiguïté apparaît néanmoins lorsque des pronoms tels que *on* ou *nous* surgissent dans des textes centrés sur un ou plusieurs personnages. Ces marqueurs peuvent parfois signaler la position d'un locuteur-témoin (*La messe au pendu*) ; mais, dans bien d'autres cas, ils relèvent plutôt d'un commentaire surplombant, attribuable à l'énonciateur textuel (*Le père Noël et la petite fille*).

Les tensions ainsi mises en évidence pourraient laisser penser à une certaine fragilité, voire à une inutilité de ces catégories, tant elles semblent ouvertes à l'interprétation. Elles se révèlent toutefois pertinentes lorsqu'elles sont croisées avec d'autres dimensions analytiques, notamment les autres marqueurs pronominaux et les marqueurs temporels. Comme nous l'avons montré (dans *Fernande* par exemple), de nombreuses chansons du corpus présentent une scène d'énonciation mouvante : le locuteur-je s'y dévoile, s'efface, réapparaît, change de configuration, passant d'un statut central à celui de narrateur ou inversement. L'étude conjointe de ces différents marqueurs permet alors de lever une partie des opacités énonciatives propres à ces textes.

2.1.2. Le pronom « nous » et « on » : du singulier au collectif

2.1.2.1. Le pronom « nous », catégories et répartition

L'analyse du pronom *nous* met en évidence un dispositif énonciatif particulièrement souple chez Brassens. Conformément aux observations de Monte, le *nous* peut désigner un collectif interne au texte incluant le locuteur et d'autres personnages¹, une communauté englobante incluant l'auditeur², ou encore l'ensemble de l'humanité³. Selon les cas, chez Brassens, il structure le récit, renforce la portée argumentative du discours, ou permet au locuteur de se situer à distance de lui-même. Le tableau n° 2 permet ainsi de dégager cinq grandes configurations (N1 à N4, auxquelles s'ajoute le cas spécifique du *nous = je*)⁴.

La première configuration, désignée par N1, correspond à un groupe incluant le locuteur-je et constituant le sujet principal, voire exclusif, du texte. Toutefois, même lorsque le discours ou le récit est focalisé sur ce groupe-sujet, un locuteur-je porteur d'un point de vue singulier tend, dans la majorité des cas, à émerger (*La Marche nuptiale*, *Grand-père*, *Les quatre bacheliers*). Il arrive également que ce groupe, bien qu'instance principale de l'énoncé, fasse l'objet d'une mise à distance critique de l'énonciateur textuel, comme dans *Boulevard du temps qui passe*. Une seule chanson se distingue par un recentrement strict sur un N1 comme unique porteur des points de vue : *L'ancêtre*.

¹ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p.232.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Cf. tableau n°2 de l'annexe 3 à la page 118.

La catégorie N2 regroupe les configurations où le *nous* résulte de l'addition de deux pôles clairement identifiés, construisant un collectif restreint et relationnel. On peut y distinguer deux sous-configurations : d'une part, les cas où le locuteur-J2 s'englobe dans un *nous* avec une troisième personne (*Les lilas, À l'ombre du cœur de ma mie, La fessée, Le fantôme, Les ricochets*) ; d'autre part, ceux où il s'englobe dans un *nous* avec l'allocutaire (*Maman, Papa, Il suffit de passer le pont, P... de toi, Saturne, La non-demande en mariage, Sale petit bonhomme, Stances à un cambrioleur, Cupidon s'en fout*). Dans ces configurations, le *nous* ne vise pas l'universalisation, mais formalise une relation intersubjective forte, le plus souvent de nature affective ou conflictuelle.

Dans la configuration N3, le *nous* renvoie à un collectif interne à la diégèse, incluant le locuteur — explicitement ou implicitement — ainsi que d'autres personnages, nommés ou simplement suggérés. Plusieurs configurations se dégagent : celle où un locuteur-J1 s'inclut dans un groupe de personnages secondaires (*Le pluriel*) ; celle où un locuteur-J3 s'englobe dans un collectif (*Le vieux Léon, Tonton Nestor, Le grand chêne, Les casseuses, Élégie à un rat de cave*) ; celle où un locuteur-J0 adopte la position d'un témoin collectif, proche de J3, en s'incluant dans un groupe observateur des événements (*La cane de Jeanne, L'assassinat, La messe au pendu, Tempête dans un bénitier, Les patriotes, Lèche-cocu*) ; enfin, celle où le locuteur-J0 s'englobe dans un *nous* au référent plus flou, difficilement assignable (*La princesse et le croque-notes*). Dans tous ces cas, le *nous* demeure secondaire : il ne constitue pas le véritable objet du texte, mais sert de cadre énonciatif à un propos centré sur d'autres personnages ou événements.

La catégorie N4 correspond aux cas où le *nous* inclut le locuteur (ou un *je* implicite) et une ou plusieurs personnes extérieures au texte, le plus souvent l'auditeur ou l'être humain en général. Ce *nous* dépasse la diégèse pour établir une connivence ou une interpellation à visée argumentative, satirique ou morale. Dans ces chansons, le *nous* constitue un outil privilégié de généralisation, inscrivant le propos dans une dimension collective et souvent critique (cf. *Mourir pour des idées*).

Enfin, certains textes emploient le *nous* à la place du *je* dans une visée d'atténuation, de distance ou de politesse, voire d'auto-ironie. Le collectif n'est alors qu'apparent : le *nous* fonctionne comme une mise à distance du locuteur par rapport à lui-même. Deux

chansons illustrent ce cas : *La première fille* et *Les ricochets*. Nous les traiterons parallèlement à l'allocutaire (voir point 2.1.3.2.)

L'étude du pronom *nous* montre que Brassens fait de ce pronom un instrument permettant de moduler la position du locuteur entre singularité et collectivité, entre intériorité et adresse. Qu'il désigne un groupe interne à la diégèse, une relation intersubjective restreinte, une communauté humaine élargie ou un *je* atténué, le *nous* contribue à la construction du sens, à la portée argumentative des textes (2.1.2.3) et à leur inscription dans une dynamique collective.

2.1.2.2. Le cas particulier du pronom « on »

Le pronom *on* se caractérise par une forte indétermination référentielle¹. Il peut exclure l'énonciateur (valeur impersonnelle) ou, au contraire, l'inclure tout en le masquant². Dans sa valeur générique, *on* opère une généralisation et désigne l'ensemble des êtres humains, contribuant à la construction « d'un éthos de poète parlant au nom de tous »³. Dans sa valeur inclusive, il renvoie à un collectif indéterminé intégrant le locuteur et peut se substituer au *je* pour exprimer un vécu personnel atténué⁴. Cette indétermination permet la superposition d'une lecture singulière et d'une portée universelle, faisant du *on* un pronom brouillant les frontières entre expérience individuelle et généralisation. Chez Brassens, l'usage de *on* est largement comparable à celui de *nous*. Le tableau n° 3 met ainsi en évidence six configurations principales⁵ (O1 à O5, auxquelles s'ajoute le cas *on = je*, équivalent du NJ). Les configurations O1 à O4 recoupant celles du *nous*, nous nous concentrerons ici sur O5.

La catégorie O5 désigne un groupe humain, interne ou externe au texte, dont le locuteur se tient à distance, explicitement ou implicitement. Le *on* y fonctionne comme un pronom de distanciation, souvent porteur d'ironie ou de jugement, et permet au locuteur d'adopter une posture d'observateur ou de juge surplombant, marquant parfois un désengagement énonciatif (cf. *Le Père Noël et la petite fille*).

Une fois ces différentes marques énonciatives précisées, il convient d'examiner un cas particulier où *on* et *nous* sont conjointement mobilisés au service de la critique.

¹ RABATEL, Alain, *op. cit.*, p. 32.

² MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 235.

³ *Ibid.*

⁴ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p. 236.

⁵ Cf. tableau n°3 de l'annexe 3 à la page 119.

2.1.2.3. Le cas d'O4 (et N4) : englober dans un « collectif singulier »

Les catégories O4 et N4 se caractérisent par une configuration énonciative particulière : elles construisent un collectif, à la fois inclusif et contraignant¹. Plusieurs visées peuvent coexister au sein d'une même chanson : l'universalisation d'une expérience plus ou moins subjective (*La première fille, Boulevard du temps qui passe, La cane de Jeanne, Les quat'z'arts*), la présentation d'un fait tenu pour évident — bien que fondamentalement évaluatif —, ou encore l'élargissement d'une expérience individuelle par englobement de l'auditeur (*Mourir pour des idées*). Le cas le plus fréquent reste toutefois celui d'énoncés subjectifs présentés comme allant de soi, dans lesquels le lecteur-auditeur est, comme forcé d'adhérer à la pensée du locuteur. Voyons quelques extraits ciblés.

Dans le refrain de *La rose, la bouteille, la poignée de main*,

Car, aujourd'hui, **c'est saugrenu** :
Sans être louche, on ne peut pas
Fleurir de belles inconnu's.
On est tombé bien bas, bien bas...²

la pensée du locuteur-J2 s'englobe dans un *on* généralisant qui efface toute source énonciative identifiable. Les jugements évaluatifs (« c'est saugrenu », « on est tombé bien bas ») sont ainsi présentés comme des constats collectifs, naturalisant une appréciation pourtant située. Le *on* fonctionne dès lors comme un opérateur de normalisation, d'autant plus efficace que l'ensemble de la chanson se construit comme une exemplification du refrain. Un mécanisme analogue est à l'œuvre dans le refrain de la chanson *Le temps passé*,

Il est toujours joli, le temps passé.
Un' fois qu'ils ont cassé leur pipe,
On pardonne à tous ceux qui nous ont offensés :
Les morts sont tous des braves types³.

où l'assertion « on pardonne à tous ceux qui nous ont offensés » transforme une expérience affective en vérité générale : le pardon posthume devient une évidence collective, non une posture discutable.

Le dernier couplet de *La ballade des gens qui sont nés quelque part* exploite davantage cette dynamique :

¹ Dans *Le gorille*, toutefois, l'inclusion de l'auditeur cherche surtout à instaurer une dynamique interactionnelle, plus qu'à autre chose.

² BRASSENS, G., *La rose, la bouteille, la poignée de main*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.235.

³ BRASSENS, G., *Le temps passé*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.143.

Mon Dieu, **qu'il ferait bon sur la terre des hommes**
Si l'on y rencontrait cette race incongru',
Cette race importune et qui partout foisonne :
La race des gens du terroir, des gens du cru.
Que la vi' serait belle en toutes circonstances
Si vous n'aviez tiré du néant ces jobards,
Preuve, peut-être bien de votre, inexistence¹.

L'énonciateur adopte, en effet, une posture subjective, mais surplombante : le jugement moral est explicitement assumé, mais il s'appuie sur un « on » plus général qui lui confère une portée universalisante.

Enfin, dans *Le roi*,

Je, tu, il, elle, nous, vous, ils,
Je, tu, il, elle, nous, vous, ils,
Tout le monde le suit, docil',
Tout le monde le suit, docil'.

Il y a peu de chances qu'on
Détrône le roi des cons².

la litanie pronominale identifie plus nettement le référent du *on* porté par le refrain. Celui-ci ne désigne plus une instance vague, mais l'ensemble des sujets possibles, sans exception. Le *on* acquiert ainsi une valeur totalisante et critique : en absorbant toutes les personnes grammaticales, il efface les singularités et dénonce une adhésion collective, docile et quasi automatique, à l'ordre incarné par le « roi des cons ».

En résumé, ces extraits montrent que le « on » — et le « nous », que nous avons analysé à propos de *Mourir pour des idées* — introduit chez Brassens une dimension nettement argumentative, dans la mesure où il permet de transformer un point de vue situé en énoncé à portée générale. Par ce procédé englobant, une opinion subjective se trouve naturalisée, présentée comme une évidence partagée ou comme un constat allant de soi, ce qui réduit la possibilité de contestation explicite. Le « on » fonctionne ainsi comme un opérateur critique : il efface l'individualité, inclut l'auditeur dans un collectif implicite et confère au discours une force persuasive. Cette stratégie permet à l'énonciateur textuel de formuler des jugements critiques sans les assumer frontalement comme des prises de position personnelles, tout en sollicitant l'adhésion — ou, à tout le moins, la reconnaissance — du lecteur-auditeur.

¹ BRASSENS, G., *La ballade des gens qui sont nés quelque part*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.245.

² BRASSENS, G., *Le roi*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 257.

2.1.3. Les marques d'allocutaires

L'allocutaire ne se réduit pas à un simple destinataire : il constitue un élément structurant de la scénographie. Qu'il soit objet du discours ou partenaire implicite de l'adresse, sa présence traduit un degré variable de « tension vers autrui, [...] interne au texte ou [projetée vers] le lecteur »¹. L'adresse attribue une place à l'allocutaire et participe ainsi à la construction de l'éthos du locuteur². L'analyse de l'allocutaire permet dès lors de saisir la dynamique relationnelle du poème.

2.1.3.1. Catégories et répartition

Conformément aux analyses de Monte, l'analyse des marques d'allocutaire montre que l'adresse occupe une place centrale et polymorphe dans les textes. Le tableau n° 4 de l'annexe 3 à la page 120 permet ainsi de dégager cinq grandes configurations (T1 à T4, auxquelles s'ajoute le cas du *tu-je*) pour les textes des chansons de Brassens.

Dans la configuration T1, le *tu* constitue le sujet principal du texte : le discours est entièrement organisé autour de cette figure adressée, tandis que le locuteur tend à s'effacer. Sept chansons relèvent de ce cas : *Le vieux Léon*, *Pénélope*, *Embrasse-les tous*, *Tonton Nestor*, *Les deux oncles*, *Élégie à un rat de cave*. Même lorsque l'allocutaire occupe cette position centrale, un locuteur-*je*, *on* ou *nous* peut néanmoins affleurer, généralement sous les formes J3 ou J4. *Pénélope* fait toutefois exception : aucun locuteur-*je* n'y est explicitement présent, bien que les affects exprimés soient clairement portés par une instance énonciative :

Toi, l'épouse modèl', le grillon du foyer,	(...)
Toi, qui n'as point d'accroc dans ta rob' de mariée,	
Toi, l'intraitable Pénélope,	N'aie crainte que le ciel ne t'en tienne rigueur,
En suivant ton petit bonhomme de bonheur,	Il n'y a vraiment pas là de quoi fouetter un cœur
Ne berces-tu jamais, en tout bien tout honneur,	Qui bat la campagne et galope !
De joli's pensées interlopes,	C'est la faute commune et le péché véniel,
De joli's pensées interlopes ?	C'est la face caché' de la lune de miel
	Et la rançon de Pénélope,
Derrière tes rideaux, dans ton juste milieu,	Et la rançon de Pénélope. ³
En attendant l'retour d'un Ulysse de banlieu',	
Penché' sur tes travaux de toile,	
Les soirs de vague à l'âme et de mélancoli',	
N'as-tu jamais en rêve, au ciel d'un autre lit,	
Compté de nouvelles étoiles,	
Compté de nouvelles étoiles ?	

Dans cette chanson, le texte est entièrement structuré autour de la figure de « Pénélope », figure mythique transposée en femme au foyer attendant son mari. L'apostrophe

¹ MONTE, Michèle, *op. cit.*, p.250-251

² DÉTRIE, Catherine, cité par MONTE, Michèle, *op. cit.*, p.254.

³ BRASSENS, G., *Pénélope*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.132-133.

répétée (« l'épouse modèle », « le grillon du foyer ») installe un allocataire nettement identifié et stabilise la scène d'énonciation¹. En l'absence de toute prise en charge explicite par un *je*, l'énonciateur textuel se manifeste dans la relation qu'il entretient avec cette figure : l'éthos qui se dégage est celui d'une voix empathique, compréhensive, qui s'adresse à l'allocataire sans s'y confondre.

La catégorie T2 regroupe les chansons dans lesquelles le *tu* n'est pas nécessairement le sujet principal, mais constitue un pôle d'adresse structurant, moteur du discours. Le locuteur-J2 construit alors son propos dans une relation intersubjective explicite par rapport à l'allocataire (cf. analyse de *Saturne* aux pages 38-40).

Dans la configuration T3, le *tu* n'occupe pas une position centrale : il intervient ponctuellement, le plus souvent sous la forme d'une apostrophe. Chez Brassens, celle-ci peut servir à caractériser le locuteur par contraste ou à interpeller un allocataire intratextuel secondaire, sans fonction structurante dans le discours. Cette configuration particulièrement fréquente a notamment été illustrée par l'analyse de l'apostrophe dans *La mauvaise herbe* aux pages 33 à 34.

La catégorie T4 regroupe les chansons dans lesquelles l'allocataire n'est plus un personnage intratextuel, mais l'auditeur lui-même, posé comme destinataire global du discours. Trente-cinq chansons relèvent de cette configuration, ce qui en fait la catégorie la plus représentée du corpus. Cette fréquence souligne le rôle central de l'interaction avec l'auditeur dans la poétique brassenssienne : si toute chanson suppose une adresse au public, certaines en font un principe explicitement assumé et structurant du sens. Cette donnée confirme aussi que l'écriture brassenssienne est pensée en vue de la performance scénique.

Enfin, quelques chansons présentent un *tu* (Tu-Je) qui fonctionne comme une projection du locuteur lui-même, dans une logique d'auto-adresse. Ce procédé brouille la frontière entre locuteur et allocataire et relève à la fois de l'introspection et de la mise à distance de soi. Trois chansons illustrent ce cas (*La première fille*, *Le temps passé*, *Les amours d'antan*). Dans ces trois cas, le *tu* est une auto-adresse ponctuelle.

¹ A ce sujet, voir MONTE, Michèle, *op. cit.*, p.258-259.

2.1.3.2. Le cas de TJ, NJ et OJ : l'auto observation et la mise à distance du passé

Dans le corpus des chansons enregistrées, les cas d'autodésignation du locuteur par un autre marqueur que le *je* sont rares et s'inscrivent toujours dans des textes où un locuteur-je demeure clairement identifiable. Quatre chansons relèvent de cette configuration : *La première fille* (TJ, OJ, O4, NJ), *Les amours d'antan* (TJ, OJ), *Le vingt-deux septembre* (OJ) et *Les ricochets* (OJ, NJ). Leur point commun réside dans la mise en scène d'un locuteur-je qui se souvient : ces chansons articulent un *je-narrant* et un *je-narré*, lisibles à travers la superposition de plusieurs strates temporelles. Voyons cela à travers deux exemples :

Le vingt-deux septembre :

Un vingt-e-deux septembre au diable **vous** partîtes,
Et, depuis, chaque année, à la date susdite,
Je mouillais mon mouchoir en souvenir de **vous**...
Or, **nous** y revoilà, mais **je** reste de pierre,
Plus une seule larme à me mettre aux paupières :
Le vingt-e-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous.

On ne reverra plus, au temps des feuilles mortes,
Cette âme en peine qui me ressemble et qui porte
Le deuil de chaque feuille en souvenir de **vous**...
Que le brave Prévert et ses escargots veuillent
Bien se passer de moi pour enterrer les feuilles :
Le vingt-e-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous.¹
(...)

Les amours d'antan :

Moi, mes amours d'antan c'était de la grisette :
Margot, la blanche caille, et Fanchon, la coussette...
Pas la moindre noblesse, excusez-moi du peu ;
C'étaient, **me** direz-vous, des grâces roturières,
Des nymphes de ruisseau, des Vénus de barrière...
Mon prince, on a les dam's du temps jadis **qu'on** peut.

Car le cœur à 20 ans se pose où l'œil se pose,
Le premier cotillon venu **vous** en impose,
La plus humble bergère est un morceau de roi.
Ça manquait de marquise, **on** connut la soubrette,
Faute de fleur de lys **on** eut la pâquerette,
Au printemps Cupidon fait flèche de tout bois...²
(...)

Dans ces deux extraits, plusieurs éléments peuvent être mis en évidence : l'événement passé ayant affecté le locuteur-je (en jaune), les projections certaines vers l'avenir (en rose) et le présent (en orange)³. Si ces différentes strates temporelles s'entremêlent, le moment de référence demeure néanmoins le présent de l'énonciation : le locuteur-je évoque le passé depuis son propre « ici-maintenant », bien qu'il ne soit pas clairement marqué (*Le vingt-deux septembre* utilise un présent déictique et prospectif certain⁴, tandis que *Les amours d'antan* recourt explicitement au présent de l'énonciation, mais aussi au présent gnomique). Autrement dit, le locuteur raconte, dans un présent (le sien), soit un événement passé qui l'a affecté mais dont il s'est détaché (*Le vingt-deux septembre*, mais aussi *Les ricochets*), soit un passé convoqué sur le mode de la nostalgie (*Les amours d'antan*, mais aussi *La première fille*).

¹ BRASSENS, G., *Le vingt-deux septembre*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.193.

² BRASSENS, G., *Les amours d'antan*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.165.

³ Ces couleurs seront reprises au point 2.2 : le rose pour les tiroirs verbaux du futur, le jaune pour ceux du passé, l'orange pour ceux du présent.

⁴ Pour rappel, les valeurs temporelles sont définies et illustrées dans les tableaux 5, 6 et 7 de l'annexe 4 (pages 121 à 124).

Dans les deux extraits, les pronoms *nous* et *on*, ainsi que les formes de deuxième personne ne renvoient pas à une altérité stable, mais au locuteur-*je* lui-même, envisagé sous une autre posture (celui du locuteur-*je* au présent de l'énonciation). Ces marqueurs permettent au locuteur de se regarder agir et de se sentir comme un autre : ils instaurent une distance réflexive entre le *je* présent et le *je* passé, atténuant l'implication affective tout en maintenant la continuité identitaire.

Par ailleurs, un allocutaire est présent dans les deux textes, mais selon des modalités distinctes. Dans *Le vingt-deux septembre*, l'allocutaire est constitutif du sens : le locuteur se définit dans la relation qu'il entretient avec ce *vous* absent, qui structure l'ensemble du souvenir et inscrit la chanson dans une configuration J2–T2. À l'inverse, dans *Les amours d'antan*, l'apostrophe « mon prince » relève de la configuration T3. Elle renvoie à un dédicataire imaginaire, héritier du topos médiéval du commanditaire du poème, et fait écho à la *Ballade des dames du temps jadis* de François Villon — mise en musique par Brassens en 1953¹ — dont l'envoi² s'adresse également à un « Prince ».

Dans *Les amours d'antan*, l'énoncé « excusez-moi du peu » renvoie à la locution figée « excusez du peu »³. Dans le contexte de la chanson, la locution pourrait s'employer pour exprimer le faux étonnement du locuteur-*je* face au caractère prétentieux d'un comportement, soit le sien dans le passé, s'il se désigne lui-même, soit celui du « prince » ou des auditeurs, jouant avec les attentes associées aux figures de noblesse (« prince ») et la réalité revendiquée des amours populaires (renforcées d'ailleurs par des termes comme « nymphes de barrière », « grâces roturières »). Dans tous les cas, l'excuse n'en est pas une : elle fonctionne comme un geste d'affirmation, illustré par tous les couplets de la chanson dans lesquels le locuteur-*je* revient sur le passé pour revendiquer la nostalgie prodiguée par ces amours populaires. La seconde adresse des *Amours d'antan* (« me direz-vous »), introduit un futur dans un cadre narratif au passé (« c'étaient »), tout en s'inscrivant dans un présent d'énonciation (« excusez-moi du peu

¹ WIKIPEDIA, « Ballade des temps jadis », dans *Référence – Au XXe siècle*, § 3, dernière modification faite le 8 décembre 2025. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ballade_des_dames_du_temps_jadis

² En poésie, « l'envoi » désigne le vers final d'une ballade (ou forme apparentée), souvent adressé à un destinataire explicite. (CNRTL, « envoi », dans *Lexicographie*, § 8, en ligne. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/envoi>)

³ Selon le Wiktionnaire, citant le dictionnaire de l'Académie Française (1932-1935), « [s]e dit ironiquement à celui qui se plaint qu'on ne lui donne pas assez, quoiqu'on lui donne beaucoup, qu'on ne fasse pas assez pour lui, quoiqu'on fasse beaucoup ». (WIKTIONNAIRE, « excusez du peu », dernière modification faite le 20 novembre 2024. URL : https://fr.wiktionary.org/wiki/excusez_du_peu)

»). Ce décalage temporel marque, selon nous, une anticipation discursive : le locuteur prête à son allocataire — qu'il s'agisse du « prince » fictif ou du public — une objection possible, qu'il intègre d'emblée à son discours. La deuxième personne ne renvoie donc pas ici au locuteur lui-même, mais à une voix autre, virtuelle, dont l'intervention est supposée. Le futur a ainsi une valeur hypothétique et argumentative : il sert à cadrer le jugement porté sur le passé et à renforcer la posture réflexive du locuteur.

Dans *Le vingt-deux septembre* comme dans *Les amours d'antan*, le locuteur met en scène un passé reconfiguré depuis le présent, mais selon des affects distincts : détachement dans le premier cas, nostalgie ironisée dans le second. Le recours à des pronoms « non-je » (« on », « nous », « tu ») permet de construire une distance critique entre le locuteur présent et ses expériences passées. Ces dispositifs d'autodésignation et d'adresse participent aussi à l'élaboration d'un éthos d'énonciateur textuel fondé sur la lucidité, l'autodérision et la mise à distance des affects anciens. Comme l'illustrent ces deux exemples, le traitement temporel de ces deux chansons, croisé avec la dimension pronominale, permet de mieux rendre compte de la scénographie des chansons. C'est pourquoi la partie suivante s'emploie à l'analyse temporelle.

2.2. Temps et temporalité

Dans le corpus analysé, l'énonciateur textuel inscrit ses événements, ses personnages ou son locuteur-je dans trois temporalités générales (le passé, le présent, le futur) dans lesquelles de nombreuses variations sont présentes. Ces variations sont définies, résumées et illustrées dans les tableaux n°5, 6 et 7 de l'annexe 4¹. Dans cette courte partie, nous n'aborderons pas spécifiquement chaque variation, mais nous nous contenterons d'analyser chaque temporalité à la lumière de chansons éclairantes dans lesquelles nous serons inévitablement confrontés aux variations.

