

ジャック・ブレルの作詞技法の確立

戸板律子

ジャック・ブレルの楽曲の歌詞は、歌節の特定箇所て詩句を固定してしまい、それをパターンとして繰り返したものが多という特徴を持つ。歌詞構造そのものとしてはポピュラー音楽に一般的に見られるものであるが、¹⁾ブレルの場合特にその使用頻度が高く、しかもそこから実に多彩な効果を引き出している。1曲の平均時間が3～4分であるポピュラー音楽というジャンルにおいて、またこの「制約」について人一倍意識的であったブレルにとって、²⁾この作詞法によって得られる効果は、表現を圧縮し聴き手を印象づける点で有効に働く。その完成された例を、繰り返しを詩句全体の2/3にまで用いた ZANGRA ('61)に見ることができる。³⁾

本論ではブレルがこの繰り返し構造による作詞技法を確立していった過程を、初期作品に遡って検証する。更に、歌詞構造という面から考察することによって ZANGRA との興味深い対称を成していることが明らかになった楽曲 LE COLONEL に着目し、約3年を隔てた両作品の関連についての仮説を試みる。両作品の対比によって、繰り返しによる作詞技法の完成が、作者兼歌い手ブレルの表現意図にいかに関与しているかも明らかになるだろう。

*

論中では「1番」「2番」の曖昧さを避けて、各歌節に以下のとおり略号を与える。これによって詩句の箇所を特定する。

- ① 一定の繰り返し歌節を持つ楽曲：C (= couplet) と R (= refrain) で表す。
- ② 一定の繰り返し歌節を持たない楽曲：S (= strophe) で表す。歌節に型の違いがあるもの(つまり、旋律の異なるもの)には、順次 a, b... を添えて区別する。
- ③ ①・②によって決定した略号に、順次番号を添える。

①の例：C-1, R-1, C-2, R-2 ②の例：Sa-1, Sb-1, Sa-2, Sb-2, Sc

上記の例は、次のような構造式にまとめることができる。

例①：(C + R) × 2

例②：(Sa + Sb) × 2 + Sc

歌節の区切りは原則として印刷された歌詞のそれに従う。⁴⁾但し1曲の中で歌節・行分けの不統一な箇所については、その旨を明記した上適宜修正し、記号によって特定される詩句の箇所と旋律の対応が、各歌節間で一致するようにした。

I 初期作品における作詞法

繰り返しを用いた作詞法は、53年のデビュー当初より既に顕著である。しかし次の2例のように、そこから得られる効果を意識した上で用いていたかどうかは疑問である。

◆ LA HAINE ('53) 構成：(Sa 8行+ Sb 8行) × 2 + Sa-3 4行

a節は第1節から第3節まで全て次のような構造になっている。

行/ 1 & 5	Comme un <u>①</u>	je partirai	
2 & 6	<i>Pour aller*</i>	<u>(inf.) …②</u>	*Sa-2・6行目のみ欠如
3 & 7	Et si jamais tu	<u>(imparf.)</u>	
4 & 8	<i>Moi*</i> , j'en	<u>(cond. prés.)</u>	*Sa-1のみ存在

Sa-2前半4行の歌詞をそのまま繰り返したSa-3も含め、上記パターン4行が計5回繰り返されることになるが、その中で表される事柄に時間的・状況的变化はつけていず、それぞれが並列的關係にある。例えばブランク①・②は、順に以下のように入れ代わる。

① marin → novice → ivrogne → soldat (→ ivrogne)

②の不定法動詞 rire → prier → gueuler → Mourir (→ gueuler)

Sa-2前半を最後にそのまま再現したのは、強調の意図があった可能性も考えられるが、効果の面では単なる繰り返しに終わっている。

◆ IL NOUS FAUT REGARDER ('53) 構成：(Sa12行+ Sb 8行) × 2

a節は前置詞又は句 (Derrière～; Au-delà de～; Plus loin que～など) + 名詞を展開した2行又は4行1組のフレーズの列挙から全て成っており、全体がb節1行目の《il nous faut (Sb-1: regarder・Sb-2: écouter)》へと続く。b節では動詞 regarder・écouterの目的語となる名詞が、2行目以下の行頭に列挙される。同じ統語パターンを繰り返すことによって、a節の醜い現実とその中に見出すべきb節の美しい理想の対比が、1：視覚／2：聴覚の順に語られているが、節相互の連関の緊密さに欠けるため聴き手の注意を引きつけていないことは、後の作品と比較すればわかる。Sa-1とSa-2の対応は、5行目の Au-delà de – Par-delà, 9・11行目の Plus loin que – Plus fort que に見られる程度である。

