

Salvador Juan, Sociologie d'un génie de la poésie chantée : Brassens, Paris, Le Bord de l'Eau, 2017

L'emploi du mot « génie » pour qualifier Brassens ne signifie pas que l'auteur lui attribue des aptitudes innées pour devenir poète chantant ses poèmes. Bien au contraire, il citera dans sa biographie ses principaux choix sans doute d'adolescent : ne pas devenir maçon comme son père, ce qui ne signifiait aucun dédain de sa part vis à vis de ce métier de maçon ou vis à vis de son père. Dans l'une de ses chansons, il le crédite, lorsque lui, Brassens, encore jeune, se retrouve en prison pour des vols, de ne l'avoir pas pénalisé en surplus - la double peine -, alors que la Justice l'avait jugé.

Salvador Juan insiste également, dans l'un des chapitres du livre, sur l'influence qu'eut sur lui un enseignant qui lui révéla l'étendue de la poésie en littérature, aussi celle de Jacques Canetti, le frère d'Elias Canetti, auteur de Masse et puissance, du point de vue de son apprentissage du métier de chanteur.

Brassens fut poète et chanta ses propres poèmes, aussi quelques-uns d'autres poètes. Il fut d'ailleurs publié dans la Collection Seghers. Mais Salvador Juan s'est refusé à faire une nouvelle biographie du canto-poète, après celles qui lui ont déjà été consacrées. Ce qu'il veut faire, c'est la sociologie d'un fait social, Brassens, non dans sa vie privée, comme il est de coutume dans les biographies qui, souvent, privilégient l'homme ou la femme aux dépens de l'oeuvre, mais dans sa vie publique - ses tournées régulières, son travail de poète - et surtout dans ce qu'on pourrait appeler les thèmes ou les repères sociaux et culturels que véhiculent son oeuvre. Disons dès maintenant que, s'agissant de poésie, d'une production esthétique, par définition elle n'est pas soumise à des règles fixes et demeure légale et légitime par rapport au droit à l'expression inscrit dans la Déclaration des droits de l'homme, tant qu'elle ne franchit pas les limites du droit, notamment par injure nommément adressée ou par la diffamation d'une personne ou d'un groupe, ou par l'incitation de mineur(e) à la dé-

bauche. Elle se fait dans l'imaginaire de celui ou de celle qui la produit et elle est reçue, comprise, jugée, estimée, aimée ou non par ceux et celles qui l'écoutent.

Ce sont précisément les degrés de légitimation, dans cette oeuvre, que Salvador Juan s'est aussi donné pour tâche d'estimer (et non de juger).

Avant d'entrer dans le détail des chapitres, il semble possible d'admettre que la démonstration de l'auteur parvient effectivement à établir la sottise et l'illégitimité de la censure qui lui fut imposée, notamment pour sa chanson Le Gorille.

Mais reprenons le livre en son début et suivons pas à pas l'argumentation de l'auteur visant à faire de Brassens, dans ce qu'il était publiquement et par son oeuvre, un fait social au sens durkheimien et maussien du terme, c'est-à-dire un fait où apparaît un faisceau de dimensions de la société où il se produit. On pourrait tenter de le démontrer comme fait social total, mais cela supposerait que toutes les dimensions de la société y apparaissent.

Dans un bref avant-propos, Salvador Juan précise qu'il est grand admirateur de Brassens, depuis longtemps, qu'il a chanté ses chansons en s'accompagnant à la guitare, écouté et re-écouté ses disques. Mais il n'a pas voulu participer à sa sacralisation médiatique. D'abord parce que Juan veut faire une sociologie de Brassens. Ensuite parce que « le chanteur-poète (s'opposait lui-)même) à toute sacralisation (y compris) religieuse ».

,Dans l'introduction, Salvador Juan présente son hypothèse : « Les conditions sociales et culturelles du succès de Brassens sont similaires à celles du temps de Mozart - Juan a lu le livre de Norbert Elias sur le musicien - ; au delà du génie propre à ses textes et chansons, le très profond bouleversement qui saisit la société française de plus en plus fragmentée permet de comprendre cet imaginaire transcendant toutes les différences. ,L'analyse de l'auteur, si elle rejoint celle d'Elias, est proche, dit-il, de celle de Durkheim et de Mauss lorsqu'ils insistent sur l'importance des symboles religieux, idéologiques, culturels et sur celle des normes, « celle des institutions et le maintien de la cohésion so-