2.2.1. Les rapports complexes entre passé et présent...

Le tableau n°8 de l'annexe 5, à la page 127, résume plus largement les rapports complexes entre passé et présent. Dans ce tableau, quatre sous-catégories apparaissent :

¹ Cf. tableau n° 5 sur les variations du présent (page 122-123), tableau n°6 sur les variations du futur (page 124), tableau n°7 sur les variations du passé (page 125).

- 1) Les chansons inscrivant les événements globalement au passé : le récit ou le discours est entièrement ancré dans un temps révolu.
- 2) Les chansons inscrivant les événements au passé, mais avec des interventions au présent (2.2.1.1.).
- 3) Les chansons dont les actions au passé et au présent sont mises en parallèle : le passé est convoqué depuis le présent pour éclairer une situation actuelle, marquant une évolution ou une permanence (2.2.1.2.).
- 4) Les chansons qui mettent en scène une alternance équilibrée passé et présent : l'alternance sert à opposer deux situations ou deux valeurs (2.2.1.3).

2.2.1.1. Un récit essentiellement au passé, mais des critiques au présent ?

Comme nous l'avons déjà indiqué, les chansons narratives inscrivent majoritairement les événements et les personnages dans un temps révolu. Toutefois, même dans ces textes, le présent n'est jamais totalement absent. Comme nous l'avons vu avec *Pauvre Martin*, il peut apparaître sous la forme d'un commentaire, mais aussi comme présent gnomique, déictique et d'énonciation. *Le gorille* en offre un exemple significatif :

C'est à travers de larges grilles,
Que les femelles du canton,
Contemplaient un puissant gorille,
Sans souci du qu'en-dira-t-on ;
Avec impudeur, ces commères
Lorgnaient même un endroit précis
Que, rigoureusement, ma mère
M'a défendu d'appeler ici.
Gare au gorille !...

Tout à coup la prison bien close
Où vivait le bel animal
S'ouvre, on n'sait pourquoi (je suppose
Qu'on avait dû la fermer mal) ;
Le singe, en sortant de sa cage,
Dit : « C'est aujourd'hui que j'le perds ! »
Il parlait de son pucelage,
Vous aviez deviné, j'espère !
Gare au gorille !...

L'patron de la ménagerie
Criait, éperdu : « Nom de nom !
C'est assommant, car le gorille
N'a jamais connu de guenon ! »
Dès que la féminine engeance
Sut que le singe était puceau,
Au lieu de profiter de la chance,
Elle fit feu des deux fuseaux !
Gare au gorille !...
(...)

Tout le monde se précipite
Hors d'atteinte du singe en rut,
Sauf une vieille décrépète
Et un jeune juge en bois brut.
[...]. (...)

Supposez que l'un de vous puisse être,
Comme le singe, obligé de
Violer un juge ou une ancêtre,
Lequel choisirait-il des deux ?
Qu'une alternative pareille,
Un de ces quatre jours, m'échoie,
C'est, j'en suis convaincu, la vieille
Qui sera l'objet de mon choix !
Gare au gorille !...

Mais, par malheur, si le gorille
Aux jeux de l'amour vaut son prix,
On sait qu'en revanche il ne brille
Ni par le goût ni par l'esprit.
[...]

La suite serait délectable,
Malheureusement, je ne peux
Pas la dire, et c'est regrettable,
Ça nous aurait fait rire un peu ;
Car le juge, au moment suprême,
Criait : « Maman ! », pleurait beaucoup,
Comme l'homme auquel, le jour même,
Il avait fait trancher le cou.
Gare au gorille !...¹

¹ BRASSENS, G., *Le gorille*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.35-37.

Dans cette chanson, classée comme « récit » par Hattemer, les faits racontés relèvent bien du passé. Pourtant, le présent y intervient à plusieurs niveaux : présent déictique (« tout à coup la prison (...) s'ouvre »), présent de commentaire (« j'en suis convaincu », « j'espère », « je suppose »), présent gnomique (« on sait qu'en revanche... ») et même présent d'énonciation (« la suite serait délectable, malheureusement, je ne peux pas la dire »). Cette pluralité de valeurs montre que, chez Brassens, le présent sert à articuler narration, commentaire et prise de position de l'énonciateur textuel ou du locuteur-je.

2.2.1.2. Les cas des *Je-narré* et *Je-narrant* : un locuteur qui se souvient

Dans les chansons construites autour d'un récit passé, le présent apparaît le plus souvent comme un temps de commentaire ou comme un présent à valeur gnomique. Il peut toutefois fonctionner comme présent d'énonciation, c'est-à-dire comme le moment à partir duquel le locuteur-je prend en charge le discours et se positionne par rapport aux faits relatés (cf. *Le vingt-deux septembre*, 2.1.3.2). Cette valeur est particulièrement sensible lorsque le locuteur-je raconte un événement passé auquel il a participé. Chez Brassens, ce présent d'énonciation se manifeste de trois manières : par des références explicites au travail d'écriture ou de chant, par la mise en scène de l'acte de parole lui-même, ou encore par le travail du souvenir. Dans ces configurations, le locuteur-je se donne à voir comme le sujet qui revisite et observe une expérience passée depuis le présent de l'énonciation. *Les lilas* en constitue un exemple éclairant :

Quand **je** vais chez la fleuriste,
Je n'achèt' que des lilas...
 Si **ma** chanson chante triste,
 C'est que l'amour n'est plus là.

Comm' **j'**étais, en quelque sorte,
 Amoureux de ces fleurs-là.
Je suis entré par la porte,
 Par la porte des Lilas.

Des lilas, y'en avait guère,
 Des lilas, y'en avait pas.
 Z'étaient tous morts à la guerre,
 Passés de vie à trépas.

J'suis tombé sur une belle
 Qui fleurissait un peu là.
J'ai voulu greffer sur elle
Mon amour pour les lilas.

J'ai marqué d'une croix blanche
 Le jour où l'on s'envola
 Accrochés à une branche,
 Une branche de lilas.

Pauvre amour, tiens bon la barre,
 Le temps va passer par là,
 Et le temps est un barbare
 Dans le genre d'Attila.

Aux cœurs où son cheval passe,
 L'amour ne repousse pas.
 Aux quatre coins de l'espace
 Il fait le désert sous ses pas.

Alors, **nos** amours sont mortes,
 Envolées dans l'au-delà,
 Laisant la clé sous la porte,
 Sous la porte des Lilas.

La fauvette des dimanches,
Cell' qui me donnait le la,
 S'est perchée sur d'autres branches,
 D'autres branches de lilas.

Quand je vais chez la fleuriste,
 Je n'achèt' que des lilas...
 Si ma chanson chante triste,
 C'est que l'amour n'est plus là.¹

¹ BRASSENS, G., *Les lilas*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.99-100.

Le locuteur-je se situe explicitement dans un présent d'énonciation — « Si ma chanson chante triste » — à partir duquel il revient sur une histoire amoureuse révolue. L'usage dominant du passé composé (« je suis entré », « j'ai voulu », « j'ai marqué ») rattache les événements racontés au présent du locuteur¹ : les faits sont achevés, mais leurs effets demeurent sensibles au moment où il parle. Le passé composé fonctionne ainsi comme temps du souvenir encore actif, tandis que l'imparfait (« y'en avait guère », « qui fleurissait ») installe l'arrière-plan² du récit. Le moment de référence du récit est donc bien le présent de l'énonciation, auquel le locuteur revient régulièrement par des commentaires métadiscursifs (« si ma chanson chante triste ») ou gnomiques (« le temps est un barbare »). Le vers « Pauvre amour, tiens bon la barre » constitue une rupture énonciative : le locuteur interrompt le fil narratif pour commenter sa propre histoire, adoptant une posture réflexive. De même, la généralisation proverbiale par le présent gnomique (« le temps est un barbare », « Aux cœurs où son cheval passe, / L'amour ne repousse pas ») fait glisser l'expérience singulière vers une vérité plus générale, tout en maintenant l'ancrage subjectif du discours. Le locuteur-je apparaît ainsi comme observateur de sa propre trajectoire affective : il raconte, commente et évalue son passé depuis un présent désenchanté. En outre, l'emploi ponctuel du passé simple (« le jour où l'on s'envola ») s'explique moins par une valeur temporelle (passé de narration) que par des contraintes métriques et stylistiques : l'emploi du passé composé aurait rompu le mètre. Enfin, la relation à la femme aimée structure l'ensemble du texte, sans que celle-ci ne prenne jamais la parole. Elle est un objet du souvenir et du discours, médiatisée par la métaphore des lilas. L'éthos du locuteur se construit dès lors sur une posture de lucidité mélancolique : celle d'un sujet qui constate la fin de l'amour tout en en conservant la mémoire, et qui transforme cette perte en matière poétique.

2.2.1.3. Une alternance temporelle à fin stylistique ?

Enfin, certaines chansons articulent le passé et le présent afin de produire un effet de contraste entre deux états du monde. Quatre chansons relèvent de ce fonctionnement : *Don Juan*, *La ronde des jurons*, *Les funérailles d'antan* et *Le grand Pan*. L'alternance temporelle n'y sert pas à raconter l'évolution d'un locuteur-je, mais à opposer deux régimes de valeurs. Dans *La ronde des jurons*, entre autres, aucun locuteur-je n'est

¹ GOSSELIN, Laurent, cité par MONTE, Michèle, *op. cit.*, p.341.

² *Ibid.*

explicitement présent : l'énonciateur textuel assume seul les affects et organise le discours autour d'une opposition symétrique entre un passé idéalisé et un présent dévalué. Le passé est associé aux « Gaulois de bon aloi », figures d'un franc-parler joyeux et collectif, tandis que le présent est marqué par l'euphémisation et l'appauvrissement des insultes :

Voici la ron-
De des jurons
Qui chantaient clair, qui dansaient rond,
Quand les Gaulois
De bon aloi
Du franc-parler suivaient la loi,
Jurant par-là,
Jurant par-ci,
Jurant à langue raccourci',
Comme des grains de chapelet
Les joyeux jurons défilaient :

Refrain

Tous les morbleus, tous les ventrebleus,
Les sacrebleus et les cornegidouilles,
Ainsi, parbleu, que les jarnibleus
Et les palsambleus,
[...].

Quelle pitié !
Les charretiers
Ont un langage châtié !
Les harengères
Et les mégères
Ne parlent plus à la légère !
Le vieux catéchisme poissard
N'a guère plus cours chez les hussards...
Ils ont vécu, *de profundis*,
Les joyeux jurons de jadis.¹

Refrain

La structure du texte repose sur une bipolarité : longues énumérations jubilatoires des jurons d'antan, suivies d'un constat au présent (« Quelle pitié ! / Les charretiers / Ont un langage châtié ! »). Le présent est descriptif et évaluatif, porteur d'un jugement critique. À l'inverse, le passé, bien que révolu, est investi d'une valeur positive et fonctionne comme un contre-modèle. Cette construction temporelle permet à l'énonciateur textuel de prendre position sans se manifester comme « sujet parlant » : l'éthos se construit par adhésion aux figures du passé et par distanciation moqueuse à l'égard du présent.

2.2.1.4. Aparté sur les discours au passé

Les discours au passé chez Brassens recouvrent des fonctions diverses. Ils peuvent d'abord prendre la forme de portraits rétrospectifs, consacrés à des figures mortes (*Corne d'Aurochs*, *La ballade des cimetières*, *Le vieux Léon*, *Élégie à un rat de cave*). Ils peuvent aussi relever d'un discours imaginaire, mobilisant les topoï du conte ou de la fable (*Le Père Noël et la petite fille*). D'autres textes inscrivent un événement passé qui est rapporté depuis le présent de l'énonciation, souvent à des fins évaluatives (*Stances à un cambrioleur*, *Sauf le respect que je vous dois*, *Chanson pour l'Auvergnat*, *La première fille*, *Les amours d'antan*, *Les copains d'abord*). Enfin, certains usages du passé fonctionnent comme support de commentaire au présent, le souvenir servant de point d'appui à une généralisation ou à un jugement (*Le temps passé*).

¹ BRASSENS, G., *La ronde des jurons*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.116-117.

2.2.2. Le présent comme ressort essentiel du discours

Le tableau n°9 (annexe 5, p. 128) regroupe les chansons dont l’ancrage temporel est le présent. Dans ces chansons, des incursions au passé ou au futur peuvent apparaître, mais restent subordonnées au présent.

La comparaison avec la typologie narrative d’Hattemer montre que la majorité des textes relevant de formes discursives recourent au présent. Sur quarante-neuf chansons inscrites dans cet ancrage (soit environ 40 % du corpus), seules six relèvent du « faux récit ». Or, ces six chansons utilisent majoritairement un présent de narration pour rapporter des faits qui peuvent être révolus, ce qui relativise la pertinence de leur classement strict dans le présent¹. La prédominance du présent dans les formes discursives s’explique peut-être par sa fonction énonciative : il permet d’actualiser le propos, de l’ériger en jugement valable hic et nunc, et de renforcer l’effet d’adresse. *Maman, Papa* en offre un exemple caractéristique. Le locuteur-J2 construit entièrement son discours à partir de la relation qu’il entretient avec l’allocutaire : son éthos est celui d’un fils adulte qui se redéfinit dans et par la parole adressée à ses parents, mais aussi par l’emploi du présent de l’énonciation, explicitement mis en scène (« en faisant cette chanson »), la chanson devenant à la fois le lieu et le moyen de cette prise de conscience (« grâce à cet artifice ») :

Maman, maman, en faisant cette chanson,
Maman, maman, je r’deviens petit garçon.
Alors je suis sage en classe
Et, pour te fair’ plaisir,
J’obtiens les meilleures places,
Ton désir.
[...]

Papa, papa, en faisant cette chanson,
Papa, papa, je r’deviens petit garçon.
Et je t’entends sous l’orage
User tout ton humour
Pour redonner du courage
À nos cœurs lourds.
Papa, papa, il n’y eut pas entre nous,
Papa, papa, de tendresse ou de mots doux,
Pourtant on s’aimait, bien qu’on ne se l’avouât pas,
Papa, papa, papa, papa.

Maman, papa, en faisant cette chanson,
Maman, papa, je r’deviens petit garçon,
Et, grâce à cet artifice,
Enfin je comprends
Le prix de vos sacrifices,
Mes parents.

Maman, papa, toujours je regretterai,
Maman, papa, de vous avoir fait pleurer
Au temps où nos cœurs ne se comprenaient encor’ pas,
Maman, papa, maman, papa.²

Le présent de narration (« j’redeviens », « je suis sage », « je t’entends », ...) permet de rapporter des faits passés tout en leur donnant un effet de simultanéité : les actions sont

¹ Les chansons *Mélanie* et *La marguerite* mettent, quant à elles, en scène le présent de l’énonciation.

² BRASSENS, G., *Maman, Papa*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.50-51.

présentées comme se jouant au moment même de l'énonciation. Cet effet d'immédiateté est redoublé par le cadre de la performance : la chanson est à la fois chantée sur scène et potentiellement réécoutée par l'auditeur, ce qui confère au présent une valeur itérative et actualisante. Les temps du passé sont strictement hiérarchisés. Le passé simple (« il n'y eut pas entre nous ») renvoie à des faits révolus et accomplis ; son emploi, sans doute motivé en partie par des contraintes métriques, peut aussi être interprété comme marquant une clôture définitive de cette période désormais dépassée par la parole présente. L'imparfait rend compte d'états affectifs durables et partagés (« on s'aimait »), tandis que le subjonctif imparfait et l'infinitif passé relèvent de la concordance des temps. Enfin, le futur simple (« toujours je regretterai ») projette le regret au-delà du présent de l'énonciation et lui confère une valeur de permanence. Dans cette chanson, l'alternance des temps reste ainsi entièrement subordonnée au présent de l'énonciation, qui fonctionne comme point d'ancrage du souvenir, de l'adresse et de l'évaluation affective.

2.2.3. Le futur comme ressort d'une mort imminente

Le tableau n° 10 de l'annexe 5 (p. 128) montre que, dans trois chansons, le locuteur-je s'exprime au présent tout en projetant ses actions ou les événements dans un futur présenté comme certain, avec d'éventuels retours au présent ou au passé. Si ce cas demeure quantitativement limité, le futur est en revanche très largement employé de manière ponctuelle comme projection plus ou moins probable¹. Un usage particulier du futur se dégage toutefois : celui du futur certain associé à la mort. *Supplique pour être enterré à la plage de Sète* et *Le Testament* en constituent les exemples les plus nets, l'ensemble du discours étant construit à partir de l'horizon inéluctable de la mort. Ce futur prospectif certain apparaît également de manière plus ponctuelle dans plusieurs chansons (*La mauvaise réputation*, *Chanson pour l'Auvergnat*, *Je me suis fait tout petit*, *Bonhomme*, *Le Moyenâgeux*, *Sauf le respect que je vous dois*, *Trompe la mort*). Dans ces cas-là, il assure souvent une clôture nette du couplet, voire de la chanson entière. Ainsi, dans les derniers couplets de *Je me suis fait tout petit* et de *Sauf le respect que je vous dois*, par exemple, le locuteur-je se projette vers sa mort :

¹ Les tableaux n°5 et 6 de l'annexe n°4 rendent compte de divers exemples de l'emploi du futur et du présent prospectif.

Je me suis fait tout petit :

Tous les somnambules, tous les mages m'ont
Dit, sans malice,
Qu'en ses bras en croix je subirai mon
Dernier supplice...
Il en est de pir's, il en est d'meilleurs,
Mais, à tout prendre,
Qu'on se pendre ici, qu'on se pendre ailleurs...
S'il faut se pendre.¹

Sauf le respect que je vous dois :

Que le septième ciel sur ma pauvre tête retombe !
Lorsque le désespoir m'aura mis au bord de la tombe,
Cet ultime discours s'exhalera de mon linceul :
Parlez-moi d'amour et j'vous fous mon poing sur la gueule,
Sauf le respect que je vous dois.²

Le futur est ici doublement opérant : il inscrit la mort comme un événement certain et imminent, tout en fonctionnant comme une chute discursive. La projection vers la mort ferme l'espace interprétatif et met un terme au propos. Le futur et la mort agissent ainsi comme un opérateur de clôture, donnant au texte son point d'aboutissement.

Dans *Le Testament*, la configuration est plus complexe. Le locuteur-je articule futur, présent et passé dans une progression qui conduit littéralement à sa mort au terme de l'acte d'écriture. Le futur projette d'abord une mort à venir (« Je serai triste comme un saule... »), tandis que le présent et le futur à valeur de souhait (« Je veux partir », « Je rêv' d'encore... ») installent un présent prospectif plus ambigu : le locuteur semble accomplir ses derniers désirs en même temps qu'il les formule. L'écriture devient performative : elle réalise symboliquement ce qu'elle énonce. Le dernier couplet, dans cette optique, marque une rupture nette : le locuteur ne se projette plus, il est déjà mort.

Je serai triste comme un saule
Quand le Dieu qui partout me suit
Me dira, la main sur l'épaule:
« Va-t'en voir là-haut si j'y suis. »
Alors, du ciel et de la terre
Il me faudra faire mon deuil...
Est-il encor debout le chêne
Ou le sapin de mon cercueil ? } bis

S'il faut aller au cimetière,
J'prendrai le chemin le plus long,
J'ferai la tombe buissonnière,
J'quitterai la vie à reculons...
Tant pis si les croqu'-morts me grondent,
Tant pis s'ils me croient fou à lier,
Je veux partir pour l'autre monde } bis
Par le chemin des écoliers.

Avant d'aller conter fleurette
Aux belles âmes des damné's,
Je rêv' d'encore une amourette,
Je rêv' d'encor' m'enjuponner...
Encore un' fois dire : « Je t'aime »...
Encore un' fois perdre le nord
En effeuillant le chrysanthème } bis
Qui'est la marguerite des morts.

(...)

Ici-gît une feuille morte,
Ici finit mon testament...
On a marqué dessus ma porte :
« Fermé pour caus' d'enterrement. »
J'ai quitté la vi' sans rancune,
J'aurai plus jamais mal aux dents :
Me v'là dans la fosse commune, } bis
La fosse commune du temps.³

Dans tous ces cas, la projection certaine vers la mort fonctionne comme un principe structurant du discours : elle organise la temporalité et conduit invariablement à la

¹ BRASSENS, G., *Je me suis fait tout petit*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.89.

² BRASSENS, G., *Sauf le respect que je vous dois*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.260.

³ BRASSENS, G., *Le testament*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.83-84.

clôture du texte. La plupart du temps, le futur n'ouvre pas ici sur un devenir, mais sur une fin, faisant de la mort le point d'aboutissement discursif et poétique de la chanson.

2.3. Conclusion du chapitre

Ce chapitre a constitué le socle analytique de ce travail en examinant le corpus des chansons enregistrées de Georges Brassens à partir des marques de personne et de temps. L'élaboration d'une typologie graduée des configurations pronominales, centrée sur le pronom *je* mais étendue à *nous*, *on* et aux dispositifs d'adresse, a mis en évidence la forte plasticité de la scène énonciative brassenssienne. Le *je* n'y apparaît pas comme une instance stable, mais comme une position mobile, susceptible de s'affirmer, de se déplacer ou de s'effacer. Ces variations soulignent le rôle structurant de l'altérité — personnages, allocutaires, collectifs implicites ou auditeur — dans la construction de la voix poétique. L'analyse des pronoms collectifs a montré comment Brassens articule singularité et généralisation, engagement subjectif et mise à distance critique : *nous* et *on* fonctionnent comme des opérateurs de naturalisation du point de vue, transformant une expérience située en évidence partagée tout en modulant l'implication du locuteur. L'étude de l'allocutaire a confirmé le caractère profondément relationnel de cette poétique, où l'adresse contribue pleinement à la dynamique énonciative et à la performativité du discours chanté (T4). L'examen des valeurs temporelles a complété cette approche en montrant que les temps verbaux structurent la posture énonciative : le présent privilégie l'adresse et la prise de position, le passé favorise la mise à distance réflexive, tandis que le futur se trouve souvent associé à l'horizon de la mort et à une fonction de clôture.

Pris ensemble, ces résultats montrent que catégories pronominales et temporelles fonctionnent de manière étroitement articulée dans la construction du point de vue. Les porosités et glissements observés ne fragilisent pas nos typologies, mais révèlent une poétique de la mobilité énonciative, caractérisée par un dynamisme fondamental.

Ces acquis analytiques ouvrent la voie au chapitre suivant, qui se propose d'interroger la portée interprétative de ces dispositifs. Il s'agira d'examiner plus précisément les relations entre locuteur, énonciateur textuel et figure biographique, afin de comprendre comment cette complexité énonciative participe à la construction de l'éthos brassenssien et aux effets de lecture produits par ses chansons.

Chapitre 3 : « *Je est un autre* » ? La voix brassenssienne en éclats !

L'analyse du corpus permet de dégager cinq grandes scénographies énonciatives, fondées sur les relations variables entre locuteur-je, énonciateur textuel (ET) et sujet biographique (SB). Ces scénographies rendent compte de la manière dont Brassens organise la circulation des voix, des points de vue et des responsabilités énonciatives au sein de la chanson.

3.1. Les cinq scénographies des relations entre locuteur-je, ET et SB

Le tableau de l'annexe 6, aux pages 129 à 132, rend compte plus largement de ces cinq configurations.

La situation 1, étudiée au point 3.5., correspond aux cas où le *je* du texte, l'énonciateur textuel et le sujet biographique tendent à se confondre. Le lecteur-auditeur est alors autorisé à identifier la voix de l'énonciateur textuel à celle de l'auteur, notamment grâce à des éléments intratextuels conformes à l'image publique de Brassens et qui sont connus du lecteur. La fiction est soit minimale, soit fortement présente. Dans ce second cas, elle sert divers procédés : une exagération ironique (3.5.1.) ou une mise en scène de l'acte de création (3.5.1.). Cette scénographie met ainsi en évidence une parole assumée, où l'auteur semble parler en son nom propre, tout en jouant ponctuellement avec les ressources de la mise en scène¹.

La situation 2, largement majoritaire dans le corpus, se définit par un syncrétisme entre l'énonciateur textuel et le locuteur-je, aucune prise de distance explicite ne permettant de dissocier ces deux instances. L'examen du corpus fait toutefois apparaître quatre sous-configurations. La première concerne les chansons où le locuteur-je relate une expérience inscrite dans un univers fictionnel (conte, chant populaire, ...) : le syncrétisme y est relatif, le cadre fictionnel instaurant plutôt une délégation de parole, le locuteur-je fonctionnant comme porte-voix de l'ET. La deuxième regroupe les textes où le locuteur-je rapporte une expérience singulière située dans un cadre plus ou moins réaliste ; l'absence de traits biographiques précis peut alors favoriser, chez certains lecteurs-auditeurs, une assimilation entre cette expérience et celle du sujet biographique.

¹ L'annexe 7, à la page 133, résume les différentes postures du locuteur-je dans les textes où il y a une mise en scène du sujet biographique.

La troisième sous-catégorie rassemble les chansons dans lesquelles le locuteur-je, en syncrétisme avec l'ET, exprime une pensée personnelle et est susceptible de s'effacer derrière le propos. Enfin, une quatrième configuration concerne les cas où le locuteur-je relate une expérience qu'il tend à universaliser ou à présenter comme représentative de l'expérience d'autrui. C'est cette dernière configuration qui retiendra ici notre attention au point 3.4.

La situation 3 introduit une rupture plus nette : le locuteur-je, l'énonciateur textuel et le sujet biographique sont désormais dissociés. L'ET pose un *je* fictionnel, sujet déictique et modal, porteur de points de vue qui ne coïncident pas nécessairement avec les siens. Cette dissociation se manifeste par divers mécanismes tels que la polyphonie, le dédoublement des marques de la première personne ou le commentaire explicite de l'ET sur le discours du locuteur. Le texte donne alors à entendre une pluralité de voix et de points de vue, parfois en tension, ce qui permet à l'énonciateur textuel d'instaurer une distance critique, ironique ou empathique vis-à-vis du *je* qu'il met en scène. Cette scénographie souligne la complexité de la prise en charge énonciative et la capacité de Brassens à orchestrer des voix discordantes. Elle fera l'objet d'une analyse particulière au point 3.3.

