

ジャック・ブレル MADELEINE のテキストを巡って —— 詞（ことば）から音声表現へ

戸板律子

I ふたつのMADELEINEの存在

MADELEINEが最初にレコードとして出たのは、1961年10月・オランピア劇場でのライブ録音のものである。その後所属するレコード会社をフィリップスからパークレイに移籍した62年に、改めてスタジオで録音したものを出している¹⁾。この作品の著作権登録も62年となっている。この他の録音資料としては、64年のオランピア・ライブ、及び同じくオランピアでの66年の引退コンサートのビデオが残っている。

これら4つのMADELEINEの歌詞を登録・出版されたものと照合してみると、62年のスタジオ版と残る3つのライブ版の間に大きな違いがふたつあることに気付く²⁾。スタジオ版が登録されたとおりに歌っているのに対し、ライブ版は次のようになっている。

①第3クープルの詩行入れ替え

4つのクープル(ルフラン=繰り返し歌節に対して物語歌節,以下それぞれをC-1~C-4とする)各16行のうち、C-3の6~7行目

C'est fichu pour le cinéma

Je reste avec mes 〈 je t'aime 〉

と、14~15行目

Tiens le dernier tram s'en va

On doit fermer chez Eugène

が入れ代わっている。

②第4クープルの詩句差し替え

C-4の9行目で〔Madeleine c'est〕mon espoirがmon Noëlに変わっている。これに伴って、この行と押韻する12行目末尾のGaspardもJoëlとなっている。

果たしてこれは単なる「歌い間違い」に過ぎないのだろうか。そしてどちらか一方が「本来の」歌詞であるなら、それはスタジオ版・ライブ版のどちらなのか。

普通に考えて歌い間違いの起こる可能性が大きいのはライブの方である。もしライブの記録がひとつしか残っていなかったら、単なるエラーとして片づけてしまうところだろう。しかし実際は、上述したとおり最初の「エラー」から5年が経過した66年の、ステージ・パフォーマーとしての決算とさえいえる引退コンサートも含めて、少なくとも3回のコンサートで問題の2

箇所について全く同じように歌われているのであるから、これはむしろこちらを「採用」していると考えざるを得ない。

それではスタジオ版の方が「誤って」いるのだろうか。ディスコグラフィーに見る限りライブ版の方が先行していることからそれも考えられよう。しかし、スタジオでのレコーディング、ということはミスがあれば録り直しが可能なのである。にもかかわらずそのままレコードとして発売し、歌詞としてもこのとおり登録・出版している。とすればたとえ間違えたにせよ重大なミスとは考えていなかったか、気付きもしなかったことになる。ところがブルルは、歌の作品としての完成を非常に重視しており、完璧な表現を求めて録音スタジオに入ってからでさえ歌詞に手を入れることもあったという³⁾。作者自身にミスという認識があれば、そのままにするとは考えにくい。MADELEINEの場合も、仮にライブ版の方が元にあったとすればそれをスタジオ録音の際に変更し、再度元に戻したということも考えられる。スタジオ版の歌詞も、少なくとも作者本人が正当と認めるものであったと言わざるを得ない。

このように、どちらか片方の歌詞が単なる歌い間違いであるとはいえないことになる。それではなぜふたつのMADELEINEが存在したのだろうか。両者を比較して、その特徴と違いを分析したうえで、その理由を考察してみよう。

II 比較(1) —— 第3クープレにおける詩行の入れ替え

この作品はマドレーヌという女性とデートの待ち合わせをしている<僕>が、結局約束をすっぽかされて落胆し、また立ち直るまでを歌っている。物語は時間の流れに沿って進行しており、C-3の詩行を入れ替えたことによって出来事の起こる順序が変わってくる。この時間的順序の変更には何か意味があるのだろうか。

変更のあったC-3までのところでは、主人公は食事をして映画に行くというデートの手順を思い描きながらマドレーヌを待っている(C-1)。しかしマドレーヌは現れず、時間がたつにつれてその計画が崩れていく(C-2)。そして最後には映画にも間に合わなかったということになるのだが、スタジオ版ではそれに続いて主人公の前を最後の市電が走り去り、行くはずだった馴染みの店も看板だ、とある。一方ライブ版では映画が始まるより前に市電と食堂の営業が終わってしまうことになり、ここからすればスタジオ版の方が現実生活の中で経験している時間の経過により合致しているといえなくもない。しかしこれは、このように両者を並べて詳細に比べてみて初めて成り立つ解釈で、ライブ版のみ単独で聴いて不自然さを感じることはまずないだろう。

