



HAL
open science

”Les duos des chansons”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Les duos des chansons” : (La mixité et le ngangan). Stéphane Chaudier (coord.). Chabad-abada - Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine, Presses Universitaires de Provence, p. 213-234, 2018, Coll. ”Chants Sons”, 9791032001547. hal-01973400

HAL Id: hal-01973400

<https://hal.science/hal-01973400>

Submitted on 8 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Joël July

**Les duos
des chansons**



La mixité et le gnangnan

Aix-Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Prenez un peu de champ face à notre objet : par quelle bizarrerie la chanson se chanterait-elle seule ? Vouée au divertissement d'une assemblée et cherchant à créer une connivence, du lien et une complicité dans une communauté sociale (chanson à boire ou à danser, chanson de métier pour se donner du cœur à l'ouvrage, chanson de revendication pour se donner le courage de la révolte ou au moins la consolation de la plainte partagée), la chanson aurait pu / aurait dû rencontrer le groupe et le collectif avant de s'établir en spectacle et de se réduire à des solos dans le courant du XIX^e siècle. Doit-on imputer cette réduction à la difficulté de chanter en chœur et de se répartir les paroles, aux contraintes de se produire en groupe (techniquement et économiquement, des troubadours médiévaux jusqu'au retour, aujourd'hui, à des spectacles acoustiques plus intimistes ou plus rentables¹), à l'influence de la poésie lyrique qui favorise une énonciation du texte par une voix unique ? Il faut bien que ces critères-là aient joué de concert pour que la chanson, art par nature nécessairement collaboratif², fasse la part si belle aux solos et à la valorisation par le vedettariat du seul chanteur ou de la seule

chanteuse. Pourtant, mais finalement assez sporadiquement compte tenu de nos remarques préliminaires, entre le solo ultra majoritaire et le groupe plurivocal relativement rare³ (Les Compagnons de la chanson, Les Frères Jacques, Le Big Bazar, Le Grand Orchestre du Splendid, La Compagnie Créole, Pow Wow, les Wiggles, LEJ, toutes ces formations ne pratiquant pas toujours et à égalité le chant choral), on a vu et on voit toujours fleurir des duos et leur popularité ne se dément pas. On pourrait d'abord – on devrait bien sûr – distinguer les duos constitués par opposition à ceux qui se forment de manière occasionnelle : Stone et Charden pour la partie de leur carrière la plus en vue de 1971 à 1974⁴ vs Sheila et Ringo en 1973 qui méditent un coup publicitaire quelque temps avant leur mariage. Inspirée d'ailleurs par les nombreux succès du tandem Stone et Charden, la chanson va permettre aux deux vedettes de délaisser un

1 Version *unplugged*, débranchée des guitares électriques.

2 Nous renvoyons le plus tôt possible au volume I de la collection « Chants Sons », *Du collectif à l'intime*, et notamment à l'introduction rédigée par nos soins : Joël July, « Singulièrement pluriel », Aix-en-Provence, PUP, 2016, p. 5-24.

3 La majorité des groupes, de Téléphone à Louise Attaque, fonctionnent en fait avec une voix unique : le reste du groupe se borne à un rôle en amont dans la création ou il a la tâche d'instrumentiste lors de la performance. Ceci a donc des conséquences sur l'énonciation du texte de chanson qui peut rester le plus souvent au singulier quand au contraire les groupes plurivocaux, si rares soient-ils, permettent (ou incitent à) des énonciations plurielles ou impersonnelles.

4 Lorsque sonna l'heure du succès pour Stone et Charden en 1971 avec *L'Avventura*, ils étaient déjà en couple depuis cinq ans, autant que leur biographie nous permette d'en juger.

moment leurs carrières solos respectives. Le disque est écrit par Paul et Lana Sebastian sous le titre *Les Clés qui n'ouvrent pas ta porte*. Claude Carrère, le producteur de Sheila et Ringo, convainc les frères et sœurs Sebastian de céder leur chanson au couple star, la fait réadapter par la parolière Michaële et lance le disque quelques jours avant leur mariage. Il se vendra à plus de 600 000 exemplaires en France. Le texte de cette chanson met en scène un couple assez populaire qui compense la banalité de ses sorties, de son cadre de vie et de son régime alimentaire au moyen d'une complicité charnelle implicitement évoquée par l'écoulement des heures que les déictiques précisent ; ce contentement « d'amour et d'eau fraîche » leur permet de rejeter (tout en les répétant) les clichés érotico-touristiques de la toute fin des Trente Glorieuses :

[...] *Mets-nous un peu de musique et prends ma main*
Tu es venu me chercher tout à l'heure
Pour aller au cinéma
On a oublié le temps et l'heure
Il est minuit déjà
Il fait moins deux dehors, les grêlons
Frappent sur les carreaux
On va se faire des œufs au jambon
Du pain grillé, du café chaud
Laisse les gondoles à Venise
Le printemps sur la Tamise
On n'ouvre pas les valises
On est si bien
Laisse au loin les Pyramides
Le soleil de la Floride

Mets-nous un peu de musique et prends ma main
(lallations)
On est si bien
Laissons Capri aux touristes
Les lunes de miel aux artistes
Mets-nous un peu de musique et prends ma main
Le réveil vient de sonner et déjà
Il faut bien se quitter
À ce soir mon amour, on ira
Peut-être bien au cinéma⁵

Pourtant, plus que les motivations de ces attelages, c'est le dispositif textuel instauré par le duo qui mérite de nous retenir ; peu importe en effet pour notre propos la célébrité des interprètes et le point de vue que le récepteur, plus ou moins informé de leur vie intime, se fait de leur assortiment. Malgré le lien évident entre la personnalité des chanteurs et la question de la mixité ou de la platitude des duos – les exemples qui précèdent, leur contexte et leur inspiration en témoignent –, nous ne nous attarderons pas sur cette perspective historico-médiatique ; nous nous cantonnerons à l'analyse textuelle puisque le duo impose qu'une situation d'énonciation soit suggérée avec quelque précision : là où la voix du soliste peut émaner d'une source imprécise, les voix du duo qui se croisent doivent prendre une existence plus réelle, comme des voix qui se parlent et communiquent, comme des corps qui se voient ou se devinent : l'impératif singulier

5 Sheila, Ringo, *Laisse les gondoles à Venise*, 1973.

de Sheila (« *Mets-nous un peu de musique* ») doit précéder l'impératif pluriel (« *Laissons Capri* ») ; il faut bien que Sheila dise, soumise et reconnaissante, « *Tu es venu me chercher* » pour que Ringo assume le détournement du projet culturel par le divertissement sexuel : « *on a oublié le temps et l'heure* » ; et quoi de plus réaliste et prosaïque que ces considérations climatiques et diététiques !

Ce premier exemple et tous les autres qui viennent à l'esprit suffisent à le prouver : le duo favorise les aveux éternels⁶ ou les sollicitations grivoises⁷ (ou leur contraire, éventuellement déjà moins attendu : des disputes caricaturales ou des mésententes⁸). Car le duo transforme

une chanson en discours réel, en dialogue obligatoirement verbalisé, limité et convenu ; ce qu'une chanson à une voix peut éviter par les récits (narrations faites *a posteriori*), par les monologues intérieurs, par les paroles absurdes ou décalées, le duo ne le peut pas, il met deux voix en présence dont l'échange sera difficilement fictif ou incohérent puisqu'elles interagiront, il doit garder un ancrage réaliste, même quand il a des prétentions à l'idéalisme. Aussi, dans un souci de distinction des voix, et pour choisir une thématique amoureuse que le public privilégie pour danser (les slows), pour se séduire et pour s'émouvoir, les duos sont le plus souvent hétérogenrés/hétérosexués, c'est-à-dire mixtes. C'est ce qu'explique cette métachanson de Jacques Pills, qui fut un partisan acharné des duos puisque après avoir créé des duos masculins dans les années 1930, il sollicita des duos mixtes avec sa première épouse Lucienne Boyer, puis sa seconde Édith Piaf. Avec cette dernière, il chante *Pour qu'elle soit jolie ma chanson*⁹, sur des paroles d'Édith Piaf elle-même et une musique de Louiguy :

*Pour qu'elle soit jolie, ma chanson,
Il faut avant tout être deux.
Il y a bien sûr un garçon
Et une fille pour le rendre heureux.*

réécoute, plus cette chanson apparaît comme un théâtre allégorique à deux voix. » (p. 25)

9 http://www.dailymotion.com/video/x76kku_jacques-pills-et-edith-piaf-en-duo_music.

