



HAL
open science

Sens de la liste en chanson contemporaine

Joel July

► **To cite this version:**

Joel July. Sens de la liste en chanson contemporaine. Michelle Lecolle, Raymond Michel et Sophie Milcent-Lawson. Liste et effet de liste en littérature, Classiques Garnier, 2013, Rencontres 59 Série Théorie de la littérature, ISBN 978-2-8124-0994-3. hal-01216783

HAL Id: hal-01216783

<https://hal.science/hal-01216783v1>

Submitted on 25 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sens de la liste en chanson contemporaine

Qu'est-ce qui différencie une liste en chanson ? Son autonomie ? Or lorsque la liste (mise en série de bonne longueur) s'intercale dans un récit, elle établit une digression aux valeurs multiples : rôle descriptif, effet pictural, assise pour la crédibilité intellectuelle et mémorielle du narrateur, valeur de dépersonnalisation, jeu parodique, intention ironique et satirique, stratégie dilatoire, effet de socialité, mise en attente du lecteur, tentative testimoniale, défragmentation du point de vue, etc. Mais toutes ces valeurs ou la plupart sont sans doute à lui attribuer en regard du péritexte narratif qui l'accueille et la comprend. Même quand, pour certaines séries chaotiques, elles imitent le réel incohérent par une apparence de désordre, les listes en contexte prendront tout de même du sens dans le rapport qu'elles entretiennent avec leur cadre romanesque. Voyons simplement la sottise d'André Gide *Paludes* dans laquelle est insérée par le narrateur sur son agenda une « Liste des choses à faire », comme se lever à telle heure, rendre visite à untel, écrire à tel autre, chercher des synonymes à un mot inutile... D'emblée comique par la vanité et l'absurdité des propositions énoncées, cette liste ne devient une franche parodie que parce qu'elle se rejoue au fil de l'œuvre, mise à jour par les événements du lendemain et mettant au jour des projets avortés qui renforcent la pusillanimité du narrateur et la dénonciation satirique qu'en fait l'auteur.

Mais en poésie ou en chanson, nous avons affaire à des accumulations qui sont l'intégralité du texte autonome ou sa majeure part : la liste y est première et dans un format court aussi normalisé que la chanson¹, elle ne peut même y être que première, sauf à n'être pas une liste d'envergure. Elle ne se rattache pas à une structure supérieure qui pourrait la légitimer ; ce qui crée un conflit entre cette exigence d'envahir le texte et la valeur littéraire qu'on n'attribue pas *a priori* aux listes courantes qui jalonnent notre quotidien et sont sans prétention poétique : liste de courses sur le bloc-note de cuisine, ordonnance de médecin sur du papier à en-tête, tract syndical sur du papier recyclé de couleur verdâtre². En outre, parce qu'elle est restée en vers plus ou moins traditionnels, que son accompagnement musical entérine les pauses rythmiques et les retours à la ligne, la chanson relève de l'inventaire et incite, lors de la transcription, à une disposition tabulaire, ce qui l'éloigne encore davantage d'une forme littéraire canonique. Alors quel sens peut donc avoir une chanson sous forme de liste ? Qu'est-ce qui pourra supporter cette liste de la chanson ? Et quelle prétention littéraire pourra-t-elle encore recéler ?

Faire profit du désordre

La liste en chanson, phénomène fréquent et ancien, apparaît sous un jour moderne ou à la mode. Pour se garantir de l'oubli, de la difficulté de mémorisation et de la dissolution du sens, la rhétorique d'un genre oral recourt naturellement aux répétitions, redouble les schémas syntaxiques et suit volontiers une structure énumérative³. Mais ces

1 « Le texte transmis par la voix est nécessairement fragmentaire » (Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 56) ; nécessité sur laquelle les modalités d'enregistrement et de diffusion sont venues mettre des contraintes techniques et commerciales.

2 « Laissez glisser / Papier glacé / Les sentiments / Papier collant / Ça impressionne / Papier carbone / Mais c'est du vent ». (Serge Gainsbourg, « Les p'tits papiers », 45-tours *Régine*, Pathé-Marconi, 1964)

3 En est la première preuve son utilisation ludique dans les scies de notre enfance qui se poursuit dans les vertus pédagogiques des chansons à parallélisme numéral.

pratiques nécessaires prennent un pli systématique depuis les années 80.