La situation 4 correspond aux chansons dans lesquelles le locuteur-je est un narrateur qui se confond avec l'énonciateur textuel, sans être assimilable au sujet biographique. Le *je* (ou le *nous*, ou le *on*) organise un récit ou un discours en mettant en scène des personnages individualisés, qui deviennent les véritables sujets thématiques du texte. Le locuteur-narrateur peut commenter leurs actions, adopter leur point de vue ou s'en distancier, mais il demeure responsable de l'organisation globale du discours. Cette scénographie met en évidence une posture d'observateur engagé, où le *je* sert avant tout de relais énonciatif¹.

Enfin, la situation 5 se caractérise par l'absence de locuteur-je hors discours rapporté. L'énonciateur textuel met en scène des personnages porteurs de points de vue, auxquels il peut adhérer ou, au contraire, desquels il peut prendre ses distances. Dans certains cas, l'ET orchestre clairement les affects et les jugements, orientant la lecture par des commentaires critiques ou empathiques ; dans d'autres, il s'efface davantage, se bornant

¹ Toutes les chansons appartenant à cette catégorie relèvent de la configuration du locuteur J3 ou J4.

à organiser les voix et les points de vue des personnages. Le *je* n'apparaît alors que comme parole déléguée, dans des formes dialoguées ou rapportées. Cette scénographie confirme, par ailleurs, le rôle structurant de l'énonciateur textuel¹.

3.2. Un cas préliminaire des relations entre *personnage, ET et SB*

Nous avons déjà abordé ce type de configuration lors de l'analyse du locuteur-J0, correspondant à l'énonciateur textuel (ET), au point 2.1.1.5. Nous ne reviendrons ici sur cette catégorie qu'à travers un cas singulier, particulièrement révélateur des tensions entre personnage, énonciateur et sujet biographique : *La princesse et le croque-note*. Dans cette chanson, l'ET met en scène un personnage de musicien — le « croque-note » — que certains lecteurs-auditeurs sont tentés d'identifier au sujet biographique, notamment en raison de la présence de la guitare et de plusieurs indices temporels et spatiaux. Cette lecture est illustrée par le commentaire suivant, trouvé sur le site *Analyse Brassens*² :

Aucun mot n'est laissé au hasard ! Dans cette **expression** [« que voici »] **Brassens montre bien qu'il se trouve devant le jardin et si l'on en croit le vers 41** [« passant par là quelque vingt ans plus tard »] **le Croque-notes n'est autre que lui-même**. Si on pouvait avoir un doute auparavant, il n'a plus raison d'être. (Commentaire d'utilisateur, consulté le 22 décembre 2025)

Ce type d'interprétation repose sur une assimilation spontanée entre personnage, énonciateur textuel et sujet biographique, favorisée par la proximité entre l'âge du croque-note au dernier couplet et celui de Brassens au moment de l'enregistrement, ainsi que par des éléments récurrents de l'éthos brassensien (le musicien marginal, la guitare, les quartiers populaires). Toutefois, l'analyse énonciative permet de nuancer cette lecture et d'expliquer les ambiguïtés qui conduisent à cette confusion. En effet, la chanson se caractérise par une relation instable et évolutive entre l'ET et le personnage du croque-note. Si l'adhésion empathique de l'ET au personnage finit par arriver, elle n'est ni immédiate ni constante : elle s'articule à une série de procédés discursifs qui maintiennent d'abord une distance énonciative, avant qu'un rapprochement progressif ne s'opère dans les derniers vers. Voyons cela :

¹ Cette scénographie relève des chansons en J0 analysées au point 2.1.1.5.

² ANALYSE BRASSENS (explications des références, expressions, vocabulaire des chansons de Georges Brassens), site internet, vers n°1, en ligne. URL : <https://www.analysebrassens.com/?page=texte&id=117&%23> (consulté le 22 décembre 2025)

Jadis, au lieu du jardin que voici,
C'était la zone et tout ce qui s'ensuit,
Des masures, des taudis insolites,
Des ruines pas romaines pour un sou.
Quant à la faune habitant là-dessous
C'était la fine fleur, c'était l'élite.

La fine fleur, l'élite du pavé,
Des besogneux, des gueux, des réprouvés,
Des mendiants rivalisant de tares,
Des chevaux de retour, des propre'-à-rien,
Ainsi qu'un croque-notes, un musicien,
Une épave accrochée à sa guitare.

Adopté' par ce beau monde attendri,
Une petite fée avait fleuri
Au milieu de toute cette bassesse.
Comme on l'avait trouvé' près du ruisseau,
Abandonnée dans un somptueux berceau
A tout hasard on l'appelait « Princesse ».

Or, un soir, Dieu du ciel, **protégez-nous !**
La voilà qui monte sur les genoux
Du croque-notes et doucement soupire,
En rougissant quand même un petit peu :
« C'est toi que j'aime et, si tu veux, tu peux
M'embrasser sur la bouche et même pire... »

« – Tout beau, Princesse arrête un peu ton tir,
J'ai pas tell'ment l'étoffe du satyr',
Tu as treize ans, j'en ai trente qui sonnent,
Gross' différence et je ne suis pas chaud
Pour tâter d'la paille humid' du cachot...
– Mais, Croque-notes, j'dirai rien à personne...

– N'insiste pas, fit-il d'un ton railleur,
D'abord, tu n'es pas mon genre, et d'ailleurs
Mon coeur est déjà pris par une grande... »
Alors Princesse est partie en courant,
Alors Princesse est partie en pleurant,
Chagrine qu'on ait boudé son offrande.

Y'a pas eu détournement de mineure,
Le croque-notes, au matin, de bonne heure,
A l'anglaise a filé dans la charrette
Et chiffonnier en grattant sa guitare.
Passant par là, quelques vingt ans plus tard,
Il a le sentiment qu'il le regrette.¹

Dès les premiers couplets, l'ET adopte une posture de narrateur externe, décrivant un univers fictionnalisé (« Jadis », « Princesse », « petite fée ») et intégrant le croque-note parmi d'autres figures marginales. Le personnage est présenté à la troisième personne, sans accès direct à son intériorité, et clairement distingué de l'instance organisatrice du discours. Cette distinction se manifeste de plusieurs manières.

Elle est d'abord renforcée – paradoxalement – par l'usage du pronom indéfini *on* (« on l'avait trouvée », « on l'appelait "Princesse" »), qui renvoie à une instance collective diffuse — la communauté anonyme du quartier dans laquelle l'ET peut s'inclure ou non (O3) — et non strictement au croque-note seul. Selon nous, en effet, ces pronoms *on* ne peuvent être interprétés comme pronoms personnels, dans la mesure où aucun focalisateur-personnage saillant n'est disponible dans le co-texte² jusque-là. Il fonctionne dès lors comme un indéfini à valeur communautaire, corrélé à un point de vue collectif, celui de la communauté marginale qui recueille l'enfant. Ce *on* construit une perception partagée et affective, sans assignation individuelle, et relève d'un débrayage énonciatif des perceptions représentées sans sujet explicite.

¹ BRASSENS, G., *La princesse et le croque-notes*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.248-249.

² Par « co-texte », nous entendons l'ensemble des éléments linguistiques qui entourent l'unité analysée et qui contribuent à son interprétation, autrement dit le contexte immédiat du mot ou de la séquence.

Ensuite, l'irruption de l'exclamation « Dieu du ciel, protégez-nous ! » constitue un autre indice décisif de dissociation énonciative. Cette prise de parole évaluative ne peut être attribuée au croque-note : elle relève d'un commentaire métadiscursif de l'ET, qui suspend le récit pour signaler la dimension problématique de la scène à venir, tout en incluant le lecteur (N4) – voire l'humanité en général – dans ce « nous ». De même, certaines modalisations (« en rougissant quand même un petit peu ») introduisent un regard distancié sur la situation, le marqueur *quand même* suggérant une forme de commentaire critique, de retenue ou de gêne évaluative et descriptive.

Le discours direct du croque-note (locuteur second) confirme à nouveau une distance entre le personnage et l'ET : le croque-note refuse explicitement l'offre de la Princesse et invoque des arguments moraux et sociaux. À ce stade, l'ET demeure extérieur à cette prise de position, se contentant de l'orchestrer sans s'y confondre. L'ambiguïté s'accroît avec l'énoncé « Chagrine qu'**on** ait boudé son offrande », où le *on* devient plus équivoque : il semble renvoyer implicitement au croque-note, tout en maintenant une formulation dépersonnalisée. Ce choix énonciatif empêche l'imputation directe de l'acte et entretient une zone d'indécision interprétative. Les deux derniers couplets marquent alors un tournant énonciatif. La formule « Y'a pas eu détournement de mineure » peut être analysée soit comme un commentaire de l'ET, soit comme un discours indirect libre attribuable au croque-note ; cette indécidabilité témoigne précisément du resserrement progressif entre les deux instances. Ce rapprochement est confirmé par le dernier vers — « Il a le sentiment qu'il le regrette » — qui donne accès, pour la première fois, à l'intériorité du personnage. L'ET adopte alors le point de vue affectif du croque-note, tout en le rapportant à la troisième personne.

Cette adhésion tardive est également soutenue par la configuration temporelle du texte. Après une narration majoritairement ancrée dans l'imparfait (description) et le plus-que-parfait (narration) avec un présent de commentaire (« protégez-nous ») qui introduit une distance évaluative, le passé composé (narration) s'installe et entre en relation avec le présent final (« il a le sentiment qu'il le regrette »), produisant un effet d'actualisation : les conséquences de l'épisode passé demeurent perceptibles dans le présent du personnage. L'ET se fonde ainsi ponctuellement dans le point de vue du croque-note, sans pour autant abolir la distinction entre les deux instances. Cette soudaine adhésion soulève plusieurs questions : l'ET cherche-t-il à faire du croque-note son porte-parole ?

au contraire, cherche-t-il à montrer que le croque-note ne vaut pas mieux que « toute [la] bassesse » représentée dans le deuxième couplet ? L'interprétation est libre, mais dans tous les cas, ces deux instances demeurent bien distinctes.

Enfin, les indices temporels (« quelque vingt ans plus tard », « j'en ai trente qui sonnent »), spatiaux et biographiques contribuent à nourrir l'assimilation entre croque-note et sujet biographique chez certains récepteurs. La chanson, enregistrée au début des années 1970¹, met en scène un personnage d'une cinquantaine d'années revenant sur un lieu de jeunesse, ce qui coïncide partiellement avec l'âge de Brassens au moment de l'enregistrement. Toutefois, il est impossible de savoir si la date d'enregistrement coïncide réellement avec la période d'écriture de la chanson qui peut bien être antérieure à celle de l'enregistrement, même si la version enregistrée est le résultat de la version finalisée de la chanson².

En définitive, alors même qu'aucun locuteur-je n'est présent, *La princesse et le croque-note* illustre de manière exemplaire les zones d'ambiguïté entre personnage, énonciateur textuel et sujet biographique. L'analyse énonciative permet de rendre compte de ces tensions sans les résoudre artificiellement : elle montre comment l'ET organise un dispositif où la distance initiale, l'adhésion progressive et la fictionnalisation contrôlée coexistent, laissant place à une pluralité d'interprétations chez les lecteurs-auditeurs.

3.3. « Je est un autre ! » : glissements référentiels et dédoublements

La situation 3, quantitativement marginale dans le corpus, n'en constitue pas moins un point inintéressant de l'analyse énonciative. Elle se distingue en effet par une dissociation entre le locuteur-je — sujet déictique et modal du discours — et l'énonciateur textuel, alors même que, dans la majorité des chansons de Brassens, ces deux instances tendent à coïncider. Cette configuration rend visibles les mécanismes de dédoublement de la voix et de glissement référentiel, en mettant en scène un *je* qui ne saurait être immédiatement assimilé à l'instance organisatrice du texte bien que, comme nous le verrons, même en cas de dédoublement de l'instance, une incertitude réside quant à la rupture du syncrétisme.

¹ BRASSENS, G., *La princesse et le croque-notes*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.248-249.

² À ce sujet, voir LIÉGEOIS, Jean-Paul, « Chansons enregistrées », dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p. 29-30.

3.3.1. La mise à distance du locuteur-je par commentaire

La rupture du syncrétisme entre locuteur-je et ET peut s'opérer de plusieurs manières. L'une des plus saillantes consiste en une prise de distance de l'énonciateur textuel par le biais du commentaire. Ce procédé se rencontre notamment dans *La rose, la bouteille et la poignée de main* — où le refrain fonctionne comme un commentaire récapitulatif et évaluatif de l'ET — et dans *Boulevard du temps qui passe*, qui en offre une illustration :

A peine sortis du berceau,
Nous sommes allés faire un saut
Au boulevard du temps qui passe,
En scandant **notre** « Ça ira »
Contre les vieux, les mous, les gras,
Confinés dans leurs idées basses.

On nous a vus, c'était hier,
Qui descendions, jeunes et fiers,
Dans une folle sarabande,
En allumant des feux de joie,
En alarmant les gros bourgeois,
En piétinant leurs plates-bandes.

Jurant de tout remettre à neuf,
De refaire quatre-vingt-neuf,
De reprendre un peu la Bastille,
Nous avons embrassé, goulus,
Leurs femmes qu'ils ne touchaient plus,
Nous avons fécondé leurs filles.

Dans la mare de **leurs** canards
Nous avons lancé, goguenards,
Force pavés, quelle tempête !
Nous n'avons rien laissé debout,
Flanquant leurs credos, leurs tabous
Et leurs dieux, cul par-dessus tête.

Quand sonna le « cessez-le-feu »,
L'un de nous perdait ses cheveux
Et l'autre avait les tempes grises.
Nous avons constaté soudain
Que l'été de la Saint-Martin
N'est pas loin du temps des cerises.

Alors, ralentissant le pas,
On fit la route à la papa,
Car, brillant contre les ancêtres,
La troupe fraîche des cadets
Au carrefour **nous** attendait
Pour **nous** envoyer à Bicêtre.

Tous ces gâteaux, ces avachis,
Ces pauvres sépulcres blanchis
Chancelant dans leur carapace,
On les a vus, c'était hier,
Qui descendaient jeunes et fiers,
Le boulevard du temps qui passe.¹

Dans cette chanson, le texte met d'abord en scène un collectif, sujet principal du discours (N1), incarné par un *nous* fortement déictique et modal, porteur des affects (« ça ira », « goguenard » etc.). Ce groupe semble ainsi se confondre avec l'énonciateur textuel : c'est lui l'organisateur du discours, c'est lui le responsable des affects. Ce groupe, constitué de jeunes gens, se définit par la contestation, l'élan révolutionnaire et la transgression des normes établies, représentées par un groupe de personnages âgés. Toutefois, le cinquième et sixième couplet introduisent un infléchissement décisif. Le collectif des jeunes s'est transformé : il a vieilli et se trouve désormais assimilé à ceux qu'il dénonçait auparavant (« la troupe fraîche des cadets/ Au carrefour nous attendait/ Pour nous envoyer à Bicêtre »). Le renversement générationnel est ainsi mis en scène par la répétition cyclique des situations et des postures, servant le propos du

¹ BRASSENS, G., *Boulevard du temps qui passe*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.290-291.

« Boulevard du temps qui passe ». Ce basculement s'opère plus vivement par un changement pronominal significatif dans le dernier couplet. Là où le début du texte recourait à N1, un *nous* inclusif et impliqué (« **On** nous a vus, c'était hier »), la conclusion adopte la troisième personne (« **On** les a vus, c'était hier »), marquant une prise de distance explicite de l'ET à l'égard du groupe qu'il décrivait jusque-là de l'intérieur (N1 → J0). Le passage de *nous* à *ils* signale un décrochage énonciatif : l'énonciateur textuel se retire du collectif qu'il avait initialement épousé et adopte une position surplombante, généralisante, susceptible d'inclure l'auditeur-lecteur dans un *on* d'observation (configuration O4). Le groupe initial cesse ainsi d'être un sujet d'énonciation pour devenir un objet de discours, un objet d'observation. L'analyse temporelle confirme ce mouvement de distanciation. Le récit s'inscrit majoritairement dans une temporalité passée : l'imparfait assure la description des états et des attitudes, tandis que le passé composé soutient la progression narrative. L'apparition particulière du passé simple (« Quand sonna le "cessez-le-feu" ») fonctionne, selon nous, comme un seuil symbolique, marquant la fin de la jeunesse et l'entrée irréversible dans un autre âge. Enfin, le présent récurrent de la formule « le boulevard du temps qui passe » introduit une double valeur : durative, en désignant un processus continu, et gnomique, en formulant un constat généralisant qui dépasse l'expérience du groupe narré. Ainsi, cette chanson illustre une mise à distance progressive du locuteur initial par l'ET. Les glissements pronominaux et la structuration temporelle concourent à transformer une expérience collective située en une réflexion à portée générale sur le temps et le cycle des générations, réflexion qui n'est pas sans rappeler le propos de *Le temps ne fait rien à l'affaire*.

3.3.2. La mise à distance du locuteur-je par dédoublement pronominal

Un autre mode de dissociation entre le locuteur-je (ou nous) et l'énonciateur textuel repose sur des phénomènes de dédoublement pronominal de la première personne. Plusieurs chansons du corpus exploitent ce procédé : *Les quat'z'arts* (je → nous), *L'épave* (je → nous assorti d'un commentaire), *Les quatre bacheliers*¹ (nous → je, relevant également de la situation 1), *Les patriotes* (nous ≠ nous-patriotes), ou encore *Mélanie* (je initial ≠ je final, avec un changement de scénographie en cours de chanson :

¹ Cas discutable.

situation 4 → situation 3). Dans la majorité de ces cas, les glissements référentiels signalent une prise de distance nette entre le locuteur de premier plan et l'énonciateur textuel, rompant leur syncrétisme habituel. Toutefois, *Les quat'z'arts* se distingue par une configuration plus ambiguë, dans laquelle le dédoublement n'aboutit pas à une rupture franche, mais à une recomposition progressive des instances énonciatives :

1

Les copains affligés, les copines en pleurs,
La boîte à dominos enfoui' sous les fleurs,
Tout le monde équipé de sa tenu' de deuil
La farce était bien bonne et valait le coup d'œil.

**Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut :
L'enterrement paraissait officiel. Bravo !**

(...)

5

On descendit la bière et **je fus bien déçu**,
La blague maintenant frisait le mauvais goût,
Car le mort se laissa jeter la terr' dessus
Sans lever le couvercle en s'écriant « Coucou ! »

**Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut :
Le cercueil n'était pas à double fond. Bravo !**

6

Quand tout fut consommé, **je leur ai dit** : « Messieurs
Allons faire à présent la tournée des boxons ! »
Mais ils m'ont regardé avec de pauvres yeux,
Puis ils m'ont embrassé d'une étrange façon.

**Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut
Leur compassion semblait venir du cœur. Bravo !**

7

Quand **je suis ressorti** de ce champ de navets,
L'ombre de l'« ici-gît » pas à pas *me* suivait,
Une petite croix de trois fois rien du tout
Faisant, à elle seul', de l'ombre un peu partout.

**Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut :
Les revenants s'en mêlaient à leur tour. Bravo !**

8

J'ai compris ma méprise un petit peu plus tard,
Quand, allumant ma pipe avec le faire-part,
J'm'aperçus que mon nom, comm' celui d'un bourgeois,
Occupait sur la liste une place de choix.

**Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut :
J'étais le plus proch' parent du défunt. Bravo !**

9

Adieu ! les faux tibias, les crânes de carton...
Plus de marche funèbre au son des mirlitons !
Au grand bal des quat'z'arts nous n'irons plus danser,
Les vrais enterrements viennent de commencer.

Nous n'irons plus danser au grand bal des quat'z'arts.
Viens, pépère, on va se ranger des corbillards.¹

La chanson met d'abord en scène un locuteur-je, sujet déictique et modal du discours, auquel peuvent être rattachés l'ensemble des affects et des évaluations, y compris dans les premières strophes descriptives (1 à 4), bien que ce *je* y soit momentanément absent de la scène représentée. La répétition du refrain, imputable au locuteur-je, permet en effet de maintenir ce dernier comme centre de perspective.

À partir des strophes 5 à 8, le locuteur-je est pleinement intégré à la scène : les affects précédents sont rattachables à ce spectateur qui assiste à l'enterrement et se construit progressivement comme sujet faussement dupé, prisonnier d'un déni persistant. Les refrains réitérés (« Les quat'z'arts avaient fait les choses comme il faut (...) ») fonctionnent alors comme des marqueurs ironiques de cette incompréhension : ce sont les pensées représentées de ce locuteur. La révélation finale (strophe 8) — l'inscription

¹ BRASSENS, G., *Les quat'z'arts*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.188-190.

de son propre nom comme « plus proche parent du défunt » — continue de montrer le déni du locuteur-je, avant qu'à la strophe 9 l'énonciateur textuel prenne ses distances. Le dernier mouvement du texte (strophe 9) opère alors un dédoublement décisif. Le locuteur-je cède la place à un locuteur-*nous*, porteur d'une parole réflexive et généralisante. Ce *nous* se distingue du *je* initial dans la mesure où il prend acte de la réalité de la mort et marque la fin du déni : « Les vrais enterrements viennent de commencer ». L'énonciateur textuel semble alors s'adosser à ce *nous*, qui peut être interprété de deux manières non exclusives : soit comme une reprise distanciée du *je* après-coup (auto-adresse réflexive)¹, soit comme une adresse rétroactive au locuteur-je initial, encore englué dans le déni. Cette ambiguïté maintient une porosité entre les instances, sans les confondre totalement. Dans tous les cas, il y a dédoublement et le dispositif temporel ne rompt pas cette ambiguïté. Le récit de l'événement funéraire s'inscrit dans le passé, pris en charge par le locuteur-je, tandis que la réflexion portée par le locuteur-nous se projette dans le futur (« Nous n'irons plus danser... »), lequel débouche sur un constat au présent (« viennent de commencer »). Ce présent descriptif fait part d'un constat : il marque l'entrée dans une nouvelle configuration existentielle, où la mort ne peut plus être neutralisée par le jeu ou la mascarade.

Bref, la scénographie de cette chanson demeure en partie ouverte à la réception. Nous avons toutefois choisi d'interpréter le dédoublement pronominal comme une stratégie de mise à distance de l'énonciateur textuel, qui met en scène un locuteur-je prisonnier du déni afin d'énoncer plus efficacement un propos : l'impossibilité de neutraliser la mort par la farce. Par le passage au *nous*, ce propos acquiert une portée plus généralisante, tandis que l'apostrophe finale peut viser à la fois le locuteur-je initial et le lecteur-auditeur. Le récit du *je* en déni fonctionne ainsi comme la démonstration progressive de la clause : « nous n'irons plus danser, les vrais enterrements viennent de commencer ». Ce *nous* peut néanmoins être compris, non comme une instance distincte, mais comme le prolongement réflexif du locuteur-je, prenant distance avec lui-même après coup (NJ).

¹ Dans ce cas, le locuteur-je initial et l'énonciateur textuel coïncident, comme pourrait le confirmer l'analyse temporelle : l'événement, situé dans un passé révolu, est requalifié au présent par la prise de conscience de l'ET-locuteur-je qu'il s'agissait bien d'un enterrement.

3.3.3. L'ironie, un cas de dédoublement ? : *La guerre de 14-18*

D'un point de vue stylistique, l'ironie constitue un trope : elle consiste à dire autre chose (et souvent le contraire) de ce que l'énoncé semble affirmer explicitement. Dans une perspective énonciative, l'ironie ne saurait toutefois être réduite à un procédé rhétorique. Comme l'a montré Ducrot, elle repose sur un mécanisme fondamentalement polyphonique :

Parler de façon ironique revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde¹.

Le locuteur met ainsi en scène un point de vue qu'il ne partage pas et dont il se distancie explicitement ou implicitement, par divers procédés (intonation, mimique, formules figées, contraste avec la situation, etc.). Autrement dit, l'ironie peut être décrite comme un cas de dédoublement énonciatif : le locuteur assume l'énonciation tout en attribuant le contenu propositionnel à un énonciateur distinct, dont il marque la non-adhésion. Toutefois, si à l'oral ce décalage est souvent perceptible par des indices prosodiques ou gestuels, il devient plus délicat à identifier à l'écrit. Cependant, dans certaines chansons de Brassens, ce fonctionnement polyphonique est immédiatement perceptible, y compris à l'écrit. La chanson *Les patriotes* en offre un exemple particulièrement clair :

Les invalid's chez nous, l'revers de leur médaille
C'est pas d'être hors d'état de suivr' les fill's, cré nom de nom,
Mais de ne plus pouvoir retourner au champ de bataille.
Le rameau d'olivier n'est pas notre symbole, non !²

Le point de vue global du texte, porté par le locuteur (L, au sens de Ducrot), est nettement dissocié du point de vue mis en scène dans les vers conclusifs de chaque couplet, attribuable à un énonciateur (E) représentant précisément le groupe critiqué — « les patriotes ». L'assertion selon laquelle « le rameau d'olivier n'est pas notre symbole » renvoie en effet à un discours idéologiquement situé, qui inverse les valeurs traditionnellement associées à la paix pour leur substituer une glorification de la guerre. Ce point de vue, manifestement incompatible avec la posture énonciative globale du texte, est pris en charge par un énonciateur second (E), dont le locuteur met en scène la parole afin d'en souligner l'absurdité. Le locuteur ne fait que rapporter — ou mimer — un discours autre, qu'il incorpore à son propre énoncé pour mieux le disqualifier. L'énonciateur textuel (L) adopte ainsi une position de surplomb critique. Il s'inclut dans un « nous » évaluateur, témoin et juge du comportement qu'il décrit (ceux qui veulent

¹ DUCROT, Oswald, cité par VAXELAIRE, Jean-Louis, *op. cit.* (notes de cours).

² BRASSENS, G., *Les patriotes*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.281 (couplet 1).

partir au combat), avant de faire surgir, en fin de strophe, la voix de l'énonciateur second (E). Le contraste entre ces deux instances énonciatives produit un effet de distanciation immédiat, qui rend l'ironie repérable par la polyphonie.

