

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra francouzského jazyka a literatury



Klára Paseková

Langage expressif dans les chansons choisies de Jacques Brel

Český název: Výrazové prostředky ve vybraných písních J. Brela

Bakalářská práce

Praha 2011

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Eva Müllerová, CSc.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem « Langage expressif dans les chansons choisies de Jacques Brel » vypracovala samostatně pod vedením PhDr. Evy Müllerové, CSc., s použitím literatury, uvedené na konci mé bakalářské práce v seznamu použité literatury.

V Praze 17. 6. 2011

Tato práce by nemohla vzniknout bez lidské a odborné pomoci PhDr. Evy Mullerové, CSc., které bych tímto chtěla moc poděkovat.

Abstrakt

Výrazové prostředky ve vybraných písních J. Brela

V práci poukazujeme na gramatické jevy v písních *Amsterdam*, *Ces gens-là* a *Vivre debout*, které se stavají pro tohoto autora typickými, a to jak vzhledem k frekvenci, tak k vymezení gramatické role.

Analýzou jazykových prostředků v textech písní Brela (uváděcích slovesných výrazů, vztažných zájmen *qui/que* a spojek) je možné dojít k závěru, že jsou záměrně použity a jako takové se opakují v jednotlivých modelech. Brel tyto výrazy staví převážně na začátek verše, čímž navodí subjektivní pořádek věty a tyto výrazy se následně stavají stylově příznakovými.

Brel rovněž užívá tyto gramatické prostředky, aby umocnil svůj osobitý projev a zformuloval ho k závěrečnému hudebnímu projevu. V celém textu se projevuje postupná gradace, na níž se podílejí jednotlivé gramatické jevy.

Závěrem lze konstatovat, že všechny tyto zvolené gramatické prostředky mají u Brela svoji roli a jsou nepostradatelné pro « brelovské » vyznění písňových textů.

Abstract

Means of Expression Used in Selected J. Brel's Songs

In this work we identify specific grammatical means in songs *Amsterdam*, *Ces gens-là*, and *Vivre Debout*. These means have become typical for this author, both in terms of frequency as well as defining the grammatical role.

Through the analysis of the instruments of language used in Brel's song lyrics (e.g. introductory verbal phrases, relative pronouns *qui/que*, and conjunctions) it is possible to conclude that these are used intentionally and as such are repeated in individual models. Brel positions these expressions mostly at the beginning of the verse, thus inducing a subjective sentence order, and these terms then become style-signifying.

Brel also uses these grammatical means to reinforced his distinctive expression and form the final musical manifestation. Singular grammatical means are used throughout the text to jointly support the gradual escalation.

We can conclude that Brel uses all these grammatical means deliberately and they are indispensable for the « brelian » impact of his lyrics.

Table des matières

1.Introduction	- 3 -
2.« Phénomène Brel »	- 6 -
3.Thèmes principaux des chansons de Brel	- 8 -
4.Thèmes principaux des chansons choisies	- 10 -
4.1. Chanson « Ces gens-là »	- 10 -
4.2. Chanson « Amsterdam »	- 12 -
4.3. Chanson « Vivre debout »	- 13 -
<u>Moyens grammaticaux utilisés dans les chansons choisies</u>	
5.Utilisation des présentatifs	- 15 -
5.1. Il y a	- 15 -
5.2. Voilà	- 16 -
6.Pronoms relatifs	- 16 -
6.1. Usage du pronom relatif <i>qui</i> exprimant le sujet	- 17 -
6.2. <i>Qui</i> et le phrase relative	- 19 -
6.3. Usage du pronom relatif <i>que</i>	- 20 -
6.4. <i>Qui/que</i> en rôle du complément d'objet direct	- 21 -
6.5. Usage de la conjonction <i>et</i> devant les pronoms relatifs	- 21 -
6.6. Intentionnalité pendant l'usage des pronoms relatifs au point de la fréquence	- 23 -
7.Conjonctions	- 24 -
7.1. Fréquence des conjonctions dans les chansons choisies	- 25 -
7.2. Déplacement des conjonctions en tête du vers	- 26 -
8.Mise en relief	- 28 -
8.1. Redondance	- 29 -
8.2. Détachement et déplacement au moyen du présentatif	- 30 -

9. Gradation	- 32 -
9.1. Gradation par la répétition	- 33 -
9.1.1. Gradation par la répétition de tout un vers	- 34 -
9.1.2. Gradation par le changement des membres de la proposition répétée	- 35 -
9.2. Gradation par l'énumération des membres de la proposition	- 37 -
9.3. « Gradation brélieuse »	- 37 -
10. Textes complets	- 39 -
10.1. Amsterdam	- 39 -
10.2. Ces Gens-là	- 41 -
10.3. Vivre Debout	- 43 -
11. Résumé	- 44 -
12. Resumé v češtině	- 48 -
13. Bibliographie	- 52 -
13.1. Monographies	- 52 -
13.2. Grammaires	- 52 -
13.3. Dictionnaires et œuvres collectives	- 53 -
13.4. Audiovisuels	- 53 -
14. Annexes	- 54 -
14.1. Notes biographiques	- 54 -
14.2. D'autres chansons de Brel	- 55 -
14.3. Images :	- 60 -
14.4. Liste des images	- 64 -

1. Introduction

Jacques Brel appartient aux grands chanteurs français des années 50 et 60 du 20^e siècle. Ses chansons ont été couronnées de succès et jusqu'à nos jours certaines sont populaires même pour des pays comme la République Tchèque.

Ce chanteur nous a intéressés par la thématique de ses chansons et sa musique touchante. En regardant Brel chanter, en lisant ses textes, on remarque la puissance de l'ensemble : le texte rempli des idées bréliennes, le vocabulaire, la musique et l'interprétation de Brel. Tous ces aspects se lient logiquement et participent au « phénomène Brel ».

On a été intéressé à la question : Est-ce que Brel attire uniquement par ses textes des chansons, sa personnalité et l'accompagnement musical ? On avait envie de découvrir si le « phénomène Brel » se reflète aussi dans la structure grammaticale des chansons.

Dans ce travail, on voudrait découvrir, les « marques bréliennes » dans les textes choisis au point de vue grammaticale. Les faits qui se répètent et qui sont pour Brel caractéristiques. Peut-être il y a des traces qu'on pourrait qualifier comme typiquement bréliennes ?

On suppose qu'une partie d'émotivité et d'expressivité de Brel, son énergie et sa philosophie de vie devraient marquer la structure de ses chansons au point de la grammaire. On aimerait chercher ces faits grammaticaux par lesquels Brel pourrait exprimer et souligner ses idées. Si on en trouve dans les chansons choisies ces fait grammaticaux, sont-ils employés par hasard ?

Pour cette analyse, on a choisi trois chansons qui se différencient thématiquement et aussi par le volume : *Vivre debout* (1961), *Amsterdam* (1964) et *Ces gens-là* (1965).

Il existe un grand nombre de littérature consacré à Brel. La plupart des œuvres concernent la bibliographie ou l'analyse thématiques et stylistiques des chansons. Dans le milieu tchèque, on a l'accès à une partie de cette littérature. Malgré des limites, on peut consulter trois ouvrages¹ comprenant l'analyse thématique et stylistique ce qui peut être utile même pour faire l'analyse grammaticale. Malheureusement en République

¹ BATON, P., *Jacques Brel*. Bruxelles : Éditions Labor, 1990, Coll. Une oeuvre. (dir.) BLAMPAIN, D. HONGRE, B., LIDSKY, P., *Chansons Jacques Brel : analyse critique*. Paris : Hatier, 1976, Coll. Profil d'une œuvre. n° 52, (dir.) DÉCOTE, G. CLOUZET, J., *Jacques Brel*. Paris : Seghers, 1964, Coll. Poésie et chansons.

Tchèque , nous ne disposons pas de publications publication qui analyserait les chansons de Brel de point de vue grammaticale.

Dans la première partie de ce travail, on aimerait présenter quelques aspects du « phénomène Brel » qui, à notre avis, pourraient se refléter dans les textes choisis et leur structure.

Pour mettre les trois chansons choisies en contexte général, on s'intéresse aussi aux thèmes principaux des chansons bréliennes. Ces thèmes, on croit, pourraient être soulignés par les faits grammaticaux.

Il suivra un chapitre consacré aux chansons choisies. Selon la littérature accessible, on proposera leur caractéristique essentielle.

Pour mieux comprendre la problématique, il faudrait élargir cette partie d'une analyse thématique et stylistique plus profonde. Également il serait utile d'ajouter une partie concernée à « la langue des chansons » car la chanson est une domaine indépendante et elle suit ses propres mécanismes. La littérature y consacrée n'est pas malheureusement accessible au milieu tchèque.

En raison du limite des pages, il n'est pas possible d'inclure ses chapitres signalés. Il serait possible les compléter dans le travail de master.

Dans la deuxième partie de ce travail qui deviendra partie principale, on proposera l'analyse des chansons choisies. On analysera un fait grammatical après l'autre en se posant des questions suivantes :

Ces gens-là et *Amsterdam* sont les chansons dans lesquelles Brel décrit un lieu et une atmosphère, *Vivre debout* est au une chanson plutôt philosophique. Brel, emploie-t-il dans les premières deux chansons des moyens grammaticaux qui l'aident à la décrispation ? Utilise-t-il ces moyens aussi dans *Vivre debout* ?

On remarque dans *Amsterdam* des présentatifs, en retrouve-t-on autant dans les autres chansons ? Les présentatifs, sont-ils utilisés par hasard ? À quoi servent-ils ?

On distingue dans les textes aussi des pronoms relatifs. On peut demander : Brel, emploie-t-il les pronoms relatifs dans toutes les trois chansons et aussi souvent ? Utilise-t-il les pronoms relatifs d'une seule manière ? Les pronoms relatifs, sont-ils usés de façon standard ?

D'autre fait qu'on ne peut pas négliger sont les conjonctions. Leur fréquence, est-elle équilibrée dans les chansons choisies ? Brel, choisit-il toujours les mêmes conjonctions

ou évite-t-il de les répéter ? Les conjonctions, sont-elles utilisées de manière ordinaire ou leur usage, devient-il parfois incompréhensible ?

On se demande aussi si Brel utilise quelques moyens grammaticaux pour souligner certaines informations. Il y a des cas où Brel mettrait un mot en relief ? Brel, change-t-il les moyens de mettre un terme en relief ?

En écoutant ces chansons, on distingue le rôle important de la dynamique. Il y a des questions à posées : Brel peut-être, ne compte-t-il pas avec la dynamique en avance ? La dynamique, est-elle justement le résultat d'interprétation de Brel ou est-elle établie dans le texte ? Pour faire graduer les textes choisis, Brel, se sert-il des moyens variés ? Est-il possible de constater la préférence d'un moyen ?

Pour conclure j'aimerais pouvoir me répondre aux questions : Le « phénomène Brel » se reflète-t-il aussi dans la structure grammaticale des chansons. C'est aussi par les moyens grammaticaux que Brel, attire-t-il l'attention de son publique ? Il y en a dans les chansons choisies des faits grammaticaux qui se répètent et qu'on pourrait qualifier comme caractéristiques ?

Par rapport à la quantité de faits analysés, la façon d'organiser ce travail peut sembler morcelée. Cependant il est nécessaire l'utiliser pour que le texte soit claire et compréhensible.

2. « Phénomène Brel »

Voyant Jaques Brel chanter sur scène, on ne peut pas décrire nos impressions par une seule phrase. Chansons de Brel comprennent plus que des mots et leurs sens. Il s'agit d'un ensemble de la voix, du visage, de la figure, de la personnalité de Brel, de sa musique, de ses textes et des thèmes de ses chansons. Il ne faut pas séparer la personnalité de Brel de ses chansons.

En 1951 fils d'un industriel belge², Jacques Brel, quitte Bruxelles pour présenter ses chansons à Paris. Après les premières échecs, il revient en Belgique chez sa femme Thérèse et sa petite fille Chantal. Un an plus tard, il décide définitivement de partir à Paris où il est découvert par Jacques Canetti³, <<découvreur>> de vedettes, qui prend sa carrière en main. A ce temps-là, il rencontre ses premiers succès chez Trois Baudets.⁴

Il chante à Olympia⁵ (1964), à l'Échelle de Jacob⁶ (1965), au cabaret-restaurant La tête de l'art⁷, à Bobino (1967)⁸.

Dans les années de son succès, son tour de chant dure dix mois et demi.⁹ Il présente vers vingt chansons par concert, temps en temps, même deux fois par soir.

En collaborant avec Michèle Arnaud et Georges Brassens¹⁰, Il participe au Music-hall de France qui tourne dans la banlieue parisienne avec les Tréteaux de France.¹¹ Brel fait du cinéma, écrit la pièce *l'Homme de la Mancha* (1968) dans laquelle il joue avec Dario Moreno¹²

Il dit : « Écrire je ne pourrais plus m'en passer, mais chanter je vous jure que j'arrêterai le jour ou je l'aurai décidé.¹³ » Il fait vraiment cette décision en 1977 quand il déménage à Hiva Oa.¹⁴ Il meurt en 1978 à Paris à cause de la cancer du poumon.

² BRUNSCHWIG, C., CALVET, L-J., KLEIN, J-C., *Cent ans de Chanson française*. Paris : Seuil, 1972, p.67

³ cf. *ibid.* p.78

⁴ cf. *ibid.* p.343

⁵ cf. *ibid.* p. 272

⁶ cf. *ibid.* p. 134

⁷ cf. *ibid.* p. 335

⁸ PAULUS, J., *Jacques Brel*. Paris-Bruxelles : Pierre de Mayère, 1968, Coll. Portraits. n° 8 p.56

⁹ Jacques Brel Interview (english subtitles) : <http://www.youtube.com/watch?v=IYmejUd9Q2U> ,(5.4.2011), 50 s

¹⁰ cf. REDONNET, B., Brassens poète érudit. Paris : Arthemus, 2001

¹¹ BRUNSCHWIG, C., CALVET, L-J., KLEIN, J-C., *Cent ans de Chanson française, 1880-1980*. Paris : Seuil, 1981 p.26

¹² *ibid.* p. 258

¹³ CLOUZET, J., *Jacques Brel*. Paris : Seghers, 1964, Coll. Poésie et chansons, p. 53

En costume gris, trop grand, trop mince, Brel a l'air particulier sur scène. En chantant il ne bouge pas de place et gesticule. La mimique expressive, les grandes gestes, Brel fascine par son énergie, par sa envie de vivre. « Le héros brélien, ce sera la somme de ces figures, rôles, destinées, relations, émotions que vit Brel sur scène. »¹⁵

Toujours spontané, il change le texte en chantant selon sa décision actuelle.¹⁶

L'expression brélienne est inimitable. Il y a plusieurs interprètes comme par exemple Juliette Gréco¹⁷, Simon Langlois¹⁸, Diane Dufresne¹⁹ ou Herbert Pagani²⁰ qu'ils ont interprétés ses chansons quand-même

Brel est à la fois l'auteur-compositeur-interprète alors il chante ses propres chansons. Il comprend vraiment leur logique interne, il est capable de les revivre et expliquer parce que ce sont ses propres idées.

Cette capacité d'écrire, composer et chanter ses propres chansons n'est pas rare à « l'époque de la Libération²¹ ». Brel appartient à une « génération spontanée de créateurs-chantants »²² comme Georges Brassens²³, Léo Ferré ou Charles Trénet.

« La chanson a redevenue un mode personnel d'expression.²⁴ » Brel s'en sert quoiqu'il dise : « Parmi tous les arts, je n'en connais aucun qui soit aussi figé que la chanson. »

En lisant ses chansons, il faut se rendre compte de la cohérence des textes avec la musique. Souvent la musique a été créé progressivement au même temps que les chansons. Les textes sont liés avec la musique de même que la musique est liée avec l'interprétation dramatique de Brel.

Concernant la poésie brélienne, il est bien difficile de qualifier Brel comme un poète car lui-même il refuse cette qualification. « En mai 1954, Brel écrivait à sa femme : « ...je me crois poète. » Plus tard, ayant lu Éluard et Valéry, il répétera volontiers, avec

¹⁴ NOVOTNÝ, F., VEJVODA, J., *Vic než jen hlas*. Praha : Práce, 1980, p. 85

¹⁵ HONGRE, B., LIDSKY, P., *Chansons Jacques Brel : analyse critique*. Paris : Hatier, 1976, Coll. Profil d'une œuvre., n°52, (dir.) DÉCOTE, G., p. 5

¹⁶ *Tout Brel*. Paris : Édition Robert Laffont, 1998, (dir.) ZYLBERSTEIN, J-C., Préface écrite par TODD, O., Paru aux Éditions Robert Laffont sous le titre *L'œuvre intégrale*. [1982, 1986]

¹⁷ BRUNSWIG, C..1981 Op. cit., p. 67

¹⁸ *ibid.* p. 210

¹⁹ *ibid.* p.140

²⁰ *ibid.* 295

²¹ DILLAZ, S., *La chanson française de contestation, de la commune à mai 68*. Paris : Seghers, 1973, p. 100

²² *ibid.* p. 100

²³ cf. REDONNET, B., op.cit.