6 *Tu es le soleil de ma vie*, Sacha Distel, Brigitte Bardot, EMI, 1972. Comme le précédent tube, celui-ci est un cover d'une chanson de Stevie Wonder, encore peu connu à l'époque, adaptée par Jean Broussole.

7 *Pauvre Lola*, Serge Gainsbourg en solo, éditions Sidonie (avec le rire de France Gall), 1964, repris par Bourvil en 1970 dans une version parodique où la voix féminine s'exprime de manière explicitement érotique grâce à une contribution plus « étendue » de Jacqueline Maillan.

8 *Paroles, paroles*, Dalida, Alain Delon, single issu de l'album de Dalida *Julien* (Orlando / Sonopresse), 1973 ; nous prenons à la lettre cette chanson qui fait entendre les reproches féminins à l'égard des cajoleries hypocrites de la gent masculine, indépendamment de l'analyse métadiscursive qu'a proposée Peter Szendy dans *Tubes. La Philosophie dans le juke-box* (Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 24-29) : « Ils se partagent les rôles [...] : elle est la môme, il est le gars, comme dans *Le Tube* de Boris Vian ; mais surtout, elle sera le Chant et lui sera le Mot. Si bien que plus on la

*Si vous me prêtiez votre voix
Pour chanter avec moi
Cette chanson d'amour,
Mais elle n'a rien d'original
C'est tout à fait normal
Qu'elle rime avec « toujours ».*

Le refrain alterne avec du dialogue parlé à la louange presque parodique du répertoire de Piaf ; il proclame d'un seul tenant la nécessaire mixité (« *un garçon et une fille* ») et la banalité consubstantielle qui en découle (« *rien d'original* »). Donc un homme et une femme se parlent en direct, réduisant le temps de cette conversation au cadre limité d'une chanson : que peuvent-ils se dire ? Des mièvreries, des douceurs, du badinage, des promesses. Et c'est bien le cas des chansons citées plus haut et de toutes celles qui ont marqué nos esprits, de *Couchés dans le foin*¹⁰ à *Sous le vent*¹¹ en passant par les tubes des années 1970¹²... En trois minutes, le duo,

souvent un discours mixte en temps réel, peut difficilement sortir de l'ornière du grand amour et de la satisfaction des cœurs et des corps (et le souhaite-t-il ?) : « nos deux voix sont d'accord sur l'intensité de notre amour et elles se le confient, successivement ou simultanément, empiétant toujours l'une sur l'autre dans le même élan », voilà le credo ou plutôt le protocole du duo. Lorsqu'il est intégré dans un opéra ou une comédie musicale ou un film¹³, le duo peut au moins profiter du hors champ/hors chant (des récitatifs et de tout le reste de l'intrigue) pour se poser comme le

10 Mireille, Jean Nohain, *Couchés dans le foin*, chanson d'abord créée par deux hommes, Talbet et Pills, le futur époux d'Édith Piaf.

11 Céline Dion, Garou, *Sous le vent*, album de Garou Seul (par allusion à la comédie musicale *Notre-Dame de Paris* qui l'a fait connaître quelques années plus tôt), paroles et musique de Jacques Veneruso, Sony Music, 2001, Victoire de la chanson de l'année en 2002.

12 Non contents d'être le couple star de la décennie, de proposer un titre qui pourrait problématiser les relations femmes/hommes (« perdre » ou « gagner » par l'amour... quoi ? l'éternité ou la liberté...), de s'exposer dans un clip qui pourrait ne pas briller par

son féminisme l'année même de profondes luttes contre la misogynie (http://www.dailymotion.com/video/x2x51g_johnny-et-sylvie-j'ai-un-probleme-1_music), de faire paraître leur duo en juin de l'année 1973, juste après *Le Prix des allumettes* de Stone et Charden en janvier, *Laisse les gondoles à Venise* de Sheila et Ringo en mars, établissant à la fois le mythe et la saturation du mythe, Johnny Hallyday et Sylvie Vartan dans *J'ai un problème* (musique de Jean Renard et paroles de Michel Mallory, 45 tours, Philips, 750 000 exemplaires vendus) finissent de nous décevoir par leur problème... avec la langue française, à cause de leur usage pour le moins inélégant de la conjonctive en *que* au lieu du verbe à l'infinitif : « J'ai un problème, j'ai bien peur que je t'aime » (vs *de t'aimer*). La rime n'est plus source de poésie mais d'incorrection.

13 Comme ce fut souvent le cas dans les années 1930 (mode du music-hall puis des comédies musicales au cinéma), les années 1950 (mode de l'opérette) ou les années 1990-2000 (mode des spectacles de comédie musicale sur de grandes scènes parisiennes après le succès de *Starmania* et surtout *Notre-Dame de Paris*).

jalon d'un parcours progressif ; mais dans la situation ordinaire du discours isolé d'un duo occasionnel, il est condamné en tant que pièce unique à l'inlassable répétition de ces poncifs.

C'est certainement cette facilité et cette fréquence des duos à frôler l'inanité qui vont les « ringardiser » aux yeux et aux oreilles à la fois du public averti qui les méprisera et des artistes qui s'y risqueront de moins en moins. Nous tenterons d'ailleurs dans un premier temps de repérer les périodes qui leur ont été favorables et les ont ressuscités et celles qui les ont cantonnés dans la chanson sans qualité ; cette brève histoire des duos cherchera les causes externes (vedettariat, économie discographique) et les conditions internes (tentatives de revisiter les schémas stéréotypés) qui ont facilité leur renaissance au début du troisième millénaire. Mais nous montrerons aussi et surtout comment le duo va profiter de ce qui fait sa force, sa plurivocalité, et qui à d'autres périodes lui a fait courir le risque d'être « gnganngnan¹⁴ », et

14 On emploie ce terme familier pour les connotations qu'il véhicule : sensiblerie à la fois exagérée et naïve, au point qu'elle en paraît ridicule, presque hypocrite ou du moins insincère, comme une pure convention verbale et gestuelle. On exprime ainsi par l'usage ludique de ce mot enfantin, forgé par gémation, notre dette d'abord à Stéphane Chaudier qui l'a lui-même utilisé lors d'une communication consacrée à Orelsan (« Orelsan et la parodie agressive du discours gnganngnan ») lors de la journée d'étude « Parodie » organisée à Aix-en-Provence par Perle Abbrugiati (et

permet pourtant, c'est tout l'enjeu de notre démonstration, de mettre les deux voix en opposition ou au moins en résonance subtile.

Les conditions d'une « déringardisation »

Malgré un passé passif et entaché par des exemples comme ceux de 1973, précédemment évoqués, le duo est actuellement une forme de chanson à la mode¹⁵ comme l'illustrerait parfaitement *Les Filles d'aujourd'hui*, le beau succès en 2016 du couple Joyce Jonathan et Vianney¹⁶ avec une chanson qui tente de montrer les infléchissements sociétaux et les attermolements amoureux, les exigences féminines et les dépits masculins :

dont les actes seront l'objet d'une publication ultérieure dans cette collection « Chants Sons » des PUP), et à Stromae qui emploie lui aussi l'adjectif *gnganngnan* dans la chanson *Tous les mêmes*, que l'introduction de ce volume commente très précisément à plusieurs reprises.

