



HAL
open science

“ Une littéararité hors la lettre : la chanson ”

Joël July

► To cite this version:

Joël July. “ Une littéararité hors la lettre : la chanson ”. ELFe XX-XXI, 2019, Extension du domaine de la littérature, sous la direction d’Alexandre Gefen et Claude Perez (n° 8). hal-02428411

HAL Id: hal-02428411

<https://hal.science/hal-02428411>

Submitted on 5 Jan 2020

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.

Joël JULY

MCF « Stylistique et langue françaises », CIELAM (EA 4235)

Aix-Marseille Université (AMU), Aix-en-Provence, France

Une littérarité hors la lettre : la chanson

« On se plaint souvent d'une perte d'audience de la poésie. Pourtant, à ma connaissance, aucune étude quantitative ne vient corroborer cette affirmation, et même tout laisse à penser le contraire. Du moins si on veut bien accepter l'idée que la chanson, qui est une des formes les plus anciennes et les plus universelles de la poésie, et aussi, depuis l'invention de l'enregistrement audiophonique, sa forme la plus foisonnante, relève pleinement de la poésie, et donc de la littérature¹. »

A ce jugement de valeur de Jean-Marie Schaeffer, de grande valeur, je ne peux qu'abonder. Mais pour que cela ne devienne pas un « jugement de valeur », aussi intenable qu'audacieux et qu'on oublierait aussitôt prononcé pour revenir confortablement à nos propres hiérarchies littéraires, souvent consensuelles, je me propose donc de l'étayer en revenant sur ce caractère populaire de la chanson, que Jean-Marie Schaeffer valorise en la gratifiant d'« ancienne » et d'« universelle » et que je cernerai à partir de deux autres critères, moins conceptuels et qui nécessitent, eux, une méthode d'analyse stylistique particulière : l'aspect performantiel de la chanson et les conditions relatives de sa simplicité.

La chanson est un genre populaire², qui doit l'être et qui doit s'efforcer de le rester malgré ses légitimes ambitions littéraires et poétiques. Une fois cet axiome solennellement posé, comme un pari sur l'avenir, il faut se hâter d'ajouter qu'elle ne risque pas de toute façon de s'affranchir de sa veine populaire tant qu'elle est une performance vocale et scénique et tant qu'elle reste une industrie lucrative. Ainsi

1 Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?* Vincennes, Ed. Thierry Marchaisse, 2011, p. 10.

2 Le savant sérieux se penche forcément sur ce qui s'est écrit, sur l'archive, quand l'oral éphémère ne peut intéresser que la culture populaire.

toujours funambule, la chanson hésite et se crée au croisement de deux aspirations : celle de parvenir tout de même au champ littéraire avec son « truc en plus » (musique et performance) et celle d'assumer sa différence générique qui fonde et exige sa popularité.

Pour mieux développer, définissons au préalable la performance (sans préjudice de qualité) comme la nécessaire mise en voix³ qui permet de réunir pragmatiquement et d'accorder rythmiquement deux supports hétérogènes : le vers et la mesure, l'énoncé et l'air, les paroles et les notes, le texte et la musique. Sans la performance, il y a donc deux travaux (exercices, ébauches, esquisses, appelons-les comme on voudra puisque artistiquement ils n'existent pas réellement et ne sont pas tout à fait destinés à être présentés isolément⁴) qui peuvent parfois être assez réussis séparément mais le plus souvent ne le sont pas puisqu'ils demeurent, en tant que moitié incomplète d'une structure cadre appelée chanson, des pièces inabouties, en kit, prêtes à l'emboîtement mais pas plus⁵. C'est cette incomplétude dont les études cantologiques témoignent en souhaitant rappeler constamment que la chanson est une forme « organique⁶ ». Mais c'est pourtant ce caractère polysémiotique, sans s'attarder sur l'intermédialité que permettent les clips-vidéo, qui multiplierait les biais d'analyse auxquels une partie non négligeable de la stylistique moderne, revenue de la rhétorique ou de l'analyse figurale, semble aspirer.

Pour autant, une fois qu'on en a bien pris conscience, une fois qu'on a fait taire les jugements de valeur qui voudraient comparer les textes de chanson à de la poésie écrite pour l'œil et la musique répétitive et légère des chansons à de la musique savante, il faut tirer les conséquences de cette popularité sur chaque pièce du puzzle

3 Mise en voix accompagnée ou pas d'une mise en scène naturelle : gestuelle du chanteur de salle de bain qui souligne le texte qu'il profère d'une moue complice dans le miroir ou de l'adolescente groupie qui appuie ses efforts laryngiques d'un cillement d'yeux, pantomime étudiée du chanteur professionnel qui écarte la main d'un geste auguste et rond au moment de la prouesse vocale ou qui caresse son sein gauche en tant que chanteur de charme.

4 Même si Internet, faute de mieux, multiplie les sites et les blogs qui se contentent de proposer les *lyrics* (souvent mal orthographiées), comme nos anciens cahiers de chansons. Par ailleurs, des sites comme Deezer, iTunes ou Spotify proposent les chansons en mode acousmatique et Youtube en mode audio visuel.

5 Dans *Jeux, modes et masses. La société française et le moderne 1945-1985* (Paris, Gallimard, 1985), le sociologue Paul Yonnet qui, en tant qu'amateur de rock, se désole de la production française commente tout de même l'impossible réduction, qu'on a tendance à faire pour le confondre, de cet art mixte de culture populaire à sa seule lettre ; il dénonce « l'inévitable quiproquo et l'inévitable déception provoqués par la réduction des chansons à leur texte » (p. 197).