Si Jacques Brel fut certainement l'interprète privilégié de ces formes, il faut se rappeler que l'accumulation s'inscrivait chez lui dans une technique du *crescendo*¹ et qu'elle n'avait rien à voir avec le joyeux fatras qui préside à présent. C'est le goût de l'insistance et le désir d'architecturer le réel qui poussent Brel à créer des séries homologiques², selon la terminologie de Madeleine Frédéric. Ces structures en échafaudage déclenchent alors une rythmique de l'ascension, marque de fabrique brélienne. De même, une chanson comme « Le métèque » de Georges Moustaki propose une énumération fondée sur la progression synecdochique : un patron grammatical de complément circonstanciel fédère les deux premières séquences, « avec ma gueule [...] avec mes mains [...] avec mes yeux [...] avec ma bouche [...] avec ma gueule [...] avec ma peau [...] avec mon cœur [...] avec mon âme³ ». D'une part, ce paradigme est agencé selon un double principe : retour au début de chaque séquence du motif de la « gueule » et mouvement vers des parties sensibles du corps ; d'autre part, il diffère la réalisation de la phrase (protases en attente d'apodotes) qui aboutit en troisième séquence à des groupes verbaux : « Je viendrai boire tes vingt ans [...] Et je serai prince de sang [...] Et nous ferons de chaque jour [...] ».

Bref, jusque-là, les chansons énumératives étaient très ordonnées. Le processus fatrasique actuel est tout différent. Au lieu de faire croître la parole, il a plutôt tendance à niveler et mettre sur un pied d'égalité saugrenu les divers éléments de la liste.

Aller à un concert
Repeindre ma chambre en vert
Boire de la vodka
Aller chez Ikea
Mettre un décolleté
Louer un meublé
Et puis tout massacrer

Cet extrait est tiré d'une chanson qui n'a pas d'autre intérêt que de s'intituler « La liste⁴ » et d'avoir rencontré le succès sous un label assez voisin de la Nouvelle Scène française⁵. Les infinitifs s'additionnent sur un principe de banalité que la cantrice⁶ revendique au moment où une variation vient en expliquer la motivation : « J'ai rien trouvé de mieux à faire / Et ça peut paraître bien ordinaire / Mais c'est la liste des choses que je veux faire avec toi. »

Autre exemple chez un A. C. I. (Auteur, compositeur, interprète) de plus grande

- 1 Patrick Baton, *Jacques Brel, L'Imagination de l'impossible*, Bruxelles, éd. Labor.Patrick Baton, 2003, p. 26-29. Plus loin (p. 53-63), l'auteur développe l'exemple de « Litanies pour un retour » (1958) pour prouver que les allotropies sont minimisées par l'évidence des premiers items (« cœur », « âme ») et la coda du dernier vers.
- 2 Dans « Il y a », « L'âge idiot », « Quand on n'a que l'amour », « Les paumés du petit matin », « Fils de... », « Isabelle », « Heureux », « Les fenêtres », « Prière païenne », « L'ivrogne », « Dites, si c'était vrai », « Dis-moi tambour », jusqu'à des énumérations généreuses qui couvrent l'intégralité du texte, notamment dans « Seul ».
- 3 Georges Moustaki, « Le métèque », Album *Le Métèque*, éd. Continental / Production « Polydor », 1969 (http://www.dailymotion.com/video/x1lt3v_georges-moustaki-le-meteque-1969_music).
- 4 Rose, « La liste », Album *Rose*, EMI/Virgin, 2006 (http://www.dailymotion.com/video/x1br52_rose-clip-la-liste_music).
- 5 En 2003, le chanteur suisse Jérémie Kisling propose déjà une chanson intitulée « La liste » : moins une liste formelle qu'une évocation de liste, celle que le personnage, exclu du monde, rédige : « J'ai dressé une liste de toutes mes affaires / Une liste exhaustive, numérique, exemplaire / De la moindre fourchette à ma plante en plastique / Tous au même régime sur ma liste pratique ». Jérémie Kisling, « La liste », Album *Monsieur Obsolète*, éd. Sony Jive Epic, 2003 (<http://www.youtube.com/watch?v=UDrPuCuBE6Y>).
- 6 Personnage qui dit *je* dans un texte de chanson : Stéphane Hirschi, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres / P. U. de Valenciennes, 2008, p. 20.

