



HAL
open science

Le vers de chanson : de la convergence à la discordance

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Le vers de chanson : de la convergence à la discordance. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2020, Poésie & Chanson, 1091, p. 120 à 142. hal-03147399

HAL Id: hal-03147399

<https://hal.science/hal-03147399v1>

Submitted on 19 Feb 2021

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,
CIELAM (EA 4235),
AMU (Aix-Marseille Université)

Le vers de chanson : de la convergence à la discordance

Résumé : A partir de deux exemples très récents *Kid* d'Eddy de Pretto (EP *Kid*, 2017, album *Cure*, 2018) et *Tu danses et puis tout va* de Boulevard des airs (album *Bruxelles*, 2015), qui s'inscrivent tous deux dans une volonté de mixage des genres chansonniers (de la variété pop au rap et réciproquement), nous chercherons en quoi l'atténuation de la limite de fin de vers (par le phrasé – intensité, prononciation et accélération – et les jeux homophoniques perturbateurs) reconfigure le texte écrit en un flow/flot qui cherche l'instabilité rythmique. Cette instabilité à laquelle on donnera des vertus stylistiques se distingue de la grande majorité des chansons du répertoire (chanson d'auteur et chanson de variété) qui, tout en n'obéissant guère au canon rigide de la versification poétique, assurent une perception (et par voie de conséquence une transcription) consensuelle du vers de chanson.

Pourquoi cette entrée qu'est la versification dans une comparaison/confrontation de la poésie et de la chanson ? Parce qu'il faut donner leur part relative de bien fondé à deux tendances contradictoires mais quelque peu irraisonnées : celle qui voudrait absolument tenir le vers de la chanson pour assimilable à celui de la poésie traditionnelle et en profiterait pour conclure à l'infériorité de celui-là par rapport à celui-ci, et à l'opposé, celle qui ne chercherait même pas leur parenté ou refuserait de la voir, se privant ainsi de l'analyse des astuces de la chanson pour intégrer le niveau du vers régulier même lorsqu'il semble malmené.

Le vers poétique français, c'est du numérisme, c'est-à-dire une certaine quantité régulière de syllabes qui obéit au rythme imposé par la syntaxe et à l'accent de groupe (syntaxique). La rime y serait même superfétatoire pour entendre une unité qui pourrait être appelée vers ; preuve en est l'hémistiche qui, bien qu'il ne soit contraint à aucune homophonie¹, s'entend très bien, d'autant plus lors d'une déclamation circonflexe².

La chanson francophone, dans sa grande généralité, qui travaille sur le vers court³, se donne deux appuis traditionnels pour la limite de fin de vers : la rime⁴ et l'unité musicale (qui peut d'ailleurs se terminer par un temps fort musical sur lequel la voix pourra pratiquer un allongement, mettre de la durée, opérer un mélisme). Dans la chanson de tradition française⁵, l'association du texte et de la

¹Certaines périodes de la théorie du vers, comme le classicisme, ayant même jugé les rimes internes ou brisées dangereuses et les ayant prohibées.

²Pour artificielle qu'on puisse la juger.

³Ce qui est tout à fait logique puisque la chanson est un genre oral et elle ne peut donc être que davantage soumise au “plafond” des huit syllabes, cette limite de compétence pour appréhender à l'oreille une structure de (maximum) huit syllabes consécutives.

⁴Voir Catherine Rudent, « La chanson à rimes », Gilles Bonnet, *La Chanson populittéraire*, éd. Kimé, 2012.

⁵Nous excluons de cette pratique normale et naturelle la chanson folklorique, c'est-à-dire la chanson non signée d'avant 1850 qui correspond souvent à des variations étonnantes (peut-être incitées par une superposition forcée entre un morceau textuel mal mémorisé et un fredon commode).

musique fait généralement coïncider des groupes métriques et mélodiques successifs avec des groupes linguistiques égaux de nombre de voyelles, qui se régulent, répondent ou regroupent entre eux en structures de niveau supérieur au moyen de la rime (masculine ou féminine), temps fort par excellence.

Ceci nous donne donc dans une grande partie de la production un système congruent où le compte syllabique régulier est renforcé par cinq appuis :

- la syntaxe et les accents de groupe qu'elle contraint,
- la rime,
- l'unité musicale et son temps fort,
- l'insistance vocale et/ou les pauses rythmiques, les silences,
- et même un cinquième facteur de convergence : la structure globale de la chanson, sa distinction entre couplets et refrain⁶, entre diverses strophes⁷ dans un couplet qui vient reproduire sur un même air à deux ou trois moments distincts de la chanson la même structure donc le même nombre de syllabes attendues. C'est la contrainte de parallélisme qui lie une ligne mélodique (un air particulier) et une structure linguistique récurrente (un certain nombre de syllabes/voyelles)⁸. La systématisme est donc au coeur du principe de reconnaissance, si peu systématique qu'il soit lui-même lors d'une écoute désintéressée.

Le vers de la chanson peut donc être autant boiteux ou imparfait qu'il veut : les faibles variations seront en quelque sorte éponnées par les autres phénomènes qui, convergeant, viendront faire entendre une structure autonome ou isolable qu'on identifiera comme un vers. Qui l'identifiera d'ailleurs ? Toute personne qui voudra se poser la question du vers en chanson : c'est-à-dire presque personne, chacun se contentant d'écouter la chanson pour son plaisir⁹. C'est souvent la nécessité de la transcription du texte de chanson dans un cahier de chants ou un recueil qui stimulera l'envie du scripteur de retrouver les unités régulières qui ont présidé à l'inspiration du parolier. Son envie de retrouver des vers, donc une disposition paradigmatique (avec des retours à la ligne et des espacements strophiques) dans un texte chanté entendu de manière syntagmatique, prouve d'ailleurs qu'il les a intuitivement perçus à la faveur de la convergence des 6 facteurs (mètre, rime, syntaxe, musique, voix, parallélisme) et on ne peut penser que c'est sa seule soumission aux codes graphiques de la poésie versifiée jusqu'à la fin du XIXe siècle qui a influencé son souci d'une présentation tabulaire du texte¹⁰. Tout se passe donc bien la plupart du temps où les cinq divers appuis se corroborent les uns les autres pour suppléer aux possibles imperfections du numérisme, souverain pour la poésie traditionnelle. C'est encore le cas pour l'immense majorité des chansons, et notamment

⁶Lire à ce sujet Joël July, "Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines" in *Musurgia : analyse et pratique musicales*, Ed. Eska, 2016, Linguistique, rhétorique, stylistique, musique (XXIII/1-3), <
<http://musurgia.free.fr/fr/index1.html>> , <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01974036/document>

⁷Lire à ce sujet Stéphane Chaudier et Joël July, « L'étoffe de la strophe en chanson », Michèle Monte, Stéphanie Thonnerieux et Philippe Wahl (coord.). *Stylistique & méthode (Quels paliers de pertinence textuelle ?)*, PUL, p. 345-360, 2018, Coll. Textes & Langue, 9782729709358. <http://presses.univ-lyon2.fr/collection.php?id_collection=56>

⁸Benoît de Cornulier : "Parler du vers dans une pièce métrique est impossible ; il faut envisager le vers comme une période de cette pièce métrique". Journée d'études d'Aix-en-Provence *Que devient le vers dans la chanson ?*, 24-25 janvier 2019.

⁹Il ne s'agit surtout pas d'opposer la rime et le plaisir, puisque les jeux homophoniques sont une belle part du plaisir que nous prenons à l'audition d'une chanson. Mais c'est une jubilation qui s'obtient aussi bien par une récurrence phonique aléatoire (les paronomases de nos slogans publicitaires le prouvent), laquelle n'entraîne pas une reconnaissance du système.