ciale ». C'est dans les années 1970 que ses chansons deviennent plus profondes, plus élaborées, au plan lexical et poétique. La naissance d'une culture de masse explique pourquoi un chanteur comme Brassens suscite, non pas le consensus, mais l'adhésion de nombreux et nombreuses libéraux et libérales (au sens politique de préférence pour la droite) les plus éclairé(e)s, de jeunes et de plus âgé(e)s, de celles et de ceux des catégories les plus disparates, de mêmes catégories que celles et ceux le stigmatisant, et qui néanmoins l'approuvaient : les communistes les plus orthodoxes, l'Église et des féministes.

C'est de la tension entre l'investissement de l'auteur dans son « objet » et la mise à distance de sa propre subjectivité qu'a surgi cet essai. Les quatre temps du livre renvoient aux différentes facettes du chanteur-poète . 1/l'observateur (quasi sociologue) de sa société 2./ le littéraire 3/ le contestataire 4/ le contre-moraliste. La diversification de son public s'explique aussi en partie par sa très particulière posture satirique et critique préférant la parabole à l'engagement direct - ce qui tient, selon moi, à son choix esthétique -.

Le premier chapitre, Brassens observateur de la société, montre le poète chanteur face à la modernisation et à la consommation, face également aux ambivalences du progrès dans les années 1960-1970. Il pose ensuite le problème de l'anti-culture de masse prenant la forme d'une contre culture instituée. Il ne s'agit pas d'une alternative. C'est une contre culture de masse qui permet une contre culture instituée.

Enfin, le chapitre aborde la position de Brassens vis à vis des femmes émancipées, les rapports de couple et la libéralisation des mœurs, et parle, sans ambages, du féminisme versus sexus de Brassens.

En premier lieu, l'auteur note que Brassens a vécu, avant son succès, à Paris dans des conditions que l'on peut qualifier aujourd'hui de misérables. Elles étaient assez habituelles dans la classe moyenne française. et plus encore dans la classe ouvrière. C'est vers 1969 qu'on trouve dans les chansons de Brassens, des annota-

tions évoquant la modernité et la consommation. : « La ferme était fausse bien sûr/et le chaume servant de toit/synthétique comme il se doit/au bout d'une allée de faux bois ». Comme d'autres chanteurs poètes de son époque, Brassens vit un déphasage culturel par rapport à ses origines modestes dont il témoigne dans une chanson Le Petit Joueur de flutiau. « qui refuse de gonfler son la ». Les ambivalence du progrès se marquent, dès les années 60, dans la scolarisation des jeunes enfants, l'augmentation de l'équipement ménager, mais aussi par la baisse de la fécondité et l'augmentation des cancers. Brassens mourra, en 1980, à soixante ans, d'un cancer du rein. Il illustrera par une chanson l'accroissement du nombre des vols, chanson apparemment transgressive et ironique sur celui dont il fut victime. Je reviendrai sur les transgressions de Brassens dans ses chansons, auxquelles j'ai déjà fait allusion au début de ce texte.

Les rapides changements culturels dus au progrès technique s'imposent notamment dans les catégories sociales de celles et de ceux « dont les désirs excités par la production de masse ne correspondent pas à leurs moyens et ne peuvent s'assouvir ». Ils peuvent se réfugier dans le local et l'attachement aux animaux. Brassens vitupère « la race des chauvins/des porteurs de cocarde, les imbéciles heureux qui sont nés quelque part » Tout autant stigmatise-t-il ceux et celles qui abandonnent leurs animaux domestiques, « les aoûtiers, les béotiers/qui n'ont pas d'âme/que leur auto bute presto/contre un poteau ». Brassens ironise sur la fidélité conjugale dans une chanson intitulée Pénélope ; « C'est la face cachée de la lune de miel/et la rançon de Pénélope ». La chanson Pauvre Martin décrit, contre les variétés de la culture de masse, un milieu, sinon une catégorie sociale plus ou moins exclue, et cela avec avec une certaine « intensité dramatique » : « Il creuse lui-même sa tombe/et s'y étend sans rien dire/pour ne pas déranger les gens ». Les chansons Le Fossoyeur, Bonhomme appartiennent au même répertoire. C'est bien chez Brassens une contre culture de masse qui se maintient et c'est d'elle que peut naître une contre-culture instituée, « celle de personnages aux

corps meurtris, aux gestes simples et routiniers, basiques, conformes à la survie et non à la vie pétulante que permet l'industrie culturelle ». Même si cette image a vieilli, elle garde aujourd'hui sa part de réalité sociale. Tout comme a vieilli l'évocation de la Tondue, après la guerre, mais non son sens.