valeur. Clarika, chanteuse satirique, est assez coutumière des listes fatrasiques :

Je frai tout pour toi
M'ach'ter l'Intégrale de Sardou
Me couper un doigt
Je te promets je ferai tout
Pour toi je veux bien
Habiter Saint-Germain en Laye
Lir' Marx en latin
Sortir avec Julien Courbet
Si ça t'fait kiffer
Tu pourras m'appeler Titine
Je m' frai tatouer
Le drapeau belge sur la poitrine

Ce tout début de la chanson¹ privilégie la succession surprenante². Il suscite le rire en mettant en juxtaposition des propositions (au sens propre et au sens grammatical) qui visent le coq-à-l'âne hyperbolique³. Cette suite est d'ailleurs un confort pour les contraintes rimiques puisque, visant l'hétéroclite, Clarika peut les satisfaire par des noms propres (*Sardou, Courbet...*) ou des mots argotiques (*kiffer*). En outre, l'énumération chaotique remplit des missions comme celle d'offrir un effet de surprise et de créer le sentiment d'abondance chez l'auditeur ou le destinataire, dont bénéficiera la visée persuasive des propos. C'est pourquoi si elle était jusqu'alors presque interdite dans le genre chansonnier, commercial et éphémère, qui nécessite pour capter l'attention d'un public distrait une compréhension synthétique rapide, elle pourra, comme une mode de l'absurde, investir les textes actuels. La chanson contemporaine profite du désordre et cherche le désordre. Le texte d'Alain Souchon « Putain ça penche⁴ », dont nous reparlerons, est très révélateur de cette écriture aléatoire. La version de l'album *La Vie Théodore* est différente de celle du clip où les mêmes éléments sont réagencés, les refrains déplacés, certaines marques publicitaires éliminées, d'autres ajoutées.

On trouverait certainement la source ludique de ces chansons en liste, moins, à l'évidence, chez Jacques Brel, que chez des adeptes des systèmes énumératifs à la fin des années 60 et au début des années 70, comme Serge Gainsbourg, Nino Ferrer, Jacques Dutronc, flanqué de Jacques Lanzman en guise de parolier ou encore Pierre Perret. Tout le monde pense au « Zizi » en 1974 mais aussi à « Mon p'tit loup » en 1979⁵. Dans ce dernier titre justement, l'énumération des activités consolatrices proposées par le chanteur à la jeune fille violée permettait des jeux de rimes euphorisants (comme celles en [o] grâce aux termes « Kilimandjaro », « Colombo », « Léautaud », « pêche de nuit au lamparo », qui renforcent l'exotisme). L'énumération part en tous sens géographiques, prolifère et ne se restreint pas aux pauvres alternatives (« fleur,

1 Clarika, « Ne me demande pas », Album *Joker*, Universal Music, 2005

(http://www.dailymotion.com/video/x2pw8p_clarika-ne-me-demande-pas_music).

2 Désordre que l'on ressentira en contrepoint de l'alternance régulière des 5-syllabes et des 8-syllabes.

3 Cela semble s'opposer ainsi à une chanson comme « La complainte du progrès » (B. Vian, 1956) : « Mon frigidaire, mon armoire à cuillères, mon évier en fer, et mon poêle à mazout, mon cire godasse, mon repasse-limace, mon tabouret à glace, et mon chasse-filou, la tourniquette à faire la vinaigrette, le ratatine-ordure, et le coupe-friture [...] ». Le coq-à-l'âne n'est pas présent même si les objets inventés à partir de néologismes sont individuellement loufoques. L'unité profonde de cette liste réside dans son objectif de dénonciation de la société de consommation et son sous-titre « Arts ménagers ».

4 Alain Souchon, « Putain ça penche », Album *La Vie Théodore*, Virgin, 2005.

(http://www.dailymotion.com/video/xsoon_alain-souchon-putain-ca-penche_music)

5 Pour le refrain : « T'en fais pas / Mon p'tit loup / C'est la vie / Ne pleure pas [...] » Pierre Perret, « Mon p'tit loup », Album *Ça la fait marrer*, éd. Adèle, 1979.

beau fruit ou l'oiseau merveilleux ») que faisait Victor Hugo à l'enfant grec dans une situation psychologique similaire.

