



**HAL**  
open science

# Évidence et trouble en chanson de la parole en différé

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Évidence et trouble en chanson de la parole en différé. Karine Germoni; Claire Stolz. Aux marges des discours rapportés. Formes louches et atypiques en synchronie et en diachronie, Academia; L'Harmattan, pp.417-432, 2019, Au coeur des textes, 978-2-8061-0477-9. hal-02458809

**HAL Id: hal-02458809**

**<https://hal.science/hal-02458809>**

Submitted on 28 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

Aix-Marseille Université (AMU)

CIELAM, EA 4235

## Évidence et trouble en chanson de la parole en différé

### 1 La chanson comme discours cité ou en différé

En tant que genre, la chanson est à plus d'un titre un *discours en différé*. D'abord parce qu'elle est presque toujours pour l'interprète la répétition de paroles qu'il a déjà prononcées, en préparation, en studio, lors des concerts précédents... ; et de même très fréquemment pour l'auditeur une écoute antérieure s'est déjà produite, par le truchement de cet interprète-là ou d'un autre, ré-audition qui met naturellement le discours en situation de ressassement. Les conditions même de création, de fabrication et de commercialisation de la chanson en font un exercice collectif (July 2016) qui nécessitera (voire souhaitera justement) que le texte fasse écho. Plus finement, c'est-à-dire plus profondément et parfois plus discrètement, cette essence de *discours en différé* provient de l'intertextualité dont la chanson est le territoire fertile. En tant que genre oral et populaire et surtout depuis qu'elle est devenue une industrie<sup>1</sup>, la chanson, autrefois vouée à l'éphémère ou au générationnel, se colporte. Par des reprises multiples et aujourd'hui très à la mode, un discours ancien (tout au moins antérieur) et identifié (possiblement) par l'auditeur comme discours d'un autre est emprunté par une voix nouvelle qui pour une reprise en forme d'hommage ou en forme de satire reprend intégralement la parole d'autrui (July 2012a). Cette intertextualité assumée<sup>2</sup>, dans les multiples occasions où elle s'exerce de nos jours (albums ou émissions en hommage, télé-crochets, duos intergénérationnels), forme une sorte de prolongement aux adaptations plus subtiles et aux emprunts plus codés qui s'appuient sur la culture du récepteur, profitent de ses goûts et les instituent : reconnaître et entendre le Jacques Brel de la chanson *Jef* sous un titre comme *Arrête* d'Yves Jamait<sup>3</sup>, le Jacques Brel de *Ces gens-là* sous le slam *Les Autres* d'Abd Al Malik<sup>4</sup>, etc. Toutes ces allusions favorisent des écoutes palimpsestiques, comme des voix derrière la voix.

---

<sup>1</sup> Ce détail complémentaire, nous l'ajoutons, à la manière de Stéphane Audeguy dans l'Avant-propos du numéro 601 de la NRF, *Variétés : Littérature et chanson* (juin 2012, Gallimard, p. 15) : « D'autre part la chanson est une industrie » (lui-même s'inspirant de la phrase d'André Malraux qui clôt *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, 1939).

<sup>2</sup> A différencier des « influences subies » (Andrieu 2011 : 27).

<sup>3</sup> Yves Jamait, *Arrête*, album *Saison 4*, 2011.

<sup>4</sup> Abd Al Malik, *Les Autres*, album *Gibraltar*, 2007.

En outre, différemment du genre poétique auquel son texte renvoie, la chanson organique, liée au spectacle vivant et à sa représentation sur scène subit le phénomène de double énonciation. Quand le chanteur (et derrière lui le parolier) profère un texte devant un public (que ce soit le public particulier d'un récital ou le public en général), c'est en même temps un chanteur<sup>5</sup> qui s'adresse à un destinataire déterminé. Ce dédoublement des voix, qui se réduit dans les cas patentés de chansons autobiographiques ou métatextuelles, intéresse particulièrement la question de *l'ethos* et nous avons déjà eu l'occasion de montrer le degré de complexité qu'une chanson mettait naturellement en place (July 2015). Comme au théâtre donc, la chanson fait toujours entendre un discours second, fictionnalisé autant qu'elle le souhaite :

Rappelons comme préalable que le texte joué est cité par l'acteur, et que son corps en cite en quelque sorte un autre, celui de la fiction. Mais notre étude concerne un degré supplémentaire dans la citation, quand le personnage cite un autre locuteur, en superposant non deux, mais trois espaces de parole (Paillet 2011 : 127).