このような初期の歌詞における繰り返し構造の使用には、そこから生じる効果よりむしろ、デビュー後間もない自作自演歌手にとっての創作上の技術的問題があるのかもしれない。つまり固定枠の中だけ替えれば「2番」「3番」が容易に作れる—考えてみれば我々が遊びで替え歌を作る場合も、よくこういうやり方をする。

II 繰り返し構造の意識的・効果的使用

同じ繰り返しを用いるのであれば、例えば枠内に対立事項を図式化して提示することができ

るのではないか。この効果の利用を試みたと思われるのが、55年の次の2曲である。共に3部構成で、1部と2部の内容を3部で反転させ、結論として提示している。またパターン化をより厳密にするための工夫が見られるようになってきているのが特徴である。

◆ LA BASTILLE 構成：(C13行+R4行)×3

但し各クープレ9～10行目間の視覚的空白は、記号の煩雑さを避けるため考えないものとする。またC-2・12行目は他の2節に合わせて、後半を13行目として扱う。

ブルジョワとテロリストに向かって、互いに友愛の心を取り戻そうと歌う。まず両者の対立がC-1・C-2の対比によって、変化を望む側と望まない側、攻撃する側と保身する側、吊るす側と吊るされる側として図式化される(上段C-1, 下段C-2)。

行/1～2

Mon ami qui croit / Que $\left\{ \begin{array}{l} \text{tout} \\ \text{rien ne} \end{array} \right\}$ doit changer

3～5

Te crois-tu le droit / De $\left\{ \begin{array}{ll} \text{t'en aller tuer} & / \text{Les} \\ \text{vivre et de penser} & / \text{En} \end{array} \right\}$ bourgeois

9

nos ennemis il faut aller les }
les gens te saluent plutot que de te } pendre

こうして双方に mon ami と呼び掛けながら両者を対立構図の中に置くことで、話者は両者に対して公平な距離を保ったまま、C-3で和解工作へと持ち込む。

C-1 [C-2]

C-3

行/ 1 Mon ami qui croit

→ Mon ami je crois

2 Que *tout* [rien ne] doit changer → Que *tout* peut s'arranger

(ゴシック=C1&2, イタリック=C-1)

実際には、C-3のこの後の内容はC-1の相手(テロリスト)に対する暴力反対の訴えに偏っており、繰り返しパターンから離れてお説教調になってしまっているのであるが。

対立/和解の図式化は、繰り返し歌節においても表されている。R-1・R-2が字義通りのrefrainであるのに対し、R-3は最終行が次のように変更されている。

行/ 4 Quand il fallait nous aimer → Ne pourrait-on pas s'aimer

こうした対立図式を印象づけるために、歌詞のパターン化を意図的に行ったことが、この作品には認められる。C-1・C-2の6行目では、対立する次行を導入する動詞にdescendre (/ Dans le creux des rues pour monter au pouvoir)・défendre (/ Un bonheur acquis au prix d'autres bonheurs) という子音ひとつしか音の違わないものを用いている。またC-1・C-2のパターンから外れて説明口調になっているC-3においても、繰り返しの一部を残したり(5行

目末 bourgeois) 音を揃えたり(2行目 changer → arranger)している。1～5行目は3節共通の脚韻を持つ。

◆ QU'AVONS-NOUS FAIT, BONNES GENS 構成：S 10行×2 + S 13行

但し S-3・8行目は前2節に統一して7行目の続きとして扱う。

S-1・S-2では以下のような繰り返しパターンが作られている。

- 行/ 1 Qu'avons-nous fait bonnes gens dites-moi
2 De _____ du monde
3 On l'aurait _____
4 Que ça ne m'étonnerait guère
5 On l'aurait _____
6 Que ça ne m'étonnerait pas
7 Et c'est dommage de ne plus voir