Pour Dutronc chez lequel nous rencontrons aussi des listes dans quelques-uns de ses succès (« J'aime les filles », « Les playboys »), nous pourrions nous arrêter sur le titre « Il est cinq heures, Paris s'éveille¹ ». Légère par l'utilisation de la flûte, par la description immorale des noctambules parisiens, par le décalage satirique, la chanson semble soumise à un regard immédiat. Le tiroir verbal du présent, la localisation géographique qui vaut itinéraire (« Place Dauphine », « La Villette », « Place Blanche ») mettent en concomitance le déplacement du regard et le déroulement du texte et du chant. L'incohérence et l'anormalité des images accumulées reflètent la perception du réel, déstructurée par l'heure tardive et les jouissances et réjouissances suggérées en amont de la chanson. D'ailleurs, au final(e), le paradoxe se fera jour d'un chanteur qui va se coucher sans avoir encore sommeil, comme si entre le début et la fin de la chanson le temps s'était inutilement écoulé ou mis au ralenti de l'écrivain.

L'enchaînement désordonné supprime toute dynamique linéaire et la remplace par une dynamique circulaire qui décuple les effets comiques ou cyniques. Nous rions ou nous émouvons, en écoutant ces chansons en liste, de la maladroite concaténation des items, choisis par une politique de l'exagération ou du décalage. Mais elles peuvent pourtant paraître réalistes ou socialement bien senties du fait que le mouvement chaotique, cahoteux et répétitif imite le désordre de la vie même et que cela leur confère, en plus de leur charme intrinsèque, une humilité paradoxale dans le geste artistique.

Il y a là la peinture, des oiseaux l'envergure, qui luttent contre le vent.
Il y a là les bordures, les distances, ton allure, quand tu marches juste devant.
Il y a là les fissures, fermées les serrures, comme envolés les cerfs-volants.
Il y a là la littérature, le manque d'élan, l'inertie, le mouvement.

Parfois on regarde les choses telles qu'elles sont, en se demandant pourquoi.
Parfois on les regarde telles qu'elles pourraient être, en se disant pourquoi pas.

Il y a là là là, si l'on prenait le temps, si l'on prenait le temps.
Il y a là la littérature, le manque d'élan, l'inertie, le mouvement.

Dans ce début de la chanson que Gaëtan Roussel écrit pour Vanessa Paradis² et qu'il titre « Il y a », renvoyant à une tradition du poème énumératif, les présentatifs et les déictiques (formant avec l'article féminin singulier une sorte de métatexte en lallations) incitent à envisager la liste comme une *main courante*. Or ces « choses » (hyperonyme le plus général qui soit) que le refrain collectivise en nous disant qu'elles suggèrent tantôt une interrogation défaitiste, tantôt un éblouissement prospectif semblent renvoyer aux objets du monde sur lesquels le regard du chanteur se pose lors des couplets ; objets du monde variés dont il est difficile de savoir s'ils se rangent parmi ceux qui suscitent la réaction fataliste ou la réaction enthousiaste ; ils se présentent derrière chaque anaphore par groupes de deux à quatre qui parfois peuvent se recouper (« fissures » / « serrures », rapprochement que les homéotéleutes - ou rimes internes en [yR] - ont tendance à faciliter) et parfois semblent en antinomie : « le manque d'élan,

1 Jacques Dutronc, « Il est cinq heures, Paris s'éveille », éd. Vogue, 1968 (http://www.youtube.com/watch?v=7whXkifG_ms).