6 Lire à ce sujet Louis-Jean Calvet « La tresse sémantique de la chanson », *Chansons. La bande son de notre histoire*, Paris, éd. de L'Archipel, 2013, p. 253-293.

et revenir, nous semble-t-il, à une étude homogène, consciente mais homogène, comme on le fait pour un texte de théâtre dont on sait pertinemment que sa nature sera complétée, et transformée, par la mise en voix, mise en rythme, mise en scène du comédien. Le mot *alchimie*, qu'on utilise d'ordinaire en évoquant le miracle de la voix qui concilie les deux systèmes hétérogènes (texte et musique), pourrait convenir pour décrire la valeur extrême qu'une musique facile (qui relève d'un art mineur en ce qu'il ne nécessite pas obligatoirement un long apprentissage) octroiera à un texte simple, mais il donne l'idée d'une fusion qui rendrait tout à coup inséparables les éléments, au point qu'il serait alors impossible de les identifier après cette opération ; alors que ce serait celle d'une émulsion qui m'intéresse, d'une mayonnaise comme il m'est arrivé de la présenter⁷ : il y a bien au départ un œuf (le texte) et de l'huile (la musique) et grâce à l'émulsion de la voix (le fouet autrefois, le robot mixeur depuis l'utilisation du microphone par Jean Sablon en 1936) les deux ingrédients interagissent, enfin, pour donner une substance qui a encore le goût de l'œuf, donc de la littérature et encore le goût de l'huile.

L'œuf ainsi posé en sa forme ronde, on peut alors dégager sur ses vers, son énoncé, les effets de cette contrainte technique (inaccomplissement du texte sans la nécessaire mise en chant – ou voix scandante), que nous avons précédemment orientés vers une dimension populaire, nécessairement populaire.

Or ce que la littérature appelle genre populaire est entaché par la facilité d'accès avec laquelle le public pourrait s'en emparer et par le niveau de langue du même nom. Pourtant une différence de taille (de nature et de naturel) est à envisager. Ce qui est réellement populaire (au sens connoté péjorativement) ne choisit pas de l'être, consciemment, consciencieusement et scrupuleusement. Il n'y a pas, hélas! chez le vulgaire un travail de sape contre une tentation du soutenu, de la fioriture, de l'hypotaxe ; le charretier et la harengère ne s'empêchent pas d'être Proust ! alors que c'est le cas dans la chanson qui maltraite sa prose (et sa poésie) pour que son texte passe la rampe et accède à l'auditeur avec la lisseur de l'œuf. Par exemple, la poésie,

7 Joël July, « Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchant le populaire », Gilles Bonnet (dir.), *La Chanson populittéraire*, Paris, éditions Kimé, coll. « Les cahiers de marge », 2013, p. 293-308.

destinée depuis plusieurs siècles à la seule lecture, peut ne pas surcharger ses effets par un refrain ; la chanson, elle, doit permettre malgré son éphémère audition une compréhension immédiate et une mémorisation rapide⁸.

C'est pourquoi, afin de mieux circonscrire (dans la forme) et en même temps élargir (dans le fond) cette contrainte populaire, constitutive du genre, pour la nettoyer de toute tâche originelle vulgaire, nous avons proposé il y a une dizaine d'années de parler du « popularisme » du texte de chanson, rattachant ce pli à de multiples facteurs : des facteurs que nous avons déjà évoqués comme la brièveté (inhérente à la fois au souffle de l'interprète⁹ et à la commercialisation en disque et surtout en radio), l'oralité (qui implique le discours et le libère, qui implique le soulignement des effets par la répétition¹⁰ ou la pauvreté du lexique) ; des facteurs qui entraînent des effets qui durcissent ces facteurs en un cercle vertueux. Car la performance, si elle a obligé le genre à être populariste et à le rester¹¹, transforme également cet appauvrissement provisoire en vertu définitive au moment de l'émulsion¹².

Le popularisme de la chanson française contemporaine, ce serait un moyen terme entre une parole qui cherche le naturel et le spontané et une attitude poétique qui réinvente le langage, en l'exposant. Pour en juger, il suffit de remarquer dans un texte de chanson ce qui le fait immédiatement accessible, familier, et que la mélodie et l'interprétation rendront d'autant plus facilement mémorisable tout en le sublimant. L'inscription dans la lettre de l'entrelacement musical concomitant et de la performance à venir relève du popularisme. Or ce popularisme s'ancre d'abord dans le

8 Joël July, « Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines », *Musurgia*, vol. 23 : Linguistique, stylistique, rhétorique, musique, ESKA, 2016, p. 87-104.

9 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 56 : « le texte transmis par la voix est nécessairement fragmentaire » pour des raisons physiologiques !

10 Répétition par la musicalité propre au rythme syntaxique que la mélodie pourra ou devra appuyer, répétition par la rime, répétition par le refrain ou ses substituts (parallélismes, anaphores, épiphores, paronomases qui font jeux de mots saillants à la fin des strophes, phases dans le rap ou le slam).

11 Et sans doute pourrions-nous dire la même chose de la musique populaire (vs musique savante), condamnée aux alternances, aux accompagnements prévisibles, aux arrangements à la mode.