(8～10行目：共通部分なし)

両節のテーマが2行目で提示される。ブランク内はS-1が《la bonté》, S-2が《tout l'amour》。以下このテーマに沿って並列的に展開されている。

この作品では歌節内部にも繰り返し作られており、S-1・S-2とも5～6行目は3～4行目の言い換えになっている。3・5行目のブランクはそれぞれ次のとおりである。

- | S-1 | S-2 |
|--------------------------------|----------------------------|
| 行/ 3 cachée au fond d'un bois | vendu pour je n'sais quoi |
| 5 enfouie dix pieds sous terre | vendu pour faire la guerre |

この2節の悲観的疑問「善意や愛はもはやこの世から失われてしまったのか」が、S-3ではパターンを用いて楽観的答えへと反転されている。

- 行/ 1 Mais nous retrouverons bonnes gens croyez-moi (ゴシック = S-1&2)
2 Toutes ces joies profondes

この動詞 retrouver を軸とすることによって、4・6行目は前2節と共通の詩行でありながら正反対の意味へと転回させられている(ゴシック = S-1&2, イタリック = S-1)。

- 行/ 3 (& 5) On les retrouverait *au foud de soi* [sous la poussière]
4 (& 6) Que ça ne m'étonnerait guère [pas]

7行目も固定行の一部に変更を加えた反転である。

- 行/ 7 Et c'est tant mieux on pourra voir

付加された最後の3行も、1行目のパターンを変更した総括となっている。

- 行/11 (& 13) Qu'attendons-nous bonnes gens dites -[le-] moi

12 Pour retrouver ces choses

このように、繰り返しを用いることによってS-1&2とS-3のコントラストを鮮明に聴き手に印象づけている。またS-1とS-2を平行関係に置き、それぞれのテーマを把握しやすくしている。この平行関係は、詩句の繰り返しだけでなく、歌節内の詩行相互関係の繰り返しによっても作られている。前述した3～4行目の5～6行目での言い換え、及び10行目末尾への各節のテーマを象徴する聖人名（S-1: saints Martin, S-2: Saint-Jean)⁵⁾の配置が両節で同じようになされている。

以上2作品とも、効果の十全な活かし方や歌節の組み立ての巧妙さという点では未完成ながら、意図的に語や音を揃え、コントラストを狙っていることが窺える。歌そのものとしての出来・不出来はさておき—共に典型的なお説教調であるし、LA BASTILLE については作者自身後に「極右の歌」と評していたようだ⁶⁾—今後自在に操ることになる手法という点では注目に値する作品ではないだろうか。

III LE COLONEL から ZANGRA へ

アーティストとして成功をつかんだ58年頃の楽曲には繰り返し構造の使われているものが多く、しかも効果の点でも注目に値するものが幾つかある。例えば AU PRINTEMPS ('58) の各節7行目では、パターン内部に展開される風景が、娘たち→パリ→地球、とクープレ毎に広がっている。⁷⁾また JE NE SAIS PAS ('58) では各歌節の1行目と5行目で繰り返される《Je ne sais pas pourquoi _____》の問い掛けを、最終歌節のみ pourquoi に代えて《à quelle heure part》《pour quel port》とすることによって、クライマックス部分を破滅的な放浪のイメージへと加速している。とはいえ依然として多くは並列的なヴァリエーション (L'AIR DE LA BÊTISE / '57) や、単なる繰り返しフレーズ (LA LUMIÈRE JAILLIRA / '58) を作りだしているにすぎない。そんな中で構造の厳密さとその効果的な使用という点で注目に値するのが LE COLONEL ('58) である。

◆ LE COLONEL 構成：(Sa 8行+ Sb 8行) × 3 + Sc 6行

但し Sc は視覚上は Sb-3 と分けられていない。コードに相当するこの6行には別の歌節記号を付す。

a 節の内容は、主人公 Colonel の部下たちが戦場で上官に指示をおおぐ、というもので、繰り返し構造の枠組みを取り出すと次のとおりである。

行/ 1 Colonel faut-il
2 Puisque _____
3 (inf.) _____

- 4 (inf.) _____
5 Colonel faut-il
6 (inf.) _____
7 (inf.) _____
8 Colonel, Colonel, _____

