

Audrey Coudeville-Vue et al. : *Charles Trenet. Que reste-t-il de ses beaux jours ?* Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2021. ISBN 9791032003299. 350 pages.

Dans son ouvrage *Chanson. L'art de fixer l'air du temps* Stéphane Hirschi pose les bases d'une nouvelle discipline, la cantologie, ou l'étude d'une chanson dans sa globalité, comme une « rencontre entre un texte, une musique, et une interprétation » (Hirschi 2008, 25). Par-là, il contribuait grandement à battre en brèche l'idée trop longtemps retenue de la chanson comme un art mineur, indigne de l'intérêt de l'analyse et de la recherche universitaire. Fort heureusement, depuis 2008, la chanson a acquis ses lettres de noblesse et de nombreuses études lui sont consacrées. Ainsi l'ouvrage *Charles Trenet. Que reste-t-il de ses beaux jours ?* (dirigé par Audrey Coudeville-Vue) paru aux Presses Universitaires de Provence dans la collection « Chants Sons » en 2021 se présente-il comme la retranscription d'un colloque international et interdisciplinaire consacré à cet auteur-compositeur-interprète très connu, mais jusqu'alors peu étudié. De la sorte, ce colloque et l'ouvrage qui s'y rapporte mettent en valeur à la fois l'œuvre du « fou chantant » et la légitimité de l'étude de ce genre singulier qu'est la chanson. Le volume comprend 21 contributions, allant « de la sociologie à la stylistique, des études théâtrales et cinématographiques à la musicologie, des études intermédiaires à la littérature comme au journalisme » (8).

L'objectif général est de mettre en valeur la richesse, la modernité et surtout le caractère éminemment fondateur de l'œuvre de Charles Trenet, référence incontournable pour les chanteurs des générations suivantes. Pour ce faire, le colloque a été organisé autour de quatre axes de réflexion repris dans la structure de l'ouvrage : « Trenet dans et hors son temps », « Trenet, figure intermédiaire », « Questions de style » et « Sons des mots, sens du rythme ». Chaque partie débute par un exposé qui présente les bases de la problématique envisagée et se termine par un texte proposant une ouverture possible. Il ne s'agira pas ici de reprendre d'une manière exhaustive la totalité des articles : nous passerons plus rapidement sur certains, laissant au lecteur le loisir de les découvrir par lui-même.

Le titre de l'avant-propos rédigé par Bertrand Dicale « Charles Trenet ou le commencement » est significatif du caractère novateur, unique, voire imprévisible de l'œuvre de Charles Trenet par rapport à l'état antérieur de la chanson française « qui ne connaît guère que trois genres distincts – l'air sentimental, la chanson réaliste et le comique-troupier » (19). Évoquant le « choc » (18) de *Ya d'la joie* avec « La tour Eiffel part en balade », le premier triomphe de Trenet en solo, Dicale met en avant la « [s]ouveraineté du sourire » (18), « tour à tour rêveur, mélancolique, ironique, désarmé » (19) qui se démarque radicalement du comique chansonnier plutôt grossier en vigueur jusqu'à lui. La nouveauté réside aussi

dans l'usage du swing américain initié par les duettistes Pills et Tabet. L'humour décalé et la poésie des textes de ces derniers, avec un répertoire écrit par Jean Nohain et Mireille, ainsi que les chansons de cette dernière influencent grandement les premiers enregistrements de Charles Trenet et Johnny Hess et initient le répertoire solo de l'artiste. L'auteur souligne le « miracle » (21) d'une œuvre à la fois novatrice et populaire, capable de séduire aussi bien la génération qui apprécie le swing que le vaste public plus conservateur de Maurice Chevalier. Pour Dicale, Charles Trenet incarne une rupture et inaugure la figure de l'auteur-compositeur-interprète, artiste populaire mais non soumis aux lois du marché, qui aura par la suite le succès que l'on connaît. Avec lui commence la distinction entre des chansons purement commerciales et des chansons populaires mais de qualité. Selon la formule de l'auteur, Charles Trenet « libère la chanson » (22) et ouvre la voie aux grands artistes qui suivront : Brel, Brassens, qui se revendiquent ses héritiers, Barbara et plus tard Gainsbourg ou Bashung. Cet article a le mérite de poser d'emblée l'originalité de Trenet et de rappeler d'une manière enlevée le contexte nécessaire à la compréhension de cette dernière.