Nous aussi, nous voudrions explorer cette troisième interaction vocale et d'abord en précisant le lieu où elle s'inscrit. Car cette chanson interprétée (ou réinterprétée) qui doit rapporter en tant que discours cadre une conversation différée en la restituant à l'oreille du public, en lui faisant plus ou moins croire qu'elle existe ou a existé (d'un peu croire à tout à fait croire), il n'existe que trois solutions pour la mimer : 1) la plus courante, générale, facile, habituelle imite le discours poétique, et doit certainement correspondre à 90% de la production chansonnière, c'est la confession monologale qui implique la présence d'un récepteur (destinataire élargie qui s'incarne dans les publics toujours renouvelés, destinataire fictif, soi-même enfin dans le monologue intérieur, qu'en chanson, de par la brièveté du texte, il est assez difficile de distinguer absolument) sans que celui-ci n'engage sa propre parole. C'est la forme la plus unifiée de discours en différé, de discours cité, et c'est celle que la suite de notre exposé exploitera comme discours citant. 2) La seconde, assez rare, imite le discours théâtral, et ne se trouve guère que dans des chansons interprétées en duo, avec tout l'irréalisme convenu que peuvent représenter les moments où les voix se superposent lors des refrains notamment. Cette situation que la chanson exploite au gré des modes reste rare même si l'époque contemporaine produit quelques cas d'espèces tout à fait intéressants (July 2018 : 213). 3) Une variante presque anecdotique de cette forme serait le dialogue à une voix, celui du comique de *one-man-show* à *sketches* – pour le différencier du *stand-up* – par lequel le seul interprète représente dans ses interventions les paroles de son interlocuteur fictif, à la manière du Camus/Clamance de *La Chute* :

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

---

<sup>5</sup> « Chanteur : notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant. » (Hirschi 2008 : 20).

*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<sup>6</sup>.*

C'est le cas dans cette inversion des rôles que propose Bénabar : il y assume la voix de la cantrice, Nathalie, qui par hasard rencontre un ami de jeunesse et en fait entendre l'étonnement face à ce qu'elle est devenue ; le cas, presque identique, de Stromae dans la chanson *Tous les mêmes*<sup>7</sup>, dialogue fictif d'une scène de rupture :

*Cette fois c'était la dernière  
Tu peux croire que c'est qu'une crise  
Mate une dernière fois mon derrière, il est à côté de mes valises  
Tu diras au revoir à ta mère, elle qui t'idéalise  
Tu n'vois même pas tout c'que tu perds  
Avec une autre ce serait pire  
Quoi toi aussi tu veux finir maintenant ?  
C'est l'monde à l'envers !  
Moi je l'disais pour t'faire réagir seulement... toi t'y pensais*

Nous venons donc d'envisager les cadres qui font de la chanson interprétée un discours cité. Car, en s'éloignant ou en refusant le récit traditionnel de la chanson réaliste (narrateur hétérodiégétique, voix anonyme qui évoque des faits) ou en le renouvelant à la manière de Vincent Delerm, la chanson française contemporaine assume en quelque sorte toutes les caractéristiques de son oralité. Comme le poème moderne prend la page, sur laquelle il s'écrit et se déroule, au sérieux, le chanteur prend en compte son support orateur/auditeur. Une chanson moderne est mimétique d'une conversation en train de se dérouler. Alors ce discours cité qui est par lui-même la trame d'une histoire et qui n'a pourtant que trois minutes pour se boucler devra d'abord employer les discours rapportés, non pas comme dans les romans du XVIIIe siècle pour faire raisonner les personnages mais plutôt par souci d'économie pour les faire résonner : faire entendre leur voix comme meilleur moyen de les représenter par stigmatisation. Car, genre oral, la chanson pourra par le discours inséré incarner la 3e personne, la personne dont on parle, la non-personne, fond et forme ; les éléments verbaux choisis et les inflexions vocales adoptées la mettront au jour, socialement et psychologiquement, comme les « pauvres gens » de Léo Ferré<sup>8</sup> :

*Avec le temps, on oublie les passions et on oublie les voix / Qui vous  
disaient tout bas les mots des pauvres gens / Ne rentre pas trop tard,  
surtout ne prends pas froid*

---

<sup>6</sup> Bénabar, *Je suis de celle*, album *Les Risques du métier*, 2003, Jive. Voir pour un commentaire du texte July 2012b : 299.

<sup>7</sup> Stromae, *Tous les mêmes*, album *Racine carrée*, 2013, Universal.

<sup>8</sup> Léo Ferré, *Avec le temps*, 1970.

Il s'agira donc à la fois de dresser une typologie des formes auxquelles recourent les paroliers contemporains, d'en montrer la modernité et d'en chercher les fonctions pour l'objet chanson.

