UNIVERSITÉ DU BURUNDI
GRENIER DU SAVOIR DU BURUNDI
Dépôt institutionnel officiel
https://repository.ub.edu.bi

Les interférences entre la poèsie lyrique et la musique à travers les chansons de Julio Iglesias

Nshimirimana, Prosper; Sous la Direction de : Pr Venant BAMBONEYEHO

2008
UB, Faculté des lettres et sciences humaines
https://repository.ub.edu.bi/handle/123456789/1126

Document téléchargé depuis le **Grenier du Savoir du Burundi** — https://repository.ub.edu.bi

UNIVERSITE DU BURUNDI

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE FRANCAISES

LES INTERFERENCES ENTRE LA POESIE LYRIQUE ET LA MUSIQUE A TRAVERS LES CHANSONS DE JULIO IGLESIAS

Sous la Direction de
Pr Venant BAMBONEYEHO

Mémoire présenté par **Prosper NSHIMIRIMANA** en vue de l'obtention du grade de Licencié en Langue et Littérature françaises

Bujumbura, Avril 2008

DEDICACE

A notre grande Sœur NTAMWANA Daphrose pour son inestimable persévérance et affection salutaires,
En la mémoire de notre père et de notre mère partis prématurément et tragiquement,
A nos chers frères et Sœurs,
A nos neveux et nièces,
A nos amis pour leur compréhension,

Nous dédions ce mémoire.

REMERCIEMENTS

Au terme de notre formation Universitaire, nous voudrions profiter de la publication de ce travail pour exprimer notre gratitude envers toutes les personnes qui ont contribué à sa réalisation.

Nos sincères remerciements vont d'abord à Monsieur le Professeur BAMBONEYEHO Venant qui a bien voulu assurer la direction de ce travail de fin d'études et qui s'est dévoué pour sa bonne élaboration en nous assurant toute sa disponibilité et surtout une compréhension exceptionnelle, malgré ses nombreuses tâches.

Nous reconnaissons également une dette énorme envers tous les Professeurs de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, spécialement à l'égard de ceux du Département de Langue et Littérature Françaises.

Nos remerciements s'adressent aussi à tous nos amis et parentés pour leur soutien matériel et moral. Il s'agit entre autres de Mademoiselle MBARUSHIMANA Calinie qui a énormément contribué à la gestion de toute ma carrière estudiantine, de Messieurs Protais NDAYISABA et Fidèle NTUNZWENIMANA dont la chaleur fraternelle m'a été très bénéfique, de Monsieur Barthélemy GAHUNGU qui a pu supporter le poids de ma charge pendant un certain temps, de tous ceux qui nous ont aidé d'une façon ou d'une autre.

Nous exprimons enfin notre profonde reconnaissance à la famille NDUWIMANA Julien sans laquelle le présent travail n'aurait pas pu être mené à bonne fin.

NSHIMIRIMANA Prosper

0. INTRODUCTION GENERALE

Notre travail porte sur les chansons de Julio IGLESIAS, sous leur aspect poétique et lyrique.

Il est indéniable que la mélodie joue un rôle important dans le succès d'une chanson, mais nous ne pouvons pas négliger l'intérêt que constituent les paroles chantées.

La chanson est un moyen de dire et de sentir, de parler et de comprendre que connaissent tous les peuples. Elle revêt des genres divers: sentimental, satirique, réaliste et des formes différentes dont les dénominations changent au fil du temps. Par la chanson, la poésie atteint un publique plus large que celui qu'elle aurait pu atteindre sans jamais cesser de satisfaire le vaste auditoire auquel elle est destinée qui peut être tout aussi bien intellectuel que populaire.

La chanson est liée à notre vie: elle traduit la joie de vivre . Et bien qu'elle soit un domaine peu exploité, la chanson est ancienne. Ainsi retrouvons-nous dans la chanson à la fois la sensibilité douloureuse et la satire âpre et mordante de l'idée.
Dans ce monde moderne, les artistes sentent qu'ils n'ont pas de place, ils ne produisent pas, ils ne rendent rien. Leurs seules armes sont la poésie. C'est par l'entremise de ce médium que ces chanteurs parviennent à déterminer clairement dans ce monde tout ce qu'ils estiment indésirables.

Si nous avons choisi de travailler sur l'œuvre de Julio IGLESIAS, c'est parce qu'il est pour nous le chanteur le plus actuel. Mais en même temps, son vibrant, contemporain et si particulier dans lequel il s'exprime a retenu notre attention et nous a permis de le choisir parmi tous les chanteurs de la même veine. Notons enfin que nous avons jugé bon de traiter le cas de Julio IGLESIAS à part pour mettre en exergue son talent et non sa suprématie sur les autres chanteurs de la même veine.

0.1. Choix du domaine

0.1.1. Motivation du choix

Après avoir lu maints ouvrages de la littérature française, guidé par les enseignements antérieurs surtout ceux relatifs à la poésie en France, après avoir lu et médité sur un certain nombre de chansons dont l'auteur est JULIO IGLESIAS, nous avons jugé bon de traiter le sujet intitulé « Les interférences entre la poésie lyrique et la musique à travers les chansons de JULIO IGLESIAS. ».

Nul ne peut ignorer les origines de la poésie française, et surtout la poésie lyrique. Celle-ci naît et se développe dans le midi de la France vers la fin du XIè

siècle. Le lyrisme chante l'amour courtois, amour conventionnel, avoué par la raison en l'honneur de la Dame, être d'élection, doué d'une beauté et de vertus, amour qui élève, ennoblit et provoque une passion très peu individualisée. Cet amour devient une sorte de culte. Il faut mériter l' amour par la sujétion et la souffrance acceptée, chère à l' amant. C'est là une idée subtile qui s'ornera d'un style et d'un vocabulaire obscurs et raffinés. La poésie lyrique est, dans son principe, savante et rare.

Nous sommes aussi motivé par le fait que la forme des poèmes lyriques est variable à l'infini. Chaque poète change les combinaisons de strophes et la musique car c'est de la poésie chantée. Il est à ajouter que le poète lyrique s'il aime à décrire la figure du monde amoureux n'en reste pas au stade descriptif; ses sentiments et ses aspirations dépassent la sensation et la réalité même autour de lui.

L'autre fait important est que la poésie est encore un langage rythmé que le poète tire de son pouvoir enchanteur, qui le rend maître des choses et des âmes. L' association du son et du sens peut remonter la première expérience de l'homme pour capter le monde et son semblable.

La manière dont les Anciens et les Modernes définissent la poésie constitue également une motivation: les premiers par la forme(la strophe), les seconds par le fond(expression du sentiment personnel).Les Anciens sont plus près de ses origines, quand elle était chantée, les Modernes se trouvent au terme de son évolution quand elle n'est plus que l'expression poétique d'un sentiment personnel. Mais des uns ou des autres, au propre ou au figuré, la poésie est un chant de l' âme.

Et enfin, c'est la structure des textes tels qu'ils sont présentés. La composition respecte plus ou moins les imposées par les grands poètes connus depuis les origines jusqu'à nos jours.

0.1.2. Qui est JULIO IGLESIAS?

Chanteur d'origine espagnole, JULIO IGLESIAS est né à Madrid le 23 septembre 1943. A 25ans, il abandonne ses études pour se consacrer à une carrière de footballeur et entre dans l' équipe de Real de Madrid ou il est gardien de but. Malgré son désir de devenir professionnel, son rêve tourne court, puisque tous ses espoirs ont été anéantis à la suite d'un accident de voiture. C'est seulement après ce malheur qui a bouleversé sa vie que Julio IGLESIAS s' est tourné vers la musique.

De son premier mariage avec Isabel PREYSLER naîtront Julio IGLESIAS JUNIOR, Enrique IGLESIAS et une fille. Il se remariera avec Miranda RIJNSBURGER, une hollandaise de 33ans. Avec elle, Julio IGLESIAS se calme et ils auront ensemble deux enfants, Miguel ALEJANDRO et RODRIGO, des jumeaux.

Après avoir abandonné ses études 33ans auparavant pour se consacrer à une carrière de footballeur au Real de Madrid, Julio IGLESIAS va finalement décrocher

son diplôme Universitaire en droit, en 2001, à 58ans. Il a même obtenue bonne note à son examen final de droit international à l' Université de COMPLUTENSE, CAMBRIDGE.

> « Si j'ai tenu à passer mon examen final, c'est avant tout pour faire plaisir à Mon père qui est médecin. »[1].

Bien qu'il n'est ni pratiqué le métier d'avocat, ni celui de footballeur, le bilan de sa carrière est positif. Après sa reconversion à la chanson, il a fait ses premiers pas en ses terres, puis s'est attaqué à la France. C'est là que ses tubes ont fait des ravages surtout « Pauvres diables » et « Je n'ai pas changé ». Dans les années 1980, Julio IGLESIAS est même parvenu à s'exporter aux Etats-Unis avec beaucoup de succès.

0.1.3.Les sources d'inspiration

Elles pourraient être innombrables, au point qu'elles finissent par s'anéantir mutuellement. Il est certain qu'il faut, dans les textes du genre, parler plutôt d'une imprégnation que d'une véritable influence, car à côté des sources humanistes, on peut même sentir une imitation générale, et excellente des chansons populaires. C'est même là un des principaux mérites de ses chefs-d'œuvres que de combiner l'influence des Anciens avec les habitudes du génie populaire.

0.2. Choix du propos

0.2.1. Délimitation du propos

Notre étude partira donc de la naissance de la poésie lyrique courtoise qui a pris naissance en langue d'Oc dans les dernières années du XIè siècle, quand le Comte Guillaume IX de Poitiers, mort en 1126, compose des chansons amoureuses d'une inspiration poétique nouvelle.

Nous essayerons de montrer que cette poésie sera en honneur jusqu'au XXè siècle, date à laquelle ont été composés les textes chantés qui font objet de notre étude.

Dans notre analyse de chansons de Julio IGLESIAS, nous allons nous référer à ce qui a précédé le système poétique classique et néo-classique(XVIIè-XVIIè siècles), c'est-à-dire le système médiéval en le considérant comme un point de départ et aux œuvres des XIXè et XXè siècles, considérées comme les transformations du système classique et cela, non pour une conception finaliste ou rétrospective de la poésie, mais parce que le modèle classique s'est imposé à la poésie moderne qui n'a de sens que par rapport à lui.

---

[1] Delphine, WWW.actustar.com, interview du mercredi 11juillet 2001.

0.2.2. Problématique

Ce travail na de prétention ni à l'encyclopédisme ni à l' exhaustivité. C'est pourquoi le lecteur constatera quelques lacunes et, regrettera, peut-être, la rapidité avec laquelle certains problèmes sont présentés.

0.2.3. Hypothèses

Nous allons montrer que la chanson d'amour est le genre noble par excellence. Elle est composée suivant les règles d'une technique précise, et pour le chanteur, elle est la plus haute expérience qu'il puisse faire.

Il sera nécessaire d'apporter des éclaircissements quant à l'inspiration neuve apportée par les troubadours mais l'origine sera malaisée à définir et deux hypothèses paraîtront plus sérieuses que les autres: ou bien, par l'intermédiaire de l' Espagne, le monde occidental aurait connu une poésie arabe chantant l'amour à la fois sensuel et mystique, en tout cas ennoblissant comme celui des troubadours, et en même temps, des schèmes strophiques que l'on retrouve dans la chanson de Guillaume IX et dans le virelai français; ou bien la Musique des troubadours comme les formes strophiques dériveraient des formes liturgiques, genre religieux particulièrement favorisé en Poitou et en Limousin.

Il sera également nécessaire de démontrer comment la chanson de Julio IGLESIAS est dans les sillages des grands poètes. A titre d'exemple, démontrer combien la composition respecte plus ou moins les principes de Malherbe, à savoir l'imitation des anciens limitée aux idées principales, la proscription des mots grecs, italiens, espagnols et enfin la versification: l'emploi du vers cadencé; démontrer comment il emboîte le pas à Villon dans le regret du passé.

Enfin, nous allons démontrer par une analyse linguistique que les chansons respectent certaines règles de composition comme le rythme, les sonorités, les figures de styles, le lexique des poètes et la rime.

0.2.4.Objectifs

Ce travail qui traite les interférences entre la poésie lyrique et la musique à travers les chansons de Julio IGLESIAS se propose de vérifier si la poésie des origines a réellement influencé cette musique ou encore voir si cette même poésie a quelques ressemblances avec cette musique. C'est encore montrer que des survivances existent, donc que la poésie évolue sans changer de nature.

Ce travail se propose de trouver l'intérêt que peut apporter l'établissement d'un parallélisme entre chanteurs d'aujourd'hui et poètes anciens tant du coté théorique que du côté pratique, c'est-à-dire dans les thèmes comme dans la structure des textes.

Si nous nous attachons à une telle étude, c'est pour signifier, éclaircir les craintes que certaines gens ont face à la distinction entre poésie et musique. Notre contribution est donc de tirer au claire les multiples liens existant entre la poésie et la musique, surtout que cette dernière est souvent traitée comme étant une poésie chantée.

C'est enfin pour montrer que les procédées qui sont méthodiquement utilisé dans la poésie des grands rhétoriqueurs seront à nouveau en honneur à partir de la deuxième moitié du XIXè siècle jusqu'au XXè siècle et utilisés avec diverses stratégies.

0.3. Méthodologhie

Pour mener à bien notre analyse, nous avons procéder en trois temps. Dans le premier chapitre, nous allons donner quelques pistes théoriques sur la poésie lyrique. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons quelques thèmes poétiques et lyriques développés dans les chansons qui composent notre corpus. Dans le troisième et dernier chapitre, il sera question de dégager la structure formelle et connotative qui caractérise les chansons faisant objet de travail. Nous terminerons par une conclusion et le lecteur pourra prendre connaissance de notre considération à propos des interférences que nous aurons constatées entre la poésie lyrique et la musique.

CHAPITRE I : APPROCHE THEORIQUE DE LA POESIE LYRIQUE.

Par lyrisme, on entend généralement l'expression de la personnalité de l'écrivain dans son œuvre[1]. Cette personnalité se caractérise par une imagination et une sensibilité qui donnent au style une chaleur et un mouvement particulièrement intenses.

Le lyrisme est un don naturel de l'âme ; lorsqu'un poète le fait passer dans la musique des vers, cela devient de la poésie lyrique.

Selon Brunetière, «Le lyrisme est une réfraction de l'univers au travers d'une âme de poète ; et la poésie, c'est l'art d'exprimer avec clarté personnelle ce qu'il y a de mystère dans l'univers et dans l'histoire ... »[2]

Pour Hugo,

«C'est que l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie,
L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie,
Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer
Mon âme de cristal, Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore.»[3]

Ainsi, sous des images diverses, c'est la même définition ; « réfraction de l'univers au travers de l'âme d'un poète », « l'âme de cristal qui reluit et vibre à tout souffle et, tout rayon », ce n'est pas autre chose que l'exaltation d'un sentiment personnel. Et « ce qu'il y a de mystère dans l'univers, dans l'homme et dans l'histoire », autrement dit, « l'amour, la tombe, la gloire, la vie, l'onde qui fuit » ce sont les thèmes universels qui provoquent cette exaltation lyrique.

---

[1] TESTE, La Dissertation littéraire, in Jean SUBERVILLE, Théorie de l'Art et des genres littéraires, Paris, Ed. de l' Ecole, 1969, p.347.
[2] BRUNETIERE, Un siècle, Paris, Morel, 1971,p.380.
[3] HUGO V.,Les Orientales. Les feuilles d'automne, Paris, Gallimard,1964,p.193.

La poésie lyrique est donc cette poésie chantée, et dansée quand il y a des chœurs, avec un accompagnement de lyre ou de cithare, ou encore de leurs équipements ; bref, de tous les instruments à cordes. En résumé, la poésie lyrique, c'est l'exaltation d'un sentiment personnel sur les sujets universels de la pensée et du cœur humain, exaltation qui se manifeste par l'intensité et l'élan de l'expression, en vers généralement groupés en forme de strophes.

Selon la conception commune du lyrisme, conception héritée du romantisme, « est lyrique un poète qui chante ses expériences sentimentales, les souffrances et les joies que lui ont données ses amours, l'angoisse devant le temps qui passe, la mort qui s'approche, la nature indifférente ou accueillante »[4]. Le poète passe pour d'autant plus grand que, quel que soit le style donné par son œuvre à sa vie, il fait mieux croire à sa sincérité. Il est d'autant plus lyrique qu'il est plus personnel, plus particulier, et fait pénétrer plus avant ses lecteurs dans l'intimité de son cœur.

I.1. Les origines de la poésie lyrique

La poésie lyrique courtoise a pris naissance en Languedoc dans les dernières années du XIè siècle. Le Comte Guillaume IX de Poitiers, mort en 1126, compose des chansons d'une inspiration poétique et amoureuse nouvelle. Il chante avec des accents neufs d'amour. Il en fait le principe d'un nouveau style de vie propre à satisfaire et à enrichir le cœur et le corps : c'est la « fin amor ».

Dans les années qui suivent, le nombre de troubadours se multiplie. Les chansons des maîtres du siècle, Jaufré Rudel, Bernard de Vantadour, Raimbaud d'Orange, Guiraut XII^{è} de Borneil, Arnaut Daniel, Bertrand de Born, permettent de se faire une idée précise de leur doctrine amoureuse comme de leur technique poétique.

Dès la seconde moitié du XII^{e} siècle, les troubadours ont des imitateurs dans les trouvères du Nord de la France. Chrétien de Troyes, Canon de Béthune, le Châtelain de Coucy, Blodel de Nesle et Gace Brulé sont les plus illustres émules français des troubadours. Au XIIIè siècle, le genre de la Chanson d'amour est encore illustré par le Comte de champagne (Mort en 1253) et par le clerc arregeois Adam de la Halle.

---

[4] BADEL P.-Y., Introduction à la littérature du Moyen Age, Paris, Bordas, 1969, p.148.

L'origine de cette inspiration neuve apportée par les troubadours est souvent malaisée à définir. Actuellement, deux hypothèses paraissent plus sérieuses que les autres : ou bien, par l'intermédiaire de l'Espagne, le monde occidentale aurait connu une poésie arabe chantant l'amour à la fois sensuel et mystique, en tout cas ennoblissant comme celui des troubadours, et en même temps, des schèmes strophiques que l'on retrouve dans la chanson de Guillaume IX et dans le virelai français ; ou bien la Musique des troubadours comme les formes strophiques dériveraient des tropes liturgiques, genre religieux particulièrement favorisé en Poitou et en Limousin.

On ne peut pas séparer l'amour courtois de la société où il apparaît. Au XI^{è} siècle, le fief est en fait héréditaire. L'aristocratie devient une classe fermée dont le principal souci est de se distinguer de la foule des vilains. La prouesse et la courtoisie sont les marques distinctives.

Les XI^{è} et XII^{è} siècles ont connu sous l'égide de Cluny, puis de Cîteaux, un grand renouveau spirituel. Mais, en somme, il n'a atteint que le clergé. La vie laïque se trouve alors au dernier degré de l'échelle des valeurs spirituelles. On conçoit aisément que l'aristocratie laïque ait souffert de cette infériorité et se soit efforcée d'élaborer une éthique susceptible de rivaliser en grandeur avec celle des clercs. Cette tâche, elle ne pouvait la mener à bien qu'avec le langage à sa disposition, celui-là même de la spiritualité religieuse. Elle emprunte donc à ce langage la musique des formes strophiques, tout un vocabulaire. Elle élabore ainsi une religion de l'amour modelée sur la foi en Dieu. Il est vrai que, dans ces vieilles outres, c'est un vin nouveau que verse Guillaume IX : l'amour courtois heurte de front la morale chrétienne en exaltant l'adultère chez certains, mais il est aussi, dans son intention profonde, le germe d'une éthique profane qui fait des valeurs proprement humaines une fin suffisante pour l'homme.