15 Nous irions même jusqu'à dire que la tendance s'accroît et que la plus-value accordée aux duos pourrait être d'ordre culturel comme un marqueur esthétique de la chanson de qualité. Ainsi Cyril Mokaïesh qui n'avait pas eu recours aux duos sur ses trois premiers albums en propose-t-il deux sur son dernier album *Clôture* en 2017, l'un avec Bernard Lavilliers, l'autre avec Élodie Frégé.

16 Chanson parue en single et incluse dans l'album *Une place pour moi* chez Polydor / Universal. Le vidéo-clip, qui met les deux interprètes dos à dos, a été vu près de 40 millions de fois (au 20 janvier 2018) et recevait à sa sortie plus de 250 000 visites par jour en moyenne (<http://www.youtube.com/watch?v=MUyLUE9mVWw0>).

Joyce Jonathan :

Elles sont énervantes, les filles d'aujourd'hui

Et malheureusement j'en fais partie

Elles sont trop hésitantes, les filles d'aujourd'hui

Elles savent pas ce qu'elles veulent

Elles savent pas dire : oui

Vianney :

Les gens de mon temps s'en lassent

Et de ce temps les gens se lassent

Ce retour en grâce, difficilement prévisible, s'explique néanmoins par un faisceau de raisons et circonstances qui, énumérées, permettront facilement de comprendre les conditions de son épanouissement. En 1998, sous l'influence assez indirecte de *Starmania*¹⁷ (1978) ou des *Misérables*¹⁸ (1980), Luc Plamondon pour le livret et Richard Cocciante pour l'orchestration montent la comédie musicale *Notre-Dame de Paris* (Palais des Congrès de Paris) dont le succès fera bouler de neige jusqu'à aujourd'hui, des *Dix Commandements* (Palais des Sports de

Paris, 2000) à *Robin des bois* (Palais des Congrès de Paris, 2013), en passant par *Roméo et Juliette* (Palais des Congrès de Paris, 2001). Si, par exemple, les chansons les plus populaires de *Notre-Dame de Paris* (*Vivre*, chantée en solo par Hélène Ségara ; *Belle*, chantée en trio par Garou, Daniel Lavoie et Patrick Fiori ; *Le Temps des cathédrales*, chantée en chœur pour les refrains) ne sont pas des duos, le livret lui-même propose maintes situations de duo, et toutes les comédies musicales qui suivent font de même, comme *Aimer*, extrait de *Roméo et Juliette*, dont le déroulement protocolaire dans la répartition des voix est symptomatique de l'adhésion des cœurs :

Roméo :

Aimer c'est c'qu'y a d'plus beau

Aimer c'est monter si haut

Et toucher les ailes des oiseaux

Aimer c'est c'qu'y a d'plus beau

Juliette :

Aimer c'est voler le temps

Aimer c'est rester vivant

Et brûler au cœur d'un volcan

Aimer c'est c'qu'y a d'plus grand

Roméo et Juliette :

Aimer c'est plus fort que tout

Donner le meilleur de nous

Aimer et sentir son cœur

*Aimer pour avoir moins peur*¹⁹

17 C'est moins l'influence de la version initiale (album concept 1978) représentée en 1979 au succès controversé que la version plus décisive de 1988, portée par les ventes progressives du disque.

18 Là encore, c'est moins l'influence de la version française initiale de Robert Hossein que celle des représentations en France de l'adaptation anglaise au cours des années 1990. Par ces deux exemples d'ailleurs, *Starmania* et *Les Misérables*, on voit bien combien les années 1980 résistèrent au kitsch de la comédie musicale ; il faut bien attendre la génération suivante pour que prenne la mayonnaise de la chanson chorale saisie dans un ensemble narratif.

19 Vincent Niclo, Cécilia Cara, *Aimer*, album *Roméo et Juliette*, 2001, auteur-compositeur Gérard Presgurvic, producteur Gérard Louvain.

Le recours à l'énumération avec anaphore, à l'infinif impersonnel qui transforme chaque vers en formule, l'absence de références à l'intrigue shakespearienne disent bien à la fois la volonté d'isoler la chanson de l'ensemble fictif à laquelle elle appartient et le recours aux clichés sentimentaux et poétiques (« oiseaux », « volcan », « cœur » qui baignent dans les comparatifs et les superlatifs). Il s'agit de rendre le duo transportable hors de l'ensemble où il a pris naissance pour mieux le diffuser en radio et lui assurer une existence autonome florissante. Notons enfin que ce duo, doublement voué à l'expolition (reprise d'une même idée sous des formes différentes) et à la surenchère, peut difficilement échapper à l'emprise du gngnan.

Mais il y a pire : grâce à la télévision, le duo, en reprise, peut jouer les prolongations. La tendance des télé-crochets à proposer des *battles*²⁰ y pourvoit, qui « saucissonne²¹ » un tube pour en proposer une énonciation successive doublée. Les producteurs de disques

s'adonnent à cette même pratique lorsqu'ils veulent relancer à partir de 2001, à la suite de la crise du disque, la carrière vieillissante d'anciennes vedettes en leur proposant d'enregistrer une compilation qui semblera originale au public par l'insertion d'une seconde voix, celle d'invités de la nouvelle génération sur chacune des chansons : la vedette sollicite, comme pour les « featurings » du rap²², des interprètes moins accomplis qui viennent revisiter en sa compagnie ses standards. La vertu de ces duos d'artistes, sur le modèle de l'émission *Taratata* de Nagui, est de donner le prétexte à des résurrections qui vouent l'éphémère chansonnier à une soudaine et réjouissante pérennité²³. Ils créent des associations fraternelles de chanteurs qui

20 Un ou une *battle* (« bataille » en anglais) est un terme de la culture hip-hop qui désigne une compétition entre rappeurs, échangeant leurs meilleurs raps spontanés, dont l'issue se juge à l'applaudimètre. Le terme a depuis été récupéré par la télévision et les médias, pour devenir « une » *battle*, duo sur une même chanson, pour permettre au jury de départager des concurrents.

21 Rappelons que le mot *tube* remplace dans le jargon discographique le mot *saucisson* pour désigner un grand succès populaire un peu indigeste ou creux à la fin des années 1950 à l'instigation de Boris Vian.

22 L'un des plus symboliques duos du début des années 2000 est d'ailleurs une association non mixte entre le rappeur Passi (transfuge du groupe de rap Ministère A.M.E.R.) et le chanteur et compositeur de variété Calogero pour le titre *Face à la mer* en 2004 (album *Odyssée*).

23 Ainsi les reprises patrimoniales de Patrick Bruel en 2002 sur l'album *Entre deux* (au titre polysémique : entre deux guerres, entre deux albums originaux, entre deux interprètes) : ces duos transforment un solo pour lui redonner un coup de jeunesse, évitent le conflit sexuel de la voix masculine de Bruel avec les paroles d'une cantrice (*Où sont tous mes amants ?* ou *Premier Rendez-Vous*) en mixant les voix, créent enfin l'impression ludique ou dynamique d'une confidence à l'*alter ego* lorsque Bruel accouple deux voix masculines comme dans *Celui qui s'en va* en duo avec Alain Souchon, ou *Que reste-t-il de nos amours ?* en duo avec Laurent Voulzy.

se situent volontairement dans l'intergénérationnel ; ainsi, conviée à reprendre d'anciens tubes, la Nouvelle Scène française peut-elle profiter ainsi d'un modèle illustre et tutélaire. Mais ce duo en saucissonnage transforme rarement le tube en une récréation duelle²⁴, et d'autre part la production discographique s'empare du filon : ainsi en va-t-il des duos qu'a initiés Johnny Hallyday en concert jusqu'aux albums de Françoise Hardy (*Parenthèses*, 2006), de Michel Delpech (&, 2007), de Charles Aznavour (*Duos*, 2008), de Salvatore Adamo (*Le Bal des gens bien*, 2008), de Gérard Lenorman (*Duos de mes chansons*, 2011), d'Alain Chamfort (*Elles & lui*, 2012), d'Enrico Macias (*Venez tous mes amis !*, 2012) ou de Nicolas Peyrac (*Et nous voilà*, 2013).