Charles Trenet dans et hors son temps

La première partie, « Charles Trenet dans et hors son temps », comporte quatre interventions qui replacent l'œuvre dans une perspective diachronique. Audrey Coudeville-Vue propose le premier texte « De Charles à Charles Trenet, l'émergence du « Fou chantant » (1933-1936) » qui traite de la première période de la carrière de l'artiste durant laquelle Charles Trenet chante en duo avec Johnny Hess et se forme au jazz. Dans cet article extrêmement précis et documenté, l'autrice rappelle que le duo propose des chansons novatrices dans un contexte qui reste marqué par des genres musicaux vieillissants : les grandes figures du music-hall, comme Mistinguett, Joséphine Baker ou Maurice Chevalier occupent toujours le devant de la scène, et règnent encore le comique troupier (Dranem, Gaston Ouvrard) ainsi que la chanson réaliste, à son apogée en 1930, et portée par des grands noms comme Damia, Fréhel ou Berthe Sylva. La nouveauté introduite par Charles Trenet réside aussi bien dans la mélodie inspirée d'Outre Atlantique que dans les textes d'un comique plus subtil ou évoquant des « joies sentimentales simples » (36) et dans le dynamisme de la jeunesse incarnée par les deux adolescents. Le duo connaît un succès consacré par la renommée internationale de « Vous qui passez sans me voir » qu'ils écrivent pour Jean Sablon. L'autrice souligne combien cette période va nourrir l'œuvre en solo de Charles Trenet et porte en elle les prémices de la figure du « fou chantant », éternel adolescent insouciant qui se joue de la tradition et la détourne pour mieux refuser le monde des adultes.

Audrey Coudeville-Vue évoque à la fin de son article l'importance de l'influence de Cocteau dans l'œuvre de Charles Trenet, thème que David Gullentops développe dans la seconde contribution « Charles Trenet et Jean Cocteau » : le sujet est alléchant, et son développement très éclairant à la fois sur un plan humain (les rapports entre les deux hommes) et artistiques (une réflexion sur ce qu'est la poésie). L'auteur commence par exposer, par une

« biographie croisée » (47) basée sur les différents types de documents que nous possédons (correspondance, journal du poète, informations venant des médias de l'époque) les liens d'amitié entre les deux hommes depuis leur première rencontre en 1931 jusqu'à la mort du poète en 1963. Charles Trenet a immédiatement vu en Cocteau « le seul HOMME qui comprenne vraiment (sa) jeunesse »¹ et le poète fut dès lors pour lui non seulement un ami, mais aussi un soutien et une source d'inspiration. En effet Cocteau, dans ses articles, ses lettres ou à l'occasion de discours a toujours loué et défendu le chanteur. Il prend notamment parti pour lui lors du débat public qui l'oppose à l'élite culturelle et intellectuelle de l'époque, le rapprochant d'Apollinaire pour « le culte de l'événement, du rare et de la surprise » et affirme le placer dans son « panthéon intime » (cité d'après Gullentops, 56), déclaration audacieuse aux yeux de l'Académie française qui considère encore la chanson comme un « genre mineur ». Pour autant, s'il le considère comme un des meilleurs auteurs-compositeurs-interprètes de son époque, Cocteau n'a jamais reconnu Charles Trenet comme un poète à part entière. En effet, le premier distingue nettement chanson et poésie pour deux raisons principales : « l'origine psychologique des textes et leur mode de diffusion » (cité d'après Gullentops, 58). Pour Cocteau, le poète tire son inspiration d'une instance supérieure qui l'utilise comme un médium, il est « une sorte d'oracle caché » (cité d'après Gullentops, 58). Cela exige de consacrer toutes ses forces à la transmission de cette « catégorie dramatique et prophétique de la littérature », ce qui ne saurait être jamais le cas d'une chanson qui « doit courir de bouche en bouche » (cité d'après Gullentops, 58). Cette conception élitiste de la poésie conduit son défenseur à affirmer que si Charles Trenet est le parolier idéal, si ses textes sont poétiques au sens d'une chose « insolite ou singulière » (cité d'après Gullentops, 58), ils n'en sont pas pour autant de la poésie. La seconde raison réside dans l'existence de la mélodie. Ici Cocteau propose une vocation populaire à la chanson, qui « est belle seulement si elle a été souvent chantée » ou « sifflé(e) par les cyclistes et les badauds » (cité d'après Gullentops, 59). David Gullentops termine sa contribution en rappelant que Cocteau s'est lui-même essayé sans y parvenir, à écrire des textes de chansons et que celles qu'il a écrites pour Susy Solidor ou Jean Marais sont plus des « chansons parlées » (60) qui visent à mettre en valeur la voix de l'interprète et non la mélodie. C'est à cette condition que le texte appartient au genre poétique. Les deux articles qui suivent envisagent l'influence qu'a eu Charles Trenet sur d'autres artistes. Sarra Khaled dans « Trenetement : d'un Charles à l'autre, les hommages de Charles Aznavour à Charles Trenet ou l'art de l'hommage autovalorisant », titre explicite, propose une étude des rapports amicaux et artistiques entre les deux hommes. Cécile Prévost Thomas, quant à elle, établit un parallèle entre l'œuvre de Charles Trenet et celle d'un artiste de la génération suivante, Jacques Higelin, dans la dernière contribution de cette partie « Les grands esprits se rencontrent. Correspondance enchantée entre Jacques Higelin et Charles Trenet », titre tout aussi programmatique.