2 Vanessa Paradis, « Il y a », Album *Divine Idylle*, Universal music, 2008 (http://www.dailymotion.com/video/xaunpy_vanessa-paradis-il-y-a-clip-officie_music).

l'inertie, le mouvement ». La logique du déroulé des items est fuyante. Ainsi en évoquant « les distances », avec ce pluriel qui restreint le signifié à l'éloignement, notamment dans les relations humaines, Gaëtan Roussel oriente le sémantisme du mot « allure », qui suit, vers une notion de vitesse ; mais celle-ci se met ensuite en contradiction avec l'enchaînement adverbial « juste devant ». Impossible alors pour l'auditeur/lecteur de trancher : cette situation du chanteur qui suit son partenaire (le destinataire de la chanson) à courte distance mais distance tout de même, dans quel cadre de l'alternative rentre-t-elle ? Celui des yeux déçus qui interrogent le monde sur son absurdité ou celui des yeux émoustillés par le désir et les perspectives d'avenir ? Ainsi malgré la musique, la voix fragile et chaude de Vanessa Paradis, le moule syntaxique, ces suites nominales instaurent implicitement des ruptures du linéaire et, suivant le regard, les connotations changent : les cerfs-volants « comme envolés » deviendront « comme emmêlés » dans un couplet final.

La liste dans la chanson contemporaine est une boîte cylindrique qui ne donne pas facilement sa clé ou son code et nous rappellerons le mot de Michel Foucault¹ : « On sait ce qu'il y a de déconcertant dans la proximité des extrêmes ou tout bonnement dans le voisinage soudain des choses sans rapport ; l'énumération qui les entrechoque possède à elle seule un pouvoir d'enchantement. »

Il y a « enchantement » (et la racine du mot nous arrange) à se laisser surprendre par l'imprévu autant qu'à surveiller les échos sémantiques que l'énumération chaotique étouffe. Or dans un genre musical, la primauté aux échos phoniques² offre une piste pour interpréter (au moins dans un premier temps ludique) les engrenages choquants de ces chansons en liste contemporaines. C'est encore Gaëtan Roussel qui nous servira de preuve avec « Léa », l'une des chansons écrites sur le premier album³ du groupe Louise Attaque, dont nous proposons ici le deuxième couplet et le refrain⁴. Les jeux paronymiques, l'ambivalence de la syllabe [pa], les sollicitations du mot suivant par la finale du précédent font accepter la suite comme homologique alors qu'elle est entièrement construite sur des antinomies ou du coq-à-l'âne :

Léa,
Elle est pas intérimaire, elle est pas comme ma mère
Elle est passagère, elle est pacifiste,
Elle est pas d'accord, elle est passionnée
Elle est pas fute fute, elle est pathétique, elle aime pas tous mes tics
Elle est pas solitaire, elle est pas solidaire, elle est paresseuse
Elle est pas réciproque, elle est pas en cloque
Elle est pas d'la région PACA, oh elle a qu'à s'envoler

Léa,
Elle est parisienne, elle est pas présentable, elle est pas jolie, elle est pas moche non plus, elle est

1 Michel Foucault, 1966, *Les Mots et Les Choses*, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 15).

2 Umberto Eco donne Homère en modèle illustre d'une liste dont le déroulé se fait moins pour le bien fondé des signifiés que pour la résonance des signifiants : « Homère se serait épris non de la forme de son monde possible, mais des sons de ces noms. En ce cas, il serait passé d'une liste s'intéressant aux référents et, en tout cas, aux *signifiés*, à une liste s'intéressant aux sons, aux valeurs phoniques de l'énumération, c'est-à-dire aux *signifiants*. (Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 118)

3 Album considéré, selon les classements, comme le plus vendu en France (deux millions dans la première année qui suit sa parution, près de deux cents semaines présent dans le Top 200, de fréquentes et récentes relances de sa commercialisation).

4 Louise Attaque, « Léa », Album *Louise Attaque*, Atmosphériques, 1997 (<http://www.youtube.com/watch?v=aGJC0KAPeYA>).

pas à gauche, elle est pas à droite, elle est pas maladroite

Support de liste

En cherchant un sens à la liste dans une chanson, nous devons aborder la signification de la chanson en liste, condition *sine qua non* de sa littéarité, lors même qu'elle n'a pas ou peu de sens (organisation, orientation) et que cette liste envahit le texte. Or la suite énumérative obtient du sens avec son accompagnement : le titre et surtout le refrain (qui souvent inclut le titre) lui servent de support¹. Au milieu d'une liste, le refrain, élément redondant, apparaît paradoxalement singulier en venant trouer le magma des éléments mis en série. Il peut ainsi opportunément remplir le rôle de catalyseur pour faire signifier les faits listés qui retrouvent alors leur cohérence perdue.