¹⁰Dans le recueil d'entretiens *Poésie et Autobiographie* (Eric Audinet et Dominique Rabaté, éditions cipM/Farrago, 2004, p. 70-71), le poète Emmanuel Augier expose la différence entre la coupe et le rythme. La prose, et il cite Céline ou Koltès, peut être savamment et élégamment rythmée ; mais par la coupe "qui fait passer à la ligne là où dans la prose le serpent continue", le poète fait "porter un événement à la phrase". Il rappelle ainsi le motif de la *versura* (mot latin qui décrit le moment et l'endroit où la charrue faisait demi-tour pour maquer la fin du sillon) à laquelle Giorgio Agamben consacre son article "Idée de la prose" (réédité en 2006, Christian Bourgois éditeur, trad. Gérard Macé, p. 81-82).

la chanson de variété.

La convergence des facteurs de repérage

Nous prendrons d'abord pour le montrer deux cas qui s'opposent exemplairement dans deux chansons de Barbara. Dans le premier, *Göttingen* (1965), le numérisme est imparfait mais, sous la convergence des autres facteurs, l'on ne prend pas en compte cette imperfection, on l'ignore peu ou prou à l'audition et lors de la transcription. Dans le second cas, *Vienne* (1972), le numérisme est parfait et l'on néglige les petits frottements où les autres facteurs ne se soumettent pas au diapason de la poésie versifiée traditionnelle. Ainsi le premier vers de *Göttingen* est faux, ne comptant que sept voyelles anatoniques : "Bien sûr ce n'est pas la Seine" alors que dans le quatrain où il est inclus les trois autres vers sont octosyllabiques : « Ce n'est pas le bois de Vincennes / Mais c'est bien joli tout de même / A Göttingen, à Göttingen », alors que les autres vers liminaires de strophe qui arboreront la même structure musicale seront tous octosyllabiques : "Pas de quai et pas de rengaine" / "Bien sûr nous nous avons la Seine" / "Nous nous avons nos matins blêmes". Dans *Vienne*¹¹, en revanche, les vers chantés, tels qu'ils sont transcrits¹², respectent le numérisme de la grande poésie ; en-deçà du premier refrain, pour les paroles ci-dessous, le compte syllabique influence, par la structure successive 8/8/6/6/8, le repérage d'un long couplet divisé en dizains, unités thématiques et temporelles (l'énonciation ne semble pas se faire d'un seul jet dans ce premier mouvement mais correspond à des missives successives, écrites ou pensées, de la cantrice), eux-mêmes sécables en quintils réguliers, comme nous les présentons :

*Si je t'écris, ce soir, de Vienne
J'aimerais bien que tu comprennes
Que j'ai choisi l'absence
Comme dernière chance
Notre ciel devenait si lourd*

*Si je t'écris, ce soir, de Vienne
Oh, que c'est beau l'automne à Vienne
C'est que, sans réfléchir,
J'ai préféré partir
Et je suis à Vienne sans toi*

*Je marche, je rêve dans Vienne
Sur trois temps de valse lointaine
Il semble que des ombres
Tournent et se confondent
Qu'ils étaient beaux les soirs de Vienne*

*Ta lettre a dû croiser la mienne
Non, je ne veux pas que tu viennes
Je suis seule et puis j'aime
Être libre, oh que j'aime
Cet exil à Vienne sans toi*

*Une vieille dame autrichienne
Comme il n'en existe qu'à Vienne
Me loge, et dans ma chambre
Tombent, de pourpre et d'ambre,
De lourdes tentures de soie*

*C'est beau, à travers les persiennes,
Je vois l'église Saint-Étienne
Et quand le soir se pose
C'est bleu, c'est gris, c'est mauve
Et la nuit par-dessus les toits*

Or ces vers réguliers, rendus plus sensibles par une hétérométrie savante (les hexamètres en places 3 et 4 du quintil proposent une rime suivie autonome, assez ostentatoire dans le cas de la paire *ambre/chambre*), sont déjoués par une syntaxe alambiquée (par exemple en strophe 5 où des circonstants viennent s'intercaler entre le sujet et le verbe puis entre le verbe et le sujet inversé), par une rime réduite à une simple assonance (*pose/mauve*, quand l'adjectif de couleur *rose*, plus phonétiquement convergent, aurait presque aussi bien convenu chromatiquement¹³) ou par un temps fort qui empiète sur le vers suivant (la première syllabe métrique *Non* du vers 17 est chantée, moitié par convention musicale, moitié pour satisfaire l'ethos de Barbara qui assouplit la grille musicale et

¹¹Voir la partition en annexe.

¹²*Barbara, L'Intégrale*, Paris, édition de L'Archipel [2000], nouvelle édition revue et augmentée, sous la direction de Joël July, 2012, 341 p. ISBN : 978-2-8098-0870-4.

¹³Lire à ce sujet, Joël July, "L'univers poétique de Barbara", *Barbara l'Intégrale*, op. cit. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01378330>

donne de la spontanéité à son discours épistolaire, à la fin du vers 16 que Barbara accélère¹⁴). En outre, les hexamètres, que nous scindons graphiquement à la faveur de leur rime et de leur mètre sont chantés dans une seule unité musicale, du moins un seul souffle¹⁵.

Nous voyons donc combien tous les facteurs (mètre, rime, syntaxe, musique, voix, parallélisme) conspirent pour nous aider, lorsque l'envie nous prend de réfléchir sur la structure versifiée du texte de chanson et sur la perception intuitive que nous en avons, à opérer des délimitations consensuelles entre les vers. Nous voyons aussi que si le consensus se fait, c'est que ces facteurs sont pris en compte par le créateur lui-même qui s'arrange pour mettre tous ces phénomènes en adéquation. Nous l'envisagerons encore plus nettement en cherchant dans de grands standards issus d'époques différentes combien l'ACI respecte, dans une forme sens qui fait système, la convergence des facteurs. D'abord *La Mer*¹⁶ de Charles Trenet ; voici, dans la première colonne du tableau ci-dessous, la présentation proposée sur le site des "Amis de Charles Trenet" de ce titre sobre que Claude Duneton rangeait justement dans les "chansons maigres" du fou chantant¹⁷ : en regard, nous proposons une disposition métrique qui fait mieux converger les facteurs énoncés¹⁸.

<i>La mer</i> <i>Qu'on voit danser le long des golfes clairs</i> <i>A des reflets d'argent</i> <i>La mer</i> <i>Des reflets changeants</i> <i>Sous la pluie</i>	5	<i>La mer (2-s)</i> <i>Qu'on voit danser (4-s)</i> <i>le long (2-s)</i> <i>des golfes clairs (4-s)</i> <i>A des reflets (4-s)</i> <i>d'argent (2-s)</i> <i>La mer (2-s)</i> <i>Des reflets changeants (5-s)</i> <i>Sous la pluie (3-s)</i>
<i>La mer</i> <i>Au ciel d'été confond</i> <i>Ses blancs moutons</i> <i>Avec les anges si purs</i> <i>La mer</i> <i>Bergère d'azur</i> <i>Infinie</i>	10 15	<i>La mer (2-s)</i> <i>Au ciel d'été (4-s)</i> <i>confond (2-s)</i> <i>Ses blancs moutons (4-s)</i> <i>Avec les anges (3-s)</i> <i>si purs (2-s)</i> <i>La mer (2-s)</i> <i>Bergère d'azur (5-s)</i> <i>Infinie(3-s)</i>
<i>Voyez</i> <i>Près des étangs</i> <i>Ces grands roseaux mouillés</i> <i>Voyez</i> <i>Ces oiseaux blancs</i> <i>Et ces maisons rouillées</i>	20 25	<i>Voyez (2-s)</i> <i>Près des étangs (4-s)</i> <i>Ces grands (2-s)</i> <i>roseaux mouillés (4-s)</i> <i>Voyez (2-s)</i> <i>Ces oiseaux blancs(4-s)</i> <i>Et ces (2-s)</i> <i>maisons rouillées(4-s)</i>
<i>La mer</i>		<i>La mer (2-s)</i>

¹⁴Notons que cette accélération et ce renforcement de l'adverbe interjectif par un temps fort musical ont des vertus stylistiques puisqu'ils font entendre l'autorité et la conviction de l'amante que le temps passé seule à Vienne puis la chute de la chanson démentiront.