Mais la mode des duos trouve aussi des fondements moins mercantiles et plus artistiques quand on constate que collectivement la Nouvelle Scène française a créé avec eux une communauté (d'intérêts et de style). En 2001, face à la chanson de variété

et aux recrues des télé-crochets, il s'agissait de marquer son territoire par une solidarité générationnelle inscrite dans une chanson de qualité, qui privilégiait le texte par rapport à la musique et surtout mettait l'originalité de la voix en avant par rapport à sa puissance : on citerait comme emblématique le couple Jeanne Cherhal et Albin de la Simone ou les invitations de Vincent Delerm lors de ses récitals, jusqu'à son duo avec Benjamin Biolay sur son dernier album²⁵ :

Biolay :
Encore Paris la nuit
Les néons, les taxis
Encore le matin blème
Les chanteurs sont tous les mêmes
Delerm :
Jusqu'à la fin du jour
Je chanterai mon amour
Est-ce que c'est un problème ?

Au-delà de l'inscription subjective par les pronoms de première personne, la fluidité d'une syntaxe qui privilégie les descriptions en phrases nominales permet d'apparenter des parcours aussi différents que ceux de ces deux chanteurs comptant au nombre des artistes découverts à l'aube des années 2000²⁶.

24 Ces reprises donnent tout de même parfois l'impression que les artistes veulent créer des lignages et des filiations éthiques. Nous signalons ainsi la reprise d'Adamo et Bénabar sur l'album *Le Bal des gens bien* pour la suite sociétale qu'elle donne à la chanson *Vous permettez Monsieur*. En plus de l'invitation ironique des années 1960 à « être sage » malgré la danse, un second dialogue s'instaure entre les deux artistes et c'est le fils, Bénabar, qui doit permettre à un dragueur sexagénaire, Adamo, de danser avec la propre mère du premier, qu'on imagine veuve ou divorcée.

25 Vincent Delerm, Benjamin Biolay, *Les chanteurs sont tous les mêmes*, album *À présent*, Tôt ou tard, 2016, <http://www.youtube.com/watch?v=mNNhQGnKnDg>.

26 Nous signalerons sans y prendre part que Biolay, par le passé, a pu exprimer des réserves face à la chanson

Le clip vidéo qui donne aux chanteurs la même position en surimpression d'un décor parisien confirme que le duo cherche à solidariser les expériences. Tout en revendiquant son évidente diversité, la chanson tisse en son sein une infinité de liens, forme un corps compact dans lequel les individualités cèdent la place à une sorte de communautarisme bienséant. La plupart des duos sur lesquels nous insisterons émaneront de ce mouvement-là.

Mais, comme nous l'avons dit, ce n'est pas une mode exclusive, réservée au XXI^e siècle, au contraire. Cyclique, elle fut déjà privilégiée à deux époques, qui sont des tournants significatifs. Le premier date des années 1930, les années folles, sous l'influence de chansons importées du cinéma parlant qui met à la mode les comédies musicales pour lesquelles il débauche d'ailleurs les chanteurs de l'époque, de Tino Rossi à Maurice Chevalier. On peut citer le duo René Koval et Pauline Carton avec *Sous les palétuviers* (1934), extrait de l'opérette d'Henri Duvernois *Toi, c'est moi*²⁷ ; ou Arletty et Michel Simon avec *Comme de bien entendu* (texte de Jean Boyer et musique de Georges Van Parys) pour le film *Circonstances atténuantes* en 1939. Ce sont évidemment les années de succès de Mireille après son séjour aux États-Unis, sa collaboration avec le librettiste Jean Nohain

dont Pills et Talbet chantent en duo les premiers titres : l'un d'eux sera interprété avec succès par Mireille elle-même et Jean Sablon *Puisque vous partez en voyage*, en 1935, qui préfigure les congés payés de l'été 1936. *Tout va très bien Madame la marquise* de Paul Mizraki, interprété par Ray Ventura et ses collégiens en 1935, date de cette époque d'avant-guerre et à sa manière incarne l'aveuglement bourgeois face à la catastrophe nazie qui s'approche. Si l'on peut dégager de ces pièces fantaisistes un témoignage de l'époque, elles adoptaient la mixité, notamment *Sous les palétuviers*, pour suggérer la passion sous le manteau du burlesque, sans risquer la censure. Avec un peu moins de risque, les années 1970 reprendront cette mixité en raison de son évidente valeur érotique²⁸ ; si les années 1960 ont réussi à faire évoluer les mœurs, de Gainsbourg à Polnareff en passant par Johnny Hallyday *vs* Antoine, le duo des années 1970, toute contestation bue, infléchit la vague yéyé vers l'eau de rose²⁹ et

qu'il jugeait minimaliste des amuseurs tels que Delerm et Bénabar. Ce dernier s'en était ému.

27 <http://www.tunerdebrest.fr/sous-les-paletuviers-tu-viens>.

28 Rappelons le succès du groupe Il était une fois qui propose entre Joëlle Mogensen et Richard Dewitte un duo dans les règles pour le titre *J'ai encore rêvé d'elle* en 1975. Le guitariste et parolier Serge Koolen avait-il conscience de son impudeur à l'époque en suggérant que les draps se souviennent des rêves nocturnes masculins ?

29 Citons en contre-exemple le duo parodique formé par Bobby Lapointe et Anne Sylvestre pour se moquer de la vacuité de ces chansons en duo mixte : *Depuis l'temps que j'attends mon prince charmant*

les shows de Maritie et Gilbert Carpentier³⁰, malgré la nostalgie qu'ils peuvent susciter, sacralisent le cadre promotionnel de ces duos caricaturaux. À la suite de tous les exemples convenus déjà cités, il faudrait montrer la généralisation de cette pratique à travers des tentatives plus audacieuses (comme nous le

(Disques Meys, 1969), <http://www.youtube.com/watch?v=EYxKa97McVg>.