Charles Trenet, figure intermédiaire

L'œuvre de Charles Trenet ne se limite pas aux chansons puisqu'il a aussi écrit des poèmes, des romans et un essai biographique. Il s'est aussi intéressé au cinéma, en tant d'abord qu'accessoiriste et décorateur puis plus tard en tant qu'acteur, scénariste et compositeur de musique et chansons de film. Tout cela a participé à son succès et sa pérennité et justifie l'angle d'approche de la seconde partie, consacrée à la dimension intermédiaire d'une œuvre protéiforme.

Catherine Thomas ouvre cette partie en montrant, pour reprendre les éléments du titre de sa contribution, en quoi Charles Trenet s'est constitué en « passeur intermédiaire ». Après avoir rappelé les bases de cette notion récente qu'est l'intermédialité, elle prend appui sur le texte de la préface écrite par Serge Gainsbourg pour un recueil d'anthologie des œuvres de Charles Trenet afin de présenter en quoi ce dernier a su utiliser les médiums techniques, les médias et les médiums afin de pérenniser son œuvre. Les nouvelles technologies lui offrent en effet une plus large diffusion avec « les haut-parleurs », « la TSF », les « gramophones » évoqués par Gainsbourg dans ladite préface, ainsi que le perfectionnement du microphone. Il s'est aussi servi des médias pour inscrire dans les esprits une identité forte, due à l'usage du « feutre clair » et à une expressivité qui préfigure les chanteurs de variétés à venir. Pour finir, il utilise les différents médiums (chansons mais aussi poèmes, films...) de manière à s'ériger en « magicien » capable de transcender le temps et l'espace. La seconde partie de l'article illustre cette dernière idée avec l'étude détaillée de la chanson « C'était... c'était... c'était... ». L'analyse que propose Catherine Thomas est très dense et utilise avec brio les notions de l'intermédialité.