この歌節での詩行入れ替えによって変わってくるのは、物語それ自体よりもむしろこの歌が聴き手に作り出す印象の方である。主人公はせっかく練りあげたデートの計画がひとりよがり

の夢に過ぎなかったことを知るのだが、その失望感はライブ版の方でより決定的に聴き手に印象づけられている。それは15行目に移動された *Je reste avec mes* 〈*je t'aime*〉に、主人公の失意・落胆が集約されて打ち出されていることによる。同じ詩行がスタジオ版ではクープレ中程の7行目に置かれており、これほど強いイメージ喚起力を発揮していなかった。何故であろうか。単にクープレ末尾に位置するからというだけではない。この1行は他の3節との相互関係の上で捕らえられるこの歌の構造によって、意味が強化されているのである。

・ライブ版 —— 歌詞のパターン化と機能（効果）指向

MADELEINEは歌詞の所々を複数の歌節で共有するという構成となっている⁴⁾。例えばクープレ9～12行目は、一部の語句の差し替えだけで4節に共通である。ライブ版ではこのパターン化がスタジオ版より一層進んでいることは明瞭である。

歌節毎に繰り返されるデートの手順に注目してみよう。5つの項目“lilas”“tram (trente-trois)”“(frites chez) Eugène”“cinéma”“〈*je t'aime*〉”は、スタジオ版ではC-3を除く3節で同じ順序・同じ位置に置かれている。C-3では項目としては同じだが、現れる順序が“lilas”“cinéma”“〈*je t'aime*〉”“tram”“Eugène”という具合にねじれている。詩行の入れ代わりはちょうどこのねじれを修正するように行われていて、その結果ライブ版では5つが4節ともぴったり重なりあっている。これが耳に与える印象の大きな違いを生んでいるのだ。5つの言葉がクープレ毎に同じ旋律の同じ位置で合計4回（1曲聴き終わった時点で）正確に現れるのだから。聴き手は次に現れる詩句を予測することも可能であり、たとえ（ポピュラー音楽の聴取にはごく普通のことだが）散漫な精神状態の中にあっても把握が容易である。

こうして主人公が心密かに練りあげたデートの計画は、彼が思い描いていた順番で、すなわち我々聴き手に馴染みの順番で——それが経験的な時間に基づくリアリティーを少々損なっても——ひとつひとつ駄目になっていく。この結果、最後に主人公の手元に残った〈*je t'aime*〉はより鮮明にイメージされるのである。

手元に残った〈*je t'aime*〉とは、もちろん憧れの女性に向けて発信されるべき言葉であるから、こんなものは今さら後生大事に抱えていてもどうしようもない。このことも行の移動によって意識に捉えやすくなった小さな言葉の変化によって表されている。ライブ版での15行目をC-3まで取り出して並べてみると、

C-1: *Je lui dirai des* 〈*je t'aime*〉

C-2: *Je pourrai lui dire des* 〈*je t'aime*〉

C-3: *Je reste avec mes* 〈*je t'aime*〉

イタリックで示したとおり、はじめの2節で唇から発せられるのを待っていた幾つもの〈*je*

《je t'aime》は、今や伝達不可能の「僕の」所有物になってしまっている。そして「僕の」je t'aime はリラの花束 (mes lilas) と違って、捨てたくても捨ててしまうことのできない厄介なお荷物なのである。

このようにライブ版の歌詞は機能的に出来ており、実際に効果を発揮しているといえることができる。

・スタジオ版 —— 物語指向

先に見たとおり、スタジオ版では経験に基づいた時間の流れが物語の中に取り入れられている。そのために歌詞の構造の面からすれば、繰り返しパターンを構成する5つの項目にC-3でねじれが起こっている。

ところでC-3の5つの項目はライブ版同様デートのメニューの消去だろうか。《僕》にとっては6行目で映画が駄目になった時点で全て終わっているはずである。それによってもはや《je t'aime》は発信不能となってしまったのであるから。表現レベルで見ても6行目は