²⁴ DILLAZ, S., op.cit., p. 101

une orgueilleuse humilité, que son art ne dépasse pas celui du « chansonnier ».²⁵ » Quelques années plus tard Brel constate dans un interview : « Je n'ai pas de poésie, je ne suis pas poète. Ça n'a rien à voir avec la poésie. »²⁶

Malgré de l'opinion de Brel, on étudie, dans la littérature, la poésie brélienne. Il est intéressant que certains d'œuvres qui contiennent l'analyse de ses textes ont été publiées pendant la vie de Brel.²⁷

« Brel prend dans la poésie ce que la chanson y a toujours trouvé, les rimes, le refrain, le matériel prosodique le plus simple ou le plus pauvre. »²⁸ Loin de se sentir poète, Brel écrit même des chansons qui possèdent des qualités poétiques.

3. Thèmes principaux des chansons de Brel

L'œuvre de Brel compte vers quatre cents chansons²⁹. Pour mieux comprendre les trois chansons choisies, il est utile de noter quelques de ses « grands sujets » qui se reflètent dans ses textes. Parmi les autres interprètes à l'époque, Brel se sert de chanson pour parler au monde et pour formuler son propre point de vue. « La chanson a redevenue un mode personnel d'expression.³⁰ »

« Dès ses premières chansons « l'abbé Brel » a chanté l'humanité, la loyauté, la ferveur, la tendresse, le beau et le bien, la joie de vivre.³¹ » Défendant les valeurs, Brel devient trop moraliste pour certains, ils l'appellent « Prêtre-ouvrier ».³²

Alain Bosquet, un de ses critiques dit : « Jacques Brel a la beauté impitoyable et cruelle de ceux qui ne pardonnent pas au monde de s'accepter. » Brel semblait peut-être trop chrétien. Cependant sa femme Thérèse, surnommé Miche répond à la question sur sa croyance : « Oui, mais il cherche toujours.³³ » et elle

²⁵ *Tout Brel*. Paris : Édition Robert Laffont, 1998, (dir.) ZYLBERSTEIN, J-C., Préface écrite par TODD, O., Paru aux Éditions Robert Laffont sous le titre *L'œuvre intégrale*. [1982, 1986]

²⁶ Jacques Brel Interview (english subtitles) <http://www.youtube.com/watch?v=1YmejUd9Q2U> ,(5.4.2011), 2 :58 min.

²⁷ CLOUZET, op. cit., p. 53

HONGRE, B., LIDSKY, P., op.cit., p. 5

²⁸ TODD, O., Jacques Brel : une vie. Paris : Édition Robert Laffont, 2003 (2e éd.) [1984], p.408

²⁹ HONGRE, B., LIDSKY, P., op.cit., p. 4

³⁰ DILLAZ, S., op.cit., p. 101

³¹ HONGRE, B., LIDSKY, P., op.cit., p. 7

³² DILLAZ, S., op.cit., p. 108

³³ TODD, O., *Jacques Brel, une vie*. p.141

Cependant Brel n'a pas évité à critiquer les croyants car il n'aimait pas le pharisaïsme comme il l'exprime dans plusieurs chansons par exemple dans *Ces gens-là*. Il critique de la religion caricaturale³⁴.

À côté de la critique mentionnée, un autre thème souvent apparu est la « recherche d'un idéal ». Dans ses textes ce désire d'idéal contraste avec la déception de ne pas pouvoir l'atteindre. Brel ne se soufie jamais de moindre, de neutre, il cherche le meilleur, alors il doit toujours regretter de cet inaccomplissement d'idéal. Ce conflit entre l'idéal et la déception se reflète même dans les chansons choisies.

Étant idéaliste au début de sa carier artistique, Brel critique la guerre et la civilisation égoïste et hypocrite, le pharisaïsme.³⁵ Il est nommé « anti-Brassens », un petit scout pieux, plein de bons sentiments.³⁶

D'autres thèmes importants sont l'enfance et la capacité de vivre. Brel aime l'enfance, il la préfère au âge adulte qui crée des habitudes. Les adultes bréliens n'espèrent plus, ils oublient comme il était possible de vivre en enfance.

Pour Brel ce qui dure longtemps, ce qui se répéter n'a pas de vrai qualité. « Le héros brélien tente après chaque expérience de recommencer : de consommer le temps avant d'en être consommé.³⁷ »

Brel travaille aussi la relation de la mère et d'enfant, la tendresse et les femmes. Brel ne fait pas de confiance aux femmes. Dans les chansons bréliennes, les femme sont souvent trompeuses. À côté de la femme idéale, il y a aussi la déception de la femme réelle. « C'est la femme qui est coupable de l'ennui au sein du couple : jamais le héros brélien ne s'avouera responsable. »³⁸

Finalement, l'amour, un thème si souvent apparaissant. L'amour dans les chansons de Brel est le chemin sur lequel les amoureux essaient d'atteindre l'idéal. Chaque fois, l'amant espère de retrouver son bonheur à coté de la femme. Mais il échoue à nouveau. Il est déçu face à face de la réalité qui vit avec la femme. Une déconvenue après l'autre, « il reportera son idéal de femme en femme³⁹ »

³⁴ DILLAZ, S., op.cit., p. 158

³⁵ *ibid.* p. 127

³⁶ COUVREUX-ROUCHÉ, L., BRETON, J., ORIZET, J., BRETON, M., « Jacques Brel, Divers fragments. » in *Poésie, Sept siècle de chansons et de poésie populaire*, n° 125/127, juillet-septembre, Paris : Saint-Germain-des-Prés S.A., 1985, p. 231

³⁷ HONGRE, B., LIDSKY, P., op.cit., p. 10

³⁸ *ibid.* p. 16

³⁹ *ibid.* p. 17

Pour Brel, l'amour n'est pas heureux. Un couple amoureux est souvent séparé par un ami. De même des amis se quittent pour une femme. Le héros des chansons bréliennes n'atteint jamais l'amour qu'il cherche. « Le bonheur n'existe pas dans l'univers brélien. ⁴⁰»

4. Thèmes principaux des chansons choisies

4.1. Chanson « Ces gens-là »

Dans la chanson *Ces gens-là*, Brel invite à se plonger dans une atmosphère particulière. Depuis le premier mot de la chanson, il peint une image probante. Une situation se colore, un mot après l'autre, rapidement, par les expressions aisées à imaginer. Chaque phrase apporte un nouveau détail qui est ajouté comme par hasard, mais qui enrichit ce monde de *Ces gens-là* de notions constructives.

Le texte est plutôt dramatique, « il n'a pas les marques de la poésie »⁴¹. Brel en rôle d'amant intéressé dans l'histoire de la chanson, raconte son « drame » à son public.

Brel nous emmène directement dans un lieu et un temps, il ne sort pas de son rôle d'amant de Frida il y reste jusqu'à la fin de la chanson. Brel nous fait découvrir informations principales tout de suite sur les premières lignes, mais il ne dévoile pas tout. On ne peut jamais deviner dans quelle direction la chanson avancera.

D'abord, on ne peut pas comprendre la raison pour laquelle Brel critique et juge les membres de la famille de *Ces gens-là*. On apprend jusqu'à dans le quatrième couplet que Brel devient un garçon amoureux qui n'est pas accepté par la famille de son amour.

Jusqu'à la quatrième strophe l'amoureux reste critique et méprisant. Les membres de la famille des *Ces gens-là* : l'aîné, l'autre frère, la mère, le père et la veuve, il les décrit tous avec la vision subjective. Les expressions affectives sont soulignées par la structure qui renforce la description acérée⁴².

« Brel réussit à ménager des surprises. »⁴³ Dans la quatrième strophe on est étonné par l'ouverture personnelle inattendue d'amant. Sans prévenir, il avoue d'être furieusement amoureux de Frida : « *Que moi j'aime Frida* »

⁴⁰ BATON, P., op. cit., p.160

⁴¹ *ibid.* p. 66

⁴² voir 8.1. Redondance, p. 29

⁴³ HONGRE, B., LIDSKY, P., op.cit., p. 62

Mais Frida « *avec ses yeux mouillants* » trompe l'amant. Dans les chansons de Brel « quand les yeux féminins sont décrits concrètement, par un détail purement physique, c'est qu'ils sont trompeurs. »⁴⁴ Elle rêve d'avoir une maison :

*Avec des tas de fenêtres
Avec presque pas de murs*

Frida appartient aux femmes qui échangent l'amour propre contre le bien matériel. Malgré de ses promesses, elle ne partira jamais et l'amant non plus. Il raconte son histoire sans faire aucune décision. Sans chercher la solution, il termine son discours en constatant :

*Mais il est tard Monsieur
Il faut que je rentre chez moi*

L'amant de *Ces gens-là* représente le personnage typiquement brélien. Il ne bouge pas. Il est incapable de changer son destin car « *il fait tard* ». Il est tard pour tout. Une fois refusé par la famille de Frida, l'amant ne bat plus.

Pour Brel, rester sur place, ne pas bouger est négatif.⁴⁵ Brel comment ce personnage ainsi : « Le gars qui chante, c'est un faux témoin. C'est un type qui raconte une famille. Son analyse est fautive du fait qu'il est amoureux d'une fille »⁴⁶

Cependant l'histoire de la chanson semble secondaire car la plupart des idées dévoilées concerne la description. Brel fait découvrir ce qui est caractéristique pour ces personnages : apparence physique, actions habituelles, attitudes particulières, caractères personnels, etc. En superposant les informations l'une sur l'autre, il fait naître un lieu et un temps imaginaires qui paraissent proches et unis.

Les « chansons dramatiques sont toutes au présent. »⁴⁷ Même cette fois là, l'intrigue de l'histoire est racontée par Brel. Ainsi l'action de raconter se passe au temps réel. Le principal, une image vivante ainsi que les idées, est exprimée moins par actions des personnages que par leurs descriptions.

Malgré ce manque d'action centrale, la chanson possède une grande dynamique. Brel, en cumulant les informations, atteint le sommet de la gradation pour recommencer à nouveau à créer une autre description. L'énumération accompagnée d'un vocabulaire affectif et surtout d'une adaptation de Brel a un rôle important.⁴⁸

⁴⁴ BATON, P., op. cit., p. 67

⁴⁵ HONGRE, B., LIDSKY, P., op.cit., p. 6

⁴⁶ GUÉRIN, J-M., *Jacques Brel*. Bruxelles : Fondation Jacques Brel, s. d., p. 30

⁴⁷ HONGRE, B., LIDSKY, P., op.cit., p. 62

⁴⁸ voir 9. Gradation p. 32

4.2. Chanson « Amsterdam »

La chanson *Amsterdam* est décrite par auteur qui ne joue pas un rôle concret comme c'est le cas dans *Ces gens-là*. Brel nous présente des images des marins de port d'Amsterdam. Il nous fait imaginer des marins qui chantent, dorment, meurent, naissent, mangent, dansent, boivent, se mouchent et pissent. Des actions ordinaires sont accompagnées par le vocabulaire expressif qui touche le spectateur. « C'est sans doute la chanson hyperbolique de Brel. »⁴⁹

Le lien entre le chanteur et les marins n'est pas démasqué jusqu'aux derniers vers de la chanson. On l'apprend jusqu'à la fin :

*Et quand ils ont bien bu
Se plantent le nez au ciel
Se mouchent dans les étoiles
Et ils pissent comme je pleure*

Brel fait accentuer les idées principaux, il devint acteur pour nous faire croire qu'il voit vraiment ce port d'Amsterdam avec tous ce qu'il représentent pour lui. « Comme sur une scène de théâtre, le personnage brélien vit sur scène au même temps que nous⁵⁰. » Grâce à cette dramatisation qui est typique pour Brel, on a l'impression que tous ce qui est chanté se passe devant nous.

Les premiers vers de la chanson Brel interprète de façon fière. On a l'impression de voir un marin tout fier qui habite le port d'Amsterdam. Mais la dynamique lent change aussitôt. Avec une douceur, Brel chante sur les naissances des marins pour rejouer, tout à coup, mais tout à coup, des vers vulgaires, agressives.

Dans le deuxième couplet les marins se lèvent, rient, referment leur braguette et sortent en rotent. Ce qu'il est une partie possède une grade dynamique. Mais tous ses actions ne servent pas à décrire une histoire concrète et complète qui a son commencement et son achèvement. Tout ce qu'il est dit, provoque des images colorés et une certitude de voir et bien connaître l'endroit du port d'Amsterdam.

Dans le dernier couplet, on peut retrouver la thématique de beaucoup boire ce qui est un thème fréquemment manifesté dans les chansons de Brel. Cette partie de « boire à la santé des putains d'Amsterdam » et la plus exaltée. Depuis ce moment Brel n'arrete pas d'augmenter la dynamique. Brel finit la chanson en criant les deux vers magiques :

⁴⁹ BATON, P., op. cit., p. 100

⁵⁰ HONGRE, B., LIDSKY, P., op. cit., p. 62

4.3. Chanson « Vivre debout »

La troisième chanson, *Vivre debout*, est une chanson qui raconte l'échec humain. Cette fois, cet auteur ne se sert pas de personnage. Tous les êtres humains deviennent les acteurs de la chanson. Brel utilise le pronom indéfini *on* pour faire réfléchir le public.

Il s'agit d'une chanson plutôt philosophique dans laquelle Brel développe des arguments. Il invite à réfléchir aux raisons pour lesquelles « *on se cache, on s'agenouille, on se couche* ». Brel analyse l'homme et sa faiblesse à cause de laquelle on ne vit pas debout.

Selon Brel on se cache parce qu'on a l'impression qu'il est trop tard. On ne peut rien changer, on a déjà nos habitudes :

L'ombre des habitudes
Qu'on a plantées en nous
Quand nous avons vingt ans

Dans les chansons bréliennes, « l'âge de vingt ans » représente la fin des réflexions sur soi-même. L'homme arrête de réfléchir. Il a l'impression de tout savoir, de tout connaître, « c'est le moment où l'on se « range » »⁵¹. Pour Brel, à partir de vingt ans commence « l'âge idiot »⁵².

À l'aide du refrain, qui est en même temps une question philosophique, cet auteur revient vers le sujet principal :

Serait-il impossible de vivre debout

« Par sa répétition successive, le refrain s'impose comme la constante, le « message » principal de la chanson. »⁵³ De cette façon, Brel fait attirer l'attention du spectateur vers le thème central.

Brel signale par rapport à cette chanson : « Vivre debout, c'est la dignité. C'est essayer de vivre dignement. C'est effroyablement difficile et très fatigant, parce que le monde n'est pas structuré pour défendre la dignité. »⁵⁴

⁵¹ HONGRE, B., LIDSKY, P., op.cit., p. 34

⁵² *Tout Brel*. Préface écrite par TODD, O., op. cit., p. 299

⁵³ PAULUS, J., op. cit., p.127

⁵⁴ GUÉRIN, J-M., *Jacques Brel*. Bruxelles : Fondation Jacques Brel, s. d., p. 12

**Moyens grammaticaux usés dans les
chansons choisies**

5. Utilisation des présentatifs

À première vue, il est possible de constater la grande fréquence des présentatifs dans les chansons choisies. Ils se mettent toujours en tête de phrase et ils aident à organiser le texte et souligner les sujets.

L'usage d'*Il y a* est aussi courant dans *Amsterdam* que dans *Ces gens-là*. Au contraire dans la chanson *Vivre debout*, on n'en trouve aucun. Le présentatif employé, à sa place, est *Voilà*.

5.1. Il y a

Dans les deux premières chansons, *Il y a* sert à présenter une nouvelle personne ou un autre groupe des marins. Brel l'utilise pour classer les informations clairement. Il fait entrer un nouveau thème (personne, action ou groupe des marins) pour le détailler par les vers suivants, soit une fois au début d'une strophe pour les descriptions plus longues, soit répété plus souvent à propos des besoins contextuels. *Il y a* structure facilement la chanson selon des groupes thématiques. Il est même possible de remarquer une valeur hiérarchique soulignée par la préposition *D'abord*. Il s'agit d'une structure qui permet de travailler un thème, puis d'en reprendre un autre pour les lier à la fin. La dernière strophe démasque les liaisons thématiques et donne un sens nouveau pour mieux saisir le problème posé qui se développe depuis le début.