I.2. Le sens originel de la poésie des troubadours

Il ne faudrait pas croire que le culte de la femme ait pris chez les troubadours de la grande époque le sens platonique que l'on rencontre chez les meilleurs poètes hispano-arabes. On attribue à tort aux troubadours une idéalisation de l'amour. La passion, dont l'antiquité païenne n'a connu que l'aspect sensuel aurait été portée par

eux à la hauteur d'un sentiment noble, et la femme leur aurait inspiré un culte qui se confondrait avec celui de la Vierge Marie.

L'amour romanesque, tel que l'exaltent à la fois les chants des premiers troubadours et les romans de chevalerie, n'a rien de moral ; il célèbre, non les époux, mais les amants. L'amour justifie tout, l'intérêt seul le flétrit. L'amour, enfin, n'est dit courtois qu'autant qu'il est contraire à l'amour mercenaire et en dehors, bien entendu, du lien conjugal.

I.3. Evolution de la poésie lyrique

La poésie, en évoluant au cours des âges, a bien amplifié l'enchantement du langage par celui de la musique et celui de la danse.

La poésie chantée, ou mélique (du grec mélos ; chant), était généralement accompagnée par la lyre, d'où le qualificatif de lyrique donné à cette poésie. Le chant était monodique, à une seule voix, sous forme d'ode, ou chanson à couplets fixes, propres au lyrisme éolien ; ou bien choral, exécuté par un chœur tantôt immobile, tantôt marchant en cadence, tantôt dansant, par files parallèles ou en ronde : tel était le lyrisme dorien, sous forme de triade comprenant la strophe, l'antistrophe et l'épode.

Plus tard, par exemple à l'époque alexandrine, et aussi à Rome, la poésie lyrique s'est séparée de la musique et de la danse, elle n'est plus chantée mais seulement lue.

Au Moyen Age, elle renouvelle son antique alliance avec la musique dans les chansons de toile et les chants des troubadours. Puis à nouveau, elle est une œuvre purement poétique. Elle conserve toutefois ce caractère de chant monodique ou choral dans le théâtre dit fort justement lyrique (opéra) et, cela va de soi, dans la chanson.

Il arrivera par la suite que des vers soient mis en musique comme l'ode que Ronsard avait dédiée à Cassandre et que fredonnait, dit-on, le duc de Guise au château de Blois, au moment où il allait à son insu se faire tuer.

Des condamnations portées durant le haut Moyen Age, il ressort que dans les campagnes l'on dansait et chantait en dansant. A vrai dire le contraire aurait été

surprenant. Cependant, les condamnations portées par l'Eglise ont un intérêt plus grand, celui de nous laisser entrevoir le contenu de ces chants. C'étaient sans doute des chansons d'amour ou des chants satiriques pas toujours très édifiants. En outre, chanter et danser blessaient la modestie qui sied à la femme chrétienne.

Il y a donc toujours eu un lyrisme populaire et l'on ne croit pas qu'il ait jamais disparu. A partir du XII^{è} siècle, on est peu renseigné de lui. Il consiste avant tout en chansons à danser dont les paroles en somme emportent beaucoup moins que le rythme qui marque la danse. La structure de ces chansons est, à l'origine, très simple, chaque couplet de deux vers sur la même rime étant suivi du refrain : aa R bb R cc R, etc. Si la chanson populaire a pu féconder la chanson courtoise et même inviter des poètes de cours comme Audefroi le Bâtard, réciproquement la chanson lyrique courtoise savante a influencé la technique et les thèmes de la chanson populaire.

Aujourd'hui donc, la poésie lyrique est désormais un genre littéraire pur, et la lyre des poètes n'est plus qu'une métaphore.

I.4. Caractéristiques de la poésie lyrique.

Il ne faut pas s'étonner que les Anciens et les Modernes définissent différemment la poésie lyrique, les premiers par la forme (la strophe), les seconds par le fond (expression d'un sentiment personnel). Les Anciens sont plus près des origines, quand elle était chantée, les Modernes se trouvent au terme de son évolution, quand elle n'est plus que l'expression poétique d'un sentiment personnel. Mais les uns et les autres s'accordent dans sa définition : au propre ou au figuré, la poésie lyrique est un chant de l'âme.

I.4.1. La forme strophique

La poésie lyrique, du fait qu'elle était chantée et dansée, fut astreinte dans son expression à un groupe répété de vers aux rythmes identiques et systématiques disposés pour permettre justement le retour des mêmes phrases musicales et des mêmes mouvements tournants de danse. C'est pour cela que ce groupe de vers a reçu le nom de strophe (du grec strophè : action de tourner). La strophe s'appelle encore

couplet dans la chanson, ou, dans un genre élevé, stance (de l'italien stanza : pause ; du latin stare : s'arrêter), groupe de vers offrant un sens complet et suivi d'un repos.

Lorsque la poésie lyrique s'est affranchie de la musique et de la danse, elle n'a plus obéi qu'à son propre rythme intérieur ; mais elle a gardé sa forme strophique. La strophe pouvait alors se définir comme un groupe de vers de mesure commune ou diverse enchaînés dans un jeu régulier de rimes et formant un sens généralement complet.

Notons toutefois que, par la suite, il est présenté des œuvres lyriques sans strophes. Par contre, il y' a des poèmes strophiques qui ne sont pas d'inspiration lyrique proprement dite, d'intention plutôt épique ou descriptive. La forme strophique ne détermine donc plus absolument le genre lyrique.

I.4.2. Expression d'un sentiment

Sentiment, tel est le terme spécifique. Le lyrisme est une réaction de l'âme à la provocation des objets. Ceci est incontestable : pas de sentiment, pas de lyrisme.

« Ah ! Frappe-toi le Cœur, c'est là qu'est le génie. »[5]

Le génie lyrique s'entend, celui d'Alfred de MUSSET, auteur de ce vers. L'intensité lyrique correspond à l'intensité du sentiment ; c'est ainsi que LAMARTINE et MUSSET, grands émotifs, l'emportent à ce point de vue sur VIGNY, plus intellectuel, et sur HUGO, plus imaginatif. Le fratras d'antiquité et les artifices d'imitation ont (chez Ronsard) desséché trop souvent le sentiment et diminué d'autant la source lyrique.

Les époques raisonnables et raisonneuses ne sont pas fertiles en œuvres lyriques tels le XVII^{e} et le XVIII^{e} siècles ; par contre, une époque de sensibilité comme le XIX^{e} siècle est très favorable à l'éclosion du lyrisme. Donc, le sentiment est bien un élément essentiel au genre.

---

[5] MUSSET A., Premières poésies. Poésies nouvelles, Paris, Gallimard, 1966, p.121.

I.4.2.1. Sentiment personnel

Rien de plus personnel qu'un sentiment, rien de plus révélateur. C'est un acte spontané, un réflexe, marqué des particularités propres au poète : son génie, son tempérament, et aussi son milieu et son temps, le climat physique et moral où il vit, bref, tout ce qui fait sa personnalité. Expression tellement personnelle que le poète parle à la première personne, et cette intervention directe du « moi » dans l'œuvre lyrique en est précisément la note la plus caractéristique :

> « Sachez-le, c'est le cœur qui parle et qui soupire
> Lorsque la main écrit, c'est le cœur qui se fond,
> C'est le cœur qui s'étend, se découvre et respire.
> Comme un gain pèlerin sur le sommet d'un mont.»[6]

Qu'est-ce à dire, sinon qu'il faut éviter ici une confusion qui limiterait et, partant, fausserait le sens qu'il convient d'attribuer à la poésie lyrique ? Ce sentiment personnel, qui est la manifestation originale d'une sensibilité de poète, distinguons-le bien de l'objet qui le provoque et qui peut être ou intérieur ou extérieur à l'individu. Les deux Testaments de VILLON, Les Nuits de MUSSET, ont trait à la vie particulière de ces poètes, tandis que Les Destinés de VIGNY, Les Châtiments de HUGO, traitent les sujets généraux, les uns philosophiques, les autres politiques.

I.4.2.2. Sentiment collectif

La poésie lyrique est donc l'expression personnelle de sentiments individuels ou collectifs. Et notons bien que les sentiments individuels doivent avoir, comme les sentiments collectifs, une valeur commune, un caractère universel. Victor HUGO écrivait à propos d'une œuvre aussi personnelle que les contemplations.

> « Une destinée est écrite là jour à jour. Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis… On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur

[6] MUSSET A., op. cit., p.178.

crie-t-on, Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! »[7]

L'individualité du poète ne consiste pas dans la singularité, elle éveille la sympathie, au sens étymologique du mot, garde un sens universel. TAINE s'accorde en cela avec HUGO.

« Par cette correspondance entre l'œuvre, le pays et le siècle, un grand artiste est un homme public. »[8]

Cet avis des bons critiques est conforme à celui des grands poètes :

« Telle est, pour la poésie lyrique elle-même, cette forme par excellence de la poésie personnelle, la condition de la vie, et de la durée ; il faut qu'elle dépasse les émotions d'un homme et l'expression des sentiments d'un jour pour arriver jusqu'à ce fond immuable et commun ou, par-delà les souffrances humaines se reconnaissent et se répondent.»[9]

On voit quelle est l'aberration des poètes hermétiques et surréalistes qui proposent des énigmes à leurs lecteurs.

Ce sentiment lyrique est vif, chaud, vibrant, brusque aussi, et généralement sans transition, du moins logique. C'est un mouvement de l'âme qui se communique. L'élan intérieur imprime à la forme un bondissement caractéristique, rendu non seulement par la cadence du vers, l'allure de la strophe, le développement de la phrase poétique, mais encore par l'élasticité ou le poids des syllabes, la fluidité ou le heurt, et le martellement des sons. Il s'agit bien, en vérité, d'une exaltation, ce que BOILEAU appelait le délire sacré et qu'il cherchait, dit-on, à produire artificiellement en lui, en agitant ses bras et en battant ses flancs stériles dans son jardin d'Auteuil, à la stupéfaction inquiète de son brave jardinier qui l'épiait à la dérobée.

---

[7] HUGO V.,Les contemplations, Paris, Bordas, 1966,p.335.
[8] TAINE H., La Fontaine et ses fables, in J.SUBERVILLE, Op. Cit., p349.
[9] DOUMIC R., Revue des deux mondes, 25 février 1997, in J.SUBERVILLE, Op. Cit., p.349.

« Je plains le temps de ma jeunesse… »[10]

On y suit le bondissement de la pensée qu'échauffe et pousse un sentiment profond. Oui, vraiment la poésie lyrique est une exaltation sentimentale qui échappe ou plutôt semble échapper à la direction de l'esprit car, au fond, celui-là la ralentit, par le moyen de l'art, et la mène ou il veut.

I.5. Les thèmes lyriques

Ce sont, transposés sur le plan éminemment poétique les lieux communs qui font l'objet de la littérature. Les thèmes individuels et collectifs qui englobent la vie humaine, le monde sensible et moral, et qui, en somme, partent de l'homme, tournent autour de lui et vont s'élargissant en cercles concentriques : l'individu, la famille, la personnalité, la patrie, l'humanité, la nature et la science, l'infini ou Dieu. Autants de sujets, aux multiples aspects qui éveillent chez l'homme, d'innombrables résonances, le tirent hors de lui, étendant sa compréhension à la mesure de l'univers et la ramènent finalement en lui, par sa tendance naturelle à l'anthromorphisme. A cette loi d'attraction égocentrique, aucun poète n'est plus soumis que celui qui entre en contact direct avec les âmes et les choses et épanche son « moi » sans intermédiaires, comme dans le genre épique ou dramatique. Ajoutons que le poète lyrique, s'il aime à décrire la figure du monde, n'en reste pas au stade descriptif ; ses sentiments et ses aspirations dépassent la sensation et la réalité même, il cherche à pénétrer dans le mystère des choses.

I.5.1. La personnalité

Nous savons que l'originalité de l'écrivain est moins dans la matière qu'il exploite que dans sa manière de l'exploiter. Ce qui revient à dire, dans une œuvre littéraire, ce qui est neuf est dans l'apport personnel que l'auteur tire de son génie propre, de sa vie aussi, et encore de son milieu et de son temps.

---

[10] VILLON F., Grand Testament, in J.SUBERVILLE, Op. Cit., p.350.

Or, le poète lyrique est personnel par définition : plus que tout autre écrivain, il a donc chance d'être original. D'un thème général, par sa manière particulière de l'interpréter, le renouvellement est toujours possible.

Voici un lieu commun, aussi vieux que la poésie. Cette part du monde que nous possédons appartiendra un jour à d'autres que nous. Dans son Ode à Postumus, l'épicurien Horace soupire là-dessus.

> « Il te faudra quitter cette terre, et ta maison, et ta charmante épouse, et de tous ces arbres que tu soignes, l'odieux cyprès suivra seul son maître d'un jour. Un héritier plus sage boira la cécube que tu tiens enfermé par cent clefs ; et sur ton superbe dallage de marbre il fera couler ce vin qu'envierait la table pontife. »[11]

Dans tristesse d' Olimpio, Victor Hugo reprend le même thème et l'anime d'un lyrisme singulièrement plus ample et plus profond.

> « D'autres auront nos champs, nos sentiers, nos retraites…
> Oh ! Dites-moi, ravins, frais ruisseaux, treilles mûres,
> Rameaux chargés de nids, grottes, forêts, buissons,
> Est-ce que vous ferez pour d'autres vos murmures ?
> Est-ce que vous direz à d'autres vos chansons ?... »[12]

A cette source particulière de renouvellement qu'est la personnalité de chaque poète, il faut en ajouter d'autres, tout à fait générales et très différentes, qui ont, chacune à sa manière, fécondé le champ du lyrisme.

I.5.2. L'individu

Voici l'homme, avec sa vie, ses âges successifs ses passions, ses joies, ses douleurs, sa mort, sa destinée : autant d'aspects différemment interprétés par les Anciens et par les Modernes, généralement dans les limites du monde sensible chez les premiers, mus par l'inquiétude métaphysique chez les seconds.

---

[11] HORACE, Odes et épodes, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p.60.
[12] HUGO V., Les Voix Intérieurs. Les Rayons et les Ombres, Paris, Nelson, S.D.,p.101.

I.5.2.1. L'individu et la fuite du temps

La vie humaine s'impose à tous avec son caractère de précarité ; la mélancolique fuite du temps est le thème qui revient le plus fréquemment chez les uns et chez les autres. Mais alors que la vie incite les Anciens à en jouir avec d'autant plus de hâte, elle reste chez les modernes mystérieusement incomplète. Et l'amour, qui est le sujet lyrique par excellence, purement sensible et sensuel chez les premiers, s'idéalise chez les seconds et s'affirme, insatisfait.

Le réalisme d'un Villon ou d'un Baudelaire s'allie à un poignant mysticisme. On peut dire que chez tous les poètes de notre ère, croyants ou non, éclate le conflit d'origine chrétienne, entre le réel et l'idéal, le sentiment d'un vide intérieur, le regret d'un paradis perdu et le besoin de le retrouver.

I.5.2.2. L'individu et la mort

Le thème de la mort marque plus encore la différence d'inspiration entre les Anciens et les Modernes ; pour les uns, c'est le néant ; pour les autres, le mystère : ce n'est pas la même chose. Les premiers se dérobent volontiers devant elle, les seconds la regardent en face.

Les poètes païens voient le corps se consumer dans la flamme du bûcher funèbre, ou le pleurent devant le tombeau qui cache son anéantissement ; quant à l'âme, ombre plaintive, elle s'évanouit à tout jamais dans la nuit. Mais vite, ils se retournent vers le banquet de la vie, où ils couronnent leur muse de roses éphémères et l'enivrent de vin aux sombres feux.

Les poètes de l'ère chrétienne, au contraire, se penchent avidement sur ce grand sujet, comme s'ils cherchaient le sens de la vie, dans la réalité de la mort. Certains ne craignent pas d'affronter son aspect physique, tels Villon et Baudelaire. Son aspect moral inspire aux uns l'espérance, c'est notamment chez LAMARTINE avec « L'immortalité » dans Méditations poétiques, aux autres le désespoir comme Anna de Noailles avec « Jeunesse » dans L'Ombre des jours, à tous d'amples et passionnés développements.

I.5.2.3. L'individu et la destinée

Le problème de la destinée offre un des plus grands thèmes qui soient. Cependant, les poètes de l'antiquité ne lui donnent qu'un nom: «ananké » ou «fatum»; ils s'arrêtent au seuil du système où pénètrent les poètes de l'ère chrétienne. Le dogme de la déchéance originelle présente une explication de ce mystère, le dogme de la rédemption projette en lui sa lumière, et celui de la vie éternelle l'emplit d'un immense apaisement. Acceptée ou non, la solution chrétienne de l'humaine destinée est une haute source lyrique.

I.5.3. La famille

L'habitat d'abord : celui-ci comprend le domaine ou enclos de famille, la maison natale, le foyer familial. Les habitants ensuite, dont les diverses composantes sont l'homme et la femme, époux et épouse, père et mère, les enfants, aux divers âges, les petits-enfants aussi, et encore les grands-parents, les ancêtres, la lignée. Ajoutons les traditions et les souvenirs de famille, tout cet héritage moral, qui donne un sens plus humain à l'héritage matériel.

I.5.4. La Patrie

La patrie dans l'espace : la petite et la grande, le terroir et le territoire ; la patrie dans le temps : la nation, son histoire et sa légende, les vivants et les morts, les vivants à venir aussi ; bref, l'habitat et les habitants qui constituent un pays. C'est le grand thème officiel.

I.5.5. L'humanité.

Le thème humain qui va s'élargissant de l'individu à la famille, de la famille à la patrie, atteint toute son ampleur dans l'humanité. Ce thème est d'origine chrétienne. L'antiquité païenne n'a pas dépassé le stade de la patrie. Tout étranger, pour les Grecs, est un barbare, pour les Romains, l'ennemi à soumettre.

C'est le christianisme qui a proclamé la fraternité des hommes et enseigné au monde le dogme admirable de la communion des Saints. L'humanité n'est pas autre

chose que la conception laïque et moderniste de la chrétienté. Les théories de Jean Jacques ROUSSEAU, le socialisme, l'internationalisme, le communisme, ont pris à l'évangile la part de la vérité qui les anime.

I.5.6. La Nature

Il s'agit de la nature extérieure constituée par les trois règnes, minéral, végétal et animal, la terre, l'eau, l'air, le ciel ; bref, l'univers où nous vivons. C'est, de loin, le thème le plus exploité. Car rien ne parvient à notre intelligence qui n'ait préalablement traversé nos sens. Notre esprit tire ses idées des images que nos organes récepteurs amènent à notre cerveau. C'est dire que la nature est le pont à la fois fragile et merveilleux qui nous fait passer du monde physique au monde moral. Et le sentiment de la nature n'est pas autre chose que le sens plus ou moins développé des apports mystérieux qui existent encore entre les choses et nous.

I.5.7. Dieu.

Ce thème constitue la base même du lyrisme, celui où aboutissent les grands problèmes métaphysiques : idée de la divinité, innée au cœur de l'homme, dont sont issus les religions et des cultes ; dieux et déesses de la mythologie, humains et charnels, que domine l'énigme pathétique de l'Anankè des Grecs ou du fatum des latins. Le Dieu unique de la Bible, qui apparaît dans des sphères plus hautes et plus pures, est autrement inspirateur.

Mais le Dieu des chrétiens à la fois Créateur et Rédempteur, culmine et commande les siècles. Qui ne se souvient des cris de foi, d'humilité, de repentir de Villon ? Adoré, appelé, rejeté, le Christ, fils de Dieu et fils de l'Homme, reste pour tous une figure troublante et divine. Il ne savait être, pour les poètes lyriques, une source d'inspiration plus ample ni plu élevée.