30 On réécouterà le savoureux hommage de Bénabar (album *Reprise des négociations*, Sony / Jive, 2005, page 2), teinté d'ironie et d'autodérision, consacré aux *Top* et *Numéro 1* produits dans le courant des années 1970 par le couple désormais légendaire de *Maritie et Gilbert Carpentier* (si l'on veut bien mesurer le degré de mythification d'un couple par l'ordre prototypique dans lequel les prénoms apparaissent systématiquement). Pour des gens de notre génération, évoquons pour mesurer le degré d'adhésion du public à ses soirées cathodiques proposées le samedi par les Carpentier le souvenir ému du filet de bave visible pendant le baiser de Jeane Manson et Julio Iglesias en 1980 à la fin de l'interprétation du succès du latin lover *C'est ma vie* : <http://www.youtube.com/watch?v=bNaU3DnDkCY>. Combien le rôle magistral de potiche qu'assume Jeane Manson dans cette vidéo passa au second plan pour les téléspectateurs pubères qui ne retinrent que l'impudeur de l'échange salivaire ! Aujourd'hui, nous pouvons regarder cette séquence avec le filtre de l'expérience et ce qui y semble scandaleux, c'est moins l'enlacement des artistes et leur *French kiss* que le rôle auquel ils se prêtent, simulant ou stimulant un désir que le gros plan rend obscène. On mesure aussi le goût d'un certain public pour les duos puisqu'on transforme ici par l'illusion du seul cadre de l'écran une chanson monovocale au titre confessionnel en idéal de duo.

verrons encore dans la seconde partie) : Serge Gainsbourg et ses compagnes artistiques³¹ (Gall, Bardot, Birkin, Deneuve), *Brouillard dans la rue Corvisart*, par Françoise Hardy et Jacques Dutronc³² ou Claude François avec *Le téléphone pleure* en 1974. Ce dernier, qui cédera tout de même à la mode du duo mixte sentimental pour *Quelquefois* en 1976 (avec Martine Clémenceau) par exemple et qui pratiquait plus souvent qu'à son tour le duo dans les émissions télévisées, imagine un dialogue aux soubassements pathétiques entre un père divorcé et sa fille qui ne le connaît pas³³. Cet exemple célèbre peut retenir notre attention par tous les pièges qu'il déjoue et la manière dont il contourne les difficultés du duo : comment concilier une conversation téléphonique continue avec les attentes

31 Il en sera question dans la troisième partie, « Du côté des chanteurs », dans l'étude de Jean-Pierre Zubiato.

32 Chanson écrite par Michel Jonasz et Gabriel Yared, disponible sur l'album de Françoise Hardy *Musique saoule* sorti chez EMI / Pathé-Marconi en 1978 (référence 33 tours : 2 C 070-14697). L'originalité du texte tient à son implicite : on ne devine qu'au finale qu'il s'agit en réalité de deux monologues solitaires que la rencontre physique vient interrompre. <http://www.youtube.com/watch?v=gHMDppjTWYI>.

33 Cette chanson est inspirée d'un succès américain sorti la même année mais le parolier français Frank Thomas augmente la difficulté car la petite fille (Frédérique Barkoff) ne sait pas que son interlocuteur est son père : il faut donc le suggérer aux auditeurs. Cette version plus radicale accentue le drame et les trémolos de la voix de Claude François font le reste.

d'un refrain qui répète les mêmes ph(r)ases de la discussion ? La chanson invente un déplacement de la petite fille (pour interroger sa mère dont elle rapportera cruellement et naïvement les refus) qui permet au chanteur de monologuer en se lamentant lors des refrains³⁴. Ce cas particulier des années 1970 renvoie la rengaine amoureuse traditionnelle dans laquelle les amants dialoguent à peine, sans se différencier et en reprenant en chœur le refrain, au rang de chanson stupide, comme n'en produiront plus les années 1980, à quelques exceptions près, cas rares de la grande variété, souvent pourtant couronnés de succès : Peter et Sloane, *Besoin de rien, envie de toi* ; Julie Piétri et Herbert Léonard, *Amoureux fous* ; Philippe Lavil et Jocelyne Béroard, *Kolé seré* ; Elsa et Glenn Medeiros, *Un roman d'amitié* ; Sophie Marceau et François Valéry, *Dream in blue* ; Véronique Jeannot et Laurent Voulzy, *Désir*. Remarquons que toutes les fois où le duo s'est standardisé, il s'est appauvri même aux yeux du grand public auquel il était pourtant destiné et s'est quasi éteint sous l'influence d'une sorte de réaction : l'âge d'or des ACI à partir de 1975 qui ne l'emploieront presque jamais³⁵ et l'arrivée des groupes.

34 Nous ne reviendrons pas sur le duo d'Alain Barrière et Annie Cordier, *Tu t'en vas*, dont l'introduction de Stéphane Chaudier a montré le standard inversé. Voir *supra*, p. 44-45.

35 Il est à ce titre révélateur que 1) Francis Cabrel a évité les duos (sauf ceux de pure convention télévisuelle)

Ainsi, les duos tendent à disparaître au cours des années 1980. Trois raisons à avancer : le duo rend les performances scéniques difficiles car comment organiser un récital sur plusieurs soirs, une tournée, en utilisant un deuxième interprète pour une chanson occasionnelle seulement³⁶ ; l'arrivée en France des groupes à la fin des années 1970³⁷ a pu procéder à ce retranchement individuel des chanteurs à texte et a rendu les duos obsolètes ; enfin,

jusqu'en 2015 où il accepte de participer au titre de mentor pour la chanson *À l'air libre* de Bastien Lanza (album *2h du mat*, My Major Company, 2015), que 2) le duo créatif Souchon/Voulzy attendra quarante ans pour s'afficher sur la même pochette (album *Alain Souchon & Laurent Voulzy*, 2014), que 3) Renaud ne constituera un duo qu'en 2002 avec Axelle Red pour la chanson *Manhattan Kaboul*, que 4) Jean-Jacques Goldman cherchera vite à éviter le duo constitué brièvement avec Michael Jones (*Je te donne*, 1985) en y associant Carol Fredericks, rencontrée dès 1987 (album *Fredericks, Goldman, Jones* en 1990) et ce trio plus adapté à la scène de l'aveu même de l'artiste, timoré pour les tours de chant, satisfait alors son goût du travail collectif et de la dissolution du vedettariat.

36 Citons le cas exemplaire de l'*Olympia* 69 de Barbara où Georges Moustaki, auteur confirmé depuis *Milord* pour Édith Piaf mais pas encore aussi célèbre qu'il le sera après *Le Métèque*, devra venir chaque soir pour interpréter *La Dame brune* qu'il venait d'écrire pour elle. Cas inverse pour Lara Fabian qui accompagnera Johnny Hallyday au Stade de France en 1998 pour interpréter avec lui *Requiem pour un fou*.

37 Lire à ce sujet l'exposé de Stéphane Hirschi, *La Chanson française depuis 1980*, chap. « Le son rock », Paris, Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », n° 8, 2016, p. 198 et sq.

comme nous l'avons démontré, le duo est victime de son caractère inévitablement gngnangnan, de son sentimentalisme ; il nous reste à comprendre ce qui structurellement favorise cette tendance et comment les années 2000 réinvestissent cette forme en cherchant souvent à la contourner.

Les conditions d'une valorisation

Le duo, s'il veut une juste répartition des voix, doit se présenter comme un chant amébéé où chaque locuteur (femmes ou hommes, femme et homme) a des intérêts divergents qu'exposent les couplets et qui ne se dissipent ou se complètent que dans le refrain où les voix concordent faute de toujours s'accorder. Si le duo ne s'approche pas un tant soit peu de cette disposition duelle, il prend le risque de la battologie où les voix s'entremêlent sans se distinguer ; il se rapproche donc du groupe choral et finalement du solo³⁸. C'est ce

38 C'est volontairement ce que propose le duo de Lara Fabian et Maurane, *Tu es mon autre*, 2001 (texte de Lara Fabian, album *Nue*). Les deux voix chantent ensemble l'intégralité du texte ; il n'y a pas de conversation mais simplement le doublement d'un monologue où l'individu s'adresse à son *alter ego* ; ce que représente le vidéo-clip où les deux chanteuses se regardent face à face dans un espace rempli de miroirs (<http://www.youtube.com/watch?v=CJu032508GY>). C'est également le cas des duos qui proposent un texte entièrement commandé par des pronoms *nous* comme *Tout au bout de nos peines*, chanté par Johnny Hallyday et Isabelle Boulay en 2004 (album *Tout un jour*).

type impropre (même s'il peut faire de belles compositions vocales selon l'harmonie des deux chanteurs) auquel nous sommes souvent confrontés pour des duos occasionnels à la faveur d'une reprise³⁹ : ainsi la chanson *En surface* qu'interprète Étienne Daho sur son album *Les Chansons de l'innocence retrouvée* (2013) est-elle enregistrée en duo avec Dominique A qui en est le parolier. Elle décrit le comportement d'un chanteur qui fait l'aveu d'une existence perdue dans le superflu et le superficiel et dont il se repent. Entièrement à la première personne du singulier, Étienne Daho la propose en single en avril 2014 avec sa seule voix. D'une version à l'autre, le duo devient solo et change un tant soit peu la réception que nous pouvons faire du morceau. Dans le premier enregistrement, les deux voix masculines tendent à collectiviser cette « vie de plume » comme un travers typiquement masculin⁴⁰ ;

39 Nous citons les émissions de Maritie et Gilbert Carpentier dans les années 1970 mais nous pourrions tout aussi bien évoquer les spectacles des Enfoirés pour l'association des Restos du cœur, très médiatisés et très populaires, à partir de 1992. Les livraisons les plus récentes proposent plus systématiquement des formations en trio ou collectives. La reprise se contente de décomposer le texte monovocal à la création, altérant souvent le sens, la logique constitutive et l'intimité de la chanson.