C'est fichu pour le cinéma

と、かなり感情的な言い回しとなっている。故に未練がましく市電を見送っているものの(14行目)今さら乗ったところで仕方がない(せめて食事ぐらいはできたかもしれなかったが…)

ここでC-2に話を移そう。メニューの消去はここで既に始まっていた。lilas, tram, Eugèneの3項目はC-2・8行目までで消去されており、残っているのは最後の4行中のcinéma, 《je t'aime》だけなのである。このクープレをデートの期待を歌ったC-1と対比させてみよう(上段C-1, 下段C-2)。

行 / 2	J'ai apporté du	} lilas
	Mais il pleut sur mes	
6	On prendra	} le tram trente-trois
	C'est trop tard pour	
7	Pour manger des	} frites { chez } Eugène
	Trop tard pour les	
4 & 8	Madeleine	{ elle aime tant* ça [* 4行目 bien]
		{ n'arrive pas

このように8行目までは固定されたデート項目を軸として、状況が逆の方向へ転回されている。主人公の気分は期待感・高揚から不安・焦りへと転じている。ところが単語を2箇所差し替えた(Noël, Joël→horizon, Gaston)だけの9～12行目を境に、残る4行は一度は離れかけたC-1に再接近している。とりわけ15・16行目がC-1をほとんどそのまま再現しているところ

は注目に値する。

15 Je { $\left. \begin{array}{l} \text{lui dirai} \\ \text{pourrai lui dire} \end{array} \right\}$ des 《 je t'aime 》

16 Madeleine elle aime tant ça

15行目はC-1の詩行にpourraiを追加したものである。また16行目は他のクープレの規則に従えば4・8行目と同じMadeleine n'arrive pasとなるべきところをC-1の16行目(=8及び4行目)をそのままスライドさせている。cinéma(と、それに伴うje t'aime)に関して主人公は当初の高揚感は失ったものの、まだ期待をつないでいるのである。

こうして次のクープレに持ち越されたcinémaがここで初めて消去される。

C-3: 6 C'est fichu pour le cinéma

7 Je reste avec mes 《 je t'aime 》

ここで現れる動詞resterが消去を保留していたC-2・14行目

Il me reste le cinéma

と結びついて、両者をより強く関連づけている。

このようにlilas, tram, Eugèneの3項目が既にC-2で消去されているならば、これらはC-3ではメニューの消去という筋の展開からは外れることになる。実際この3つは、ここではむしろ主人公の心理を説明するものとなっている。

まずlilasであるが、ここでは「花束を捨てる」という行為がマドレーヌを待つことの断念を象徴的に示している。そしてcinémaの後に置かれたtram, Eugèneは、<僕>にとって全てが終わった後の虚ろな心理状態に相応しい情景となっている。

Tiens le dernier tram s'en va

このTiensという間投詞は、現実には走り去る電車を目に留めて「あ、行っちゃう」という気持ちを表している。またs'en vaもただ発車した、というよりは自分から離れて去っていく、という感情を含んだ表現である。しかもこの市電は他の3節と違って「33番」とは言っていない。もちろんそうとも受け取れるが、ここではむしろdernier tram=終電であることの意味の方が大きい。主人公はそんな時間まで待ち呆けたあげく取り残されたのである。次行のEugèneも同じで、もう飲食店も閉まってしまうような時間なのだ。

5つの繰り返し項目は、こうしてメニューの消去という筋にかかわるものと、背景として主人公の心理を説明するものとに分けられる。そして前者にのみ着目すれば、結局5つの項目の順序はlilas - tram - Eugène(以上C-2) - cinéma - 《 je t'aime 》(C-3)となり、2節にわたって緩やかに維持されていることになる。