La question du statut des femmes ne peut être éludée chez Brassens. Augmentation, dans les années 1960-70, de leur activité professionnelle, accroissement des divorces. Brassens rappelle les « nanas de la vieille école », « celles qui font l'amour par amour » et leur oppose celles dont « quiconque peut dégrafer la robe ». « C'est parce qu'elle veut être à la page/que c'est la mode et qu'elle est snob ». On peut noter également qu'il reconnaît socialement les travailleuses du sexe comme telles, ce qui n'est pas courant à l'époque. Aujourd'hui Paola Tabet a su mettre en évidence le concept d'échange économique-sexuel, en montrant son importance et ses diverses significations. Mais en 1961, année de la chanson de Brassens *La Complainte des Filles de Joie*, il n'était guère question de prostitution autrement que dans une approche dévalorisée, voire stigmatisante, même chez les clients. Quant à la chanson *La non demande en mariage*, elle est devenue aujourd'hui une banalité, alors qu'elle ne l'était pas encore dans les années 60. Brassens vivait lui-même, dans les années 70, en union libre et en couple séparé d'habitation. Cela dit, un jeune sociologue note que « Brassens est traversé par un sexisme certain, il essentialise les distinctions « masculin » et « féminin » ». Un autre sociologue désigne Brassens comme « un machiste ordinaire ». Il faut relever que beaucoup de ses chansons sur le sexe n'ont pas été chantées, parce qu'il s'y refusait. Salvador Juan note également que les « gros mots », les injures sont adressées aussi bien aux hommes qu'aux femmes, mais, chez Brassens, l'adultère apparaissait comme une spécificité féminine tenant à la provocation. Comme le laisse entendre Juan, c'est l'oeuvre qui compte et non les opinions de Brassens sur les femmes. Brassens a profondément compris les changements culturels, les inquiétudes et les ambivalences qu'ils provoquaient dans son public

Au chapitre II, Les Imaginaires fantasmatiques et de la personnification chez Brassens, Salvador Juan indique que Brassens travaille sur trois dimensions de l'imaginaire : le merveilleux ou féérique, le fantastique et le mythique, . Enfin, une place essentielle y est réservée à la mort.

La différence entre le merveilleux et le fantastique est, selon Caillois, à caractériser ainsi : le merveilleux fait entrer dans un univers festif, alors que le fantastique fait irruption dans l'univers courant. Chez Brassens, le merveilleux, le féérique devient l'amour du fantôme : « Venez, dis-je, en prenant sa main/que je vous montre le chemin/que je vous reconduise at home ». Irruption du fantastique : dans la chanson Les Ricochets, la demoiselle à qui le poète a appris à faire des ricochets sur l'eau, s'en va sur l'un d'entre eux. Les pleurs du poète « grossissent la Seine ».

A propos des mythes, Juan évoque Barthes qui les définit comme « parole camouflée ». Mais il disait aussi d'eux qu'ils étaient « une explication du discours ». La réunion des signifiants/signifiés, dans la chanson Trompe la mort, aboutit à l'immortalité comme personnification du Temps. Dans Trompe la mort, dit Juan, il entre dans la dimension proprement symbolique qui renvoie aux fantasmes de transcendance de l'humanité toute entière. Les mythes sont des institutions, des créations humaines qui rendent le monde et la vie compréhensibles et supportables ; ils sont également un détour pour « mieux traiter la réalité et non uniquement une technique littéraire d'expression à base de paraboles ».

Aux deux premières rubriques du chapitre II, le merveilleux et l'irruption du fantastique, succèdent trois autres rubriques, l'attraction du passé contre le désenchantement du monde, les figures du temps et la place essentielle de la mort, l'action des scènes de genre et de l'esprit français. Le thème du vent ne semble pas faire partie de l'attraction du passé telle qu'elle est conçue par Brassens. En effet, s'il est constamment valorisé, accompagnant le poète dans la vie comme dans la mort, il est aussi « trousseur de

jupons » et surtout un révélateur « des jean-foutre et des gens probes médisant du vent furibond ».