40 Les pronoms singuliers n'entravent pas la perception d'une énonciation collective par l'auditeur. Les *je* successifs perdent en particularité autobiographique ce qu'ils confèrent à l'énonciateur multiple en tant que type (et ici type masculin). C'est donc le même travail

dans la version solo, l'expérience se restreint au cas particulier du chanteur et, derrière lui, à l'*ethos* de dandy du chanteur Étienne Daho. En 1997, Clarika propose en solo sur l'album *Ça s'peut pas* la chanson *Non, ça s'peut pas*, dont voici quelques vers du début à la fin de la chanson :

*Ça s'peut pas qu'ça dure toujours, ça s'peut pas,
C'est trop fort, c'est trop pur, notre amour là
[...]
Ça s'peut pas qu'ton cœur s'emporte, ça s'peut pas,
Dans dix ans, derrière la porte, au bruit d'mes pas,
Ça s'peut pas qu'j'te fasse des choses, ça s'peut pas,
Quand j'serai fripée, pleine d'arthrose, ridée tout ça
[...]
Ça s'peut pas, ouais dis-le-moi, ça s'peut pas
Que notre amour, à nous y meure, allez, y restera,
On se tient fort la main, en marchant sur les parkings
On se dévore des yeux, sous la lune sanguine,
Et on s'croit plus malins, et on n'a peur de rien
Ouais on s'croit plus malins, ouais on n'a peur de rien,
rien, peur de rien*

L'énonciation à la première personne du pluriel (ou son équivalent par le pronom indéfini *on*) permet tout à fait de reprendre le titre en duo avec Bernard Lavilliers sur l'album *Joker*

de dédoublement par contamination qui s'observe dans le duo « prémédité » À toutes les filles de Félix Gary et Didier Barbelivien (1990, label Zone, éd. Sony) qui, à l'encontre d'*En surface*, se pécit d'un machisme ambiant qu'on associe frauduleusement à du « romantisme ». Voir une critique de la chanson dans Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, op. cit., p. 25.

en 2005. Dans le premier cas, la cantrice exprime seule sa passion (vœu pieux ?), d'une dénégation apotropaïque à une demande explicite d'acquiescement du partenaire : « *dis-le-moi ça s'peut pas* ». Dans la version en duo, les doutes et les demandes d'amour sont partagés par les amants qui sont également anxieux face à l'avenir, devenu incertain non pas par un éventuel défaut d'amour du côté masculin mais en raison de l'usure du temps.

Ces remodelages des configurations énonciatives d'une chanson tendent à prouver qu'au-delà des locuteurs référencés par les déictiques, et qu'on appelle sobrement chanteurs, il existe dans (et malgré) le brouillage temporel du texte et la brièveté de son empan, un archi-énonciateur, une voix narrative⁴¹, un interprète, qui distribue la parole dans nos chansons modernes souvent polyphoniques (le cas des duos ou de ces solos transformés en duos parce que la richesse ou l'ambiguïté du texte le permettent), qui fait entendre sa subjectivité moqueuse ou tendre, cynique ou compatissante, angoissée ou sereine et qui doit se distinguer des chanteurs et chanteuses (puisque si Daho et Dominique A étaient remplacés par deux autres vedettes masculines, le gain du duo serait le même). Pour autant, les duos non prémédités comme

41 Celle qui s'exprime par exemple dans les « chansons menties » entre la vedette d'un certain sexe et le locuteur d'un autre.

ceux-ci, s'ils permettent une analyse fine de ce qui se joue dans ce régime dialogique, ne proposent qu'accessoirement, accidentellement, une structure dialoguée. Or, comme nous l'avons montré, ce qui a ringardisé le duo des années 1970, c'est justement le dialogue amoureux, les voix successives qui concordent. Pour nous résumer, le duo était « gnangnan » pour cinq raisons que la modernité déjouera :

1. très souvent hétérosexué, mixte ;
2. thématique amoureuse dans un cadre prosaïque ;
3. pas d'opposition entre les voix hétérogenrées, elles se font chorus ;
4. pas d'évolution temporelle dans le dialogue qui reproduit une conversation vraisemblable ;
5. pas de retournement de situation ni d'effet de surprise, pas de médiatisation du discours.

Faire bouger l'un de ces attendus est déjà un gage de qualité et rend donc le duo plus intéressant. Nous ne pourrions pas analyser toutes les chansons plus ou moins récentes qui suivent, mais nous en signalons la pertinence pour notre démonstration. Par groupe, elles contrecarrent, chacune à sa manière, ces poncifs.

1 : le duo non mixte

- Anne Sylvestre et Alice, *Ma chérie*, 45 tours, 1979.
- Serge Gainsbourg et Eddy Mitchell, *Vieille canaille* (texte d'Eddy Mitchell), album d'Eddy Mitchell *Eddy Paris Mitchell*, Polydor, 1986.

- M. et Arthur H, *Est-ce que tu aimes ?*, album d'Arthur H *Adieu tristesse*, Polydor / Universal, 2005, Victoire du vidéo-clip 2006.
- Diam's et Vitaa, *Confessions nocturnes*, album de Diam's *Dans ma bulle*, EMI, 2006⁴².
- Aldebert et Simon Mimoun, *Mon homonyme*, album d'Aldebert *Mes meilleurs amis*, 2011.

Nous mélangeons dans cette catégorie ample des situations bien distinctes : du dialogue mère-fille d'Anne Sylvestre au duo homosexuel d'Aldebert, conversations légères ou dramatiques qui multiplient les interrogations à l'interlocuteur et permettent à l'auditeur de s'insinuer progressivement dans leur complicité ou leurs différends.

2 : le duo non amoureux

- Serge Gainsbourg et Charlotte Gainsbourg, *Lemon Incest*, album de Serge Gainsbourg *Love on the beat*, Philips, 1984.
- Renaud et Axelle Red, *Manhattan Kaboul*, album de Renaud *Boucan d'enfer*, 2002, Victoire de la chanson de l'année en 2003.

⁴² L'énonciation très théâtralisée de cette chanson est l'objet d'un commentaire dans Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, op. cit., p. 126-127. Elle est moins à proprement parler un duo qu'une chanson à quatre voix (Vitaa pour la femme délaissée et Diam's son amie pour la partie chantée et parlée, le compagnon et sa maîtresse pour la partie parlée, à un bref moment de l'intrigue) ou un sketch complètement scénarisé par un bruitage de vie urbaine qui mime les actions en même temps que se déroule le dialogue.