Dans la chanson *Amsterdam*, on trouve *il y a* sept fois dont quatre fois dans la première strophe. Les trois autres introduisent les trois strophes suivantes. *Ces gens-là* en comprend six pour créer trois descriptions très développées (première, deuxième et quatrième strophes) et trois courtes, celles de la mère, du père et de la vieille (troisième strophe). Il est évident que les chansons sont composées de trois strophes qui développent un thème, puis d'une autre strophe travaillant rapidement au moins trois petits thèmes, ce qui soutient la dynamique. Cet effet peut aussi renforcer l'impression de l'interlocuteur d'apprendre beaucoup d'informations sur le lieu et les personnages, puisque certains sujets sont décrits profondément et sont accompagnés par des informations secondaires qui rendent l'image de la chanson plus complète.

Par *il y a* « Brel exprime plutôt la présence ou l'existence d'un objet ou d'une personne dans un lieu. »⁵⁵ Il l'utilise aussi pour donner plus d'importance au sujet qui est chaque fois accompagné par le pronom relatif. *Infra*

5.2. Voilà

Voilà trouvé dans la troisième chanson, *Vivre debout*, est également un des compléments qui introduisent un mot, une syntagme ou une phrase.⁵⁶ *Vivre debout* comprend trois **quinzaines**⁵⁷ et un **refrain** d'une question « *Serait-il impossible de vivre debout ?* ». *Voilà* y est contenu neuf fois, systématiquement en tête de chaque premier, cinquième et neuvième vers. « *Voilà que l'on se cache* » contraste avec le thème « *vivre debout* » figuré dans le couplet et le titre. Brel explique pourquoi *l'on se cache*, les raisons pour lesquelles *on s'agenouille* et il se demande s'il est *impossible de vivre debout*.

Il ne s'agit pas d'une discussion, Brel attaque tristement toute la société et soi-même. Appliquant le sujet général⁵⁸ exprimé par le pronom indéfini *on*, le chanteur ose se tourner directement vers son public. *Voilà* aide à exprimer la subjectivité d'auteur qui lève le doigt et montre aux êtres humains pour les juger. La phrase exclamative « *Voilà que l'on se cache* » précède aux exemples de défauts humains pour toucher ceux qui écoutent.

Mais il faut noter qu'une strophe n'est pas plus importante que l'autre. On n'y trouve pas de hiérarchie comme c'est le cas d' *il y a* dans *Ces gens-là*. Cette fois le présentatif sert à revenir vers le sujet principal. On peut avoir l'impression que *Voilà* engendre des cercles thématiques. Le thème est toujours le même, mais *Voilà* permet d'y réfléchir d'une autre manière.

Même cette fois-là, Brel ne s'empêche pas d'utiliser un présentatif pour structurer le texte. La chanson rendue ainsi facilement compréhensible, Brel peut travailler même les sujets compliqués et philosophiques.

6. Pronoms relatifs

En lisant les textes choisis, la présence fréquente des pronoms relatifs frappe aux yeux. On les trouve souvent dans *Ces gens-là* et *Amsterdam*, un peu moins dans *Vivre*

⁵⁵ BRIET, G., JONCKHEERE, N., MASUI, F., *Brel entre les lignes*. Bruxelles : 2003, p. 2

⁵⁶ GREVISSE, M., GROOSSE, A., *Nouvelle grammaire française*. Paris : Duculot, 1989 (2e éd.) p. 327

⁵⁷ ŠABRŠULA, J., JANOVCOVÁ, E., *Francouzština*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1966, p. 438

⁵⁸ HENDRICH, J., RADINA, O., TLÁSKAL, J., *Francouzská mluvnice*. Plzeň : Fraus, 2001, p. 564

debout. Premièrement, Brel emploie le pronom *qui*, puis le pronom *que*, tandis que d'autres pronoms relatifs sont inemployés. Ces pronoms si souvent représentés rendent les chansons plus cohérentes et dynamiques et, dans une certaine mesure, les caractérisent. Par exemple concernant la chanson *Ces gens-là*, il semble que les vers soient rapidement superposés. Dans *Amsterdam*, le texte donne plutôt l'impression de couler, de s'enchaîner.

En utilisant les pronoms relatifs, Brel peut subjectivement influencer le texte. Il peut s'en servir pour signaler les informations les plus importantes et acquiert ainsi la possibilité de hiérarchiser le texte. Il sélectionne les éléments de la phrase. On peut alors se demander : lesquels choisit-il de développer et lesquels laisse-t-il voilés ?

Il est possible que Brel utilise les pronoms relatifs pour des raisons stylistiques et esthétiques. Il décide peut-être d'imiter de cette manière la langue parlée. On pourrait aussi supposer qu'il s'agit d'une des façons « typiques bréliennes ». Il se peut également que Brel emploie les pronoms relatifs exprès, précisément pour créer une structure à laquelle il peut facilement coller d'autres éléments, étant donné que cette structure permet d'ajouter et de supprimer des éléments complémentaires.

Au même titre que les présentatifs, les pronoms relatifs font partie des constituants essentiels des phrases analysées. Ils participent à former la structure de la chanson. Ainsi, il est évident qu'ils jouent un rôle prépondérant dans les textes mentionnés. Du point de vue syntaxique, les pronoms relatifs peuvent exprimer soit le sujet soit le complément d'objet direct⁵⁹.

6.1. Usage du pronom relatif *qui* exprimant le sujet

La présence du pronom *qui* exprimant le sujet est particulièrement intéressante. Brel s'en sert beaucoup dans les premières trois strophes de *Ces gens-là*. Pour en avoir une idée plus précise, on pourrait même dire que, sauf refrain, quatorze vers sur dix-neuf de la première strophe comprennent le pronom *qui* en rôle du sujet.

D'abord il y a l'ainé
Lui qui est comme un melon
Lui qui a un gros nez
Lui qui sait plus son nom
Monsieur tellement qui boit
Ou tellement qu'il a bu
Qui fait rien de ses dix doigts
Mais lui qui n'en peut plus

59 HENDRICH, op. cit., p. 302 et suivante(?)

Dans le premier vers, Brel exprime le sujet par un nom qui est introduit en plus par un présentatif *il y a*. Dans les vers suivants, le sujet est représenté par le pronom relatif *qui* soit tout seul soit accompagné par le pronom tonique *lui*. Ainsi Brel commence à jouer un « jeu descriptif ». À l'aide de cette construction, le chanteur superpose un nombre des détails pour faire naître une gradation. Il énumère les informations et ainsi fait graduer la chanson jusqu'au refrain :

*Faut vous dire Monsieur
Que chez ces gens-là
On ne pense pas Monsieur
On ne pense pas on prie*

De cette manière, Brel crée une structure qui aide à exprimer les sentiments personnels d'amant. Il décrit l'aîné avec une certaine affectivité. Il fait l'impression de créer la chanson en ce moment-là, d'avoir toujours de nouvelles associations. Le spectateur se retrouve, dans la rue, avec Brel qui raconte une histoire sur une famille insupportable.

Toute la première strophe parle d'une seule personne, d'aîné. Toute l'attention est attirée sur ce frère de Frida. Pour atteindre à cet effet Brel remplace le sujet, l'aîné par *Lui qui* et il les déplace en tête du vers. « Le sujet est ainsi mis en relief .»⁶⁰

Lui qui a un gros nez

Mettre le sujet en relief cause qu'il est souligné. Il arrive aussi que l'ordre de la phrase change. Il ne s'agit plus d'ordre neutre selon lequel les informations déjà connues précèdent ces nouvelles. C'est le cas d'ordre subjectif.⁶¹ (L'auteur colore la chanson de l'émotivité même en utilisant cette structure.)

La phrase « *Lui qui a un gros nez* » ne contient que de nouvelles informations, on l'appelle le **rhème**⁶². En répétant cette construction sur plusieurs lignes, Brel accumule des rhèmes. Ce qui est une structure à l'aide de laquelle l'auteur présente son point de vue subjectif. Il fait visible à ce qu'il faut faire attention. Il aide le spectateur à déchiffrer sur quelles informations il faut se concentrer. C'est pourquoi on sent que *l'aîné* est le personnage le plus important de la première strophe.

Il est intéressant de remarquer que les phrases abordées ont le rapport avec *l'aîné* dans le premier vers mais on pourrait enlever n'importe laquelle et celles qui restent ne

⁶⁰ GREVISSE, M., GROOSSE, A., op. cit., p. 125

⁶¹ GREPL, M., HLÁDKA, Z., KARLÍK, P. (ed.) « et al. », *Příruční mluvnice češtiny*. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 1995, p.775

⁶² <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/rheme.php> (4.6.20011)

changent point de sens. Les phrases ne sont pas liées fortement entre-elles, même qu'elle contient des pronoms relatifs.

*D'abord il y a l'aîné lui qui est comme un melon
lui qui a un gros nez
lui qui sait plus son nom*

Ainsi *qui* prend le rôle de la rhème selon laquelle, Brel enchaîne les énumérations **paratactiques**⁶³ pour créer la gradation.

Il s'agit d'une structure qui permet de simplement enlever et d'ajouter d'autres descriptions. En plus, cette structure qui se répète fait le texte moins difficile à suivre et à être appris par cœur. Après quelques écoutes le public peut deviner les paroles. Il est possible que Brel avait envie de faire chanter le public.

6.2. Qui et le phrase relative

L'autre cas de développer le sujet par le pronom *qui* est assez souvent présent dans la chanson Amsterdam. Le pronom *qui* introduit une phrase relative qui peut comprendre encore des compléments d'objet et des compléments circonstanciels. Ainsi on peut créer un enchaînement bien varié. De cette façon, une information se lie sur l'autre et cet ensemble s'enchaîne jusqu'au prochain présentatif. C'est la raison pourquoi on peut avoir l'impression que le texte coule. Les vers sont enchaînés même de point de vue grammatical.

*Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui mangent
Sur des nappes trop blanches
Des poissons ruisselants*

Ainsi Brel compose une structure qui se répète dans les trois premières strophes. « *Dans le port d'Amsterdam Y a des marins qui* » est **une anaphore rhétorique**⁶⁴. L'anaphore suivie par le pronom relatif a un rôle constructif de la chanson. Brel l'utilise pour coller les descriptions au sujet. Ainsi les phrases relatives accrochées à l'anaphore apportent de nouvelles informations souvent exprimées par le complément circonstanciel. Cette façon de construire la chanson a une grande puissance expressive et produit un effet de la symétrie rythmique.

Dans *Ces gens-là*, on retrouve aussi quelques exemples d'usage de pronom *qui* de cette manière :

⁶³ <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/parataxe.php> (4.6.2011)

⁶⁴ AMON, E., BOMATI, Y., *Vocabulaire du commentaire du texte*. Paris : Larousse, 1992, p. 24

*Et puis, il y a l'autre
Des carottes dans les cheveux
Qu'a jamais vu un peigne*

Dans la chanson *Vivre debout* est pronom *qui* utilisé un peu moins et dans la plupart des cas enrichit un complément circonstanciel par une phrase relative. Puisque dans cette chanson il n'est pas indiqué « comment nous sommes » mais plutôt les situations dans lesquelles « *on s'agenouille* ». *Qui* est usé pour peindre ces cas de la faiblesse.

*Voilà que l'on se cache
Dans chaque amour naissant
Qui nous dit après l'autre
Je suis la certitude*

6.3. Usage du pronom relatif *que*

Le pronom *que* est moins utilisé que le pronom *qui*. Dans *Amsterdam*, on le retrouve une seule fois, concrètement dans la deuxième strophe.

*Et ça sent la morue
Jusque dans le cœur des frites
Que leurs grosses mains invitent
À revenir en plus*

On peut remarquer que Brel profite la polysémie⁶⁵ du mot *morue* pour premièrement indiquer le sens du poisson en le liant avec les pommes de terre frites et naturellement avec l'endroit du port d'Amsterdam. Puis il change le sens en employant la phrase relative. On voit ainsi que Brel emploie le complément circonstanciel « *Jusque dans le cœur des frites* » qu'il déplace au milieu de la phrase pour « désorienter » le spectateur. Dans le vers suivant, *Que* reprend la direction vers le sens de la prostituée, il y arrive de la manière facile à être découverte par l'interlocuteur.

Il est aussi intéressant que dans les trois cas d'utilisation *que* dans *Ces gens-là*, tous sont suivis par la phrase relative introduite par le pronom neutre *on*. Brel exprime des relations entre le complément d'objet direct, *l'aîné* et surtout *la grand-mère*, et le reste de la famille :

*Et qu'on attend qu'elle crève
Vu que c'est elle qu'a l'oseille
Et qu'on écoute même pas
Ce que ses pauvres mains racontent*

Un bel exemple d'usage du sujet général pour peindre à la fois le comportement des membres de la famille en relation avec « *la toute vieille* » et à la fois d'interroger la conscience du spectateur.

⁶⁵ <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/polysemie.php> (6.6.2011)

6.4. **Qui/que en rôle du complément d'objet direct**

Entre les particularité du style brélien, on peut compter une négligence en rapport avec le notion du sujet et le notion du complément d'objet direct. Dans certains cas, Brel soumet l'usage des *que/qui* à ses besoins contextuels. On retrouve, dans *Ces gens-là*, l'usage de *qu'* à la place de *qui*. Brel ne respecte pas que le pronom relatif *qui* ne peu pas être remplacé par *qu'* :

*Et puis, il y a l'autre
Des carottes dans les cheveux
Qu'a jamais vu un peigne
Qu'est méchant comme une teigne*

Brel laisse au spectateur découvrir selon le contexte si le pronom relatif *qu'* exprime le sujet ou le complément d'objet direct. Il ose de faire de la confiance au publique. Dans le vers « **Qu'**est méchant comme une teigne » il faut déchiffrer que Brel parle du frère de Frida, lui-même, même que, cette fois, Brel ne respecte pas l'usage correcte du pronom relatif *qui*.

Il s'agit d'un des exemples de la négligence des règles grammaticales dans les textes choisis. Brel modifie le pronom relatif *qui* au *qu'* pour que les formes du pronom relatif, dans les vers qui se suivent, correspondent. Ainsi « *Qu'a jamais* » répond à « **Qu'**est méchant ». Sinon « qui est méchant » donnerait une syllabe en plus.

De même Brel remplace *qui* par *qu'* dans l'exemple suivant qui appartient aussi à *Ces gens-là*.

*Et puis il y a la toute vieille
Qu'en finit pas de vibrer
Et **qu'**on attend qu'elle crève*

Ces trois vers parlent de la toute vieille, la grand-mère. On trouve que la modification de *qui* dans « **Qu'**en finit pas de vibrer » est causée par le besoin de correspondre à « Et **qu'**on attend qu'elle crève ».

Brel a le style original, on voit qu'il soumet les règles grammaticales au thème exprimé.

6.5. **Usage de la conjonction et devant les pronoms relatifs**

Un autre des faits observés est l'usage de la conjonction *et* devant les pronoms relatifs. On le remarque souvent dans *Ces gens-là*. Au contraire dans *Vivre debout*, on ne trouve aucun *et que/ et qui* car dans toute la chanson il n'y a qu'une seule conjonction *et*.

Dans *Amsterdam*, *Et qui* participe au fait que nous voudrions appeler « la gradation brélieuse » et qu'on travaille plus profondément dans la chanson y consacrée⁶⁶.

Sur les lignes suivantes, on va s'intéresser à *et que* / *et qui* présents dans *Ces gens-là*. Le caractère de cette chanson, une énumération descriptive des membres d'une famille, donne l'occasion d'usage de la conjonction *et*. Brel l'utilise pour superposer naturellement une description sur l'autre.

La conjonction *et* dans ce contexte sert à souligner la proposition relative. « Dans la littérature, on utilise ce soulignement au cas où la proposition enrichirait un substantif accompagné par un complément déterminatif ou par un adjectif épithète. »⁶⁷

Brel ne suit pas strictement cette règle. Il utilise *et que* / *et qui* pour ajouter d'autres descriptions. Il définit toujours le sujet et il ne le change pas. Dans toute une strophe, le sujet est toujours le même, alors le spectateur ne peut pas se tromper. Il définit clairement quel substantif est déterminé par la proposition relative.

De cette façon, Brel développe les caractéristiques d'aîné, de l'autre frère, de la vieille et de Frida. Voici un exemple de l'aîné

Lui qui est complètement cuit
Et qui se prend pour le roi

On peut remarquer que le modèle est pareil à celui d'exemple de Frida.

Qui est belle comme un soleil
Et qui m'aime pareil

Le sujet, du premier vers, exprimé par le pronom relatif est suivi par le prédicat verbo-nominal élargi par un complément circonstanciel.

La conjonction *et* est aussi utilisée pour énumérer tout ce que les amants se disent. À l'aide du discours indirect, Brel décrit les rêves de Frida et d'amant. Cette façon de superposer des discours indirects fait le texte authentique et ressemble au langage familier. Dans cet extrait *et que* permet d'ajouter de nouveaux songes à jamais.