Toutes les exagérations saugrenues de Clarika dans « Ne me demande pas » (Lire Marx en latin ou se faire tatouer le drapeau belge sur la poitrine) deviennent à l'énoncé du refrain des propositions compensatoires pour éviter le châtement de la corde au cou et du joug matrimonial : « Mais ne me demande pas / Ma main ». Le refrain sert de glose explicative pour le lecteur/auditeur auprès duquel l'accumulation avait fonctionné comme une mise en suspens. C'est de manière évidente le cas de la chanson de Benjamin Biolay « Ton héritage² », dont nous copions un couplet et le refrain qui interviendra pour la première fois en cinquième strophe après quatre occurrences musicales de couplet :

Si tu aimes les soirs de pluie
Mon enfant, mon enfant
Les ruelles de l'Italie
Et les pas des passants
L'éternelle litanie
Des feuilles mortes dans le vent
Qui poussent un dernier cri
Crie, mon enfant

Ça n'est pas ta faute
C'est ton héritage
Et ce sera pire encore
Quand tu auras mon âge
Ça n'est pas ta faute
C'est ta chair, ton sang
Il va falloir faire avec
Ou, plutôt sans

Les propositions subordonnées dans les couplets ne se réalisent que par les principales du refrain et cette mise en attente avec un *si* subordonnant d'une construction attributive est très proche d'un présentatif qui emboîterait refrain et couplet : *Ton héritage est d'aimer les soirs de pluie*. Si différentes que soient toutes ces subordonnées

1 Remerciement à Madeleine Jeay qui nous a fourni lors du colloque de Metz l'exemple de Chloé Sainte-Marie qui offre la particularité dans « Mishapan Nitassinan » (2002), sur un texte de Joséphine Bacon, de ne placer de bout en bout que des toponymes liés à une présence amérindienne. L'isotopie y fonctionne à plein pour servir la cause innue mais le support à ne pas négliger serait ici paratextuel (un adossement plus qu'un support) : la personnalité de la chanteuse québécoise, connue pour ses prises de position, comme le prouve encore son album de 2009 *Nitshisseniten e tshissenitamin* (« Je sais que tu sais »).

2 Benjamin Biolay, « Ton héritage », Album *La Superbe*, éd. Naïve, 2009 (http://www.dailymotion.com/video/xhb548_benjamin-biolay-ton-heritage-clip-officiel_music).

dans les couplets, leur juxtaposition les met en sympathie. Au final, les éléments discontinus composent le portrait homogène du père de famille qu'est devenu le chanteur Benjamin Biolay. La chanson se rattache alors à une double tradition, celle du discours initiatique¹ et celle du chanteur (nouvellement) père de famille qui adresse un discours élogieux et extatique à sa fille qui s'épanouit².

Différemment de Biolay ou Clarika dont les refrains venaient justifier la liste, il peut s'établir avec les couplets un rapport plus allusif comme dans « Il y a » chanté par Vanessa Paradis, voire plus symbolique comme dans le titre d'Alain Souchon que nous citons précédemment. Le pronom démonstratif *ça* est-il anaphorique de la liste des marques ?

Nike / Gap / Diesel / Chanel / Cacharel / Vancleef & Arpels / Hermès / Converse / Yamamoto / Petit Bateau / Dim / Prada / Armani / Helena Rubinstein

Putain *ça* penche / On voit le vide à travers les planches

Musicalement, nous sommes loin des ballades que Souchon réclame à Laurent Voulzy pour unifier le ton, mettre en valeur son brin de voix et contraster avec le propos souvent pessimiste. Le rythme martèle chaque enseigne publicitaire pour orienter l'auditeur vers la dénonciation du phénomène de mode (notamment vestimentaire). Ce très long inventaire (cinquante-deux marques citées avant la première occurrence du refrain) donne une impression de saturation et d'écœurement que le refrain confirmera implicitement. On y notera l'injure « Putain » qui a valeur d'interjection marquant le danger et le démonstratif abrégé *ça*, méprisant, qui est à double entente : c'est à la fois la société qui penche nocivement vers la consommation outrancière (déjà dénoncée par Souchon dans « Foule sentimentale » en 1993) mais ce peut être aussi le gong inépuisable des enseignes qui provoque la nausée et le vertige, un vertige à l'égard de la liste en tant que procédé. Couplet énumératif et refrain discursif seraient des énoncés à ne pas mettre sur le même plan : le refrain n'est pas la réalisation des couplets mais il est une réaction aux couplets. L'intention critique est construite et induite par cette structure alternée.