12 « On comprend l'intérêt qu'il y a à distinguer l'adjectif *populittéraire*, qui renvoie à une poétique, c'est-à-dire à un jeu de formes, de l'adjectif *populariste*, qui, lui, souligne plutôt une intention, et donc détermine une esthétique. Dans une esthétique populariste, le discours métachansonnier offre au public la garantie que l'auteur se plie strictement aux lois du genre : il est un artisan scrupuleux et non un créateur ambitieux ou tourmenté. » (Stéphane Chaudier, « Métachanson et mystification : Charles Trenet et l'évidement lyrique », colloque international Charles Trenet, *Que reste-t-il de ses beaux jours ?*, Université polytechnique Hauts-de-France, Valenciennes, du 28/11 au 30/11/2018)

texte qui met en valeur les procédés rhétoriques témoignant de la visée communicative de la chanson. Du point de vue de la réception, on sait ce qu'apportera une performance vocale et scénique : adhésion du public, art vivant, corporéité, etc. Mais du point de vue créatif, il s'agit de chercher stylistiquement dans le texte comment la performance va actualiser de manière extraordinaire un texte ordinaire (qui souvent décrit le quotidien banal, de Piaf à Bénabar).

Ainsi Bénabar emprunte la voix d'une femme, Nathalie, dans son texte *Je suis de celles*¹³. Il s'accompagne seulement au piano et feint, avec la distance qu'impose sa voix d'homme, les sentiments d'une jeune femme (mariée, des enfants), qui confie à un ancien camarade de lycée, rencontré par hasard, quelques vérités sur son passé d'adolescente sans charme, facile et volage, méprisée. L'articulation soignée vient amplifier l'indécence et la sincérité (culpabilisante pour le destinataire) de cet aveu. Mais ce qui retient et émeut, c'est le soin avec lequel les paroles de Nathalie restent vraisemblables malgré l'incongruité de la situation (qu'elle fournisse tant de détails lors d'une rencontre inopinée, que ce soit la voix de Bénabar qui les porte). L'auteur diffuse d'ailleurs ces détails dans une syntaxe et un lexique qui ne se départent pas de la norme orale :

*Tiens, qu'est-ce que tu fais là ?
C'est moi, c'est Nathalie
Quoi tu me reconnais pas ?
Mais si*

*On était ensemble au lycée,
C'est vrai, j'ai changé
J'ai des enfants, un mari
Bah quoi, t'as l'air surpris...*

*J'étais pas destinée
À une vie bien rangée,
J'étais perdue
Mon mari m'a trouvée*

*J'étais de celles
Qui disent jamais non
Les "Marie couche-toi là"
Dont on oublie le nom*

*J'étais pas la jolie
Moi, j'étais sa copine
Celle qu'on voit à peine*

*Qu'on appelle machine
J'avais deux ans de plus
Peut-être deux ans de trop
Et j'aimais les garçons
Peut-être un peu trop*

*Bien sûr, vous aviez eu
Des dizaines de conquêtes
Que personne n'avait vues
Toujours pendant les fêtes*

*Pour beaucoup d'entre vous
Je suis la première fois
De celles qui comptent
Mais pas tant que ça*

*Je n'étais pas de celles
À qui l'on fait la cour
Moi, j'étais de celles
Qui sont déjà d'accord*

Vous veniez chez moi

*Mais dès le lendemain
Vous refusiez en public
De me tenir la main*

*Et quand vous m'embrassiez
À l'abri des regards
Je savais pourquoi
Pour pas qu'on puisse nous voir*

*Alors je fermais les yeux
A m'en fendre les paupières
Pendant que pour guetter
Vous les gardiez ouverts*

*Je me répétais :
"Faut pas que je m'attache
Vous, vous pensiez :
" Faut pas que ça se sache "*

*Mais une fois dans mes bras
Vos murmures essoufflés
C'est à moi, rien qu'à moi*

13 Bénabar, *Je suis de celles*, album *Les Risques du métier*, 2003, Jive Music.
<https://www.youtube.com/watch?v=jwcmsz3xibg>

Qu'ils étaient destinés

*Enlacée contre vous
À respirer vos cheveux
Je le sais, je l'affirme
Vous m'aimiez un peu*

*Certaines tombent amoureuses
C'est pur, ça les élève
Moi, je tombais amoureuse
Comme on tombe d'une chaise*

*Et gonflés de l'avoir fait
Vous donniez conférence
Une souris qu'on dissequé
Mon corps pour la science*

*Je nourrissais
Vos blagues de caserne
Que vous pensiez viriles
Petits hommes des cavernes*

*D'avoir pour moi
Un seul mot de tendresse
Vous apparaissait
Comme la pire des faiblesses*

*Vous les fiers à bras
Vous parliez en experts
Oubliant qu'dans mes bras
Vous faisiez moins les fiers*

*Et les autres filles
Perfides petites saintes*

*M'auraient tondu les cheveux
À une autre époque*

*Celles qui ont l'habitude
Qu'on les cajole
Ignorent la solitude
Que rien ne console*

*Vous veniez chez moi
Mais dès le lendemain
Vous refusiez en public
De me tenir la main.*