I.6. La nouvelle poésie lyrique

La nouvelle poésie provient de l'influence sur le midi de la France, de la civilisation arabe en Espagne. C'est là, en effet, que florissait dès le X^{è} siècle une littérature lyrique à laquelle la poésie occitane ressemble comme une fille à sa mère ;

même goût du romanesque, mêmes jeux de rimes et de strophes nouvelle. D'aucune manière, la poésie latine n'a pu proposer de tels modèles à l'invention des troubadours; leur inspiration émane bien de l'Espagne mauresque. L'Europe des XIè et XIIè siècles a trouvé la poésie chez les Maures, où elle est allée chercher les nouvelles industries, les arts et la navigation, les mathématiques, l'astronomie, la médecine, la chimie et la philosophie. Le Moyen Age occidental fut rappelé à la vie de l'esprit par son contact avec le monde de l'Islam, véritable agent de liaison et de transmission de la pensée antique conservée en Orient, d'où lui-même venait.

Il ne faut pas oublier que la terre d'Oc, au XII^{è} siècle, était tournée, du fait de la géographie politique, de la langue et de la culture, moins vers la France que vers l'Espagne. On croyait se dessiner, chevauchant les Pyrénées, ce qu'on a pu appeler Occitanie. Guerres, mariages, héritages, tendaient à grouper le Midi à l'Espagne du Nord. Les troubadours de cette époque fréquentaient les cours d'Espagne aussi assidûment que celles des pays d'oc, et la nouvelle poésie était cultivée dans la vallée de l'Ebre comme sur les bords de la Garonne et du Rhône. On la nommait « Le gai savoir ».

I.6.1. Le fond de la nouvelle poésie lyrique

Il est fait précisément de ce sentiment romanesque, anticipant l'esprit de chevalerie médiéval et la sensibilité moderne.

L'amour est célébré comme la forme la plus haute du bonheur, la source de l'inspiration la plus noble. Cette poésie exalte la beauté de la femme aimée, la tristesse de l'amant malheureux et la cruauté de la dame. C'est une grave erreur de prétendre que les Arabes n'ont connu que l'amour sensuel. L'idéalisation et la vénération de la femme remonte chez eux plus loin encore que l'Islam. A noter que le lyrisme amoureux des Arabes d'Espagne est tout animé des théories de PLATON. On y retrouve la conception des affinités préétablies, d'après laquelle les esprits, créés par la bissection d'une même sphère, se voient attirés vers leurs moitiés complémentaires. En somme, les Arabes, grands assimilateurs, s'imprègnent des mœurs espagnols du temps, comme ils s'étaient imprégnés des mœurs berbères et antérieurement, des mœurs de l'Orient grec. Ils absorbèrent à leur profit la civilisation du monde méditerranéen

qu'ils avaient conquis sur l'empire romain défaillant. Et nos troubadours reçurent de leurs poètes le chant nouveau.

I.6.2. La forme de la nouvelle poésie lyrique

L'ancienne poésie arabe n'était pas chantée, la poésie hispano-mauresque le fut, et devint ainsi, au sens propre, lyrique. Les troubadours de langue d'Oc qui empruntèrent les instruments de musique aux Arabes d'Espagne leur empruntèrent en même temps la forme de la poésie : le vers court, plus musical que le vers long, la rime et la composition de la strophe. La clef du mystère qui a jusqu'ici entouré l'origine des formes poétiques et des systèmes lyriques des littératures occidentales nous est donnée par la chanson hispano-mauresque, adoptée, variée et répandue par les troubadours occitans et leurs imitateurs italiens.

I.7. Le double lyrisme de la poésie chantée

On ne sait quel goût peut-on avoir pour la musique instrumentale, tandis que les autres préfère, au contraire, toute espèce de musique vocale. Il semble que si l'on veut interroger son âme avec soin, on y lirait que le charme de la voix provient de deux causes ; la teinte de passion qu'il est impossible qu'une voix ne porte pas dans ce qu'elle chante ; quant à la seconde, c'est la parole. Elle indique à l'imagination des auditeurs le genre d'images qu'ils doivent se figurer. La supériorité de la voix tient donc à une double possibilité d'expression dont la musique instrumentale est fatalement privée : au contact charnel que la voix conserve avec l'émotion, et à la liberté dont elle jouit de traduire cette émotion en langage.

L'origine humaine de la voix en fait l'expression, et pour ainsi dire le prolongement direct de l'émotion qu'un beau chant semble sortir de la joie ou de la mélancolie qui lui ont donné naissance tout comme un ruisseau jaillit de la source. Le sentiment qu'il porte jusqu'à nous demeure encore enfermé de manière vivante et charnelle. Il existe, il est vrai, des voix sèches qui semblent ne prendre qu'un grand vide de l'âme : la beauté des voix, comme celle des cœurs, tient au contraire à une sorte de frémissement qui est signe de la sensibilité, à un pouvoir soudain de l'altérer, de se voiler ou de l'enfler selon les nuances les plus infimes du sentiment.

Le Midi est désormais soudé au Nord. La figure de la France se précise et son âme collective se forme. Les troubadours continuent de s'exprimer en langue d'Oc, mais leur influence s'était fait sentir sur les terres d'Oïl dès la seconde moitié du XII^{è} siècle. ALIENOR D'AQUITAINE et ses amies avaient répandu autour d'elles le goût du « gai savoir » et des romans bretons.

Troubadours et trouvères chantent l'amour courtois les premiers dans leurs tançons, sirventes, ballades et chansons courtoises, les seconds dans leurs chansons d'histoire ou de toile, rotruenges, rondeaux, lais, pastourelles et chansons de croisades. Peu à peu, leurs chants se mêlent et constituent les poèmes à forme fixe du Moyen Age: lai, virelai, triolet, rondeau, rondel, ballade et chant royal.

Vers le XIV^{è} siècle, les poètes subissent l'influence du Roman de la Rose, et cherchent à renouveler la poésie de l'amour courtois en leur donnant une femme d'imagination et une formule d'art plus subtil.

Enfin, François Villon, poète truand, à la fois réaliste et élégiaque et qui clôt la liste des poètes de ce temps aura chanté Dieu, la dame, les passions naïves et rudes, avec un accent personnel, pénétré de mélancolie et d'idée de la mort au bout de tout.

Aujourd'hui, «Les poètes, dit-on, sont entrain de dégoûter le public de la poésie»[13]. On parle même de l'imposture de la poésie. Il y a sans doute une saturation des âmes comblées de toutes les musiques romantiques. Mais il faut chercher la cause certaine de cette éclipse, qu'on veut croire momentané, dans le trouble provoqué dans le monde poétique. Tout a été supprimé: intelligibilité du fond, ordre de l'expression, mesure du vers. On n'a retenu que les mots, employés comme ils se présentent, constituant la matière de la poésie toute d'images et de sons, indépendamment de tout lien logique et de tout sens traditionnel.

La poésie dite moderne s'est vouée à l'obscurisme et a répudié le vers qui fut toujours son instrument essentiel, elle se veut magie, mystique et musique, elle est coupable de manquer à sa mission de toujours, en se voulant ce qu'elle n'est pas.

---

[13] HENRIOT E., « La poésie en désarroi. », Le Monde, 14 février 1946, in J.SUBERVILLE, Op. Cit., p.377.

La poésie est un message, donc transmissible, c'est-à-dire intelligible, non seulement dans ce qu'elle dit, mais aussi dans la façon de la dire. Elle est un art. Elle doit donc revenir au sens, aux principes traditionnels de la composition et du style, aux strictes disciplines de vers, ce qui n'exclut ni la nouveauté des choses dites, ni l'originalité du disant. Le poète moderne n'a qu'une crainte, celle d'être compris. Peut-être n'a-t-il rien à dire. S'il avait quelque chose à dire, il ne manquerait pas de le faire. On l'a bien vu quand la défaite de la France et sa Résistance ont inspiré des poètes obscurs, qui sont devenus clairs et, de ce fait, ont été lus et aimés. C'est aussi que, quoique tenté sans doute par la liberté totale de la forme, un grand poète, possédé et mû par l'irrésistible élan de l'inspiration, revient spontanément à la clarté, aux rythmes, à la musique de la poésie traditionnelle.

Que le poète renonce donc au formulaire magique, qu'il rentre dans le grand courant de la vie humaine, qu'il se propose plus que de rapporter les anecdotes de son cœur, ses émotions, ses croyances, sa morale ou sa religion, sa philosophie, sa façon personnelle de sentir, qui rejoignent les sentiments de tous, ce qui a pourtant toujours été la fonction essentielle de la poésie, depuis qu'il y a des poètes et d'autres hommes pour les lire.

CHAPITRE II THEMES POETIQUES ET LYRIQUES DES CHANSONS DE JULIO IGLESIAS.

II.1. L'amour et le chagrin

C'est peut-être le thème favori de la littérature du XX^{e} siècle. Il inspire les prosateurs autant que les poètes. Mais la diversité de l'époque, ses contradictions ne se marquent nulle part qu'ici : tour à tour éthéré et réaliste, platonicien et sensuel, l'amour est à l'image d'un siècle qui s'est tourné peut-être avec prédilection vers Platon sans renoncer pour cela à une tradition moins élevée. Ici encore l'influence de l'Italie a été capitale surtout par la voie de Pétrarque et de ses admirateurs. Mais souvent les auteurs cherchent à fonder l'amour sur une psychologie plus réelle et se défient des mirages de l'amour idéaliste. Mais il ne sépare pas non plus l'amour de la contemplation du monde : son extase la plus grande, il la trouve dans le sentiment de la fécondité universelle et de l'activité méfiante de l'amour.

II.1.1. L'amour manqué

Transcrire les propos amers de ce qui fut jadis et qui n'est plus aujourd'hui n'est qu'un soupire après un passé charmant qui ne reviendra jamais. C'est évoquer en soupirant le temps de ses amours qui ont tourné cours et qui n'ont jamais abouti. C'est à ces amours interrompus que sont parfois plongés les hommes et les femmes.

II.1.1.1 Le regret du temps passé

Si authentique que soit son lyrisme sentimental, il peut paraître limité : le chagrin d'amour et l'émoi devant la fuite du temps ne sont qu'un aspect de la condition humaine.

« Je suis toujours ce jeune homme étranger
Qui te chantait des romances
Qui t'inventait des dimanches
Qui te faisait voyager
...

Je suis toujours l'apprenti baladin
Qui t'écrivait des poèmes
Qui commençaient par je t'aime
Et finissaient par aimer. »

(Je n'ai pas changé.)

Cet usage de l'imparfait évoque justement le regret lyrique du temps passé. Ce sont des propos amers. Le « Je suis toujours … » n'est qu'un aujourd'hui qui n'est qu'un passé charmant et qui ne reviendra jamais. Ces verbes à l'imparfait évoquent encore le temps de ses amours dont il n'a pas joui suffisamment et une fureur peut s'en éclater lorsqu'il compare le passé et le présent, et la réalité flétrie l'image de ce qu'il fut jadis.

« Et toi non plus tu n'as pas changé
Toujours le même parfum léger
Toujours le même petit sourire
Qui en dit long sans vraiment le dire.»

(Je n'ai pas changé.)

Cette fureur semble pourtant se calmer, épuisée par la vision précise de cet horrible changement adoucie par la pensée d'une nécessité qui s'impose à toutes et à tous, car le présent est affreux, et le souvenir du passé est amer. Cette fuite de temps qui entraîne tous les hommes transforme la joie en tristesse. Le poète parle ici en son nom uniquement, mais son regret est aussi celui des autres. Il possède son sens plein, c'est le temps du bonheur aujourd'hui enfui.

Avec ce regret, Julio IGLESIAS compose une scène réaliste et pittoresque, en parfaite harmonie avec la tristesse de l'idée exprimée. Le bon temps de la jeunesse a passé rapidement, ses plaisirs en ont été dévoré, et il ne reste que du souvenir. Mais, ne faudrait-il pas s'attarder aux souvenirs d'un passé des « romances » des « dimanches » et des « voyages », de joie. Il faudrait plutôt s'établir un exemple, une idée générale, bref, une ligne directrice à suivre inspirée par son expérience comme le dit toujours notre poète dans les dernières lignes de la chanson « Je n'ai pas changé.».

« Je prends toujours le chemin qui me plaît
Un seul chemin sur la terre
A réussi à me plaire
Celui qu'ensemble on suivait.»

(Je n'ai pas changé.)

L'homme ne doit aucunement chercher à résister contre ce mouvement irréversible du temps. Et s'il veut remonter par la pensée qui l'emporte, il se souvient et il regrette.

II.1.1.2. L'expression de la mélancolie

La mélancolie est une nuit de l'âme. Comme l'ombre, elle noie peu à peu les arêtes, confond les certitudes, mais c'est sur les sentiments que s'exerce maintenant l'œuvre de confusion. Elle est une sorte de crépuscule du cœur où tous les orages s'apaisent. Rien n'affraie davantage l'âme abandonnée à la rêverie mélancolique à laquelle le héros est voué.

« Viens m'embrasser…
Avant de t'en aller ce soir, viens m'embrasser
On ne va plus se voir mais on n'est pas fâchés…
Viens m'embrasser.»

(Viens m'embrasser.)

Il est certain qu'il y a dans le caractère du poète quelque chose de sombre et de tendre qui ne s'accommode point des sentiments éprouvés. La nuance de délicatesse et de volupté douce lui manque tout à fait.

« Toi qui t'en vas
Oublie que je suis triste ; oublie et souris-moi
Fais-moi revivre encore un peu de ce temps-là
Où tu venais te jeter dans mes bras.»

(Viens m'embrasser.)

U. B.

Ici, toutes paroles, quand l'âme est rêveuse, semblent un effort. Les sentiments dont elles se composent ne se découpent pas les uns après les autres sur le fond de la conscience, mais s'engendrent les uns les autres en un développement continu. Cet amant pris de mélancolie parle alors parce qu'il trouve du plaisir à développer sa pensée.

La pensée n'est plus alors une cause folle de sentiments entrechoqués, mais le développement qui approfondit chaque sentiment et l'arrache de la solitude en lui prêtant la coloration et la résonance des sentiments voisins. Pour le cas présent, cette mélancolie est en effet un sentiment semblable à la rêverie tendre qui plonge l'âme dans une imagination confuse des possibles. Elle s'en distingue cependant par une nuance d'insatisfaction qui semble affecter d'un signe négatif ses moments les plus délicieux.

> « La mélancolie vient d'une passion non satisfaite d'une certaine manière, ou de plusieurs passions non satisfaites. »[14]

Comme la marée vient inonder la sécheresse des sables, la mélancolie couvre de ses remous les images claires de la conscience. Et encore comme une puissance liquide et liquéfiante, elle amollit les barrières, s'infiltre dans les défenses, oblige l'âme plus sèche à succomber au délicieux laisser-aller des passions tendres.

La mélancolie vécue diffère assez sensiblement de cette mélancolie théorique. Insatisfaite mais comblante, vide mais source de plénitude, moins qu'une maladie, elle apparaît comme un remède aux malheurs de l'âme desséchée. Car le vide qu'elle a creusé dans l'âme, la sensibilité va l'exploiter comme une profondeur par la circulation des nostalgies, des souvenirs et des projets.

> « Viens m'embrasser
> Et ne me parle plus du mal que tu me fait
> Avec le temps tu sais tout devrait s'arranger
> Viens m'embrasser. »
>
> (Viens m'embrasser.)

---

[14] STENDHAL, Filosofia nova, in RICHARD J. P., Littérature et sensation, Paris, Seuil, 1954, p.56.

Ici, cette mélancolie est à la fois consolatrice mais regrettante. Cette forme de douleur consiste dans la vue lucide de tous les avantages présents dont lui prive le malheur qu'il viens de subir.

« Je sais
En amour il faut toujours un perdant;
J'ai eu la chance de gagner souvent,
Je t'ai perdu,pourtant.»

(Il faut toujours un perdant.)

Ce malheur lui plonge dans une vision rétrospective des bonheurs autrefois vécus et maintenant disparus. Reviviscence d'une douceur passée, le regret voile et attendrit la douleur présente. Présent et passé s'y fondent en une évocation vague où l'avenir lui-même n'est pas exclu, car faire le bonheur, quoiqu'en songe, c'est presque donner de l'expérience.

II.1.1.3. L'amour non partagé

Certaines formes d'amour semblent se refuser à tout échange. La femme aimée n'est plus alors la partenaire mais l'objet de l'amour. L'amant s'accommode fort bien de son absence, voire même dans les cas extrêmes de son existence : il lui suffit de voir qu'elle a quelque part existé. La distance qui sépare les deux amants s'agrandit, jusqu'à laisser l'amoureux seul en face d'un fantôme que son propre rêve à créé. Il peut alors jouer voluptueusement de cette passion dont il a la propriété exclusive, et qu'aucune intervention d'autrui ne pourra venir troubler. Il la laisse descendre en lui, la protège jalousement contre l'autre, préférant le bonheur d'aimer à la joie de se sentir aimé.

« Avec des milliers de roses on vous entoure
On vous aime et sans le dire on vous le prouve
On se croit très forts on pense vous connaître
On vous dit toujours, vous répondez peut-être. »

(Pauvres diables.)

Aimer sans réponse, sans désir de réponse et sans obligation de répondre soi-même, comme on admire une statue, cela peut en effet représenter une pointe extrême

de l'amour. Dans le véritable amour, on n'est jamais sûr de rien, on marche les yeux bandés. C'est un monde de vérités toujours changeantes, où aucun résultat n'est jamais acquis, où chaque minute remet tout en question, mais où les risques d'échec sont compensés par les bonheurs de la surprise.

« Dès qu'un autre vous sourit on a tendance
A jouer plus ou moins bien l'indifférence
On fait tout pour se calmer puis on éclate
On est fous de jalousie et ça vous flatte. »

(Pauvres diables.)

La femme aimée écoute le son des vaines paroles que prononce la bouche de son amant comme s'il y eut un bruit étranger. Peut-on toujours adorer un vide dans lequel ses pensées se perdraient ? Pour être imaginé, l'objet de l'amour en solitaire n'est pas en réalité moins vrai que celui de l'amour échangé. Il manque toujours écho et circulation mais, cet écho s'établit maintenant entre l'amant et l'être imaginé en lui-même. On peut même dire que le poète évoque sa douleur causée par l'enfermement de la femme aimée.

I.1.1.4. La désillusion

Que reste-t-il du concept de foi, essentiellement fondé sur l'attente et l'effort, si la femme consent à tout accorder à son amant ? Le poète qu'est Julio IGLESIAS est en situation paradoxale de quelqu'un qui s'emploierait de toute son âme et de tous ses sens à rechercher une satisfaction dont il ne peut apprécier la pleine valeur qu'autant précisément qu'il ne la possède pas encore. Pour ne pas renier ses ambitions, lui faut-il reculer devant ce qu'il a mis tant de temps et pris tant de peine à mériter ? Aussi était-il conduit à faire de la femme un être de plus en plus inaccessible, quoique toujours désirable, qui impose sans merci à l'amant éploré un long martyre, dont la mort pourrait être la seule issue.

Qu'on ne se hâte pourtant pas de protester. La femme sans merci et l'amant martyr sont peut-être des personnages conventionnels, créés pour les besoins d'une certaine doctrine. Comprenons en effet que la courtoisie illustre à sa manière les grandeurs et les servitudes de la condition de l'homme.

« Vous les femmes, vous mon drame
Vous si douce, vous la source de nos larmes
Pauvres diables, que nous sommes
Vulnérables, misérables, nous les hommes. »

(Pauvres diables.)

Ne souligne-t-il pas ici la difficulté que l'homme éprouve à équilibrer en lui les élans de l'âme et les exigences de l'amour ? Ne décrit-il pas la joie et la souffrance qu'il éprouve tour à tour, suivant qu'il espère réaliser toutes ses aspirations ou constate ses échecs ?

Il dresse enfin de compte le bilan de ses efforts et de ses désillusions, se résumant en une mélancolie qui peut prouver le plus large écho, s'il est vrai que toute expérience humaine finalement y conduit.

II.2. L'amour et le voyage.

Le thème du départ est un symbole d'une aventure. Mais cette aventure chantée par Julio IGLESIAS ne mène pas aux contrées exotiques qu'ont parcourues les grands voyageurs. C'est tout simplement une fuite à laquelle il invite son âme pour échapper aux malheurs qu'il endure.

« Je suis toujours ce garçon un peu fou
Qui te parlait d'Amérique
Et n'était pas assez riche
Pour t'emmener à Corfou. »

(Je n'ai pas changé.)