Or si le vertige est provoqué par l'énumération en tant que procédé qui vise à l'exhaustif, la finesse du texte de Souchon est de relier paradoxalement l'impression de trop grande complétude avec la notion d'un vide en interstice. La liste des marques, comme des planches mal juxtaposées, fait le vide autour d'elle et le parti pris d'un texte minimaliste, en syntaxe et en créativité lexicale, mime ce vide existentiel auquel nous pousse la société des « avoirs pleins nos armoires³ ».

Liste de lieux communs

Comme nous avons pu aussi le remarquer chez Biolay, les items de la suite, si précis et si intimes qu'ils soient, prennent par leur succession une valeur emblématique. Analysons en détail la chanson « Les épices du souk du Caire⁴ » de Bénabar que nous

1 Eddy Constantine chantant en 1955 avec sa fille Tania « L'homme et l'enfant » (« Mon enfant, mon enfant, c'est vrai la terre est ronde ») ou certaines chansons de Serge Reggiani comme « Le petit garçon » (1967, Album N° 2) et « Ma fille (mon enfant) » (1971, Album *Rupture*).

2 Claude Nougaro avec « Cécile », Renaud avec « Mistral gagnant » et Serge Gainsbourg avec « Lemon incest ».

3 Alain Souchon, « Foule sentimentale », Album *C'est déjà ça*, Virgin, 1993.

4 Bénabar, 2005, « Les épices du souk du Caire », Album *Reprise des négociations*, Sony music (<http://www.youtube.com/watch?v=XDJxpmj8dfY&feature=related>).

engageons à aller écouter pour le plaisir et la clarté des références et dont nous ne citons que le début :

Un bébé encadré sur une étagère, un souvenir de vacances, un anniversaire.
Une fille qui sourit coincée dans un sous-verre, un cadre fantaisie, un bord de mer,
Et personne ne bouge dans la tribu des yeux rouges, tous différents, les mêmes photos pourtant :
Les grands derrière, les p'tits devant.

Ici la critique des photos identiques sert de thèse. Elle est appuyée par des reformulations explicites (l'adjectif *mêmes* récurrent) et surtout par une colère feinte qui s'envenime sous l'effet d'une instrumentation de fanfare, chère à Bénabar qui est à l'origine un modeste trompettiste. L'énumération passe en cours de chanson de l'indéfini au défini, du singulier au pluriel, insensiblement. Au fil du texte, de plus courtes mais plus denses énumérations offrent des angles de vue variés : choix de la disposition des cadres photographiques, réaction en discours direct libre face à certains clichés, manière de les classer ou de les ranger, types de possesseurs...

Du coup, la prolifération de ces cas particuliers à valeur emblématique aboutit à des cas généraux et à une semblance d'exhaustivité par des doublets antithétiques qui cherchent à circonscrire le réel : « en couleur ou bien en noir et blanc », « mates ou brillantes ». Au bout du compte, et le titre choisi « Les épices du souk du Caire » l'atteste, le lieu commun (ici extrêmement exotique mais parfaitement banal) déterritorialise le texte pour que l'auditeur se l'approprie et le refrain partiel (« les grands derrière les p'tits devant ») est moins choisi pour son signifié que pour son signifiant à connotation autonymique¹, en tant que discours stéréotypé des prises de photographie en groupe.

Pour la liste de ces chansons notionnelles ou thématiques (les photos ici mais par exemple « Les rateaux² » sur l'album 2011 du même Bénabar), il s'agit de rendre compte du nombre, de l'étendue, de la diversité à travers un échantillon représentatif parce que cliché et appartenant à l'expérience commune. Ces chansons généralisantes ne vont pas sans véhiculer – ça entre dans leur cahier des charges - bon nombre de stéréotypes consensuels voire démagogiques (souvent avec un abattage mécanique qui pourraient s'apparenter à une distance ironique plus ou moins évidente) contre lesquels Bénabar prévient ses détracteurs dans son titre « Politiquement correct » tiré du dernier album. D'ailleurs le choix d'un style populariste³, propre à la chanson contemporaine, n'est pas étranger à cette tentative d'universalité. Pour un exemple chez une autre représentante de la Nouvelle Scène française, on prendra un couplet et le refrain de « L'eau⁴ » de Jeanne Cherhal qui joue sur des parallélismes et leurs variations inattendues, sur des solécismes et le langage familier, pour créer une dynamique :