こうして改めてスタジオ版とライブ版を比べてみると、ライブ版の機能指向に対してスタジ

オ版の物語指向という特徴が浮かびあがってくる。5つのデートのメニュー *lilas - tram - Eugène - cinéma*・《 *je t'aime* 》という繰り返しパターンをもとに考えると、スタジオ版は C-1/C-2～C-3/C-4 と3回の繰り返しとなり、C-2～C-3の2節にかけて主人公の心の動きが真実味をもって描かれていた。これに対してライブ版は、先に見たとおり節の融合はなく4回の繰り返しになっている。このパターン化のためにC-3はC-2で始まったメニューの消去を始めからやり直している。スタジオ版では背景の心理描写となっていた *tram*・*Eugène* も、ここではメニューをひとつひとつ取り消す、いわば引き算の項として機能しているのである。また「リラを捨てる」という行為（2行目）についても、ライブ版ではパターン化のために *cinéma*・《 *je t'aime* 》（14・15行目）と切り離されていた。しかし物語の次元では、この行為の元にあるのは映画が駄目になった（*fichu*）ということである。それは<僕>にとっていちばん肝心なのが愛の言葉を告げることだったからであり、映画館は内気なく僕>にとって、そのための必須の場なのである⁵⁾。従ってスタジオ版8行目までの *lilas*→*cinéma*→《 *je t'aime* 》という見かけ上のねじれを生じている連続も、*lilas*の象徴する意味からすれば物語展開の必然性に沿っているのである。

III 比較(2) —— 第4クープレの歌詞変更

スタジオ版において、この変更部分を含む9～12行目は11行目の *Tant pis si*を除いて前節と全く同じ歌詞である。最後の盛りあがりきて一度耳にしたのと殆ど同じ歌詞がくることは、期待外れでこそあれ、必然性を見出すのは苦しい。あえて意味を読むとすれば次のふたつの可能性がある。

①同じ *espoir* という単語を用いて、一方のC-3では失われた希望 = *désespoir* 又は初めから叶わぬことがわかっていた希望を、他方C-4では失意から立ち直った希望、或いは失意にもかかわらず持ち続ける希望を対比的に表している。

②他人の自分に対する見下げた評価（*elle est trop bien pour moi*）を無抵抗に受け入れている *Mais sûr qu'* から仕方がない・まあいいか、という開き直りの *Tant pis si* への主人公の心の変化を、他を全て固定することによって強調している。

このいずれか一方、又は両方が真実だとしても、狙いどおりの効果は得られていない。この9・12行目は、ここまでの3節で全て次のようにクープレが変わるたびに新しい言葉が入るように規則づけられていた。

9行目 *Madeleine c'est mon* _____

12行目 *Comme dit son cousin* _____

当然C-4でも聴き手は新しい言葉が入るのを予期している。そこへ一度耳にしたのと同じもの

が再現されれば期待外れということにもなる。また言葉の意味よりもむしろ同じであったクープレとの関連の方が印象づけられる。ところで前章で見たように、スタジオ版ではC-2～C-3が絶望へと向かうひとつの流れを成していた。これに対してC-4は、主人公が絶望を脱して再び希望を抱くという全く新しい局面へと転回している。それが9・12行目のespoir, Gaspardによって、本来なら分断されるべきC-3と再びつながってしまい、espoirの対比もTant pis siへのハイライトも（仮に狙ったとしても）弱められてしまう。

ライヴ版では上記のブランクはNoël, JoëlでC-1と同じものである。この最終クープレは次に示すとおりC-1の歌詞を殆どそのまま再現している（共通部分を下線、未来時制への移行をイタリックで示す）。

C-1	C-4
Ce soir j' <u>attends</u> <u>Madeleine</u>	Mais demain j' <u>attendrai</u> <u>Madeleine</u>
J' <u>ai apporté</u> <u>du lilas</u>	<u>Je rapporterai</u> <u>du lilas</u>
<u>Je lui en apporte</u> <u>toutes les semaines</u>	<u>Je lui en rapporterai</u> <u>toute la semaine</u>
<u>Madeleine elle aime</u> <u>bien ça</u>	<u>Madeleine elle aimera</u> <u>ça</u>
Ce soir j' <u>attends</u> <u>Madeleine</u>	Demain j' <u>attendrai</u> <u>Madeleine</u>
	<u>On prendra le tram</u> <u>trente-trois</u>
	<u>Pour manger des frites</u> <u>chez Eugène</u>
<u>Madeleine elle aime</u> <u>tant ça</u>	<u>Madeleine elle aimera</u> <u>ça</u>
	<u>Madeleine c'est mon Noël</u>
	<u>C'est mon Amérique à moi</u>
Même qu' <u>elle est trop bien</u> <u>pour moi</u>	<u>Tant pis si elle est trop bien</u> <u>pour moi</u>
	<u>Comme dit son cousin Joël</u>
Mais ce soir j' <u>attends</u> <u>Madeleine</u>	Demain j' <u>attendrai</u> <u>Madeleine</u>
	<u>On ira au cinéma</u>
	<u>Je lui dirai des</u> <u>〈 je t'aime 〉</u>
<u>Madeleine elle aime</u> <u>tant ça</u>	Et <u>Madeleine elle aimera</u> <u>ça</u> .