Pour ce voyageur qui parle d'Amérique et de Corfou, il s'agirait moins d'aller étudier les institutions comme Montesquieu que de découvrir des décors, des paysages, des types humains et des impressions inconnues.

« L'explication fondamentale de la fascination qu'exercent les terres lointaines dégagées de leur légende est certainement le désir d'être un autre, d'être délivré de sa charge en épousant une situation différente de la sienne. »[15]

C'est aussi le désir d'échapper à soi-même qui explique ce goût des voyages et l'attrait à l'exotisme. Même si beaucoup d'auteurs utilisent des sources livresques pour rédiger leurs écrits, il n'en reste pas moins qu'ils se fondent sur leur propre expérience : il y a derrière leur documentation une source vivante. Ici, on peut même dire qu'il lui est arrivé de décrire l'itinéraire qu'il aurait aimé suivre.

La vie qui se déroule dans l'ici est une vie misérable. C'est un lieu de l'ennui et de la douleur. Et le départ naît du dégoût du milieu, du désir de liberté, de l'attrait de l'inconnu et du rêve. Mais ce départ n'est pas seulement une évasion vers la recherche d'un monde meilleur, du bonheur ; c'est aussi l'expression de la déception. La personne qui s'en va rêve sans doute d'un monde paradisiaque. Ce rêve lui permet alors de s'évader de ce séjour où l'amour est impossible. Mais ce départ ne lui conduirait-il peut-être qu'au vide comme l'avait dit Baudelaire.

« Amer savoir, celui qu'on tire du voyage ! »[16]

II.3. La séparation

« Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé. »[17]

On pourrait dire que la conséquence immédiate de la séparation est la solitude. Mais une telle solitude est qualifiée de subjective, puisqu'elle n'existe qu'aux yeux de celui qui la ressent. Mais elle n'en est pas pour cela moins dangereuse. Le vide laissé au Cœur de l'homme par un être qu'il a perdu est en proportion de l'affection qu'il lui portait.

---

[15] KEYSER E. de, L'Occident romantique, in TADIE J.-Y., Introduction à la littérature du XXè Siècle, Bruxelles-Montréal, Bordas, 1970, p.37.
[16] BAUDELAIRE Ch., Les Fleurs du Mal, Paris, Garnier-Flammarion, 1964,p.176.
[17] LAMRTINE A. de, Méditations poétiques, Paris, Gallimard, 1963, p.22.

II.3.1. La douleur de la séparation

Il existe une forme de séparation qui est très douloureusement ressentie, et dépeuple elle aussi, pour celui qui en est la victime, tout le reste du monde la séparation entre deux amants. Qu'elle soit délibérément voulue par l'un des deux ou imposée par les événements, elle plonge le cœur qui la subit dans la désolation.

« Viens m'embrasser…
Avant de t'en aller ce soir, viens m'embrasser
On ne va plus se voir mais on est pas fâchés...
Viens m'embrasser !
…
Toi qui t'en vas,
Oublie que je suis triste ; oublie et souries-moi. »
(Viens m'embrasser.)

La victime porte sa souffrance en elle-même. Et même il lui arrive assez souvent, lorsque la blessure de la séparation est toute fraîche, de préférer la retraite dans les idées antérieures.

« Toi qui t'en vas,
Fais moi revivre encore un peu de ce temps-là
Où tu venais te jeter dans mes bras. »
(Viens m'embrasser.)

Certes, quand un être cher vient de vous être arraché, il est compréhensible que l'on cherche à se retirer pour calmer sa douleur ; c'est une réaction à laquelle tout malheureux n'échappe pas. C'est une manière grâce à laquelle le poète s'efforce de lutter face à sa situation douloureuse. Et lorsqu'il est seul dans la détresse, il se perd à penser de l'absente et ce souvenir envahit son âme.

« Toi qui t'en vas
Essaie de m'inventer encore un peu de toi
Essaie de faire semblant d'avoir besoin de moi
Viens m'embrasser pour la dernière fois. »
(Viens m'embrasser.)

Ce qu'il désire en réalité, c'est de se rapprocher de sa bien aimée. Puisque cela ne lui est possible qu'en pensée, il est à estimer que, seul, son esprit ne sera plus libre et mieux à même de se consacrer à ce cher objet.

« Quand tu n'es plus là
Je te cherche encore
Et mes doigts dessinent
L'ombre de ton corps. »

(Quand tu n'es plus là.)

Nous voyons que le poète se trouve dans une situation inextricable. Il est profondément persuadé que le seul moyen de rompre la solitude qui mine son cœur, c'est de poursuivre en esprit l'absente. Ce faisant, il se prépare, d'une part, de cruelles désillusions pour les moments où ses rêves doivent faire place à la réalité, et d'autre part, il creuse un fossé entre lui-même et le monde, se privant par là de toute consolation efficace et le mal ne fait que s'exacerber.

Cette attitude est un exemple d'un intérêt unique pour nous à cause de la force particulière des passions. Mais cela ne nous empêche pas de trouver chez d'autres, des allusions à des séparations où la solitude est vécue tout autrement. Le recours à quelqu'un ou à quelque chose d'extérieur à sa douleur, l'ouverture de l'esprit, voilà ce qui caractérise ceux qui souvent surmontent l'épreuve de l'absence.

Certains peuvent donc échapper au désespoir. Pourtant, il est un mal inévitable que l'éloignement d'un être cher rend particulièrement sensible, mais qui s'attaque à tous les hommes forcés de vivre dans la solitude : l'ennui.

II.3.2. L'expression de l'ennui

Qui dit séparation suppose déchirement, brusque irruption de la douleur ; l'ennui au contraire s'insinue peu à peu, il est lancinant et pernicieux. Quand on pleure un être cher, l'esprit se tend de toutes ses forces vers l'absent ; en revanche l'ennui est une aspiration à une présence ou à un événement souvent indéfinis, sentiment vague et accablant.

« Toi qui t'en vas
Oublie que je suis triste, oublie et souris-moi,
Fais-moi revivre encore un peu de ce temps-là
Où tu venais te jeter dans mes bras. »
(Viens m'embrasser.)

Les amours que le poète décrit ici sont tristes parce qu'ils ne possèdent pas de durée et ne laissent apparaître à leur terme que désillusion. L'ennui a gagné l'amour. La tristesse devant le cours des choses humaines en est accrue d'autant. Les amours passent et leur mort est assez dérisoire pour qu'il n'y ait plus raison d'accuser le destin. Les amours ne sont pas toujours tranchés par la mort mais par de grandes circonstances et il ne reste qu'une place pour une mélancolie rêvant de ce qui aurait pu être.

« Et ne me parle plus du mal que tu me fais
Avec le temps tu sais tout devrait s'arranger... »
(Viens m'embrasser.)

Il sent un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une impossibilité de trouver un amusement quelconque. Il n'a qu'à se demander à quoi bon vivre sans celle qu'il aimait et qui partait.

« Je te cherche encore
Et tu sais pourquoi
J'ai le mal de vivre
Quand tu n'es plus là. »
(Quand tu n'es plus là.)

L'angoisse causée par le départ de l'aimée se rapproche du désespoir. Elle reflète cette brisure de l'âme qui est la maladie d'un organisme épuisé. Ce désespoir trouve peut-être son expression la plus haute dans le fait de recourir à la première et à la deuxième personnes du singulier. Le poète est triste parce qu'il est humilié : l'amour ne devient au fond que la lourdeur et l'ennui de l'âme. L'amour n'a maintenant aucune autre essence que la tristesse. Dans la physiologie de l'amour moderne,

« L'homme moderne est un animal qui s'ennuie. Une émotion qui lui morde sur le cœur, voilà ce qu'il ne saurait payer trop cher. »[18]

Le lyrisme apprend à ses disciples ou du moins les avait habitué à croire que le bonheur existait dans le « là-bas » sur la terre, et c'est cela qu'il est impossible d'oublier, surtout quand on y a attaché son espoir.

Stendhal avait expliqué la puissance dévorante de l'ennui par l'absence de sensations assez vives pour accrocher l'âme au réel et pour l'occuper.

« L'ennui est une maladie de l'âme dont le principe est l'absence de sensations assez vives pour nous occuper. »[19]

L'ennui, continue-t-il serait alors une rêverie qui se regarde, et dont le mouvement d'expansion se figerait en une immobilité de miroir.

« L'esprit voit tout impossible, l'âme s'afflige, et l'on s'ennuie.. »[20]

II.4. La femme et son image

Tous les poètes ne se ressemblent pas dans l'expression et l'analyse du sentiment amoureux ; et surtout, il est, selon chacun, plus ou moins tragique, plus ou moins profond.

Chez certains alors, la femme, symbole de ce sentiment, est auréolée de toutes les grâces, de tous les talents.

«Vous les femmes, vous le charme
Vos sourires nous attirent nous désarment
Vous les anges, adorables. »
(Pauvres diables.)

---

[18] Inédit, in SAGNES G., L'ennui dans la littérature française. De Flaubert à Laforgue (1848-1884),Paris, Armand-Colin, 1969, p.381.
[19] STENDHAL, Filosofia Nova, in RICHARD J.-P., Op. Cit., p.57.
[20] STENDHAL, De l'amour, in RICHARD J.-P., Op., Cit., p.57.

Elle réunit toutes les perfections morales : c'est la Délie de Scène, l'Olive de Du Bellay ou la Cassandre de Ronsard. Au spectacle de la beauté naît un amour qui présente toujours les mêmes traits ; il est soudain, profond, douloureux, mais en même temps délicieux et suave. Le poète se répand en plaintes sur son tourment moral et parfois sur ses maux physiques, douloureux parce que souvent incompris et appelant à l'influence salutaire de l'amour.

D'autre part, l'identification du beau et du bien est souvent remise en cause.

« La beauté est le portrait d'excellente bonté »[21]

Ici, on doit savoir que la beauté du corps n'est vraiment pas le reflet de la beauté de l'âme : C'est plutôt la dernière qui, transformée par l'amour, transforme à son tour le corps. Ce qui compte le plus, c'est la grâce, reflet de la beauté de l'âme. L'amant doit dépasser donc très vite la contemplation de la beauté physique, qui risque d'entraîner sa quête.

« Vous les femmes, vous mon drame
Vous si douces, vous la source de nos larmes. »
(Pauvres diables.)

Ces propos s'inscrivent dans le cadre d'une méditation subjective qu'il faut interpréter avec prudence, car elle heurte bien souvent nos habitudes. Voici ce qui peut être aujourd'hui raisonnablement avancé : l'amant s'adresse à une femme mariée de condition supérieure ; séduit par sa beauté et ses mérites exceptionnels, il s'efforce de la mériter ; soumis, il se plaint que tarde la récompense à laquelle il aspirait. Il voit en la femme l'image idéale et vivante à la fois de tout ce que l'homme peut concevoir et connaître de plus précieux.

Ce culte de la femme ne s'éloigne aucunement du désir et de l'excitation. Et l'irritation première du désir, c'est quelque détail troublant, quelque bizarrerie de corps ou de langage qui la provoquent. Selon les Goncourt, Flaubert distinguait la beauté de l'excitation.

---

[21] FESTUGIERE, L'analyse de la Parfaicte Amye, in MENAGER D., Introduction à la littérature du XVIè Siècle, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1968, p.93.

« Flaubert, la face enflammée, proclame de sa grosse voix que les belles femmes ne sont pas fabriquées à l'effet d'être aimées matériellement, qu'au fond l'amour est fait de cet inconnu qui produit l'excitation et que très rarement produit la beauté »[22]

La beauté triomphe dans l'équilibre, l'absence de caractère. Mais si l'on désire les femmes, c'est justement parce qu'on trouve en elles un élément de déséquilibre, une particularité qui éveille.

« Si l'absence de caractère est ce qui constitue le sublime, la présence d'un caractère est peut-être la seule cause de passion, de l'excitation. Un grain de beauté sur la joue d'une femme est quelque chose de spécial, d'intime, qui fait d'elle un être à part au milieu de tous les autres »[23]

Le mouvement premier du désir amorce une curiosité pour l'inconnu, brise comme une faille l'équilibre de l'âme. Il fait voir et/ou annoncer que quelque chose se cache derrière et à l'âme d'en être le regard.

Cette femme chantée ne saurait être une jeune fille, parce que celle-ci, encore insuffisamment développée et soumise à toutes sortes de tutelles, n'apporte que les prouesses d'une future perfection. Ce ne peut être davantage l'épouse, car le mariage est incompatible avec l'amour vrai. En effet, on n'éprouve pas le besoin de conquérir ce que l'on possède déjà ; aussi bien la possession, assurant des droits ne fait-elle pas du mérité une nécessité.

Comme les poètes médiévaux, notre poète insiste sur les excellents motifs qu'il a eu de choisir « sa femme » entre toutes les autres. C'est de sa beauté et de ses mérites. Ce qui la distingue des autres, c'est qu'elle sait imposer aux yeux du vulgaire la sévère discipline, en ne cherchant pas à savoir les causes mais en analysant les effets.

« On vous aime et sans le dire on vous le prouve
On vous dit toujours, vous répondez peut-être. »
(Pauvres diables.)

---

[22] Journal des Goncourt, été 1959, in RICHARD J.-P., Op., Cit., p.133.
[23] Carnets, notes de voyage, in RICHARD J.-P., Op. Cit., p.133.

Rien d'étonnant donc si une passion sans frein, qui ne reculerait pas devant le scandale choque l'amant.

« Vous les femmes…
Vous les anges, adorables
Et nous sommes nous les hommes pauvres diables.»
(Pauvres diables.)

Contrairement aux amants courtois qui ne pouvaient ni ne voulaient se laisser mettre au ban de la société, le nôtre, lui le fait ; ceci pour ne pas faire perdre à la femme un élément essentiel de sa perfection. Aussi bien serait-elle privée de l'admiration qu'elle est en droit d'attendre de tous.

Notre poète a donc tant besoin d'applaudissements car l'entreprise qu'il a tentée n'est possible que si une émulation l'encourage. Fier de ses talents, le nouveau troubadour qu'est Julio IGLESIAS n'hésite pas à signer ses chansons. Mais il se garde avec le plus grand soin de nommer la femme qu'il chante. Il évite aussi de fournir le moindre détail qui pourrait permettre une identification. Il ne décrit donc la femme qu'en termes généraux. Sans doute donne-t-il à sa méditation poétique un ton subjectif et laisse t-il transparaître ou s'affirmer son tempérament.

La tradition antique, la condition concrète de la femme au Moyen Age expliquent le tableau peu flatteur d'un être foncièrement mauvais, cupide, dissimulé, sensuel, vénal, irréfléchi sauf pour méditer et faire le mal.

La femme est d'autant plus dangereuse qu'elle est séduisante. Au Moyen Age, le courant courtois avait donné à la femme toute l'autorité ; celle-ci craignant de se compromettre, se montre souvent capricieuse, injuste et hautaine et l'amant vit dans la crainte incessante de lui déplaire.

« Dès qu'un autre vous sourit on a tendance
A jouer plus ou moins bien l'indifférence
On fait tout pour se calmer puis on éclate
On est fous de jalousie et ça nous flatte. »
(Pauvres diables.)

Ici, un code minutieux et savant règle tous les rapports et semble inspirer un amour raffiné mais de tête plus que de cœur. Il ne laisse aux sens qu'une place secondaire. Il exalte la femme surtout pour les vertus qu'elle suscite chez l'amant.

La peinture faite de la femme par notre poète paraît en quelque sorte négative. Lorsque la femme cesse d'être un instrument de plaisir, elle devient une cause d'ennui et d'amoindrissement. Et si la femme est ainsi regardée comme une cause d'amoindrissement, comme divertissement artificiel pour esthètes blasés, il est naturel qu'elle n'aie pas glace auprès d'un homme. L'amour ne pouvant alors engager que le plus bas ou le plus commun des hommes, l'homme se retrouve seul en face de la femme. Il est présenté en homme martyrisé et attristé par la femme. Loin donc de guérir l'homme de son ennui, la femme n'est bonne qu'à l'y faire sombrer.

Cette attitude qui creuse encore une distance paraît d'autant plus que négative. Le plus souvent, l'hostilité est déclaré : l'homme est condamné par la femme qu'il a devant lui à une solitude sans merci et à l'épuisement nerveux. Ici, on a failli rejoindre un scientisme et une esthétique d'esprit baudelairien se rencontrant pour nourrir une causerie sur les femmes.

> « La femme, un animal mauvais et bête, à moins d'être élevée et extrêmement civilisée. »[24]

C'est finalement le rapprochement avec l'animal qui l'emporte.

> « La femme, la plus belle et la plus admirable des pondeuses et des machines à fécondation.»[25]

Et moi de rejoindre Des Esseintes qui tout en retenant l'idée de machine dit qu'il en connaît de plus admirables puisqu'il juge que dans l'ordre des créations une belle locomotive moderne vaut bien une femme.[26]

---

[24] Journal des Goncourt, 13 octobre 1855, in SAGNES G., Op. Cit., p.380.
[25] idem p.380.
[26] Des Esseintes, A Rebours, in SAGNES G., Op. Cit., p.380.

II.5. Le lyrisme satirique

Vous serez étonné du goût que l'on peut avoir pour la satire. C'est que nous ne nous aimons pas les uns les autres ; et au fond il n'y a pas moyens que nous nous aimions. On peut dire même que nous nous aimons si peu, que peu content de nous haïr, nous avons résolu de nous mépriser, et voici comment nous nous y prenons.

Il est convenu que toutes les fois qu'on n'agira point, qu'on ne parlera pas d'une certaine façon, on sera méprisable, et par-là nous nous faisons un nouveau fond de la Nature qui a laissé à notre disposition le soin d'imaginer et de fixer les ridicules. Mais ce qui pique le plus contre les hommes, c'est qu'ils sont souvent partagés du côté des biens de la Nature, et de là s'élève à tous les moments dans les cœurs je ne sais quelle jalousie qui a tout ce qu'il faut pour se transformer au plus vite en haine. Juger après cela, s'il est possible de ne pas nous haïr, et combien nous devons aimer la satire.

> « Car enfin ces hommes qui sont nos rivaux et par conséquent nos ennemis, outre le droit naturel qu'ils ont de nous déplaire, ont encore chez eux des qualités qui nous sont nuisibles et qu'on nomme vices. »[27]

Or, un des plus grands plaisirs qu'on puisse faire, c'est de crier contre les vices : on ne saurait les faire dans les autres, et on aimerait bien mieux les avoir parce qu'ils sont utiles.

II.5.1. La satire lyrique.

C'est encore un plaisir assez considérable d'entendre crier contre les défauts, parce qu'on est trop parfaits pour en avoir ; et cela est si vrai que, lorsqu'on fait affront aux autres, on ne manque pas de se faire aussitôt une espèce de compliment.

> « Car nous sommes heureusement construits, et la Nature, en nous rendant très méprisables, nous a rendu le service de nous laisser rarement apercevoir que nous l'étions.»[28]

---

[27] SAIND-MARD R. de, Réflexions sur la poésie en général, Genève, Slatkine reprints, 1970, pp.184 -185.
[28] Idem, p.185.

Voilà, selon les conjectures de Saint-Mard , d'où et comment se forme le goût que l'on a pour la satire.

« Pauvres diables que nous sommes nous les hommes. »

(Pauvres diables.)

Un bon mot coûte peu, le hasard le fournit. Il s'agit ici d'un morceau de fuite et d'assez longue haleine, où il ne s'agit pas de se mettre en colère, où l'on aurait mauvaise grâce à répandre la bile. L'homme a trop d'esprit pour rire des sottises qu'on dit crûment de ses confrères. Mais, il en sort des réflexions vives et légères. Ces deux qualificatifs « pauvres » et « diables » utilisés sont simples mais pas moins nerveux. Ils sont mordants, acres et pleins de vigueur. Notre poète va jusqu'à badiner légèrement sur les Ridicules et toujours délicat, on vise même le vice.