Dans la seconde contribution (« Les poèmes de Charles Trenet : une œuvre à connaître ? »), Brigitte Buffard-Moret questionne les rapports entre la poésie et les textes des chansons de l'artiste, sachant qu'il a écrit très tôt et tout au long de sa vie des poèmes. Brigitte Buffard-Moret souligne tout d'abord les différentes influences que l'on peut observer dans l'œuvre poétique du chanteur : Albert Bausil à l'adolescence, puisque le jeune Charles Trenet publie des textes dans l'hebdomadaire *Le Coq catalan* fondé par celui qui est qualifié de « poète sage » (114) dans sa versification. En se basant sur les poèmes du chanteur, Brigitte Buffard-Moret montre ensuite que Charles Trenet, qui à ses débuts, écrit des textes qui relèvent davantage du poème en prose, s'inspire aussi de manière manifeste de Max Jacob, Baudelaire, Verlaine et Laforgue, mais également d'Antonin Artaud, Max Jacob et Jean Cocteau. Il leur emprunte les ruptures de ton, l'association d'éléments hétéroclites, les effets de surprise. Les répétitions et les jeux de mots, qui peuvent provenir de Bausil, sont fréquemment utilisés par Charles Trenet, de même que des « performances rimiques » (120) qui font rimer pareillement des vers courts et jouent sur des « échos sonores » (120). L'autrice fait à juste titre remarquer qu'il use des mêmes effets dans ses chansons. On est là dans une perspective d'étude plus biographique, et qui éclaire un aspect de l'œuvre de Trenet qui n'est peut-être pas le plus intéressant : l'autrice en avait bien conscience, mais elle parvient habilement et *in fine* à justifier l'intérêt de cette étude pour comprendre la place de Trenet comme chansonnier.

Dans l'article suivant, Luca Di Gregorio se penche sur une influence plus populaire pour Charles Trenet : « L'écriture-album ou la culture médiatique dans le poème : de Jules Laforgue à Charles Trenet ». Nous retrouvons donc Laforgue, retenu par l'autrice pour illustrer l'« incorporation, et même la *déictisation* » (127) de la culture de masse en poésie, et particulièrement de la culture américaine. C'est la pratique de l'écriture-album, très en vogue à la Belle époque, autour notamment de la figure de Buffalo Bill. Charles Trenet, qui, depuis son passage aux studios de Joinville, connaissait bien la culture médiatique américaine, a été un des premiers à utiliser ce procédé afin de jouer sur la connivence avec le public : Luca Di Gregorio le montre à travers certaines chansons et de manière encore plus nette dans le roman que Charles Trenet publie en 1965 : *Un noir éblouissant*.

Marie Cadalamu s'intéresse dans son article « Charles Trenet au cinéma : une figure originale du film de chanteur » à une autre facette de l'artiste. Trenet a participé dans les années 30, puis 40 à cinq films dont les plus connus sont *La Route enchantée* (1938, réalisé par Pierre Caron) et *La Romance de Paris* (1941, œuvre de Jean Boyer). Après avoir rappelé les caractéristiques de ce genre à la mode à l'époque, à savoir qu'il s'agit de valoriser l'image médiatique déjà connue de la vedette-chanteur, Marie Cadalamu montre que les films de Charles Trenet s'inscrivent dans cette mouvance : l'artiste y interprète un chanteur (*La Route enchantée*), et ses personnages reprennent l'image du « fou chantant » : cette expression les qualifie d'ailleurs dans *La Route enchantée* et dans *La Romance de Paris*, fusionnant ainsi la *persona* du chanteur et le personnage du film. Charles Trenet reculera d'ailleurs encore la frontière qui les distingue en « s'incarnant lui-même dans les films auxquels il participe dans les années 50 » (142). En effet, il n'intervient pas seulement comme interprète, mais aussi comme scénariste (*La Route enchantée*), et il compose la musique et les chansons de la plupart de ses films. Il parvient ainsi à « créer un univers cinématographique cohérent » (142) caractérisé par une fantaisie qui prime sur le réalisme et une *persona* originale de rêveur farfêlé et en marge de la société. Par les analyses des films susmentionnés, l'autrice démontre que les scénarii sont au service d'une « célébration de la marginalité poétique » (144) qui culmine dans *Adieu Léonard* où la « folie douce de Charles Trenet » (147) s'allie avec « l'univers surréaliste des frères Prévert » (147). Charles Trenet insuffle dans ses films une inventivité qui le rapproche du surréalisme et « des avant-gardes artistiques de l'époque » (152). Une autre originalité des films réside, selon Cadalamu, dans la musique, plus précisément dans « l'introduction du jazz dans le cinéma chantant et [...] la « francisation » de ces rythmes » (152).

Du film de chanteur à la comédie musicale il n'y a qu'un pas, que franchit Bernard Jeannot dans la contribution suivante intitulée « Les chansons de Charles Trenet ou la possibilité d'une comédie musicale ». L'auteur s'appuie sur l'interprétation théâtralisée, voire « grotesque » (162) de Charles Trenet pour montrer que cela le rapproche d'un « comédien musical » (171) dans un jeu baroque d'identités masquées.