Malgré les rimes régulières, les vers s'approchent de la prose en n'offrant que peu de régularité métrique et c'est au naturel de la voix de compenser ces infractions. Or si l'intention de Nathalie, dans cette longue confession à brûle-pourpoint, ne semble nullement vengeresse, si la sobriété musicale lui donne de la lucidité et montre que les rancœurs sont oubliées, la voix prend de plus en plus de force au cours du texte linéaire (aucun refrain, sauf une coda dont la reprise vient délinéariser une strophe particulière : « Vous veniez chez moi / Mais dès le lendemain / Vous refusiez en public / De me tenir la main », strophe où l'acte d'accusation est le plus appuyé et dont la répétition au finale permet aux auditeurs de prendre enfin conscience que ce quasi-monologue est improbable mais aussi que nous n'avons à aucun moment douté de sa sincérité). C'est là que la parole ordinaire devient extraordinaire. Sa banalité, établie en une somme déployée et achevée, ne peut pas rester banale. L'artifice de cette parole fait catalyser dans le même temps que le naturel qui s'était au départ établi se fait oublier. Le discours impromptu de Nathalie se pose dans un cadre, se coule dans un moule qui se donne une intention, celle du moins d'aller jusqu'au bout, proche, prévisible, attendu, de la musique, celle peut-être de régler son compte une fois pour toute avec un passé qui importune. Et la chanson se complique ici de l'inadéquation sexuelle entre la cantrice et le chanteur ; exemple de ces chansons que j'ai appelée « menties¹⁴ » et que Stéphane Chaudier analyse dans l'ouvrage qui est

14 Joël July dans « Que reste-t-il de nos *ethes* ? », *L'Homme dans le style et réciproquement*, sous la direction de Philippe Jousset, Presses Universitaires de Provence, collection « Textuelles », 2015, p. 190-192.

paru en mars 2017 aux PUP, troisième volume de la collection *Chants Sons*, je le cite : « Dans cette polyphonie énonciative, un chanteur qu'on nomme l'interprète fait exister par sa voix un monde discursif où deux voix se répondent imparfaitement ; effacée, coupable, sonore et pourtant muette, la voix masculine fait croire à celle d'un personnage qui reçoit, dépité, la réalité d'un passé qu'il a peu ou mal soupçonné, celui de Nathalie dont les mots, seulement les mots et pas la voix, déroulent l'histoire partagée des deux interlocuteurs¹⁵. » Si la performance met à exécution les divers ingrédients culinaires de la chanson organique, elle en décuple les effets, les saveurs et transforme en monument ce qui n'est *a priori* « que » de la littérature populaire. Cette banalité (assumée le plus souvent) qui se trouve exhaussée par la vocalité, elle est d'ailleurs au cœur de certaines chansons qui la revendiquent :

*Pas la peine que je précise
D'où ils viennent et ce qu'ils se disent
C'est une histoire d'enfant
Une histoire ordinaire
On est tout simplement, simplement
Un samedi soir sur la terre¹⁶*

ou qui s'en amusent :

*Si c'est marqué sur internet, c'est p't-être faux mais c'est p't-être vrai (simple)
Illuminati ou pas, qu'est-ce que ça change? Tu t'fais baiser (basique)
À l'étranger, t'es un étranger, ça sert à rien d'être raciste (simple)
Les mecs les plus fous sont souvent les mecs les plus tristes (basique)
Cent personnes possèdent la moitié des richesses du globe (simple)
Tu s'ras toujours à un ou deux numéros d'avoir le quinté dans l'ordre (basique)
Si t'es souvent seul avec tes problèmes, c'est parce que souvent l'problème c'est toi (simple)
Toutes les générations disent que celle d'après fait n'importe quoi (cliché)¹⁷*

Mais dans un deuxième temps, il nous faudrait préciser de quelle manière la chanson reste simple et littéraire à la fois. La simplicité du texte de chanson¹⁸, si elle est d'abord liée à la production du genre, n'est pas essentiellement redevable à son intermédialité. Le texte même produit son popularisme en travaillant sur l'oralité d'une façon particulière, on l'a vu, et en travaillant les évidences aussi bien

15 Stéphane Chaudier, *Chabadabada : Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP, collection « Chants Sons », 2017, p. 68.

16 Refrain de la chanson *Samedi soir sur la terre* sur l'album éponyme, Francis Cabrel (1994, Columbia).

17 Deuxième couplet du rap d'Orelsan, *Basique*, album *La fête est finie* (2017, Warner/ 3e bureau / Wagram))

18 Que l'on pourrait décliner : impression populaire, implication collective, spontanéité et intimité calculées, efficacité à la première écoute, complicité dans les intertextes et hors textes mobilisés...

structurellement que thématiquement. Tout le texte s'oriente vers la réceptivité du public. Or l'art de la simplicité consiste à stimuler la complicité de l'auditeur en fabriquant un questionnement par l'évidement du texte : un hors texte d'autant plus crucial que l'accompagnement musical et vocal en fait un objet de désir.

Ainsi, à côté de cette polyphonie débridée qui mime l'oralité, il faudrait aussi évoquer une oralité truquée qui fait ostentation d'un langage familier. Nous avons déjà montré dans *Esthétique de la chanson française contemporaine*¹⁹ que ce que l'on prenait parfois pour du langage familier (phénomène linguistique qui correspond peut-être à certaines chansons réalistes du Music Hall ou à certains genres particuliers) n'était souvent qu'une combinaison entre un niveau de langue relativement élaboré et des termes populaires qui y faisaient une percée remarquable. Le vocable choquant n'est pas une bizarrerie langagière ou l'idiolecte particulier d'un chanteur vulgaire, il est à la fois un signe extérieur de son désarroi, la manifestation de sa liberté linguistique, la preuve de son souci d'expressivité et un signal phatique à l'adresse de l'auditeur.