Il ne faut donc pas gronder le poète, parce qu'il sait flatter du mal qu'on dit de son Prochain. Le Prochain, il ne faut pas qu'il embête, et quand il le fait, c'est bien la moindre chose qu'on le lui dise.

> « Pour moi je vous dirais que, si j'avais une petite souveraineté, je chercherais au plus vite un homme de mœurs irréprochables et d'un goût exquis, pour étouffer le vice et le mauvais goût au premier signe qu'il ferait pour paraître.»[29]

La satire ne nous fait pas du mal, elle défend les personnalités. L'importance de la satire est de rendre les gens sages, les redresser sans toutefois se mêler aux passions.

« Car les passions sont injustes, et je ne veux pas que la satire le soit. »[30]

II.5.2. L'ironie Satirique

La satire et l'ironie sont inséparables. L'ironie oblige l'intelligence à entendre et à comprendre le contraire de ce que l'on dit.

---

[29] Ibid., p.190.
[30] Id. Ibid., p.192.

« On vous aime et sans le dire on vous le prouve (…)
Dès qu'un autre vous sourit on a tendance
A jouer plus ou moins bien l'indifférence (…)
On est fou de jalousie et ça vous flatte. »

(Pauvres diables.)

Ces vers provoquent un rire, touchent les sens et l'affectivité beaucoup plus que la simple révélation d'une réalité. Mais voici ce que le commun des hommes devait retenir : la femme distribue ses coups et ses faveurs sans tenir compte de la qualité ni des mérites de ses victimes Elle a deux visages, l'un souriant, l'autre triste. Elle tient une roue qui tourne sans cesse en élevant les hommes au faîte des honneurs avant de les ravaler au rang des bêtes qui traînent dans la boue. Le sage devait en retenir donc l'idée que le malheur vient de ce qu'on s'attache à la gloire, au pouvoir dont on est pas maître, alors que le bonheur réside dans la possession pleine et entière de la raison, de la vertu.

II.5.3. La satire descriptive : une illusion de réalisme

L'objectif de la description est de peindre, c'est-à-dire de représenter avec les mots une certaine réalité observée ou imagée, non telle qu'elle est, mais plutôt telle que l'auteur se la représente, la voit, veut la voir ou mieux, telle qu'il veut que le lecteur ou l'auditeur se la représente à son tour.

« Vous les femmes, vous le charme
Vous les anges, adorables (…)
Pauvres diables, que nous sommes
Vulnérables, misérables, nous les hommes. »

(Pauvres diables.)

Nous retrouvons dans ces vers une forme descriptive qui n'a pas pour objet de reproduire la réalité. La chanson est teintée d'une arrière-pensée qui fait qu'on a envie de dire non, de se révolter même. Nous rejoignons ici une conviction de Theveau et de le Comte.

« Une description pourra toujours s'exécuter avec avantage à travers une arrière pensée qui peut être soit une idée, soit une sensation, soit un sentiment, soit plusieurs de ces composantes à la fois; en vertu de la multivalence du mot. »[31]

Ces arrières-pensées ne sont certes pas énoncés chez Julio IGLESIAS Mais il est difficile de les déceler au passage car elles se traduisent toujours par une accumulation significative de vocabulaire.

Cette description laisse une impression de vérité, même si cette vérité n'est peut-être pas objective. Nous pensons que c'est une description suffisamment bonne, qui ne se confond point avec une simple énumération. Elle est suffisante parce que le drame est dans le texte, nous ne sommes pas les acteurs de ce drame, nous le lisons et il suggère l'émotion sans la manifester.

Cette satire descriptive part d'un réalisme qu'elle essaie d'amplifier. L'exagération, l'hyperbole est donc indispensable pour la satire car elle permet de rendre la réalité caricaturale, grimaçante et grinçante.

II.6. La vertu consolatrice de la musique

La musique a de si grandes vertus consolatrices.

« Pourquoi la musique est-elle si douce au malheur ? C'est que, d'une manière obscure et qui n'effarouche pas l'amour-propre, elle fait croire à la douce pitié. Cet art change la douleur sèche du malheur en douleur regrettante : il peint les hommes moins durs, il fait couler les larmes, et rappelle le bonheur passé que le malheureux croyait impossible. »[32]

La musique délivre avec précaution et avec générosité : en elle toutes les délivrances se rejoignent, celle qui unit à soi-même et celle qui joint à autrui. Discrètement, elle rend à son propre bonheur en même temps qu'elle ouvre à l'humaine sympathie.

---

[31] THEVEAU P. ET LECOMPTE J., Théorie de l'explication littéraire par l' exemple, Paris, Roudil,1986, p.19.

[32] STENDHAL, Histoire de la peinture, Paris, Champion, 1963, p.174.

« Je chante
Pour effacer une larme
Dans tes yeux qui me désarment
Moi je chante
Pour allumer cette flamme
Dans ton beau regard de femme
Moi je chante. »

(Je chante.)

La musique est ici faite pour consoler. C'est quand l'âme a des regrets, c'est durant les premières tristesses, c'est quand on voit la méfiance s'élever qu'il est bon d'avoir recours à la musique. La musique a le pouvoir de transformer le malheur en signe de sympathie, elle permet d'affranchir ses angoisses, libère de la solitude et apprend à vivre naturellement, spontanément de confiance. La musique a enfin le pouvoir de transformer à volonté l'indifférence en amour et de la haine en sympathie.

II.7. La puissance lyrique de la musique

La musique est obligée par sa nature à déplier le sentiment, à souligner le détail de la nuance.

> « La musique est incapable de parler vite ; elle peut prendre les nuances des passions les plus fugitives, des nuances qui échapperaient à la plume des grands écrivains, on peut même dire que son empire commence où finit celui de la parole ; mais ce qu'elle ne peut pas le montrer à moitié. »[33]

On lui reprocherait pour un peu d'être trop explicite et d'asservir l'imagination.

C'est un langage essentiellement vague devenu paradoxalement un moyen d'expression plus précis que nos langues les plus exactes. C'est qu'à vrai dire il ne traduit pas le même ordre de réalités. Il peut être à la fois vague et précis parce qu'il se voue à rendre la nuance, c'est-à-dire le détail en mouvement. Il nous fait connaître non plus le contour des sentiments, mais la qualité de leur passage, leur évolution la plus

[33] DELACROIX H., Psychologie de Stendhal, in RICHARD J.-P., Op. Cit., p.95.

abstraite. On sent que l'on existe, et ce sentiment de l'existence s'affirme pleinement dans l'ignorance du but vers lequel la jouissance l'emporte.

« Je chante
Si le vent dans un murmure
Vient me parler d'aventures
Moi je chante
Si la nuit se fait complice
D'un désir ou d'un caprice
Moi je chante. »

(Je chante.)

La musique parle au cœur, lui offre un refuge, lui facilite l'accès à la vie intérieure dont il approche de plus en plus avec un désir inquiet. Ce sont les nouvelles étapes vers le détachement des choses de ce monde, vers la libération totale. Le cœur considère la musique comme une compagne fidèle qui, toujours opportune berce le malheur et le bonheur de ses sens.

La sensibilité musicale est donc vive, elle se traduit à maintes reprises, par une émotion qui étreint l'homme et fait jaillir ses larmes.

« La puissance de la musique qui ne se limite pas à l'ouïe, semble mettre l'œil dans l'oreille, la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. »[34]

(...)

« Tout appartient à la musique, la nuit, le sommeil, la solitude, le silence, car le silence peut produire l'effet du bruit, comme le bruit peut produire l'effet du silence. » [35]

Diderot, lui, insiste sur l'image des mouvements subits.

---

[34] TRAHARD P., Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIè siècle, Genève, Slatkine reprints, 1968, p.181.

[35] Idem, p.181.

« L'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur : non seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie, et grossir les torrents ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages, il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyants. »[36]

Le malheureux éprouve ses mouvements, et les ondes sonores se prolongent dans son cœur. La musique lui ouvre le domaine illimité du rêve, où se réfugie toujours son âme malheureuse et inconsolée ; elle est vivante pour lui, elle l'assiste dans ses démarches, dans ses luttes, dans ses abandons.

« C'est parce qu'on ne peut se rendre compte du pourquoi de ses sentiments que l'homme le plus sage est fanatique en musique »[37]

Toutefois, la musique ne s'accompagne pas toujours de sensibilité, car elle n'est pas toujours poésie ou confidence. D'ailleurs, que voudrait une forme d'art qui ne serait pas personnelle et qui ne découvrirait point le fond de l'être ? Malheureusement, notre compositeur et technicien ne se révèle dans aucune de ses compositions, et traduit les mêmes insuffisances que dans sa poésie. Néanmoins, Julio IGLESIAS veut que sa musique procure à l'homme le plus de plaisir possible, en obéissant aux exigences d'une esthétique, dont le but est de corriger l'homme en le respectant.

Son idéal est de frapper la sensibilité plus que l'intelligence. Il parle le langage du Cœur. Ce langage fait que nulle pensée jalouse ne trouble alors la joie de l'émotion conquise. L'émotion ne se réalise pas mais la sensation paraît être la condition même de l'art.

« La meilleure musique est celle qui réunit le plaisir physique et le plaisir moral, c'est-à-dire l'agrément de l'oreille et l'intérêt du sentiment ; car le véritable intérêt est celui de l'âme. »[38]

---

[36] DIDEROT D., Œuvres complètes, Paris, Garnier, 1975, p.491.
[37] STENDHAL, Op. Cit., p.15.

Mais pour que la musique ébranle l'âme, il faut que ses moyens d'exécution soient simples. C'est donc au chant que se réduit la partie positive de son système.

« ...Toute musique qui ne se chante pas est ennuyeuse, quelque harmonie qu'elle puisse avoir... »[39]

[38] ROUSSEAU J.-J., Encyclopédie, in TRAHARD P., Op. Cit., p.187.
[39] ROUSSEAU J.-J., Dictionnaire de musique, in TRAHARD P., Op. Cit., p.190.

CHAPITRE III : STRUCTURE FORMELLE ET CONNOTATIVE DES CHANSONS DE JULIO IGLESIAS

La composition musicale est régie par des règles rigoureuses, qui permettent d'harmoniser les interprétations vocaliques et instrumentales. Or, la poésie se rapproche de la musique par le biais de la métrique, du temps et de la durée. En outre, ces deux arts ont en commun le fait de s'adresser au sens auditif. Cette proximité de genres ne peut découler que de réelles interférences de formes ou de thèmes. C'est d'ailleurs ce que nous révèlent les études déjà effectuées, mais ces études n'explorent en profondeur que le domaine poétique.

Ce chapitre traitera surtout les interférences structurales et linguistiques. L'écrivain peut, en effet, subir l'influence inconsciente d'une forme musicale déterminée.

> «(...) le goût de la musique chez les écrivains va-t-il toujours de pair avec le discernement musical ?(....) »[40]

Mais là n'est pas notre préoccupation car nous risquerions de nous perdre dans des considérations biographiques. Nous nous pencherons plutôt sur les formes musicales qui se prêtent avec plus ou moins de bonheur à l'imitation poétique.

Ce chapitre est analysé en deux temps: la versification d'un côté et ce qu'on appelle le style de l'autre.« Et la poésie est l'application d'une organisation métrico-rythmique sur l'organisation linguistique »[41]. Du point de vue structural ou synchronique, cette hypothèse signifie que la poésie ne se confond pas avec le langage, qu'elle n'est pas coextensive au langage, qu'elle n'est pas non plus un aspect ou une fonction particulière du langage; elle est le langage plus une autre chose qui n'est pas spécifiquement linguistique et qui est le rythme, le rythme que l'on trouve dans le mouvement, la danse ou la musique, et qui, s'appliquant sur le langage, le soumet à une élaboration qui a le statut d'une véritable mutation. La poésie est donc le résultat d'une construction et celle-ci est symbolique.

---

[40] ANDRE C., Musique et littérature, in PIETTE I., Contribution à une orientation théorique 1970 - 1985, Presses Universitaires de Namur, 1987, p.11.

[41] MOLINO J., Introduction à l' analyse de la poésie, vers et figures, Paris, P.U.F., 1982, p.19.

III.1. La rime

« La rime est le retour régulier de mêmes sons à la fin de vers différents »[42]

La rime est un élément constitutif dans de nombreux systèmes alors que d'autres l'ignorent. Beaucoup admettent à la fois des vers rimés et non rimes (vers blancs).

Considérons cet extrait de la chanson « Une nuit de carnaval » :

« Une nuit de Carnaval
De lumière et de musique
Tu es entré dans le bal
Comme un ouragan magique. »
(Une nuit de Carnaval. »

Nous constatons que ces vers se distinguent de la prose en ce qu'ils respectent un certain nombre de contraintes qui constituent les règles de la versification. Ici, la rime a pour fonction de marquer les limites du vers d'où son importance, voire sa nécessité dans les systèmes où ces limites sont faiblement marquées.

La tendance qui se développait au cours du Moyen Age, et surtout au XVI^{è} siècle pour arriver à la doctrine classique, à faire coïncider les unités métriques et rythmiques, exclura les rimes sur des éléments non accentués : déterminants, pronoms atones, me, le, ce..., prépositions .C'est au XIX^{è} siècle, avec des poètes comme Rimbaud ou Verlaine, que la remise en cause de la coïncidence entre mètre et rythme aboutit à l'insertion à la rime, d'éléments non accentués.

« Mais moi, seigneur ! Voici que mon esprit vole,
Après les cieux glacés de rouge, sous les
Nuages célestes qui courent et volent
Sur cent Solognes longues comme un railway. »[43]

---

[42] GUIRAUT P., La versification, Coll. « Que sais - je?», Paris, P.U.F., 1973,p.30.
[43]RIMBAUD, A., Œuvres, Paris, Ed. Garnier Frères, 1960,p.109.

Ou encore

« Prince et princesse, allez, élus
En triomphe par la route où je
Trime d'ornières en talus
Mais moi je vois la vie en rouge. »[44]

C'est le même cas pour notre poète où Carnaval rime avec bal, musique avec magique et tous étant terminés par des éléments non accentués.

Enfin, la rime est ordinairement limitée à un mot.

« C'est ta grande valise celle des longs voyages
Tu ne m'avais rien dit tu manquais de courage. »
(Ne t'en vas pas je t'aime.)

Néanmoins, les rimes réparties sur deux mots distincts sont rares sous le nom de rimes équivoquées. Elles sont utilisées pour des raisons diverses, notamment pour cultiver les jeux de langage.

III.1.1. Qualités de la rime

Parmi les qualités acoustiques de la rime, la première est la richesse qu'on peut définir mécaniquement par le nombre d'éléments homophones, et dont l'appréciation varie avec les propriétés accentuelles de l'idiome. L'homophonie minimale repose sur la seule voyelle accentuée. Elle peut cependant se prolonger sur une ou plusieurs consonnes post-toniques : Carnaval/bal ; musique/magique

Elle peut enfin s'appuyer sur un ou plusieurs éléments prétoniques: fièvre/lèvres.

La rime est dite pauvre, suffisante ou riche selon qu'elle porte sur la seule voyelle accentuée ou qu'elle s'appuie sur un ou plusieurs éléments consonantiques. On

[44] VERLAINE P. ,Œuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard, 1962, p.517.

considère le plus souvent, comme superflues celles qui remontent au-delà de la syllabe tonique, genre marine/navire.

Ces caractères de la rime sont bien connus et nous renvoyons le lecteur aux manuels qui en traitent abondamment. L'important ici est de voir que la rime a non seulement pour fonction de définir la limite du vers, mais encore de marquer les relations entre les différents vers, d'où son rôle prépondérant dans la strophe.

II.1.2. Espèces de rimes

L'examen des rimes fait apparaître que le chanteur alterne régulièrement dans ses chansons les rimes comportant après la voyelle tonique, un « e » sourd : farandole/frivole, voyage/courage. Et les rimes qui n'en comportent pas : perdant/souvent, souvent/autant.

Il s'agit là de l'alternance régulière dans la versification classique entre les rimes dites féminines et les rimes masculines.

« Une nuit de carnaval
De folies et de délires
Dans ce vacarme infernal
Je n'ai vu que ton sourire …»

(Une nuit de Carnaval.)

Comme le montre ce texte, les rimes sont disposées de la façon suivantes : abab. Ce sont des rimes dites croisées.

Carnaval
Délires
Infernal
Sourire

Mais elles peuvent être disposées de deux autres façons différentes de la première. Cela dépendrait du choix du compositeur.

Soit on a aabb : ce sont des rimes appelées plates ou suivies.

Carnaval
Infernal
Délires
Sourire

Soit abba : ce sont des rimes embrassées.

Carnaval
Délires
Sourire
Infernal

Notons enfin que dans le vers libre ou mêlé une même rime peut être redoublée ou retriplée,

« L'amour c'est quoi
C'est une mélodie qui chante à l'imparfait
C'est te chercher toujours sans te trouver jamais
Ce n'est qu'un pas vers le regret. »
(L'amour c'est quoi.)

et on a une formule presque semblable à abbba, soit à distance, avec la formule aabba.

« Je n'ai pas changé
Je prends toujours le chemin qui me plaît
Un seul chemin sur la terre
A réussi à me plaire
Celui qu'ensemble on suivait. »
(Je n'ai pas changé.)

III.1.3. Récurrences des rimes

Parallèlement à des récurrences codées dans la versification, c'est-à-dire rimes et assonances de fin de vers, on rencontre également des récurrences libres. Certaines se définissent à partir des récurrences codées, assurant ainsi l'intermédiaire entre celles-ci et les répétitions libres.

Certaines récurrences sont, en effet, définies sur des fins de groupes et de places métriques comme le début du vers ou la césure, et imitent les rimes et assonances. Comme celle-ci, elles constituent donc des couplages entre mètre et sons. Toujours définies sur le modèle de la rime, c'est par le terme de rime qu'elles sont désignées.

III.1.3.1. En début de vers

Certaines rimes reprennent entièrement le mot qui apparaît à la fin du vers. Celles-ci sont dites fratrisées.

« Je caresse les fruits de tes lèvres
Les fruits de ta bouche et je suis malheureux
Malheureux d'être loin de tes yeux… »
(Quand tu n'es plus là.)

III.1.3.2. A la césure

Les rimes brisées ou renforcées, constituent les vers léonins : les césures riment entre-elles.

« Je fais semblant de rire//de tous mes souvenirs
Semblant de m'étourdir //avec d'autres sourires. »
(L'amour c'est quoi ?)

Dans le même ordre d'idée, on peut remarquer que la fin du vers peut rimer avec la césure du même vers.

« Mais tout au fond de moi // toujours la même voix. »

(L'amour c'est quoi ?)

Tous ces procédés qui sont méthodiquement utilisés dans la poésie des grands rhétoriqueurs n'étaient plus à l'époque classique utilisés que dans des genres mineurs, des jeux poétiques. Ils seront à nouveau en honneur à partir de la deuxième moitié du XIX^{è} siècle, et utilisés dans diverses stratégies (construction du vers, jeux phoniques…)

III.1.4. Importance de la rime

En ancien français, en effet, lorsque apparaît la rime, on exigeait une homophonie absolue pour les voyelles et les consonnes, selon les traditions Provençaux.

> « Rime et assonance sont régies par une même loi : elle sont faites pour l'oreille. »[45]

Dans la troisième strophe de la chanson « Une nuit de carnaval », on a vraiment affaire à des rimes pour l'oreille mais pas pour l'écriture: carnaval/machinal, tapage/corsage.

La nature artificielle de la rime, sans cesse à la recherche d'un équilibre entre l'orale et l'écrit est, plus encore que le compte des syllabes, une lourde contrainte, et si la permanence à travers les siècles en dit plus qu'un long discours sur ses mérites, elle n'a évidemment pas manqué de détracteurs.

> « La nécessité de rimes est la règle de la poésie dont l'observation coûte le plus et jette le moins de beautés dans les vers. La rime estropie souvent le sens du discours, elle l'énerve presque toujours. »[46]

---

[45] ELWERT Th., Traité de versification française des origines à nos jours, Paris, Klincksieck, 1965,p.96.