La section se termine avec un « Témoignage : dîner avec un ami » de Dominic Daussaint qui évoque ses rencontres avec le chanteur. C'est pour lui l'occasion de mettre en lumière des aspects moins connus de Charles Trenet, aspects concernant notamment sa personnalité et son intérêt pour les autres formes d'art (peinture, cinéma, littérature). Réalisateur et pro-

ducteur, Dominic Daussaint avait contacté le chanteur avec le projet d'un documentaire sur lui qui n'a malheureusement pas vu le jour. En revanche il a créé le site internet du Portail des amis de Charles Trenet, site de référence sur l'œuvre du « fou chantant ». Cet article clôt donc la partie par une note plus personnelle, légère et anecdotique, mais on peut regretter que la transcription écrite de ce qui s'est voulu un discours oral vivant ne mette pas en valeur le style de l'auteur.

Questions de style

La troisième partie s'intéresse aux « Questions de style » et propose cinq études qui tendent à prouver la profondeur et la complexité d'une œuvre moins légère ou superficielle qu'il n'y paraît.

Bruno Blanckeman ouvre cette section en proposant d'analyser les rapports entre « Diversion et divertissement dans l'œuvre de Charles Trenet ». Dans cet article à la fois complet et riche, qui varie les modes d'analyse, l'auteur se propose de montrer que l'apparente drôlerie des textes et de la *persona* du chanteur dissimule avec « un jeu de cryptage sur fond de cache-cache intime » un sens plus profond et le motif de la « gaie inquiétude » (119). L'auteur commence par rappeler que l'image publique de Trenet a souvent été réduite à un chanteur de divertissement et que « légèreté » n'est pas « superficialité » (201). La première sert à évoquer l'état de plénitude et d'accord avec le monde caractéristique de l'enfance et Charles Trenet, pour l'exprimer, retrouve les procédés des surréalistes, notamment l'association de mots. Blanckmann associe la joie du chanteur à la notion d'énergie et souligne en évoquant la dimension plus sombre de certaines chansons (morts, revenants, etc.) combien derrière elle la nostalgie est prégnante. Cette ambiguïté est développée par Blanckmann en prenant l'exemple de trois chansons qui recèlent un sens caché et font allusion, pour qui sait lire entre les lignes, à l'homosexualité masculine : « Michelle, j'aimerais tant... », « La Folle Complainte » et « Le Jardin extraordinaire ». L'auteur termine son article en s'interrogeant sur les différentes images de Charles Trenet à travers les époques : au caractère novateur et créateur du « fou chantant » des années 30 succède dans les années 60 et 70 l'image plus conventionnelle d'une vedette réduite au pur divertissement et dépassée par la génération nouvelle, qu'incarnent des chanteurs comme Brassens, Brel, Barbara ou Ferré. En revanche, dans les années 80 Charles Trenet retrouve son succès et séduit un nouveau public avec un concert « anthologique » (206) au Printemps de Bourges, puis les années suivantes des prestations dans des salles prestigieuses et des tournées en France et au Canada. C'est aussi l'époque d'une reconnaissance institutionnelle et universitaire.

Joël July poursuit en décelant chez « Trenet, une tendance à détraquer la romance ». Replaçant l'œuvre dans son contexte, il commence par constater que Trenet s'inscrit bien dans la « veine palpitante de la romance » (209), attribut du chanteur de charme comme Maurice Chevalier ou Tino Rossi. Cependant, après avoir rappelé les différentes acceptions du terme et les caractéristiques de ce type de chanson, « blquette sentimentale » (210) « d'inspiration