Ce dispositif polyphonique contraste avec d'autres chansons où l'ironie est moins explicitement balisée et peut donner lieu à des lectures divergentes. *La guerre de 14-18* en constitue un exemple significatif. Dans ce texte, les marqueurs polyphoniques sont discrets et la distance entre le locuteur-je et l'énonciateur textuel y est moins perceptible, ce qui explique en partie les malentendus interprétatifs que cette chanson a suscités, comme le montre la transcription suivante tirée d'un numéro de *Question de temps*, présenté le 18 décembre 1978 par Jean-Pierre Elkabbach, où Brassens évoque les critiques reçues :

ELKABBACH : C'est vous qui avez dit un jour « que les grognards de Bonaparte ne jetaient pas leur poudre aux moineaux » ...

BRASSENS : **Oui, dans la *Guerre de 14-18*, qui m'a valu, d'ailleurs, pas mal de critiques, et qui m'en vaudra encore.**

ELKABBACH : Parce qu'on l'avait peut-être pas tellement compris.

BRASSENS : **Je crois qu'on ne l'a pas tellement compris, enfin ceux qui savent, comme dit l'autre, *me devinent***, parce qu'ils sentent que je n'ai jamais eu l'intention dans cette chanson de tourner en dérision les pauvres soldats qui étaient mort à la guerre de 14, ni leurs parents, ni leurs veuves, ni leurs enfants... ça... ça saute aux oreilles, il me semble.

ELKABBACH : Pour vous, c'était une chanson plus pacifique.

BRASSENS : Il me semble que ça suggère « Vive la paix », cette chanson. Mais enfin, vous savez... Tout le monde ne sent pas tout...¹ (Transcription de INA, dans « L'INA éclaire l'actu », 0:30-1:23)

L'ironie de *La guerre de 14-18* repose, en effet, moins sur des marqueurs polyphoniques clairs que sur des marqueurs rhétoriques : l'emploi d'une contrevérité², d'arguments « trop faibles »³, d'exagérations⁴, etc. Ces marqueurs qui ne permettent pas vraiment de différencier l'ET et le locuteur-je (sauf, peut-être, si l'on considère que l'emploi du conditionnel conjugué au « si » implique la délégation d'un locuteur-je-ET à un locuteur second au sens de Monte) permettent au moins de montrer que l'instance du sujet biographique est différente du locuteur-je mis en scène. Voyons cela :

¹ BENAMOU, Roger (réal.), *Question de temps*, présenté par ELKABBACH, Jean-Pierre, produit par Antenne 2, le 18 décembre 1978, dans « L'INA éclaire l'actu », *Georges Brassens parle de sa chanson sur la guerre de 14-18*, 0:30-1:23, en ligne. URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04076281/georges-brassens-parle-de-sa-chanson-sur-la-guerre-de-14-18>

² PERRIN, Laurent, *L'ironie, mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996. URL : <https://laurentperrin.com/wp-content/uploads/ironie.pdf>

La contrevérité est définie par Perrin comme une forme particulière de fausseté manifeste : une assertion visiblement contraire à la vérité, qui s'expose ouvertement à la réfutation (*Ibid.*, p.179-160.)

³ *Ibid.*, p. 201-205.

⁴ *Ibid.*, p.185-192; p. 192-199.

Depuis que l'homme écrit l'Histoire,
Depuis qu'il bataille à cœur joie
Entre mille et une guerr's notoires,
Si j'étais t'nu de faire un choix,
À l'encontre du vieil Homère,
Je déclarerais tout de suit' :
« Moi, mon colon, cell' que j'préfère
C'est la guerre de quatorz'-dix-huit ! »

**Est-ce à dire que je méprise
Les nobles guerres de jadis,**
Que je m'souci' comm' d'un' cerise
De celle de soixante-dix ?
Au contraire', je la révère
Et lui donne un *satisfecit* ;
Mais, mon colon, cell' que j'préfère,
C'est la guerre de quatorz'-dix-huit !

Je sais que les guerriers de Sparte
Plantaient pas leurs épés dans l'eau
Que les grognards de Bonaparte
Tiraient pas leur poudre aux moineaux...
Leurs faits d'armes sont légendaires,
Au garde-à-vous, j'les félicit' ;
Mais, mon colon, cell' que j'préfère
C'est la guerre de quatorz'-dix-huit !

Bien sûr, celle de l'an quarante
Ne m'a pas tout à fait déçu,
Elle fut longue et massacrate
Et je ne crache pas dessus,
Mais, à mon sens, elle ne vaut guère,
Guèr' plus qu'un premier accessit.
Moi, mon colon, celle que j'préfère,
C'est la guerre de quatorz'-dix-huit !

Mon but n'est pas de chercher noise
Aux guérillas, non fichtre ! non.
Guerres saintes, guerres sournoises
Qui n'osent pas dire leur nom,
Chacune a quelque chos' pour plaire,
Chacune a son petit mérit' ;
Mais, mon colon, celle que j'préfère,
C'est la guerre de quatorz'-dix-huit !

Du fond de son sac à malices
Mars va sans doute, à l'occasion,
En sortir une – un vrai délice ! –
Qui me fera grosse impression...
En attendant je persévère
À dir' que ma guerr' favorit',
Cell', mon colon, que j'voudrais faire,
C'est la guerre de quatorz'-dix-huit !¹

Ce texte ne relève pas d'un « sarcasme » frontal, mais d'une ironie construite, fondée sur une feinte d'adhésion systématique à un point de vue axiologique que l'ET – et plus largement Brassens – disqualifie implicitement. En effet, loin de dénoncer explicitement la guerre, le locuteur-je multiplie les marques d'accord et de révérence à son égard : il « révère » les conflits passés, leur accorde des « satisfecit », félicite les guerriers « au garde-à-vous » et reconnaît à chaque guerre « quelque chose pour plaire ». Or, conformément aux analyses de Perrin, ces marques d'assentiment constituent précisément des indices centraux de l'ironie : elles signalent non une adhésion sincère, mais une prise en charge simulée d'un point de vue jugé inacceptable. Le texte se situe ainsi d'emblée dans une ironie indirecte et masquée, et non dans une réfutation ouverte ou polémique. Cette ironie repose sur ce que Perrin décrit comme un « emploi prétendu »². Le locuteur-je parle comme s'il assumait sérieusement l'idée qu'il serait possible de préférer une guerre à une autre, de les comparer, de les hiérarchiser et même de leur attribuer des récompenses symboliques. Il adopte le ton du connaisseur, cite une tradition épique (Homère, Sparte, Napoléon) et mobilise un cadre évaluatif habituellement réservé aux œuvres ou aux exploits. L'énoncé central — « celle que je

¹ BRASSENS, G., *La guerre de 14-18*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.167-168.

² PERRIN, Laurent, *op. cit.*, p. 144 ; voir aussi, à ce sujet, p. 144-199.

préfère, c'est la guerre de quatorze-dix-huit » — est ainsi formellement assumé, mais cette assumption est manifestement intenable. La Première Guerre mondiale constituant, dans le savoir partagé, l'exemple de l'horreur absurde, aucune lecture littérale de cette préférence n'est possible. La contrevérité fonctionne comme un signal ironique global, balisant l'interprétation de l'ensemble du texte.

Toutefois, l'ironie ne se réduit pas à cette contrevérité initiale. Elle se déploie à travers une exagération cumulative. Le locuteur ne se contente pas d'affirmer une préférence absurde : il pousse jusqu'à l'excès la logique qui consisterait à admirer, classer et comparer les guerres. Cette surenchère s'accompagne d'une argumentation volontairement défailante : les raisons invoquées sont banales, contradictoires (mises en évidence en gras) disproportionnées ou axiologiquement insignifiantes (mises en évidence en gris). Affirmer, par exemple, que la guerre de quarante « fut longue et massacrate » pour justifier qu'elle ne mérite qu'un « accessit » revient à appliquer un raisonnement évaluatif radicalement inadéquat à des catastrophes historiques. Selon Perrin, c'est précisément cette combinaison d'exagération et d'arguments trop faibles qui produit l'effet ironique¹ : le raisonnement se ruine de l'intérieur pour révéler l'exagération.

La répétition obsessionnelle du refrain joue enfin un rôle structurant. Chaque strophe renforce l'illégitimité du cadre évaluatif, jusqu'au point de bascule final où le locuteur affirme vouloir « faire » la guerre de 14-18. À ce stade, l'ironie ne vise plus seulement une opinion choquante, mais met à nu un mode de pensée : la fascination abstraite pour la guerre, détachée de l'expérience réelle de la violence. La raillerie ne porte donc pas sur la guerre elle-même, mais sur le discours héroïsant qui la rend dicible, comparable et parfois valorisable. Le texte met ainsi en scène une polyphonie ironique implicite : un locuteur unique assume formellement un point de vue héroïsant attribuable à un énonciateur implicite, tout en s'en dissociant par l'excès et la contrevérité.

3.3.3. La scène mouvante de *Mélanie* : un cas-limite

Plusieurs chansons de Brassens reposent sur une scénographie énonciative instable, dans laquelle la position du locuteur-je se modifie en cours de texte (*Fernande*, *La première fille*, etc.). *Mélanie* en constitue un exemple particulièrement net, dans la

¹ À ce sujet, voir PERRIN, Laurent, *op. cit.*, p.201-225 (chapitre 7 : L'argumentation dans l'ironie).

mesure où le dispositif énonciatif évolue d'une configuration de type 4 vers une configuration de type 3, à travers un déplacement progressif de l'ancrage pronominal et du point de vue :

- | | | | |
|---|---|----|--|
| 1 | <p>Les chansons de salle de garde
 Ont toujours été de mon goût,
 Et je suis bien malheureux, car de
 Nos jours on n'en crée plus beaucoup.
 Pour ajouter au patrimoine
 Folklorique des carabins, <i>(bis)</i>
 J'en ai fait une, putain de moine,
 Plaise à Dieu qu'elle plaise aux copains. <i>(bis)</i></p> | 8 | <p>Et comme elle n'est pas de glace,
 Parfois quand elle les restitue
 Et qu'on veut les remettre en place,
 Ils sont complètement fondus.
 Et comme en outre elle n'est pas franche,
 Il arrive neuf fois sur dix <i>(bis)</i>
 Qu''sur un chandelier à sept branches
 Elle n'en rapporte que six. <i>(bis)</i></p> |
| 2 | <p>Ancienne enfant d'Marie-salope
 Mélanie, la bonne au curé,
 Dedans ses trompes de Fallope,
 S'introduit des cierges sacrés.
 Des cierges de cire d'abeille
 Plus onéreux, mais bien meilleurs, <i>(bis)</i>
 Dame ! la qualité se paye
 A Saint-Sulpice, comme ailleurs. <i>(bis)</i></p> | 9 | <p>Mélanie à l'heure dernière
 A peu de chances d'être élue ;
 Aux culs bénits de cett' manière
 Aucune espèce de salut.
 Aussi, chrétiens, mes très chers frères,
 C'est notre devoir, il est temps, <i>(bis)</i>
 De nous employer à soustraire
 Cette âme aux griffes de Satan. <i>(bis)</i></p> |
| 3 | <p>Quand son bon maître lui dit : « Est-ce
 Trop vous demander Mélanie,
 De n'user, par délicatesse,
 Que de cierges non encore bénits ? »
 Du tac au tac, elle réplique :
 Moi, je préfère qu'ils le soient, <i>(bis)</i>
 Car je suis bonne catholique. »
 Elle a raison, ça va de soi. <i>(bis)</i></p> | 10 | <p>Et je propose qu'on achète
 Un cierge abondamment béni
 Qu'on fera brûler en cachette,
 En cachette de Mélanie.
 En cachett', car cette salope
 Serait fichue d'se l'enfoncer <i>(bis)</i>
 Dedans ses trompes de Fallope,
 Et tout s'rait à recommencer. <i>(bis)</i>¹</p> |
| 4 | <p>Elle vous emprunte un cierge à Pâques,
 Vous le rend à la Trinité.
 Non, non, non, ne me dites pas que
 C'est normal de tant le garder.
 Aux obsèques d'un con célèbre,
 Sur la bière, ayant aperçu, <i>(bis)</i>
 Un merveilleux cierge funèbre,
 Elle partit à cheval dessus. <i>(bis)</i></p> | | |

(...)

Dans les six premières strophes, le discours est pris en charge par un locuteur-je relevant de la configuration J4. Ce locuteur assume pleinement l'organisation du texte, s'adresse à l'auditeur (T4, au couplet 4) et s'englobe même dans un groupe (N4, O4) pour faire part d'un constat (« de /nos jours on en crée plus beaucoup »), tout ça dans une posture de conteur distancié, mettant en scène un univers fictionnel d'inspiration carabine. Le présent de l'énonciation (« on n'en crée plus beaucoup », « j'en ai fait une », « plaise à Dieu ») installe un cadre performatif explicite, dans lequel le locuteur-J4 se confond avec l'énonciateur textuel : le syncrétisme locuteur-je / ET est ainsi manifeste. Les commentaires évaluatifs et interactionnels (« mais bien meilleurs », « elle a raison,

¹ BRASSENS, G., *Mélanie*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.285-287.

ça va de soi », « non, non, non, ne me dites pas que... ») relèvent de cette même instance. Ils fonctionnent comme des prises de position, par lesquelles le locuteur réagit à sa propre narration, tout en établissant une connivence avec le public. Cette posture correspond toujours à la situation 4 : le locuteur-je, distinct du sujet biographique, coïncide avec l'énonciateur textuel et organise les points de vue des personnages qu'il met en scène. À partir de la septième strophe, la scénographie se reconfigure. L'énonciateur textuel introduit un déplacement de l'ancrage pronominal : le locuteur-je cesse d'être l'instance surplombante du discours pour devenir un sujet interne à la fiction. Il s'englobe progressivement dans un collectif intratextuel — d'abord un « nous » et un « on » implicite de chrétiens (N3 au couplet 7 et O3 au couplet 8), puis un groupe explicitement désigné et interpellé (« Aussi, chrétiens, mes très chers frères... ») — et finit par adopter leur point de vue. Le locuteur relève alors d'une configuration J3 : il devient personnage-témoin, puis, à un degré moindre, acteur du discours, en proposant une solution collective (« je propose qu'on achète... »). Ce glissement marque le passage de la situation 4 à la situation 3. L'énonciateur textuel se distingue désormais du locuteur-je qu'il met en scène, notamment par le dédoublement des marques de première personne et par la redistribution des points de vue. Là où le locuteur initial assumait une posture ludique et distanciée face au personnage de Mélanie, le locuteur tardif adopte une position normative et collective (« Mélanie à l'heure dernière a peu de chances d'être élue », « il est temps de nous employer à soustraire cette âme aux griffes de Satan »). Cette évolution se manifeste également sur le plan de la posture énonciative. Le regard porté sur Mélanie se transforme progressivement : d'abord amusé et complice (« elle a raison, ça va de soi »), il devient plus critique (« non, non, non, ne me dites pas que c'est normal... »), avant de se fondre dans une condamnation collective assumée par le groupe des chrétiens.

Sur le plan temporel, la chanson recourt majoritairement au présent de narration, renforçant l'effet d'immédiateté et l'inscription de la performance dans l'« ici-maintenant ». Quelques segments au passé (couplet 4-5) servent à évoquer des épisodes antérieurs de la vie de Mélanie, sans pour autant structurer la scénographie. Les temps verbaux jouent ici un rôle secondaire : ce sont les variations pronominales et le repositionnement du locuteur qui assurent l'évolution de la configuration énonciative.

3.4. « *Je est les autres ?* » : une voix universelle ou, plutôt, qui essaie...

La situation 2 se caractérise par un syncrétisme entre l'énonciateur textuel et le locuteur-je. Dans certains cas, le locuteur-je relate une expérience présentée comme partageable, voire transposable à celle de l'auditeur.

3.4.1. L'expérience universelle de *La première fille*

La configuration énonciative de *La première fille* se distingue par son caractère évolutif. Le locuteur-je semble se présenter d'abord comme sujet exclusif du discours (J1), relatant une expérience personnelle inscrite dans la mémoire individuelle. Toutefois, très rapidement, ce *je* se trouve partiellement dissout dans un *on* aux contours flous :

<p>Segment 1 :¹ J'ai tout oublié des campagnes D'Austerlitz et de Waterloo, D'Itali', de Prusse et d'Espagne, De Pontoise et de Landerneau !</p>	<p>Segment 3 : Ils sont partis à tire-d'aile Mes souvenirs de la Suzon Et ma mémoire est infidèle A Juli', Rosette et Lison !</p>	<p>Segment 5 : Toi, qui m'as donné le baptême D'amour et de septième ciel, Moi, je te garde et, moi, je t'aime, Dernier cadeau du Père Noël !</p>
<p>Segment 2 : Jamais de la vie On ne l'oubliera, La première fill' Qu'on a pris' dans ses bras, La première étrangère A qui l'on a dit « tu » - Mon cœur, t'en souviens-tu ? - Comme ell' nous était chère... Qu'ell' soit fille honnête Ou fille de rien, Qu'elle soit pucelle Ou qu'elle soit putain, On se souvient d'elle, On s'en souviendra, D'la premier' fill' Qu'on a pris' dans ses bras.</p>	<p>Segment 4 : Jamais de la vie On ne l'oubliera, La première fill' Qu'on a pris' dans ses bras, C'était un' bonne affaire - Mon cœur, t'en souviens-tu ? - J'ai changé ma vertu Contre une primevère... Qu'ce soit en grand' pompe Comme les gens « bien », Ou bien dans la ru', Comm' les pauvre' et les chiens, On se souviendra d'elle, On s'en souviendra, D'la premier' fill' Qu'on a pris' dans ses bras.</p>	<p>Segment 6 : Jamais de la vie On ne l'oubliera, La premier' fill' Qu'on a pris' dans ses bras, On a beau fair' le brave, Quand ell' s'est mise nue - Mon cœur, t'en souviens-tu ? - On n'en menait pas large... Bien d'autres, <u>sans doute</u>, Depuis, sont venues, Oui, mais, entre tout's Celles qu'on a connues, Elle est la dernière Que l'on oubliera, La premier' fill' Qu'on a pris' dans ses bras.²</p>

Les segments 1, 3 et 5 mettent en scène un locuteur-je qui assume pleinement la remémoration : l'oubli des campagnes militaires (segment 1) ou des prénoms féminins (segment 3) y fonctionne comme un prélude contrastif, destiné à faire ressortir la persistance d'un souvenir particulier. Cependant, aux segments 2, 4 et 6, la scénographie pronominale bascule : le *je* cède la place à un *on* qui devient le support principal du discours (+ ou - J1 > O4-J4). Ce glissement signale, d'une part, un déplacement du centre énonciatif : l'objet du texte (« la première fille ») prend le pas sur le sujet parlant. Il signale aussi le début de l'universalisation de l'expérience. La valeur

¹ Pour les besoins de l'analyse, nous avons ajouté les mentions « segment 1, 2, 3 », auxquelles nous nous référerons explicitement. Ces mentions ne figurent toutefois pas dans l'édition utilisée pour la transcription de la chanson.

² BRASSENS, G., *La première fille*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.78-79.

référentielle de ce *on* demeure néanmoins instable. Dans les sept premiers vers des segments 2, 4 et 6, il peut être interprété comme un *on-je*, proche d'une autoadresse, interprétation renforcée par l'auto-interpellation explicite (« Mon cœur, t'en souviens-tu ? »). Toutefois, à mesure que le discours progresse, ce *on* acquiert une portée plus large (OJ > O4). Les généralisations introduites notamment par les structures concessives (« qu'elle soit fille honnête / ou fille de rien ») contribuent à élargir le champ référentiel : peu importe l'identité ou le statut de la « première fille », le souvenir persiste. Le *on* renvoie alors à une communauté indéfinie, susceptible d'inclure l'auditeur, et fonctionne comme un opérateur d'universalisation de l'expérience.

Pour autant, ce *on* (O4) ne constitue pas le thème du texte. Celui-ci demeure centré sur la figure de « la première fille », tandis que le locuteur-je reste identifiable comme instance organisatrice du discours, motivée par la nostalgie et l'hommage. L'anonymisation partielle du *je* dans les segments 2, 4 et 6 — où l'objet du discours est évoqué à la troisième personne — est momentanément suspendue au segment 5, lorsque le locuteur s'adresse directement à cette figure féminine (on pourrait alors défendre une courte configuration J2–T2). Cette adresse directe réaffirme la singularité de l'expérience avant que le segment final n'opère, une fois encore, un retour vers la généralisation. L'adverbe modal « sans doute », employé dans le dernier segment (« bien d'autres, sans doute, depuis, sont venues »), joue un rôle décisif dans ce mouvement. S'il peut référer au futur hypothétique du locuteur-je, il ouvre également la possibilité d'une projection vers l'expérience des auditeurs, que le locuteur ne connaît pas mais qu'il suppose analogue à la sienne.

Autrement dit, l'expérience du locuteur-je se situe entre singulier et collectif. Cette tension se donne à lire dans le choix des temps verbaux. Le passé composé, employé dans les segments 1, 3 et 5, inscrit la remémoration dans le présent de l'énonciation du locuteur-je et renvoie à une expérience personnelle située. À l'inverse, les autres tiroirs verbaux, accompagnés du pronom « on », c'est-à-dire le subjonctif présent, qui ouvre une pluralité de cas possibles, le présent à valeur quasi gnomique (« on se souvient ») et le futur duratif (« on s'en souviendra »), détachent progressivement cette expérience de son ancrage individuel pour lui conférer une portée universelle, voire atemporelle (« on s'en souvient »), transformant ainsi un souvenir singulier en souvenir partagé.

3.4.2. L'expérience universalisée par englobement et exemple

Plusieurs chansons mettent en scène un locuteur-je ou *nous* identifiable, qui expose une pensée ou une expérience personnelle progressivement universalisée à l'Autre et parfois même présentée comme allant de soi pour le lecteur-auditeur. C'est le cas de *La cane de Jeanne*, *Une jolie fleur*, *Le temps passé*, *Mourir pour des idées*, *Quatre-vingt-quinze pour cent* et *Fernande*. Toutefois, comme l'analyse l'a montré, de nombreuses chansons du corpus recourent, à des degrés divers, à des procédés visant à transformer une expérience singulière en expérience partagée ; cette catégorie pourrait donc être largement enrichie.

Les chansons *Une jolie fleur*, *Quatre-vingt-quinze pour cent*, *Le temps passé* et *Mourir pour des idées* se caractérisent plus précisément par des stratégies d'englobement du lecteur-auditeur afin de l'impliquer dans le propos et d'en diffuser l'expérience. Dans *Une jolie fleur*, par exemple, l'expérience relatée est d'abord clairement singulière : le locuteur-je évoque une rencontre amoureuse décevante qui conduit à une méfiance envers la possibilité d'aimer. Cependant, les refrains, formulés comme des évidences, invitent l'auditeur à se reconnaître dans cette expérience :

Un' joli' fleur dans une peau d'vache,
Un' joli' vach' déguisée en fleur,
Qui fait la belle et qui vous attache,
Puis qui vous mèn' par le bout du cœur!¹...

Les refrains sont, d'ailleurs, formulés au présent, tandis que l'ensemble des couplets repose sur des temps du passé. Ce présent, combiné à l'implication de l'auditeur (T4), peut être interprété comme un présent de commentaire, voire comme un présent à valeur gnomique. Le locuteur-je y énonce un constat issu de son expérience personnelle qu'il projette sur l'autre, à la fois pour l'inclure dans le propos et pour conférer à cette expérience une portée générale, voire une fonction d'avertissement à destination du lecteur-auditeur.

Dans *La cane de Jeanne*, le locuteur, relevant de la configuration J3, s'inclut dans un groupe interne au texte et relate un événement passé dont le moment de référence demeure le présent de l'énonciation. Le discours se concentre sur la mort de la cane de Jeanne et sur ce que cette présence a représenté pour le groupe concerné. L'événement, en tant que tel, ne touche qu'un cercle restreint et ne semble d'abord concerner que ses

¹ BRASSENS, G., *Une jolie fleur*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.72-73.

membres. Cependant, le dernier couplet introduit une inflexion vers une possible universalisation de l'expérience :

Tous, toutes,
Sans doute,
Garderons longtemps le
Souvenir de la cane
De Jeanne,
Morbleu !¹

L'emploi du futur simple à valeur durative, fréquent chez Brassens, inscrit le souvenir dans une temporalité étendue, proche d'une forme de pérennisation. Toutefois, l'adverbe modal « sans doute » vient en atténuer la portée et introduit une hésitation quant au champ réel de cette mémoire. Qui, dès lors, est inclus dans ce « tous, toutes » ? Le seul groupe interne au texte, témoin de la mort de la cane, ou bien également ceux qui entendent ou lisent la chanson ? Ce flottement référentiel contraste avec les occurrences antérieures du *nous*, dont le référent se limitait aux personnages internes au texte. Le recours à un marqueur aussi englobant que « tous, toutes » ouvre ainsi la possibilité d'un élargissement de la communauté concernée. Ces formes peuvent dès lors être comprises à double niveau : elles renvoient à la fois au groupe interne, invité à se souvenir de la cane et de ce qu'elle a apporté, et à l'auditeur-lecteur, implicitement convié à méditer sur la finitude des êtres et des choses. On notera enfin que cette évocation de la mort intervient, encore une fois, dans le dernier couplet, assurant à la fois la clôture du texte et l'ouverture symbolique vers une portée plus générale.

Enfin, dans *Fernande*, le locuteur-je cherche à généraliser une expérience subjective par le recours à l'exemple. Comme indiqué précédemment (p. 52-53), cette chanson se caractérise par de nombreux glissements référentiels (J1 > J4 > J3 > J4). Le locuteur-je y apparaît d'abord comme sujet principal d'une expérience singulière (J1), avant de s'effacer partiellement au profit de figures mises en scène, adoptant une position analogue à la sienne (J4). Il devient ensuite non plus seulement externe à ces personnages, mais interne au dispositif énonciatif, en tant que témoin d'un événement étrange (J3) : l'apparition du fantôme d'un « soldat inconnu » murmurant le refrain de *Fernande* :

A l'Etoile où j'étais venu
Pour ranimer la flamme,
J'entendis, ému jusqu'aux larmes,
La voix du Soldat inconnu :
(au refrain)

¹ BRASSENS, G., *La cane de Jeanne*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.53.