Qu'on aura une maison [...]
Et qu'on vivra dedans
Et qu'il fera bon y être
Et que si c'est pas sûr
C'est quand même peut-être

⁶⁶ voir 9.3. « Gradation brélieuse » p. 38

⁶⁷ HENDRICH, J., op. cit., p. 303

A notre avis, Brel ne cherche pas à économiser l'usage de la conjonction *et*, ni des pronoms relatifs *que/qui*. Il s'en sert volontiers selon ses besoins textuels. Il n'hésite pas à les répéter progressivement dans plusieurs vers.

6.6. Intentionnalité pendant l'usage des pronoms relatifs au point de la fréquence

Concernant les pronoms *qui/que*, on peut remarquer que la fréquence de leur usage est particulièrement courante. On suppose que Brel répète les pronoms relatifs systématiquement en vue d'exprimer ses propres idées. Il n'évite pas ou même il emploie exprès d'autres éléments qui comprennent la forme *que* alors ressemblante au pronom relatif. Dans le texte, le nombre de *que* augmente grâce aux conjonctions : *parce que, vue que, de peur que, alors que, tellement que, même que, jusqu'à ce que*, et préposition *jusque*.

Brel ne s'empêche pas de multiplier la présence de *que* dans les textes. Par exemple, il pourrait remplacer *parce que* par *comme*. Il n'évite pas ou il profite cette ressemblance donc dans les chansons, premièrement dans *Ces gens-là*, il y a des vers « remplis » de *que/qui*.

*Qu'en finit pas de vibrer
Et qu'on attend qu'elle crève
Vu que c'est elle qu'a l'oseille
Et qu'on écoute même pas*

On peut aussi consigner que dans les textes, surtout dans *Ces gens-là*, le nombre de *que* est élargit par le discours indirect. Il faut aussi constater que dans *Vivre debout*, on remarque *Voilà que* répété neuf fois et le nombre des *que* n'est pas moins constant que dans les autres deux chansons. On peut s'en persuader dans cet extrait :

*Voilà qu'on s'agenouille
Alors que notre espoir
Se réduit à prier
Alors qu'il est trop tard
Qu'on ne peut plus gagner*

Dans les chansons choisies, comme on l'a déjà constaté, le nombre de *que/qui* est si marquant qu'on peut supposer que leur fréquence, ni leur choix dans les textes, ni le choix des conjonctions mentionnées ne sont pas fortuits. Il semble que Brel travaille beaucoup avec les pronoms relatifs et *que* en général. Brel profite l'usage des pronoms ,entre autres, pour faire le texte authentique et subjectif.

Plutôt que produire un texte correct et élevé, Brel tâche d'en user pour exprimer le sujet et colorer une atmosphère particulière. On pense aussi que la fréquence d'usage de la conjonction et aussi que l'usage des pronoms ont la fonction de faire graduer la chanson.

7. Conjonctions

Entre les particularités des chansons choisies contiennent les conjonctions. Elles participent à « *établir un rapport de subordination ou de coordination* »⁶⁸ dans les chansons. On y trouve autant de celles coordonnées que celles de subordonnées. En générale, on peut constater que Brel s'en sert beaucoup dans toutes les trois chansons.

Il est intéressant que les conjonctions sont représentées couramment dans les textes à cause de la répétition. Au contraire, du large choix des conjonctions, Brel ne se décide que pour une ou deux conjonctions d'un type. Il choisit les conjonctions basiques, faciles à comprendre et bien connues au publique.

Des conjonctions de coordination, c'est *et* qui domine, on en compte 32 dans les textes. D'autre conjonction qui introduit une proposition conjonctive est *puis* qui est représentée 7 fois. La proposition adversative est 5 fois exprimée par la conjonction *mais* et celle disjonctive 4 fois par *ou* et aussi par *ou bien*. La conjonction *alors* figure dans les texte 5 fois.

Des conjonctions de subordination, ce sont celles exprimant le but et la comparaison qui sont utilisées le plus souvent. Le grande nombre de *pour* présent 10 fois signifie l'importance d'expression du but dans les chansons. Il est exprimé surtout dans *Vivre debout*, huit fois en tout. Le but est aussi une fois démontré au moyen de la conjonction *de peur que*.

Selon le nombre de 8 conjonctions *comme*, et 2 fois *même que*, on peut constater l'usage de la comparaison surtout dans la chanson *Ces gens-là* mais aussi *Amsterdam*. Pour la description Brel n'hésite pas tirer le profit d'usage de la conjonction *comme* ce qui est un moyen simple. Dans *Ces gens-là*, il semble que Brel l'utilise pour renforcer l'air familier du langage « parlé » d'amant-Brel.

On peut retrouver des conjonctions *parce que* et *vue que* utilisées 4 fois. La cause est aussi exprimé par la preposition *de* par exemple dans *Vivre debout* :

⁶⁸ GREVISSE, M., GROOSSE, op. cit., p. 51

Voilà que l'on se couche
De l'envie qui s'arrête

Des conjonctions temporelles sont représentées 5 fois par *quand* et puis aussi par *alors que* et *jusqu'à ce que*. Il ne faut pas oublier la conjonction *que* introduite les propositions complétives et le discours indirect.

7.1. Fréquence des conjonctions dans les chansons choisies

La présence des conjonctions dans les chansons est très variée. Selon l'analyse, chaque chanson contient de certaines conjonctions qui se répètent souvent. Les chansons choisies ne sont pas liées par la présence de mêmes conjonctions mais par la façon de les utiliser. La différence de la quantité d'une conjonction concrète dans les chansons est donc marquante.

Cette disproportion d'usage des conjonctions concrètes est plus évidente sur l'exemple de la conjonction *et*. Dans *Vivre debout* on n'en trouve aucune, dans *Amsterdam* on en trouve 10 et dans *Ces gens-là* même 21.

Au contraire, sur l'exemple de *pour* qui se répète 8 fois dans *Vivre debout*, dans *Amsterdam* seulement 2 fois et à *Ces gens là pour* en rôle de la conjonction manque complètement.

On voit qu'une conjonction est utilisée, dans une chanson, comme un moyen essentiel, dans l'autre chanson comme un moyen « complémentaire » et dans la dernière chanson est absente.

On peut en déduire que Brel n'emploie pas les conjonctions par hasard. On pense qu'il n'a pas de nombre de conjonctions préférées qu'il utiliserait dans les chansons sans réflexion. En faisant répété certaines conjonctions, Brel cherche à peindre son idée. Le choix des conjonctions correspond aux besoins d'expliquer ces idées.

On suppose que la répétition des conjonctions dans les chansons choisies est un des moyens importants d'« expression brélienne. » Pour souligner le thème de la chanson, Brel répète les conjonctions choisies, ainsi une conjonction peut y figurer incroyablement souvent. De cette manière, Brel veut atteindre l'effet de la gradation et souligne le thème principal, par exemple dans *Vivre debout* :

Voilà qu'on s'agenouille
Alors que notre espoir

*Se réduit à prier
Alors qu'il est trop tard*

Ou dans *Ces gens-là*, en répétant une proposition causale, Brel fait comprendre la raison pour laquelle l'amant ne peut pas épouser Frida, ce qui est aussi une information essentielle :

*Parce que les autres veulent pas
Parce que les autres veulent pas*

Il est possible que Brel fait le choix des conjonctions bien connues en vue de créer une ambiance un peu familiale, proche du spectateur. On suppose qu'il n'essaie pas premièrement de s'exprimer de façon compliquée, « poétique » ou trop abstraite. Au contraire, on pense qu'il cherche à se rapprocher vers le spectateur. Il fait l'impression d'utiliser les moyens presque du langage parlé pour que ses textes ne soient pas difficiles à comprendre.

7.2. Déplacement des conjonctions en tête du vers

Les conjonctions dans les vers choisis sont couramment placées en tête du vers ce qui est la position assez atypique. Il est intéressant de remarquer que Brel met en tête du vers soit les conjonctions, soit les prépositions, soit les présentatifs. Par contre au début des vers, on trouve très rarement les substantifs.

Étant placées en tête du vers, les conjonctions et les propositions se deviennent expressives au point du style. Cela⁶⁹ est marquant sur l'exemple de la chanson *Amsterdam* :

*Et ils tournent et ils dansent
Comme des soleils crachés
Dans le son déchiré
D'un accordéon rance*

Les conjonctions introduisent des propositions ou des groupes de mots qui apportent de nouvelles informations. Souvent à l'aide des conjonctions, Brel ajoute de nouvelles informations. Ainsi on peut constater que les conjonctions dans les chansons choisies sont fréquemment en position des rhèmes.

Dans les chansons, il y a souvent utilisé le model selon lequel après un vers souvent répété, par exemple dans *Vivre debout* : « *Voilà que l'on se couche* », viennent des autres vers qui apportent de nouvelles informations. Autrement-dit, le premier vers qui est le thème est suivi par les vers qui comprennent le rhème. On peut apercevoir que les vers qui

⁶⁹ LOISEAU, Y., MÉRIEUX, R., *Exercices de grammaire française* : Cahier intermédiaire. Paris : Didier, 1988, Coll. Point par point. (dir.) MONNERIE-GOARIN, A., p. 57

contiennent le rhème sont souvent introduits par les conjonctions, les présentatifs ou les prépositions.

Voilà que l'on se couche
Pour mieux perdre la tête
Pour mieux brûler l'ennui
À des reflets d'amour

Dans cet exemple de la chanson *Vivre debout*, le vers souvent répété est « *Voilà que l'on se couche* » qui est un thème et qui est élargi par les rhèmes introduits par la conjonction *Pour* et la proposition *à*. Ce model est successivement répété dans la chanson, même plusieurs fois dans une strophe.

D'une manière semblable, dans la chanson *Amsterdam* on voit que Brel répète plusieurs fois les premiers deux vers, sauf le verbe dans le cas suivant *dormir* qui change, puis il ajoute des vers qui apportent de nouvelles informations :

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui dorment
Comme des oriflammes
Le long des berges mornes

Si on l'analyse plus profondément : sur la première ligne Brel met une préposition et complément circonstanciel de lieu exprimé par le substantif qui est élargit par un complément déterminatif. Sur la deuxième ligne le présentatif *il y a* est succédé par le sujet réel *des marins* et la phrase relative introduite par *qui*. Même dans ce cas le thème « *Dans le port d'Amsterdam* » fait entrer les rhèmes suivants.

On trouve que de cette manière Brel crée son propre ordre des expressions. Il se sert des conjonctions pour faire l'ordre des expressions subjectif dans le contexte. Étant modifié des raisons subjectives, la structure de la phrase devient donc contextuelle. Ce model est répété plusieurs fois dans la chanson, même quatre fois dans la première strophe. On suppose que dans le texte c'est la répétition qui domine.

Selon l'analyse on peut constater que Brel emploie les conjonctions assez souvent mais il s'en sert librement sans être limité par le choix des conjonctions réduit par une préférences. Puisque dans toutes les chansons il préfère les conjonctions différentes.

À notre avis Brel profite les conjonctions pour exprimer ses idées et pour multiplier les nouvelles informations dans le texte. Le choix de conjonctions n'est pas occasionnel, mais réfléchi, visée à exprimer brièvement et de manière accessible le maximum de détails possibles.

Il est visible que Brel n'est pas limité ni par les règles grammaticales ce qu'on peut découvrir sur l'exemple de *Ces gens-là* :

C'est quand même peut-être
Parce que les autres veulent pas
Parce que les autres veulent pas

L'usage de la conjonction *parce que* n'est pas correcte de point de vue grammaticale. Premièrement à cause de son placement au début de la phrase car dans ce cas la conjonction *parce que* devrait être remplacée par la conjonction *puisque*.

Puis « au lieu de répéter la conjonction *parce que* dans la même proposition, on utilise seulement la conjonction *que*. »⁷⁰ Pour que la phrase soit correcte, il faut substituer la conjonction redoublée *parce que* par la conjonction *que*.

Pareillement dans l'extrait de *Vivre debout*, une fois utilisée, la conjonction *alors que* devrait être remplacée par la conjonction *que* :

Voilà qu'on s'agenouille
Alors que notre espoir
Se réduit à prier
Alors qu'il est trop tard

On voit que Brel soumet les règles grammaticales aux besoins contextuels. Il donne ainsi aux conjonctions ses propres règles. Brel se sert des conjonctions de façon originale et libre mais, d'après l'analyse, on pense qu'il s'agit d'utilisation raisonnable.

8. Mise en relief

Il est possible de constater que les trois chansons sont interprétées par les expressions affectives. De façon énergique, Brel relève les informations en prononçant certains mots plus lentement ou au contraire plus rapidement. Il basse ou lève la voix. Les mots sont accompagnés par les gestes et colorés par la musique.

Mais pour attirer l'attention sur les idées principales, Brel profite également des moyens grammaticaux. Les chansons contiennent plusieurs **mises en relief** ce qui est « le fait d'insister particulièrement sur un des éléments de la phrase. ⁷¹»

Il y a des cas de souligner un terme en le prononçant particulièrement par exemple selon son sens comme dans *Ces gens-là* ou le verbe « *balbutier* » est un peu marmonné. Dans la même chanson pour tenir l'attention des spectateurs jusqu'à la fin de la phrase :

⁷⁰ HENDRICH, J., op. cit., p. 638

⁷¹ GREVISSE, M., GROOSSE, op. cit., p. 125

*Mais qu'on retrouve matin
Dans l'église qui roupille
Raide comme une saillie
Blanc comme un cierge de Pâques*

Brel met des **accents d'insistance**⁷² sur *Raide* et *Pâques*. Grâce à ce procédé phonétique, ces deux mots sont mis en relief.

Le soulignement d'un terme peut être causé par des expressions d'un haut degré par exemple « *Lui qui est complètement cuit* ». On suppose que l'usage des **onomatopées**⁷³ produit aussi un effet d'attirer l'attention du spectateur et souligne le sens des vers précédents comme dans l'expression suivante de *Ces gens-là* :

*« Bouffer la soupe froide
Et ça fait des grands flchss*

À part ces moyens mentionnés, dans les textes, ce sont la redondance, le détachement et le déplacement au moyen du présentatif qui font augmenter l'importance de certains mots.

8.1. Redondance

Avant tout, on peut remarquer la **redondance**. En répétant le terme, l'auteur signale son importance. Par exemple dans cet extrait de *Ces gens-là* :

*Alors pour un instant
Pour un instant seulement
Alors moi je la crois Monsieur*

L'amant quoiqu'il ne soit pas naïf, il fait de la confiance à Frida. Il désire de pouvoir espérer qu'elle partira avec lui, mais il sait en avance que cela ne vaut pas la peine de croire car Frida ne partira jamais.

Ses doutes ou bien sa triste sûreté de ne pas être suivi par Frida sont signalés par la répétition du groupe de mots « *pour un instant* ». En répétant, le groupe de mots est alors mis en relief.

Le rôle de l'amant dans le conflit est aussi exprimé dans le dernier vers abordé « *Alors moi je la crois Monsieur* ». Le sujet réel *je* est insisté par le pronom tonique *Moi*. On appelle ce moyen l'**addition d'un pronom disjoint**⁷⁴ ce qui est aussi une sorte de redondance.

⁷² GREVISSE, M., GROOSSE, op. cit., p. 126

⁷³ AMON, E., BOMATI, Y., op. cit., p. 146

⁷⁴ GREVISSE, M., GROOSSE, A., op. cit., p. 126

« *Alors moi je* »⁷⁵ montre le héros passif et obéissant. On peut avoir l'impression qu'il l'est à cause de son perte d'autonomie par rapport à Frida. Il laisse sa belle décider de son avenir et il ne peut rien que s'y conformer.

Cette folie d'amour est aussi remarquable au début de la quatrième strophe. Le dernier vers d'extrait suivant comprend également des éléments redondants⁷⁶

*Et puis il y a Frida
Qui est belle comme un soleil
Et qui m'aime pareil
Que moi j'aime Frida*

Dans ce vers « *Que moi j'aime Frida* » le sujet réel est mis en relief parce qu'il est répété par le pronom disjoint. L'addition du pronom tonique *lui*, dans ce cas, souligne le sujet.

Le pronom tonique « mis en évidence en tête de la phrase⁷⁷ » oriente l'attention vers le sujet. Si le pronom *lui* est évité, l'essentiel devient l'action d'aimer. En utilisant redondance, l'amant exprime que c'est lui-même qui déborde de sentiments amoureux et qu'il en éprouve actuellement.

En même temps, il s'agit d'une phrase exclamative ce qui est aussi une des façons de mettre en relief. Introduite par le mot exclamatif *que*, la phrase exclamative peint la passion d'amant qui n'arrive pas à se taire et ne pas déclarer ses sentiments.

8.2. Détachement et déplacement au moyen du présentatif

Dans les chansons choisies, on trouve deux types de détachement et déplacement d'élément insisté au moyen du présentatif. Il s'agit soit du présentatif *c'est* soit d'*il y a*.