¹⁵Notons à nouveau la vertu stylistique de cette accélération vocale : la cantrice y énonce les arguments de son départ (1er et 2e quintils), s'y exclame (quintil 4), y énumère les couleurs du ciel (quintil 6).

¹⁶*La Mer*, Paroles et Musique : Charles Trenet, 1945, éd. Raoul Breton.

<https://www.youtube.com/watch?v=PXQh9jTww0A>

¹⁷Insistant sur le fait que ce sont celles-ci, les plus simples de Charles Trenet, qui lui ont assuré une postérité : Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, Seuil, 1998, volume 1. La répétition du verbe *bercer* en 4e strophe le confirmerait.

¹⁸Voir la remarquable analyse de Perle Abbrugiati, "La mer n'est pas la plage", colloque *Charles trenet* de l'université de Valenciennes, novembre 2018, à paraître aux PUP, coll. "Chants Sons", 2020.

<i>Les a bercés</i> <i>Le long des golfes clairs</i> <i>Et d'une chanson d'amour</i> <i>La mer</i> <i>A bercé mon cœur pour la vie</i>	 30 35	<i>Les a bercés (4-s)</i> <i>Le long (2-s)</i> <i>des golfes clairs (4-s)</i> <i>Et d'une chanson (4-s)</i> <i>d'amour (2-s)</i> <i>La mer (2-s)</i> <i>A bercé mon cœur (5-s)</i> <i>pour la vie (3-s)</i>
--	--------------------------	--

On devine que les usages graphiques de la poésie traditionnelle (privilégier un vers long, comme cet incongru vers de 10 syllabes, en deuxième position, colonne de gauche) et la correspondance entre l'unité métrique et l'unité syntaxique de la prosodie (ne pas séparer la locution prépositive transitive *le long* de son complément nécessaire *golfes*, ne pas séparer le complément du nom de son noyau : *chanson d'amour*, *reflets d'argent*) et les interdits accentuels (sur le déterminant *ces*, atone en prose parlée), ont influencé la présentation du site, indépendamment de ce qui se fait musicalement, s'entend et se ressent à l'écoute limpide de ce standard, et que les facteurs textuels soulignent autant qu'ils le peuvent pour une chansonnette¹⁹. Pour élaborer notre présentation métrique, nous avons respecté les durées et les silences de la musique, sensibles à l'écoute de la voix²⁰, redimensionné les couplets en neuvains, intégré les jeux réguliers ou chiasmatiques des successions 2-syllabes/ 4-syllabes, mais surtout restitué graphiquement les rimes dans la troisième strophe au rythme variant, et proposé la réapparition de la rime très nette en [ō] aux vers 3, 12, 13, 29, 31 (qui disparaissait dans la version en sizains du site numérique). C'est en fait par déférence aux usages graphiques de la poésie versifiée que nous dérangeons la perception naturelle d'un vers de chanson, certes très irrégulier du seul point de vue métrique mais bien assuré si l'on veut convenablement et honnêtement faire jouer de concert les phénomènes phonético-rythmiques.

Ainsi pour changer de génération et de régime créatif, nous regarderons dans la chanson *Quoi*²¹, interprétée par Jane Birkin en 1985, ces strophes qui précèdent le refrain et que tous les sites (ou quasiment) présentent de cette façon qui n'est pourtant guère dans les usages de la poésie traditionnelle. Preuve que l'auteur Serge Gainsbourg a suffisamment mis les six phénomènes en concordance pour que le mètre de chanson y soit transcribable sans hésitation :

Quoi
D'notre amour feu n' resterait que des cendres (10-s)
Moi
J'aim'rais qu'la terr' s'arrête pour descendre (10-s)
Toi
Tu m'dis qu' tu n'vaux pas la cord' pour te pendre (10-s)
C'est à laisser ou à prendre (7-s)

Joie
Et douleur c'est ce que l'amour engendre (10-s)
Sois
Au moins conscient que mon cœur peut se fendre (10-s)
Soit
dit en passant j'ai beaucoup à apprendre (10-s)
Si j'ai bien su te comprendre (7-s)

Les e instables sont traités de manière aléatoire mais assez naturelle²² pour que le vers long se

¹⁹Qu'on appelle ces structures semi autonomes comme Paul Fraisse "cellules perceptives" (*Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974) ou vers comme en poésie traditionnelle et qu'on les présente alors par des alinéas, ceci ou cela n'en change guère la nature et le fonctionnement.

²⁰Voix et musique que Trenet n'a pas respectées lui-même dans le choix lexical du mot *anges* à finale caduque au vers 14.

²¹Jane Birkin, *Quoi*, texte de Serge Gainsbourg, musique de Guido et Maurizio de Angelis, Philips, 1985, sorti en single. https://www.youtube.com/watch?v=NGsg1D_u0iw

²²Si l'on veut bien croire encore à la règle des trois consonnes qui rend l'articulation consonantique difficile, selon la

moule dans un décasyllabe qui convient à la mélodie. La peine que prend Serge Gainsbourg à créer un vers monosyllabique se montre par son souci dans la première strophe de lui donner une autonomie syntaxique et donc accentuelle (le pronom interrogatif phatique *Quoi*, les pronoms toniques en dislocation *moi* puis *toi*) ; une fois ce vers marginal implanté aussi par l'accent verbal, il dérogera à la contrainte d'une logique syntaxique et les vers *Joie*, *Sois* et *Soit* (monosyllabes non accentués dans la prose ordinaire) ne s'imposeront plus que pour l'homophonie et les facteurs rythmiques liés à la composante musicale.

Avec *La Mer* ou *Quoi*, nous sommes déjà dans des cas où les habitudes et règles de la versification sont modelées par la mélodie (vers monosyllabiques, limites de vers atténuées par des finales atones, des prétoniques, des mots coupés). Mais la majorité des titres laissent deviner un traitement moins original. Quelques refrains qui l'illustrent²³ :

Avec l'ami Bidasse (6 ou 7-s)
On n' se quitt' jamais, (5-s)
Attendu qu'on est (5-s)
Tous deux natifs d'Arras-se, (6 ou 7-s)
Chef-lieu du Pas de Calais (6-s)
On a chacun la sienne (6 ou 7-s)
Et les bras ballants (5-s)
D'avant les monuments (5-s)
Oh ! (commentaires ad lib, parlés)
Dans les rues on s' promène (6 ou 7-s)
*Ça nous fait passer l' temps (6-s)*²⁴

Le dizain se répartit en deux structures qui, jouant aux vers 1, 4, 6, 9 sur des syllabes féminines, proposent une suite 6/5/5/6/6 (ou plus précisément 7/5/5/7/6) ; les rimes confortent à peu près ces numérismes : ABBAB. Le refrain invariant de cette chanson du comique troupier se lit et s'entend en dizain, malgré les e estropiés ou appuyés. Un peu plus tard, dans l'ouvroir très classique et parfois pompeux d'un Aznavour :

Emmenez-moi (4-s)
Au bout de la terre (5-s)
Emmenez-moi (4-s)
Au pays des merveilles (6-s)
Il me semble que la misère (8 ou 9-s)
*Serait moins pénible au soleil*²⁵. (8-s)

La seule hésitation consisterait à réunir le vers impératif anaphorique avec son complément locatif pour fabriquer un quatrain en rimes croisées. Cette alternative n'implique aucune perturbation ; sa régularité est mise en évidence par une reprise à l'identique tout au long de la chanson, confirmant la supplication du chanteur. C'est d'ailleurs une pratique courante d'Aznavour de proposer un vers-titre qui sert d'anaphore et de parallélisme tout au long de la chanson, ce principe de construction par une matrice permet de marquer l'organisation et l'évolution du texte et s'inscrit donc

nature des phonèmes, sans le maintien de l'un des schwas de la suite phonique.