populaire et naïve » (209) destinée à un public féminin, l'auteur se propose d'examiner en quoi Charles Trenet prend ses distances envers cette dernière, voire la tourne en dérision. En analysant les textes de « La Romance de Paris », de « Fleur Bleue » et de « Tout me sourit », l'auteur montre tout d'abord que ces romances ne sont pas forcément à prendre au premier degré. Ainsi de nombreux éléments de « La Romance de Paris » vont dans le sens d'une « distanciation » (213) par rapport aux clichés d'usage : entre autres les rimes très (trop ?) conventionnelles, l'« idéalisation naïve » (214) qui accumule les stéréotypes, les interventions du narrateur hétérodiégétique qui toutes suggèrent le caractère illusoire de l'histoire racontée, etc. Il en va de même dans « Fleur Bleue » : le « flottement » (215) énonciatif, l'énumération de clichés contribuent à déprécier l'expression « fleur bleue ». En outre le lyrisme et le pathétique attendus sont respectivement mis à mal, l'un par l'irruption de la farce avec le « dragon à moustache » et l'« assez grosse dame / pas fleur bleue », l'autre par la réaction finale de l'amant délaissé qui se console rapidement en pensant à ses nouvelles conquêtes à venir. Le dernier exemple étudié est « Tout me sourit » : là aussi le narrateur en fait trop, ce qui, ajouté à la musique « très enlevée » (218) et à l'allusion grivoise finale apparente la chanson plus à une « fanfaronnade » (218) qu'à une romance. Les analyses stylistiques proposées, très fines, mériteraient d'être toutes citées, mais le manque de place nous contraint à laisser au lecteur le plaisir de les découvrir lui-même.

Ensuite l'auteur élargit sa réflexion à des procédés plus généraux. L'un, narratif, consiste à envisager l'évolution de la relation amoureuse dans le temps et à présenter une fin dysphorique : c'est le cas dans « Pigeon vole », « J'ai connu de vous » ou « Bateau d'amour ». Charles Trenet joue aussi très tôt de son âge et présente dans nombre de ses textes la nostalgie d'une romance qui appartient à une époque révolue. Le chanteur dénature aussi la romance en la transformant « soit en un rêve un peu déjanté, soit à une simple montée de sève » (220) : il ne s'agit point ici d'amour, mais d'une montée du désir sans rapport avec l'objet désiré. Selon Joël July, la stratégie la plus manifeste consiste à jouer sur les registres et à décrédibiliser le lyrisme en y introduisant des éléments « comiques ou burlesques » (221), procédés déjà relevés par Boris Vian. Ainsi le seul refuge pour Charles Trenet demeure la nostalgie, mais une nostalgie heureuse, en accord avec l'utilisation des rythmes entraînants du jazz. L'article se termine par l'examen des raisons possibles de ce « détraquement insidieux » (223) : plusieurs sont envisageables, mais l'auteur retient surtout le caractère novateur de Charles Trenet qui initie là un mouvement dont nombre d'artistes se réclameront par la suite et l'homosexualité du chanteur qui lui interdit de vivre « le grand amour » (224). Joël July enquête avec brio sur un aspect qui peut être insoupçonné de l'œuvre de Charles Trenet et nous fait découvrir tout l'intérêt de cette subtile composante.

Stéphane Chaudier poursuit cette réflexion sur la distance que le chanteur instaure avec le sens premier et enjoué de son œuvre avec une réflexion sur « La métachanson de Trenet : les ambiguïtés de l'enchantement ». Après avoir rappelé la définition et les caractéristiques de la métachanson, l'auteur constate que nombre de chansons de Charles Trenet, dont certaines appartiennent aux plus célèbres (« Je chante », « La Romance de Paris », « Le Jardin extraordinaire », etc.), font référence au fait de chanter (ou de jouer de la musique, ou de

danser...) et donc relèvent de cette catégorie. En ce cas la distance impliquée par le morphème *méta* ne crée pas une remise en cause de la gaité spontanée liée au chant, au contraire elle procure une « forme redoublée de participation ou de communion », un « surcroît de plaisir » (228). L'analyse de « Je chante », « Boum ! » et de « Le Soleil et la Lune » montre la présence non seulement du « procédé métachansonnier » (231), mais aussi la mise en abyme de la chanson : une chanson dans la chanson. Stéphane Chaudier poursuit en reliant ce procédé à une expression du monde et de la nature animés par les chants et par là en accord avec le chanteur dans une émotion commune. Dans la seconde partie de son article, l'auteur présente une brève typologie de la métachanson afin d'introduire la notion d'art poétique, entendu comme « la métachanson processuelle élargie » (234), celle qui propose une réflexion sur l'art de la chanson prise dans sa globalité. Il étudie dans cette perspective le cas de « Y a de la joie », « Fleur bleue » et de « La Romance de Paris ». L'article se termine par une interrogation sur les pouvoirs du chant : il semble que Charles Trenet en propose une conception ambivalente, entre plaisirs « hédonistes » (240) et caractère illusoire de ces plaisirs.