La mixité se met au service d'une cause qui évacue la passion. Dans ces deux chansons qui justement n'ont pas grand-chose à voir l'une avec l'autre, on sent bien (c'est évident chez Gainsbourg et sous-jacent chez Renaud) que les voix hétérosexuées utilisent la toile de fond sentimentale pour déjouer les attentes de l'auditeur et s'inscrire en faux contre toute tentation idyllique. Plus qu'un pas vers le conflit...

3 : le duo amoureux conflictuel

- Axel Bauer et Zazie, *À ma place*, album d'Axel Bauer *Personne n'est parfait*, Mercury, 2001.
- Alex Beaupain et Camélia Jordana, *Avant la haine*, album d'Alex Beaupain *Pourquoi battait mon cœur*, 2011.
- Albin de la Simone et Emiliana Torrini, *Moi, moi*, album d'Albin de la Simone *Un homme*, 2013⁴³.

De manière prévisible, les partenaires de chacun de ces couples se froissent pour quelques illusions, images trop précises de ce que l'autre doit être et faire, ou quelques égoïsmes que nul ne semble prêt à négliger. La question serait de savoir si les arguments et reproches qu'ils fournissent à leur interlocuteur sont genrés. Or si Zazie utilise les stéréotypes féministes, c'est pour les dépasser et le clip vidéo amplifie ce dépassement/

déplacement en proposant un play-back par lequel la voix féminine vient sur les lèvres d'Axel Bauer, et réciproquement. Albin de la Simone met d'abord en accusation la parole féminine qui s'épuise en égocentrisme, de façon un brin conventionnelle, mais le discours féminin dresse les mêmes accusations et c'est finalement l'homme qui en dernière instance emporte la palme de la vanité : « *Faisons de moi notre passion* ». Alex Beaupain, lui, fait discourir deux amants aux intentions contraires et dans lesquelles il serait difficile de démêler un comportement sexuel prédéterminé :

*LUI : Sais-tu ma belle que les amours
Les plus brillantes ternissent ?
Le sale soleil du jour le jour
Les soumet au supplice.
J'ai une idée inattaquable
Pour éviter l'insupportable.
Avant la haine,
Avant les coups
De sifflet ou de fouet,
Avant la peine
Et le dégoût,
Brisons là, s'il te plaît.
ELLE : Non, je t'embrasse,
Et ça passe.
Tu vois bien,
On s'débarrasse pas d'moi comme ça
Tu croyais pouvoir t'en sortir,
En me quittant sur l'air
Du grand amour qui doit mourir.
Mais, vois-tu, je préfère
Les tempêtes de l'inéluctable
À ta petite idée minable.*

43 Cette chanson a pour intertexte l'inoubliable *Parlez-moi de moi* que Guy Béart (auteur et compositeur) interpréta avec Jeanne Moreau en 1980.

*Avant la haine,
 Avant les coups
 De sifflet ou de fouet.
 Avant la peine
 Et le dégoût,
 Brisons là, dis-tu.
 LUI : Mais tu m'embrasses,
 Et ça passe.
 Je vois bien,
 On s'débarrasse pas d'toi comme ça.
 Je pourrais t'éviter le pire.
 ELLE : Mais le meilleur est à venir.
 LUI et ELLE : Avant la haine,
 Avant les coups
 De sifflet ou de fouet.
 Avant la peine
 Et le dégoût,
 LUI : Brisons là, s'il te plaît.
 ELLE : Non, je t'embrasse,
 Et ça passe.
 Tu vois bien. (Le refrain est bissé avec quelques
 infimes variantes.)*

La répartition des voix ne suit pas du tout ici la logique des couplets (sixains en 8/6/8/6/8/8) et des refrains (dizains complexes aux vers courts) et cette conception du duo est en soi particulièrement originale. La conversation en devient plus naturelle, plus crédible pour l'auditeur, puisque les intervenants se coupent la parole et que cet échange amène à une prise de décision. Si la parole est répartie à peu près équitablement, les voix s'enlacent comme les points de vue : ils ne se font pas écho pour une parole collégiale, ils s'affrontent, non à « *coups de sifflet ou de fouet* » comme le promettait

l'avenir, selon le point de vue masculin, mais à coups de baisers, comme l'indique une didascalie interne. Ils n'interrompent donc pas le dialogue sans qu'un vainqueur ait pu se dégager. Provisoirement peut-être, la voix féminine l'emporte : on retrouvait chez le garçon la thématique très féminine/féministe de Barbara « *Partir au plus beau* » comme dans *Parce que*⁴⁴, celle de Blaise Cendrars « quand on aime, il faut partir ». Rattachée à cette tradition qui la rendait d'autant plus « inattaquable », la résolution du chanteur, sage comme l'amputation d'une gangrène, raisonnable parce que douloureuse, devient « *idée minable* » dans la bouche féminine ; celle-ci préfère parier sur l'imprévu du temps, et faire confiance à un baiser consolateur. « *Je t'embrasse et ça passe* », dit-elle, calmant facilement les affres pusillanimes de l'amant, d'un simple baiser, comme une mère souffle sur le genou de son rejeton, divinité curative. Que nous dit cette chanson pour notre démonstration ? Elle montre que le duo peut être, même dans le bref espace d'une chanson, une saynète où les enjeux du couple paraissent plus cruciaux que frivoles, où les attentes de l'auditeur peuvent être dérangées et où les *ethes* des personnages se devinent en quelques mots, non sans plage d'ombre.

44 Barbara, *Parce que* [je t'aime] [1967], *L'Intégrale*, Joël July (éd.), op. cit., p. 91-92.

4 : le duo amoureux évolutif

– Benjamin Biolay et Jeanne Cherhal, *Brandt rhapsodie*, album de Benjamin Biolay, *La Superbe*, 2009.

Certes, la chanson de Beaupain aurait pu être rangée dans cette même catégorie, compte tenu du retournement de situation qu'opère le baiser féminin, dissipant l'« *idée minable* » du chanteur : mais la chanson de Biolay suffira à expliquer notre point de vue. Pour que le duo mixte s'étoffe, il faut que le temps s'écoule vraiment de la première à la dernière note : or la trouvaille géniale de Benjamin Biolay est de composer sa chanson des bribes de textes (des Post-it) laissées pendant une dizaine d'années environ sur le réfrigérateur d'une cuisine⁴⁵ : les voix alternent, passant de la confiance émouvante (« *Je suis enceinte* »), à la recommandation (« *Mais vérifie la date sur la boîte* », à propos d'une pizza laissée dans le frigidaire), puis au simple pense-bête dépourvu de sentimentalité (« *Sacs poubelle 50 litres* »). Les messages sont d'abord érotiques, puis amoureux, mais de plus en plus souvent informatifs et impersonnels ; la chanson s'achève avec les aigreurs et récriminations d'un couple qui a cessé de s'aimer, de s'entendre, de se parler : la séparation est inéluctable. L'usure du temps a vaincu l'amour. L'auditeur suit donc l'évolution du couple dans

son quotidien : chaque Post-it dans sa brièveté l'oblige à reconstituer le « hors champ » du discours à partir des indices du texte et de l'expérience que les protagonistes de la chanson et le public peuvent partager. Cet effet très habile de réalisme atteint son comble lorsque la chanson mentionne « *un truc important* » dont rien pourtant ne permet de deviner la teneur : l'importance de ce « *truc* » apparaît dérisoire ou toute relative au regard du temps qui passe ; mais on peut aussi penser que le texte se réfère à l'intimité secrète et fictive de ce couple pour attirer l'attention sur la composition fragmentaire de la chanson, qui fait toute son originalité. À notre corps défendant, nous nous éloignons des premières missives passionnelles ; nous accompagnons le couple dans sa descente aux enfers, tout en soupçonnant qu'à une deuxième écoute, bien des signes annonciateurs de la chute seraient repérables dès le début : l'investissement professionnel excessif de l'un et de l'autre, l'insistance un peu lourde sur les tâches à accomplir, un *n'oublie pas qu'on dîne chez ma sœur* où l'on sent poindre de l'agacement avant les reproches récurrents : « *La réunion est à 19 h 30 précises à l'école (le précises est souligné)* ». Cette allusion à la matérialité graphique du texte censé être le support de la chanson surprend, mais il a son intérêt psychologique : il présuppose toutes les fois où la cantrice a été en retard ; il inscrit subtilement le poids du temps qui passe dans la chanson.