## 2 La forme canonique des discours insérés

La chanson traditionnelle donnait le plus souvent à comprendre les discours rapportés par un changement de strophe (et donc un changement de rythme musical) ou au moins par la stratégie syntaxique du roman classique, un verbe insertif. C'est le cas d'une parole rapportée cantonnée dans la dernière strophe du *Dénicheur* (Daniderff, 1912), dans les refrains des *Roses blanches*<sup>9</sup> (Berthe Sylva, Charles-Louis Pothier/Léon Raiter, 1925). C'est le cas dans la conventionnelle *Java bleue*, de Fréhel (jusqu'à Patrick Bruel et en passant par Tino Rossi), dont nous citons le deuxième quatrain du premier couplet, le refrain et le second couplet :

*[...] Tandis qu'on glisse à petits pas  
Serrant celle qu'on aime dans ses bras  
Tout bas l'on dit dans un frisson  
En écoutant jouer l'accordéon.*

REFRAIN :

*C'est la java bleue  
La java la plus belle  
Celle qui ensorcelle  
Et que l'on danse les yeux dans les yeux  
Au rythme joyeux  
Quand les corps se confondent  
Comme elle au monde  
Il n'y en a pas deux  
C'est la java bleue*

*Chérie sous mon étreinte  
Je veux te serrer plus fort  
Pour mieux garder l'empreinte  
Et la chaleur de ton corps*

*Que de promesses, que de serments  
On se fait dans la folie d'un moment  
Mais ses serments remplis d'amour  
On sait qu'on ne les tiendra pas toujours.[...]*

Nous choisissons peut-être déjà une situation ambiguë puisque le changement énonciatif se localise dans le premier quatrain du deuxième couplet, marqué par les pronoms

---

<sup>9</sup> Voici un extrait du dernier mouvement (fin du dernier couplet et début de la dernière occurrence du refrain) : *Mais en le voyant, tout bas une infirmière / Lui dit : Tu n'as plus de maman / Et le gamin s'agenouillant / Dit, devant le petit lit blanc... // C'est aujourd'hui dimanche / Tiens ma jolie maman / Voici des roses blanches / Toi qui les aimais tant!*

nominaux de 1e et 2e personnes. Pourtant le verbe annonçant cette parole restituée est au vers 7 (*Tout bas l'on dit*), qui met en attente la construction transitive, par l'intercalation du refrain : soit celui-ci est déjà à considérer comme un premier discours inséré à valeur collective, une parole chorale de tous les danseurs, soit la démarcation strophique est telle que le refrain parasite n'a pas à entrer en ligne de compte dans le mouvement énonciatif. Chacune de ces hypothèses accentue pour notre démonstration le clivage des discours (citant et cité) et leur intelligibilité pour l'auditeur. Dans l'exemple suivant, très célèbre, de Salvatore Adamo, même si le refrain fait un retour bref au discours citant, il reste dévolu à l'interaction sociale entre le jeune homme et le papa censeur :

*Aujourd'hui, c'est le bal des gens bien.  
Demoiselles, que vous êtes jolies !  
Pas question de penser aux folies :  
Les folies sont affaires de vauriens.  
On n'oublie pas les belles manières,  
On demande au papa s'il permet ;  
Et comme il se méfie des gourmets,  
Il vous passe la muselière.*

REFRAIN :

*Vous permettez, Monsieur,  
Que j'emprunte votre fille ?  
Et, bien qu'il me sourie,  
Moi, je sens qu'il se méfie.  
Vous permettez, Monsieur ?  
Nous promettons d'être sages  
Comme vous l'étiez à notre âge  
Juste avant le mariage<sup>10</sup>.*

Nous voyons que la chanson traditionnelle emploie assez systématiquement un discours rapporté serti par le jeu rythmo-rimique d'une strophe (Chaudier 2018) et qu'elle ne souhaitait pas créer d'instabilité discursive, privilégiant l'entendement premier de l'auditeur sur quelque autre enjeu et souci littéraire. Faut-il pour autant jeter au feu toute la chanson trop simple qui précède les années 60 : pas de discours louches donc pas d'intérêt énonciatif ? Non, bien sûr ! D'abord parce qu'en chanson le discours rapporté n'est pas très fréquent (July 2004 : 190), le dosage même du discours rapporté, la place qu'il occupe, sa répartition à l'égard des autres strophes, manifesteront une volonté particulière qui signifiera par elle-même. Presque davantage que le contenu du discours, sa seule présence constituera une orientation significative<sup>11</sup>. Ensuite parce que si sur le

---

<sup>10</sup> Salvatore Adamo, *Vous permettez, Monsieur*, 1964, Pathé Marconi.

<sup>11</sup> On en ferait l'expérience saisissante en constatant combien la parole envahissante d'autrui, signe de modernité, fait sens dans deux chansons contemporaines : celle de Cali intitulée *Elle m'a dit* (album *L'Amour parfait*, 2003, Virgin) où le chanteur décline les phrases insultantes de sa partenaire qui le quitte, en précisant par ce refrain titre la manière dont les reproches cuisants ont été assésés (*Elle m'a dit ça hier / Ça a pété dans l'air / Comme un vieux coup de tonnerre*) ; jusqu'à la riposte finale qui fait

plan de la forme il n'est pas louche, sur le plan de son attribution il peut le devenir puisque, dans cette même configuration traditionnelle, le texte saura néanmoins jouer sur la mauvaise perception du lecteur et créer des effets de surprise à partir d'une erreur de jugement. On prendra appui sur une analyse de la chanson d'Édith Piaf, *Les Mots d'amour*<sup>12</sup>:

REFRAIN :

*C'est fou c' que j' peux t'aimer,  
C' que j' peux t'aimer, des fois,  
Des fois, j' voudrais crier  
Car j' n'ai jamais aimé,  
Jamais aimé comme ça.  
Ça, je peux te l'jurer.  
Si jamais tu partais,  
Partais et me quittais,  
Me quittais pour toujours,  
C'est sûr que j'en mourrais,  
Que j'en mourrais d'amour,  
Mon amour, mon amour...*

*C'est fou c' qu'il me disait  
Comme jolis mots d'amour  
Et comme il les disait  
Mais il ne s'est pas tué  
Car, malgré mon amour,  
C'est lui qui m'a quittée  
Sans dire un mot.  
Pourtant des mots,  
'y en avait tant,*

---

variation et pirouette ironique après cette longue énumération d'injures :

*Alors j'ai éteint la télé  
Mais je n'ai pas trouvé le courage,  
Par la fenêtre de me jeter :  
Mourir d'amour n'est plus de mon âge...*

Celle de Mika intitulée *Elle me dit* (album *The origin of love*, 2012, en single dès 2011, Barclay Records) où le chanteur, imitant la voix de sa mère, rapporte les reproches qui lui étaient faits dans sa jeunesse idéaliste. Le titre est anaphorique de toutes les phrases musicales et intervient 25 fois dans la chanson dont la volumétrie textuelle est assez importante :

*Elle me dit "fais comme les autres garçons,  
va taper dans un ballon,  
tu deviendras populaire".  
Elle me dit, "qu'est-ce qu' tu fous sur internet,  
ça va pas bien dans ta tête.  
Regarde le temps que tu perds."*

<sup>12</sup> Le parolier est assez célèbre et il a aussi fait *La Foule* pour Piaf : c'est une chanson très tardive de Piaf donc plus lyrique et moins clichéique que les chansons réalistes de son début de carrière et où la chanteuse s'implique davantage, dans le texte et par la voix.

*'y en avait trop...*

#### REFRAIN INVARIANT

*Et voilà qu'aujourd'hui,  
Ces mêmes mots d'amour,  
C'est moi qui les redis,  
C'est moi qui les redis  
Avec autant d'amour  
A un autre que lui.  
Je dis des mots  
Parce que des mots,  
Il y en a tant  
Qu'il y en a trop...*

#### REFRAIN INVARIANT

*Au fond c' n'était pas toi.  
Comme ce n'est même pas moi  
Qui dit ces mots d'amour  
Car chaque jour, ta voix,  
Ma voix, ou d'autres voix,  
C'est la voix de l'amour  
Qui dit des mots,  
Encore des mots,  
Toujours des mots,  
Des mots d'amour...*

*C'est fou c' que j' peux t'aimer,  
C' que j' peux t'aimer, des fois...  
Si jamais tu parlais,  
C'est sûr que j'en mourrais...  
C'est fou c' que j' peux t'aimer,  
C' que j' peux t'aimer... d'amour...*

Il convient d'interroger la place respective, assez troublante, du refrain et des couplets dans cette chanson ; de déterminer le jeu des pauses dans le vers : Édith Piaf donne à son phrasé (malgré sa voix si pleine) un caractère légèrement pulsatile, qui ravit. Le discours rapporté crée une partie du charme renversant de la chanson car on ne comprend que dans un second temps que la cantrice rapporte les paroles de son amant. Le refrain, plus long et initial<sup>13</sup>, marqué par l'accordéon, s'érode à la fin de la chanson, se démantèle - par routine, par usure, par distance, par dérision peut-être - et se met en concurrence avec des couplets, très peu variés au début, en tous les cas comprenant entre eux un système de parallélismes. Cela crée une alternance entre une énonciation seconde (entre les amants, entre des amants, dont on ne sait pas au départ qu'il s'agit

---

<sup>13</sup> Ce qui est un signe d'originalité (Spyropoulou Leclanche 1997).

d'une énonciation seconde et que l'auditeur fait entrer innocemment dans *l'éthos* sincère et vibrant de la chanteuse) et une énonciation principale (de la chanteuse aux auditeurs ou fictivement et *a posteriori* à un nouvel amant). C'est cette valeur particulière de la parole rapportée, démentie et mise à distance par le propos principal, confession au public, qui transforme cette chanson d'amour « fleur bleue » en un discours à thèse sur la validité de l'expression amoureuse. Le refrain joue sur des rimes annexées en quelque sorte ; les fins de vers sont reprises au début des suivants, ce qui assure la rengaine, crée l'effet de lissage et occasionne des pauses rythmiques à l'intérieur des hexamètres, des reprises de souffle : d'abord on prend cet essoufflement comme une preuve de fébrilité et finalement il devient la marque d'un certain ennui et d'une fatuité à dire ces hyperboles convenues. A son apparition liminaire, cette déclaration enflammée du refrain est celle de l'ancien amant (mais on ne le sait pas) ; à la suivante, peut-être encore celle de l'ancien amant mais déjà aussi, apprend-on au 2<sup>e</sup> couplet, celle de la chanteuse à un autre partenaire ; à la troisième apparition du refrain, avec des lallations qui mettent ce discours en dérision, comme un flonflon, on croit deviner le discours rapporté de la cantrice à ce nouvel amant et déjà s'opère la généralisation vers « la voix de l'amour » ; la quatrième apparition multiplie les syncopes, créant le crescendo final et émergeant alors du côté d'une voix collective, celle de tous les amants, obligés de céder à la redite.