[46] DUBOS, Réflexions, in MOLINO J. et GARDES - TAMINE J., Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Paris, P.U.F., 1982, p.70.

« Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne pas les rimes : elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie... La rime ne nous donne que l'uniformité des finales qui est souvent ennuyeuse et qu'on évite dans la prose, tant elle est loin de flatter l'oreille... »[47]

« J'ai pris et démoli la bastille des rimes.
J'ai fait plus : j'ai brisé tous les carcans de fer. »[48]

« Tu feras bien, en train d'énergie
De rendre un peu la rime assagie
Si l'on y veille, elle ira jusqu'où ? »[49]

Mais tous ont pourtant conservé la rime.

Une fois de plus, on assiste à ce double jeu qui fait refuser une contrainte au nom du naturel, tout en la poussant à ses conséquences extrêmes et en l'utilisant au maximum de ses possibilités.

« Un rêve
Qu'à tout jamais j'emporterai dans mes bagages
En revenant de temps en temps sur cette plage
Si le bateau de notre amour y fait naufrage. »

On voit que c'est un exemple de la poésie moderne qui rejette la rime au nom des principes théoriques, mais lui substitue dans sa pratique, d'autres échos sonores. Et nous avons le mot « rêve » qui rime avec aucun autre mot, puis bagages/plage/naufrage qui constituent un retriplée, une combinaison rare.

C'est sans doute que les fonctions que remplit la rime sont essentielles au vers français : elle est obligatoire, on est donc pour ou contre elle, mais on ne peut l'ignorer.

---

[47] FENELON, Lettre sur les occupations de l' Académie, in MOLINO J., et GARDES - TAMINE, Op. Cit., p.70.
[48] HUGO V., Les Orientales, Paris, Gallimard, 1964,p.107.
[49] VERLAINE P., Op. Cit., p.521.

Si l'on peut concevoir des systèmes de versification sans rime, ceci ne veut pas dire que là où elle est codée, comme en français, elle ne constitue pas à l'organisation, et à la perception du vers. Même si dans son principe, elle n'est pas métrique, semble bien que dans notre poésie, la rime définisse le vers autant que le compte des syllabes.

« Dès qu'un autre vous sourit on tendance
A jouer plus ou moins bien l'indifférence
On fait tout pour se calmer puis on éclate,
On est fous de jalousie et ça vous flatte. »
(Pauvres diables.)

Les sonorités [ãs] et [lat] trouvées successivement aux deux premiers vers et aux deux derniers vers définissent valablement la mesure des vers autant que le compte des syllabes.

III.1.5. Fonctions des rimes

La rime a une indéniable fonction démarcative, même si elle n'est qu'un moyen parmi d'autres de souligner une place métrique frontière.

III.1.5.1. La fonction organisatrice.

La disposition et l'arrangement des rimes sont en général liés à la structure du poème. Ou bien le poème se déroule comme une simple suite de rimes plates.

« C'est ta grande valise celle des longs voyages
Tu ne m'avais rien dit tu manquais de courage
Tu étais à mes pieds et te voilà rebelle
Mais quand tu es blessée tu es encore plus belle. »
(Ne t'en vas pas je t'aime.)

Ou bien le schéma des rimes distingue des strophes, généralement aussi appuyés sur une composition sémantique.

« C'est ta grande valise celle des longs voyages
Tu ne m'avais rien dit tu manquais de courage
Tu étais à mes pieds et te voilà rebelle
Mais quand tu es blessée tu es encore plus belle
...
Va ranger ta valise écoute-moi un peu
Je ne suis pas coupable crois-moi si tu le veux.
Ne reste pas comme ça sans rien faire ni rien dire.
Regarde-moi en face je ne sais pas mentir »
(Ne t'en va pas je t'aime)

III.1.5.2. La fonction rhétorique et créative

La rime a aussi la fonction rhétorique et créative, puisqu'elle est au même titre que les autres figures, un ornement du vers, et comme elles, participe à la création de l'univers sémantique du texte. Elle est d'ailleurs souvent liée à des figures rhétoriques qui jouent sur les rapports entre le son et le sens, comme la dérivation, l'équivoque ou la paronomase qui, par le biais de leur ressemblance phonique, associe sémantiquement des termes a priori sans lien apparent.

« Un rêve
Je sais très bien que tu n'es rien qu'un joli rêve
Qui va passer et me laisser un peu de fièvre
Un souvenir à fleur de peau à fleur de lèvres...»
(Ma chance et ma chanson.)

Nous pouvons remarquer ici des difficultés que peuvent présenter certaines rimes dont la rareté conduit à l'apparition de couples inévitables, avec toutes les conséquences qui en découlent en ce qui concerne les associations sémantiques.

Certes, la rime est une contrainte. Mais elle assure le succès et stimule même l'imagination. Non moins important est le rôle esthétique que jouent enfin les rimes dans les phénomènes d'attente et de résolution qui sont sans nul doute un des facteurs importants du plaisir poétique.

« Une propriété fondamentale de la rime sur le plan esthétique est que, le système obligeant tous les vers à rimer tout premier vers d'une association rimique donnée apporte un son à faire rimer ou rime d'attente dont on attend l'équivalent, la réponse, rime-écho. »[50]

C'est par conséquent un des facteurs de la progression du poème qui soutient l'intérêt du lecteur dans cet effet de suspension toujours renouvelé.

III.2. La strophe

Le nom de strophe provient d'un mot grec signifiant « retour ».

Selon Frédéric Deloffre, « la strophe est un groupe de vers clos par la forme, présentant un sens complet, revenant ensuite suivant un système régulier.»[51]. Pierre Guiraud quant à lui affirme que « la strophe est une combinaison fixe de mètres et de rimes »[52], là où il y a rime évidemment comme c'est le cas en français.

Une strophe chantée liée à la danse accompagne en effet le retour régulier d'une figure exécutée par les danseurs. Un ensemble de strophes revenant suivant un système régulier forme un poème.

Il faut remarquer que, tant que les instruments de musique sont chers et que peu de gens savent en jouer, et même tant que n'est pas apparue la musique mécanique, on danse le plus souvent aux chansons. En général, la danse et le chant de la strophe étaient réservés au préchante ou meneur de jeu, tandis que le refrain appelant la participation vocale de tous les chanteurs, accompagnant leur mouvement. Un élément constant de la chanson réside donc dans le refrain, qui n'a pas nécessairement de rapport avec le sens des strophes.

« C'est ta grande valise celle des longs voyages
Tu ne m'avais rien dit tu manquais de courage
Tu étais à mes pieds et te voilà rebelle
Mais quand tu es blessée tu es encore plus belle

[50] KIBEDI V., Théorie de littérature, Paris, Picard, 1981, p.43.
[51] DELOFFRE F., Le vers français, Paris, CDU et SEDES, 1973, p.69.
[52] GUIRAUD P., Op. Cit., p.32.

R/Ne t'en va pas je t'aime
Ne t'en va pas je t'aime
Laisse-moi me défendre
Ne me condamne pas tu dois d'abord m'entendre. »

(Ne t'en vas pas je t'aime.)

Ici, le refrain n'a donc qu'une valeur décorative, outre celle, évidemment, que lui confère le sens des paroles. Mais le refrain ne perd pas non plus de son importance. L'important est que la chanson toute entière suppose l'alternance entre la voix du meneur (la strophe) et la réponse des assistants (le refrain). Il faut remarquer que lorsque les poètes ne s'astreignent pas dans une suite de rimes mais plutôt dans une suite de strophes, c'est un signe sûr qu'elles sont destinées à être chantées.

Les deux problèmes qu'a posés et que pose le recours à la strophe sont ceux de l'unité de la strophe d'une part, de la liaison des strophes entre elles, d'autre part. Le second frappe moins les poètes et cela se conçoit, car il est moins essentiel. Il est parfois résolu par le problème du refrain comme dans les formes fixes.

Quand à la liaison interne des strophes, elle occupe beaucoup plus constamment les poètes. Tant que le poème est chanté, la mélodie assure cette unité. Quand le poème est dit, l'unité du vers, et par conséquent l'unité d'intonation qui en résulte, est aussi un facteur d'unification.

La strophe, née de l'association du vers à la musique, est destinée à être chantée. Il est toutefois remarquable que la strophe est une forme aussi rigide qui ait survécu à la musique. C'est que la strophe est la base de la mesure et du rythme phonique, syntaxique, sémique.

« Fidèle, à notre amour je suis toujours fidèle
J'oublie tes cris et j'oublie nos querelles
Pour revenir dès que tu me rappelles…

Fidèle, de mon printemps tu restes l'hirondelle
De mes chansons, c'est toi la ritournelle
Toi les couleurs, qui font mes aquarelles...»

(Fidèle.)

La strophe est ici une unité de sens. Elle enferme un vers ou dans les strophes plus étendues deux ou trois vers, notre cas précédent.

III.3. La forme interrogative

Le bon sens positiviste rencontre la rhétorique, pour laquelle il y a de grandes figures qui sont aux choses et aux sentiments, et non pas celles ne sont que dans les paroles. Ces figures que l'on appelle figures de style, figures de pensée, figures d'expression... doivent en même temps refléter les passions de celui qui parle et provoque les passions de ceux qui écoutent. Un certain nombre d'entre elles sont particulièrement propres à exprimer les passions violentes et sont couramment utilisées dans la poésie lyrique : l'ordre, l'exclamation, l'interrogation...

En fait, il n'y a figure que lorsqu' il y a écart par rapport à un usage normal: l'interrogation canonique, par exemple, faite pour obtenir une information précise, n'est pas une figure. Dans la poésie lyrique, toutes les interrogations sont figures, puisque le poète ne peut pas, par définition, s'adresser directement à un interlocuteur, la femme aimée par exemple.

III.3.1. Les interrogations rhétoriques ou l'interrocinatio

L'interrogation, question rhétorique n'exprime pas une demande d'information.

> « L'interrogation consiste à prendre le tour interrogatif non pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer au contraire la plus grande persuasion et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre. »[53]

Si le locuteur s'interroge lui-même et se répond, il s'agit de la figure appelée ratiocinatio.

---

[53] FONTANIER P., Les Figures de style, Paris, Flammarion, 1977,p.368.

« L'amour c'est quoi ?
C'est une mélodie qui chante à l'imparfait
C'est te chercher toujours sans te trouver jamais. »
(L'amour c'est quoi ?)

Lorsque le locuteur, après avoir posé une question, fait lui-même la réponse, il s'agit de subjectio.

« L'amour c'est quoi ?
L'amour c'est toi. »
(L'amour c'est quoi ?)

On dirait, en effet, que cette rhétorique est bien vieille et qu'elle n'émeut plus grand monde. On peut même dire que c'est la poésie de l'âge romantique qui n'a fait que transposer cette rhétorique de la passion du théâtre à la poésie lyrique.

III.3.2. Les interrogations expressives

La querelle entre classiques et romantiques porte sur l'authenticité des sentiments. Authentique ou présumé tel, le sentiment s'exprime par des recours linguistiques identiques. C'est la chanson d'amour qui utilise avec prédilection l'interrogation portant sur des vers simples et courts.

Pensons par exemple à cet extrait de la chanson « L'amour c'est quoi? »

« L'amour c'est quoi ?
C'est une mélodie qui chante à l'imparfait
C'est te chercher toujours sans te trouver jamais
Ce n'est qu'un pas vers le regret
L'amour c'est quoi
Le tout petit espoir qui fait les grands chagrins
Un bien qui fait du mal, un mal qui fait du bien
L'amour c'est quoi ?
L'amour c'est toi. »
(L'amour c'est quoi ?)

L'atmosphère qu'elle évoque ne tient pas seulement aux mots employés. Elle est très souvent créée par le retour ou la simple présence d'une invocation ou d'une question. Une grande partie du charme qu'exerce la chanson vient de la question qui débute, qu'on reprend au milieu et qui clôt le refrain.

Cette interrogation n'a pas seulement un rôle expressif, elle contribue à donner un ton spécifique à la poésie. Un poème ne peut se définir seulement par son sujet et sa versification, elle est inséparable d'un ton, qui est l'effet d'enthousiasme. Ce qui le caractérise, c'est donc la chaleur, l'élévation, le pathétique. L'interrogation constitue donc un élément essentiel du ton du poème.

L'interrogation a, en même temps, ici, un rôle structurel : elle apparaît souvent à des positions marquées que sont le début et la fin de groupe : vers, strophe ou poème. Peut-être ce rôle structurel n'apparaît-il nulle part mieux que dans la poésie du XX^{è} siècle que l'on aurait pu croire hostile et étrangère à ces recours traditionnels. La chanson de Julio IGLESIAS est une de celles qui semblent le plus échapper à l'analyse parce qu'elle renonce à de nouveaux procédés classiques, notamment le non-respect de la mesure des strophes (généralement des quatrains).

Et pourtant, comment ne pas être frappé par la place et l'importance de l'interrogation ? L'intonation montante de l'interrogation sert à plonger le poème au-delà de ses derniers mots.

III.4. Les répétitions

Ces figures correspondent assez exactement aux diverses formes de la répétition. On distingue donc les répétitions en contact, les répétitions en parenthèse et les répétitions à distance. En poésie les répétitions sont plus normalement définies par rapport aux unités métriques (strophe, vers, hémistiche).

III.4.1. La répétition des mêmes mots

III.4.1.1. La répétition immédiate ou la reduplicatio

Elle est définie comme répétition immédiate de deux termes, le premier situé à la fin d'une unité, le second au début de l'unité, le second au début de l'unité suivante, soit le schéma suivant : /.....x / x...../

« Je caresse les fruits de tes lèvres
Les fruit de ta bouche et je suis malheureux
Malheureux d'être loin de tes yeux... »
(Quand tu n'es plus là.)

Au lieu de définir l'unité comme membre de la phrase ou de la période, on la définirait ici comme vers ou hémistiche.

III.4.1.2. La répétition en contact

La forme la plus simple de répétitions en contact est celle dans laquelle le même mot est répété immédiatement, les deux occurrences étant au maximum séparés par une insertion brève :

« Tourne, tourne sans te lasser
Vole, vole sans t'arrêter
Chante, chante mais tu le sais
Tu finiras par déchanter... »
(Une nuit de carnaval.)

L'insertion est ici marquée par une virgule.

III.4.1.3. La répétition en parenthèse ou la redditio

Si le mot répété se trouve à la fois au début et à la fin d'une unité, on a affaire à la redditio, selon le schéma : / x.....x /

« Fidèle, à notre amour, je suis toujours fidèle.»
(Fidèle.)

III.4.1.4. La répétition à distance

La répétition peut aussi se faire à distance et selon la place qu'occupent les mots répétés dans les unités aux quelles ils appartiennent, on distingue l'anaphore, l'épiphore et la complexio (ou symphore).

Dans l'anaphore, le mot répété se trouve à l'initiale de deux unités successives au moins : / x...../ x...../

« Qui te chantait des romances
Qui t'inventait des dimanches
Qui te faisaient voyager. »
(Je n'ai pas changé.)

Dans l'épiphore, le mot répété se trouve en fin d'unités qui se suivent.
/.....x /.....x /

« Viens m'embrasser
Avant de t'en aller ce soir, viens m'embrasser.»
(Vient m'embrasser.)

On comprend pourquoi cette possibilité est presque exclue de la poésie, puisqu'elle va à l'encontre des exigences de la rime : il s'agirait de faire rimer un mot ave lui-même, à la fin du vers ou à l'hémistiche. Cette possibilité n'est donc exploitée de façon systématique qu'avant la fixation des règles classiques concernant la rime et après leur disparition progressive.

Plus acrobatique encore que l'épiphore est la complexio ou symploque, combinaison d'anaphore et d'épiphore : / x.....y / x.....y /, dont on peut trouver guère d'exemples poétiques, si ce n'est lorsque la complexio est une forme de répétition de vers avec une variation qui laisse inchangés le début et la fin.

« Viens m'embrasser
Dis toi qu'entre nous deux ça ne va rien changer
Ta décision est prise et tu vas me quitter
Viens m'embrasser.»

(Viens m'embrasser.)

Pour la même raison qui veut que la rime soit l'utilisation d'une identité sur fond de différences, on excluait la rime du simple avec le composé genre mortel/immortel ; faire/défaire sauf s'il présentent une spécialisation sémantique comme cède/succède ; front/affront. Mais on tolérait à peine les rimes de deux mots différents mais terminé par un suffixe identique.

« Tu étais à mes pieds et te voilà rebelle
Mais quand tu es blessés tu es encore plus belle.»

(Ne t'en vas pas je t'aime.)

La répétition d'un même mot peut s'opérer sans régularité décelable, sans coïncidence systématique avec les unités métriques : répétition aléatoire, pourrait on dire, qui contribue à la cohésion du poème. Telle est, par exemple, la répétition des mots « plaît » et « plaire » dans cet extrait de la chanson « Je n'ai pas changé. »

Je prends toujours le chemin qui me plaît
Un seul chemin sur la terre
A réussi à me plaire
Celui qu'ensemble on suivait. »

(Je n'ai pas changé.)

Certains traités poétiques donnaient à cette figure le nom de « ploce », qui a sa place dans le théâtre classique, en particulier lorsqu'il s'agit des noms propres.

III.4.1.5. Le Chiasme

Pas plus que le parallélisme, le chiasme n'est un terme qui appartienne à la rhétorique ou à la pratique traditionnelle, et sans doute pour les mêmes raisons : le phénomène n'a jamais été perçu comme une catégorie générale dotée de pertinence

artistique. On retiendrait la définition la plus générale du terme, qui en fait une forme particulière du parallélisme. On parle de chiasme lorsque, dans deux séquences successives de construction morpho-syntaxique identique, l'ordre de certaines unités est inversé dans la seconde séquence ; le cas le plus fréquent peut être schématisé comme suit : .....x1.....y1...../.....y2.....x2, sous la forme d'un chiasme portant sur deux unités.

« Un bien qui fait du mal, un mal qui fait du bien.»
(L'amour c'est quoi ?)

Ce sont les parallélismes bibliques qui se présentent souvent sous cette forme croisée.

« Yahvé est mon roc et ma forteresse
Mon libérateur, c'est mon Dieu.»[54]

Nous remarquons que le chiasme est, ici synonymique, alors que dans la tradition rhétorique le chiasme est plutôt associé à l'antithèse.

III.4.1.6. Répétition de groupes de mots et de phrases

Nous n'avons envisagé jusqu'à maintenant que les répétitions portant sur des mots isolés, mais il est clair que les mêmes configurations se retrouvent à peu près lorsqu'il s'agit de groupes de mots, groupe nominal, groupe verbal, ou propositions complètes. Voici par exemple une énumération portant sur des groupes de mots :

« Toujours le même parfum léger
Toujours le même petit sourire. »
(Je n'ai pas change.)

Cependant, la plupart du temps la répétition portant sur des groupes de mots prend un autre caractère, parce que le groupe constitue à lui seul ; une unité métrique : hémistiche ou vers. C'est précisément le cas dans les vers précédents que nous venons

[54] SECOND L., Le nouveau testament. Psaumes, Genève, National Maison d' édition, 1984, p.510.

de citer. Nous retiendrons deux formes de répétition portant à la fois sur un groupe de mots et sur une unité métrique : la formule ou le refrain.

III.4.2.1. Répétition d'une formule ou d'un refrain

> « Une expression qui est régulièrement employée, dans les mêmes conditions métriques, pour exprimer une certaine idée essentielle. »[55]

L'essentiel de l'idée, c'est ce qui reste après qu'elle a été débarrassée de tout superfluité stylistique. Une formule se caractérise donc par une idée, une action, un schéma rythmique qui permet de placer la formule dans une unité métrique.

Lorsque le groupe de mots répété constitue à lui seul un vers, on a le plus souvent affaire à un refrain. Mais nous réservons aussi le terme pour tous mots, groupes de mots ou vers qui se retrouvent à la fin de chaque strophe, d'un poème, constituant avec la dernière une strophe entière.

« Pour effacer une larme
Dans tes yeux qui me désarment
Moi je chante

Pour allumer cette flamme
Dans ton beau regard de femme
Moi je chante. »

(Je chante.)