D'abord Brel utilise la mise en relief employant un **présentatif C'est** dans *Ces gens-là* pour la description de la grand-mère et de sa relation avec le reste de membre de la famille :

*Et qu'on attend qu'elle crève
Vu que c'est elle qu'a l'oseille*

Le sujet représenté par un pronom personnel est détaché en tête de la phrase, au moyen de *C'est...qui*⁷⁸. Le pronom *elle* est ainsi « mis en évidence⁷⁹ ».

⁷⁵ cf. « le pléonasme » *ibid.* p. 71

⁷⁶ *ibid.* p. 104

⁷⁷ *ibid.* p. 105

⁷⁸ DUBOIS, J., LAGANE, R., *La nouvelle grammaire du français*. Paris : Larousse, 2004 [1973], p. 170

⁷⁹ GREVISSE, M., GROOSSE, A., op. cit., p. 205

Le **détachement**⁸⁰ d'élément insisté peut, dans ces vers, servir à annoncer que « *la toute vieille* » est la seule de la famille qui possède d'argent. Il est même possible que cette mise en relief représente les pensées des membres de la famille. Puisqu'il semble qu'elle reflète l'atmosphère dans la famille.

Plus loin dans la même chanson, on retrouve le présentatif **C'est** précédé par la conjonction *si*. Cette fois, la construction *si...c'est* n'attire plus l'intention au sujet mais à l'hypothèse⁸¹ des amoureux.

*Et que si c'est pas sûr
C'est quand même peut-être*

On peut remarquer que le premier présentatif *c'est* pourrait être facilement remplacé par le sujet grammatical⁸² exprimé par *il*, mais Brel ne le fait pas. On suppose qu'il a voulu faire répéter les présentatifs *c'est*, pour imiter le langage parlé, familial. On en déduit du contexte de la chanson parce que les vers mentionnés font partie du discours indirect.

Le deuxième type, l'usage du **présentatif Il y a** se trouve dans les vers principaux d'*Amsterdam*.

*Dans le port d'Amsterdam
Y a des **marins** qui chantent*

Le sujet *Marins* est précédé par le présentatif *il y a* et suivi par le pronom relatif *qui*. Grâce au présentatif, le sujet est déplacé en tête du vers et, en même temps, il est détaché du prédicat par le pronom relatif *qui*. De cette manière le sujet réel est mis en relief.

Concernant les vers mentionnés, on peut constater qu'ils comprennent encore une mise en relief. Puisque toute la première ligne exprimant le complément circonstanciel est déplacée en tête de la phrase. Ce déplacement augmente l'importance du complément circonstanciel du lieu *Dans le port d'Amsterdam*.

Tout important que font les marins, aussi d'importance a le fait qu'il ne s'agit pas de n'importe quels marins mais de ceux d'Amsterdam. L'atmosphère de la chanson, est essentiellement établie sur l'indication d'endroit ce que Brel exprime aussi au moyen du déplacement du complément circonstanciel de lieu en tête de la phrase.

80 *ibid.* p. 125

81 DELATOUR, Y., JANNEPIN, D., LÉON-DUFOUR, M., TEYSSIER, B., *Nouvelle grammaire du français : Cours de Civilisation Française de la Sorbonne*. Paris : Hachette FLE, 2004, p. 202

82 HENDRICH, J., *op. cit.*, p. 570

Les deux informations principales de la chanson sont ainsi soulignées depuis les premiers vers. En les répétant sept fois dans toute la chanson, Brel signale leur importance et fait rentrer leur image dans les cœurs du public.

L'autre exemple du déplacement et détachement du sujet concerne les premiers vers de *Ces gens-là* :

*D'abord il y a l'ainé
Lui qui est comme un melon*

La construction *il y a...qui* met *l'ainé* en relief. Mais la priorité de sujet réel *l'ainé* est encore plus évidente dans ce cas. Puisque Brel fixe l'attention sur le sujet en ajoutant le pronom tonique *Lui* au début du vers. Il s'agit du cas de la redondance.

L'**addition** du pronom peut familiariser l'expression. Brel en rôle d'amant lève le doigt pour poser la question ironique : « *Lui qui est comme un melon* veut me refuser, moi ? » Le but est décrire celui qui ne veut pas accepter l'amant de sa sœur.

Dans ce cas, le sujet *l'ainé* est en même temps mis en relief par *il y a...qui* et par l'addition du pronom disjoint *Lui*. Au point de vue grammaticale « Le détachement avec l'introducteur⁸³ exclut la redondance.⁸⁴ » On voit que Brel se sert des moyens syntaxiques sans suivre strictement les règles grammaticales.

On trouve que dans ces vers, Brel cherche à exprimer son idée et la relation entre l'amant-Brel et l'ainé. Il utilise librement les moyens syntaxiques pour arriver à son but et ne se limite pas par les règles grammaticales.

Le sujet placé en tête de la phrase cause que l'ordre des expressions dans le contexte devient subjectif. De cette manière Brel arrive à créer une atmosphère familière et authentique.

9. Gradation

Si on écoute les chansons choisies, on a l'impression que Brel travaille avec la dynamique sans arrêt. Pendant toute la chanson, ce chanteur bénéficie la dynamique au point de vue musicale. Depuis le début, l'intensité de la chanson augmente et redescend.

La façon de laquelle Brel chante, est très dynamique. Comme on a déjà mentionné dans le chapitre y consacré, ce chanteur attire le public, par sa vitalité, son énergie de

⁸³ introducteur = présentatif

⁸⁴ GREVISSE, M., GROOSSE, A., Op. cit., p. 125

vivre qu'il montre à n'importe lequel concert.⁸⁵ « Il nous conquiert d'abord par son dynamisme. »⁸⁶

On pourrait même classer la dynamique comme un des caractères essentiels des chansons choisies. On suppose que Brel ait souligné son interprétation artistique par le texte qui invite à graduer. Dans les chansons choisies, on y retrouve des moyens grammaticaux par lesquels, on croit, Brel arrive à faire le texte plus dynamique.

Ce « l'auteur-compositeur-interprète⁸⁷ » fait graduer le texte par les moyens variés. On peut apercevoir une logique entre son texte, sa musique et son interprétation artistique⁸⁸. Tout ses éléments constituent ce « phénomène brélien ».

Bien que le dynamisme de la chanson semble logique et travaillé, il ne faut pas oublier que Brel a changé sans arrêt ses textes et également leur interprétation. « Homme du mouvement, Brel modifiait, peaufinait ses textes jusqu'à la dernière prise d'un enregistrement. »⁸⁹

À faire la dynamique variée, Brel se sert, entre autre, de la gradation. Il n'utilise pas un seul moyen universel. Dans les chansons choisies on retrouve plusieurs types de la gradation. Il choisit les moyens selon les besoins du contexte. De ce point de vue la gradation est ainsi contextuelle.

9.1. Gradation par la répétition

La façon de faire graduer le texte, le plus souvent utilisée dans les chansons choisies est la répétition. On remarque que la répétition y est toujours présente. On pourrait même dire qu'elle devient pour Brel un moyen d'expression typique.

Brel répète soit tout un vers, soit un groupe de mots suivi par des membres de la proposition qui changent.

On va consacrer à ces deux cas, deux chapitres suivants :

⁸⁵ HONGRE, B., LIDSKY, P., Op. cit., p. 6

⁸⁶ *ibid.*

⁸⁷ DILLAZ, S., Op. cit., p. 100

⁸⁸ Jacques Brel « Amsterdam » live : <http://www.youtube.com/watch?v=cMzAmrNS164> (30.4.2011)

⁸⁹ *Tout Brel*. Préface écrite par TODD, O.,

9.1.1. Gradation par la répétition de tout un vers

Le premier groupe concerne la répétition de tout un vers. Dans ce groupe, on peut y compter les vers qui se répètent pendant toute une chanson d'habitude au début d'une strophe et les vers qui se redoublent.

Le premier fait concerne les vers déjà plusieurs fois signalés comme *Dans le port d'Amsterdam* répété dans toute la chanson *Amsterdam* ou *Voilà que l'on se cache, Voilà qu'on s'agenouille* et *Voilà que l'on se couche* qui se répètent plusieurs fois dans une strophe de *Vivre debout*.

Ce type de répétition permet de commencer et recommencer par la gradation selon les besoins contextuels. Grâce à ces vers répétés au début de la strophe, le chanteur peut changer un peu l'atmosphère ou la façon de chanter sans perdre le thème principal.

Le deuxième cas contient les vers qui sont redoublés. Ils sont répétés deux fois sans changement. Ils s'agit des vers qui permettent de graduer le texte mais qui soulignent en même temps l'importance du sens des mots répétés comme dans *Ces gens-là* :

*Et qui regarde son troupeau
Bouffer la soupe froide
Et ça fait des grands flchss
Et ça fait des grands flchss*

Dans ce cas, Brel renforce la notion d'appeler les membres de la famille « *troupeau* ». Ce terme péjoratif est utilisé dans plusieurs chansons de Brel. « Ce sont tous ceux qui vivent en groupe, qui ont accepté les conventions... »⁹⁰

D'abord Brel renforce ce mot péjoratif par le verbe *bouffer*⁹¹ qui est une expression du langage populaire et ensuite par la répétition des expressions comprenant les **onomatopées**.⁹²

On voit que la répétition fait à la fois graduer le texte et souligner un mot, une idée ou une image. De même façon, Brel met la répétition pour expliquer l'intrigue de l'histoire de *Ces gens-là*:

*Parce que les autres veulent pas
Parce que les autres veulent pas*

Au moyen de la répétition, Brel souligne la raison pour laquelle l'amant et Frida n'ont pas de droit de rester ensemble. Le spectateur peut ainsi plus facilement saisir la révélation principale et encore répétée pour la troisième fois quelques vers plus tard:

⁹⁰ HONGRE, B., LIDSKY, P., Op. cit., p. 36

⁹¹ CARADEC, F., *Dictionnaire du français argotique et populaire*. Paris : Larousse, 1977, p. 48

⁹² AMON, E., BOMATI, Y., Op. cit., p. 146

« Enfin ils ne veulent pas »

En même temps, la répétition aide à faire graduer la situation, exprimer même les sentiments d'amant, sa situation désespérée.

Dans *Amsterdam*, un vers est redoublé une seule fois. Jusqu'à la fin de la chanson, après la strophe finale qui gradue progressivement et touche les limites d'être chantée et d'être criée. Brel hurle la dernière répétition des vers principaux :

Dans le port d'Amsterdam
Dans le port d'Amsterdam

D'un point de vue « la répétition peut avoir parfois une valeur incantatoire, magique⁹³ ». Il faut avouer que par cette répétition, Brel arrive au sommet de la gradation et il enthousiasme le public.

9.1.2. Gradation par le changement des membres de la proposition répétée

Selon l'analyse, la gradation par le remplacement de quelques éléments de la proposition répétée est la plus marquante. On en trouve beaucoup dans toutes les trois chansons. On peut appeler ce moyen de faire graduer le texte l'**anaphore rhétorique**⁹⁴.

« La répétition d'un élément en tête de phrase renforce le parallélisme⁹⁵ » ensuite elle attire l'intérêt du spectateur et fait le texte plus claire. La répétition enrichit l'image de la chanson des autres détails et laisse assez de place pour la capacité expressive du chanteur.

Un bel exemple d'enrichissement du texte se trouve dans *Vivre debout* :

Pour la moindre amourette
Pour la moindre fleurette

À une partie répétitive Brel adjoint la partie qui change dans le vers suivant. Ce mot remplacé peut avoir presque le même sens ou devenir bien synonymique ce qui est le cas des **diminutifs**⁹⁶ *amourette* et *fleurette* dans *Vivre debout*. Le changement des mots de la proposition répétée fait l'image de la chanson plus vivante et décorée.

La répétition fait l'appel aux mots importants : Premièrement elle souligne la conjonction *pour* qui exprime que « l'on se couche » de la raison de désirer d'atteindre un but. Du point de vue syntaxique Brel souligne par la répétition le complément circonstanciel de but.

⁹³ *ibid.* p. 180

⁹⁴ *ibid.* p. 24

⁹⁵ BATON, P., Op. cit., p. 23

⁹⁶ AMON, E., BOMATI, Y., Op. cit., p. 73

De la même manière Brel gradue progressivement toute la dernière strophe de *Vivre debout*. On peut remarquer que dans tous les cas abordés, Brel garde la **classe de mots**⁹⁷. Dans l'exemple suivant, il remplace un verbe et un nom par les mots des mêmes classes:

Pour mieux perdre la tête
Pour mieux brûler l'ennui

Le même exemple de répéter une conjonction en tête du vers on trouve dans *Amsterdam*. On voit que le sujet réel et l'adjectif épithète sont substitués aux mêmes membres de la proposition⁹⁸ :

Alors le geste grave
Alors le regard fier

Dans ces chansons choisies c'est la gradation de la chanson *Amsterdam* qui est la plus exaltée, la plus bruyante. Brel finit par crier. Dans la dernière strophe, pour monter l'intensité du texte, Brel met une gradation après l'autre. Il superpose les moyens de graduer le texte. Entre autre il y utilise ce type qui comprend le changement de quelques membres de la proposition répétée :

Qui leur donnent leur joli corps
Qui leur donnent leur vertu

De même façon, Brel fait graduer les vers dans *Ces gens-là*. Dans cet exemple, il s'agit du discours indirect :

Elle dit qu'elle partira
Elle dit qu'elle me suivra

Dans l'autre extrait, Brel utilise la répétition pour augmenter l'attention du spectateur, pour provoquer sa curiosité :

Et puis et puis
Et puis il y a Frida

En plus, en répétant les deux conjonctions *et puis*, Brel imite le langage d'amant. Il exprime ses émotions, son impatience de parler de Frida. Cette répétition donne beaucoup de possibilités de jouer et d'exprimer la personnalité d'amant. Brel en profite, en répétant trois fois *et puis*, il commence à graduer le texte.

La fréquence de ce type de répétition est vraiment importante. Dans tous les trois textes ce fait participe à faire varier la dynamique. Pour compléter, on mentionne les premiers vers de *Ces gens-là* qui montrent bien comment Brel superpose de nouvelles informations avec l'objectif de faire graduer le texte :

⁹⁷ DUBOIS, J., LAGANE, R., Op. cit., p. 25

⁹⁸ MÜLLEROVÁ, E., *La Syntaxe : Dossier 2*. Praha : Katedra francouzského jazyka a literatury Pedagogické fakulty UK Praha, 2009, p. 8

Lui qui est comme un melon
Lui qui a un gros nez
Lui qui sait plus son nom

9.2. Gradation par l'énumération des membres de la proposition

Dans les chansons choisies, on retrouve deux cas de graduer le texte à l'aide de l'énumération des membres de la phrase. Un des membres de la proposition est mis en série ce qui permet au chanteur d'augmenter la dynamique de son interprétation.

Le premier exemple vient de la chanson *Amsterdam* :

Ils vous montrent des dents
À croquer la fortune
À décroisser la lune
À bouffer des haubans

De point de vue syntaxique le complément circonstanciel de but est mis en série. On voit que Brel énumère les compléments circonstanciels du but qui sont composés des mêmes membres de la proposition et des mêmes classes de mots. La construction du complément est toujours pareille : la préposition précédant le verbe qui élargit le complément d'objet qui est exprimé par un substantif.

Dans le cas suivant de *Ces gens-là*, c'est le complément déterminatif qui est mis en série. Cette énumération cause également l'effet de la gradation qui est encore souligné par la notion sémantique. Puisque la thématique de la prostituée est déjà assez émotive.

Ils boivent à la santé
Des putains d'Amsterdam
De Hambourg ou d'ailleurs

9.3. « Gradation brélienne »

Dans cette chapitre on voudrait mentionner un des faits particulièrement intéressant. Il s'agit d'un moyen original de faire graduer les vers de la chanson *Amsterdam*. On voudrait l'appeler la « gradation brélienne » :

Y a des marins qui boivent
Et qui boivent et reboivent
Et qui reboivent encore
Ils boivent à la santé

Brel emploie quatre éléments pour faire graduer les vers mentionnés : le verbe *boire*, la conjonction *et*, le pronom relatif *qui* et l'adverbe *encore*.

En les mélangeant de la manière simple, Brel atteint le maximum de dynamique. Brel profite d'un seul verbe que combine avec les autres éléments. Il s'agit d'un des

exemples comment Brel n'économise pas l'usage d'un terme, dans ce cas *boire*. Dans ces quatre vers, Brel l'emploie 5 fois (dont 2 fois avec le préfixe *re-* qui exprime la répétition d'action). Brel utilise le verbe *boire* toujours au présent et il sépare ces formes verbales par la conjonction *et*.

On suppose que ce soient la conjonction *et*, le pronom *qui* et leur combinaison qui aide à superposer toujours de nouvelles informations sur les marins. De cette façon Brel enchaîne les rhèmes pour évoquer la gradation.