²³Nous choisissons les refrains puisque, traditionnellement plus cadencés en alternance avec des couplets plus monotones, ils pourraient être les plus hétérométriques (voir les procédés de rupture entre couplet et refrain, rappelés par Maria Spyropoulou Leclanche, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Limoges, PULIM, 1998, p. 137 et sq.). Qu'ils s'inscrivent donc tout près d'une versification repérable et transposable semble définitivement la preuve d'une légitimité du vers de chanson. Nous avons tout de même choisi dans les répertoires très conventionnels qui suivent (le début du XXe siècle, Charles Aznavour et Francis Cabrel) des cas qui méritent un tout petit peu d'attention.

²⁴Avec *Bidasse*, 1913, Paroles de Louis Bousquet - Musique d'Henri Mailfait, interprété par Bach puis Fernandel, Bourvil, Henri Tisot entre autre.

²⁵Charles Aznavour, *Emmenez-moi*, album *Entre deux rêves*, 1967.

dans un esprit de régularité²⁶. Chez Francis Cabrel :

Pas besoin de faire de trop longs discours, (10-s)
Ça chang' tout dedans, ça chang' tout autour, (10-s)
Pourvu qu' jamais tu ne t'éloignes, (8-s)
Plus loin qu'un jet de sarbacane, (8-s)
J'ai presque plus ma tête à moi, (8-s)
*Depuis toi*²⁷. (3-s)

Ce sizain de Francis Cabrel, bien qu'hétérométrique²⁸, adopte des rimes suivies et lorsqu'il variera, le distique des rimes en [an], original (*sarbacane, butane* n'appartiennent pas aux matériaux lyriques), fera système pour marquer la régularité de la structure complète : “Finis les matins paupières en panne / Lourdes comme des bouteilles de butane”.

D'autres refrains moins attendus impliquent à l'interne des questionnements plus théoriques comme ce choix d'Alain Souchon²⁹ :

Elles, très fières, (3-s/A)
Sur leurs escabeaux en l'air, (7-s/A)
Regard méprisant et laissant le vent tout faire, (12-s/A)
Elles, dans l'suave, (3-s/B)
La faiblesse des hommes, elles savent (7-s/B)
Que la seule chose qui tourne sur terre, (8-s/A)
*C'est leurs robes légères*³⁰. (5-s/A)

Ce septain d'Alain Souchon pourrait à l'égard de la métrique et des homophonies souffrir d'autres transcriptions, d'autres moulages, d'autres coupes (réunir les deux derniers vers, scinder les vers de 7 syllabes en 5 + 2, faire apparaître l'assonance [ã] du vers 3) ; nous nous fions ici à la perception mélodique et aux arrêts les plus perceptibles de l'intonation du chant adoptés par Souchon interprète. Le refrain suivant (puisque'il est différent du précédent par quelques fluctuations lexicales qui retournent éthiquement la situation du rapport homme/femme³¹) viendra pourtant confirmer notre impression (proposition d'une découpe en 7 vers) sans pour autant éliminer nos doutes légitimes, d'autant que le vers 3 propose une rime orpheline en [tu] et que la rime interne en [ã] prend alors

²⁶Citons : *Il faut savoir, Hier encore, Que c'est trite Venise, Parce que tu crois, Désormais, Je m'voyais déjà*. Dans tous ces cas, on sera tenté d'isoler le vers-titre, vu sa place liminaire, quand bien même il ne propose d'écho qu'avec lui-même.

²⁷Francis Cabrel, *Sarbacane*, album *Sarbacane*, 1989.

²⁸Il convient d'ailleurs de distinguer en chanson, depuis qu'elle s'est émancipée des modèles volontiers isométriques de la poésie traditionnelle, une hétérométrie dictée par la mélodie, où les phrases musicales ne sont pas toutes de même longueur, et les libertés que prend un auteur avec la “longueur” que devrait imposer la phrase musicale : c'est-à-dire mettre dos-à-dos une hétérométrie naturelle, souvent convoquée dans les refrains de la chanson moderne et une hétérométrie forcée qui pourra donner, dans le rap par exemple, des allures de prose au texte.

²⁹Sur cette chanson, deux spécialistes proposent une analyse détaillée et tranchée : Philippe Grimbert, *Chantons sous la psy*, Hachette Littératures, 2002, p. 149-160 et Stéphane Chaudier, *Chabadabada. Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, PUP, coll. Chants Sons, 2018, p. 55-56.

³⁰Alain Souchon, *Sous les jupes des filles*, album *C'est déjà ça*, 1993.

³¹C'est toute la démonstration un peu excessive de l'auteur qui s'exprime dans cette variation : les filles, légères mais orgueilleuses, acceptent le jeu de la séduction, provoquent le désir (“la faiblesse”) des hommes, convaincues que ce “jeu de dupe” est un socle social, serein, qui fonctionne bien. Pourtant, le jeu s'envenime, livré à l'orgueil des hommes, leur virilité abusive, leur mise en compétition. Au deuxième refrain, les filles ne sont plus très fières des catastrophes que la convoitise masculine a engendrées. La faiblesse des hommes, ce n'est plus alors leur concupiscence mais leur goût du sang. L'anacoluthie après le verbe *savoir*, qui construit deux compléments essentiels, le groupe nominal “la faiblesse des hommes” antéposé, assez familièrement, et la proposition subordonnée complétive postposée, enrichit la complexité de ces refrains qui s'opposent malgré leur ressemblance. C'est une construction apo koinou par laquelle un seul élément occupe une fonction à sa gauche et à sa droite. Avec cette phrase-valise, Souchon implique deux certitudes contradictoires des jeunes filles : elles connaissent le désir et la tare des hommes mais savent également que le monde dans sa folie est soumis à ces passions adverses.

davantage de valeur.

*Elles, pas fières,
Sur leurs escabeaux en l'air;
Regard implorant, et ne comprenant pas tout,
Elles, dans l'grave,
La faiblesse des hommes, elles savent
Que la seule chose qui tourne sur terre,
C'est leurs robes légères.*

Car ce qui caractérise ce refrain et lui donne son unité (en plus des rimes et de l'anaphore “elles”), c'est moins son numérisme bouleversé que l'isolement musical et vocal des deux dernières syllabes de chaque vers : *très fières / en l'air / tout faire / dans l'suave / elles savent / sur terre / légères*. Le vers adopté pour une présentation graphique de la chanson est donc une solution confortable qui, malgré ses fondements, ne rend jamais tout à fait compte d'une structure mélodique redondante, donc perceptible mais difficile à transcrire³². Ces vers couronnés³³ sont très fréquents en chanson³⁴ et l'on est toujours partagé entre le désir d'isoler cette couronne (qui porte ici la rime) en la découpant de la première partie du vers ou de la laisser ourler le début de la structure, quand bien même celle-ci affiche une rime interne. Essayons de transcrire deux strophes d'une chanson de Patricia Kaas³⁵ :