Le thème des mythes, déjà abordé, réapparaît plus approfondi, avec la chanson *Le Grand Pan* qui met en question, à mon avis, l'excès de rationalisation et de radicalisation que Weber ne semblait pas avoir prévu. Pour Brassens, *Le Grand Pan* est mort, mais non tant avec la religion et la religiosité qu'il n'aime guère, qu'avec l'instrumentalisation qui tue l'imaginaire et les mythes, qui contribue, plus que tout autre phénomène, au « désenchantement du monde ». Salvador Juan dit à peu près comme Barthes : « Les mythes disent la vérité de l'imaginaire humain et parlent au plus profond du symbolique, structurant les représentations d'une époque et d'une culture ». Les socio-anthropologues notent une certaine désymbolisation du monde. Ce que les sociologues - ils sont peu nombreux, Caillé, Juan, Moreau, et quelques autres, guère connus sauf Caillé - nomment la crise des repères et du sens, Brassens en traite d'une manière cocasse dans une chanson, *L'Unijambiste*. L'unijambiste est le seul à savoir « sur quel pied danser »; « Le monde devient insensé pour le plus grand nombre » dit Juan qui évoque l'anthropologue Arnold Gehl : celui-ci disait, dès 1969, que les formations institutionnelles s'affaiblissaient. Gehl pense que cet affaiblissement ouvre la voie à la subjectivité. Ce dont je doute. Le pouvoir instituant crée certes des limites tant chez l'individu que dans le groupe. Mais ce sont les limites, les repères et le sens qui permettent à la subjectivité de se manifester, de se renouveler dans ses contenus. Elles les incluent symboliquement. Les institutions, celles de l'instituant, et non celles correspondant à l'institué établi, ne se dégradent pas en lois. Ce sont plutôt les lois juridiques, civiles, pénales qui dégradent, par leur insuffisance de contenu, ou par leur abondance excessive, les institutions. Enfin, comme le note Juan, la transgression des normes, si elle relève du désordre social, plus précisément de l'illégitimité, porte aussi en elle le germe de la résistance humaine, lorsqu'elle n'est pas illégitime. ou ne l'est que comme instauratrice d'un ordre nouveau qui ne nuit délibérément à per-

sonne. Elle n'engendre pas seulement le changement social, mais la création humaine.

L'opposition de Brassens à la peine de mort est légitime. De son temps, plus de 60% des Français approuvaient la peine de mort. Il fallait du courage pur s'y opposer et demander son abolition.

Brassens s'en prend non pas à la Justice ni à la protection civile ou militaire en soi, il les sait nécessaires ; mais il fustige leurs excès illégitimes, trop nombreux, trop répétés. Aujourd'hui, une demande de comparution pour une instruction peut être refusée par le requis ou la requise sous prétexte qu'il ou elle est candidate à une élection. Un candidat très conservateur ne s'est pas engagé dans ce genre de refus de comparution. L'extrême droite qui vit dans un autre politique totalement illégitime et illégal, elle, s'y risque, jusqu'à maintenant sans aucune sanction. Ce sont ces excès que Brassens ciblaient, et non les institutions.

Le temps et la mort sont deux thèmes chers à Brassens. « L'amour, chez Brassens, dit l'auteur, ne faiblit pas. avec l'érosion du temps, mais se renforce au contraire par la beauté du »grain de sel dans tes cheveux » ».

« La condition humaine, dit Juan commentant Brassens, c'est de naître et de mourir, mais en laissant des traces, en créant de la vie et de l'histoire ». Mythiquement, Brassens fait converser des êtres humains et des chênes. Chez Brassens, la mort est souvent idéalisée, mais le temps, ce « calculateur impénitent qui nous fait glisser vers la fin » est répété. Mort et temps personnifiées, la mort étant traitée comme degré de vie. « Vous envieriez un peu l'éternel estivant/qui fait du pédalo sur les vagues en rêvant//qui passe sa mort en vacances ». Brassens réhabilitait le fossoyeur, le croque-mort, tout en notant sa marginalité. La présence des esprits au milieu des vivants est un thème récurrent chez Brassens, relève Juan.