Il s'agit d'une épiphore portant sur l'unité poétique supérieure au vers, la strophe, qui est chantée par le meneur du jeu. Le refrain est quant à lui lié au chant et repris en chœur par tous les chanteurs. C'est donc une partie essentielle de la poésie lyrique, aussi longtemps que celle-ci est chantée et la poésie contemporaine conserve souvent un refrain.

---

[55] PARRY M., in MOLINO J. et GARDES - TAMINES J., Op., Cit., p.117.

III.4.2.2. Répétition de la convention ou de la formule.

La convention, en poésie, c'est une formule que revêt l'idée même de la poésie. La formule technique, quant à elle c'est le signe d'une conception globale de l'expression poétique, dont témoigne en l'occurrence le « je » envahissant le lyrisme.

« Je chante
Oui c'est pour toi que je chante… »
(Je chante.)

Si dans les chansons le poète est contraint de désigner la femme aimée, c'est bien parce que lui-même ne se dissimule jamais. Il nous fait part du sentiment amoureux qu'il éprouve, de son origine, de ses vicissitudes, de son succès. Il nous dit ses espoirs et non ses découragements, sans jamais tenter de nous suggérer tout cela par le truchement d'équivalents affectifs. Il n'a pas l'air de savoir exprimer quelque chose en disant autre chose. Il n'en a pas l'air. Bien plus, il entreprend rarement de composer sans déclarer en commençant ou en terminant, qu'il a en envie de chanter.

« Je chante
Si le vent dans un murmure
Vient me parler d'aventure
Moi je chante

Je chante…
Si la nuit se fait complice
D'un désir ou d'un caprice
Moi je chante. »
(Je chante.)

Cette poésie a donc pour matière, d'une part, la démarche poétique elle-même qu'elle décrit ; d'autre part, ses propres sources d'inspiration qu'elle analyse et qu'elle raconte indéfiniment. C'est une poésie qui se prend dans une large mesure elle-même pour objet.

Depuis que le monde est monde, les grands sujets d'inspiration des poètes ont peu varié, et l'on comprend aisément qu'une poésie qui se limite à l'un d'entre eux, l'amour, se condamne à une certaine monotonie, car elle ne peut pas masquer l'uniformité du sujet derrière la multiplicité des points de vue ou l'originalité de l'expression. Le Piarrot de Dom Juan le dit fort bien.

> « Je te dis toujours la même chose, parce que c'est toujours la même chose ; et si ce n'était pas toujours la même chose, je ne te dirais pas toujours la même chose.. »[56]

Et c'est pourtant vrai que l'amour est monotone. Et chacune de nos chansons d'amour, parce qu'elle ressemble à toutes les autres, l'évoque.

Ainsi, ces chansons-poèmes racontent toujours une histoire, et cette histoire est toujours la même ; et parce qu'elle est toujours la même, elle n'a aucune importance. L'histoire n'a pas d'importance, mais le thème qu'elle développe très connu et très familier, combiné à d'autres éléments tout aussi connus et tout aussi familiers (décor, image) , forme avec eux un ensemble qui évoque à la fois un sentiment et la façon traditionnelle de l'évoquer .

III.4.3. Fonctions et signification des répétitions

La répétition a une multiplicité indéfinie de signification : comme toute régularité humaine, la répétition ne prend son sens que dans le contexte complexe dans lequel elle s'insère. On peut donc seulement proposer quelques unes de ses fonctions en sa poésie.

III.4.3.1. La fonction d'insistance

Lorsque, dans la chanson « Fidèle » Julio IGLESIAS reprend dix fois le mot « fidèle », c'est peut-être, montrer l'intensité de son caractère amoureux. Mais lorsqu'il reprend huit fois les termes, « pauvres et diables » (dans « Pauvres diables »), c'est pour montrer l'intensité du dépit amoureux. Et parfois, on remarque que les deux termes sont repris deux ou trois fois de suite dans un vers libre.

---

[56] MOLIERE, Don Juan ou le Festin de Pierre, Paris, Bordas, 1977, p.53.

Cela étant, cette insistance peut avoir une signification aussi bien ironique que lyrique, ce qui montre bien l'indépendance relative de sa fonction par rapport à la signification, ce qui fait que cette répétition soit un procédé efficace.

III.4.3.2. La fonction d'enchaînement et de construction

Il y a dans certaines chansons populaires, reprise du dernier vers d'une strophe pour commencer la strophe suivante. De la même façon, deux strophes de chanson sont souvent liées par la correspondance qui existe entre elles, la deuxième reprenant les éléments qui se trouvent soit à la fin, soit au commencement de la strophe précédente.

« Une nuit de carnaval
De guitare et de tapage
Dans un geste machinal
Tu as défait ton corsage …

Une nuit de carnaval
Dans la folle farandole
Dans ce rythme tropical
Je t'ai vue belle et frivole. »

(Une nuit de carnaval.)

Dans ce cas, la reprise sert de point d'appui pour relancer l'expression lyrique en conformité avec les lois du moindre effort qui gouvernent la composition orale.

III.4.2.3. La fonction d'organisation du texte ou fonction architectonique

Les reprises de toutes sortes, répétitions et parallélismes associés aux structures rythmiques donnent au texte une organisation plus ou moins dense et cohérente. L'importance des répétitions conduit à une typologie du discours poétique dont les deux pôles sont constitués par une poésie de la répétition d'un côté et une poésie de la différence et du changement de l'autre.

Il est essentiel de souligner que la répétition joue un rôle d'autant plus grande que se relâchent ou disparaissent les contraintes de la poésie classique. Dans le vers libre et le poème en prose surtout, la répétition et le parallélisme sont les substituts du mètre et de la rime.

« Viens m'embrasser
Avant de t'en aller ce soir, viens m'embrasser
On ne va plus se voir mais on n'est pas fâchés…
Viens m'embrasser… »

(Viens m'embrasser.)

III.5. Le choix de mots

Le choix des mots repose sur un principe clair. Langue spéciale, la langue poétique se distingue de la langue commune par son lexique.

Il y a des poètes qui emploient les mots spéciaux de la langue et d'autres qui créent ou recréent un nouveau lexique particulier.

« Vous les femmes, vous mon drame…
Pauvres diables, que nous sommes
Vulnérables, misérables, nous les hommes. »

(Pauvres diables.)

Les termes « mon drame », « diables », « Vulnérables », « misérables » relèvent du lexique particulier du poète. Ce lexique est le résultat d'un choix, un choix qui naît d'une attention aux mots, d'une conscience des mots et de leurs valeurs qui sont peut-être un des traits caractéristiques du poète.

Or, l'un des principaux objectifs de la poésie est de flatter l'oreille.

« Comme un des principaux objets de la poésie est de flatter agréablement l'oreille, on doit en bannir tous les mots qui pourraient choquer ou parce qu'ils

seraient trop rudes, ou parce qu'ils auraient quelque conformité de son avec d'autres mots déjà employés dans le même vers.»[57]

Il convient donc de les remplacer par des mots proprement poétiques, dont les traités de versification pourraient donner la liste comme : « le charme, sourires, anges, adorables, roses… »

C'est donc que la spécificité du lexique poétique répond à un besoin profond, qui se manifeste même lorsqu'il n'existe plus de langue poétique codée qui s'impose de l'extérieur aux poètes.

« Pourquoi voulez-vous écrire de la poésie ? si le jeune homme répond ; « j'ai des choses importants à dire », alors ce n'est pas un poète. S'il répond : « J'aime à tourner autour des mots, en écoutant ce qu'ils disent », alors peut-être sera-t-il un jour poète. »[58]

Les mots disposent donc de deux axes : l'axe de la motivation et l'axe de l'usage. Le deuxième axe dépend de leur fréquence et de leur relation à la langue courante. Nous avons, à une extrémité, les mots qui appartiennent à l'usage de tout le monde, à l'autre les mots étrangers, c'est-à-dire étrangers à l'usage commun.

Il y a deux façons d'obtenir des mots étrangers : on peut soit modifier les mots courants, soit aller les chercher en dehors de l'usage. Dans le second cas, les mots étrangers seront soit un emprunt à une autre langage :

« Ingrata paloma blanca »
(Une nuit de carnaval.)

Soit la reprise d'un vieux mot presque sorti de l'usage (archaïsme) : « Madrigal, farandole, ritournelle ».

Ces deux procédés sont du ressort de la créativité poétique prise dans son sens le plus large et correspondent à des stratégies d'enrichissement et de renouvellement

[57] RESTAUT, Principes de la Grammaire Française, Paris, Seuil, 1973, p.465.
[58] AUDEN W. H., in MOLINO J. et GARDES - TAMINES J., Op. Cit., p.113.

qui prennent place aussi bien dans la langue courante que dans la langue poétique. Mais faudrait-il souligner que le 1er procédé est utilisé en violation de la réforme de Malherbe qui porte sur l'épuration de la langue par la proscription de mots grecs, italiens et espagnols.

III.6. Le système pronominal

Le système des pronoms personnels marque les rapports entre partenaires. Je/moi dénotent le locuteur, tu/toi dénotent le destinataire, elle/lui dénotent un tiers. Et lorsque le poète s'écarte de ces conventions, il produit un effet de style. C'est le cas de l'usage qui consiste à dire « vous » à la place de « tu » et « nous » à la place de « je »

« Vous les femmes, vous le charme
Vos sourires nous attirent et nous désarment.»
(Pauvres diables.)

C'est peut-être le pluriel de politesse authentique ou ironique. Le même cas d'usage consiste à dire « on »au lieu de « nous ». Il s'agit d'un masque pure et simple du « Je » pour tromper l'auditeur qui ne croira pas à l'expression des sentiments purement personnels et vécus.

« On s'ennuyait un peu mon cœur et moi
On revient près de toi.»
(Il faut toujours un perdant.)

La généralisation du tutoiement entre jeunes depuis le milieu du XXè siècle a marqué un heureux rapprochement des conditions au dépend d'une connotation affective qu'avais naguère le « tu ». Un poète par exemple peut se désigner par le pronom « je » s'il raconte ses propres aventures en révélant ses sentiments et ses pensées intimes.

« Je sais
En amour il faut toujours un perdant,
J'ai eu la chance de gagner souvent
Et j'ignorais que l'on pourrait souffrir autant. »
(Il faut toujours un perdant.)

Il emploie généralement la 3ème personne s'il raconte les aventures d'un autre dont il peint les actes d'une manière subjective. Mais il peut se mettre à la place du tiers en employant « je » ou inversement, il peut raconter ses propres aventures à la troisième personne par discrétion ou pour donner l'impression de l'objectivité.

L'écrivain Marcel Jullian a imaginé une alternance.

> « J'avais longtemps rêvé d'écrire ce livre à deux voix en utilisant le « je » et le « il ». Avec le 1er, j'avais relaté tout ce qui est daté, précis, exact, identifiable, le vécu avoué (...). Avec le « il » j'avais navigué dans cette « onde mauvaise à boire » du vécu rêvé, où tout peut être vrai ou faux, ou outré ou atténué, ou ailleurs ou à un autre moment ... »[59]

Par ailleurs, un procédé pratiqué oralement autant que par écrit pour faire participer le destinataire à l'action est l'actualisation par un possessif de la 1ère personne du pluriel.

En effet, la poésie de Julio IGLESIAS est la plus parfaite car sa perfection n'est pas bornée comme chez les autres arts. Pour y réussir, il lui a fallu presque tout un savoir. Mais son prix ne peut mieux paraître que par le détail des qualités nécessaires pour faire un poète.

Pour faire un poète accompli donc, il faut un tempérament d'esprit et d'imagination, de force et de douceur, de pénétration et de délicatesse. Et il faut par dessus toutes choses une souveraine éloquence et une profonde capacité.

> « Car ce sont les qualités qui doivent concourir ensemble, pour former un poète et pour en soutenir le caractère.»[60]

La première erreur qu'on commettrait au jugement qu'on fait de ce poète, c'est quand on prendrait ce qui n'est qu'un pur effet de l'imagination pour du génie. C'est

---

[59] MARCEL J., Déli de vagabondage, in MOLINO J. et GARDES - TAMINE J., Op. Cit., p.152.

[60] RAPIN R. S. J., Les réflexions sur la poétique de ce temps et les ouvrages des poètes anciens et modernes, Genève, Droz, 1970, p.14.

pour cela qu'un ignorant s'érigerait en poète dans le monde pour avoir réussi un madrigal, où la seule imagination est échauffée par la composition, ou bien par la débauche.

On doit bien prendre garde au risque de profaner ce nom en le donnant sans distinction à tous ceux qui se mêlent de faire des vers, « Car il faut de la grandeur d'âme, et quelque chose de divin dans l'esprit. Il faut de grandes expressions, de grands sentiments, un ton de majesté, pour mériter ce nom »[61]

Toutes ces petites chansons en vers que nous venons d'analyser ne sont d'ordinaire que des productions toutes pures d'imagination. Il a quelque chose de divin dans le caractère du poète, mais il n'y a rien, d'emporté et de furieux. Ses chansons ressemblent à ceux d'un homme inspiré. Il a l'esprit fort serein, pour savoir s'emporter quand il le faut, et pour régler ses emportements. Et c'est cette sérénité qui fait l'essentiel de son génie dans sa poésie.

[61] Idem, p.15.

CONCLUSION GENERALE

La fin principale de la poésie de Julio IGLESIAS est de profiter, non seulement en délassant l'esprit pour le rendre plus capable de ses fonctions ordinaires et en charmant les chagrins de l'âme par son harmonie et par toutes les grâces de l'expression, mais bien davantage encore en purifiant les mœurs, par les instructions salutaires qu'elle donne à l'homme. Car la vertu étant naturellement austère par la contrainte qu'elle impose au cœur en réprimant ses désirs, la morale qui entreprend de régler des mouvements du Cœur doit se rendre agréable pour être écoutée, ce à quoi elle ne réussit jamais mieux que par la poésie.

> « C'est par elle, que pour guérir les maladies des hommes, la morale se sert du même artifice, dont se sert la médecine pour guérir les maladies des enfants, en mêlant des douceurs dans les remèdes qu'elle donne, pour ôter l'amertume »[62]

L'intention principale de son art est donc de rendre agréable ce qui est salutaire, en quoi il est plus sage que les autres arts, lesquels cherchent à profiter sans se soucier de plaire. Ainsi, toute poésie qui est contre les mœurs est déréglée et vicieuse. L'on doit même traiter les poètes de corrupteurs et d'empoisonneurs publics, quand leur morale n'est pas pure

Après tout, comme c'est l'intention de la poésie que de plaire, elle met en œuvre tout ce qui peut y contribuer. C'est à ce dessein qu'elle se sert de l'harmonie qui est naturellement agréable.

> « Qu'elle (la poésie) donne une grande liberté à son imagination, qu'elle fait de fréquentes images de tout ce qu'il y a d'agréables dans la nature (...) qu'elle est magnifique dans ses idées, élevée dans ses expressions (...) c'est enfin pour cela qu'elle met en usage tout ce que l'art à d'agrément, parce que son but est de plaire. »[63]

Ce n'est même que pour être utile que la poésie doit être agréable, et le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter. Mais parce que la poésie n'est utile

---

[62] Ibid., p.22.
[63] Id. Ibid., p.20.

qu'autant qu'elle est agréable, l'importance de cet art est de plaire. On ne peut plaire seulement que par des règles ; il faut donc en établir et ne pas s'exposer à confondre les choses en imitant les extravagances.

> « Car quand on n'a pas de principes, on est capable de tous les égarements imaginables, et l'on fait autant de fautes que des démarches, dans les ouvrages d'esprit, quand on ne s'assujettit pas à des règles »[64].

Le sujet de notre travail nous a donc engagé dans une étude interdisciplinaire surtout en ce qui concerne le deuxième et le troisième chapitres. Il nous a poussé à la confrontation de deux arts différents, la poésie et la musique. Mais il ne suffit pas de mouvoir quelques connaissances littéraires pour comparer les structures d'un genre à celles d'une composition musicale.

Pour compenser ces lacunes, différents ouvrages nous ont été d'un grand secours. Nous avons toujours fait preuve de réserves quant à l'examen des rapports entre la musique et la littérature en général.

La nature des textes traités nous a confronté en effet, à un double problème de documentation. Les textes sont d'une part, des chansons. Or, la chanson est un genre un peu négligé par la critique littéraire. Nous nous sommes trouvés, d'autre part, en présence de textes récents. L'on ne pourrait donc se fier qu'aux textes eux-mêmes. Mais ce handicap nous a été peut-être, plus qu'un avantage dans la mesure où il nous a permis d'ouvrir d'autres horizons.

Nous espérons néanmoins avoir ouvert plusieurs champs d'investigations, que ce soit sur le plan littéraire, musical, poétique et linguistique.

Le deuxième chapitre « THEMES POETIQUES ET LYRIQUES DES CHANSONS DE JULIO IGLESIAS », par exemple, pourrait, à lui seul, faire l'objet d'une étude à part, poussant le plus loin possible les recherches thématiques.

---

[64] Id. Ibid., p.24.

L'approfondissement du troisième chapitre pourrait aussi constituer la matière d'une étude plus spécifique et ouvrirait la voie à des recherches d'ordre purement comparatif, linguistique et descriptif.
Le titre « STRUCTURE FORMELLE ET CONNOTATIVE DES CHANSONS DE JULIO IGLESIAS » inviterait éventuellement le chercheur à recenser tour à tour les mots, les expressions, les idées, et/ou les structures reprises dans les onze textes en vue d'une étude lexico-sémantique approfondie.

C'est sur de telles perspectives que nous clôturons ce travail. Le caractère fragmentaire demeure lié à l'ouverture de notre champ d'investigation.

BIBLIOGRAPHIE

a. Ouvrages consacrés à la linguistique.

1 .DELOFFRE(F.), Le vers français, Paris, CDU et SEDES, 1973.
2 .ELWERT(Th.), Traité de versification française des origines à nos jours, Paris, Klincksieck,1965.
3 .FONTANIER(P.), Les figures de style, Paris, Flammarion, 1977.
4 .GUIRAUD(P.), La versification, Coll. « Que sais-je », Paris, P.U.F.,1973.
5 .MOLINO(J.), Introduction à l'analyse de la poésie. Vers et figures, Paris, P.U.F., 1982.
6 .MOLINO(J.) et GARDES-TAMINE(J.), Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Paris, P.U.F.,1982.
7 .RESTAUT, Principes de la Grammaire Française, Paris, Seuil, 1973.

b. Ouvrages critiques.

1 .BADEL(P.Y.), Introduction à la vie littéraire du Moyen Age, Paris, Bordas, 1969.
2. DELPHINE, WWW.actustar.com
3 .PIETTE(I.), Contribution à une orientation théorique 1970-1987, Namur, P.U.N.,1987.
4 .RAPIN(P.), Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Genève, Droz,1970.
5 .RICHARD(J.P.), Littérature et sensation, Paris, Seuil,1961.
6 .SAGNES(G.), L'ennui dans la littérature française. De Flaubert à Laforgue, (1846-1884), Paris, Armand-Colin, 1969.
7 .SAIND-MARD(R.), Réflexions sur la poétique en général, Genève, Slatkine reprints,1970.
8 .THEVEAU(P.) et LECOMTE(J.), Théorie de l'explication littéraire par l'exemple, Paris, Roudil, 1968.
9 .TRAHARD(P.), Les maîtres de la sensation française au XVIIIè Siècle, Genève, Slatkine reprints, 1968.

c. Ouvrages consacrés à la littérature.

1 .BAUDELAIRE(Ch.), Les Fleurs du Mal, Paris, Garnier- Flammarion,1964.
2 .BRUNETIERE, Un siècle, Paris, Morel, 1971.
3 .DIDEROT(D.), Œuvres complètes, Paris, Garnier, 1875.
4 .HORACE, Odes et épodes, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
5 .HUGO(V.), Les contemplations, Paris, Gallimard, 1964.
6 .HUGO(V.), Les Orientales, Paris ,Gallimard, 1964.
7 .HUGO(V.), Les voix intérieurs. Les Rayons et les ombres, Paris,Gallimard, S.D.
8 .KIBEDI(V.), Théorie de littérature, Paris, Picard, 1981.
9 .LAMARTINE(A.), Méditations poétiques, Paris, Gallimard, 1963.
10.MENAGER(D.), Introduction à la littérature du XVIè siècle, Paris, Bruxelles-Montréal, Bordas, 1968.