*Les hommes qui passent Maman (4+2-s)
M'offrent toujours une jolie chambre avec terrasse Maman (12+2-s)
Les hommes qui passent, je sens (4+2-s)
Qu'ils ont le coeur à marée basse, des envies d'océan (14-s)*

*Les hommes qui passent Maman (4+2-s)
Ont des sourires qui sont un peu comme des grimaces Maman (12+2-s)
Les hommes qui passent troublants (4+2-s)
Me laissent toujours avec mes rêves et mes angoisses d'avant (12+2-s)*

L'imperfection de la coupe (au 4e vers) n'empêche pas tout à fait la mise en place d'un système que la mélodie, qui isole des couronnes de 2 syllabes (même en prononçant le mot *o/céan*), confirme par cette rime unique en [ã]. Chaque césure est pourtant l'occasion d'une puissante rime brisée (puissante sémantiquement³⁶ et phonétiquement) en [as]. Faut-il pourtant se plaindre de ces structures, sous le prétexte qu'elles dégagent des unités trop courtes que nos pratiques habituelles résistent à appeler vers ? Ne sont-elles pas au contraire la preuve éclatante d'un vers qui redouble ses propres signes de reconnaissance ? Ainsi le titre, *Le Pingouin*, prononcé dans la chanson suivante de Carla Bruni³⁷ avec une rythmique spéciale, comme un hoquet, syntaxiquement isolé par la dislocation grammaticale, semble numériquement et rimiquement assimilé à chaque vers impair de 7 syllabes :

*Car il prétend / le pingouin
Etre sûr de c' qui est certain
Il est savant / ce pingouin
Il a étudié son latin [...]
Je t'apprendrai / le pingouin
J' t'apprendrai à m'faire le bais'main*

³²Sauf à utiliser une barre oblique comme le proposent désormais beaucoup d'éditeurs de chanson.

³³On parle de rime couronnée lorsque la syllabe de rime est redoublée.

³⁴Voir Joël July, *Les Mots de Barbara*, PUP, coll. “Textuelles”, 2004, p. 112-114.

³⁵Patricia Kaas, *Les Hommes qui passent* (paroles de Didier Barbelivien et musique de François Bernheim), album *Scène de vie*, 1990.

³⁶N'oublions pas qu'en regard de cette évocation d'une prostitution mondaine *ass* signifie “cul” en anglais et qu'il est de toute façon en français un suffixe péjoratif très prolifique.

³⁷Carla Bruni, *Le Pingouin*, album *Little french songs*, 2013. Rappelons qu'un soupçon plane sur cette chanson, celui de désigner sous une allure burlesque le vainqueur de l'élection présidentielle de 2012, François Hollande.

*Tu l'raval'ras / le pingouin
Oui tu raval'ras ton dédain*

Que l'on prenne ainsi le parti de ne pas isoler le vers-titre, ou plus généralement le vers court (*le pingouin*) quand il fait une couronne à la structure qui précède, que l'on choisisse au contraire de mettre en évidence le vers-titre comme *Emmenez-moi*, l'une ou l'autre attitude n'est qu'une liberté graphique qui n'empêche pas l'auditeur d'avoir perçu dans tous les cas l'autonomie d'un module dont la présence systématique, du moins fréquente, vient rendre encore plus repérable l'économie générale.

Outre le module parasite, le second critère qu'évoquent les puristes pour dénier l'existence de vers congruents en chanson, ce serait la suspension de l'homophonie. Certes, parfois, dans une suite rimée, apparaît une rime orpheline, comme la bizarre couleur *mauve* dans *Vienne* de Barbara, ou une rime estramp³⁸. Pourtant, cette exception qui confirme la règle n'entraîne jamais à l'audition l'effondrement de l'édifice ; la succession rendue moins perceptible provisoirement est relancée par la périodicité du cotexte. Voyons cette dernière illustration :

*Je vous trouve / un charme fou (7-s)
Un petit je-ne-sais-quoi // moi qui va / me rendre flou (14-s)*

Cet exemple du bref refrain de Gaëtan Roussel dans le titre qu'il propose à Hoshi³⁹ et interprète en duo avec elle est tout à fait clair⁴⁰ : nous sommes tentés de voir trois structures heptasyllabiques. Or la seconde se termine sur une finale en [wa] qui n'a pas grand-chose à entendre avec les [u] de *fou* et *flou*. Cette rime orpheline est en quelque sorte compensée par la succession 'quoi moi', d'autant que le pronom tonique est avancé à une place peu naturelle (il aurait été plus attendu après le relatif, après l'auxiliaire "aller" ou en fin de phrase) : la rencontre des deux monosyllabes fonctionne alors comme une rime annexée⁴¹. Par ailleurs, la voix isole dans le premier et le troisième heptasyllabes les trois premières syllabes des quatre suivantes, fabriquant une coupe sur *trouve* qui assonne avec les rimes *fou* et *floue* et une coupe sur *va* qui fait écho au *quoi* orphelin. On serait donc plus avisé de présenter ce refrain en tercet voire en quintil.

Cette série de mises au point, de restrictions ou de cas complexes ne cherchait, on l'aura compris, qu'à déterminer un vers de chanson identifiable à peu près sûrement pour peu qu'on veuille, s'il le fallait, en proposer une transcription ou en mener l'analyse. Car le transcrire, c'est comprendre comment il fonctionne et établir ses mérites ; et déjà, en se l'appropriant, révéler le ou les sens du texte.

Les discordances ponctuelles rares

Dans certains cas néanmoins, un principe volontaire de déséquilibre s'établit pour remettre en question la limite ou la perception du vers et évidemment il donne possiblement une signification stylistique à ce désordre. Observons-cela dans une tradition pop rock, Boulevard des airs, groupe de 8 membres en création collective, 7 hommes et 1 fille, qui privilégie souvent un quatrain net et sans grosses bavures dans ses chansons :

*Mes chers amis je suis en fête
Mes chers voisins, mon cher facteur*

³⁸Dans la chanson des troubadours, il n'est pas rare qu'une rime qui paraît de prime abord totalement orpheline ne soit qu'isolée dans la strophe et trouve son répondant à la même place dans la strophe suivante : c'est la rime estramp.

³⁹Hoshi (Mathilde Gerner), *Je vous trouve un charme fou*, paroles et musique de Gaëtan Roussel, album *Il suffit d'y croire*, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=yDvSWmk2_gc

⁴⁰D'autant que les couplets sont très réguliers, appuyés par une couronne épiphorique :

Je regarde en arrière, je vous vois
Les yeux vers la terre, je vous vois
Même le nez en l'air, je vous vois
Je regarde la mer, je vous vois

⁴¹La rime annexée est basée sur le principe de la reprise de la dernière syllabe du vers au début du vers suivant.

*Je vous laisse enfin une lettre
 Que vous lirez tout à l'heure*

*On va pas s' mentir cette fois
 Pour la dernier', je veux êtr' clean
 C'est le coeur libr' que je vous quitte
 Sans grand discours et sans émoi*

*Je laiss' tomber j'abandonne
 Je largue tout, je pars devant
 A vrai dir', je me trouvais morne
 Un peu pervers, un peu navrant*

*Ce n'est pas pour vous fâcher
 Et entre nous, ça chang'ra rien
 Mais je m'en vais désertier
 J' pars voyager avec mon chien⁴²*

Les quatrains sont d'autant plus perceptibles et concordants ici (malgré l'instabilité entre certaines unités en 7 syllabes et d'autres en 8 syllabes) que chacun est chanté en solo par une des voix du groupe. On trouverait la même régularité strophique, métrique et rimique dans *Emmène-moi*, *Bruxelles*, *On se regarde* ou *Ce gamin-là* qui furent parmi les plus gros succès de cet album très populaire. C'est dire que le bouleversement rythmique n'est pas dans la pratique courante du groupe, comme elle n'est pas, selon notre perception intuitive (à défaut d'une statistique établie de manière scientifique), une pratique courante de la chanson francophone⁴³. Pourtant une chanson proposera une structure plus complexe, il s'agit de *Tu danses et puis tout va*⁴⁴.