Il pourrait sembler peu original que Brel se permet d'utiliser et 5 fois répéter un seul verbe pour exprimer la mesure de la beuverie des marins. Cependant en écoutant Amsterdam, on doit avouer que cette « gradation brélieuse » correspond parfaitement avec la personnalité Jacques Brel. Quoi qu'elle semble être simple, dans l'interprétation de Brel cette gradation devient impressionnante⁹⁹.

99 Jacques Brel « Amsterdam » live : <http://www.youtube.com/watch?v=cMzAmrNS164> , 2 :00 - 2 :07 (30.4.2011)

10. Textes complets

Pour confronter mon analyse, j'offre à comparer des textes complets des chansons mentionnées. Les vers analysés dans mon travail sont accompagnés par les notes de bas de page qui se rapportent aux chapitres y consacrés.

10.1. Amsterdam

Dans le port d'Amsterdam¹⁰⁰ ¹⁰¹
Y a des marins qui chantent¹⁰² ¹⁰³
Les rêves qui les hantent
Au large d'Amsterdam
Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui dorment
Comme des oriflammes¹⁰⁴
Le long des berges mornes
Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui meurent
Pleins de bière et de drames
Aux premières lueurs
Mais dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui naissent
Dans la chaleur épaisse
Des langueurs océanes

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui mangent¹⁰⁵
Sur des nappes trop blanches
Des poissons ruisselants
Ils vous montrent des dents
À croquer la fortune
À décroisser la lune

À bouffer des haubans¹⁰⁶
Et ça sent la morue
Jusque dans le cœur des frites
Que leurs grosses mains invitent¹⁰⁷
À revenir en plus
Puis se lèvent en riant
Dans un bruit de tempête
Referment leur braguette
Et sortent en rotant

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui dansent
En se frottant la panse
Sur la panse des femmes
Et ils tournent et ils dansent
Comme des soleils crachés¹⁰⁸
Dans le son déchiré
D'un accordéon rance
Ils se tordent le cou
Pour mieux s'entendre rire
Jusqu'à ce que tout à coup
L'accordéon expire
Alors le geste grave
Alors le regard fier¹⁰⁹
Ils ramènent leur batave
Jusqu'en pleine lumière

Dans le port d'Amsterdam

¹⁰⁰ Gradation par la répétition de tout un vers. p. 34

¹⁰¹ Déplacement en tête de la phrase - Détachement et déplacement au moyen du présentatif. p. 30

¹⁰² Usage du présentatif *il y a*. p. 15

Gradation de la répétition de tout un vers. p. 34

¹⁰³ Détachement et déplacement au moyen du présentatif. p. 30

¹⁰⁴ Déplacement des conjonctions en tête du vers. p.

26

¹⁰⁵ QUI est la phrase relative. p. 19

¹⁰⁶ Gradation par l'énumération des membres de la proposition. p. 35

¹⁰⁷ Usage du pronom relatif QUE. p. 20

¹⁰⁸ Déplacement des conjonctions en tête du vers. p.

26

¹⁰⁹ Gradation par le changement des membres de la proposition répétée. p. 35

Y a des marins qui boivent
Et qui boivent et reboivent
Et qui reboivent encore¹¹⁰
Ils boivent à la santé
Des putains d'Amsterdam
De Hambourg ou d'ailleurs¹¹¹
Enfin ils boivent aux dames
Qui leur donnent leur joli corps
Qui leur donnent leur vertu¹¹²
Pour une pièce en or
Et quand ils ont bien bu
Se plantent le nez au ciel
Se mouchent dans les étoiles
Et ils pissent comme je pleure !
Sur les femmes infidèles

Dans le port d'Amsterdam
Dans le port d'Amsterdam¹¹³

¹¹⁰ « Gradation brélieuse » p. 37

¹¹¹ Gradation par l'énumération des membres de la proposition. p. 37

¹¹² Gradation par le changement des membres de la proposition répétée. p. 35

¹¹³ Gradation par la répétition de tout un vers. p. 34

10.2. Ces Gens-là

D'abord il y a l'aîné¹¹⁴¹¹⁵
Lui qui est comme un melon¹¹⁶ ¹¹⁷
Lui qui a un gros nez
Lui qui sait plus son nom¹¹⁸
Monsieur tellement qui boit
Ou tellement qu'il a bu
Qui fait rien de ses dix doigts
Mais lui qui n'en peut plus
Lui qui est complètement cuit¹¹⁹
Et qui se prend pour le roi¹²⁰
Qui se saoule toutes les nuits
Avec du mauvais vin
Mais qu'on retrouve matin
Dans l'église qui roupille
Raide comme une saillie¹²¹
Blanc comme un cerge de Pâques
Et puis qui balbutie
Et qui a l'œil qui divague
Faut vous dire Monsieur
Que chez ces gens-là
On ne pense pas Monsieur
On ne pense pas on prie

Et puis, il y a l'autre
Des carottes dans les cheveux
Qu'a jamais vu un peigne¹²²
Qu'est méchant comme une
teigne¹²³

Même qu'il donnerait sa chemise
A des pauvres gens heureux
Qui a marié la Denise
Une fille de la ville
Enfin d'une autre ville
Et que c'est pas fini
Qui fait ses petites affaires
Avec son petit chapeau
Avec son petit manteau
Avec sa petite auto¹²⁴
Qu'aimerait bien avoir l'air
Mais qui n'a pas l'air du tout
Faut pas jouer les riches
Quand on n'a pas le sou
Faut vous dire Monsieur
Que chez ces gens-là
On ne vit pas Monsieur
On ne vit pas on triche

Et puis, il y a les autres
La mère qui ne dit rien
Ou bien n'importe quoi
Et du soir au matin
Sous sa belle gueule d'apôtre
Et dans son cadre en bois
Il y a la moustache du père
Qui est mort d'une glissade
Et qui regarde son troupeau
Bouffer la soupe froide
Et ça fait des grands flchss¹²⁵
Et ça fait des grands flchss¹²⁶
Et puis il y a la toute vieille
Qu'en finit pas de vibrer¹²⁷
Et qu'on attend qu'elle crève¹²⁸ ¹²⁹

¹¹⁴ Usage du présentatif *il y a*. p. 15

Gradation de la répétition de tout un vers. p. 34

¹¹⁵ Détachement et déplacement au moyen du présentatif. p. 30

¹¹⁶ Usage du pronom relatif QUI exprimant le sujet. p. 17

¹¹⁷ Addition d'un pronom disjoint - Redondance. p. 29

¹¹⁸ Gradation par le changement des membres de la proposition répétée. p. 35

¹¹⁹ Expression d'un haut degré - Mise en relief. p. 28

¹²⁰ Usage de la conjonction ET devant les pronoms relatifs. p. 21

¹²¹ Accent d'insistance - Mise en relief. p. 28

¹²² QUI est le phrase relative. p. 19

¹²³ QUI/QUE en rôle du complément d'objet direct. p. 21

¹²⁴ Gradation par le changement des membres de la proposition répétée. p. 35

¹²⁵ Onomatopées - Mise en relief. p. 28

¹²⁶ Gradation par la répétition de tout un vers. p. 34

¹²⁷ QUI/QUE en rôle du complément d'objet direct. p. 21

¹²⁸ Usage du pronom relatif QUE. p. 20

¹²⁹ Détachement et déplacement au moyen du présentatif. p. 30

Vu que c'est elle qu'a l'oseille¹³⁰
Et qu'on écoute même pas
Ce que ses pauvres mains racontent
Faut vous dire Monsieur
Que chez ces gens-là
On ne cause pas Monsieur
On ne cause pas on compte

Et puis et puis¹³¹
Et puis il y a Frida
Qui est belle comme un soleil
Et qui m'aime pareil¹³²
Que moi j'aime Frida¹³³
Même qu'on se dit souvent
Qu'on aura une maison
Avec des tas de fenêtres
Avec presque pas de murs
Et qu'on vivra dedans¹³⁴
Et qu'il fera bon y être
Et que si c'est pas sûr
C'est quand même peut-être¹³⁵
Parce que les autres veulent pas¹³⁶
Parce que les autres veulent pas¹³⁷
138

Les autres ils disent comme ça
Qu'elle est trop belle pour moi
Que je suis tout juste bon
A égorger les chats
J'ai jamais tué de chats
Ou alors y a longtemps

Ou bien j'ai oublié
Ou ils sentaient pas bon
Enfin ils ne veulent pas
Parfois quand on se voit
Semblant que c'est pas exprès
Avec ses yeux mouillants
Elle dit qu'elle partira
Elle dit qu'elle me suivra¹³⁹
Alors pour un instant¹⁴⁰
Pour un instant seulement
Alors moi je la crois Monsieur¹⁴¹
Pour un instant
Pour un instant seulement
Parce que chez ces gens-là
Monsieur on ne s'en va pas
On ne s'en va pas Monsieur
On ne s'en va pas
Mais il est tard Monsieur
Il faut que je rentre chez moi

¹³⁰ Intentionnalité pendant l'usage des pronoms relatifs au point de la fréquence. p. 23

¹³¹ Gradation par le changement des membres de la proposition répétée. p. 35

¹³² Usage de la conjonction ET devant les pronoms relatifs. p. 21

¹³³ Addition d'un pronom disjoint - Redondance. p. 29

Phrase exclamative - Redondance. p. 29

¹³⁴ Usage de la conjonction ET devant les pronoms relatifs. p. 21

¹³⁵ Détachement et déplacement au moyen du présentatif p. 30

¹³⁶ Fréquence des conjonctions dans les chansons choisies. p. 25

¹³⁷ Déplacement des conjonctions en tête du vers. p. 26

¹³⁸ Gradation par la répétition de tout un vers. p. 34

¹³⁹ Gradation par le changement des membres de la proposition répétée. p. 35

¹⁴⁰ Redondance. p. 29

¹⁴¹ Addition d'un pronom disjoint - Redondance. p. 29

10.3. Vivre Debout

Voilà que l'on se cache¹⁴²¹⁴³
Quand se lève le vent
De peur qu'il ne nous pousse
Vers des combats trop rudes
Voilà que l'on se cache
Dans chaque amour naissant
Qui nous dit après l'autre¹⁴⁴
Je suis la certitude
Voilà que l'on se cache
Que notre ombre un instant
Pour mieux fuir l'inquiétude
Soit l'ombre d'un enfant
L'ombre des habitudes
Qu'on a plantées en nous
Quand nous avons vingt ans

Serait-il impossible de vivre
debout

Voilà qu'on s'agenouille¹⁴⁵
D'être à moitié tombé
Sous l'incroyable poids
De nos croix illusives
Voilà qu'on s'agenouille
Et déjà retombé
Pour avoir été grand
L'espace d'un miroir
Voilà qu'on s'agenouille
Alors que notre espoir¹⁴⁶
Se réduit à prier
Alors qu'il est trop tard^{147 148}

Qu'on ne peut plus gagner
A tous ces rendez-vous
Que nous avons manqués

Serait-il impossible de vivre
debout

Voilà que l'on se couche¹⁴⁹
Pour la moindre amourette
Pour la moindre fleurette
A qui l'on dit toujours¹⁵⁰
Voilà que l'on se couche
Pour mieux perdre la tête¹⁵¹
Pour mieux brûler l'ennui¹⁵²
A des reflets d'amour
Voilà que l'on se couche
De l'envie qui s'arrête¹⁵³
De prolonger le jour
Pour mieux faire notre cour
À la mort qui s'apprête
Pour être jusqu'au bout
Notre propre défaite

Serait-il impossible de vivre
debout

¹⁴² L'usage du présentatif Voilà. p. 16

Gradation de la répétition de tout un vers. p. 34

¹⁴³ Gradation par la répétition de tout un vers. p.

34

¹⁴⁴ QUI est le phrase relative. p. 19

¹⁴⁵ Gradation par la répétition de tout un vers. p.

34

¹⁴⁶ Fréquence des conjonctions dans les chansons choisies. p. 25

¹⁴⁷ Intentionnalité pendant l'usage des pronoms relatifs au point de la fréquence. p. 23

¹⁴⁸ Déplacement des conjonctions en tête du vers.
p. 26

¹⁴⁹ Gradation par la répétition de tout un vers. p.

34

¹⁵⁰ Gradation par le changement des membres de la proposition répétée. p. 35

¹⁵¹ Déplacement des conjonctions en tête du vers.
p. 26

¹⁵² Gradation par le changement des membres de la proposition répétée. p. 35

¹⁵³ Préposition DE exprimant le cause, p. 25

11. Résumé

Les chansons *Amsterdam*, *Ces gens-là* et *Vivre debout* analysées, je peux constater qu'à côté de l'expressivité gestuelle et artistique de Brel, des thèmes et du vocabulaire brélier, il y a également des moyens grammaticaux qui participent au « phénomène Brel ».

On a trouvé dans les chansons choisies des faits fréquents qui jouent un rôle logique dans le contexte. Brel les utilise pour souligner ses idées, pour revenir au thème principal, pour faire graduer le texte et pour imiter le langage authentique du personnage présenté ou dessiner une atmosphère vraisemblable.

Avant tout, j'ai analysé l'usage des présentatifs, des pronoms relatifs *qui/que* et des conjonctions. Tous ces éléments sont liés par une fréquence constante dans les chansons analysées. En les mettant souvent en tête du vers, ces éléments deviennent expressifs au point du style.

Selon l'analyse des présentatifs, on constate leur présence dans les trois chansons. Brel s'en sert exprès toujours dans le premier vers de la strophe (dans *Amsterdam* dans la première phrase). De cette régularité, on peut déduire que Brel les utilise pour structurer le texte.

Les chansons analysées sont différenciées par un autre effet des présentatifs : dans *Amsterdam* et *Vivre debout*, les présentatifs causent l'effet de revenir vers le sujet principal et de le repeindre d'un autre côté. Dans *Ces gens-là*, ils amènent à présenter les membres de la famille l'un après l'autre et les hiérarchiser.

Puis viennent les questions sur les pronoms relatifs *qui/que*. Selon l'analyse, ils se trouvent souvent dans les textes, surtout dans *Ces gens-là* où le pronom relatif qui figure en rôle du sujet.

L'usage des pronoms relatifs est un bel exemple qu'un fait se trouve dans toutes les trois chansons, mais dans chacune joue un rôle dépendant du thème de la chanson. Ensuite dans cette chanson, le fait est toujours utilisé dans ce rôle-là et il devient modèle qui se répète.

Expliquons ce principe plus en détail :

Selon l'analyse, on pense que *Ces gens-là* est une chanson sur le sujet. Dans toute la chanson, Brel superpose les descriptions du sujet exprimé par le pronom *qui*. En déplaçant *qui* en tête du vers, l'ordre de la phrase devient subjectif. L'ordre de la phrase subjectif possède une puissance expressive qui attire l'attention du spectateur.

Dans cette chanson, Brel chante en rôle de l'amant fâché. Le pronom *qui* aide à graduer l'indignation et à superposer de nouvelles outrages d'amant. Le pronom relatif souligne le sujet et le place au centre d'attention. De cette manière, le pronom *qui* aide le spectateur à s'orienter.

Au contraire dans *Vivre debout*, le sujet n'est pas si important. Les principaux, dans cette chanson, deviennent les raisons pour lesquelles « *on se cache* ». Cette chanson est donc plus philosophique. Les pronoms relatifs *qui/que* servent, dans ce cas, à introduire les propositions relatives par lesquelles Brel développe ses constatations philosophiques.

La troisième chanson, *Amsterdam*, est aussi une chanson de la description. Brel exprime ses idées à l'aide de la description des marins. Le pronom relatif *qui* participe à développer l'histoire des marins et à dépeindre leurs caractères. Ainsi le pronom *qui* devient une partie du modèle qui est régulièrement employé dans toute la chanson.

Concernant les conjonctions, on signale que Brel fait leur choix selon les besoins du thème de la chanson. Pour cette raison dans chaque chanson, il y a des conjonctions différentes et souvent répétées. Ainsi une conjonction peut manquer dans une chanson et apparaître souvent dans une autre.

Selon l'analyse, l'usage de ces trois faits (des présentatif, des pronom relatifs *qui/que* et des conjonctions) est assez libre. Brel ne se limite pas par les règles grammaticales. Il ne les respecte pas strictement par exemple : l'usage de *et qui*, le remplacement du pronom *qui* par *qu'*, la répétition des conjonctions *parce que*, *alors que*, l'usage de la conjonction *parce que* au début de la phrase, etc.

Dans ce travail, on a également analysé la présence de la mise en relief. Il s'agit d'un fait fréquent et usé de manières variées. On croit que certaines des mises en relief sont utilisées plutôt grâce au sens artistique d'auteur que pour des raisons rationnelles.