1 Dans une modalité (ou connotation) autonymique, le mot (ou l'expression) est réutilisé avec son signifié (contrairement aux emplois métalinguistiques nominalisés comme ceux du dictionnaire ou des manuels de grammaire) mais le cotexte attire l'attention sur son signifiant. Jacqueline Authier-Revuz (*Le Fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-95) a donné le critère d'identification essentiel de ces emplois variés, le blocage de la synonymie, puisque c'est justement ce mot, déjà entendu, et pas un autre que l'on pointe.

2 Bénabar, 2011, « Les rateaux », Album *Les bénéfices du doute*, Sony music (<http://www.youtube.com/watch?v=DUXSZa1IQ5A>.)

3 Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan. Coll. « Univers musical », 2007, p. 73-137.

4 Jeanne Cherhal, 2008, « L'eau », Album *L'Eau*, éd. Tibia/ Tôt ou tard (http://www.dailymotion.com/video/x13lzz_1-eau-jeanne-cherhal_music).

Même l'eau du corps l'eau qui s'évapore l'eau de l'aisselle
Même l'eau brouillée l'eau que j'en ai marre d'être mouillée
Même l'eau du corps l'eau qui s'évapore l'eau de vaisselle
Même l'eau qui pue l'eau qu'elle en a marre d'être bouillue

Oh ! C'est l'eau, c'est l'eau, c'est l'eau qui m'attire, c'est l'eau.

Les suites énumératives de la chanson contemporaine gardent bien sûr leur valeur comique ou dramatique (comme chez Ouvrard ou Vian ou Brel), mais alors qu'autrefois elles ordonnaient le monde dans des textes traditionnels et visaient sa perception homogène, aujourd'hui, en lien avec l'éclatement médiatique ou la déréalisation littéraire (de l'absurde à Chevillard), elles dispersent les images et émiettent des fragments de réalité. C'est à l'auditeur de redonner une cohérence à la liste pour qu'elle devienne vecteur de signes.

JULY Joël
Aix-Marseille Université
CIELAM (Centre interdisciplinaire d'étude des littératures Aix-Marseille), EA 4532

DISCOGRAPHIE

Bénabar, 2005, « Les épices du souk du Caire », Album *Reprise des négociations*, Sony music.

Bénabar, 2011, « Les rateaux », Album *Les bénéfices du doute*, Sony music.

Benjamin Biolay, 2009, « Ton héritage », Album *La Superbe*, Naïve.

Jeanne Cherhal, 2008, « L'eau », Album *L'Eau*, éd. Tibia/ Tôt ou tard.

Clarika, 2005, « Ne me demande pas », Album *Joker*, Universal Music.

Jacques Dutronc, 1968, « Il est cinq heures, Paris s'éveille », éd. Vogue.

Jérémy Kisling, 2003, « La liste », Album *Monsieur Obsolète*, éd. Sony Jive Epic.

Louise Attaque, 1997, « Léa », Album *Louise Attaque*, Atmosphériques.

Georges Moustaki, 1969, « Le métèque », Album *Le Métèque*, éd. Continental / Production « Polydor ».

Vanessa Paradis, 2008, « Il y a », Album *Divine Idylle*, Universal music.

Pierre Perret, 1979, « Mon p'tit loup », Album *Ça la fait marrer*, éd. Adèle.

Rose, 2006, « La liste », Album *Rose*, EMI/Virgin.

Chloé Sainte-Marie, 2002, « Mishapan Nitassinan », Album *Je marche à toi*, FGC Disques.

Alain Souchon, 1993, « Foule sentimentale », Album *C'est déjà ça*, Virgin.

Alain Souchon, 2005, « Putain ça penche », Album *La Vie Théodore*, Virgin.

Boris Vian, 1956, « La Complainte du progrès », éd. Warner Chappell Music.