Comme toujours, une chanson n'a pas le temps d'imposer sa philosophie mais ici, grâce au jeu des discours rapportés, à la déception de l'auditeur par rapport à ce qu'il croit d'abord être un discours emphatique mais sincère, elle peut se mettre en place. La convention de l'hyperbole (par deux garanties verbales : l'intensité du sentiment « c'est fou », « crier », l'exclusivité du sentiment « jamais comme ça », « j'en mourrais ») dont il faut se repaître est rattrapée par la réalité qui prendra fatalement le dessus sur ces aveux de principe (nécessité rendue évidente parce que justement on ne saura pas pourquoi le premier amant est parti et si le second est préférable au premier, c'est inutile...). Puisque le dépit l'emportera toujours au bout du compte, autant mettre l'aveu en premier, en profiter, en jouir autant que possible (il devient alors très judicieux d'avoir placé l'énonciation seconde avant l'énonciation première). La chanson dit à la fois la dérision et l'éblouissement des mots d'amour, leur futilité et leur absolue nécessité. Ce retournement de situation pourrait être comique<sup>14</sup> mais la chanson en fait

---

<sup>14</sup> Et il l'est aussi d'ailleurs par effet de surprise ou plus discrètement dans les premières phrases du discours rapporté : « C'que je peux t'aimer *Des fois* J'voudrais crier ». On accorderait effectivement des interprétations très contrastées selon la place syntaxique du temporel adverbial *des fois*. Cette tournure populaire est particulièrement savoureuse : elle peut appartenir au discours rapporté de l'amant ancien mais aussi au discours fictif, mental, de la chanteuse dans son adresse-confession au public témoin, à la manière d'un élan métatextuel comme pour *Ma plus belle histoire d'amour* de Barbara ; attribuée à un partenaire du couple amoureux, elle est tout à la fois étonnement suspect de sa propre folie et ravissement de la découvrir et le rythme dissyllabique (2/2/2) du premier vers, l'oralité intensive de la construction par extraction peuvent traduire ces deux intentions et en provoquer les deux interprétations. La locution *des fois* est peu attendue dans sa relation avec le verbe *aimer* et elle montre par anticipation peut-être la fin prévisible de la passion, envisage crucialement la limite de la sincérité ; elle orienterait vers le retournement de situation qu'impose le couplet, vers la solution comique de cette chanson de variétés populaire. Pourtant, on ne remarque pas que ce *des fois* est

un sacerdoce : il y a trop et tant de mots que les mots d'amour doivent toujours sortir du lot mais il y a trop et tant de mots d'amour qu'ils ne peuvent être fiables. Ce texte illustre en quelque sorte un paradoxe de l'amour. Cet exemple montre comment une répartition pourtant canonique des discours peut tout de même parvenir dans le cadre convenu d'une chanson d'époque à opacifier l'instance émettrice et, par voie de conséquence, donner à chaque occurrence un sens nouveau, alors même que le discours est redondant.

### 3 L'usage contemporain des perturbations énonciatives

Il est pourtant si facile à la chanson de faire entendre, sentir et comprendre le discours autre : en plus des possibles changements syntaxiques et énonciatifs (temps verbaux et déictiques), une rupture sémiotique est toujours réalisable, explicitement affichée dans le cotexte du discours cité, implicitement suggérée par des démarcations prosodiques, des inflexions vocales et en concert, sur scène, d'éventuelles mimiques. Cette polyphonie en libre accès pour le chanteur et son parolier offre l'assurance de l'intelligibilité et permet l'audace structurelle ; avec un minimum de moyens, le décor est planté, les traits de caractères saisis, l'auditeur projeté dans l'ambiance cocasse ou dramatique de la situation :

*À cinq dans la cuisine face à l'évier, face à la mer,  
Week-end en Bretagne, c'est mon anniversaire.  
Où sont les assiettes ? Où sont les couverts ?  
Elles sentent pas un peu bizarre les praires<sup>15</sup> ?*