Le passage de J4 à J3 est souligné par une rupture temporelle nette. Le locuteur-je recourt ici à des temps du passé, et plus précisément au passé simple et au plus-que-parfait, rompant avec le passé composé qui structure pourtant l'incipit de la chanson (« Un' manières de vieux garçon, moi, **j'ai pris** l'habitude... »), avant que le présent ne s'installe. L'usage du passé simple marque une prise de distance avec le présent de l'énonciation, habituellement moment de référence du discours, et signale l'entrée dans un épisode fictionnel inscrit dans une temporalité plus lointaine. Le locuteur-je s'y met en scène moins pour relater une expérience personnelle que pour servir le propos général du texte, explicitement formulé dans le dernier couplet, où s'opère un retour à la configuration J4 :

Et je vais mettre un point final
À ce chant salulaire,
En suggérant aux solitaires
D'en faire un hymne national :
(au refrain)¹

L'ensemble des couplets fonctionne ainsi comme une préparation et une illustration de cette visée finale : diffuser la chanson au-delà de l'expérience du locuteur-je. L'expérience relatée n'est donc pas universelle au sens strict, puisqu'elle s'adresse prioritairement à un public ciblé — « les solitaires » —, mais elle est universalisée par le procédé de l'exemple, qui invite l'auditeur à s'approprier le chant et à en prolonger la portée.

Pour conclure, cette catégorie appelle néanmoins une réserve : dans la mesure où toute chanson s'adresse nécessairement à un public, ne comporte-t-elle pas toujours, à des degrés divers, une tentative d'universalisation de l'expérience ? Et n'existe-t-il pas, dès lors, toujours un lecteur-auditeur susceptible de s'identifier à la pensée ou à l'expérience du locuteur-je ?

3.5. « *Je est Brassens ?* » : Mise en scène du sujet biographique

La situation n° 1 repose sur un syncrétisme entre le locuteur-je, l'énonciateur textuel et le sujet biographique. Toutefois, ce recouvrement demeure relatif, dans la mesure où les chansons relevant de cette catégorie articulent fréquemment des éléments référant à la réalité biographique de Brassens et des procédés de fictionnalisation. Le sujet biographique s'y met en scène tout en jouant avec les frontières qui le séparent de l'énonciateur textuel. Ce sont précisément ces configurations hybrides, où l'identité du

¹ BRASSENS, G., *Fernande*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.262.

je oscille entre référentialité et construction discursive, qui retiendront ici notre attention¹.

3.5.1. La mise en scène au service du ras-le-bol : *Le bulletin de santé*

Dans plusieurs chansons, Brassens se met explicitement en scène afin d'exprimer une forme de lassitude ou de ras-le-bol, que celui-ci soit directement lié à des événements de sa vie ou relève d'une posture construite. C'est notamment le cas de *Les trompettes de la renommée*, *Trompe la mort* et *Le bulletin de santé*. Dans *Le bulletin de santé*, le locuteur-je évoque, par exemple, l'agacement suscité par les médias, accusés de lui prêter « un mal qui ne pardonne pas ». À travers ce discours de protestation, le locuteur entreprend de justifier sa perte de poids, tout en construisant une figure de soi à la fois reconnaissable et mise à distance, où le sujet biographique devient un personnage au service du propos satirique :

J'ai perdu mes bajou's, j'ai perdu ma bedaine,
Et, ce, d'une façon si nette, si soudaine,
Qu'on me suppose un mal qui ne pardonne pas,
Qui se rit d'Esculape et le laisse baba.

Le monstre du Loch Ness ne faisant plus recette
Durant les moments creux dans certaines gazettes,
Systématiquement, les nécrologues jou'nt,
À me mettre au linceul sous des feuilles de chou.

Or, lassé de servir de tête de massacre,
Des contes à mourir debout qu'on me consacre,
Moi qui me porte bien, qui respir' la santé,
Je m'avance et je cri' toute la vérité.

Toute la vérité, messieurs, **je vous la livre**
Si j'ai quitté les rangs des plus de deux cents livres,
C'est la faute à Mimi, à Lisette, à Ninon,
Et bien d'autres, j'ai pas la mémoire des noms.

Si j'ai trahi les gros, les joufflus, les obèses,
C'est que je baise, que je baise, que je baise
Comme un bouc, un bélier, une bête, une brut',
Je suis hanté : le rut, le rut, le rut, le rut !

(...)

Entre autres fines fleurs, je compte, sur ma liste
Rose, un bon nombre de femmes de journalistes
Qui, me pensant fichu, mettent toute leur foi
A m'donner du bonheur une dernière fois.

C'est beau, c'est généreux, c'est grand, c'est magnifique!
Et, dans les positions les plus pornographiques,
Je leur rends les honneurs à fesses rabattu's
Sur des tas de bouillons, des paquets d'invendus.

Et voilà ce qui fait que, quand vos légitimes
Montrent leurs fesse' au peuple ainsi qu'à vos intimes,
On peut souvent y lire, imprimés à l'envers,
Les échos, les petits potins, les faits divers.

Et si vous entendez sourdre, à travers les plinthes
Du boudoir de ces dam's, des râles et des plaintes,
Ne dites pas : « C'est tonton Georges qui expire »,
Ce sont tout simplement les anges qui soupirent.

Et si vous entendez crier comme en quatorze :
« Debout ! Debout les morts ! » ne bombez pas le torse,
C'est l'épouse exalté' d'un rédacteur en chef
Qui m'incite à monter à l'assaut derechef.

Certe', il m'arrive bien, revers de la médaille,
De laisser quelquefois des plum's à la bataille...
Hippocrate dit : « Oui, c'est des crêtes de coq »,
Et Galien répond « Non, c'est des gonocoqu's... »

(...)

Eh bien, oui, j'ai tout ça, rançon de mes fredaines.
La barque pour Cythère est mise en quarantaine.
Mais je n'ai pas encor, non, non, non, trois fois non,
Ce mal mystérieux dont on cache le nom.

Si j'ai trahi les gros, les joufflus, les obèses,
C'est que je baise, que je baise, que je baise
Comme un bouc, un bélier, une bête, une brut',
Je suis hanté : le rut, le rut, le rut, le rut !²

¹ Voir annexe 6, p. 129 (situation 1 C) ; voir aussi Annexe 7 sur les relations ET-SB à la page 133.

² BRASSENS, G., *Le bulletin de santé*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.223-225.

Le point de départ du texte repose ainsi sur une rumeur médiatique rapportée au discours indirect par le biais des points de vue (« on me suppose un mal qui ne pardonne pas »), attribuée explicitement aux journalistes quelques vers plus loin. Le locuteur-je se pose d'emblée en victime d'un emballement médiatique, nourri par le goût du sensationnel et des nécrologies prématurées. La métaphore du « monstre du Loch Ness » et l'image grotesque du corps mis « au linceul sous des feuilles de chou » accentuent la dimension caricaturale de ces récits, disqualifiant implicitement leur crédibilité. Face à cette mise en scène médiatique, le locuteur-je affirme reprendre la parole pour rétablir « toute la vérité ». Ce geste d'auto-défense s'accompagne toutefois d'un retournement comique : la justification avancée — une activité sexuelle frénétique — relève moins de la confession réaliste que de la surenchère provocatrice. La répétition obsessionnelle (« que je baise, que je baise, que je baise »), l'accumulation comparative animale (« comme un bouc, un bélier, une bête, une brute ») et la thématization du « rut » participent à une construction hyperbolique de l'image du locuteur-je qui empêche toute lecture strictement référentielle au sujet biographique. Si le locuteur-je et l'énonciateur textuel coïncident en l'absence de mise à distance explicite, l'épisode prend ainsi une tournure nettement fictionnelle, rendant impossible une adhésion pleine entre énonciateur textuel et sujet biographique. Rien n'atteste, bien entendu, la véracité des situations évoquées — notamment les relations avec des femmes de journalistes —, lesquelles relèvent davantage du récit potache et transgressif que du témoignage, créant une image nouvelle d'un énonciateur textuel. Pour autant, le sujet biographique se met bien en scène, notamment par l'autodésignation (« tonton Georges »), qui renvoie directement à la figure publique du chanteur.

Sur le plan interactionnel, le locuteur-je se construit dans une double interaction. D'une part, il s'adresse aux journalistes (J2-T2), désignés comme responsables de la rumeur et de son exaspération (« messieurs, je vous la livre »), qu'il convoque sur la scène d'énonciation pour rendre des comptes ; d'autre part, puisque la chanson s'adresse nécessairement à un public, le locuteur-je s'adresse également à l'auditeur (T4), invité à entendre et à comprendre les raisons de la perte de poids. Cette double interaction contribue dès lors à brouiller les frontières entre défense personnelle et spectacle adressé. Cette dynamique interactionnelle est renforcée par l'organisation temporelle du discours. Le texte privilégie les tiroirs verbaux du présent, tandis que les passés

composés (« j'ai perdu mes bajou's ») sont étroitement articulés au présent de l'énonciation : l'événement passé est présenté comme le déclencheur immédiat de la prise de parole. Le présent d'énonciation est en outre explicitement thématisé (« je m'avance et je crie toute la vérité », « je vous la livre »), soulignant le caractère performatif de l'énonciation : le locuteur-je ne se borne pas à relater des faits, mais s'expose, se défend et se met en scène devant ses destinataires.

En définitive, l'épisode fictionnel sert moins à livrer une vérité biographique qu'à construire une posture énonciative de résistance et de provocation. Le sujet biographique, tout en restant identifiable, se transforme en personnage satirique, permettant au locuteur-je de retourner contre ses détracteurs les mécanismes mêmes de l'exagération et du scandale qui alimentent son ras-le-bol : le locuteur-je ne cherche pas à réfuter les journalistes sur le terrain du vrai, mais à déplacer le débat sur le terrain du ridicule.

3.5.2. La mise en scène au service d'une morale : *Les quatre bacheliers*

Dans certaines chansons, l'énonciateur textuel met en scène un locuteur-je proche du sujet biographique afin de faire entendre un propos excédant le simple récit d'expérience. Tandis que *Le mécréant* met en scène un sujet biographique au cœur d'un épisode entièrement fictionnalisé, *Les quatre bacheliers* met en scène un locuteur-je plus proche de Brassens dans un épisode à cadre narratif réaliste qui semble faire écho à un événement de sa jeunesse, en l'occurrence un vol ayant entraîné des ennuis¹. Ce réalisme n'a toutefois pas pour fonction de restituer un vécu biographique, mais de servir une visée morale. Le locuteur-je s'inscrit d'abord dans un groupe (*nous*, N1), dont il partage l'expérience, avant de s'en extraire pour proposer un commentaire rétrospectif sur la situation collective. Ce déplacement énonciatif, du *nous* impliqué vers un *je* distancié, instaure une prise de recul explicite (J3 ou J4). Ainsi, bien que l'épisode relaté paraisse plus proche du vécu du sujet biographique que celui du *Mécréant*, les procédés de mise à distance énonciative contribuent à dissocier le locuteur, l'énonciateur textuel et le sujet biographique.

¹ WIKIPEDIA, « Georges Brassens », dans *Biographie, Le collégien*, § 1, dernière modification faite le 29 novembre 2025. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Brassens#Biographie

Dans la première partie du texte, le locuteur relate l'épisode du vol, suivi de l'arrestation par la police, puis de l'intervention des parents venus récupérer leurs « mauvais garçons ». Le récit adopte alors une perspective collective, le locuteur s'inscrivant pleinement dans un *nous* (N1) partageant la responsabilité de l'acte :

Nous étions quatre bacheliers
 Sans vergogne,
 La vraie crème des écoliers,
 Des écoliers.

Pour offrir aux filles des fleurs,
 Sans vergogne,
Nous nous fîmes un peu voleurs,
 Un peu voleurs.

(...)

Et l'**on vit** quatre bacheliers
 Sans vergogne,
Qu'on emmène, les mains liées,
 Les mains liées.

On fit venir à la prison,
 Sans vergogne,
 Les parents des mauvais garçons,
 Mauvais garçons.

Les trois premiers pères, les trois,
 Sans vergogne,
 En perdirent tout leur sang-froid,
 Tout leur sang-froid.

Comme un seul ils ont déclaré,
 Sans vergogne,
 Qu'**on** les avait déshonoré',
 Déshonorés.

(...)

L'apparition du quatrième parent marque un tournant décisif dans le dispositif énonciatif. Sa réaction, en rupture avec celle des trois autres pères, entraîne une sortie progressive du locuteur-je hors du groupe initial (N1). À partir de ce point, le locuteur n'est plus seulement partie prenante de l'événement relaté : il adopte une posture rétrospective et intervient, au présent, pour commenter l'histoire et en dégager une portée critique plus générale :

Le quatrième des parents,
 Sans vergogne,
C'était le plus gros, le plus grand,
 Le plus grand.

Quand il **vint** chercher son voleur
 Sans vergogne,
On s'attendait à un malheur,
 A un malheur.

Mais il **n'a pas déclaré**, non,
 Sans vergogne,
 Que l'**on avait sali** son nom,
 Sali son nom.

Dans le silence **on l'entendit**,
 Sans vergogne,
 Qui lui disait : « Bonjour, petit,
 Bonjour petit. »

On le vit, on le croirait pas,
 Sans vergogne,
 Lui tendre sa blague à tabac,
 Blague à tabac.

Je ne sais pas s'il **eut** raison,
 Sans vergogne,
 D'agir d'une telle façon,
 Telle façon.

Mais **je** sais qu'un enfant perdu,
 Sans vergogne,
 A de la corde de pendu,
 De pendu,

A de la chance quand il **a**,
 Sans vergogne,
 Un père de ce tonneau-là,
 Ce tonneau-là.

Et si les chrétiens du pays,
Sans vergogne,
Jugent que cet homme a failli,
Homme a failli.

Ça laisse à penser que, pour eux,
Sans vergogne,
L'Évangile, c'est de l'hébreu,
C'est de l'hébreu.¹

¹ BRASSENS, G., *Les quatre bacheliers*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.210-212.

Sur le plan pronominal, le locuteur initialement inclus dans le groupe N1 s'efface progressivement au profit d'un *on* aux valeurs fluctuantes. Celui-ci renvoie d'abord (O5) à des points de vue secondaires internes au texte — ceux des gens du village, des policiers, des voleurs ou des parents (« on vit quatre bacheliers », « qu'on emmène », « on fit venir à la prison... »). Il en vient ensuite (O3) à intégrer le point de vue du locuteur et d'autres personnages internes (« on s'attendait à un malheur », « dans le silence, on l'entendit », « on le vit »), avant d'acquérir une valeur plus englobante et commentative (« on le croirait pas »), établissant une connivence avec la réaction du public (O4). Ce glissement pronominal prépare l'apparition du *je* dans les derniers couplets (« je ne sais pas s'il eut raison »). L'identité de ce locuteur-je demeure toutefois ambiguë : il peut s'agir du locuteur initial du groupe N1, revenant sur sa propre histoire dans une posture rétrospective (J3), ou d'un locuteur plus distancié, proche de l'énonciateur textuel, intervenant pour généraliser le propos (J4). Cette indétermination contribue à brouiller le syncrétisme entre locuteur initial du groupe N1 et énonciateur textuel. La mise à distance est renforcée par les choix temporels. L'usage du passé simple, combiné au passé composé et à l'imparfait, marque un éloignement par rapport au moment de l'énonciation et confère au discours une tonalité plus proche du « récit » (« nous nous fîmes un peu voleurs », « je ne sais pas s'il eut raison »). Elle est également accentuée par le recours au présent de commentaire et par l'emploi de la troisième personne pour généraliser le locuteur initial (« Mais, **je sais qu'un enfant perdu**, (...) a de la chance quand il a, (...), un père de ce tonneau-là »). Il en résulte alors l'impression que cet épisode, bien que vraisemblablement inspiré d'un événement biographique, est mis à distance et scénarisé afin de servir un propos moral, plutôt que de restituer un vécu immédiat.

En somme, la chanson *Les quatre bacheliers* ne vise pas à stabiliser l'épisode relaté comme événement biographique identifiable, mais au contraire à en brouiller les contours. Les médiations énonciatives — glissements pronominaux, indétermination du locuteur-je, variations temporelles — produisent un effet de flou qui empêche toute assimilation directe du récit à un vécu du sujet biographique. Ce brouillage est encore renforcé par la portée morale du commentaire final : plus l'énonciateur textuel généralise et moralise l'épisode, plus celui-ci se détache de sa possible origine biographique pour devenir un support argumentatif.

3.5.3. La mise en scène au service de la création : *La fessée*

Le dernier cas de mise en scène du sujet biographique que nous examinerons concerne les configurations où l'expérience relatée est explicitement mobilisée comme ressort de création. Dans ces cas, la chanson ne se présente pas comme le lieu d'une expression autobiographique, mais comme la mise en scène du geste créateur lui-même. Dans *Les lilas*, par exemple, l'acte de chanter — faisant écho à la figure du « chanteur » Brassens — est directement articulé à l'expérience relatée, une déception amoureuse, dont la tristesse justifie l'écriture de la chanson. De même, dans *Sale petit bonhomme*, l'énonciateur textuel révèle au dernier couplet que l'épisode amoureux, faussement nostalgique, ne constitue qu'un prétexte au processus de création, renvoyant à l'image du sujet biographique en train de composer. *La fessée* s'inscrit dans une logique différente : l'épisode relaté y est entièrement fictionnel et fonctionne comme un pur motif de création. L'énonciateur textuel y met néanmoins en scène un sujet biographique reconnaissable pour certains lecteurs-auditeurs, non pour relater une expérience vécue, mais pour exhiber le mécanisme même de l'invention poétique. C'est cette dernière chanson que nous examinerons à présent :

La veuve et l'orphelin, quoi de plus émouvant ?

Un vieux copain d'école étant mort sans enfants,
Abandonnant au monde une épouse épatante,
J'allais rendre visite à la désespérée.
Et puis, ne sachant plus où finir ma soirée,
Je lui tins compagni' dans la chapelle ardente.

Pour endiguer ses pleurs, pour apaiser ses maux,
Je me mis à blaguer, à sortir des bons mots,
Tous les moyens sont bons au médecin de l'âme...
Bientôt, par la vertu de quelques facéties,
La veuve se tenait les côtes, Dieu merci !
Ainsi que des bossus, tous deux **nous rigolâmes**.

Ma pipe dépassait un peu de mon veston.
Aimable, **elle m'encouragea** : « Bourrez-la donc,
Qu'aucun impératif moral ne vous arrête,
Si mon pauvre mari détestait le tabac,
Maintenant la fumé' ne le dérange pas !
Mais où diantre ai-je mis mon porte-cigarettes ? »

A minuit, d'une voix douce de séraphin,
Elle me demanda si je n'avais pas faim.
« Ça le ferait-il revenir, ajouta-t-elle,
De pousser la piété jusqu'à l'inanition :
Que diriez-vous d'une frugale collation ? »
Et **nous fîmes** un petit souper aux chandelles.

(...)

« Mon Dieu, ce que c'est tout de même que de nous ! »
Soupirait-elle, en s'asseyant sur mes genoux.
Et puis, ayant collé sa lèvre sur ma lèvre,
« Me voilà rassuré', **fit-elle**, j'avais peur
Que, sous votre **moustache** en tablier d'sapeur,
Vous ne cachiez coquettement un bec-de-lièvre... »

Un tablier d'sapeur, ma moustache, **pensez !**
Cette comparaison méritait la fessée.
Retroussant l'insolente avec nulle tendresse,
Conscient d'accomplir, somme toute, un devoir,
Mais en fermant les yeux pour ne pas trop en voir,
Paf ! j'abattis sur elle une main vengeresse !

« Aï' ! vous m'avez fêlé le postérieur en deux ! »
Se plaignit-elle, et **je** baissai le front, piteux,
Craignant avoir frappé de façon trop brutale.
Mais **j'appris**, par la suite, et **j'en fus** bien content,
Que cet état de chos's **durait** depuis longtemps :

Menteuse ! la fêlure **était** congénitale.
Quand **je** levai la main pour la deuxième fois,
Le cœur n'y était plus, **j'avais perdu** la foi,
Surtout **qu'elle s'était enquisse**, la bougresse :
« Avez-vous remarqué que j'avais un beau cul ? »
Et ma main vengeresse est retombé', vaincu' !
Et le troisième coup ne fut qu'une caresse...¹

¹ BRASSENS, G., *La fessée*, dans BRASSENS, Georges, *op. cit.*, p.206-207.

L'incipit — « La veuve et l'orphelin, quoi de plus émouvant ? » — exhibe d'emblée le mécanisme de création à l'œuvre dans la chanson. Par cette formule, l'énonciateur textuel signale explicitement qu'il s'empare d'un topos émotionnel fortement codé, celui de la veuve et de l'orphelin, attendu comme suscitant la compassion. Le procédé est réflexif : il ne s'agit pas seulement d'entrer dans une histoire pathétique, mais de montrer comment un tel motif peut servir de point de départ à une chanson. Cette intention créatrice est renforcée par les marques d'oralité et de commentaire (« Paf ! », « pensez ! »), qui donnent au texte une allure volontiers narrative et distanciée. Or, la suite du texte opère un détournement systématique de ce cadre pathétique. L'épisode attendu comme tragique bascule progressivement dans le registre comique, voire burlesque. La veillée funèbre se transforme en scène de connivence, puis de séduction, et l'émotion initiale est désamorcée par l'accumulation de situations incongrues. Le motif de départ n'est donc pas exploité pour sa charge affective, mais comme prétexte narratif à une fiction ludique, qui sape les attentes du lecteur-auditeur.

Sur le plan énonciatif, le locuteur (J2), engagé dans une interaction avec la veuve, est doté de traits physiques associés à l'image publique de Brassens (la pipe, la moustache), ce qui favorise un effet de reconnaissance du sujet biographique. Cette proximité iconique entre locuteur et figure de l'auteur contribue à l'effet comique, tout en renforçant l'ambiguïté entre mise en scène de soi et pure fiction. Le sujet biographique est ainsi convoqué moins comme garant d'authenticité que comme ressource poétique et humoristique. L'analyse temporelle contribue par ailleurs à l'orientation fictionnelle. L'emploi majoritaire du passé simple installe le récit dans un temps nettement détaché de la situation d'énonciation, participant à construire une impression d'univers narratif autonome. Ce choix verbal, associé à la progression linéaire de l'épisode, rapproche le texte du récit conté plutôt que du témoignage personnel.

Ainsi, *La fessée* illustre une mise en scène du sujet biographique au service de la création fictionnelle. L'énonciateur textuel exhibe dès l'incipit le motif narratif du texte — celui de la veuve et de l'« orphelin » — et en déploie un épisode entièrement fictif. La mise en scène du sujet biographique ne vise donc pas la restitution d'une expérience vécue, mais fonctionne comme un dispositif de création poétique : elle ne cherche ni à authentifier un vécu ni à produire un effet confessionnel, mais à donner à voir le travail de transformation d'un motif conventionnel en matière chansonnière. L'exhibition du

motif comme cliché narratif dès l'incipit, le caractère ouvertement fictionnel et invraisemblable de l'épisode relaté, l'absence de tout pacte autobiographique, ainsi que les procédés temporels construisent le *je* non comme garant d'un vécu, mais comme instance de fabrication du récit.

3.5.4. Intérêt de la mise en scène

Comme nous l'avons montré, Brassens recourt fréquemment à la mise en scène d'un énonciateur textuel et d'un locuteur-je lui empruntant certains traits biographiques ou physiques aisément identifiables par le lecteur-auditeur. Toutefois, ce « sujet biographique » ne constitue jamais un reflet fidèle ou transparent de l'auteur empirique. Il relève au contraire d'un processus de scénarisation : Brassens joue de son image publique, qu'il transforme en matériau discursif, au service de finalités variées — morale, réflexive, poétique ou ludique. Cette mise en scène s'inscrit ainsi dans un espace intermédiaire entre fiction et non-fiction, où les frontières entre locuteur-je, énonciateur textuel et sujet biographique sont volontairement rendues floues par des médiations énonciatives multiples. Ce brouillage contribue à maintenir une distance, propice tant à la généralisation du propos qu'à la liberté créatrice. Hattemer souligne en outre que la mise en scène du sujet biographique¹ participe pleinement du plaisir de la chanson, en instaurant une relation de connivence avec l'auditeur². La reconnaissance de traits distinctifs associés à Brassens — intégrés à des récits pourtant fictionnels — fonctionne comme un clin d'œil complice, suscitant à la fois amusement et adhésion³. Dans tous les cas, cette mise en scène du sujet biographique ne relève pas d'un « récit de soi » au sens strict. Elle ne vise ni l'authentification d'un vécu personnel ni la construction d'une identité autobiographique stable, mais constitue un procédé discursif à part entière.

¹ Hattemer analyse les « mises en scène de soi » en les rattachant au plaisir de la fiction et à une dimension de théâtralité, qu'elle développe aux pages 67-70 de son mémoire.

² HATTEMER, *Zazie*, *op. cit.*, p.67.

³ *Ibid.*

3.6. Conclusion du chapitre

Ce chapitre visait à interroger la voix brassenssienne à partir des relations entre locuteur-*je*, énonciateur textuel et sujet biographique, afin de dépasser toute lecture autobiographique du *je*.

L'analyse a montré que ces relations relèvent de configurations mouvantes et parfois hybrides, décrites à travers cinq scénographies dominantes, conçues avant tout comme des cadres dynamiques plutôt que comme des catégories étanches. L'analyse montre ainsi que, chez Brassens, le *je* n'est jamais une instance de transparence référentielle : même lorsque les instances semblent coïncider, l'adéquation demeure relative, travaillée par la distanciation, la fictionnalisation ou l'exagération. Inversement, la dissociation des instances ouvre un espace de polyphonie, de commentaire ou de critique, sans jamais viser l'effacement de l'énonciateur textuel.