Dans une situation diaphasique de la langue française où l'expression écrite et l'expression orale sont quasiment en diglossie, où la parole publique ne brasse pas du tout le même lexique que la parole privée, l'utilisation, courante au quotidien, d'une formule extrêmement familière reste en chanson (de variété) un geste interdit et puissant qui n'a rien d'ordinaire. Or la grossièreté de certains textes, loin d'être l'apanage du rap de banlieue, est une posture nouvelle qu'il ne faut pas cantonner à une tendance populacière. Au contraire, alors que les mots triviaux sont éliminés des chansons préfabriquées, ils viennent trouer des textes sobres ou graves et surprendre l'auditeur par leur crudité dissonante comme des saillances :

Tu seras viril, mon kid
Tu brilleras par ta force physique
Ton allure dominante, ta posture de caïd
Et ton sexe triomphant, pour mépriser les faibles
Tu jouiras de ta rude étincelle

Virilité abusive // (x 4)

Mais moi, mais moi, je joue avec les filles

¹⁹ Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007.

Mais moi, mais moi, je ne prône pas mon chibre
Mais moi, mais moi, j'accélérerai tes rides
Pour que tes propos cessent et disparaissent (x 2)²⁰

Certes ce langage sporadiquement vulgaire (*chibre*, ici, par exemple) pourrait servir d'illustration à une revendication populaire de la Nouvelle Scène française à l'image du verlan argotique qui a favorisé le réalisme urbain des textes de Renaud, deux ou trois décennies plus tôt, mais on voit bien que ce n'est pas l'intention du rappeur Eddy de Pretto qui multiplie par ailleurs les élégances, les épithètes et les métaphores, tout en les mixant à des commodités structurales ou discursives. Car au-delà du mot vulgaire, ce sont d'autres tics du langage familier dont nous aurions pu montrer la fréquence dans les paroles des chansons contemporaines : adverbes intensifs, incidentes, interpellations, mises en relief, approximations, épanorthoses, indéterminations, scories..., tout un ensemble de faits linguistiques qui simulent le négligé de la parole, cherchent la connivence avec l'auditeur en lui donnant par un lexique et des procédés familiers l'illusion de l'intime²¹. Mais en plus de ce bénéfice, la percée dérangeante de l'oral familier nous force à penser cette incursion comme un artifice qui colore l'ensemble d'une spontanéité truquée ; maquillage local d'un texte écrit qui doit être parole et paraître telle.

Le popularisme de la chanson française contemporaine, ce serait donc un moyen terme mais aussi un jeu de dupes, mais aussi une tension²² entre une parole qui cherche le naturel et le spontané et une attitude poétique qui réinvente le langage, en l'exposant.

Plus que l'oralité donc qui n'évalue qu'une perception un peu trop attendue de la simplicité, il faudrait appréhender la chanson à partir de son évidence, qui permet à l'auditeur de l'écouter sans un effort caractérisé et de se l'approprier (la goûter, la mémoriser, la citer, la chanter).

Nous pourrions donc penser que le critère de la simplicité fera ligne de partage

20 Dernier couplet, refrain et envoi de la chanson *Kid*, Eddy de Pretto (EP *Kid*, 2017 ; album *Cure*, 2018).

21 Joël July, *Chanson. Du collectif à l'intime*, PUP, coll. « Chants Sons », 2016.

22 Nous sommes bien conscients qu'aucun de ces attributs n'est équivalent à l'autre mais chacun se justifie pourtant par rapport au degré particulier de représentation de ces deux tentations, leur dosage, leur complicité : adhérer à une parole commune et clichéique, s'en déporter, employer le langage de la rue ou le réinventer.

entre une chanson dite de variété et une chanson dite à texte, d'auteur ou de qualité, dont l'abord ne serait pas facilité par le créateur. C'est, je crois, une vision manichéenne dont il faudrait se débarrasser, même si elle contient forcément un clivage pratique et avantageux pour établir à la va-vite une valeur des productions discographiques²³. Il y aurait donc d'une part des chansons auxquelles, avant même de les avoir entendu chantées, nous pourrions raisonnablement (c'est-à-dire après réflexion, en mobilisant des arguments, face au seul texte et pour des raisons qui appartiennent à la littérature) accorder le brevet de poésie. Élitistes, elles seraient forcément rares ! D'abord parce que bêtement elles dénonceraient le code d'intelligibilité d'un texte par sa seule audition, ensuite parce qu'elles risqueraient l'échec commercial, enfin parce qu'elles appartiendraient bien ingratement à un genre qui prévoit des atouts puissants dans la vocalité, des renforts par le doublement du code sémiotique musical et elles, elles refuseraient pourtant d'en profiter pleinement. Des chansons poétiques qui ne s'inscriraient dans la catégorie musicale que par hasard, gratuitement, sans finalement en tirer d'avantages. Et il y aurait d'autre part des chansons plus populaires, plus populistes qui, elles, se réaliseraient poétiquement seulement lors de la performance, cette exécution intermédiaire qui suffirait à combler le manque.