<i>Tu m'demand's si ça va (6)</i>	<i>A la surfac' sera la bonne (8)</i>
<i>Qu'est-c' tu veux que j'te réponde ? (6)</i>	<i>Regard', c'est fou, (4)</i>
<i>Comment tu veux qu'je sache ? (6)</i>	<i>Qu'est-c' qui fait qu'j'tiens pas en place ? (8)</i>
<i>Ça dépend des secondes (6)</i>	<i>Écout', j'avoue (4)</i>
<i>Évidemment qu'ça va (6)</i>	<i>Hyperactif sous la menace (8)</i>
<i>Mais c'est facile à dire (6)</i>	<i>De l'ennui, du silence, (6)</i>
<i>Et si j'm'y penche un peu trop, (7)</i>	<i>De la nuit, de l'absence (6)</i>
<i>C'est le vid' qui m'attire. (6)</i>	<i>C'est vrai, j'ai peur de m'poser les bonn's questions (11)</i>
<i>J'y peux rien, c'est comm' ça (6)</i>	<i>L'équilibr', la sagesse et la paix intérieure (12)</i>
<i>J'ai toujours pris c'plaisir (6)</i>	<i>C'est vraiment c'que j'recherche (6)</i>
<i>A avancer sur la tangente (8)</i>	<i>En fait, ça dépend de mon humeur, (8)</i>
<i>A savoir que j'pouvais tout perdre (8)</i>	<i>Ça dépend du point de vue (6)</i>
<i>Et la chuit' m'arrange (5)</i>	<i>Ça dépend à quelle heur' j'rentre (7)</i>
<i>Et la défait' m'arrange (6)</i>	<i>Et si j'rest' là ce soir (6)</i>
<i>Drapeau roug' face au vent (6)</i>	<i>Vous direz qu'vous m'avez pas vu (8)</i>
<i>J'trouv' ça excitant (5)</i>	
	<i>(Eh toi) tu m'regard's bizarr'ment (6)</i>
<i>Et toi, et toi, / Tu dans(e)s et puis tout va (x 4)</i>	<i>Je sais, j'me contredis, (6)</i>
	<i>D'un côté, je prôn' l'amour (6)</i>
<i>J' vois plus bien l'heur' qui tourne (6)</i>	<i>Que le monde est bien rond (6)</i>
<i>Vas-y, reprends un verre (6)</i>	<i>De l'autr', je râ'l' sans cesse, (6)</i>
<i>J'veux pas êtr' trop lourd (5)</i>	<i>Je pest' comme un vieux con (6)</i>
<i>Mais j'suis en train d'y voir plus clair (8)</i>	<i>Tu m'demand's « ça va »,</i>
<i>En train d' noyer dans l'alcool (7)</i>	<i>Tu m'demand's si ça va (6)</i>
<i>Un' partie d'ma personne (6)</i>	
<i>Et cell' qui rest', j'espère (6)</i>	<i>REFRAIN</i>

Le refrain est en rupture énonciative et en changement de voix : il détermine des couplets dans

⁴² Boulevard des airs, *Demain de bon matin*, album *Bruxelles*, 2015, (feat de Zaz en voix féminine) en intertextualité avec les quatrains de Boris Vian dans la chanson *Le Désertier*.

⁴³ Ce bouleversement pourrait d'ailleurs aller à l'encontre des attentes et peut-être du plaisir immédiat de l'auditeur et du danseur et occasionnerait par-là-même un risque commercial.

⁴⁴ *Idem*. <https://www.youtube.com/watch?v=G5c--B6SOmY>

lesquels un locuteur aviné semble prendre à témoin un interlocuteur qui lui a simplement posé la question banale "Ca va ?". S'ensuit un développement métaphysique sur les enjeux de cette question insoluble pour le chanteur qui révèle les gouffres de son mal-être et auquel semble répondre de manière lapidaire le chœur féminin du refrain qui possiblement s'adresserait à lui en réponse, comme pour montrer à quel point ce développement oiseux n'est pas tout à fait à prendre au drame. Les dix premiers vers riment deux à deux en rimes à peu près croisées. L'alexandrin approximatif que forment deux vers consécutifs pourrait être envisageable puisque les vers impairs sont à finale masculine mais leur jeu d'assonance nous incite, en plus de la pause musicale, à retenir la structure hexamétrique, qui sera la plus fréquente dans l'ensemble de la chanson, une fois les élisions des schwas⁴⁵ à peu près toutes opérées. L'accélération de la voix dans les 6 derniers vers du premier couplet ne dément pas cette proposition en vers courts puisqu'ils passent même en rimes suivies mais la régularité ne se manifeste plus que sur des appariements très localisés (vers de 8 consécutifs, parallélisme syntaxique autour du verbe *arranger*, rime finale en [ã]) : cette précipitation place le refrain, chanté et étiré, en contraste vocal et rythmique. Il semble mettre à distance le soliloque du chanteur, impression que renforcera le désordre entre la première occurrence du refrain et la seconde et dernière. De l'autre côté du refrain, l'alcool aidant peut-être, on ne trouvera plus du tout le même assemblage. Pas de respect de la contrainte de parallélisme entre les couplets (16 vers pour le premier couplet, 30 pour le second), ce qui va rendre la réception des vers encore plus délicate :

- structure 4/8 dont la perception est renforcée par la diction et la syntaxe particulières des vers de 4 syllabes et de l'impératif liminaire (*Regard' / Ecout'*); une sorte de microcosme structurel, de microstructure métrique vient parasiter le déroulement à peu près convenu en hexamètre et allonge le couplet et la logorrhée du chanteur,
- structure 6/6 ou 12 (rime et syntaxe) : une énumération quaternaire avec une rime interne peut être découpée en 6/6 (*De l'ennui, du silence, / De la nuit, de l'absence*) alors que l'alexandrin suivant (*L'équilibr', la sagesse et la paix intérieure*) en énumération ternaire ne propose pas de rime,
- les énonciations parasites (entre parenthèses ou entre guillemets, prononcées par des voix autres), facilitées par la situation conversationnelle et par l'aspect collectif de l'interprétation sont-elles à prendre en compte dans la structure métrique ?
- Enfin l'accélération (dans toute la fin du second couplet) semble un principe stylistique pour montrer le déséquilibre psychologique du chanteur et pour que ce déséquilibre soit allusivement senti par l'auditeur.

L'arythmie entre dans une volonté mimétique de singer l'ébriété et l'incohérence, comme se l'est permis Stromae, sous l'effet de la première, dans *Formidable* en 2013⁴⁶, par les anacoluthes et les interactions verbales, comme la seconde s'est exprimée de manière souveraine dès le premier album du groupe Louise Attaque⁴⁷. Quels bénéfices la chanson tire-t-elle de ces dérapages vers l'aléatoire ? D'une part montrer le trouble dans l'esprit du chanteur, d'autre part semer le trouble dans l'oreille de l'auditeur. Et donc profiter de leur connivence pour accéder à une improbable identification. Autrefois pour qu'un chanteur soit jugé dérangé ou troublé, il fallait qu'il fasse rire à ses dépens : c'est un des grands mérites de la chanson contemporaine d'avoir intégré structurellement (et par d'autres biais comme la parataxe) la possibilité d'une autodérision que le grand public puisse estimer sans s'en moquer jusqu'à se faire le complice de cet ethos fragile.