L'étude des glissements pronominaux, des dédoublements et des variations temporelles a mis en évidence l'exploitation systématique des ressources énonciatives pour déplacer le point de vue et transformer une expérience singulière en réflexion partageable. Les configurations de syncrétisme entre locuteur-*je* et énonciateur textuel révèlent ainsi une tension constante entre singularité et universalisation, où l'expérience demeure située tout en s'ouvrant à l'appropriation de l'auditeur.

Enfin, l'analyse de la mise en scène du sujet biographique montre que Brassens mobilise son image publique non comme gage d'authenticité, mais comme matériau discursif. Qu'elle serve la satire, la morale ou la création poétique, cette scénarisation du *je* brouille volontairement les frontières entre fiction et non-fiction, faisant du sujet biographique un effet de discours plutôt qu'une origine.

En définitive, la voix brassenssienne se construit dans « l'éclatement » des instances et des points de vue. Plus qu'une identité stable, le *je* apparaît comme un lieu de jeu et de tension, constitutif de la richesse poétique de l'œuvre de Brassens.

Conclusion générale

Ce mémoire avait pour objectif d'examiner le rôle de l'énonciation dans l'œuvre de Georges Brassens, non comme un simple dispositif formel ou expressif, mais comme un vecteur central de la construction du sens et de la poéticité des textes. À partir d'une analyse textuelle des *Chansons enregistrées*, il a montré que l'énonciation constitue un principe organisateur majeur de la parole brassenssienne, structurant la scène discursive, orientant la réception de l'auditeur et articulant de manière dynamique les relations entre locuteur, énonciateur textuel et sujet biographique.

Le premier apport de ce travail réside dans la réaffirmation de la pertinence d'une approche énonciative appliquée à la chanson. En mobilisant les outils de la linguistique, notamment les travaux de Michèle Monte, le mémoire a montré que les textes de Brassens se donnent comme des paroles adressées, inscrites dans des scènes d'énonciation construites, et non comme de simples supports verbaux pour la musique. Le choix méthodologique de circonscrire l'analyse au texte, tout en reconnaissant la dimension multimodale de la chanson, a permis de dégager une scène énonciative autonome propre au texte brassenssien.

L'étude du corpus a mis en évidence la grande plasticité des marques de personne, au premier rang desquelles le pronom *je*. Loin de garantir un référent stable ou un pacte autobiographique, ce *je* apparaît mobile, stratifié et constamment reconfiguré. Les typologies proposées (de J1 à J0) ont montré que sa présence ne présume ni de sa centralité ni de son degré d'implication, et que son effacement n'entraîne jamais la disparition de la subjectivité. Les glissements, dédoublements et déplacements observés révèlent une scénographie conçue comme un espace de modulation de l'engagement et de la relation à l'altérité. L'analyse des pronoms collectifs (*nous, on*) et de l'allocutaire a renforcé cette perspective en soulignant le caractère relationnel de la poétique brassenssienne. Ces dispositifs permettent d'articuler singularité et collectif, de naturaliser un point de vue ou d'en atténuer la prise en charge, tout en sollicitant l'adhésion de l'auditeur. Ainsi, même lorsque le locuteur semble parler de lui-même, la parole demeure orientée vers l'autre, dans une dynamique d'adresse et de partage.

L'examen des temporalités a confirmé que les temps verbaux participent pleinement de la scénographie énonciative. Le présent, dominant dans les formes discursives, favorise l'adresse et la prise de position ; le passé, associé aux récits, devient un lieu de mise à distance et de réflexion ; le futur, fréquemment lié à la mort, fonctionne comme un opérateur de clôture et de performativité. L'articulation des temps contribue ainsi à la construction de postures face au temps, à la mémoire et à la finitude.

Le troisième chapitre a permis de dépasser les typologies pour interroger les relations entre locuteur, énonciateur textuel et sujet biographique. L'identification de plusieurs scénographies énonciatives a montré que la question de l'identité du *je* ne peut recevoir de réponse univoque. Le sujet biographique apparaît comme un effet de mise en scène, oscillant entre proximité et distance, sincérité et jeu, ironie et autodérision.

Dans cette perspective, l'énonciation s'impose comme un outil central pour appréhender la poétique de Brassens. Elle permet de dépasser les seules approches thématiques et métriques afin de penser une parole à la fois intime et collective, familière et travaillée dans sa construction. L'analyse énonciative participe ainsi pleinement à la production du sens, tout en mettant au jour la poéticité de certains aspects de l'œuvre.

Enfin, ce travail ouvre plusieurs perspectives de prolongement. L'intégration des dimensions musicale, prosodique et performative permettrait d'affiner l'analyse des scènes d'énonciation mises au jour, tandis qu'une approche comparative avec d'autres auteurs-compositeurs-interprètes contribuerait à situer l'esthétique brassenssienne dans un cadre plus large. Ces pistes confirment l'intérêt de l'analyse énonciative pour penser la chanson comme un objet littéraire à part entière et comme un lieu privilégié d'invention poétique et discursive.

Annexes

Annexe 1 – Les scénographies de Michèle Monte

Le schéma suivant reproduit à l'identique celui des cinq scénographies proposées par Michèle Monte à la page 178 de son ouvrage *La Parole du poème*.

Situation 1	Situation 2	Situation 3	Situation 4	Situation 5
Le locuteur =en <i>je</i> , l'énonciateur textuel et le sujet biographique ne font qu'un (présence d'indices biographiques convergents) : <i>la lecture autobiographique</i> est inscrite dans le projet même du livre, même si elle n'en épuise pas l'interprétation.	Le locuteur en <i>je</i> et l'énonciateur textuel ne font qu'un mais plusieurs traits promeuvent une <i>lecture générique</i> (décontextualisation, généralisation, allégorisation). Le <i>je</i> peut s'inclure dans un <i>nous</i> .	L'énonciateur textuel pose un <i>je</i> fictionnel, sujet déictique et modal, porteur de points de vue. L'ET peut s'effacer ou manifester ironie ou empathie vis-à-vis de ce <i>je</i> .	Pas de locuteur en <i>je</i> , les points de vue sont portés par des personnages individualisés ⁷ par rapport auxquels l'énonciateur textuel peut faire entendre son adhésion ou sa distance. Les <i>je</i> éventuels sont limités au DR.	Pas de locuteur en <i>je</i> ni de personnages, les points de vue sont orchestrés par un énonciateur textuel anonyme auquel on peut attribuer le point de vue dominant et les affects. Effacement énonciatif.

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 178.

Annexe 2 – Typologie du degré de récit établie par Zazie Hattemer pour les *Chansons enregistrées* de Brassens

Le tableau suivant présente la typologie narrative élaborée par Zazie Hattemer à partir des *Chansons enregistrées* de Georges Brassens. La catégorie « discours autres » constitue un ajout de notre part, cette dernière n'étant pas prise en compte dans le mémoire d'Hattemer. Notre définition du « discours » s'appuie à la fois sur les analyses qu'Hattemer consacre au discours partiellement narratif et sur les apports des théories de l'énonciation de Benveniste, ainsi que sur les réserves formulées par Dominique Maingueneau quant à l'opposition « récit / discours ». Les chansons signalées par un astérisque relèvent, selon nous, d'une double catégorisation possible.

Type	Critères de définition	Chansons
Récit (R)	Un récit bref est une forme narrative courte qui raconte une suite d'événements ordonnés dans le temps, avec une évolution entre une situation initiale et une situation finale, souvent marquée par un nœud ou un retournement. Il suppose une intention de raconter, un début, un dénouement, et vise à produire un effet chez l'auditeur. (HATTEMER, <i>op. cit.</i> , p. 8-10).	<i>Le gorille, Le mauvais sujet repent, Hécatombe, Le nombril des femmes d'agent, Brave Margot, P... de toi, Une jolie fleur, Je suis un voyou, L'amandier, Celui qui a mal tourné, À l'ombre du cœur de ma mie, Comme une sœur, L'orage, Le mécréant, La fille à cent sous, L'assassinat, Les quat'z'arts, L'épave, La fessée, Le grand chêne, Le fantôme, La princesse et le croque-note, Les ricochets, La messe au pendu, Boulevard du temps qui passe, Lèche-cocu.</i>
Faux récits (FR)	Le faux récit est un texte à apparence narrative, mais sans évolution réelle : il ne rapporte qu'un seul événement figé, sans transformation entre situation initiale et finale. Il repose souvent sur la répétition (structure strophique ou refrain), et l'événement raconté n'a pas d'incidence significative sur les personnages ou sur le locuteur. (HATTEMER, <i>op. cit.</i> , p. 31-40).	<i>Le parapluie*, La chasse aux papillons, La cane de Jeanne, Pauvre Martin*, Les sabots d'Hélène*, Marinette, Au près de mon arbre, Je me suis fait tout petit, Les croquants, Grand-père, Les lilas, Oncle Archibald, La marche nuptiale, Bonhomme, La traîtresse, Dans l'eau de la claire fontaine, Tonton Nestor, Jeanne, La marguerite, Le petit joueur de flûteau, La route aux quatre chansons, Le grand Pan, Le vingt-deux septembre, La tonduie, Les quatre bacheliers, L'ancêtre, La religieuse, Bécassine, La rose, la bouteille et la poignée de main, Sale petit bonhomme, Cupidon s'en fout, Histoire de faussaire, Mélanie.</i>
Discours aux aspects narratifs (DPN)	Il se distingue du récit par l'absence d'une trame événementielle continue : les éléments narratifs éventuels n'y sont qu'accessoires, servant à illustrer, renforcer ou justifier le propos principal du texte. (HATTEMER, <i>op. cit.</i> , p. 41-45)	<i>La mauvaise réputation, Corne d'Auroch, Il suffit de passer le pont, Les amoureux des bancs publics, J'ai rendez-vous avec vous, Chanson pour l'Auvergnat, Le testament, Le vieux Léon, Le pornographe, Le cocu, La femme d'Hector, Le Père Noël et la petite fille, Pénélope, Les funérailles d'antan, Le temps passé, La ballade des cimetières*, Je rejoindrai ma belle*, Les trompettes de la renommée, Les amours d'antan, Les copains d'abord, Les deux oncles, Vénus callipyge, Supplique pour être enterré à la plage de Sète, Concurrence déloyale, Le pluriel*, Le moyenâgeux, Le bulletin de santé, Misogynie à part, La ballade des gens qui sont nés quelque part, Stances à un cambrioleur, À l'ombre des maris, Sauf le respect que je vous dois, Trompe la mort, Don Juan, Les casseuses, Montélimar.</i>

<p>Discours autres (D)</p>	<p>Cette catégorie regroupe des chansons dépourvues de tout élément narratif structurant (HATTEMER, <i>op. cit.</i>, p.41-45). Le terme « discours » renvoie ici à une organisation textuelle dominée par l'élaboration d'un propos « autre », plutôt que par le développement d'une intrigue autonome. L'opposition récit / discours repose ainsi sur la finalité dominante du texte : raconter une histoire ou soutenir une « parole » autre, à laquelle les éventuels passages narratifs demeurent subordonnés.</p> <p>Dans tous les cas, ces textes exposent, avec ou sans visée argumentative, le point de vue singulier d'un locuteur faisant part d'une idée, d'une opinion, d'une émotion ou encore d'un portrait subjectif. Ces chansons se caractérisent par la présence d'un locuteur, identifiable notamment par l'usage d'embrayeurs personnels, spatiaux ou temporels (BENVENISTE, 1966, p. 238-239), qui exprime une subjectivité et propose une certaine vision du monde. Ce locuteur peut, selon les cas, s'adresser à un destinataire intra- ou extratextuel.</p>	<p><i>Le fossoyeur, Maman, Papa, Le vent, La première fille, Le vin, Au bois de mon cœur, La ronde des jurons, Le bistrot, Embrasse-les tous, Le temps ne fait à l'affaire, La complainte des filles de joie, La guerre de 14-18, Saturne, Le mouton de Panurge, La non-demande en mariage, Rien à jeter, Le blason, Mourir pour des idées, Quatre-vingt-quinze pour cent, Le roi, Fernande, Le modeste, Tempête dans un bénitier, Les patriotes, Élégie à un rat de cave.</i></p>
-----------------------------------	---	--

BENVENISTE, Emile, « L'homme dans la langue », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, p.225-280.

HATTEMER, Zazie, *Le récit dans les chansons de Georges Brassens*, sous la dir. de Stéphane CHAUDIER, Mémoire en Etudes littéraires, Faculté des Humanités : département de Lettres Modernes, Université de Lille, 2023, en ligne. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/DUMAS/dumas-04218228v1>

MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994, p.73-79, en ligne. URL : <https://archive.org/details/lenonciationenli0000main/mode/2up>

Annexe 3 – Typologies des marques de personnes (« Je », « nous », « on », « tu/vous ») dans les *Chansons enregistrées* de Brassens

Les tableaux n° 1 à 4 (p. 116 à 120) présentent une synthèse des différentes configurations pronominales de la première, de la deuxième et de la troisième personne dans les *Chansons enregistrées* de Georges Brassens. Leur organisation vise à mettre en évidence la distinction entre formes principalement discursives et formes à dominante narrative.

Le premier tableau (p. 116-117) distingue plusieurs degrés d'implication de la première personne du singulier (J1, J2, J3, J4, J0). Le deuxième tableau (p. 118), consacré à la première personne du pluriel (N1, N2, N3, N4, NJ), et le troisième tableau (p. 119), dédié au pronom « on » (O1, O2, O3, O4, OJ), rendent compte des modalités selon lesquelles le locuteur-je s'inscrit au sein d'un groupe. Le quatrième tableau (p. 120) porte sur les allocutaires (T1, T2, T3, T4, TJ) et distingue les différentes figures de la deuxième personne.

Les sources mobilisées pour l'analyse du corpus sont indiquées en bas de chaque tableau.

Les variations observées à l'intérieur de ces tableaux témoignent du dynamisme de la scène d'énonciation brassenssienne. Les chansons qui passent, au fil du texte, d'une configuration à une autre sont signalées par le symbole « > », signifiant *devient*. Les cas d'interaction entre un locuteur-je et une deuxième ou une troisième personne sont indiqués par le symbole « - » (par exemple, « J2-T2 » signifie que le locuteur J2 interagit avec un allocataire T2). Les situations où le locuteur s'inclut dans un groupe, défini ou non, sont notées par un tiret long (« – »), au sens de *s'inclut* (par exemple, « J3–O3 » signifie que le locuteur J3 s'intègre à un « on »). Le sigle « / » signifie *et*. Enfin, lorsqu'une chanson peut, selon les critères retenus, relever de plusieurs catégories, cette possibilité est signalée par la mention « se justifie aussi ».

Tableau n°1 : Les différents degrés d'implication du pronom « je »

D°	Critères de définition		R/D	Chansons
J1	Le locuteur-je est le sujet exclusif ou principal du texte. Il n'interagit pas directement avec un ou des locuteur(s), allocutaire(s) ou autre personnage principal. La chanson-poème relève alors <ul style="list-style-type: none"> • Soit, de l'autodescription ; • Soit, du récit où le locuteur-je est le seul personnage principal. Les éventuels personnages secondaires (désignés en <i>tu, il/elle</i> , ou collectifs) n'occupent qu'une fonction d'arrière-plan : ils servent à situer, colorer ou nuancer le portrait du locuteur.		R	<i>Celui qui a mal tourné</i> (se justifie aussi en J2-IELS2).
			D ou DPN	<i>La mauvaise réputation, Le fossoyeur, La mauvaise herbe, Le testament, Le vin, Au bois de mon cœur, Le pornographe, Le temps passé (J1>O4), Les trompettes de la renommée, Le moyenâgeux, Trompe la mort, Le pluriel, Supplique pour être enterré à la plage de Sète, La guerre de 14-18, Fernande (J1 > J4 >J3), La ballade des cimetières (J1>J0), A l'ombre des maris (J1>J2), Les amours d'antan (J1>TJ/OJ), La première fille (J1>N4>J2), Mourir pour des idée (J1>O4/N4).</i>
J2	J2 - T2	Le locuteur-je est personnage, ou thème du texte, mais non exclusif. Il interagit avec un autre personnage, désigné(s) en TU/VOUS qui influence son évolution dans le récit ou faux récit.	R et FR	<i>P... de toi, Le vingt-deux septembre, Cupidon s'en fout, Sale petit bonhomme (J2-T2 = N2 ; IEL2-N2).</i>
	J2 - IEL2	Le locuteur-je est sujet du texte, mais non exclusif. Il interagit avec un ou plusieurs autres personnages à la 3 ^e personne. Il y a co-présence narrative, ou une co-construction de l'action ou du discours : J2 entre dans une relation dynamique avec un autre qui influence son positionnement ou l'évolution du récit ou faux récit.		<i>Auprès de mon arbre, Le mécréant, Le mauvais sujet repent, Le parapluie, Les sabots d'Hélène, Une jolie fleur, Je suis un voyou, Marinette, Je me suis fait tout petit, L'amandier, Les lilas, L'orage, À l'ombre du cœur de ma mie, Comme une sœur, La traîtresse, L'épave, Dans l'eau de la claire fontaine, La fille à cent sous, La tondue, La route aux quatre chansons, La fessée, Le fantôme, Le blason, La rose, la bouteille et la poignée de main, Les ricochets, Histoire de faussaire, Sale petit bonhomme (J2-T2 = N2 ; IEL2-N2).</i>
	J2 - T2	Le locuteur-je s'adresse activement à un « tu » ou agit dans une relation dynamique qui influence son positionnement ou l'évolution du texte.	D ou DPN	<i>Maman, Papa, Il suffit de passer le pont, J'ai rendez-vous avec vous, Chanson pour l'Auvergnat, Saturne, La non-demande en mariage, Stances à un cambrioleur, La première fille (J1>N4/O4 >J2-T2), Vénus callipyge, Le temps ne fait à l'affaire (T2/IEL2), Sauf le respect que je vous dois (J2-T2/T4 > J2-IEL2). Le bulletin de santé</i>
	J2 - IEL2	Le locuteur-je décrit la relation entretenue ou la rencontre avec une 3 ^e personne qui influence son positionnement ou l'évolution du texte.		<i>Rien à jeter (J2>J3), Misogynie à part (J2-T2/T4>J2-IEL2), A l'ombre des maris (J1>J2-IEL2), Le cocu.</i>

J3	Le locuteur-je n'est pas le sujet principal de(s) l'action(s) racontée(s) dans le récit ou faux récit. Il intervient comme personnage secondaire (<i>Hécatombe</i>), témoin (<i>La marche nuptiale</i>), ou par une adresse à un personnage (<i>Tonton Nestor</i>). Il joue le rôle d'un narrateur-témoin. Cette catégorie inclut les cas où J0 s'intègre (« – ») dans un O3 ou N3, lorsque celui-ci se fait témoin de l'événement qu'il relate.	R et FR	<i>Hécatombe, Oncle Archibald, Tonton Nestor, Le grand chêne, Grand-père</i> (J3–N1), <i>La marche nuptiale</i> (J3–N1), <i>La messe au pendu</i> (J3–N3), <i>Les quat'z'arts</i> (J3>N3/N4), <i>Les quatre bacheliers</i> (N1> J3 ou J4), <i>Mélanie</i> (J4>J3), <i>Lèche-cocu</i> (O3>N3), <i>La cane de Jeanne</i> (J0–O3/N3), <i>L'assassinat</i> (J0–O3/N3).
	Le locuteur-je n'est pas le thème principal de son discours, mais un personnage secondaire. Il s'efface derrière son propos et n'intervient que par des adresses à des personnages décrits (ex. <i>Le Vieux Léon</i>). Cette catégorie inclut aussi les cas où J0 s'intègre dans un O3 ou N3, lorsque celui-ci agit en tant que témoin d'un personnage ou d'un comportement qu'il rapporte.	D et DPN	<i>Élégie à un rat de cave, Le vieux Léon, Le bistrot, Les deux oncles, Les casseuses, Tempête dans un bénitier</i> (J3–N3), <i>Rien à jeter</i> (J2-IEL2> J4-T4> J3), <i>Les patriotes</i> (J0–N3/N4), <i>La femme d'Hector</i> (J0–N3), <i>Corne d'Aurochs</i> (J0–O3), <i>Jeanne</i> (J0–O3).
J4	Le locuteur-je n'est ni le thème du texte, ni un personnage. Il n'intervient qu'au titre de narrateur hétérodiégétique et extradiégétique, commentateur de l'action.	R et FR	<i>Le gorille, La marguerite, Mélanie</i> (J4>J3).
	Le locuteur-je produit un discours dont il n'est ni thème principal, ni personnage. Il se met en avant à travers deux moyens : par implication de l'auditeur (<i>Le vent</i>) et par la prise de parole sur un thème universel (<i>Les copains d'abord</i>). Cette catégorie admet certains cas où J0 s'inclut dans O4 ou N4.	D et DPN	<i>Le vent, Les funérailles d'antan, La complainte des filles de joie, Les copains d'abord, Concurrence déloyale, Le modeste, Quatre-vingt-quinze pour cent, Mourir pour des idées</i> (J1>O4), <i>Fernande</i> (J1>J4>J3), <i>Le mouton de Panurge</i> (J0–O3/O4), <i>Le grand Pan</i> (J0–O4), <i>Embrasse-les tous</i> (J0–O4/ N4) <i>Le roi</i> (J0–O4).
J0	Le récit ou faux récit se déroule sans intervention explicite du « je », et met en scène un ou plusieurs personnages principaux à la troisième personne. Un locuteur/énonciateur premier effacé peut toutefois affleurer sous la forme d'un « on », signe d'une légère implication du locuteur dans le monde raconté. Les « je » sont limités aux discours rapportés ou représentés.	R et FR	<i>Pauvre Martin, Le nombril des femmes d'agent, Bonhomme, Bécassine, Le petit joueur de flûteau, La chasse aux papillons</i> (J0>O3), <i>Brave Margot</i> (J0>O3), <i>Les croquants</i> (J0>O4), <i>La religieuse</i> (J0>O3), <i>La princesse et le croque-notes</i> (J0>O3), <i>Boulevard du temps qui passe</i> (N1>J0).
	Le discours se déroule sans intervention d'un locuteur-je explicite. Il prend alors la forme d'une autodescription d'une ou plusieurs deuxième(s) ou troisième(s) personne(s). Un locuteur/énonciateur premier peut toutefois affleurer sous la forme d'un « on ».	D et DPN	<i>La ronde des jurons, Le Père Noël et la petite fille, Pénélope, Don Juan, Montélimar, La ballade des cimetières</i> (J1>J0), <i>Les amoureux des bancs publics</i> (J0>O3/O4), <i>La ballade des gens qui sont nés quelque part</i> (J0>O4), <i>Je rejoindrai ma belle</i> .

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 178 ; p. 235-240.

Tableau n°2 : Les configurations du pronom « nous »

D°	Critères de définition	Chansons
N1	Le <i>nous</i> désigne un groupe dont fait partie le locuteur-je et qui constitue le sujet principal ou exclusif du texte.	<i>Grand-père, La marche nuptiale, Les quatre bacheliers, L'ancêtre, Boulevard du temps qui passe.</i>
N2	Je (J2) + elle ou il (IEL2)	<i>Les lilas, À l'ombre du cœur de ma mie, La fessée, Le fantôme, Les ricochets.</i>
	Je (J2) + tu (T2)	<i>Maman, Papa, Il suffit de passer le pont, P... de toi, Saturne, La non-demande en mariage, Sale petit bonhomme, Stances à un cambrioleur, Cupidon s'en fout.</i>
N3	Le <i>nous</i> désigne un groupe interne à la diégèse, incluant le locuteur (qu'il soit explicite ou implicite) et d'autres personnages. Il peut être constitué de protagonistes nommés ou sous-entendus. Trois configurations sont possibles : (1) J1 + personnage(s) interne(s) au récit cité(s) ou sous-entendu(s) ; (2) J3 + personnage(s) interne(s) au récit cité(s) ou sous-entendu(s) ; (3) J0 + personnage(s) interne(s) au récit cité(s) ou sous-entendu(s).	<i>La cane de Jeanne, Le vieux Léon, Tonton Nestor, L'assassinat, Les quat'z'arts, Le grand chêne, Le pluriel, La princesse et le croque-notes, La messe au pendu, Tempête dans un bénitier, Les patriotes, Les casseuses, Lèche-cocu, Élégie à un rat de cave.</i>
N4	Le <i>nous</i> inclut le locuteur-je (ou J0) et plusieurs personnes externes au texte, généralement l'auditeur, le public ou l'être humain en général. ➤ Il s'agit d'un <i>nous</i> d'adhésion ou de connivence, qui dépasse la diégèse pour établir une solidarité entre le locuteur premier et son auditoire. ➤ Le <i>nous</i> peut avoir une valeur argumentative, satirique ou communautaire.	<i>Le gorille, Le mauvais sujet repent, La cane de Jeanne, Les funérailles d'antan, Le mécréant, Embrasse-les tous, Le temps passé, Les quat'z'arts, L'épave, Concurrence déloyale, Mourir pour des idées, Quatre-vingt-quinze pour cent, Mélanie.</i>
NJ	Nous = je Le <i>nous</i> est employé à la place du <i>je</i> dans une visée d'atténuation, de politesse, ou de distanciation avec soi-même.	<i>La première fille, Les ricochets.</i>

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 232-235.