Ce début d'une chanson de Bénabar plonge dans l'ambiance des préparatifs pour la fête d'anniversaire d'un trentenaire, le chanteur : les deux derniers vers du quatrain liminaire sont du discours second et ils ont alors le même fonctionnement souple que les phrases averbales qui précèdent, ils relèvent de la même rapidité, de la même efficacité, de la même lucidité, de la même familiarité. Peu importe qui parmi les cinq convives en fut l'énonciateur, seuls comptent le rendu d'une atmosphère conviviale, le pressentiment que certains personnages ne sont que des invités de passage, l'impression que ces adolescents maladroits et sans expérience se concoctent pour la frime un gueuleton folklorique. C'est ce que nous avons pu interpréter comme la fulgurance de la parole rapportée en discours direct libre (July 2010 : 123). Le discours direct, de plus en plus libre à l'écrit comme le montre Laurence Rosier qui en fait « l'incarnation linguistique de la modernité » (Rosier 1999 : 279) peut, sans glose, sans forcément bénéficier d'un contexte narratif favorable, entrer par effraction dans une chanson.

---

saugrenu et pas seulement par ce qu'il semble un possible contre-rejet, par bégaiement. Cette restriction de la plénitude amoureuse offre une limite tangible qui rend la passion plus sincère, qui en garantit l'aspect déraisonné, invivable, parce qu'elle l'établit en bouffée, comme si l'amoureux n'était fou que dans ce moment-là où la bouffée rend la chose si peu croyable... si peu croyable mais vécue ; et c'est dans cette folie de l'inhabituel que l'amant peut éprouver l'illusion de la pérennité du sentiment qui est pour lui espoir vivace, toujours espoir sincère.

<sup>15</sup> Bénabar, *Bon anniversaire*, album *Bénabar*, 2001.

Sans doute la chanson moderne va-t-elle sentir que l'auditeur est prêt pour rétablir les différentes sources de la polyphonie<sup>16</sup> quand il sera nécessaire ou pour laisser la question énonciative se dissoudre quand il ne sera pas nécessaire de la trancher, comme ici. Ainsi, le discours direct libre permet des hésitations, des glissements, des imbrications très riches sur le plan de l'ambiguïté textuelle, mais également et peut-être surtout très jouissives pour un auditeur complice de ces énoncés hétérogènes.

Mais l'effraction du discours direct libre n'est qu'un jalon dans la complication discursive de la chanson. Car, composition littéraire, le texte de chanson peut avec la même fulgurance transformer la conversation plausible en conversation imaginaire, par des discours improbables<sup>17</sup>. Notons, et c'est le plus important, que, s'ils déréalisent la chanson en la faisant basculer dans l'illogisme et hors du logos, d'un autre côté ces discours improbables la poétisent en empruntant pourtant la voie de l'oralité et de sa profusion hétéroclite, de ce que nous faisons entrer dans le populairisme de la chanson (July 2017). On regardera un joli texte du groupe vocal Les Wiggles<sup>18</sup> :

*J'dis pas que c'est pas marrant de parler de ton dieu, quelque part qui t'attend, pourquoi tu flippes autant  
J'dis pas que c'est pas marrant de te voir à 20 ans, vous êtes jeunes, vous faites vieux, à cause du noir et blanc.*

*J'dis pas que c'est pas marrant de parler de la guerre, des tickets de rationnement ou des bombardements.  
J'dis pas que c'est pas marrant de parler d' Mitterand ou de Michel Drucker, il est tellement charmant.*

REFRAIN :

*Désolé mémé, mais là j' vais pas rester longtemps,  
Tu me connais je suis comme ça je passe en coup de vent.  
Excuse-moi mémé mais là je dois rentrer maintenant.*

*J'dis pas que c'est pas marrant de parler de grand-père, de son tempérament et de son enterrement.  
J'dis pas que c'est pas marrant de parler du cancer, de plaindre les mourants, de compter les survivants.*

*J'dis pas que c'est pas marrant de parler de Poulidor, des frères Jacques, d'Yves Montand ou de Marcel Cerdan.  
J'dis pas que c'est pas marrant de parler de la mort, de penser aux*

---

<sup>16</sup> A l'ère de la logosphère et de la blogosphère, on peut penser que soit la profusion des informations qui nous parviennent a facilité cette intrusion fulgurante du discours direct libre dans la chanson, soit qu'elle est une tentative d'imiter le flux de paroles auquel nous sommes accoutumés.

<sup>17</sup> Nous renvoyons à l'exemple d'une chanson de Bénabar, *Quatre murs et un toit* (album *Reprise des négociations*, 2005), développé dans *Esthétique de la chanson française contemporaine* (JULY 2007:122).