Enfin, ses scènes de genre virent au fantastique. Dans sa chanson, la sirène d'eau douce est engloutie par l'humain « en une dévoration aussi fantastique que sensuelle ». La séduction interdite comporte également des scènes de genre en forme de tableau litté-

raire ou de figures archétypiques. Par exemple, la religieuse, dans une chanson, accroche ses vêtements, en se servant d'une branche de la croix comme portemanteau. Elle copule bruyamment avec les anges. Dans ses chansons, les jurons abondent, et les « gros mots » : « Je suis le pornographe/du photographe/le /polisson de la chanson/Afin d'amuser la galerie/je crache des gauloiserie/des pleines bouches de mots crus/tout à fait incongrus ». L'effet sur le public, de droite ou de gauche, est garanti. « Mon grand-père maurassien...aimait de Gaulle et Brassens », témoigne un sociologue.

Dans le chapitre III, Brassens le contestataire dégagé/engagé, Salvador Juan montre que la réussite visible de Brassens cache une révolte plus profonde. Il ressort de l'analyse de Juan que Brassens est individualiste ; « Je n'ai jamais cru aux solutions collectives », dit-il. Il croit à une conscience individuelle suivie d'action collectives. En fait, dit Salvador Juan, il a disséqué et mis en textes d'importantes tranches de la société française, avec une grande acuité. De nombreuses chansons laissent par ailleurs transparaître divers engagements. L'auteur voit en Brassens un contestataire de l'Armée, de la Justice, de l'Eglise, de la presse. De l'Eglise, à laquelle il ne peut adhérer parce qu'il n'est pas croyant, comme de toutes autres institutions, celles-là civiles, il critique les excès, notamment dans des comportements hypocrites et humiliants pour autrui. Nous ne sommes pas d'accord avec Juan, et nous l'avons dit plus haut, sur la contestation par Brassens de l'institution elle-même, quand il s'agit d'une institution démocratique. Mais il est d'autant plus acerbe dans sa critique qu'il vise des excès abusifs nuisant à tous et à tout un chacun. Quant aux renversements de valeurs, ils se font dans l'imaginaire. Peu importe, dès lors, qu'une institutrice donne à ses élèves comme récompense un baiser sur la bouche. Brassens sait que, dans la réalité, au moins dans l'enseignement public, un tel comportement est impossible. Dans un lycée, un enseignant qui avait envoyé une lettre lui déclarant son amour pour elle à une élève adulte, mais mineure, a été immédiatement licencié. Et l'on se souvient de l'institutrice de Mar-

seille ayant une liaison avec l'un de ses élèves adulte mineur, jugée en correctionnelle pour débauche de mineur, condamnée à la prison et qui finit par se suicider. Brassens n'a pu ignorer cette affaire qui fit, au début des années 1970, la « Une » des journaux. Pompidou - dont je ne partageais pas les idées politiques et sociales - sut, en citant un très beau poème d'Eduard, la réhabiliter, au moins à titre posthume, vis à vis de l'opinion publique.

Brassens était anti-militariste, anti-clérical, etc. Il avait des amis, des ennemis, des personnes réservées à son égard. A propos de l'anti-militarisme, il s'en prend à la pire des guerres, celle de 14-18, qui était inutile et se transforma en boucherie humaine. La chanson Les deux Oncles, qui fit scandale dans l'après-deuxième guerre mondiale, s'est, en fait, si l'on peut dire, « réalisée ». Il n'y plus, entre les pays européens et l'Allemagne, de conflits guerriers, mais seulement des conflits politiques. L'anti-cléricalisme concerne une institution privée, l'Eglise, non une institution publique. Il pouvait la critiquer en tant qu'institution, il ne le fait pas, se borne à des moqueries sur ses ridicules, son moralisme parfois excessif, etc. Il refuse également l'excès de médiatisation, notamment celle qui touche à la vie personnelle, même avec l'accord de l'intéressé. Il parvient néanmoins, conseillé par Jacques Canetti, à toucher tous les publics et à durer dans la mémoire collective, tant en France qu'à l'étranger ; comme il le dit lui-même, il fait de la chanson « la poésie à portée de toutes les bourses ».

Mais ce serait le méconnaître que de borner sa renommée à la compréhension au sens d'une vulgarisation intelligente. Il refuse tout dogmatisme, cherche plutôt à susciter, comme il a été dit, une prise de conscience individuelle suivie d'actions collectives.