まず最初の4行で「今夜ce soir」の自分の行動をそのまま「明日demain」のこととして未来時制に置き換えている。この未来時制での語りの中で、次の4行の「今夜」の計画が自然に「明日」の中に取り込まれている。このように少しずつC-1に重なりながら次の4行に移り、ここでNoël, JoëlがC-1の標識として決定的に現れる。こうしてこの物語は、再び冒頭に帰って繰り返されることが暗示される。これに加えて、詩行を入れ替えたC-3が主人公の行動を一層機械的な繰り返しにしている。主人公はこれからも夜の街でマドレーヌを待ち、同じ期待に胸を

踊らせ、同じ失意を味わい、そしてまた同じ望みを明日にかける。それが*toute la semaine*つまり毎日続くのである。ライブ版の変更部分は、いわば永遠帰帰のメカニズムとして機能しているのだ。物語はまるで針の飛ぶレコード盤のように何度でも元に戻ってしまう。これに比べるとスタジオ版では、物語は失望を克服した主人公の気分の高揚を示してフェード・アウトする。スタジオ版の物語指向に対してライブ版の機能指向ということが、この第2の変更箇所についても言えることになる。

IV 何故ライブ版を採用したのか

MADELEINEは、ストーリーだけを抽出すれば男の失恋を歌っている。しかしD. アルバンとの対談でブレル自身が明らかにしているとおり、これはラブ・ソングではない。

Madeleine n'est pas une femme... 《Madeleine》, c'est l'acte d'attendre,
c'est justement ce que je n'aime pas.⁶⁾

つまり「待つ」という行為*acte d'attendre*の愚かさを歌うのが作者の意図だったのである。ここからふたつのヴァージョンで描かれた主人公像と聴き手の反応を比較してみると、次のことがいえる。

スタジオ版では現実的な（体験に基づいた）時間の流れの中で主人公の心理の推移がクローズアップされていた。ここから「マドレーヌに（今日もまた）ふられた男」という主人公像が浮かび上がってくる。夜更けの街に独り取り残されるまでの主人公の心情をたどることによって、聴き手の聴取態度に主人公への感情移入が生まれる。失恋という事実、マドレーヌのつれなさ故の同情、共感、或いはそれにもかかわらず希望を持ち続けることに対する感動——実際アルバンはMADELEINEをそのようなものとして聴いており、それは違う、という反論から先に引用した発言となったのである。

これに対してライブ版では、歌詞の構造化によって発信不能の言葉を抱えたまま立つている男の姿、同じ行為を果てしもなく繰り返す機械仕掛けの人形のような人物像が、より鮮明に浮かび上がってくる。主人公はもはや「失恋した男」ではなく「永遠に待つ男」である。聴き手の中では主人公に対する共感よりも滑稽に思う気持ちの方が強まる。ここでこの作品の曲とアレンジを思い出してみよう。陽気で軽快なチャールストンは失恋の歌詞だけからは予測もつかないだろう。聴き手の感情移入はこれによっても弱められている。つまり主人公本人はそれほど深刻ではないようなのだ。

このようにライブ版は心理描写が抑えられた分、聴き手の感情移入を完全には排除しないまでもその余地を少なくし、性格コメディとして成功している。従ってブレルは、自分の表現意図にかなったライブ版を最終的に採用したのだといえるだろう。

V 結論

それでは何故このようにスタジオ版とライブ版というふたつのテキストが存在することになったのだろうか。

これには歌を創作することと歌うということ、このふたつの行為の違いが関わっているように思われる。創作とは独りで紙に向かいテキストを書くという行為である。W-J. オングは『声の文化と文字の文化』⁷⁾の中で、この「書く」という行為のメンタリティーをそれ以前の声の文化に特有の意識と対比させて述べているが、その特徴は「内省」的で「分析的」ということである (p. 310)。書き手は外部から切り離されることによって「内面的な自己に対しても（ところが）開かれる (p. 219)」。また「現実の聞き手」や彼らを前にした「身ぶりも、顔の表情も、声の抑揚もな」いため、「不整合を除き、推敲によってことばをえら」ばなければならない (p. 216)⁸⁾。現実の時間の流れに沿い、その中で主人公の心理を表現したスタジオ版のテキストには、内省と分析という「書くという行為」に深く関わるメンタリティーが現れているといえる。