Ce n'est pas le cas des mises en relief les plus utilisées : le déplacement et le détachement en tête du vers et l'addition du pronom disjoint (*Ces gens-là*) et le déplacement et le détachement au moyen du présentatif il y a (*Amsterdam*). Ces mises en relief deviennent modèles qui sont répétés dans toute la chanson. On suppose qu'elles sont utilisées exprès pour exprimer l'importance des marins d'Amsterdam et des membres de la famille de *Ces gens-là*.

Finalement, il faut se poser des questions sur la gradation. Il faut aviser tout d'abord que la gradation, dans les chansons mentionnées, est souvent tout simplement subjective et soulignée par la musique.

Selon l'analyse des chansons choisies, il y a plusieurs moyens qui soutiennent la dynamique musicale en évoquant la gradation. De la fréquence de ces faits, on déduit que la gradation appartient aux caractères importants des chansons. En profitant le nombre de la gradation, Brel travaille avec la dynamique.

La répétition et l'énumération des membres de la proposition sont les moyens de graduer le texte les plus employés. Ils sont présents si souvent qu'ils deviennent caractéristiques pour les chansons choisies. On pourrait même les qualifier comme les « marques bréliennes. »¹⁵⁴

Si on cherche tout ce qui semble typiques pour Brel, il est possible de signaler tout d'abord son « courage de répéter ». Brel ose répéter (un mot, un groupe de mots, un vers, ou une phrase) et superposer les informations l'une sur l'autre pour évoquer la gradation. Ressemblant à Brel lui-même, son texte est énergique et incapable de s'arrêter. L'enchaînement des informations, des détails, des images, semble si spontané et impulsif.

Comme une autre des « marques bréliennes. », on considère la structure de la phrase qui est contextuelle. Brel superpose souvent des rhèmes un sur l'autre pour que l'ordre de la phrase devienne subjectif. On voit que cet auteur se sert librement de la structure de la phrase.

¹⁵⁴ voir 14.2. D'autres chansons de Jacques Brel, p.55

Les rhèmes sont souvent introduits par les conjonctions, les prépositions, les présentatifs ou les pronoms relatifs. Étant au début de la phrase ces éléments deviennent stylistiquement marqués ce qui est aussi un des faits typiques dans les chansons choisies.

Quoique Brel ne respecte pas les règles grammaticales, ses textes restent compréhensibles. Il change subjectivement même l'ordre de la phrase. On en déduit que Brel nous invite de cette manière à ne pas respecter la forme en général.

Si on ne respecte pas la forme ce n'est pas la raison pour laquelle on ne comprend pas le sens. De même, dans la vie, on ne doit pas être conforme pour pouvoir vivre dans la société.

Brel se sert librement de la forme pour décrire ses idées, mais en même temps son texte reste toujours claire et accessible au spectateur.

Pour conclure, les « marques bréliennes » servent à exprimer les idées de Brel, à souligner les mots importants et à faire graduer le texte. Ainsi la personnalité de Brel se reflète même dans la structure grammaticale des chansons choisies. Les moyens grammaticaux mentionnés appartiennent aux éléments agissants de la chanson.

À côté du thème de la chanson, du vocabulaire brélien, de la musique et de la personnalité de Brel, les faits grammaticaux influencent l'impression générale de la chanson de Jacques Brel.

12. Resumé v češtině

Po zpracování písní *Amsterdam*, *Ces gens-là* a *Vivre debout* se domnívám, že Brel skutečně vedle vlastního projevu a volby expresivního slovníku volí rovněž gramatické prostředky, kterými podtrhuje obsah. Ty Brel volí zřejmě úmyslně a nebojí se je opakovat.

Dané prvky jsou užity účelně, aby zpřehlednily text, vyzdvýhovaly základní myšlenku, upozornily na důležité informace a napomohly ke gradaci.

Písně mají určitou vnitřní logiku, která se projeví právě tehdy, když se propojí Brelova osobnost, jeho text, jeho melodie a jeho forma. Možná právě tato jedinečná kombinace faktorů způsobuje, že přebírání Brelových písní jinými umělci nemělo takový úspěch.

Ve vybraných písních jsem hledala jevy, které se často opakují. Mezi ně patří uváděcí slovesný výraz (*présentatifs*), vztažná zájmena (*pronoms relatifs*), spojky (*conjunctions*) a předložky (*prépositions*).

Nejprve jsem se zabývala uváděcím slovesným výrazem (*présentatif*): Dle rozboru uvozovací slovesné výrazy ve všech písních zpřehledňují text a plní funkci jeho strukturování. Už jen proto, že jsou součástí opakovaného verše, který započíná novou sloku, což je pro vybrané písně společné. Rozdílné však je jejich další využití. Zatím co ve *Vivre debout* a *Amsterdam* má funkci nahlédnout na problematiku z jiného uhlu a přidat další detaily, v *Ces gens-là* hierarchizuje a odlišuje části písně tématicky, vždy uvozuje novou postavu. Rovněž jsou užívány ke zdůraznění určitých výrazů textu.

Dalším zkoumaným jevem jsou vztažná zájmena (*pronoms relatifs*): Vztažná zájmena se v textu vyskytují rovněž často a jsou základním prostředkem k rozvíjení textu. V každé z písní mají vztažná zájmena svou vlastní roli, která vychází z tématu písně. V rámci jedné písně pak vztažná zájmena v této roli často zůstávají a stávají se tak součástí určitého modelu, který se v písni opakovaně objevuje.

Podívejme se blíže na jednotlivé role:

Ces gens-là, je vlastně písní o podmínkách. V celé písni jsou dál a dál rozvíjny podmínky, které jsou zastoupeny vztažným zájmenem *qui*. Toto zájmeno navíc dává textu subjektivní pořádek, kterým záměrně působí na diváka.

V této písni Brel vystupuje jako zaujatý aktér. Zájmeno *qui* napomáhá gradovat Brelovo rozhořčení, přidávat nové a nové urážky. Vztažné zájmeno *qui* v této písni zdůrazňuje hanobeného a staví ho do centra dění. *Qui* tedy pomáhá posluchači v orientaci.

Naopak v písni *Vivre debout* nejde tolik o podmět, jako spíše o přísudek. Jde o to, že se schováváme, klekáme si (*on se cache, on s'agenouille*). Text je více filosofický, předkládá fakta pomocí *Voilà que* a dále je rozvíjí. V písni jsou více rozváděny důvody a příčiny a tyto jsou dále rozpracovány. Vztažná zájmena tak slouží k vykreslení těchto konstatování.

Poslední ze tří písni, *Amsterdam*, je písni popisnou a zároveň dějovou. Středem pozornosti jsou námořníci z Amsterdamu. Popisem a charakteristikou námořníků vyjadřuje Brel své další záměry. *Qui* tedy v tomto případě napomáhá k rozvíjení příběhu námořníků a zároveň i jejich vlastností. *Qui* uvozuje vedlejší vztažné věty, které popisují a navozují atmosféru tohoto zvláštního prostředí.

Vidíme tedy, že v každé písni plní vztažné zájmeno určitou funkci, která se opakuje. Přesto se Brel neomezuje ani vlastními modely ani gramatickými pravidly, jak vidíme na příkladu užívání *et que/et qui* a nahrazování *qui* pomocí *qu'*. Brel v těchto případech podřizuje formu potřebám obsahu.

Třetím zkoumaným jevem jsou spojky (*conjunctions*), které se jak už jsme zmínili, objevují v textech často. Zdá se, že, typicky pro Brela, opakuje zpěvák několik spojek v jedné písni, zatímco v jiné písni hojně opakuje spojky další. Výběr spojek se odvíjí od tématu písni. Proto jedna spojka může v jedné z písni zcela chybět a v druhé se vyskytovat až neuvěřitelně často.

Dle analýzy je užívání spojek v Brelových písních specifické. Jelikož je Brel staví především na začátek verše, čímž dosahuje subjektivního pořádku věty. Brel dává užívání spojek svá vlastní pravidla, ale zároveň není nesrozumitelný.

Ve své práci jsem se rovněž zabývala jazykovými prostředky, kterými Brel zdůrazňuje určitá slova ve větě (*mis en relief*). Tyto výrazy se často opakují jako modely, které staví celou píseň. V těchto případech je záměrnost užití dle mého názoru zřetelná.

Z mnoha zkoumaných zvýrazňujících protředků je asi nejvíce zastoupeno oddělení a přenesení zdůrazněného slova za pomoci uváděcího slovesného výrazu *il y a (présentatif)*.

Domnívám se na základě pozorování, že mnohé ze zvýrazňujících prostředků, které Brel použil, možná více než z racionální úvahy či znalosti syntaxe vzešly z jeho jazykového a uměleckého cítění. Určitá racionální záměrnost se zdá pravděpodobná v případech těchto dvou zmíněných zvýrazňujících prostředků, které se rovněž stávají opakovanými modely.

Poslední zkoumanou oblastí je gradace textu. Dle analyzovaných písní se domnívám, že jsou v textu skutečně přítomny gramatické prostředky, které podporují hudební dynamiku. Vzhledem k množství těchto jevů myslím, že je gradace pro Brelovy písně něčím stěžejním, důležitým. Gradace v textu možná odpovídá vnitřnímu náboji autora, možná tyto prostředky jsou Brelovi přirozené. Určitě nejsou v písních náhodně, patří k nim. Jsou jejich důležitou vlastností.

Opět důležitým důkazem záměrnosti či typičnosti gradace textu ve vybraných písních je velké množství repetice. Brel opakuje celé verše, ale většinou užívá řečnické anafory. Je třeba dodat, že gradace je z velké míry jednoduše subjektivní a že se odvíjí od hudebního základu, a také momentálního prožitku zpěváka.

Pro Brela je rovněž charakteristické určité subjektivní členění pořádku věty. Brel podmaňuje jazyk sobě, své myšlenky, své písně. Domnívám se, že Brel je originální v tom, že se nebojí opakovat, že vrství a přidává další text. Tak živelně a energicky, jako Brel na jevišti, proudí i jeho text, který se dál valí na diváka a graduje.

Zároveň Brel není nečitelný, každou z vybraných písní důmyslně formuje do určitého prostředí a nálady, dá jim jasné tvary a vymezí je opakováním prvků. Neužívá zbytečně složitých vyjádření, je spíše střídavý.

Celkově Brel užívá jazykových prostředků dosti volně. Gramatická pravidla podřizuje svým potřebám a nijak se neomezuje, pokud zůstává text srozumitelný. Myslím, že Brel obecně obsahem i jazykovými prostředky vybízí k porušování formy. Brel nám takto ukazuje, že se nemusíme striktně podřizovat pravidlům, abychom dokázali obstát ve společnosti.

Můžeme tedy říci, že užití zmíněných výrazových prostředků ve vybraných písních slouží k vyjádření myšlenek, jejich hierarchizování, gradaci a k záměrnému působení textu na diváka. Pokud je pro Brela něco typické, pak je to repetice, zvláště pak řečnická anafora, která je pro všechny tři písně charakteristická. Rovněž můžeme typickým nazvat

neustálé gradování textu. Ve všech třech písních je užito gramatických prostředků, které k němu vedou.

Třetí typickou vlastností Brelových písní je časté opakování určitých gramatických prostředků. V každé písni Brel pracuje s několika těmito prostředky, které opakuje, aby tak vytvořil ucelený kus a docílil gradace. Tím, že se tento autor nebojí « opakovat se », více zapůsobí na diváka. Brel tedy promítl svou myšlenku, expresivitu a osobnost i do struktury textu.

Během zpracovávání jsem narážela na další otázky a témata, kterým již vzhledem k rozsahu práce není možné věnovat prostor. Avšak bylo by jistě zajímavé se jim věnovat v diplomové práci. Předně se jedná o problematiku předložek a způsoby ekonomizace textu.

Závěrem lze říci, že vedle tématu písní, Brelova slovníku, hudby a osobnosti, gramatické prostředky ovlivňují celkový dojem z Brelových písní.

13. Bibliographie

13.1. Monographies

BATON, P., *Jacques Brel*. Bruxelles : Éditions Labor, 1990, Coll. Une oeuvre. (dir.) BLAMPAIN, D.

BRIET, G., JONCKHEERE, N., MASUI, F., INGBERG, C., GOBBE, V., *Brel entre les lignes : apprendre ou pratiquer le français avec Jacques Brel : dossier pédagogique*. Bruxelles : CGRI-DRI, Commune française de Belgique, 2003

BRUNSCHWIG, C., CALVET, L-J., KLEIN, J-C., *Cent ans de Chanson française*. Paris : Seuil, 1972

BRUNSCHWIG, C., CALVET, L-J., KLEIN, J-C., *Cent ans de Chanson française, 1880-1980*. Paris : Seuil, 1981

CLOUZET, J., *Jacques Brel*. Paris : Seghers, 1964, Coll. Poésie et chansons.

COUVREUX-ROUCHÉ, L., BRETON, J., ORIZET, J., «*Jacques Brel : Divers fragments.*» in *Poésie : Sept siècle de chansons et de poésie populaire*, n° 125/127, juillet-septembre, Paris : Saint-Germain-des-Prés S.A., 1985

DILLAZ, S., *La chanson française de contestation, de la commune à mai 68*. Paris : Seghers, 1973

GUÉRIN, J-M., *Jacques Brel*. Bruxelles : Fondation Jacques Brel, s. d.

GUÉRIN, J-M., *Jacques Brel*. Bruxelles : Jean-Louis Rancurel, s.d.

HONGRE, B., LIDSKY, P., *Chansons Jacques Brel : analyse critique*. Paris : Hatier, 1976, Coll. Profil d'une œuvre. n° 52, (dir.) DÉCOTE, G.

MOLINIÉ, G., *La stylistique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, Coll. Premier Cycle.

NOVOTNÝ, F., VEJVODA, J., *Víc než jen hlas*. Praha : Práce, 1980

PAULUS, J., *Jacques Brel*. Paris-Bruxelles : Pierre de Mayère, 1968, Coll. Portraits. n° 8

REDONNET, B., *Brassens poète érudit*. Paris : Arthemus, 2001

TODD, O., *Jacques Brel : une vie*. Paris : Édition Robert Laffont, 2003 (2e éd.) [1984]

Tout Brel. Paris : Édition Robert Laffont, 1998, (dir.) ZYLBERSTEIN, J-C., Préface écrite par TODD, O., Paru aux Éditions Robert Laffont sous le titre *L'œuvre intégrale*. [1982, 1986]

13.2. Grammaires

DELATOUR, Y., JANNEPIN, D., LÉON-DUFOUR, M., «*et al.*», *Nouvelle grammaire du français : Cours de Civilisation Française de la Sorbonne*. Paris : Hachette Français langue étrangère, 2004

DUBOIS, J., LAGANE, R., *La nouvelle grammaire du français*. Paris : Larousse, 2004 [1973]

GREPL, M., HLÁDKA, Z., KARLÍK, P. (ed.) «*et al.*», *Příruční mluvnice češtiny*. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 1995

GREVISSE, M., GROOSSE, A., *Nouvelle grammaire française*. Paris : Duculot, 1989 (2e éd.)

HENDRICH, J., RADINA, O., TLÁSKAL, J., *Francouzská mluvnice*. Plzeň : Nakladatelství Fraus, 2001

LOISEAU, Y., MÉRIEUX, R., *Exercices de grammaire française : Cahier intermédiaire*. Paris : Didier, 1988, Coll. Point par point. (dir.) MONNERIE-GOARIN, A.