まず、2行目のブランクによって次のように歌節毎の時の移行が明示されている：

se lève le jour → voilà l'ennemi → vous êtes blessé

Sa-3では上記のパターンを逸脱することが、上手く効果を上げている。3・4・6・7行目は、Sa-1・Sa-2ではそれぞれ1・5行目のfaut-ilを受けて不定法動詞で始まっている。内容は取るべき作戦行動であり、従って2行目の時の移行の影響を受けているのであるが、Sa-3では次のようになっている。

3行目 Faut-il (...) : この行を規定している2行目の戦況が主人公の負傷という差し迫ったものになったのを受けて、1行目の枠を再現している。これによって比較的冗長に流れていた語り、1行目《faut-il》から2行目の挿入を挟んで3行目と4行目の不定法動詞へという息の長い構文の流れが分断されて、慌ただしい感じが出ている。

4行目 De vous trouver (...) : 前行の《nous occuper》に続く。構文のパターンは違うが、不定法ということでもむしろ逸脱には入らないだろう。

6行目 Puisqu'est mort l'apothicaire : Puisque... で2行目の《Puisque vous êtes blessé》に続く戦況の更なる進捗が語られ、展開の慌ただしさがいっそう強調される。ところでこの戦況報告の内容は、ちょっと意外な感じを抱かせるものになっている。戦況のクライマックスでの突然の「薬剤師」の登場、しかも apothicaire といういささか耳慣れない、事実古めかしい言葉である。聴いている者は、あれっと思うのではないだろうか。実は生前のエピソードによれば、ブレルは薬剤師という職業に嫌悪感を持っていた。冒険のない人生など死と同義語であった彼にとって、薬剤師は定着・安住の象徴だったのである。⁸⁾この apothicaire の部分は、次行の《Chercher le vétérinaire》(負傷した上官のために獣医?)とあわせてこの歌の滑稽さを際立たせている部分であり、故に枠からの逸脱によって聴き手の注意を喚起している訳だが、同時に薬剤師という職業に絡んでブレルが個人的レベルで楽しんでいることも思わせる。

このように Sa-3 では、戦況悪化の加速とそれに伴う混乱とが強調されているわけだが、これは8行目のブランクの、部下が再度指示を促す箇所 (Sa-1: nous attendons・Sa-2: dites-le-nous) に《que faut-il faire?》を持ってくることでも表されている。即ちこの節では faut-il が、前2節の2回に対し、合計4回現れることになるのである。

こうして a 節では戦況が刻々と変わっていき、しかも切迫度を増していくのに対し、b 節は

どうであろうか。

まず前半4行は3節共全く同じ繰り返しである：

- 行/ 1 Le Colonel s'ennuie
 2 Il effeuille une fleur
 3 Et rêve à son amie
 4 Qui lui a pris son coeur

同じ言葉を3度も繰り返すことは「喜劇の常套的な技巧」⁹⁾であり、そのコミックな効果は、ここではa節の差し迫った状況との対比によって引き起こされている。¹⁰⁾即ち切迫感が募れば募るほど、一字一句違わず繰り返される Colonel の姿—しかも花卉をむしるといふ、恋する愚かな、多分に女々しい男を象徴する行為、よりによって軍人が！—は笑いを誘うのである。

こうして生じた滑稽な主人公像は、しかし、これに続く残り4行の冗長さによって効果が薄れてしまう。この部分では、彼の恋人の素晴らしさ (Sb-1)、彼ののぼせ具合 (Sb-2)、そして彼が恋人を夢見ながら天に召された様子 (Sb-3) が述べられている。確かに、戦の場で夢見る恋人の姿に心を奪われたが故に死んでいくサマなど、いかにも間が抜けているし、お陰で痛みも感じないで昇天したらしいのは充分おめでたい話ではある。そこにエロティックなほめかしを読むことも可能ではあるのだが。