11.MOLIERE, Don Juan ou Le Festin de Pierre, Paris, Bordas, 1977.
12.MUSSET(A. de), Poésies premières. Poésie nouvelle, Paris, Gallimard,1966.
13.RIMBAUD(A.), Œuvres, Paris, Ed. Garnier Frères,1960.
14.SECOND(L.), Le Nouveau Testament. Psaumes, Genève, National Maison d'édition, 1984.
15.STENDHAL(H.), Histoire de la Peinture, Paris, Champion, 1963.
16.TADIE(J.-Y.), Introduction à la littérature du XIXè siècle, Paris-Montréal,1970.
16.VERLAINE(P.), Œuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard,1962.

TABLE DES MATIERES

DEDICACE i
REMERCIEMENTS ii

0. INTRODUCTION GENERALE 1
0.1. Choix du domaine 1
0.1.1. Motivation du choix 1
0.1.2. Qui est JULIO IGLESIAS? 2
0.1.3.Les sources d'inspiration 3
0.2. Choix du propos 3
0.2.1. Délimitation du propos 3
0.2.2. Problématique 4
0.2.3. Hypothèses 4
0.2.4.Objectifs 4
0.3. Méthodologhie 5

CHAPITRE I : APPROCHE THEORIQUE DE LA POESIE LYRIQUE 6

I.1. Les origines de la poésie lyrique 7
I.2. Le sens originel de la poésie des troubadours 8
I.3. Evolution de la poésie lyrique 9
I.4. Caractéristiques de la poésie lyrique. 10
I.4.1. La forme strophique 10
I.4.2. Expression d'un sentiment 11
I.4.2.1. Sentiment personnel 12
I.4.2.2. Sentiment collectif 12
I.5. Les thèmes lyriques 14
I.5.1. La personnalité 14
I.5.2. L'individu 15
I.5.2.1. L'individu et la fuite du temps 16
I.5.2.2. L'individu et la mort 16
I.5.2.3. L'individu et la destinée 17
I.5.3. La famille 17
I.5.4. La Patrie 17
I.5.5. L'humanité. 17
I.5.6. La Nature 18
I.5.7. Dieu. 18
I.6. La nouvelle poésie lyrique 18
I.6.1. Le fond de la nouvelle poésie lyrique 19
I.6.2. La forme de la nouvelle poésie lyrique 20
I.7. Le double lyrisme de la poésie chantée 20

CHAPITRE II THEMES POETIQUES ET LYRIQUES DES CHANSONS DE JULIO IGLESIAS 23

II.1. L'amour et le chagrin 23
II.1.1. L'amour manqué 23
II.1.1.1 Le regret du temps passé 23
II.1.1.2. L'expression de la mélancolie 25
II.1.1.3. L'amour non partagé 27
I.1.1.4. La désillusion 28
II.2. L'amour et le voyage. 29
II.3. La séparation 30
II.3.1. La douleur de la séparation 31
II.3.2. L'expression de l'ennui 32
II.4. La femme et son image 34
II.5. Le lyrisme satirique 39
II.5.1. La satire lyrique. 39
II.5.2. L'ironie Satirique 40
II.5.3. La satire descriptive : une illusion de réalisme 41
II.6. La vertu consolatrice de la musique 42
II.7. La puissance lyrique de la musique 43

CHAPITRE III : STRUCTURE FORMELLE ET CONNOTATIVE DES CHANSONS DE JULIO IGLESIAS 47

III.1. La rime 48
III.1.1. Qualités de la rime 49
II.1.2. Espèces de rimes 50
III.1.3. Récurrences des rimes 52
III.1.3.1. En début de vers 52
III.1.3.2. A la césure 52
III.1.4. Importance de la rime 53
III.1.5. Fonctions des rimes 55
III.1.5.1. La fonction organisatrice. 55
III.1.5.2. La fonction rhétorique et créative 56
III.2. La strophe 57
III.3. La forme interrogative 59
III.3.1. Les interrogations rhétoriques ou l'interrocinatio 59
III.3.2. Les interrogations expressives 60
III.4. Les répétitions 61
III.4.1. La répétition des mêmes mots 62
III.4.1.1. La répétition immédiate ou la reduplicatio 62
III.4.1.2. La répétition en contact 62
III.4.1.3. La répétition en parenthèse ou la redditio 62
III.4.1.4. La répétition à distance 63
III.4.1.5. Le Chiasme 64
III.4.1.6. Répétition de groupes de mots et de phrases 65

III.4.2.1. Répétition d'une formule ou d'un refrain 66
III.4.2.2. Répétition de la convention ou de la formule. 67
III.4.3. Fonctions et signification des répétitions 68
III.4.3.1. La fonction d'insistance 68
III.4.3.2. La fonction d'enchaînement et de construction 69
III.4.2.3. La fonction d'organisation du texte ou fonction architectonique 69
III.5. Le choix de mots 70
III.6. Le système pronominal 72

CONCLUSION GENERALE 75

BIBLIOGRAPHIE 78

TABLE DES MATIERES 80

ANNEXES

JULIO Iglesias

MANUELA

Paroles: Manuel Alejandro - A. Magdalena. Musique: =
Titre original: "Manuela"
© Ed. Adagio - Penta Music

Como noche como sueños,
son los ojos negros,
de mi amor Manuela.
Como espiga en primavera,
como luna llena es mi amor Manuela.
Sus palabras cariñosas,
la mirada inquieta,
de mi amor Manuela.
Tiene mis sentidos presos,
y todos mis sueños para Manuela.
Desde que llegó a mi vida,
desde aquella tarde que encontré a Manuela.

Soy dichoso como nadie,
porque cada día me espera,
la dulzura de sus besos,
y ese amor inmenso que me da Manuela.
Cada día, cada instante,
mi ilusión más grande,
es ver a Manuela.
Sólo vio, sólo pienso
sólo sé que existo por mi amor Manuela.
Desde que llegó a mi vida,
desde aquella tarde que encontré a Manuela.
Soy dichoso como nadie,
porque cada día me espera,
la dulzura de sus besos,
y ese amor inmenso que me da Manuela.

Julio Iglésias

Je n'ai pas changé

Paroles: Claude Lemesle. Musique: D.Ramos 1979
Titre original: "No vengo ni voy"
© 1979 -Sony Music

Je n'ai pas changé
Je suis toujours ce jeune homme étranger

Qui te chantait des romances
Qui t'inventait des dimanches
Qui te faisaient voyager
Je n'ai pas changé
Je suis toujours ce garçon un peu fou
Qui te parlait d'Amérique
Et n'était pas assez riche
Pour t'emmener à Corfou

{Refrain:}
Et toi non plus tu n'as pas changé
Toujours le même parfum léger
Toujours le même petit sourire
Qui en dit long sans vraiment le dire
Non toi non plus tu n'as pas changé
J'avais envie de te protéger
De te garder de t'appartenir
J'avais envie de te revenir
Je n'ai pas changé
Je suis toujours l'apprenti baladin
Qui t'écrivait des poèmes
Qui commençaient par je t'aime
Et finissaient par aimer
Je n'ai pas changé
Je prends toujours le chemin qui me plaît
Un seul chemin sur la terre
A réussi à me plaire
Celui qu'ensemble on suivait
{au Refrain, 2x}

Pauvres diables

Paroles et Musique: J.Iglésias, M.de la Calva, R.Arcusa, M.Jourdan
1979
Titre original: "Pobre diablo"
© 1979 - Disque CBS

Vous les femmes, vous le charme
Vos sourires nous attirent nous désarment
Vous les anges, adorables
Et nous sommes nous les hommes pauvres diables

Avec des milliers de roses on vous entoure
On vous aime et sans le dire on vous le prouve
On se croit très forts on pense vous connaître
On vous dit toujours, vous répondez peut-être

Vous les femmes, vous mon drame
Vous si douces, vous la source de nos larmes
Pauvres diables, que nous sommes
Vulnérables, misérables, nous les hommes

Pauvres diables, pauvres diables

Dès qu'un autre vous sourit on a tendance
A jouer plus ou moins bien l'indifférence
On fait tout pour se calmer puis on éclate
On est fous de jalousie et ça vous flatte

Vous les femmes vous le charme
Vos sourires nous attirent nous désarment
Pauvres diables que nous sommes
Vulnérables, misérables, nous les hommes

Pauvres diables, Pauvres diables, Pauvres diables

Fidèle

Fidèle, à notre amour, je suis toujours fidèle
J'oublie tes cris et j'oublie nos querelles
Pour revenir dès que tu me rappelles...

Fidèle, de mon printemps tu restes l'hirondelle
De mes chansons, c'est toi la ritournelle
Toi les couleurs, qui font mes aquarelles...

Fidèle , je suis toujours fidèle, malgré ces joies nouvelles ,
Que je connais parfois, ces aventures qui ne durent pas
Mais qui me laissent pourtant chaque fois,
Comme un regret, comme un besoin de toi,
De tes baisers, de tes mains, de tes bras...

Fidèle, à notre amour, je suis toujours fidèle
Je garde en moi cette flamme éternelle
Qui rejaillit en millier d'étincelles

Fidèle, je peux partir , je reviendrais quand même
Comme un refrain, comme un ancien poème
Pour t'avouer encore combien je t'aime

Fidèle, Oooooo, fidèle
{ad lib }

✓ UNE NUIT DE CARNAVAL

(Paloma Blanca)
- N. Norton - J. Mercury - M. Jourdan -

Une nuit de carnaval
De lumière et de musique
Tu es entrée dans le bal
Comme un ouragan magique

Une nuit de carnaval
De folies et de délires
Dans ce vacarme infernal
Je n'ai vu que ton sourire...

Oui mais toi pour me tourmenter
En jouant de l'oeil et des hanches
Tu dansais sans me regarder
"Ingrata paloma blanca"

Oui mais toi pour me rendre fou
Emportée dans cette avalanche
Tu riais de me voir jaloux
"Ingrata paloma blanca"

Tourne, tourne sans te lasser
Vole, vole sans t'arrêter
Chante, chante mais tu le sais
Tu finiras par déchanter...

Une nuit de carnaval
De guitare et de tapage
Dans un geste machinal
Tu as défait ton corsage ...

Une nuit de carnaval
Dans la folle farandole
Dans ce rythme tropical
Je t'ai vue belle et frivole.

© Fermata (Argentina)
ALBUM: **SENTIMENTAL** (1980)

Julio Iglesias
NE T'EN VAS PAS JE T'AIME
G. Belfiore - Rossi - P. Delanoë

C'est ta grande valise celle des longs voyages
Tu ne m'avais rien dit tu manquais de courage
Tu étais à mes pieds et te voilà rebelle
Mais quand tu es blessée tu es encore plus belle

Ainsi tu partais ainsi tu m'abandonnes
Et comme une épave sans rien dire à personne

Mais c'est la providence qui veillait sur moi
Encore deux minutes et tu n'étais plus là

Ne t'en va pas je t'aime
Ne t'en va pas je t'aime
Laisse moi me défendre
Ne me condamne pas tu dois d'abord m'entendre

Ne t'en va pas je t'aime
Ne t'en va pas je t'aime
Donne moi une chance
Tu tiens notre existence dans ta balance

Va ranger ta valise écoute moi un peu
Je ne suis pas coupable crois moi si tu le veux
Ne reste pas comme ça sans rien faire ni rien dire
Regarde moi en face je ne sais pas mentir

Ne t'en va pas je t'aime
Ne t'en va pas je t'aime
Laisse moi me défendre
Ne me condamne pas tu dois d'abord m'entendre

Ne t'en va pas je t'aime
Ne t'en va pas je t'aime
Donne moi une chance
Tu tiens notre existence dans ta balance

Ne t'en va pas je t'aime
Ne t'en va pas je t'aime
Laisse moi me défendre
Ne me condamne pas tu dois d'abord m'entendre

Ne t'en va pas je t'aime
Ne t'en va pas je t'aime
Donne moi une chance
Tu tiens notre existence dans ta balance

Julio Iglesias

Viens m'embrasser

Viens m'embrasser ....
Avant de t'en aller ce soir, viens m'embrasser .
On ne va plus se voir on n'est pas fâchés...
Viens m'embrasser !

Viens m'embrasser ....
Dis toi qu'entre nous deux ça ne va rien changer
Ta décision est prise et tu vas me quitter...
Viens m'embrasser

Toi qui t'en vas,
Oublie que je suis triste ; oublie et souris – moi ;
Fais –moi revivre encore un peu de ce temps- là
où tu venais te jeter dans mes bras

Toi qui t'en vas,
Essaie de m'inventer encore un peu de toi,
Essaie de faire semblant d'avoir besoin de moi ...
Viens m'embrasser pour la dernière fois !

Viens m'embrasser !
C'est toi qui va partir, alors pourquoi pleurer ?
C'est pas la fin du monde ; on n'est pas les premiers
à se quitter.

Viens m'embrasser,
Et ne me parle plus du mal que tu me fais.
Avec le temps tu sais tout devrait s'arranger
Viens m'embrasser !

Toi qui t'en vas,
Oublie que je suis triste ; oublie et souris- moi
Fais – moi revivre encore un peu de ce temps-là
Où tu venais te jeter dans mes bras.

Toi qui t'en vas,
Essaie de m'inventer encore un peu de toi,
Essaie de faire semblant d'avoir besoin de moi...
Viens m'embrasser pour la dernière fois !

MA CHANCE ET MA CHANSON
(La nave del olvido)
- D. Ramos - M. Saisse -

Un rêve
Je sais très bien que tu n'es rien qu'un joli rêve
Qui va passer et me laisser un peu de fièvre
Un souvenir à fleur de peau à fleur de lèvres...

Un rêve
Que je voudrais pouvoir garder comme un sourire
Au fond du cœur pour le meilleur et pour le pire
Si le bateau de notre amour un jour chavire...

C'est toi ma chance c'est toi ma chanson
Ma vie qui danse dans un tourbillon

Je sais
en amour il faut toujours un perdant;
j'ai eu la chance de gagner souvent,
et j'ignorais que l'on pouvait souffrir autant.

Je sais
en amour il faut toujours un perdant;
j'ai eu la chance de gagner souvent...
Je t'ai perdue, pourtant.

Vois...
C'est moi qui fais ce soir le premier pas,
on s'ennuyait un peu mon cœur et moi,
on revient près de toi.

Moi
en noir et blanc je vois passer les jours,
comme un brouillard qui tournerait autour
des choses de l'amour.

Je sais
en amour il faut toujours un perdant;
j'ai eu la chance de gagner souvent,
et j'ignorais que l'on pouvait souffrir autant.

C'est toi ma chance mon seul horizon
Toi la réponse à mes questions

C'est toi ma chance c'est toi ma chanson
Ma vie qui danse dans un tourbillon
Mon esperance mon seul horizon
C'est toi ma chance et ma chanson...

Un rêve
Je sais très bien que tu n'es rien qu'un joli rêve
Qui va passer et me laisser un peu de fièvre
Un souvenir à fleur de peau à fleur de lèvres...

Un rêve
Qu'à tout jamais j'emporterai dans mes bagages
En revenant de temps en temps sur cette plage
Si le bateau de notre amour y fait naufrage...

Julio Iglesias
L'AMOUR C'EST QUOI?
J. Iglesias - M. De la Calva - R. Arcusa - C. Lemesle

Je fais semblant de voir l'amour dans ton regard
Mais je n'y vois que du silence
Je fais semblant d'avoir un impossible espoir
Ce n'est qu'une illusion qui danse
Je sais que tu t'en fous à tous nos rendez-vous
Je vois venir l'indifférence
C'est la fin d'un amour un souvenir déjà commence

L'amour c'est quoi?
C'est une mélodie qui chante à l'imparfait
C'est te chercher toujours sans te trouver jamais
Ce n'est qu'un pas vers le regret
L'amour, c'est quoi?
Le tout petit espoir qui fait les grands chagrins
Un bien qui fait du mal, un mal qui fait du bien
L'amour, c'est quoi?
L'amour c'est toi

Je fais semblant de rire de tous mes souvenirs
Qui sont pour moi autant de larmes
Semblant de m'étourdir avec d'autres sourires
Semblant de leur trouver du charme
Mais tout au fond de moi toujours la même voix
Parmi tous ces prénoms de femmes
Toujours le même amour
Le même feu, la même flamme

L'amour c'est quoi?
C'est une mélodie qui chante à l'imparfait
C'est te chercher toujours sans te trouver jamais
Ce n'est qu'un pas vers le regret
L'amour, c'est quoi?
Le tout petit espoir qui fait les grands chagrins
Un bien qui fait du mal, un mal qui fait du bien
L'amour, c'est quoi?
L'amour c'est toi

IL faut toujours un perdant

Vois...
C'est moi qui fais ce soir le premier pas,
on s'ennuyait un peu mon cœur et moi,
on revient près de toi.

Vois...
Rien qu'un instant je ne vais pas rester,
je prends de tes nouvelles et je m'en vais...
Je ne fais que passer.

Moi
je te retrouve au millieu de tes fleurs.
Chez toi la vie a toutes les couleurs
et le goût du bonheur.

Moi
en noir et blanc je vois passer les jours,
comme un brouillard qui tournerait autour
des choses de l'amour.

Je sais
en amour il faut toujours un perdant;
j'ai eu la chance de gagner souvent,
et j'ignorais que l'on pouvait souffrir autant.

Je sais
en amour il faut toujours un perdant;
j'ai eu la chance de gagner souvent...
Je t'ai perdue, pourtant.

Vois...
C'est moi qui fais ce soir le premier pas,
on ne fait plus semblant mon cœur et moi...
On a besoin de toi.

Vois...
Je n'aurais jamais cru qu'un jour viendrait
où près de toi je me retrouverais
aussi désamparé.

QUAND TU N'ES PLUS LA.

Je caresse du bout de mes rêves
Du bout de mes doigts je dessine un secret
Ce trésor qu tu m'as révélé
Ce trésor que je veux retrouver

Je caresse les fruits de tes lèvres
Les fruits de ta bouche et je suis malheureux
Malheureux d'être loin de tes yeux
Malheureux d'être loin de nous deux

R/ Quand tu n'es plus là
Je te cherche encore
Et mes doigts dessinent
L'ombre de ton corps
Je te cherche encore
Et tu sais pourquoi
J'ai le mal de vivre
Quand tu n'es plus là

J'imagine ce geste si tendre
Qui fonde l'amour un peu plus que l'amour
Et j'attends chaque nuit chaque jour
Et j'attends chaque instant ton retour

R/ Quand tu n'es plus là
Je te cherche encore
Et mes doigts dessinent
L'ombre de ton corps
Je te cherche encore
Et tu sais pourquoi
J'ai le mal de vivre
Quand tu n'es plus là

JE CHANTE

Je chante
Pour effacer une larme
Dans tes yeux qui me désarment
Moi je chante

Pour allumer cette flamme
Dans ton bon regard de femme
Moi je chante
Pour cette passion gourmande
Ces folies qui nous attendent
Moi je chante

Je chante
Quand la pluie se fait caresser
Et que l'espoir devient promesse
Moi je chante
Pour cet amour que peut-être
Nous allons bientôt connaître
Moi je chante
Pour ce nom que je te donne
Quand le monde m'abandonne
Moi je chante

R/ Je chante
Oui c'est pour toi que je chante
Toi qui m'as donné la chance
D'entrer ton existence
Je chante
Oui c'est pour toi que je chante
Tout ce refrain que j'invente
Toi que je ne connais chanter

Je chante
Si le vent dans un murmure
Vient me parler d'aventures
Moi je chante

Si la nuit se fait complice
D'un désir ou d'un caprice
Moi je chante
Pour te dire que je t'aime
Pour mon passé ma bohème
Moi je chante

R/ (x 3)