Une grande partie de son succès durable, dit Salvador Juan, tient à son caractère contestataire, à ses oppositions. Des segments de la population s'identifient à ses révoltes dures et fermes. Mais, plus profondément, il se veut autre que critique des abus dans les institutions.. Se méfiant de tout moralisme, il est vecteur de transgressions, mais non de transgressions négatives et destructrices - ce qui ne dit pas, à mon avis, suffisamment l'auteur. -, mais

de transgressions culturelles qui attaquent le conformisme, la bienséance, l'intolérance à autrui. On ne peut dire qu'il prône le meurtre et l'inceste qui sont des interdits de base de toute société humaine, le meurtre n'étant admis, toujours et partout, qu'en cas de légitime défense - ce qui peut concerner la guerre -. L'inceste ne se réduit pas à l'inceste familial, mais se rapporte aussi à ce que la ou les sociétés interdisent de rapprocher.

Quand Brassens écrit une chanson, pour ne pas demander sa main à une fille qu'il aime, il ne critique pas en soi l'institution du mariage telle qu'elle est pratiquée. Il entreprend implicitement de mettre en cause le conformisme quasi répressif qui s'attacha longtemps à l'obligation du mariage et à celle de ne pas divorcer, alors que chacun/chacune est libre de se marier et de divorcer ou non,, comme on peut le voir actuellement,. Sur ce point, l'avenir a donné raison à Brassens. De la même manière, évoquant, dans une chanson, des vols commis dans sa jeunesse, qui lui valurent brièvement la prison, il montre, comme je l'ai dit et comme le dit Juan, que son père se refuse à ajouter à la sanction pénale sa propre désapprobation ; pourquoi accabler son fils déjà pénalisé, même si lui, le père, comme tout un chacun, considère le vol comme négatif et destructeur?

Juan reprend, au sujet du crime, les propos de Durkheim qui voit dans le crime une sorte de fait social nécessaire pour que la transgression avouée indique son degré extrême d'illégalité et d'illégitimité et, par là, rappelle où se situe la frontière à partir de laquelle la décision se révèle destructrice. Cette sorte de « loi » sociale durkheimienne, basée sur la contrainte, contrevient, à mon avis, à l'un des fondements légitime de l'humain, pas seulement fondé sur le droit pénal et ses sanctions,, qui est de ne pas nuire à autrui, mais principalement de ne pas le tuer ni le massacrer. Le meurtre, dans les législations modernes, n'est reconnu légal et légitime, je l'ai dit, qu'en cas de légitime défense ou en cas de guerre déclarée entre deux pays. Ce que Brassens montre dans sa chanson La Fille à cent sous, c'est que la jeune fille tue pour se procurer de l'argent qu'elle n'a pas, et ,découvre qu'elle a tué pour

rien un pauvre homme. Elle regrette son crime, avant même qu'il soit sanctionné par sa mort. Celle-ci appartient au registre du « oeil pour oeil, dent pour dent » et non à celui de la justice.

Là encore, il est difficile de voir en Brassens une ambivalence. Elle est plutôt chez Durkheim qui se refuse à condamner le crime à cause de sa fonction sociale. Mauss sera plus prudent en disant que l'une des finalités humaines est de « s'apposer sans se massacrer ».

Notons que la transgression n'est pas, comme le dit un peu vite Juan, l'anomie. La transgression négative franchit non seulement les limites de la loi, mais celles de l'approximativement légitime, autrement dit du justifié à l'égard d'autrui ou de soi-même. L'anomie c'est chez Durkheim la destitution de la loi, voire son absence juridique, légale et pénale là où elle devrait apparaître.

En ce qui concerne deux autres chansons, si elles contreviennent aux « bonnes moeurs », elle ne sont pas transgressives négativement et ne mettent en cause ni la loi, ni la légitimité juridique, ni le justifié approximatif. Rien n'empêche, dans la chanson jamais chantée *Sr faire enculer*, le chanteur de dire que, plutôt que « croquer la pomme, il préfère passer par Sodome ». Aucune loi ne l'interdit et l'on ne voit pas en quoi, en ce qui se rapporte à cet acte, s'il est consenti des deux côtés, il nuirait à autrui ou serait destructeur, sauf dans les cas prévus par la loi pénale.

Il en est de même pour l'apologie par Brassens du *Blason*, autrement dit du sexe féminin. Si là encore il contrevient aux « bonnes moeurs », cela ne relève ni du légal, ni du légitime juridique et pénal. « L'« écart de langage » n'est qu'un « écart de langage », en l'occurrence ni injurieux ni diffamatoire. Dans la chanson *Les Funérailles*, Brassens se moque des enterrements lorsque ils servent à la vanité de la famille du ou de la mort(e). L'une de ses chansons rapproche la vieillesse de la sexualité, ce qu'aucune loi ni aucun critère de légitimité n'interdit. sauf en cas de violence ou de débauche de mineur(e).