<sup>18</sup> Les Wiggles, *Désolé Mémé*, album *Tant pis ! Tant mieux !*, 2007, [https://www.youtube.com/watch?v=i3KIf\\_50bfk](https://www.youtube.com/watch?v=i3KIf_50bfk)

*absents, se souvenir d'antan.*

#### REFRAIN

*J'dis pas que c'est pas marrant de parler de l'arthrose et même si tout fou l'camp, pas de fauteuil roulant.*

*J'dis pas que c'est pas marrant de parler du beau temps pour parler de quelque chose quand c'était mieux avant.*

*J'dis pas que c'est pas marrant de parler de faits divers, des enlèvements d'enfants, de plaindre les parents.*

*J'dis pas que c'est pas marrant de devenir incontinent comme la reine d'Angleterre ou comme au Vatican.*

#### REFRAIN

*J'dis pas que c'est pas marrant de chanter cette chanson, c'est pas toi qui est dedans, quelques idées seulement.*

*J'dis pas que c'est pas marrant de jouer au petit con qui se moque, évidemment, tu sais m'aimer tellement.*

*J'dis pas que c'est pas marrant de manquer de courage, de pas te voir plus souvent, tu sais m'aimer tellement.*

*J'dis pas que c'est pas marrant si j'arrive à ton âge, pouvoir en faire autant, tu sais m'aimer tellement.*

Le refrain est constitué de trois vers de treize syllabes à rime unique (la même que celle qui commencera et terminera toutes les strophes – chaque alinéa pouvant représenter une suite de quatre hexasyllabes qui forme strophe et il en faut systématiquement deux pour constituer un couplet avec lequel le refrain alterne) : c'est la seule manifestation orale directe de la chanson, on y voit se démener le petit-fils pour justifier auprès de l'aïeule la brièveté de sa visite, le langage y est familier, la syntaxe asyndétique, les tournures stéréotypées. Or ce seul discours authentique se met en quasi opposition avec une parole sincère, adressée aussi à la grand-mère, mais plus fictivement. On pouvait penser que pour ce faux dialogue le chanteur n'aurait pas eu besoin de mimer l'oralité : il suffisait que la grand-mère, destinataire fictif, existât par le jeu des pronoms. Mais la précision des exemples du discours vieillissant et radotant permet une magistrale caricature de celui-ci, qui passe même par des bribes de paroles dont on veut donner l'idée qu'elles sont rapportées des propos de la grand-mère<sup>19</sup>. Mais surtout le début de chaque réplique (*J'dis pas que*) sonne comme la plaidoirie à un acte d'accusation (celui dont il faut penser que les silences de la grand-mère, sa tristesse l'expriment) qui n'a pas (eu) lieu : la grand-mère aime trop son petit-fils pour lui faire grief de sa précipitation,

<sup>19</sup> La proposition, *il est tellement charmant*, jugement décalé sur le physique de Michel Drucker qui ne peut guère émaner du petit-fils ; plus loin, le mot *tempérament* pour désigner le mauvais caractère du grand-père : euphémisme dans la bouche de la grand-mère, son veuvage lui ayant permis de relativiser l'autorité du mari défunt ou l'empêchant de décrire moins élégamment son irritabilité ; plus loin l'injonction « pas de fauteuil roulant » syntaxiquement détachée.

de son désintéret. Alors il faut comprendre que ce que le chanteur dit « ne pas dire », c'est justement, préterition involontaire, ce qu'il indique par son comportement fuyant et dont il voudrait tant que la grand-mère ne s'aperçoive pas ou l'excuse. Tous les couplets constituent donc les concessions d'une opinion que l'on devine : je ne dis pas que ta vieillesse m'ennuie mais je le dis quand même en disant que je ne le dis pas. Aussi dois-je dire autre chose en langue de bois dans mon pauvre refrain. Progressivement dans la chanson s'institue le scandale de l'adjectif *marrant*, si mal adapté à la situation des visites aux vieilles gens : ce qui pouvait passer après tout pour drôle dans les conversations désuètes de la grand-mère ou dans le comportement fuyant et faussement intéressé de son « petit con » de petit-fils tourne au pathétique et on comprend mieux le recours à la double négation en anaphore des strophes des couplets : « j'dis pas qu'est pas marrant » signifie d'abord « je confirme que c'est amusant ou que ça pourrait l'être et qu'effectivement donc je pourrais venir plus souvent » puis le sens du non-dit se délite pour désigner tout ce que la chanson (à laquelle il est fait référence dans le texte même par un phénomène métachansonnier) suggère sans pouvoir le dire : la peur de la mort à laquelle et la grand-mère et le chanteur sont renvoyés dos-à-dos lorsqu'ils sont face à face. On décèle à la fin de la chanson (et la voix et la mise en musique le montreraient bien) l'infinie douleur qui passe par l'auto-dévalorisation du chanteur et par un jeu de mot cruel entre le verbe *m'aimer* et l'appellatif *mémé*. La grand-mère est celle qui aime exclusivement son petit-fils, prête à lui pardonner ses moins bonnes grimaces sociales ; amour exclusif auquel le descendant sait qu'il ne répond pas et dont, par le jeu du faux dialogue, il fait comprendre combien il lui est impossible d'y répondre (écart générationnel qui nous condamne souvent à des propos convenus avec nos ascendants) mais combien il nous est culpabilisant de ne pas y répondre.