MÜLLEROVÁ, E., *La Syntaxe : Dossier 2*. Praha : Katedra francouzského jazyka a literatury Pedagogické fakulty UK Praha, 2009

ŠABRŠULA, J., JANOVCOVÁ, E., *Francouzština*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1966

ŠABRŠULA, J., *Základy francouzské skladby*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1976

<http://www.etudes-litteraires.com/> (12.6.2011)

13.3. Dictionnaires et œuvres collectives

AMON, E., BOMATI, Y., *Vocabulaire du commentaire du texte*. Paris : Larousse, 1992

ARRIVÉ, M. (dir.), *Bescherelle : La conjugaison pour tous*. Paris : Hatier, 1997

CARADEC, F., *Dictionnaire du français argotique et populaire*. Paris : Larousse, 1977

DUBOIS, J. (dir.), *Dictionnaire de la langue française : lexis*. Paris : Larousse-Bordas, 1999 [1979]

MORVAN, D. (dir.), *Le Robert de poche*. Paris : Dictionnaires Le Robert-Sejer, 2009 [1995]

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> (15.4.2011)

<http://synonymes.com/> (15.4.2011)

13.4. Audiovisuels

Jacques Brel Interview (english subtitles) : <http://www.youtube.com/watch?v=IYmejUd9Q2U> (5.4.2011), 2 :58 – 3 :10

Jacques Brel « Amsterdam » live : <http://www.youtube.com/watch?v=cMzAmrNS164> (30.4.2011)

Jacques Brel « Ces gens-là » : <http://www.youtube.com/watch?v=NfwW76JzVQI> (15.6.2011)

Jacques Brel « Vivre debout » : <http://www.youtube.com/watch?v=MPiGKWezbik> (15.6.2011)

14. Annexes

14.1. Notes biographiques¹⁵⁵

- 1929** 8. avril à 3 heures matin naissance de Jacques Brel à Bruxelles, fils de Romain Brel, industriel et d'Elisabeth Van Adorp, un frère Pierre
- 1935** Début des études primaires chez les frères Saint-Viateur a Bruxelles
- 1941** Commencement des études au collège Daint-Louis a Bruxelles, où il participe à la création de la Dramatique du Collège Saint-Louis
- 1946** Adhésion à la Franche Cordée, un mouvement mixte de jeunesse catholique,
- 1946** Son service Militaire
- 1950** Mariage avec Thérèse Michielsens, dite Miche, dont il aura trois filles: Chantal, France et Isabelle
- 1953** Enregistrement d'un premier disque, un 78 tours, avec « *Il y a* », départ pour Paris, débuts difficiles
- 1955** Passer en vedette
- 1957** Un des lauréats de Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros
- 1959** Des succès avec *Ne me quitte pas* etc.
- 1961** Triomphe à l'Olympia, pendent six ans tournées incessantes, récitals sur les grandes scènes internationales.
- 1964** Succès à l'Olympia avec la chanson « *Amsterdam* ».
- 1967** Débuts au cinéma comme acteur et metteur en scène
Abandone le tour de chant
- 1974** Intention de faire le tour du monde avec noc voilier. La premier operation à cause d'une petite tumeur au poumon, départ en voyage
- 1976** Achat d'une maison à Hiva Oa, devenir une qualification de pilote, achat d'un bimoteur
- 1978** La mort a Paris à cause d'un cancer du poumon

¹⁵⁵ HONGRE, B., LIDSKY, P., *Chansons Jacques Brel : analyse critique*. Paris : Hatier, 1976, Coll. Profil d'une œuvre. n° 52, (dir.) DÉCOTE, G.
GUÉRIN, J-M., *Jacques Brel*. Bruxelles : Fondation Jacques Brel, s. d.

14.2. D'autres chansons de Jacques Brel

Dans ces chansons, on peut également remarquer les faits analysés dans ce travail.

Le Plat Pays

Avec la mer du Nord pour dernier
terrain vague
Et des vagues de dunes pour arrêter les
vagues
Et de vagues rochers que les marées
dépassent
Et qui ont à jamais le cœur à marée
basse
Avec infiniment de brumes à venir
Avec le vent de l'est écoutez-le tenir
Le plat pays qui est le mien

Avec des cathédrales pour uniques
montagnes
Et de noirs clochers comme mâts de
cocagne
Où des diables en pierre décrochent les
nuages
Avec le fil des jours pour unique
voyage
Et des chemins de pluie pour unique
bonsoir
Avec le vent d'ouest écoutez-le vouloir
Le plat pays qui est le mien

Avec un ciel si bas qu'un canal s'est
perdu
Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité
Avec un ciel si gris qu'un canal s'est
pendu
Avec un ciel si gris qu'il faut lui
pardonner
Avec le vent du nord qui vient
s'écarteler
Avec le vent du nord écoutez-le craquer
Le plat pays qui est le mien

Avec de l'Italie qui descendrait l'Escaut
Avec Frida la Blonde quand elle
devient Margot
Quand les fils de novembre nous
reviennent en mai
Quand la plaine est fumante et tremble
sous juillet
Quand le vent est au rire quand le vent
est au blé
Quand le vent est au sud écoutez-le
chanter
Le plat pays qui est le mien

Ne Me Quitte Pas

Ne me quitte pas
Il faut oublier
Tout peut s'oublier
Qui s'enfuit déjà
Oublier le temps
Des malentendus
Et le temps perdu
A savoir comment
Oublier ces heures
Qui tuaient parfois
A coups de pourquoi
Le cœur du bonheur
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

Moi je t'offrirai
Des perles de pluie
Venues de pays
Où il ne pleut pas
Je creuserai la terre
Jusqu'après ma mort
Pour couvrir ton corps
D'or et de lumière
Je ferai un domaine
Où l'amour sera roi
Où l'amour sera loi
Où tu seras reine
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

Ne me quitte pas
Je t'inventerai
Des mots insensés
Que tu comprendras
Je te parlerai
De ces amants-là
Qui ont vu deux fois
Leurs cœurs s'embraser
Je te raconterai

L'histoire de ce roi
Mort de n'avoir pas
Pu te rencontrer
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

On a vu souvent
Rejaillir le feu
D'un ancien volcan
Qu'on croyait trop vieux
Il est paraît-il
Des terres brûlées
Donnant plus de blé
Qu'un meilleur avril
Et quand vient le soir
Pour qu'un ciel flamboie
Le rouge et le noir
Ne s'épousent-ils pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

Ne me quitte pas
Je ne vais plus pleurer
Je ne vais plus parler
Je me cacherais là
A te regarder
Danser et sourire
Et à t'écouter
Chanter et puis rire
Laisse-moi devenir
L'ombre de ton ombre
L'ombre de ta main
L'ombre de ton chien
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

La Parlote

C'est elle qui remplit d'espoir
Les promenades les salons de thé
C'est elle qui raconte l'histoire
Quand elle ne l'a pas inventée
C'est la parlote, la parlote

C'est elle qui sort toutes les nuits
Et ne s'apaise qu'au petit jour
Pour s'éveiller après l'amour
Pour entre deux amants éblouis
La parlote la parlote

C'est là qu'on dit qu'on a dit oui
C'est là qu'on dit qu'on a dit non
C'est le support de l'assurance
Et le premier apéritif de France
La parlote la parlote
La parlote la parlote

Marchant sur la pointe des lèvres
Moitié fakir et moitié vandale
D'un faussaire elle fait un orfèvre
D'un fifrelin elle fait un scandale
La parlote la parlote

C'est elle qui attire la candeur
Dans les filets d'une promenade
Mais c'est par elle que l'amour en
fleurs
Souvent se meurt dans les salades
La parlote la parlote

Par elle j'ai changé le monde
J'ai même fait battre tambour
Pour charger une Pompadour
Pas même belle pas même blonde
La parlote la parlote
La parlote la parlote

C'est au bistrot qu'elle rend ses
sentences
Et nous rassure en nous assurant
Que ceux qu'on aime n'ont pas eu de
chance

Que ceux qu'on n'aime pas en on
tellement
La parlote la parlote
La parlote la parlote

Si c'est elle qui sèche les yeux
Si c'est elle qui sèche les pleurs
C'est elle qui désèche les vieux
C'est elle qui désèche les cœurs
Gna gna gna gna gna gna
Gna gna gna gna gna gna

C'est elle qui vraiment s'installe
Quand on n'a plus rien à se dire
C'est l'épitaphe c'est la pierre tombale
Des amours qu'on a laissé mourir
La parlote la parlote
La parlote la parlote

Bruxelles

C'était au temps où Bruxelles rêvait
C'était au temps du cinéma muet
C'était au temps où Bruxelles chantait
C'était au temps où Bruxelles
bruxellait

Place de Broukère on voyait des
vitrines
Avec des hommes des femmes en
crinoline
Place de Broukère on voyait l'omnibus
Avec des femmes des messieurs en
gibus
Et sur l'impériale
Le cœur dans les étoiles
Il y avait mon grand-père
Il y avait ma grand-mère
Il était militaire
Elle était fonctionnaire
Il pensait pas elle pensait rien
Et on voudrait que je sois malin

C'était au temps où Bruxelles chantait
C'était au temps du cinéma muet
C'était au temps où Bruxelles rêvait
C'était au temps où Bruxelles
bruxellait

Sur les pavés de la place Sainte-
Catherine
Dansaient les hommes les femmes en
crinoline
Sur les pavés dansaient les omnibus
Avec des femmes des messieurs en
gibus
Et sur l'impériale
Le cœur dans les étoiles
Il y avait mon grand-père
Il y avait ma grand-mère
Il avait su y faire
Elle l'avait laissé faire
Ils l'avaient donc fait tous les deux

Et on voudrait que je sois sérieux

C'était au temps où Bruxelles rêvait
C'était au temps du cinéma muet
C'était au temps où Bruxelles dansait
C'était au temps où Bruxelles
bruxellait

Sous les lampions de la place Sainte-
Justine
Chantaient les hommes les femmes en
crinoline
Sous les lampions dansaient les
omnibus
Avec des femmes des messieurs en
gibus
Et sur l'impériale
Le cœur dans les étoiles
Il y avait mon grand-père
Il y avait ma grand-mère
Il attendait la guerre
Elle attendait mon père
Ils étaient gais comme le canal
Et on voudrait que j'aie le moral

C'était au temps où Bruxelles rêvait
C'était au temps du cinéma muet
C'était au temps où Bruxelles chantait
C'était au temps où Bruxelles
bruxellait

Les Filles Et Les Chiens

Les filles
C'est beau comme un
jeu
C'est beau comme un
feu
C'est beaucoup trop peu
Les filles
C'est beau comme un
fruit
C'est beau comme la
nuit
C'est beaucoup d'ennuis
Les filles
C'est beau comme un
renard
C'est beau comme un
retard
C'est beaucoup trop tard
Les filles
C'est beau tant que ça
peut
C'est beau comme
l'adieu
Et c'est beaucoup mieux
Mais les chiens
C'est beau comme des
chiens
Et ça reste là
A nous voir pleurer
Les chiens
Ça ne nous dit rien
C'est peut-être pour ça
Qu'on croit les aimer

Les filles
Ça vous pend au nez
Ça vous prend au thé
Ça vous prend les dés
Les filles
Ça vous pend au cou
Ça vous pend au clou
Ça dépend de vous
Les filles

Ça vous pend au cœur
Ça se pend aux fleurs
Ça dépend des heures
Les filles
Ça dépend de tout
Ça dépend surtout
Ça dépend des sous
Mais les chiens
Ça ne dépend de rien
Et ça reste là
A nous voir pleurer
Les chiens
Ça ne nous dit rien
C'est peut-être pour ça
Qu'on croit les aimer

Les filles
Ça joue au cerceau
Ça joue du cerveau
Ça se joue tango
Les filles
Ça joue l'amadou
Ça joue contre joue
Ça se joue de vous
Les filles
Ça joue à jouer
Ça joue à aimer
Ça joue pour gagner
Les filles
Qu'elles jouent les
petites femmes
Qu'elles jouent les
grandes dames
Ça se joue en drames
Mais les chiens
Ça ne joue à rien
Parce que ça ne sait pas
Comment faut tricher
Les chiens
Ça ne joue a rien
C'est peut-être pour ça
Qu'on croit les aimer

Les filles
Ça donne à rêver
Ça donne à penser
Ça vous donne congé
Les filles
Ça se donne pourtant
Ça se donne un temps
Ça donnant donnant
Les filles
Ça donne de l'amour
A chacun son tour
Ça donne sur la cour
Les filles
Ça vous donne son
corps
Ça se donne si fort
Que ça donne des
remords
Mais les chiens
Ça ne vous donne rien
Parce que ça ne sait pas
Faire semblant de
donner
Les chiens
Ça ne vous donne rien
C'est peut-être pour ça
Qu'on doit les aimer

Et c'est pourtant pour
les filles
Qu'au moindre matin
Qu'au moindre chagrin
On renie ses chiens

14.3. Images :

« J'aime assez être seul. Oh ! Je ne le fais pas exprès, mais ça na me déplaît pas d'être suel. » (novembre 1967)

Image 1



Image 3



Image 2

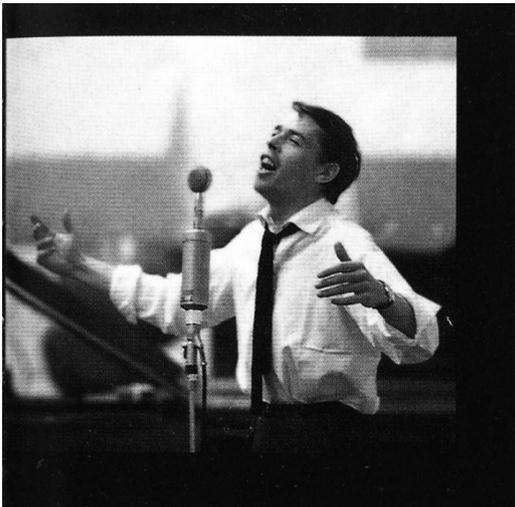


Image 4



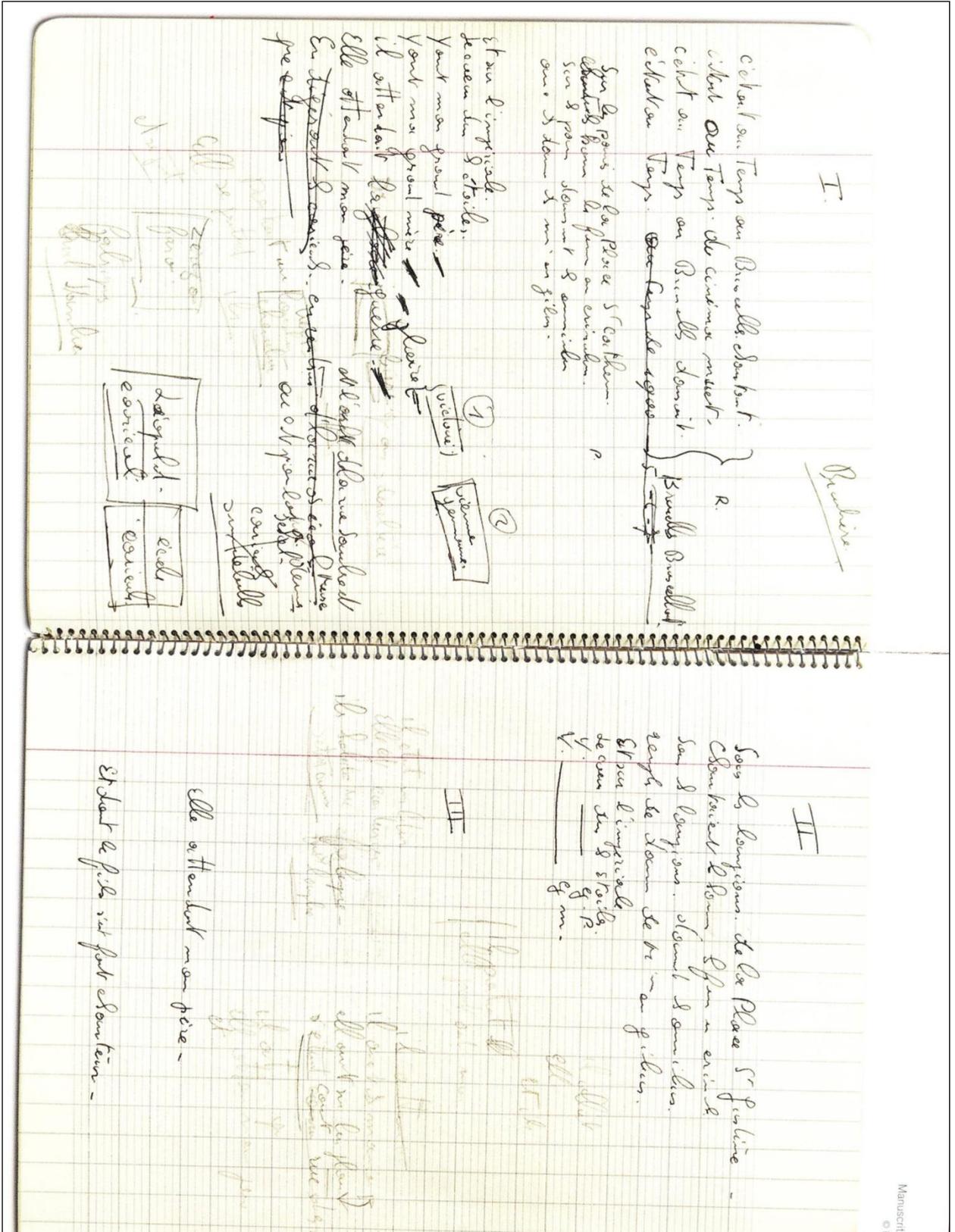
« *Si on suit trop les lois, on a tendance à refaire constamment la même chanson.* »
(avril 1962)

Image 5



Image 6 - Brel avec L. Ferré et G. Brassens





14.4. Liste des images

<i>Image 1</i>	_____	- 60 -
<i>Image 2</i>	_____	- 60 -
<i>Image 3</i>	_____	- 60 -
<i>Image 4</i>	_____	- 60 -
<i>Image 5</i>	_____	- 61 -
<i>Image 6 - Brel avec L. Ferré et G. Brassens</i>	_____	- 61 -
<i>Image 7 - Manuscrit Marieke</i>	_____	- 62 -
<i>Image 8 - Manuscrit Bruxelles</i>	_____	- 63 -