Tableau n°3 : Les configurations du pronom « on »

D°	Critères de définition	Chansons
O1	= N1	<i>Grand-père, L'ancêtre, Boulevard du temps qui passe.</i>
O2	J2 + IEL2	<i>Le mauvais sujet repent, Je me suis fait tout petit, Les lilas, L'orage, A l'ombre des maris, Les ricochets,</i>
	J2 + T2	<i>Maman, Papa, Il suffit de passer le pont, Sale petit bonhomme, Cupidon s'en fout.</i>
O3	J1, J2, J3 ou J4 + personnes internes au texte <i>On désigne un groupe de personnages internes (parfois sous-entendus) au texte incluant le locuteur-je comme individu spécifié.</i>	<i>Auprès de mon arbre, Le bistrot, Les funérailles d'antan, Tonton Nestor, Les copains d'abord, Les quat'z'arts, Les quatre bacheliers, La messe au pendu, Les casseuses, Mélanie, Élégie à un rat de cave.</i>
	J0 + personnes internes au texte <i>On désigne un groupe de personnages appartenant à l'univers du texte. L'énonciateur, qui reste anonyme (aucun je n'est formulé) s'y inclut.</i>	<i>Corne d'Aurochs, La chasse aux papillons, La cane de Jeanne, Brave Margot, L'assassinat, La religieuse, La princesse et le croque-notes, Lèche-cocu, Histoire de faussaire.</i>
O4	J1, J2, J3, J4 ou J0 + personnes externes et parfois internes <i>On désigne un groupe dont les frontières sont floues : il inclut le locuteur premier, des personnages internes au récit, l'auditeur, ou encore un ensemble humain plus vaste (humanité, société). Ce on établit un lien mouvant entre l'expérience singulière du locuteur et une portée collective, universalisante ou gnomique. Le je cherche souvent à impliquer le destinataire en le transformant en co-énonciateur : le discours devient alors partagé, complice ou moralement engageant.</i>	<i>La mauvaise réputation, Le gorille, Le fossoyeur, Le vent, Les amoureux des bancs publics, Une jolie fleur, La première fille, Les croquants, Le vin, Les funérailles d'antan, Embrasse-les tous, Le temps passé, Le temps ne fait à l'affaire, Les copains d'abord, Le pluriel, Le bulletin de santé, Rien à jeter, La rose, la bouteille et la poignée de main, La ballade des gens qui sont nés quelque part, Mourir pour des idées, Quatre-vingt-quinze pour cent, Le roi, Boulevard du temps qui passe, Le modeste, Les deux oncles, Le grand Pan, Vénus callipyge, La non-demande en mariage, Le cocu, Le mouton de Panurge.</i>
O5	Lœ-je → groupe (in)défini d'humains internes ou externes <i>On désigne un groupe d'humains dont le locuteur s'exclut explicitement ou implicitement. La plupart du temps, le locuteur adopte une posture d'observateur ou de juge surplombant. Le on fonctionne ici comme un pronom de distanciation, marquant la frontière entre la parole du locuteur et celle du groupe évoqué.</i>	<i>Le mauvais sujet repent, Le cocu, Le mauvais sujet repent (la sorbonne), P... de toi, La mauvaise herbe, Le testament, Auprès de mon arbre, Celui qui a mal tourné, Le vieux Léon, Le cocu, Comme une sœur, Le mécréant, La ballade des cimetières, Les deux oncles, Le vingt-deux septembre, Le grand chêne, Les quatre bacheliers, Le fantôme, Le pluriel, Stances à un cambrioleur, Montélimar, Boulevard du temps qui passe, Le Père Noël et la petite fille, Le bulletin de santé, Misogynie à part, Trompe la mort.</i>
OJ	On-Je	<i>Les amours d'antan, Le vingt-deux septembre, Les ricochets.</i>

RABATEL, Alain, « La valeur de ON pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », dans *L'information grammaticale*, n°88, 2001, p.32, en ligne. URL : https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2001_num_88_1_2726

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 235-241.

Tableau n°4 : Les configurations des marques d'allocutaire

D°	Critères de définition	Chansons
T1	Le <i>tu</i> est le sujet principal du texte.	<i>Le vieux Léon, Pénélope, Embrasse-les tous, Tonton Nestor, Les deux oncles</i> (T1 + T4), <i>Les casseuses</i> (désignées en IELS1), <i>Élégie à un rat de cave</i> .
T2	T2 -J2 Le <i>tu</i> est en relation avec un locuteur-je.	<i>Maman, Papa, Il suffit de passer le pont, J'ai rendez-vous avec vous, P... de toi, Chanson pour l'Auvergnat, La première fille, Le temps ne fait à l'affaire, Les amours d'antan, Saturne, Le vingt-deux septembre, Vénus callipyge, La non-demande en mariage, Sale petit bonhomme, Le blason, Stances à un cambrioleur, Cupidon s'en fout</i> .
T3	Le <i>tu</i> n'est pas le sujet principal, mais il intervient ponctuellement comme allocutaire ou personnage secondaire par apostrophe. Cette catégorie concerne : <ul style="list-style-type: none"> • Les apostrophes ponctuelles caractérisant le locuteur-je par opposition. • Les allocutaires intratextuels n'étant pas sujets du discours ou récit. Il arrive que T3 et T4 se confondent.	<i>La mauvaise herbe, Au près de mon arbre, Grand-père, Oncle Archibald, La femme d'Hector, À l'ombre du cœur de ma mie, L'orage, La ballade des cimetières, La guerre de 14-18</i> (ou T2), <i>L'assassinat, La marguerite</i> (ou T4), <i>Supplique pour être enterré à la plage de Sète, Le moyenâgeux, L'ancêtre</i> (ou T4), <i>Misogynie à part, La ballade des gens qui sont nés quelque part, La princesse et le croque-notes, À l'ombre des maris, Sauf le respect que je vous dois, Fernande, Le modeste</i> (ou T4), <i>Les ricochets, La messe au pendu, Tempête dans un bénitier, Mélanie</i> .
T4	Auditeur (implicite ou non), personne externe au texte, humain en général.	<i>Le gorille, Le mauvais sujet repent, Hécatombe, Le vent, Le nombril des femmes d'agent, Les sabots d'Hélène, Une jolie fleur, Le pornographe, Le cocu, L'orage, Le bistrot, Les funérailles d'antan, La plainte des filles de joie, Les trompettes de la renommée, Les deux oncles, Le mouton de Panurge, Le grand Pan, L'épave, Le fantôme, Concurrence déloyale, Le bulletin de santé, Rien à jeter, Misogynie à part, La ballade des gens qui sont nés quelque part, Mourir pour des idées, Quatre-vingt-quinze pour cent, À l'ombre des maris, Sauf le respect que je vous dois, Trompe la mort, Le modeste, Cupidon s'en fout, Les casseuses, Montélimar, Mélanie, Lèche-cocu</i> .
TJ	Le locuteur-je se désigne lui-même par un <i>tu</i> .	<i>La première fille, les amours d'antan</i>

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 249-256.

Annexe 4 – Tableaux des valeurs temporelles les plus fréquentes dans les *Chansons enregistrées* de Brassens

Les tableaux présentés ci-dessous (p. 122–125) définissent et illustrent, à l’aide d’exemples, les principales valeurs que peut prendre un tiroir verbal. Les définitions proposées s’appuient principalement sur *La Parole du poème* de Michèle Monte ; les références correspondantes sont indiquées dans le corps du texte ainsi qu’en fin de tableau. Lorsque aucune source n’est mentionnée, la définition repose sur nos propres observations. Les exemples cités sont tirés de l’édition des *Œuvres complètes* de Georges Brassens établie par Jean-Paul Liégeois et sont référencés également dans le corps du texte.

Le tableau n° 5 (p. 122-123) présente les valeurs les plus fréquentes du présent : présent de narration, de description, de commentaire, gnomique, déictique, duratif, directif, prospectif et rétrospectif de l’irréel.

Le tableau n° 6 (p. 124) recense les valeurs du futur : futur prospectif certain (prophétique), prospectif incertain (hypothétique), prospectif impossible, prospectif directif (de souhait), prospectif duratif, prospectif promissif et futur de commentaire.

Le tableau n° 7 (p. 125) est consacré aux valeurs du passé : narration, description, itératif, rétrospectif de l’irréel et rétrospectif à valeur de regret.

Tableau n°5 : Valeurs temporelles du présent

Valeurs	Définition du critère	Exemples
Présent de narration	Narration de faits, « faisant [...] entrer de plain pied dans la scène évoquée » (MONTE, <i>op. cit.</i> , p. 309)	« Le jour du quatorze juillet, [j]e reste dans mon lit douillet » (BRASSENS, <i>La mauvaise réputation, op. cit.</i> , p.33)
Présent de description	Description caractérisant une scène, un personnage ou posant un arrière-plan (MONTE, <i>op. cit.</i> , p. 309).	« Toi, l'épouse modèl', le grillon du foyer, [t]oi, qui n'as point d'accroc dans ta robe de mariée ». (BRASSENS, <i>Pénélope, op. cit.</i> , p.132)
Présent d'énonciation	Il correspond à l'écriture et au travail du souvenir. Il renvoie au moment où le poète énonce, écrit son poème et où il utilise ses souvenirs, son passé (MONTE, <i>op. cit.</i> , p. 309).	« Maman, papa, en faisant cette chanson , [m]aman, papa, je r'deviens petit garçon » (BRASSENS, <i>Maman, Papa, op. cit.</i> , p.50)
Présent de commentaire	Le locuteur-je ou l'ET fait un commentaire sur le récit ou sur son propre discours.	« Dieu du ciel, protégez-nous » (BRASSENS, <i>La princesse et le croque-note, op. cit.</i> , p.248)
Présent gnomique	L'énonciateur utilise le présent pour faire passer un énoncé comme une vérité générale. (MONTE, <i>op. cit.</i> , p. 309).	« Or , sous les cieux, sans vergogne, [c]'est un usage bien établi , dès qu'il s'agit d'rosser les cognes [t]out l'monde se réconcili' » (BRASSENS, <i>Hécatombe, op. cit.</i> , p.40)
Présent déictique	Présent associé aux pronoms et aux modalités de l'interaction ou s'opposant au passé. (MONTE, <i>op. cit.</i> , p. 318)	« Tout à coup, la prison bien close , [o]ù vivait le bel animal, [s]'ouvre on n'sait pourquoi (je suppose [q]u'on avait dû la fermer mal) » (BRASSENS, <i>Le gorille, op. cit.</i> , p.35)
Présent duratif	Présent qui exprime une action, un état ou une situation qui se prolonge dans le temps, sans marquer son début ni sa fin.	« Il a le sentiment qu'il le regrette » (BRASSENS, <i>La princesse et le croque-note, op. cit.</i> , p.248)
Présent directif	Présent qui exprime un ordre, un conseil, une injonction ou une invitation à agir, c'est-à-dire une valeur performative du verbe : le locuteur utilise le présent pour prescrire.	« Ne cherche plus longtemps de fontaine, [t]oi qui as besoin d'eau, [n]e cherche plus : aux larmes d'Hélène [v]a-t-en remplir ton sceau » (BRASSENS, <i>Les sabots d'Hélène, op. cit.</i> , p.71)

Présent prospectif	Présent orienté vers un futur envisagé. L'énonciateur projette une action ou une situation qui n'a pas encore eu lieu mais qui se dessine depuis le moment d'énonciation. Selon le degré de réalisme ou de certitude, il peut prendre plusieurs sous-valeurs : <ul style="list-style-type: none"> • <u>Prospectif du réel</u> : projection dans un futur possible et concevable. • <u>Prospectif certain</u> : projection dans un futur assuré, prophétique. • <u>Présent prospectif à valeur de souhait</u> : projection dans un futur désiré ou évoqué comme un vœu. 	Présent prospectif du réel
		« C'est une sorte de manant, (...) [q]ui pourra chanter la chanson [d]es blés d'or en toute saison [e]t jusqu'à l'heure du trépas, [s]i le diable ne s'en mêle pas ». (BRASSENS, <i>Bécassine</i> , op. cit., p.233)
		Présent prospectif certain : projection dans un futur certain
		« Un beau jour, on va voir le Christ [d]escendre du Calvaire (...) » (BRASSENS, <i>Le grand Pan</i> , op. cit., p.192)
		Présent prospectif à valeur de souhait
		« Quand nous serons ancêtre [d]u côté de Bicêtre, [n]e nous faites pas boire , oh ! non, [d]e ces eaux minéral's, [b]énites ou lustrales, [m]ais du bon vin, cré nom de nom ! » (BRASSENS, <i>L'ancêtre</i> , op. cit., p.226)
Présent rétrospectif irréel	Présent qui regarde vers un passé non advenu : il évoque un irréel du passé, un scénario imaginaire qui n'a pas eu lieu mais qui est posé au présent pour produire un effet critique, hypothétique ou contemplatif.	« Mon Dieu, qu'il ferait bon sur la terre des hommes [s]i l'on n'y rencontrait cette race incongru' (...) : [l]a race des gens du terroir, des gens du cru. » (BRASSENS, <i>La ballade des gens qui sont nés quelque part</i> , op. cit., p.245)

BRASSENS, Georges, *Œuvres complètes*, éd. par LIÉGEOIS, Jean-Paul, Paris, Le Cherche Midi, 2007.

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 303-318.

Tableau n°6 : Valeurs temporelles du futur

Valeur	Définition du critère	Exemple
Futur prospectif	Exprime une projection dans un avenir possible envisagé depuis le présent. Le locuteur imagine ou anticipe une action à venir sans certitude absolue.	« À l'heure du berger, [a]u mépris du danger, [j'] prendrai la passerelle, [p]our rejoindre ma belle » (BRASSENS, <i>Je rejoindrai ma belle</i> , op. cit., p.157)
Futur certain (prophétique)	Présente une projection dans un avenir tenu pour certain ou inévitable. Le futur prend une valeur de prédiction, de destin ou de certitude morale.	« Quand les mois auront passé , [q]uand seront apaisés [l]eurs beaux rêves flambants, (...) [i]ls s'apercevront , émus, [q]u' c'est au hasard des ru's, [s]ur un d'ces fameux bancs, [q]u'ils ont vécu le meilleur morceau de leur amour... » (BRASSENS, <i>Les amoureux des bancs publics</i> , op. cit., p.62)
Futur incertain (hypothétique)	Exprime un avenir soumis à une condition ou à une éventualité, souvent dépendant du hasard ou du comportement des personnages.	« Mais tant qu'ils s'aim'ront, tant que les nuages, [p]ORTEURS DE CHAGRINS, les épargneront, [i]' f'ra bon voler dans les frais bocages, [i]' f'ront pas la chasse papillons » (BRASSENS, <i>La chasse aux papillons</i> , op. cit., p.48)
Futur de l'irréel (impossible)	Évoque un avenir imaginaire, irréalisable ou utopique, marqué par le regret ou la rêverie.	« Hélas ! il ne pleut [j]amais du gros bleu [q]ui tache... Qu'elles donnent du vin, [j]'irai traire enfin [l]es vaches... Que viennent le temps [d]u vin coulant dans [l]a Seine ! Les gens, par milliers [c]ourront leur peine » (BRASSENS, <i>Le vin</i> , op. cit., p.98)
Futur directif (souhait)	Exprime un ordre, un vœu, une prière ou une exhortation orientée vers l'avenir. Il relève souvent du souhait posthume ou moral.	« Quand mon âme aura pris son vol à l'horizon (...) [q]ue vers le sol natal mon corps soit ramené (...) ». (BRASSENS, <i>Supplique pour être enterré à la plage de Sète</i> , op. cit., p.240)
Futur duratif	Exprime une action ou un état appelé à se prolonger dans le temps, souvent avec une dimension de souvenir persistant.	« Tous, toutes, Sans doute, Garderons longtemps le Souvenir de la cane De Jeanne, Morbleu ! » (BRASSENS, <i>La cane de Jeanne</i> , op. cit., p.52)
Futur promissif	Exprime une promesse ou un engagement personnel, parfois ironique ou solennel.	« Cet ultime discours s'exhalera de mon linceul : parlez-moi d'amour et j'vous fous mon poing sur la gueule » (BRASSENS, <i>Sauf le respect que je vous dois</i> , op. cit., p.260)
Futur de commentaire	Commente un événement passé ou présent avec un effet de distance, souvent ironique ou appréciatif.	« Il t'a vêtu comme un dimanche, [t]u n'auras pas froid de sitôt . » (BRASSENS, <i>Le Père Noël et la petite fille</i> , op. cit., p.130)

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 350-366.

BRASSENS, Georges, *Œuvres complètes*, éd. par LIÉGEOIS, Jean-Paul, Paris, Le Cherche Midi, 2007.

Tableau n°7 : Valeurs temporelles du passé

Valeur	Définition du critère	Exemple
Passé de narration	Exprime la narration de faits révolus. Il correspond au temps du récit par excellence (passé simple, imparfait narratif, etc.). (MONTE, <i>op. cit.</i> , p.341)	« Le petit joueur de flûteau [m]enait la musique au château. Pour la grâce de ses chansons [l]e roi lui offrit un blason » (BRASSENS, <i>Le petit joueur de flûteau, op. cit.</i> p.176)
Passé de description	Décrit un cadre, un personnage ou une ambiance. Pose un arrière-plan. (MONTE, <i>op. cit.</i> , p.341)	« Non, ce n'était pas le radeau [d]e La Méduse, ce bateau, [q]u'on se le dise' au fond des ports, (...). Il naviguait en père peinard [s]ur la grand-marre des canards [e]t s'app'lait « les Copains d'abord », (...) » (BRASSENS, <i>Les copains d'abord, op. cit.</i> , p.181)
Passé itératif	Exprime la répétition d'une action dans le passé, souvent avec une dimension habituelle ou rituelle.	« Avec sa bêche à l'épaule, avec à la lèvre un doux chant, (...), il s'en allait trimer aux champs ! » (BRASSENS, <i>Pauvre martin, op. cit.</i> , p.130)
Passé rétrospectif de l'irréel	Exprime une situation hypothétique non réalisée dans le passé. Le locuteur imagine un scénario alternatif à ce qui s'est produit.	« D'ailleurs, moi qui te parle avec mes chansonnettes, si je n'avais pas dû rencontrer le succès, j'aurais , tout comme toi, pu virer malhonnête, je serais devenu ton complice qui sait ? » (BRASSENS, <i>Stances à un cambrioleur, op. cit.</i> p.176)
Passé rétrospectif à valeur de regret	Exprime le regret d'une action non accomplie ou mal accomplie dans le passé. Le conditionnel passé souligne ici la culpabilité ou la nostalgie.	« J'aurai dû prendre un peu parti pour sa toison, (...), [j'] aurais dû dire un mot pour sauver son chignon, (...) » (BRASSENS, <i>La tondue, op. cit.</i> , p.176)

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 341-350.

BRASSENS, Georges, *Œuvres complètes*, éd. par LIÉGEOIS, Jean-Paul, Paris, Le Cherche Midi, 2007.

Annexe 5 – Typologies relatives aux temps dans les *Chansons enregistrées* de Brassens

Les tableaux suivants (p. 127-128) proposent une typologie synthétique de l’ancrage temporel des chansons, en distinguant celles majoritairement inscrites au passé, au présent ou projetées vers le futur, ainsi que les principaux jeux de variations et d’articulation entre ces temporalités.

Cette typologie et les critères de définitions retenus sont basés sur nos observations et analyses du corpus.

Le tableau n°8 (p. 127) décrit les différents rapports dans les chansons au passé. Les chansons-poèmes classées ci-dessous présentent des variations qui mobilisent — ou non — le présent d’énonciation. Dans la catégorie « Globalement au passé », ces variations sont d’ordre stylistique et ne modifient pas l’ancrage temporel principal, qui demeure révolu. À l’inverse, dans les catégories « Passé > présent » et « P. // Pst. > passé », le présent d’énonciation est mis en scène, le plus souvent par l’intervention d’un commentaire ou l’actualisation d’un souvenir. Enfin, la catégorie « passé // présent » implique une équivalence entre passé et présent souvent à des fins stylistiques.

Le tableau n°9 (p.128) décrit les chansons au présent. À l’intérieur de cette catégorie, des variations subsistent et sont marquées d’un astérisque.

Le tableau n°10 (p.128) décrit les chansons au futur.

Tableau n°8 : Temporalité du passé

Temps	Critères de définitions	Chansons
Globalement au passé avec + ou – de variations	Le locuteur-je ou l'énonciateur textuel inscrit le récit, le discours ou la réflexion dans un temps révolu. Les variations (imparfait, passé simple, plus-que-parfait, présent narratif, déictique ou descriptif, futur rétrospectif) relèvent d'effets stylistiques et ne déplacent pas l'ancrage global au passé. Le présent peut aussi apparaître dans le discours rapporté.	<i>Le parapluie</i> (FR), <i>Corne d'Auroch</i> (DPN), <i>La chasse aux papillons</i> (FR), <i>P... de toi</i> (R), <i>Marinette</i> (FR), <i>L'amandier</i> (R), <i>Celui qui a mal tourné</i> (R), <i>Dans l'eau de la claire fontaine</i> (FR), <i>La ballade des cimetières</i> (D), <i>La fille à cent sous</i> (R), <i>La route aux quatre chansons</i> (FR), <i>Les quat'z'arts</i> (R), <i>La fessée</i> (R), <i>Boulevard du temps qui passe</i> (R).
Passé > présent Prévalence du passé, mais mise en scène du présent dans l'énonciation (E)	Le locuteur-je ou l'énonciateur textuel inscrit l(es) événement(s) dans le passé avec des variations, tout en inscrivant son acte de parole (par une mise en scène de la parole) dans le présent, généralement, avec le présent d'énonciation ou de commentaire. Deux cas (qui peuvent coexister au sein d'une même chanson) : <ul style="list-style-type: none"> • Le locuteur-je intervient au présent pour commenter l'action qu'il raconte et dont il est personnage ou témoin. • Le locuteur-je n'est pas personnage, il agit comme narrateur, mettant en scène la prise de parole dans le présent avec le présent d'énonciation ou de commentaire. L'énonciateur textuel raconte des événements passés avec de brèves incursions présentes pour les commenter.	<p>Conteur narrant et/ou commentant au présent un récit/discours passé dont il n'est pas personnage ou dont il est témoin secondaire</p> <i>Le gorille</i> (R), <i>Le nombril des femmes d'agent</i> (R), <i>Pauvre Martin</i> (FR), <i>Brave Margot</i> (R), <i>Oncle Archibald</i> (FR), <i>Le Père Noël et la petite fille</i> (DPN), <i>Tonton Nestor</i> (FR), <i>L'assassinat</i> (R), <i>Le petit joueur de flûteau</i> (FR), <i>Le grand chêne</i> (R), <i>Les quatre bacheliers</i> (FR), <i>Bécassine</i> (FR), <i>La princesse et le croque-notes</i> (R). <p>Je-personnage narrant, commentant ou réagissant au présent à son propre récit passé ou discours</p> <i>Le mauvais sujet repentant</i> (R), <i>Hécatombe</i> (R), <i>Les sabots d'Hélène</i> (FR), <i>Grand-père</i> (FR), <i>La traîtresse</i> (FR), <i>Les amours d'antan</i> (DPN), <i>Les copains d'abord</i> (DPN), <i>Le fantôme</i> (R), <i>La rose, la bouteille et la poignée de main</i> (FR), <i>Sale petit bonhomme</i> (FR), <i>L'ancêtre</i> (FR), <i>Stances à un cambrioleur</i> (DPN), <i>Histoire de faussaire</i> (FR), <i>Lèche-cocu</i> (R).
P. // Pst. > P. Le passé et le présent sont mis en parallèles avec prévalence du passé	Le locuteur-je ou l'énonciateur textuel évoque au présent un souvenir, un événement passé qui : <ul style="list-style-type: none"> • éclaire son état actuel ; • explique son comportement présent ou passé ; • justifie le contexte du discours/ récit ; • crée un contraste entre Je narrant-je narré ; ou rend compte d'une évolution, d'un changement personnel ou partagé.	<i>La cane de Jeanne</i> (FR), <i>Une jolie fleur</i> (R), <i>Chanson pour l'Auvergnat</i> (DPN), <i>La première fille</i> (D), <i>Je suis un voyou</i> (R), <i>Auprès de mon arbre</i> (FR), <i>Je me suis fait tout petit</i> (FR), <i>Les lilas</i> (FR), <i>La marche nuptiale</i> (FR), <i>Le vieux Léon</i> (DPN), <i>À l'ombre du cœur de ma mie</i> (R), <i>Comme une sœur</i> (R), <i>L'orage</i> (R), <i>Le temps passé</i> (DPN), <i>Le mécréant</i> (R), <i>L'épave</i> (R), <i>Le moyenâgeux</i> (DPN), <i>Sauf le respect que je vous dois</i> (DPN), <i>Cupidon s'en fout</i> (FR), <i>Les ricochets</i> (R), <i>La messe au pendu</i> (R), <i>La tondue</i> (FR), <i>Le vingt-deux septembre</i> (FR), <i>Élégie à un rat de cave</i> (D).
Passé // Présent	L'énonciateur textuel alterne entre passé et présent sans qu'un temps ne domine l'autre, le plus souvent pour créer un contraste entre deux situations.	<i>Don Juan</i> (DPN), <i>La ronde des jurons</i> (D), <i>Les funérailles d'antan</i> (DPN), <i>Le grand Pan</i> (FR).