ところでこの歌の狙いは、このような主人公の愚かさそのものを描くことだったのかというと、実はそうではない。残り6行、Scは、この歌自体について《Ce Colonel loin de sa belle/ C'est mon coeur loin du tien》つまり譬え話による <tu> への愛の告白であるとコメントしているのである。或いはラブソングというのは表向きの理由であって（ラブソングは流行歌にとっていちばん無難なテーマである）、本当のテーマは自嘲気味の自画像を描くことだったのかもしれない。¹¹⁾ともかくおしまいに突然 <je> が介入してくることによって、Colonel の物語は一般ウケしそうなラブソングに一変し、描き出された愚かな Colonel は歌っているブレル本人へとひき寄せられる。ところが堅固な繰り返し構造によって Colonel の愚かさにはスポットが当てられた形になった。これはブレル自身望外の効果だったのではないか。

こうして浮き出した Colonel 像を極端に誇張させればどうなるか。それはまさしく Zangra という人物像に化身するとはいえないだろうか。

両作品には幾つか符合する点がある。まず物語内容のレベルで、主人公が共に階級を持った兵士であること。結末が愚かさ故の主人公の身の破滅であること。そこへ関与する愛における挫折、LE COLONEL では純朴に没入することで命取りとなり、笑いを誘うのであるが、ZANGRA では主人公の無関心が後に決定的すれ違いを生じ、皮肉な滑稽さを生んでいる。¹²⁾このことは、男女の愛に対して後期作品ほど懐疑的となるブレルの特徴を反映している。加え

て、もうひとつの符号は *ennuie* である。

je m'ennuie quelquefois (ZANGRA)

Le Colonel s'ennuie (LE COLONEL)

ennuie はブレルにおいて否定的語であり、精神の非覚醒状態と結びついている。¹³⁾

以上の点から、ZANGRA は LE COLONEL を下敷きにしているといえ言い過ぎかもしれないが、少なくともブレルの人間劇固有の強烈な人物像の原型が、遡ること3年の LE COLONEL の中に見出せるのである。

更にテキスト自体においても、繰り返しパターンの機能の仕方に共通性がある。但し ZANGRA ではパターン化がはるかに徹底して押し進められ、それによって自らの表現意図を効果的に聴き手に伝えている。まず時の移行が各節1行目の軍隊階級名の変化で示されるが、こちらでは計5節に渡っており、この期間の長さが中心テーマである「待つ」行為を強調している。次に繰り返し自体に内在する停滞感や滑稽さが、1節6行のうち2～4行目を最終歌節を除いた4節とも完全に同じ詩句とすることで生み出されている。パターン化によって聴き手の予測が働くことを巧みに利用している点は、LE COLONEL のSa-3の逸脱にも窺えるが、ZANGRA では遥かに発展している。主人公と対話者それぞれの関心の対象を、各節6行目の同じ位置に現れる*chevaux・amour*の2語に象徴させ、S-4で主体の方を入れ換えることで両者の決定的すれ違いを強く印象づけている。¹⁴⁾最終歌節では、主人公の執着から諦めへの変化を、前4節で繰り返しとなっていた2行目を元に、これを僅か3音節変えることで表している。¹⁵⁾同様に3行目では、*ennemi・héros*の2語のみを同じ位置に残し、主人公が待ち続けたチャンスが期待を放棄したその瞬間に訪れるという結末の皮肉さを鮮明にしている。¹⁶⁾

こうした対照関係を作り出すために、不必要な叙述は一切入れていない。これから見ると LE COLONEL はいかにも説明過剰に思われる。また、語りの形式も LE COLONEL では a 節は部下の兵士からの問い掛け、b 節は3人称による Colonel の描写、そして c 節での <je> の介入と一貫性は見られず、しかも最後に来て Colonel が歌っているブレルに重なってしまう。これに対して ZANGRA では語り手は一貫して <je> つまり Zangra 自身であり、そのことは各節1行目の繰り返し《*Je m'appelle Zangra*》によってくどのほど念が押されている。よってブレルは Zangra を、Zangra だけを演じているのであり、聴き手の注意は演じられた人物像にのみ集中し、これを生身のブレルと同一視することはない。¹⁷⁾つまり語りの形式において、LE COLONEL は物語叙述的であるのに対し、ZANGRA はより簡潔で演劇的なのである。¹⁸⁾

この物語叙述的な LE COLONEL と演劇的な ZANGRA という違いは、ブレルのステージ・パフォーマンスの変遷に対応している。デビュー初期のブレルの演奏スタイルは、当時隆盛を