Les discordances majeures par similitude avec le rap

A ce principe d'un déséquilibre qui s'instaure progressivement dans le petit circuit bref de la chanson pour mimer plus que pour dire les failles de l'énonciateur, il faut proposer un degré supplémentaire avec les cas de déséquilibre constitutif. Car la concordance des phénomènes (mètre,

⁴⁵Ce terme, transcription d'un mot hébreu décrivant le « vide », est employé en linguistique pour désigner la voyelle neutre, centrale, notée [ə] en alphabet phonétique international.

⁴⁶Stromae, *Formidable*, album *Racine carrée*, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=S_xH7noaqTA

⁴⁷Album *Louise Attaque*, 1997. Citons les désordres rythmiques, les redites et bégaiements, les expansions strophiques dans des chansons comme *Ton invitation*, *Léa* ou *Cracher nos souhaits*.

rime, syntaxe, musique, voix, parallélisme) a été considérablement et violemment battue en brèche par l'intrusion massive depuis 1990 d'une esthétique tout à fait particulière, le rap. Dans ce genre, le vers métrique n'est pas une unité pertinente⁴⁸. Ce sera le beat qui permettra de repérer des structures qui ne sont plus des quantités de syllabes mais des quantités de temps musicaux. Romain Bénini, sur les chansons d'Oxmo Puccino⁴⁹, restructure les chansons sans tenir compte des rimes (remplacés souvent dans le rap par des échos phoniques, paronomases et homéotéleutes⁵⁰) mais en s'appuyant sur des séquences de 8 temps forts. La complexité vient aussi du fait que le temps fort peut se placer librement à l'intérieur du dernier mot (influence de l'accent de mot en anglais), décalant hors musique et dans la mesure suivante les syllabes finales du mot. L'interprétation en outre tend à déployer des « systèmes accentuels concurrents⁵¹ », distincts de ceux du rythme musical. Selon Rubin, c'est même dans ce jeu entre plusieurs schémas rythmiques – la « tension polyrythmique » entre la structure musicale et prosodique, et au sein de la structure prosodique elle-même – que réside une des potentialités esthétiques majeures du rap. On l'aura compris, musicalement et vocalement, mais également par une complexification et répartition des échos phoniques, le système métrique des vers libres du rap est difficile à rabattre sur la chanson traditionnelle et encore davantage sur la versification poétique⁵². Pourtant des structures hybrides en quelque sorte pourraient présenter les deux systèmes en alternance/alternative, nous permettant de remobiliser les enjeux particuliers des 6 facteurs, ici placés en tension, quand une chanson conventionnelle les mettait, du mieux qu'elle pouvait, en correspondance.

Ainsi Eddy de Pretto a l'avantage de proposer d'emblée une sorte de mixte entre rap et chanson française traditionnelle. Chantant plus qu'il ne scande, rappe ou slame (s'approchant assez souvent d'un chanté-parlé brélien), il peut par la voix nous permettre d'entendre une fin de vers, là où d'autres rappeurs hachent leur flow. Voyons dans son seul album des chansons où la perception du vers est nette bien que le numérisme ou la rime ne fassent pas l'essentiel du travail de perception et de reconnaissance accompli spontanément par l'auditeur : dans la chanson *Musique basse*⁵³, il propose justement une métachanson où la musique, pointée par des déictiques, est décrite comme appartenant à un antidote du rap ou de musiques plus rythmées qui épuisent, notamment l'esprit.

Voici d'la musique douce // pour entendre le pire //
Car à trop être sourd // on pourra même plus luire //
Juste de la drogue douce // pour calmer l'artifice //
Qui paraît des secousses // dans un monde sans musique //
Voici des calmants lourds // pour abaisser les rires //
Faut qu'ils retirent sourire, // dans ces fêtes sans tabou //
Voici d'la musique basse, // pour la faire moins festive //
Tout en gardant l'audace // et restant sur l'qui-vive //

REFRAIN :

Voici d'la musique douce, douce
Un peu de musique douce, douce

⁴⁸Danièla Rossi, « Le vers dans le rap français », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n°6, Benoît de Cornulier (coord.), 2012.

⁴⁹Romain Benini, Conférence dans le cadre du séminaire « La Plume et le Bitume » à l'ENS : <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3084>

⁵⁰[L'esthétique du rap] privilégie la paronomase, « figure du rap par excellence » et se déploie volontiers dans des systèmes complexes de rimes internes et de glissements par assonances et allitérations. Ce sont les jeux sonores et le rythme qui sont centraux, jusqu'à occuper parfois tout l'espace. (Julien Barret, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.72)

⁵¹Christophe Rubin, « Le rap et la transe : polyrythmie et altération du sujet », GRELLIS-LASELDI, Université de Franche-Comté, 2004.

⁵²Les rimes dans le rap (quand il y en a, c'est-à-dire quand on peut leur accorder le statut classique d'homophonie de fin de vers) ne se situent pas à la fin de l'unité maximale de 4 ou 8 temps forts mais plutôt à l'intérieur de cette structure, à la fin du deuxième temps fort ou hors des temps forts. Ce qui fait une structure à plusieurs niveaux.

⁵³Eddy de Pretto, *Musique basse*, album *Cure*, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=l_By0sST-0w

*La musique douce en guise d'éclaireur
 Pour pas s'noyer dans nos bains de sueur //
 Juste d'la drogue douce pour pas être surpris
 Par de géantes touzes de peur et de cris //
 Des calmants lourds pour jouer l'innocent,
 Un œil en somme toujours prêt à temps //
 D'la musique basse pour entendre les splash
 Qui cognent en boucle sur les spots intacts //*

Tous les hexamètres qui précèdent la première occurrence du refrain entrent en construction rimique (souvent croisée, une fois embrassée). Ils sont tous ponctués par la clôture de l'unité musicale marquée par les deux traits obliques, où l'on entend nettement la batterie. Après le refrain, le rythme s'accélère mais la régularité reste de mise : les rimes des ennéasyllabes sont suivies et deux vers entrent alors dans l'unité musicale qui suffit pour les proférer. Cette correspondance conventionnelle entre parfaitement dans le propos métatextuel. On trouverait encore chez Eddy de Pretto une construction très chansonnière dans *Mamère*⁵⁴ où les épiphores construisent des unités métriques sur des rimes imparfaites et un numérisme assez rigoureux autour de l'octosyllabe (quelques heptasyllabes) ; dans *Fête de trop*⁵⁵ où malgré les accélérations ou anticipations sur le temps musical, le numérisme approximatif de l'hexamètre, les rimes irrégulières, la syntaxe audible sont confortés par la voix pour dégager à partir d'un *tu sais*, anaphorique et phatique, des quatrains clairs dans une structure qui les enchaîne régulièrement jusqu'au refrain.

En revanche, dans *Kid*⁵⁶, rien ne va plus. Il s'agit pourtant d'une des chansons les plus connues de l'album, donc des plus commerciales, pour son clip et parce qu'elle a assuré à l'EP de 2017, où elle figurait déjà, le succès de l'artiste et l'attente de son album complet, un an plus tard. Sa conception moins traditionnelle que les textes dont nous venons de regarder certains aspects n'a pas empêché voire a stimulé une certaine attention et peut-être un plaisir que l'auditeur a eu à ne pas être bercé par une structure attendue. La chanson, sans évoquer directement l'homosexualité de l'artiste contrairement à d'autres titres plus éloquentes et plus autobiographiques (*Normal, Grave, Jimmy*), montre par un discours parodique (mais le moins drôle qui soit pour autant) la virulence - voire la haine – véhiculées par les propos machistes lors de l'éducation des jeunes garçons.