Tableau n°9 : Temporalité du présent

Temps	Critères de définition	Chansons
<p>Présent avec + ou - de variations</p>	<p>Le locuteur-je ou l'énonciateur inscrit le récit, le discours ou la réflexion au présent. Des variations ponctuelles (passé ou futur) peuvent survenir, mais uniquement à des fins stylistiques. Certains textes recourent brièvement au passé pour illustrer le propos présent ou créer un contraste ; ces cas — marqués d'un astérisque — restent néanmoins ancrés dans le présent (ex. : <i>Maman, Papa</i>).</p>	<p><i>La mauvaise réputation</i> (DPN), <i>Le fossoyeur</i> (D), <i>Maman, Papa*</i> (D), <i>Le vent</i> (D), <i>Il suffit de passer le pont</i> (DPN), <i>Les amoureux des bancs publics</i> (DPN), <i>J'ai rendez-vous avec vous</i> (DPN), <i>La mauvaise herbe</i> (D), <i>Les croquants</i> (FR), <i>Le vin*</i> (D), <i>Au bois de mon cœur</i> (D), <i>Le pornographe*</i> (DPN), <i>Le cocu</i> (DPN), <i>La femme d'Hector</i> (DPN), <i>Bonhomme</i> (FR), <i>Pénélope</i> (DPN), <i>Le bistrot</i> (D), <i>Embrasse-les tous</i> (D), <i>Le temps ne fait à l'affaire</i> (D), <i>La plainte des filles de joie</i> (D), <i>Les trompettes de la renommée*</i> (DPN), <i>La guerre de 14-18*</i> (D), <i>Jeanne</i> (FR), <i>La marguerite*</i> (FR), <i>Saturne*</i> (D), <i>Les deux oncles*</i> (DPN), <i>Le mouton de Panurge</i> (D), <i>Vénus callipyge*</i> (DPN), <i>La non-demande en mariage</i> (D), <i>Concurrence déloyale</i> (DPN), <i>Le pluriel*</i> (DPN), <i>Le bulletin de santé*</i> (DPN), <i>Rien à jeter</i> (D), <i>La religieuse</i> (FR), <i>Misogynie à part</i> (DPN), <i>Le blason*</i> (D), <i>La ballade des gens qui sont nés quelque part*</i> (DPN), <i>Mourir pour des idées*</i> (D), <i>Quatre-vingt-quinze pour cent</i> (D), <i>A l'ombre des maris</i> (DPN), <i>Le roi*</i> (D), <i>Fernande*</i> (D), <i>Trompe la mort</i> (DPN), <i>Le modeste</i> (D), <i>Tempête dans un bénitier</i> (D), <i>Les patriotes</i> (D), <i>Les casseuses</i> (DPN), <i>Montélimar*</i> (DPN), <i>Mélanie*</i> (FR).</p>

Tableau n°10 : Temporalité du futur

Temps	Critères de définition	Chansons
<p>Futur</p>	<p>Le locuteur-je s'exprime au présent, mais projette ses actions ou les événements dans un futur présenté comme certain, avec d'éventuels retours ponctuels au présent ou au passé.</p>	<p><i>Le testament</i> (DPN), <i>Je rejoindrai ma belle</i> (DPN), <i>Supplique pour être enterré à la plage de Sète</i> (DPN).</p>

Annexe 6 : Typologie des relations entre sujet biographique, énonciateur textuel et locuteur dans les *Chansons enregistrées de Brassens*

Situation	Critères de définition	Chansons
<p>Situation 1</p>	<p>Je = ET = sujet biographique (+ ou -) Dans cette configuration, le <i>je</i> du texte, l'énonciateur textuel (ET) et le sujet biographique (SB) se confondent en une seule et même instance. (MONTE, <i>op. cit.</i>, p. 178)</p> <p>Le lecteur identifie le locuteur de la chanson à la figure de l'auteur, notamment grâce à des indices biographiques ou des éléments connus autour de la vie de l'artiste qui confirment cette adéquation.</p> <p><u>Critères de reconnaissance :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Assimilation locuteur-je / ET : le locuteur-je est déictiquement présent, assume les affects et les points de vue, et organise le discours de manière à faire apparaître la parole comme émanant directement de lui ; aucune distance n'est instaurée entre l'instance qui parle et celle qui organise le discours. - Assimilation ET / sujet biographique : le texte comporte des indices biographiques internes convergeant avec les connaissances du lecteur sur l'auteur, autorisant une lecture rapportée au sujet biographique. - Fictionnalité : lorsqu'elle est présente, elle demeure soit minimale (A et B), soit fortement marquée (C). 	<p style="text-align: center;">A) Locuteur-je biographique</p> <p><i>Chanson pour l'Auvergnat, Élégie à un rat de cave.</i></p> <hr/> <p style="text-align: center;">B) Mise en scène réaliste du sujet biographique</p> <p>Le texte met en scène le SB dans un cadre narratif ou descriptif crédible sans effet fictionnel marqué.</p> <p><i>Maman, Papa, P... de toi, Les lilas</i> (peut se justifier en situation 2C), <i>Celui qui a mal tourné</i> (peut se justifier en situation 2C), <i>Sale petit bonhomme.</i></p> <hr/> <p style="text-align: center;">C) Mise en scène du sujet biographique avec coloration fictionnelle ou totalement fictionnelle</p> <p>Malgré une forte teneur fictionnelle, le lecteur peut continuer à rattacher le locuteur-je au sujet biographique en raison d'indices internes convergents. Le locuteur-je fonctionne alors comme une mise en scène du SB.</p> <p><i>Le vin, Les trompettes de la renommée, Le pornographe, Supplique pour être enterré à la plage de Sète, Les quatre bacheliers</i> (peut se justifier en situation 3B), <i>Le bulletin de santé, Stances à un cambrioleur, Trompe la mort, Le mécréant, La fessée.</i></p> <p>Remarques :</p> <ul style="list-style-type: none"> - L'ensemble de ces cas peut également se justifier en situation 2C ou 2D, dans la mesure où l'épisode fictionnel introduit une rupture partielle dans l'association auteur-ET. - Cette sous-catégorie se fonde en partie sur l'ethos préalable : l'image construite par le locuteur-je et l'ET correspond à l'image publique du SB connue du lecteur.

Situation 2	Je = ET ≠ sujet biographique	A) Expérience ou pensée subjective généralisée à l'être humain (ou catégorie d'humain) par différents procédés (entre autres : <i>on, nous</i> , exemple(s), ...)
	Le locuteur-je et l'énonciateur textuel ne forment qu'une seule instance, « mais plusieurs traits promeuvent une lecture générique (décontextualisation, généralisation, allégorisation). Le <i>je</i> peut s'inclure dans un <i>nous</i> [ou un <i>on</i>] » (MONTE, <i>op. cit.</i> , p. 178) Le <i>je</i> se présente ainsi comme une voix sans ancrage biographique explicite, dont l'identité se constitue uniquement à partir de l'expérience mise en discours, qu'elle soit physique ou intérieure. (MONTE, <i>op. cit.</i> , p.179).	<i>La première fille, Une jolie fleur</i> (peut se justifier en 2C), <i>La cane de Jeanne</i> (peut se justifier en 2C), <i>Le temps passé, Mourons pour des idées</i> (peut se justifier en 2B), <i>Quatre-vingt-quinze pour cent, Fernande</i> .
	Aucune mise à distance nette n'est instaurée entre le locuteur-je et l'énonciateur textuel.	B) Pensée personnelle (parfois adressée) dans laquelle le locuteur peut (ou pas) s'effacer au profit de son propos
	Dans la sous-catégorie D, le locuteur-je est situé dans un monde physique explicitement fictionnel (comptine, fable, éléments fabuleux). L'identification entre ET et locuteur-je y devient plus ambiguë : l'ET semble déléguer la parole à un personnage-je sans dispositif de démarcation. Enfin, la catégorie 2B admet peu, voire pas, de points de vue d'autrui : les affects exprimés sont ceux de l'ET lui-même ou d'un collectif dont il se fait le porte-parole.	<i>Embrasse-les tous, Le vieux Léon, La femme d'Hector, Le temps ne fait rien à l'affaire, La plainte des filles de joie, Jeanne, Saturne, Les copains d'abord, Les deux oncles, Venus Callipyge, La non-demande en mariage, Concurrence déloyale, Rien à jeter, Le blason, Le roi, Le modeste, Tempête dans un bénitier, Les funérailles d'antan, Le mouton de Panurge</i> (se justifie aussi en situation 4), <i>Le grand pan</i> .
		C) Expérience singulière vécue par le locuteur (et d'autres personnages qu'il peut mettre en scène) dans un monde physique + ou - fictionnel ou dans son intériorité
		<i>La Mauvaise réputation, Le fossoyeur, Le parapluie, J'ai rendez-vous avec vous, Je suis un voyou, La mauvaise herbe, Au près de mon arbre, Je me suis fait tout petit, Au bois de mon cœur, Celui qui a mal tourné</i> (peut se justifier en situation 1B), <i>La marche nuptiale, Les amours d'antan, Le vingt-deux septembre, Le pluriel</i> (peut se justifier en situation 1C), <i>Le moyenâgeux, Sauf le respect que je vous dois</i> (peut se justifier en situation 2B), <i>Cupidon s'en fout, Les ricochets, Misogynie à part</i> (peut se justifier en 2B), <i>Les casseuses</i> (peut se justifier en situation 2B dans les refrains), <i>Le testament, L'orage, La tondue, La traîtresse, L'ancêtre</i> .
		D) Expérience singulière vécue par le locuteur (et d'autres personnages qu'il peut mettre en scène) dans un monde physique fortement fictionnel
		<i>Le mauvais sujet repent, A l'ombre des maris, Il suffit de passer le pont, Les sabots d'Hélène, Marinette, L'amandier, Grand-père, Le cocu, À l'ombre du cœur de ma mie, Comme une sœur, Dans l'eau de la claire fontaine, La fille à cent sous, La route aux quatre chansons, Le fantôme, Histoire de faussaire, La messe au pendu</i> (se justifie aussi en situation 4), <i>Lèche-cocu</i> (changement de scénographie en cours de chanson : situation 4 > situation 2D) .

<p>Situation 3</p>	<p>Locuteur-je ≠ ET ≠ sujet biographique</p> <p>« L'énonciateur textuel pose un <i>JE</i> fictionnel, sujet déictique et modal, porteur de PDV. » (MONTE, <i>op. cit.</i>, p. 178)</p> <p>L'ET se distingue du locuteur-je qu'il pose par plusieurs mécanismes :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Polyphonie : dédoublement des points de vue, ceux-ci ne semblant pas tous émaner du seul locuteur-je (<i>Les patriotes</i>). - Commentaire : l'ET intervient explicitement pour commenter le récit porté par le locuteur-je (<i>Boulevard du temps qui passe</i>). - Dédoublement des marques de première personne : coexistence de formes concurrentes de la première personne, générant un conflit ou un écart de points de vue. 	<p>A) L'ET se distingue du locuteur-je/nous par commentaire marquant ironie, critique ou empathie</p> <p><i>La guerre de 14-18, La rose, la bouteille et la poignée de main, Boulevard du temps qui passe</i> (NOUS>J0 ; se justifie aussi dans la situation 3B).</p> <hr/> <p>B) L'ET apparaît par dédoublement des marques de la première personne et autres mécanismes</p> <p><i>Les quat'z'arts</i> (JE > NOUS), <i>L'épave</i> (JE > NOUS + mécanismes polyphonie), <i>Les quatre bacheliers</i> (NOUS > JE ; se justifie aussi en situation 1), <i>Les patriotes</i> (NOUS-ET ≠ NOUS-DR-patriotes ; se justifie aussi en situation 4), <i>Mélanie</i> (JE initial ≠ JE final ; changement de scénographie en cours de chanson : situation 4 > situation 3).</p>
<p>Situation 4</p>	<p>Locuteur-narrateur = ET ≠ sujet biographique.</p> <p>L'énonciateur textuel se confond avec un locuteur-je, <i>nous</i> ou <i>on</i>, qui assume la fonction de narrateur. Il organise le discours et la distribution des points de vue en mettant en scène des personnages, dont il peut commenter les actions ou les paroles.</p> <p>Ces personnages constituent les véritables sujets du récit et du discours, tandis que le locuteur-narrateur demeure une instance organisatrice. L'ensemble de ces procédés favorise une lecture fictionnelle.</p>	<p>Expérience singulière, vécue par un ou des personnages, rapportée par un locuteur-je dans laquelle il fait part de ses opinions</p> <p>Ces chansons regroupent toujours un locuteur-je qui prend en charge un discours/récit dans lequel il met en scène des personnages, thèmes du discours, et où il fait part de ses opinions.</p> <p><i>Le gorille, Hécatombe</i> (peut se justifier aussi en situation 2D), <i>Corne d'Aurochs, Le vent, Oncle Archibald, Tonton nestor, L'assassinat, La Marguerite, Le grand chêne, Le bistrot, La messe au pendu</i> (se justifie aussi situation 2D), <i>Les patriotes</i> (se justifie aussi en situation 3B), <i>Mélanie</i> (changement de scénographie en cours de chanson : situation 4 > situation 3), <i>Lèche-cocu</i> (changement de scénographie en cours de chanson : situation 4 > situation 2D), <i>Brave Margot</i> (changement de scénographie en cours de chanson : situation 5 > situation 4), <i>Le mouton de Panurge</i> (se justifie aussi en situation 2B).</p>

Situation 5	Pas de locuteur-je, l'ET met en scène des personnages Je → personnages individualisés	A) Les PDV sont orchestrés par l'ET auquel on peut rattacher les affects principaux : L'ET, porteur des affects principaux, met en scène des personnages qu'il décrit en prenant ses distances par commentaire critique ou empathique.
	<p>« Il n'y a pas de locuteur-je, l'ET met en scène des personnages, porteurs de PDV, par rapport auxquels l'ET peut prendre sa distance, faire entendre son adhésion. L'ET peut facilement commenter les PDV. Les locuteurs-je sont limités au [discours rapporté]. » (MONTE, <i>op. cit.</i>, p. 178).</p> <p>Deux configurations principales peuvent alors être distinguées :</p> <ol style="list-style-type: none"> Orchestration commentée des PDV : les points de vue sont organisés par l'ET, auquel peuvent être rattachés les affects dominants. L'ET décrit les personnages et leurs actions en assumant une posture commentative, critique ou empathique, qui oriente la lecture. Effacement relatif de l'ET derrière les personnages : l'ET se limite à un rôle d'organisateur formel et laisse les personnages assumer les PDV principaux. Il peut alors soit les décrire comme instances porteuses de point de vue (e2), soit leur déléguer la parole : les personnages deviennent alors des locuteurs seconds (12), susceptibles d'énoncer un « je » dans le cadre d'un discours dialogué ou rapporté. 	<p><i>La chasse aux papillons, Pauvre Martin, Les croquants, La ronde des jurons, Le Père Noël et la petite fille, Pénélope, Bécassine, La ballade des gens qui sont nés quelque part, Don Juan, Les amoureux des bancs publics</i> (peut se justifier en situation 5C : quelques délégations de PDV au profit d'e2), <i>Brave Margot</i> (peut se justifier en situation 5C : quelques délégations de PDV ; changement de scénographie en cours de chanson : situation 5 > situation 4).</p> <p>Remarque : Dans cette catégorie : le lecteur/auditeur a peu ou n'a pas accès à l'intériorité du/des personnage(s) décrit(s).</p>
		B) Effacement de l'ET au profit de ses personnages et de leurs PDV : l'ET se borne à organiser les PDV
C) Effacement de l'ET au profit de ses personnages et de leurs PDV : l'ET se borne à organiser les PDV tout en commentant de manière + ou – critique	<p>L'ET met en scène des personnages porteurs des PDV principaux tout en prenant ses distances par rapport à ces personnages.</p> <p><i>Le nombril des femmes d'agent, La princesse et le croque-notes, Montélimar, La religieuse.</i></p>	

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », p. 178.

Annexe 7 : Postures du locuteur-je dans les cas de « syncrétisme » entre l'énonciateur textuel et le sujet biographique (SB)

Sujet biographique	Définition	Chansons
Instance créatrice	Le SB se met en scène comme narrateur de l'histoire, d'un propos, d'un récit fictionnel ou non.	<i>Les lilas, Sale petit bonhomme, la fessée.</i>
Instance dénonciatrice	Le SB se met en scène au service d'un propos plus large.	<i>Les trompettes de la renommée, Les quatre bacheliers, Le mécréant, Le bulletin de santé.</i>
Instance reconnaissante	Le SB se met en scène au service d'un hommage.	<i>Chanson pour l'Auvergnat, Élégie à un rat de cave, Maman, Papa.</i>
Instance lyrique	Le SB se met en scène dans une expérience personnelle et intime, réelle ou non.	<i>Supplique pour être enterré à la plage de Sète, Stances à un cambrioleur, Celui qui a mal tourné, Le vin, Trompe la mort.</i>
Instance chantante	Le SB se met en scène pour dépeindre sa condition d'artiste.	<i>Le pornographe, Le bulletin de santé, Les trompettes de la renommée.</i>

Bibliographie

Source primaire

BRASSENS, Georges, *Œuvres complètes*, éd. par LIÉGEOIS, Jean-Paul, Paris, Le Cherche Midi, 2007.

Sources secondaires

BARBARA, « Joyeux Noël », 1968, dans *Genius* (site internet), paroles en ligne. URL : <https://genius.com/Barbara-joyeux-noel-lyrics> (consulté le 15 novembre 2025)

BEAULIEU, Gabrielle C., *Intertextualité et « littérature » dans les chansons de Georges Brassens*, sous la dir. de BERNADET, Arnaud, Mémoire en Maîtrise des arts en littérature française, Département de langue et littérature française, Université de McGill, Montréal, 2016. URL : <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/vq27zr25q>

BENAMOU, Roger (réal.), *Question de temps*, présenté par ELKABBACH, Jean Pierre, produit par Antenne 2, le 18 décembre 1978, dans « L'INA éclaire l'actu », *Georges Brassens parle de sa chanson sur la guerre de 14-18*, 0:30-1:23, en ligne. URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04076281/georges-brassens-parle-de-sa-chanson-sur-la-guerre-de-14-18>

BENINI, Romain, « Poésie et chanson : l'analyse textuelle en question », dans BONNET, Gilles, dir., *La Chanson populittéraire, Texte, musique et performance*, Paris, Kimé, 2012, p. 101-114 ; en ligne, 2013, p.1-9. URL : https://www.academia.edu/12958303/Po%C3%A9sie_et_chanson_XIXe_si%C3%A8cle_et_analyse_textuelle

BENINI, Romain, C. r. de MONTE, Michèle, « La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020) », Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n°31, 2023, en ligne. URL : <http://journals.openedition.org/aad/7904>

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines ».

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines ».

BIZZONI, Lise, « La chanson, à quoi ça rime ? », C. r. de HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, coll. « Cantologie » et C. r. de JULY, Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Univers Musical », dans « Spirale », n°224, 2009, p. 18-19, en ligne. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/16712ac>

BORIES, Frédéric, *Georges Brassens: Militant anarchiste*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2022, coll. « Musiques ».

BRACOPS, Martine, dir., « Traduire et interpréter Georges Brassens. », dans *Equivalences*, V. 22, n°1-2, V. 23, n°1, 1992, p. 9-182.

BRASSENS, Georges, « La princesse et le croque-note », 1972 dans *Analyse Brassens* (site internet), en ligne. URL : <https://www.analysebrassens.com/?page=texte&id=117&#> (consulté le 22 décembre 2025).

BREL, Jacques, « Sur la place », 1954, dans *Genius* (site internet), paroles en ligne. URL : <https://genius.com/Jacques-brel-sur-la-place-lyrics> (consulté le 15 novembre 2025)

CABREL, Francis, « Un samedi soir sur la Terre », 1994, dans *Genius* (site internet), paroles en ligne. URL : <https://genius.com/Francis-cabrel-samedi-soir-sur-la-terre-lyrics> (consulté le 15 novembre 2025)

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALE (CNRTL), « énonciation », dans *Lexicographie*, en ligne. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9nonciation>

CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 324.)

CNRTL, « envoi », dans *Lexicographie*, § 8, en ligne. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/envoi>

CNRTL, « béotien », dans *Lexicographie*, en ligne. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%A9otien>

DEROUAUX, François, *Georges Brassens, chanteur ou poète ? Etude métrique de ses chansons*, sous la dir. de PURNELLE, Gérald, Mémoire de Master 2 en Langues et Littératures françaises et romanes à finalité didactique, Université de Liège, 2015.

FAIVRE, Daniel, « Ballade dans les cimetières de Georges Brassens », dans FAIVRE, Daniel, dir., *La mort en questions : Approches anthropologiques de la mort et du mourir*, Toulouse, Érès, 2013, p. 482-520.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. URL : <https://litterature924853235.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/ebook-gerard-genette-figures-3.pdf>

HATTEMER, Zazie, *Le récit dans les chansons de Georges Brassens*, sous la dir. de CHAUDIER, Stéphane, Mémoire de Master 1 en Lettres modernes à finalité études littéraires, Université de Lille, 2023. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/DUMAS/dumas-04218228v1>

HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, coll. « Cantologie ».

JULY, Joël , *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Univers Musical », 2009.

LAROUSSE, « énonciation », dans *Dictionnaire*, en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9nonciation/29697>

LAROUSSE, « pharisien », dans *Dictionnaire*, en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pharisien/60125>

MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994, en ligne. URL : <https://archive.org/details/lenonciationenli0000main/mode/2up>

MARC, Isabelle, « Une France Passéiste ? La Nostalgie Comme Leitmotiv Thématique et Esthétique Chez Georges Brassens », dans *French Cultural Studies*, V. 23, n°3, 2012, p. 225-238.

MONTE, Michèle, « Entre auteur et locuteurs, l'énonciateur textuel : concept inutile ou figure-clé ? », dans *Argumentation et analyse du discours*, n°31, 2023, en ligne. URL : <https://journals.openedition.org/aad/7800>

MONTE, Michèle, « La dimension argumentative dans les textes poétiques : marques formelles et enjeux de lecture », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 20, 2018, en ligne. URL : <http://journals.openedition.org/aad/2511>

MONTE, Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, coll. « Investigations stylistiques ».

MONTE, Michèle, *Le poème : parole et texte De la linguistique énonciative à la stylistique de la poésie*, Aix-Marseille, Université de Provence, 2007, en ligne. URL : <https://hal.science/tel-01638389/document>

MPL, « Que des cœurs », 2020, dans *Genius* (site internet), paroles en lignes. URL : <https://genius.com/Mpl-que-des-curs-lyrics>

MÜLLER, Jean, MIGOZZI, Jacques, HABERT, Benoit, FIALA, Pierre, C. r. de KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'énonciation de la subjectivité dans le langage », Paris, Armand Colin, 1980, dans *Mots. Les langages du politique*, n°3, 1981, p.163-167. URL : https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1981_num_3_1_1044_t1_0162_0000_2

NARJOUX Cécile, « On. Qui. On ou des valeurs référentielles du pronom personnel indéfini dans *Les Voyageurs de l'Impériale* de Louis Aragon », dans *L'Information Grammaticale*, n°92, 2002. p 36-45.

NATTIEZ, Renaud, sous la dir. de PRUVOST, Jean, *Dictionnaire Georges Brassens: de Abélard à Zanzibar*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2020.

PÉQUIGNOT, Julien, « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation », dans *Volume !*, T.14, n°2, 2018, p. 111-124, en ligne. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5572>

PERRIN, Laurent, *L'ironie, mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996. URL : <https://laurentperrin.com/wp-content/uploads/ironie.pdf>

PROVENZANO, François, « Énonciation », dans GLINOER, Anthony, SAINT-AMAND, Denis, dir., *Le lexique socius*, en ligne. URL : <https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/58-enonciation> (consulté le 11 Novembre 2025).

PROVENZANO, François, C. r. de RABATEL, Alain, « La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation », Limoges, Lambert-Lucas, 2021, dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 29, 2022, en ligne. URL : <https://www.lambert-lucas.com/wp-content/uploads/2022/10/c.r.-par-F.-Provenzano.pdf>

PURNELLE, Gérald, C. r. de DÜRRENMATT, Jacques, « Stylistique de la poésie », Paris, Belin, 2005, coll. « Atouts Lettres », dans *Corpus et stylistique*, n°5, 2006, en ligne. URL : <http://journals.openedition.org/corpus/591>

QUARANTA, Jean-Marc, « La Religieuse de Georges Brassens », dans *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n°52, 2021, p. 139-156.

RABATEL, Alain, « Discours direct libre et parole intérieure », dans *Pratiques*, n°191-192, 2021, en ligne. URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/10832>

RABATEL, Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », dans *Langages*, V.4, n°156, 2006, p. 3-17, en ligne. URL : <https://shs.cairn.info/revue-langages-2004-4-page-3?lang=fr>

RABATEL, Alain, « La valeur de ON pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », dans *L'information grammaticale*, n°88, 2001, p.32, en ligne. URL : https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2001_num_88_1_2726

RABATEL, Alain, « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », dans *Travaux neuchâtois de linguistique*, n°56, 2012, p. 23-42. URL : <https://shs.hal.science/halshs-00769273/document>

RABATEL, Alain, *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation*, Limoges, Lambert-Lucas, 2021.

RABATEL, Alain, LEPOIRE, Solveig, « Le dialogisme des discours représentés et des points de vue dans les explications, entre concordance et discordance », dans *Les cahiers de praxématique*, n°45, 2005, p.51-75. URL : <https://journals.openedition.org/praxematique/130>

RENAUD, « Près des auto-tamponneuses », 1983, dans *Genius* (site internet), paroles en ligne. URL : <https://genius.com/Renaud-pres-des-autos-tamponneuses-lyrics>

TATIT, Luiz, CARLOS LOPES, Ivã, « Ce que chanter veut dire dans l'énonciation musicale », dans *Signata*, n° 6, 2015, en ligne. URL : <http://journals.openedition.org/signata/1067>

TINKER, Chris, « *Chanson engagée* and political activism in the 1950s and 1960s: Léo Ferré and Georges Brassens », dans DAUNCEY, Hugh, dir., *Popular Music in France from Chanson to Techno*, Londre, Routledge, 2017, p. 139-152.

VAXELAIRE, Jean-Louis, *Linguistique synchronique du français moderne II : chapitre III (Linguistique de l'énonciation – La polyphonie de Bakhtine, Anscombe et Ducrot)*, séance 7 : « Modalité d'énonciation, Polyphonie », notes de cours, Université de Namur, cours du 25 mars 2020, slides n°10-12.

VION, Robert, « Modalités, modalisations et discours représentés », dans *Langages*, V.4, n°156, 2006, p. 96-110, en ligne. URL : <https://shs.cairn.info/revue-langages-2004-4-page-96?lang=fr&tab=texte-integral>

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange, *Sympathie et ironie littéraire*, C. r. de HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, 1996, dans « Romantisme », n°98, 1997, p.145-147. URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_98_4312

VRYDAGHS, David, *Explications d'auteurs français contemporains : chapitre III (Écritures de l'Histoire – Rue des Boutiques obscures)*, point 3.2.1.1. « la narration : personne et niveaux », notes de cours d'étudiants, Université de Namur, 2020.

WIKIPEDIA, « Ballade des temps jadis », dans *Référence – Au XXe siècle*, § 3, dernière modification faite le 8 décembre 2025. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ballade_des_dames_du_temps_jadis

WIKIPEDIA, « Georges Brassens », dans *Biographie, Le collégien*, § 1, dernière modification faite le 29 novembre 2025. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Brassens#Biographie

WIKTIONNAIRE, « excusez du peu », dernière modification faite le 20 novembre 2024. URL : https://fr.wiktionary.org/wiki/excusez_du_peu (consulté le 22 décembre 2025).