極めた標準的なシンガー・ソングライター (ACI = auteur-compositeur-interprète) スタイル、即ち生身の作者自身が自ら弾くギター伴奏にのせて、直接聴き手に向かって語りかけるものであった。やがて彼は弾き語りのギターを手放して演奏をバック・ミュージシャンに任せる。両手が自由になったことで、今や伝説となったあの全身による舞台表現へと近づいていくのだ。この「両手の解放」は59年のことで、¹⁹⁾ まさに58年の LE COLONEL と61年の ZANGRA の間に位置しているのである。

IV 結論

以上のように、ブレルは繰り返し構造による作詞技法を、初期の替え歌的な使用から、より積極的に対称を作り出すための使用を経て、最終的に様々な効果を作品の表現意図のために利用するまでに確立していった。その過程で59年の「両手の解放」という演奏スタイル上の転換点を挟んで、LE COLONEL と ZANGRA が一直線上の対比を示している。「待つ」ことによって破滅した悲惨で滑稽な主人公 Zangra は、この作詞技法を駆使し、新しいパフォーマンス・スタイルによって描き直された Colonel と言えるのではないだろうか。

注

- 1) 我が国でよく知られた楽曲では、例えば「四季の歌」(詞・曲 荒木とよひさ) など。
- 2) 《Je vous mets au défi d'exprimer clairement la moindre idée en trois couplets et trois refrains. (...) Donnez-moi dix pages et je vous expliquerai comment je vois l'enfance. Mais, la chanson ne durant que trois minutes, les dix pages vont se réduire à un vers (...)》
(*Poésie et chansons Jacques Brel*, Seghers, 1964, p.46)
- 3) Cf. 拙論, “ ジャック・ブレルの作詞技法に冠する一考察 - ZANGRA に見る詩句固定の効果 ”【*藝術研究*】第5号, 広島芸術学会, 1992, pp.48-61
- 4) 歌詞引用は全て *Jacques Brel Oeuvre intégrale*, Robert Laffont, 1986による。作詞はブレル自身。創作年はレコーディング年 (France Brel & André Sallée, *Brel*, Solar, 1988による) と著作権登録年のうち早い方を採用。尚, 楽曲名は全て大文字で記す。
- 5) それぞれ「善意の人々」「聖ヨハネ祭(恋人たちの祝祭でもある)」を示している。
- 6) 《Brel, plus tard, avouera avoir commis une chanson “d'extrême droite” (...)》(Fr. Brel & A.Sallée, *op.cit.*, p.30)
- 7) 7行目パターン 《En riant tout(e)s _____ ① _____ baisers _____ 》において, ブランク①はS-1から順に次のように入れ代わる:
les filles vous donneront leurs → Paris se changera en → la terre se changera en

- 8) Cf. Fr. Brel & A. Sallée, *op.cit.*, p.37, 及び 《des forts en rien / (...) qui seront pharmaciens》 (ROSA /'62) また海へ出たまま還らぬ男の妻の哀しみを歌う L'OSTENDAISE ('68) では 《Notre Ostendaise /.../ Devient maîtresse / D'un pharmacien》 と歌われている。
- 9) 《les artifices usuels de la comédie, la répétition périodique d'un mot ou d'une scène, (...)》 (Henri Bergson, *Le Rire*, Presses Universitaires de France, 1959, p.404; 【笑い】 ベルグソン全集第3巻, 白水社, 1965)
- 10) 《la répétition est le procédé favori de la comédie classique. Elle consiste à disposer les événements de manière qu'une scène se reproduise, soit entre les mêmes personnages dans de nouvelles circonstances, (...)》 (*Ibid.* p.445)
- 11) LES PIEDS DANS LE RUISSEAU ('55) にこのテーマが見られる: 《Je vois mon image moi je vois l'idiot》。
- 12) まわりがいかにかに愛について語ろうとも, 馬つまりステータスにしか関心を持たなかった主人公が, 最後によくやく女性に愛を語ったとき, 相手の関心は主人公の所有する馬であった。注14参照。
- 13) Cf. POURQUOI FAUT-IL QUE LES HOMMES S'ENNUIENT ('63) など。
- 14) 6行目 S-1~4 Mais elles rêvent d' }
 Mais elle parle d' } amour(s) { et moi de mes }
 Il boit à mes } { et moi de mes } chevaux
 Je parle enfin d' } { et moi à ses }
 } { mais elle de mes }
- 15) 2行目 S-1~4 Au fort de }
 S-5 J'ai quitté } Belonzio qui domine la plaine
- 16) 3行目 S-1~4 D'où }
 S-5 Et } l'ennemi { viendra qui me fera }
 } { est là; je ne serai pas } héros
- 17) 創作・演奏者としての自分自身の意図と, 聴き手の楽曲の受け取り方のずれに対する一種諦めの気持ちを, プレルは対談のなかで次のように表明している:
 (自分が歌の中の登場人物と同一視されてしまうことに抵抗を感じるかという質問に対し)
 《J'y suis résigné. Je ne l'ai pas voulu mais je l'accepte. Je peux même dire que je suis presque content lorsque quelqu'un me déclare qu'il considère telle ou telle de mes chansons comme une chanson d'amour.》 (*Poésie et chansons*, p.48)