*Tu seras vi//ril mon kid
 Je ne veux voir aucune larme glisser //
 Sur cette gueule héroïque et ce corps tout scul//pté
 Pour atteindre des sommets fantastiques
 Que seule // une rêverie pourrait surpasser*

Et d'vien//dras mon petit héros historique//

Virilité // abusive // (x 2)

*Tu seras vi//ril mon kid
 Je ne veux voir aucune once féminine //
 Ni des airs, ni des gestes qui veulent dire et Dieu // sait
 Si ce sont tout de même (eux) les pires à venir //
 Te castrer pour quelques vocalises*

*Tu seras vi//ril mon kid
 Je veux voir ton teint pâle se noircir //
 De bagarres et forger ton mental pour qu'au//cune
 De ces dames te dirigent vers des contrées roses //
 Néfastes pour de glorieux gaillards*

*Tu seras vi//ril mon kid
 Loin de toi ces finesses tac//tiques
 De ces femmes au régime qui féminisent, gro//ggysent
 Sous prétexte d'être le nez si fi//dèle
 De ce fier modèle archaïque*

*Tu seras vi//ril mon kid
 Tu hisseras ta puissance mascu//line
 Pour contrer cette essence sensible
 Que ta mère // nous balance en famille
 Elle fatigue ton in//vulnérable Achille*

*Tu seras vi//ril mon kid
 Tu tiendras dans tes mains l'héritage // iconique
 D'Apollon, et comme tous les garçons//
 Tu courras de ballon en champion*

*Tu seras vi//ril mon kid
 Tu compteras tes billets d'abondance //*

⁵⁴Eddy de Pretto, *Mamere*, id. <https://www.youtube.com/watch?v=MjhXCa83-j8>

⁵⁵Eddy de Pretto, *Fête de trop*, id. <https://www.youtube.com/watch?v=iA5UBqajIVQ&list=RDMjhXCa83-j8&index=5>

⁵⁶Eddy de Pretto, *Kid*, id. <https://www.youtube.com/watch?v=XfbM3LD0D9Q>

C'était tout l'enjeu de cet exposé : montrer que lorsque le vers canonique ne semble plus exister en chanson, il existe quand même en intégrant d'autres facteurs qui permettent son immédiat repérage et sa transcription. Et lorsqu'il se cache encore, se détricote ou perd son fil, c'est certainement que le vers absent, improbable ou indécidable a quelque chose à nous faire ressentir et donc à nous dire, par cet écart. Ecart qui a quelque chose à voir avec la littéarité du texte comme l'émancipation du vers traditionnel chez Laforgue, Rimbaud, Corbière et Verlaine a pu servir, au-delà du jeu transgressif, le détail du poème et l'émotion du poète.

VIENNE

Paroles de
BARBARA

Musique de
**BARBARA &
Roland ROMANELLI**

Si je t'é-cri-s ce soir de Vienne J'ai-me-rais bien que tu comprenn's

Que j'ai choi-si l'ab-sence Com-me der-niè-re chance No-tre ciel de-ve-nait si lourd

Si je t'é-cri-s ce soir de Vienne Oh que c'est beau l'automne à Vienne

C'est que sans ré-flé-chir J'ai pré-fé-ré par-tir Et je suis à Vien-ne sans toi Je

marche, je rê-ve dans Vien-ne — Sur trois temps de val-se loin-tai-ne —

Il sem-ble que des ombres Tourn'nt et se con-fon-dent Qu'ils étaient beaux les soirs de Vienne

Ta lettre à dû croi-ser la mien-ne — Non — je ne veux pas que tu vien-nes

Je suis seule et puis j'ai-me E-tre libre O que j'aime Cet e-xil à Vien-ne sans toi

U - ne vieil - le dame Au - tri - chien - ne — Comme il n'en e - xis - te qu'à Vien - ne —

Me loge et dans ma chambr' Tombent de pourpre et d'ambre De lour - des ten - tu - res de soie C'est

beau à tra - vers les per - sien - nes Je vois l'é - gli - se Saint - E - tien - ne

Et quand le soir se po - se C'est bleu, c'est gris, c'est mauve Et la nuit par - des - sus les toits

al Coda Que c'est beau Vienne Que c'est beau Vienne

Rall... A - vec toi Vienne.

CODA



Kid

Paroles de
Eddy De Pretto

Musique de
Eddy De Pretto et Cedric Janin

♩ = 72

A

Tu se - ras vi - ril mon kid___ Je n'veux voir___ au - cune lar - me glis - ser___

1

F#m 3 E

___ sur cette gueule hé-ro-ïque Et ce corps tout sculp - té pour at-teindre des som - mets fan - ta-sti-ques Que seul

3

D A 3 3

une rê-verie pour-rait sur-pas-ser Tu se-ras vi - ril mon kid Je n'veux voir au-cune once fé-mi-nine

5 C#m F#m

Ni des airs, ni des gestes qui veulent dire... Et dieu sait, si ce sont tout de mê-me les pires à ve-nir

7 D A

Te cas-trer pour quel-ques vo-ca-lises Tu se-ras vi - ril mon kid Loin de toi ces fi-nes-ses tac-

9 E F#m

tiques Toutes ces femmes o - ri - gines qui fé - mi-nisent vos guises Sous pré-tex - te d'être le mes - sie fi -

11 D A

dèle de ce cher mo-dèle_ ar-cha-ïque Tu se-ras vi - ril mon kid_ Tu tien-dras, dans tes mains, l'hé-ri - tage

13 F#m E

i - co-nique d'A-pol-lon Et comme tous les gar-çons tu cour-ras de bal-lons en cham-pion Et d'vien

15 D A

dras mon pe - tit hé - ro hi - sto-rique Vi - ri - li - té

17 F#m E D

a - bu - sive Vi - ri - li - té a - bu - sive Tu se-ras vi-

20 A F#m

ril mon kid Je veux voir ton teint pâle se noir-cir de ba-garres et for-ger ton men-tal Pour qu'au

22 E D

cune de ces dames te di-rige vers de con-trées roses__ L'ef-face, pour de glo - rieux gail-lards Tu se-ras vi -

24 A 3 3 C#m

ril mon kid Tu his-seras ta puis-sance mas-cu - line Pour gon-fler cette es-sen - ce sen-sible que ta mère

26 F#m D

— Nous ba-lance en fa-mille, elle fa-tigue ton in - vul-né - rable_ A - chille_ Tu se-ras vi -

28 A E 3

ril mon kid Tu comp-teras tes bil-lets_ d'a-bon-dance__ Qui fleu-rissent sous tes pieds que tu n'croi-seras ja -

30 F#m

mais Tu cra - cheras sans ma - nière en tous sens Des pieds à la

31 D

terre et do - pé de chairs de nerfs pro - té - i - nés Tu se - ras vi -

32 A N.C.

ril mon kid Tu bril-leras par ta for-ce phy-sique, ton al-lure do-mi - nan - te, ta pos-ture de ca-ïd

34 E D

Et ton sexe tri - om-phant pour mé-pri-ser les faibles Tu joui-ras de ta vue d'é-tin - celles

36 A F#m

Vi - ri - li - té a - bu - sive

38 E D

Vi - ri - li - té a - bu - sive

40 A F#m

Vi - ri - li - té a - bu - sive

42 E D N.C.

Vi - ri - li - té a - bu - sive Mais

45 A

moi, mais moi, je joue a - vec les filles Mais

*Gtr elec.
2e fois slmt*

46 F#m D

moi, mais moi, je ne... prône pas mon chibre Mais moi, mais moi, j'ac-cé-lé - re-rai tes rides Pour que

48 E A

tes pro - pos cessent et dis - pa-raissent (Mais)