On peut dire que, si Brassens met en cause des saleurs morales, des éthiques et des idéologies positives, ce n'est pas ne tant que

telles, mais dans leurs contenus culturels qui peuvent être variables selon les sociétés. Lorsqu'elles deviennent inutilement contraignantes, il les fustige, en se donnant toute la marge de liberté (en l'occurrence de parole) qui il peut y avoir entre le désir et la loi ou plus largement le justifiable et le justifié approximatif. De même, sous prétexte que, malgré les atrocités de la guerre d'Algérie, il ne s'interdit pas de chanter et de rêver, on ne peut l'accuser d'individualisme. Dans des chansons comme Honte à qui peut chanter ou Le Sceptique. Brassens n'est pas un contempteur des institutions, surtout quand elles sont démocratiques, mais plutôt un canto-poète mettant en évidence d'une manière sarcastique les inégalités, les chimères et les outreucidances de ces institutions quand elles fonctionnent mal. Quant à la religion, qui n'est plus, dans les sociétés modernes, un élément de cohésion sociale, il s'en écarte librement, en refusant, notamment dans le catholicisme, ce qu'elle affirme.

Dans la chanson sur l'anthropophagie où une femme très pieuse mange de la chair humaine tous les jours sauf le vendredi, Brassens n'utilise l'interdit de l'anthropophagie que pour se moquer paradoxalement d'un rituel : ne pas manger de viande le Vendredi, rituel devenu strictement religieux et coutumier, mais non la transgression de l'interdit commun à toute l'humanité et rarement transgressé institutionnellement.

Qu'il s'agisse d'une petite fille ou d'une grand-mère, Brassens évoque, comme tout artiste, ses envies, peut-être ses désirs, sous la forme imagée d'un poème, d'une chanson, par exemple celle de La Poupée dans laquelle il dit d'ailleurs fort prudemment : « Tu reviendras/quand tu n'auras plus// sous tes jupes le Code pénal », autrement dit quand tu seras majeure. On ne peut dire qu'il s'agisse d'incitation de mineure à la débauche ou à l'inceste, tout au plus d'actes interdits fort justement par la loi parce qu'ils nuisent à la personne. Brassens se donne le droit, au nom de la libre expression, de les évoquer, comme le montre, à mon avis fort bien, Duvignaud.

La chanson sur la grand-mère incestueuse peut choquer certains. Mais elle était plutôt destinée, si elle eut été chantée, à faire rire. Le terme de contre-moraliste employé par Salvador Juan pour caractériser Brassens me paraît particulièrement adapté, en ce sens que Brassens n'est pas, selon moi, contre la morale, les valeurs morales, les éthiques et les idéologies positives, il est contre le moralisme, la manie des conseils, ou celles des obligations inutiles : col-cravate et veston croisé. Il est, dit Juan, contre l'ordre social et les rigidités culturelles. Oui; d'un sens, lorsque l'ordre social ne se veut jamais dérangé, amélioré, transformé, lorsque les habitudes deviennent coutumes, slogans non remis en question.

Georges Brassens, conclut Salvador Juan, est un phénomène social en ce sens que son oeuvre, comme l'a dit l'auteur, reflète la société française du XX^e siècle. A lui seul, il a élevé et ouvert à l'art dit légitime des populations socialement éloignées de la culture savante. Brassens ajoute à la sociologie une meilleure compréhension du passage d'un art jugé secondaire - la chanson - à un art dit essentiel - la poésie -.

D'où provient le génie de Brassens ?, se demande Juan. Il vient certes de sa volonté opiniâtre d'améliorer le vivre en commun, mais aussi du fait qu'il entre dans le processus par lequel les groupes et les individus constituent ce vivre en commun,, autant qu'ils sont eux-mêmes constitués par lui. Le « génie » est un fait social anthropologique à saisir dans une socio-anthropologie dynamique. A ce titre, le livre de Salvador Juan est un guide pour celui ou celle, anthropologue et sociologue, qui se pose la question dite du politique. ou, plus simplement, du justifiable, du justifié et des repères de justification que se donnent les êtres humains pour vivre en commun.

Louis Moreau de Bellaing

1616