Nous pensons au contraire que par son style plus ou moins évident, mais toujours plus que moins, toute chanson cache un potentiel de poéticité qui serait en fait moins visible que prévisible, c'est-à-dire moins apparent et vérifiable dans le texte même que lors de la réception de la chanson organique. Il n'y a donc pas une équivalence du type « moins d'évidence, plus de poésie / plus d'évidence, moins de poésie ». Dans un article savant qui s'intitule « Dans le simple appareil... En finir avec le style²⁴ ? », Philippe Jousset rappelle les multiples positions de principe qu'a

23 « Du reste, il y a une certaine vanité à vouloir sauver la *pop* en misant sur ses représentants les plus savants. Leur contribution mettent certes en évidence la porosité objective des pratiques musicales – en droit, la *pop* peut recevoir en son giron *n'importe quelle* musique et complexifier son écriture dans de multiples directions -, mais tout miser sur ces savants de la *pop* fait perdre de vue les spécificités artistiques et esthétiques de ce qu'il faut distinguer comme *art musical* : cette forme dont il faut justement comprendre non la position dans une hiérarchie faisant prévaloir la complexité, mais l'incommensurabilité à d'autres *formes* d'arts musicaux. » (Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris, éd. La Découverte / Cité de la musique - Philharmonie de Paris, coll. « La rue musicale », 2018, p. 31.)

24 Philippe Jousset, « Dans le simple appareil... En finir avec le style ? », *Le Mot propre et la Périphrase*, Jean-Christophe Cavallin et Jean-Damien Mazaré (dir.), Paris, éd. Classiques Garnier, 2014, p. 104.

connues la littérature en faveur d'un atticisme stylistique, une platitude seule capable de rendre compte fidèlement de la vérité de l'âme, seule capable de mettre en adéquation les choses du monde et leur expression sensible²⁵. Or ce n'est pas tout à fait à cette espèce de simplicité calculée et obtenue par retranchement des fioritures que nous pensons en jugeant le texte de chanson selon un critère d'évidence. Car, d'une part, des fioritures, une chanson, pièce dense, peut en être truffée et d'autre part parce que toute autre stratégie que l'évidence condamnerait une chanson à ne pas remplir son principe d'efficacité et d'immédiate intelligibilité²⁶. C'est moins un dépouillement de parti pris qu'une nudité nécessaire que notre étude doit mettre au jour, un protocole de simplicité.

De fait, ce protocole de simplicité pourrait difficilement être pertinent si on l'appuyait sur le seul lexique car il y a après tout, et quels que soient nos préjugés à l'égard du code, autant de difficultés pour un amateur de Rap à écouter l'argot désuet de Léo Ferré ou les expressions figées datées de Georges Brassens qu'à ceux qui les comprennent aisément à trouver intelligibles des textes de La Fouine, Abd Al Malik ou I AM. La rime elle-même, pourtant si lâche en chanson, ne peut être tenue pour un facteur de simplicité car si des époques ont voulu (ou su, ou pu) la maîtriser en chanson, elle est aujourd'hui, depuis Gainsbourg et sous l'influence grandissante du slam, un flagrant facteur ludique de plaisir mais aussi de complexification. C'est donc souvent la syntaxe qui se plie aux segments rythmiques et aux unités mélodiques qui devrait porter le chapeau de la simplification du genre chanson. Mais l'on relèverait toutefois des spécimens d'hypotaxe qui déstabiliseront une audition aisée (de Brassens à Renan Luce).

A quoi tient alors, à l'audition, l'évidence de la chanson ? A l'audition, justement²⁷. C'est une part de ce que nous avons voulu montrer. Mais aussi à la

25 Une écriture blanche, ton neutre, style spontané, écriture courante qui pourrait faire honte aux artifices de la littérature (pour reprendre le préambule de *La Douleur* de Marguerite Duras), aux « chichis » de la « pouhasie » (pour reprendre les mots d'Albert Cohen dans *Le Livre de ma mère*).

26 « C'est tout à fait différent de ce qu'on appelle la poésie, qui est faite pour être lue ou dite [...]. Quand on écrit pour l'oreille, on est quand même obligé d'employer un vocabulaire un peu différent, des mots qui accrochent l'oreille plus vite... Bien qu'on l'ait aussi avec le disque, le lecteur a plus facilement la possibilité de revenir en arrière... » Georges Brassens, « Table ronde du 6 janvier 1969, Brel, Ferré, Brassens », *Chorus*, n°36, p. 142.

27 Nous renvoyons pour cette vérification des catégories linguistico-littéraires du protocole de simplicité à notre article « Sur le style évidé et évident de la chanson : le popularisme en chanson » (*La Simplicité. Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, S. Jollin-Bertocchi, L. Kurtz-Wöste, A.-M. Paillet, C. Stolz (dir.), Paris, éd. Honoré

qualité de composition du texte et je rappellerai certains critères qui s'appliquent au genre chansonnier tout en pouvant certainement aussi être réapplicables en partie à la littérature :