C'est moins l'usage de cette confusion énonciative, qui marque déjà considérablement la poésie des XXe et XXIe siècles, que l'usage d'une vertigineuse instabilité déictique qui serait le propre du popularisme de la chanson ; vertigineuse certes mais, grâce à l'appoint du musical, du vocal et du kinésique, jamais au point d'entraîner, contrairement à la poésie moderne, une rupture de signification à réception chez l'auditeur : d'où, quand, de qui et pour qui sont produits les énoncés discursifs que le récepteur entend ? Ces questions qui restent souvent insolubles en poésie trouvent assez facilement une réponse dans l'oreille de l'auditeur, même si cette réponse serait inconvenante pour la réalité des faits ou la vraisemblance de leur enchaînement. L'art de la chanson est justement (et ceci est valable pour ces autres composantes) celui du dosage. Donc toutes les incohésions énonciatives ont un sens immédiat. Et c'est un grand confort pour le stylisticien comme pour l'auditeur.

## BIBLIOGRAPHIE :

- ANDRIEU Michaël, *Réinvestir la musique*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2011.
- CHAUDIER stéphane, JULY Joël, 2018, « L'étoffe de la strophe en chanson », in M. Monte, S. Thonnérieux, Ph. Wahl (dir.), *Stylistique et méthode*, Lyon, PUL, coll. « Textes et Langue », p. 344-360.
- HIRSCHI Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres, Presses Universitaire de Valenciennes, Cantologie / 6, 2008.
- JULY Joël, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, coll « Textuelles », 2004.
- JULY Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007.
- JULY Joël, « Le discours direct libre : entre imitation de l'oral et ambiguïté narrative », in Laure Himy-Piéri (dir.), *Genres littéraires et énonciation*, Caen, 2010, *Questions de style* n° 7, p. 117-130.
- JULY Joël, 2012a « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », *Eidolon*, n° 94, *Chanson et intertextualité*, C. Cecchetto (dir.), LAPRIL, P.U. de Bordeaux., p. 175-186.
- JULY Joël, 2012b « Chanson mayonnaise », in Gilles Bonnet (dir.), *La Chanson populittéraire*, Paris, éd. Kimé.
- JULY Joël, « Que reste-t-il de nos *ethes* ? », in Philippe Jousset (dir.), *L'Homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, PUP, collection « Textuelles », 2015.
- JULY Joël, *Chanson. Du collectif à l'intime*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, collection « Chants Sons », 2016.
- JULY Joël, « Sur le style évidé et évident de la chanson : le populisme en chanson », in S. Jollin, L. Kurtz, A.-M. Paillet, C. Stolz, *La Simplicité*, éd. Honoré Champion, 2017, p. 325-340.
- JULY Joël, « Les duos des chansons. La mixité et le gnangnan » in Stéphane Chaudier, *Chabadabada. Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, PUP, coll. « Chants Sons », 2018
- PAILLET Anne-Marie, *Citations I*, A. Jaubert, J-M Lopez Munoz, S. Marnette, L. Rosier et Cl. Stolz (dir), Louvain-la-neuve, éd. Academia, 2011, n° 23, coll. « Au cœur des textes ».
- ROSIER Laurence, *Le Discours rapporté, Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1999.
- SPYROPOULOU LECLANCHE Maria, *Le Refrain dans la chanson française du XXe siècle*, Limoges, PULIM, 1997.

## RESUME :

Discours en différé par ses multiples statuts, la chanson qui doit rester d'allure simple ne semble pas favoriser les discours louches dans sa tradition. Pourtant que ce soit par le biais polyphonique, par le défaut d'attribution des paroles, par la fulgurance des discours rapportés que l'oral joue ou par la remise en question de la réalité des verbalisations, les énoncés hétérogènes peuvent se multiplier, sans entraver toutefois la saisie immédiate : ils créent alors des moments d'authenticité et d'émotion.

## Bio biblio :

Joël JULY est maître de conférence en langue et littérature françaises à la faculté d'Aix-en-Provence (AMU, Aix-Marseille Université). En 2002, il a soutenu une thèse de doctorat en linguistique sur les chansons de Barbara (*Les Mots de Barbara*, P.U.P., 2004) et a dirigé les rééditions de *L'Intégrale* (L'Archipel, oct. 2012, nov. 2017). Il participe à la plupart des ouvrages et des colloques universitaires qui s'interrogent sur le genre chansonnier. Sa recherche vise à circonscrire les effets popularistes (prosaïsme, figements, polyphonie, mise en voix) de cet art populaire. Stylisticien de formation, formateur et juré pour les concours, il s'intéresse tout particulièrement à la versification, la mixité des formes, les procédés de reformulation, les dispositifs narratifs. Il est cofondateur et actuellement président de l'AIS (Association Internationale de Stylistique).