La notion de « baroque » est justement reprise par la contribution suivante, « Trenet classique ou la mesure de l'exubérance baroque », due à Jean-Pierre Zubiare. L'auteur explique en quoi l'œuvre de Charles Trenet est porteuse d'ambivalences et parvient à appartenir conjointement à ces deux esthétiques. Il analyse ce délicat jeu d'équilibre dans les chansons des années 30 jusqu'aux années 70, ce qui met en valeur la complexité qui se cache derrière l'apparente simplicité des dites chansons.

Il revient à Stéphane Hirschi de clore la section avec un article dont l'intitulé semble imiter des jeux de mots dont Charles Trenet était friand : « Le fantôme et la pâte à papa ou le père perd toujours chez Trenet ». L'auteur s'attache, en suivant la chronologie, à repérer les figures du père évoquées dans les chansons, figures qui sont aussi celles d'un rival dont le chanteur se débarrasse de diverses manières, l'enjeu étant, bien entendu, la mère. Ce « désir d'œdipe » (268) culmine dans « Pâte à papier » (en 1999 ! Charles Trenet semble hanté du début jusqu'à la fin de sa carrière par cette volonté enfantine de renverser la puissance paternelle) : le fils en arrive à mâcher symboliquement de la « pâte à papa » dans la « jubilation sauvage et archaïque » (270) du scat et du jeu sur les sonorités ; la voix du fils se fait triomphalement entendre.

Son des mots, sens du rythme

La dernière partie est consacrée à examiner les rapports entre les textes et la musique (mélodie et rythme) qui sont intimement liés dans les chansons et particulièrement dans celles d'un auteur-compositeur-interprète comme Charles Trenet.

Dans la première contribution, intitulée « Trenet et le microphone : un artifice du naturel », Colette Lucidarme examine, comme l'indique le titre, ce que l'usage du microphone, qui se perfectionne avec la prise de son unidirectionnelle au moment où le chanteur com-

mence à monter sur scène en solo, a apporté à Charles Trenet, et, de manière plus générale, « ce que l'usage de l'amplification a changé sur le plan de l'esthétique vocale » (275). L'autrice se propose de mener son étude à travers l'analyse de trois chansons : « Verlaine », « Que reste-t-il de nos amours ? » et « La Mer ». Il s'agit là de ballades, genre hérité des crooners américains « au souffle retenu et aux intonations modulées » (278), auquel Charles Trenet s'adonne dans les années 40 et qui rompt avec ses chansons précédentes plus marquées par le comique et les jeux de mots. Or Colette Lucidarme fait remarquer que Charles Trenet n'abandonne pas pour autant son « jeu vocal articulé et détaché » (278) ce qui instaure des moments de silence, notamment à la fin des vers, allégeant ainsi le chant. Cela permet au chanteur de reprendre son souffle et de se concentrer plus sur l'interprétation que sur la performance vocale. Charles Trenet joue aussi sur le souffle, l'articulation, le timbre de la voix, sur des « micro-effets interprétatifs » (283) et élargit l'usage de ces différents procédés à l'ensemble de son répertoire. Ainsi parvient-il en libérant le chant de toute la pesanteur de la voix poussée à donner une impression de naturel (obtenue grâce à l'artifice du micro et à une stylisation très travaillée : l'oxymore du titre de l'article l'annonçait) et de légèreté qui s'accorde bien au style jazzy de la musique. On peut remarquer une nouvelle fois la modernité de Charles Trenet, qui inaugure là un type nouveau d'interprétation.

Dans l'article suivant proposé par Franck Ferraty, « Du jazz chez Trenet : sur la route enchantée d'un *Frenchy* crooner », l'auteur présente tout d'abord le parcours musical du chanteur, son intérêt très tôt et jamais démenti pour le jazz et ses principales influences. Ensuite il nous livre une riche analyse de l'orchestration de trois chansons célèbres, « Je chante », « J'ai ta main », « Que reste-t-il de nos amours ? », pour conclure sur « la dette immense de Trenet envers le jazz » (296) et sur les qualités d'interprétations du chanteur qui a su accorder la langue française à une musique venue d'Amérique.