1. la capacité de mettre à distance, en particulier par l'ironie, les clichés ou les expressions toutes faites ; cette aptitude à remodeler la langue traduit une sorte d'insatisfaction salutaire, gage de créativité, à l'égard des formules relevant du prêt à penser ;
2. le désir de créer des ambiguïtés (d'ordre lexical ou énonciatif), des effets de double lecture en particulier par le biais de la polyphonie ; sans nuire à la compréhension immédiate de la chanson par un public qui veut s'émouvoir ou se divertir avant d'avoir à réfléchir, ces ambivalences productrices de sens signalent toutefois l'intention de l'auteur de retenir dans les mailles de son texte un auditeur-lecteur pour en faire son complice ;
3. la volonté de multiplier les indices qui témoignent de la cohérence et du souci de la composition du texte de chanson ; celui-ci s'offre alors comme un ensemble structuré à l'intérieur duquel l'auteur ménage de multiples échos qui fonctionnent comme des paliers nécessaires à une appropriation progressive du ou des sens de la chanson ;
4. l'art de surprendre l'auditeur par le choix du thème ou par la manière de renouveler un thème convenu ; l'originalité de la chanson passe parfois essentiellement par le biais qu'elle emprunte ;
5. l'art aussi de ne pas révéler trop vite et trop uniment le sens de la chanson, contrairement à la chanson populaire ou commerciale qui dit une fois pour toutes ce qu'il y a à comprendre, ce qui est confirmé par l'importance du refrain invariant en son sein²⁸.

Les aspects en langue et style du popularisme en chanson seraient donc à chercher bien au-delà des seules analyses de lexicologie, de syntaxe et de versification. On les dénicherait du côté de l'ellipse, des coq à l'âne et d'une

Champion, coll. « Bibliothèque de Grammaire et de Linguistique », n° 51, p. 332-336) .

28 Cette liste des critères ou exigences de la chanson de qualité a été élaborée pour l'ouvrage de Stéphane Chaudier, *Chabadabada*, *op. cit.*, p. 25.

discontinuité mosaïste, du côté des défigements, de la néologie, des gros mots et de la créativité lexicale, du côté des énonciations instables, du discours autre, de la polyphonie et des mentions autonymiques où la langue s'expose, du côté des répétitions, de l'emphase et surtout des clichés avec l'évidence desquels la chanson joue pour les contourner, les détourner, les railler ou, à défaut, les exposer, les illustrer, les abreuver.

Enfin, même si, très relativement, la chanson doit rester « maigre²⁹ » et que ce style est pour elle une contrainte générique, on appréhendera cette maigreur comme un jeu (littéraire) de connivence. Il s'agit *d'évider* le texte pour le rendre le plus possible *évident* pour l'auditeur : une évidence au sens étymologique (*ex-videre*), une mise en demeure de colmater les brèches, d'imaginer un hors-texte, donc une invitation à la voyance, à « faire du sens » par lui-même, à chercher une vérité essentielle au-delà de ce qui est dit (et d'abord à partir des autres matériaux utilisés - musique, arrangements, voix, performance scénique, images du support vidéo -, et ensuite à partir de ce à quoi le texte minimal pourrait faire écho dans l'intimité du destinataire privilégié) en s'appropriant jusqu'à l'obsession³⁰ la chanson évidée. On pense aux vers d'oreille et à la réinterruption³¹ mis en valeur par Peter Szendy. Toute chanson aspire à devenir madeleine. Et elle le devient quand elle induit par ses manques une surinterprétation compensatoire, retournant le défaut herméneutique.

Nous prendrons appui pour le prouver sur l'une des plus célèbres chansons de Barbara, *Pierre*³². Elle figure sur l'album 1964, *Barbara chante Barbara*, et cette pièce pourtant très sobre va marquer les esprits et les oreilles³³. Sauf la progression chronologique de l'anecdote, rien ne se construit psychologiquement dans ce texte minimaliste pour lequel n'est apportée qu'une mince contextualisation ; pas d'enjeu

29 Nous empruntons l'adjectif à Claude Duneton à propos des meilleures chansons de Charles Trenet (*Histoire de la chanson française – Des origines à nos jours*, Le Seuil, 1998).

30 Nous pensons à la notion de ver d'oreille que reprend et approfondit Peter Szendy dans *Tubes, La Philosophie dans le juke-box*. Pour suivre Szendy, le « ver d'oreille [est une] mélodie obsédante qui ne cesse de se reproduire, à d'innombrables exemplaires, dans l'âme des mélomaniaques que nous sommes. » (Peter Szendy, *Tubes, La philosophie dans le Juke-box*, éd. de Minuit, 2008, coll. Paradoxe, p. 79)

31 En ce que des bribes de la chanson surgissent dans notre quotidien intime et se superposent avec le réel, à la manière dont le film d'Alain Resnais, *On connaît la chanson*, vient inciser le discours des personnages avec des fragments de textes célèbres chantés. Voir Peter Szendy, *op. cit.*, p. 74.

32 *Pierre* (Barbara/Barbara), album *Barbara chante Barbara*, 1964, éd. Tutti.

33 Le saxophone de Michel Portal contribua au succès du titre assurément.

dans ce récit bref : la fugitivité des perceptions qui y sont recensées rend impalpables et incertains les sentiments qui y sont suggérés. Tout semble tenir (tenir la distance et tenir la durée) grâce à la mise en musique et la mise en voix qui dégagent et amplifient le thème de la rêverie.