一方、「歌い演じる」という行為は聴衆を前にしたコミュニケーションであり、実際的な効果への指向が高まっていることが考えられる。意識的な表現者であるブレルには作者として「表現したいことから」があり、しかも歌い手として、即ちポピュラー音楽という表現形式をとる限り必然的に、与えられた時間はせいぜい3～4分である。小異は捨てても「表現したいことから」が聞き手に伝わればよい、否、むしろそれが伝わるためにはすすんで小異を犠牲にするだろう。そして伝わっているかどうかは目の前の聴衆の反応としてダイレクトに表れ、それがテキストにフィードバックされる。ライブ版でC-3の最後尾に移動された *Je reste avec mes* 《*je t'aime*》という詩行に内在する効果も、歌ってみて初めて気付いたことも考えられる。いずれにせよ「一般大衆」の理解と受容を超越したところに己の理想を構築する孤高の純粹芸術家の場合とは違って、一定の層の「聞き手」を相手とするポピュラー音楽のアーティストは、彼らの反応に無関心ではいられない筈である。その関心の程度はアーティストによって様々だが——中にはむしろ純粹芸術的美学に従って活動する者もいるだろう——ブレル個人が聞き手の存在、自分の「作品」を彼らが受容する仕方を強く意識していたことは、彼の次の言葉から明らかであり、その意識が作品に反映されない筈はない。

Quand j'écrivais des chansons, je savais qu'il y avait toujours deux metteurs en scène: moi-même et le public qui les écoutait et qui se faisait son propre cinéma.⁹⁾

この聴衆からのフィードバックには、伝達効果以外に、パターン化のような演じ語りの方
法に対する聴衆の好みに関わってくることもある。「生きた聴衆とのやりとりが、ことばづかひの固定に積極的に介入してくることもある」¹⁰⁾のである。

ブレルの場合は更に、「表現したいことがら」が演じてみて初めて自分自身に明らかになることもあるという。アルバンとの対談で、舞台での「身振り」に関する彼自身のコメント¹¹⁾は、ブレルの歌における演者の身体の重要性を明らかにしている。主人公の人格を決定するのは、演者の身体なのである。例えばLES BONBONSの主人公については次のように語っている。

Le gars des BONBONS je n'ai jamais su si c'était une ordure ou un naïf.

(...) c'est une ordure, maintenant je le sais. Mais c'est mon corps qui me l'a dit. ¹²⁾

このような歌は他にも多いという。紙に向かって書いている段階で分からなかった作品の本質が、後から自らの肉体によって明らかにされる。とすればそれがテキストにも何らかの影響を与える可能性は充分考えられよう。聴衆からのフィードバックに加え、これはいわば「身体からのフィードバック」である。

ライブ版のテキストは、このように「歌い演じる」という現実のコミュニケーションの結果生じた自然な修正、又は歌い間違い、あるいは意識的・戦略的な変更であると考えられる。スタジオ版とライブ版を単に目で比較した場合、スタジオ版が主人公の性格づけや物語進行のリアリティーにおいて説得力があるのに対し、耳で聴いてみるとライブ版のテキストの効果が初めて実感できるのである。

注

- 1) ディスコグラフィーは Fr. Brel & A. Sallée, *Brel*, Solar, 1988による。
- 2) 録音資料は *Jacques Brel Intégrale* (10CD) Barclay 8167192, 及び *Brel - Quinze ans d'amour - Les Adieux de Brel à l'Olympia 1966* (VTR) Polygram, テキスト引用は *Jacques Brel Oeuvre intégrale*, Robert Laffont, 1986による。尚、歌のタイトルは全て大文字で記す。
- 3) O. Todd, *Jacques Brel, une vie*, p.608, Robert Laffont, 1984
- 4) 歌詞を部分的に固定することで、例えば時間の経過に伴って起こった変化を強調するなど、様々な効果が得られる。この手法を使いこなしているのはブレルの歌詞の特徴である。
- 5) 映画館がひと昔前のオクテだった恋人達にとって人目を避けるための周知の場所であったことは、老人が若かりし日のパリ——まだ映画館が無かった頃——を懐かしんで唄う MON PARIS (Lucien Boyer作詞, 1925) の一節《Les amoureux n'allaient pas se cacher dans les cinémas》(=今のあんた方とは違って) から窺える。
- 6) D. Arban, *Cent pages avec Jacques Brel*, p.41, Seghers, 1967
- 7) 桜井直文・林正寛・糟谷啓介/訳, 藤原書店, 1991
- 8) これとは逆に、実際に歌い演じられる際には「身ぶり、顔の表情、声の抑揚」がライブ版