Perle Abbrugiati se penche ensuite sur l'un des plus grands succès de Charles Trenet, « La Mer », dans « La mer n'est pas la plage, ou les adaptations de *La Mer* ». L'autrice commence par une analyse détaillée de la chanson, et notamment de sa structure métrique et de son système de rimes et d'échos sonores afin d'en montrer la richesse et la complexité. Elle étudie ensuite trois adaptations de cette chanson pour observer la manière dont l'auteur-adaptateur s'est tiré de sa tâche délicate, ce qui souligne par contraste l'originalité et la spécificité de la version originale.

La dernière contribution se présente sous la forme d'un texte libre et personnel. Yves Charnet, poète et écrivain, y évoque des souvenirs et son admiration d'enfant pour le chanteur. Une dernière fois les différents aspects de l'œuvre de Charles Trenet nous sont rappelés avec une nostalgie heureuse qui aurait certainement plu au « fou chantant ».

Pour résumer, la richesse des interventions, dont les différentes approches se répondent et se complètent, illustre la pertinence de l'analyse cantologique et intermédiaire : il fallait bien cela pour tenter de cerner une œuvre aussi vaste et protéiforme que celle de Charles Trenet. Cet ouvrage a la vertu, me semble-t-il, de revivifier, ou de modifier, de préciser l'image peut-être un peu convenue que l'on peut se faire, superficiellement, de Charles Trenet. On peut en effet ne garder de lui que l'image un peu surannée du chanteur vieillissant et comblé de

reconnaisances institutionnelles, ou celle, plutôt superficielle, du jeune homme enjoué et primesautier qui, sous son chapeau en arrière, égrène ses chansons légères. Or, nombre de contributions mettent en évidence la complexité et l'originalité de l'œuvre du chanteur et la maîtrise dont ce dernier faisait preuve : les analyses fournies et convaincantes en apportent une preuve éclatante. Si nous ne devions retenir qu'un aspect de cet ouvrage ce serait la mise en lumière qu'il apporte à une caractéristique essentielle dans la longue carrière de Charles Trenet : le souffle nouveau que ce dernier a amené à la chanson dans les années 30 et 40. Charles Trenet a inauguré la figure de l'auteur-compositeur-interprète telle qu'on la connaît aujourd'hui, en témoignent les hommages que lui ont rendus de nombreux artistes comme Aznavour, Brel, ou plus proches de nous Gainsbourg, Thiéfaïne ou Higelin. Si d'autres qui sont venus après lui ont été, et sont encore, plus célèbres que lui, si l'on peut légitimement lui préférer l'intensité de Brel ou la poésie de Barbara, il demeure que tous lui sont redevables : Trenet leur a montré et ouvert la voie². Il était à la fois un précurseur et un catalyseur, et ce n'est pas le moindre des mérites de cet ouvrage que de rappeler l'importance de son rôle dans l'histoire de la chanson française. Les études proposées ici peuvent être lues à la fois comme une belle illustration de la pertinence de leur domaine d'exploration respectifs et comme des éclairages parfois surprenants et remarquablement complémentaires de l'œuvre de Charles Trenet. Cet ouvrage répond ainsi admirablement à la question que pose son titre « Charles Trenet. Que reste-t-il de ses beaux jours ? », au point que sa lecture suscite l'envie de (ré)-écouter les œuvres du « fou chantant ».

Bénédicte MORO (Université Aix/Marseille)

Notes

- 1 Charles Trenet, lettre non datée (Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds Jean Cocteau).
- 2 Et bien sûr, homophonie facile, on ne peut s'empêcher de penser « et aussi la voix »...

Bibliographie

- Cocteau, Jean : *Écrits sur la musique*. Éd. D. Gullentops/M. Haine. Paris : Vrin, 2016.
- Hirschi, Stéphane : *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*. Paris : Les Belles lettres, 2008.
- Trenet, Charles : *La Route enchantée*. Présentation de Serge Gainsbourg. Nantes : Le Temps Singulier, 1981.