*Il pleut
Il pleut
Sur les jardins alanguis
Sur les roses de la nuit
Il pleut des larmes de pluie
Il pleut
Et j'entends le clapotis
Du bassin qui se remplit
Oh mon Dieu, que c'est joli
La pluie...*

*Dès que Pierre rentrera
Tiens, il faut que je lui dise
Que le toit de la remise
A fui.
Il faut qu'il rentre du bois
Car il commence à faire froid
Ici...
Oh Pierre... / Mon Pierre.*

*Sur la campagne endormie
Le silence et puis un cri
Ce n'est rien, un oiseau de nuit
Qui fuit.
Que c'est beau cette pénombre
Le ciel, le feu et l'ombre
Qui se glisse jusqu'à moi
Sans bruit...*

*Une odeur de foin coupé
Monte de la terre mouillée
Une auto descend l'allée,
C'est lui...
Oh Pierre / Pierre...*

Barbara abandonne, pour la première fois³⁴, des structures métriques trop convenues, l'heptasyllabe est ralenti par des prolongements répétitifs (*Il pleut*) qui renforcent le caractère oral du monologue intérieur (l'impératif d'étonnement *Tiens*) ; elle multiplie les résonances phoniques par les rimes en [i] et les suggestives allitérations en [l] dans le premier mouvement musical. Une femme, presque fébrilement, attend son compagnon au prénom si répandu et si symbolique et commente futillement dans cette attente le climat pluvieux du soir bucolique. Le

34 Lire à ce sujet Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2004.

sentiment amoureux ne se lit qu'entre les lignes, implicitement, et l'échéance épiphanique des retrouvailles, dont on pourrait finalement douter, est renvoyée au hors-texte. Pourquoi ce vague à l'âme et cette réceptivité aux émotions ? Est-ce bien l'automobile de Pierre qui s'annonce dans l'allée³⁵ ? Pierre n'était-il pas devenu une chimère ? La lettre de la chanson est à la fois enfermée dans le cadre figé de son système métrique (si libéré qu'il apparaisse déjà), dans celui de la brièveté du genre chanson, dans celui de la parole monologale et tout particulièrement dans les limites sensorielles que cette conscience s'accorde. Le texte est en suspension et en rétention. Et ce sont la voix et les plages murmurées qui permettent à l'auditeur de sortir du cadre (qui l'y incitent et l'y autorisent aussi) pour chercher du sens (signification et orientation), l'enjeu de cette parole posée au creux de son oreille. C'est ce texte si sobre qui permettra pourtant la sur-interprétation que proposa par exemple Stéphane Hirschi, spécialiste de la cantologie, au séminaire « Chanson, Voix et Poésie » de l'ENS-Paris en 2016³⁶, quand il analysa *Pierre* comme une chanson orgasmique, en soulignant le halètement de la voix et certaines expressions éloquentes (« jardins alanguis », « rentrer du bois », « bassin qui se remplit », « terre mouillée »). Cette possibilité interprétative qu'offre la chanson non contextualisée, cette lecture audacieuse, symbolique et outrancière me semblent bien la meilleure preuve de sa littérarité.

Il faut donc mêler au texte ses vides qui constitueront le « code d'intelligence » avec le récepteur, lequel permettra la bonne écoute : création d'un microcosme formel (versification, structure, refrain), énonciatif, thématique, qui ne se suffit pas à lui-même, qui ne fait jamais que planter le décor, une petite planète pleine de fissures, par où le sens s'échappe, pour échapper à notre conscience sans échapper à nos pores. Et ce hors-texte, pour ne pas compliquer le genre chanson, doit toujours rester à portée d'esprit de l'auditeur sans hypothéquer la réception, la première écoute. C'est là que le déploiement du texte sur une ligne musicale et vocale prend toute son importance. Le hors texte germe dans les ponts ou les vocalises, dans l'introduction

35 A ce titre, on notera l'amphibologie des dernières occurrences du prénom *Pierre* qui peuvent encore être des invocations contemplatives ou déjà des interpellations sensuelles.

36 <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2666>

ou à la coda.

Une littéarité hors la lettre : la chanson

Il ne s'agit pas de laisser penser que la lettre ne fait rien à l'affaire. Mais il faut comprendre, par ce genre très composite et polysémotique de la chanson, combien la performance (jugeons d'abord de la mise en voix qui correspondrait à la lecture à voix haute) fait partie intégrante de la valeur du texte, de sa perception élégante, de sa réception littéraire, combien elle enrichit la signification en orientant ou dérangeant le plaisir de l'auditeur. La chanson, peu embarrassée par les traces de préciosité de la littérature traditionnelle, s'astreignant même à rester orale et populaire, bouscule nos idées reçues avec sa brièveté, sa sobriété voire sa platitude ; ce que le texte a de plus beau, c'est ce qu'il ne dit pas et laisse plus ou moins deviner ou extrapoler : ce hors-chant à reconstruire et qui alimente le désir de l'auditeur.

Literarity without words : la chanson

We do not try to suggest that words just do not matter. But it has to be underlined that performance on stage (singing and acting) is quintessential in this highly polysemiotic genre ; the global performance of a singer determines the value and the reception of the text ; it enriches the meaning of the words by directing or challenging the pleasure of the audience. La chanson, which does not rely on the preciosity of traditional poetry, needs and sees to remain a popular and oral genre ; it jeopardizes conventional wisdom thanks to its brevity, its sobriety and even its platitude. What is most important in a chanson is what remains unsaid and what is left to the audience ; this « off-lyrics » meaning is to be investigated and reconstructed whenever the chanson is performed. Paradoxically, silence and ellipsis fuel the desire of the auditor.