で弱まった心理表現を補っていると考えられる。

- 9) Luc Honorez, 《 Jacques Brel et le cinéma 》, *Jacques Brel, cinéaste et comédien; Revue belge du cinéma n° 24*, p. 2, A. P. E. C., 1989
- 10) W-J. オング, 前掲書 p.143
- 11) 前掲書 pp.70-74で, 対談はこのテーマを巡って展開している。
- 12) 同上 p.71

参考文献

- France Brel & André Sallée, *Brel*, Solar, 1988
- Jacques Brel Oeuvre intégrale*, Robert Laffont, 1986
- Dominique Arban, *Cent pages avec Jacques Brel*, Seghers, 1967
- Olivier Todd, *Jacques Brel, une vie*, Robert Laffont, 1984
- Jacques Brel, cinéaste et comédien; Revue belge du cinéma n° 24*, A. P. E. C., 1989
- W-J. オング『声の文化と文字の文化』桜井直文・林正寛・糟谷啓介/訳, 藤原書店, 1991

Sur le texte de MADELEINE / Quand les mots écrits prennent de la voix

Ritsuko TOITA

Entre MADELEINE enregistré en public et MADELEINE enregistré au studio, il y a de la différence à deux endroits du texte. D'abord au 3^e couplet, les 6^e-7^e vers et les 14^e-15^e vers sont permutés. Ensuite au 4^e couplet, le 9^e vers 《Madeleine c'est mon *espoir*》 devient 《Madeleine c'est mon *Noël*》, ce qui fait que le nom 《Gaspard》 à la fin du 12^e vers est remplacé par 《Joël》 pour la rime.

Il ne s'agit pas d'une simple inadvertance du chanteur, puisque Brel a chanté cette même "version en public" à l'Olympia en '61, '64 et '66. C'est qu'il a finalement adopté cette version.

Cette adoption est due à l'efficacité du texte mis à voix. La version "en public" est plus structurée que la version "studio", avec ces cinq éléments "lilas""tram""Eugène""cinéma""je t'aime" qui, grâce à la permutation des vers au 3^e couplet, apparaissent juste aux mêmes endroits de chacun des quatre couplets. Au 3^e couplet ces éléments qui devaient composer la soirée heureuse du héros avec Madeleine finissent par être inutiles successivement, de sorte que l'image du héros qui 《reste avec ses "je t'aime"》 impressionne fortement l'auditeur. En plus, le remplacement d'《espoir》 et 《Gaspard》 par 《Noël》 et 《Joël》 au 4^e couplet, c'est-à-dire par les mêmes mots qu'au 1^{er} couplet, a pour effet de suggérer que cette histoire d'un garçon attendant Madeleine qui ne viendra jamais recommencera toujours. Par conséquent MADELEINE "en public" réussit comme chanson comique.

Par contre si on lit, au lieu d'écouter, le texte de la version "studio", on voit qu'il correspond mieux à la réalité empirique et qu'il exprime mieux l'état d'âme de ce garçon. MADELEINE "studio" est plus narrative que comique, donc moins efficace que l'autre MADELEINE pour exprimer le sujet de cette chanson: l'absurdité de 《l'acte d'attendre》, selon l'expression de l'auteur lui-même.

La différence entre ces deux versions aurait donc de la relation avec celle entre l'acte d'écrire et l'acte de chanter. "Ecrire", c'est un acte qui nous oblige à se faire isolés, introspectifs et analytiques, tandis que "chanter", c'est une communication face-à-face avec le public. Or une chanson ne dure que trois ou quatre minutes. Brel, pour qui la chanson est le moyen de s'exprimer, aurait été soucieux de bien communiquer en cette durée ce qu'il avait à exprimer, et pour cela aurait changé volontiers son texte.