45 D'où la marque publicitaire Brandt dans le titre, accolée au terme *rhapsodie*, étymologiquement « couture de chants », pour rendre compte du phrasé mélodique réservé à cette prose domestique.

Le plaisir de l'auditeur est donc triple : au plaisir voyeuriste d'entendre des mots à la fois crus et doux qui nous font entrer dans l'intimité érotique des personnages (Jeanne : « *Je rêve de ton corps et de tes mains* » ; Benjamin : « *Je t'embrasse encore, encore, ouais là aussi* »), au plaisir complice de comprendre les sous-entendus coquins ou désinvoltes des mots sur le réfrigérateur (« *Tu dormais si bien qu'j'ai pas osé te réveiller*⁴⁶ »), en reconstituant le contexte banal, parfois charmant, parfois pesant des Post-it (« *Parce que des fleurs dans une cuisine, c'est joli* » vs « *Le mec du câble passe entre 7 h 15 et 9 h 15 / Tâche d'être réveillée* »), s'ajoute le plaisir plus sombre de sentir arriver la désunion du couple que le rapprochement des derniers messages rend particulièrement brutale. La naissance de l'enfant n'y fera rien : apparu au premier tiers de la chanson, scolarisé depuis le second tiers, il a partie liée, on le devine, avec l'acquisition du chat, l'abonnement à Canal, le chalet à la montagne, sans parler des indices plus nets encore que sont la recette de pâte à crêpe et les « *trois avocats* ». Pris au piège de son romantisme, de son habitude des duos mixtes, du lyrisme des voix sensuelles, l'auditeur a voulu croire au conte de fées et au tableau charmant d'une belle idylle ; il est resté sourd

aux accords musicaux, à l'instrumentation métallique, à la fragmentation vocale et il est rattrapé, déçu, désenchanté, par la fatalité des « histoires d'amour qui finissent mal ». La chanson s'interrompt au plus près du déménagement qui emportera le réfrigérateur et ses traces d'amour : « *Il y a plein de trucs à toi dans l'bureau du fond* ».

5 : le duo distancié à effet de surprise

- Abd al Malik et Juliette Gréco, *Roméo et Juliette*, album d'Abd al Malik Dante, 2008.
- Yves Jamait et Zaz, *La Radio qui chante*, album d'Yves Jamait Saison 4, 2011.

Les deux exemples cités profitent du duo mixte tout en imposant un régime diégétique : ils racontent à la troisième personne la tranche de vie d'un garçon et d'une fille. Même s'il reprend les noms qui font attendre, désirer ou redouter, l'idylle la plus conventionnelle (*Roméo et Juliette*), Abd al Malik ne cesse de mettre à mal les conventions du duo sentimental : l'interprète féminine se nomme certes Juliette, mais il s'agit d'une Juliette Gréco à contre-emploi à qui la chanson ne confie pas le soin d'exprimer les pensées ou les paroles de la pseudo Juliette, pas plus qu'Abd al Malik ne fait entendre les discours de Roméo. Confiée à un narrateur omniscient, sentencieux, dont la voix se dédouble en deux interprètes, la chanson déroule implacablement le contraste entre le rêve, partagé par les deux protagonistes, d'une tendresse pleine de

46 Soit il s'agit d'une allusion piquante aux délices nocturnes, soit le jeune homme s'excuse de s'être dispensé du câlin matinal réglementaire dont, saturé par sa nuit d'amour, il n'éprouve guère le besoin, happé qu'il est par la vie professionnelle qui l'attend.

clichés et la réalité des déterminismes sociaux qui pèsent sur ces jeunes de banlieue : « *ce monde il est horrible et nos gamins ils y périssent tellement vite !* » Ce n'est qu'après coup que l'on comprend la dimension oraculaire de cette parole qui fait tomber le duo du lyrisme au tragique : il suffit d'un vers, d'une chute, pour que le destin, sous la forme d'un accident, balaie la vie des deux jeunes gens dans leur voiture, nous renvoyant, par un effet de bouclage, au début de la chanson : « *Il boit une huit-six, mini Austin, il sort du périp'h' / Gangsta rap culture, cette musique l'a rendu autiste* ». Chanson d'avertissement ? On pensait Shakespeare évincé et voilà que le dénouement réinscrit ces pitoyables amants dans le grand mythe de l'amour impossible. La chanson d'Yves Jamait prend elle aussi doublement le contrepied de nos habitudes en imposant une sexuation inversée : c'est Zaz qui décrit l'homme dépressif et c'est Jamait qui chante les fougues et la joie de vivre de la fille. Aussi le duo amoureux n'est-il qu'une construction hasardeuse d'un auditeur inattentif et la fin de la chanson lui fera un pied de nez ludique :

*Elle continuera donc seule
Lui fera toujours la gueule
Ces deux-là
Ne se croiseront pas
Faut quand même un minimum pour
Construire une histoire d'amour
Ça s'passera pas
Comme au cinéma*

Comme au cinéma ou comme dans les duos des chansons des années 1970... Est-ce l'époque qui a changé ou le regard que les chanteurs décident de porter sur la réalité des relations amoureuses entre les femmes et les hommes ?

Conclusion

Que la chanson propose un monologue, une tirade ou un discours imaginaire, que le chanteur soit seul ou au milieu d'un groupe pour lequel il assume la voix unique (individuelle ou collective), les auditeurs sont dans la plupart des cas confrontés en chanson à un discours d'essence poétique ; la configuration très spéciale du duo rapproche à l'évidence l'auditeur/spectateur du théâtre et c'est en cela qu'il est un renouveau utile et intelligent de l'époque contemporaine. Ce qui donnait de la naïveté à certains duos anciens, c'était leur volonté de mimer une conversation réelle en temps réel (difficile à concilier avec les contraintes du genre telles que le refrain et les rimes). Les duos cherchaient autrefois à clore la conversation entre la femme et l'homme. Or, quand une demande d'amour dans la chanson en solo reste en suspens, sans réponse de la part du destinataire fictif ou du public condamné par convention au silence (le quittera-t-elle ? reviendra-t-il ?), le duo pouvait laisser penser que réponse serait faite, enfin ! Et c'est peut-être ce à quoi se sont astreints, naïvement, les paroliers des duos des années 1970, à finir

le dialogue jusqu'à l'extinction des voix. Le duo contemporain mixte décale la résolution de l'intrigue et profite à plein de l'enchâssement des répliques, de leur indistinction, de leur béance. Il convie l'auditeur non plus seulement à rêver à d'improbables serments d'union éternelle, non plus seulement à idéaliser une hétéronormativité bénie mais plutôt à plonger dans les méandres psychologiques d'une relation particulière, rendue riche et tendue par les conditions mêmes du duo (alternance et connexion des voix, discours réaliste et clos),

doublées des conditions mêmes de la chanson (brièveté du texte, convention des rimes et du refrain, accompagnement musical, discours lyrique et poétique). En mettant un peu de fiel ou de sel dans le *duo*, les chansons les plus récentes et les plus créatives l'auront donc rapproché du *duel*, qui est à la fois un combat singulier, mais aussi une forme linguistique bien connue des langues comme l'hébreu ou le grec ancien, quand elles voulaient indiquer que deux personnes étaient en cause, en relation, ce qui parfois les mène jusqu'au conflit.