逆に言えばプレルは「登場人物と同一視され」たり, 作品が意図に反して「ラヴソングと見做され」たりしうることを明確に意識している。後期作品ほど登場人物は演技をとおして出現し, また通常の意味でのラヴソングからも遠ざかっている。これには作詞技法とパ

パフォーマンス能力の相互発展が大いに貢献している。

- 18) アリストテレスの行った作者の介入の仕方によるジャンル分類に従えば、LE COLONEL は叙事詩、ZANGRA は演劇に当てはまる。Cf. 『詩学』第3章、世界の大思想20 アリストテレス、河出書房新社、1974、p.357。「叙事詩よりも短い長さにおいて模倣の終わりがくるという点においても悲劇はいつそうすぐれている。なぜなら、より圧縮されたものは多くの時間をかけて、水割りしたものよりもいつそう快いからである。」
(*Ibid.*, p.390)

- 19) Fr.Brel & A.Sallée, *op. cit.*, p.44

音響資料

Jacques Brel Intégrale (10 CD), Barclay 8167192

Sur la formation de la technique de parolier de Jacques Brel

Ritsuko TOITA

Plusieurs des chansons de Jacques Brel comportent des répétitions: c'est à dire plusieurs vers, phrases ou mots en commun entre toutes les strophes d'une chanson. C'est une technique que Brel a développée pour bien communiquer ce qu'il avait à exprimer dans la durée limitée d'une chanson, trois ou quatre minutes en général.

La répétition est utilisée déjà dans les oeuvres de son début comme auteur-compositeur-interprète en 1953, mais de façon non efficace. Il se peut cependant que ce procédé ait alors facilité la création de cet auteur débutant.

C'est avec les ans qu'il a amplifié cette technique d'écriture. Par exemple dans deux titres créés en 1955, LA BASTILLE et QU'AVONS-NOUS FAIT, BONNES GENS, les mots sont sélectionnés et agencés pour former un cadre, de sorte que les deux premières strophes sont mises en équilibre et que la troisième est contrastée avec les deux précédentes. C'est ainsi que l'auteur schématise ses idées.

Cette technique trouve sans doute son achèvement avec ZANGRA(1961). En comparaison de cette chanson, LE COLONEL (1958) occupe une position remarquable. Sa structure solide et la fonction de celle-ci sollicite de rapprocher ces deux titres. L'usage de la répétition fait surgir une ressemblance entre les deux héros, le Colonel et Zangra, qui sont d'ailleurs tous deux soldats. Mais tandis que l'image de Zangra correspond bien à ce que Brel a voulu évoquer, un homme qui périt d'avoir attendu quelque chose, l'image ridicule du Colonel qui meurt par sa bêtise n'a pas été son but.

Avec la répétition le texte devient moins propre à la description, mais en revanche plus concis et plus efficace en scène. Entre LE COLONEL et ZANGRA Brel a cessé de s'accompagner à la guitare et s'exprime désormais avec tout son corps. Ce changement de style dans l'interprétation se situe à la charnière entre ces deux titres.