



**HAL**  
open science

## ”L’apotropaïque, nier l’évidence ou prévoir le pire ?”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”L’apotropaïque, nier l’évidence ou prévoir le pire?”. Joël July. Poétiques des énoncés inconvenants et paradoxaux, PUP, p. 115 à 134, 2020, Coll ”Textuelles”, 979-10-320-0282-7. hal-03147726

**HAL Id: hal-03147726**

**<https://hal.science/hal-03147726v1>**

Submitted on 20 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.

## L'apotropaïque, nier l'évidence ou prévoir le pire ?

Résumé : Par nécessité ou cuistrerie, nous détournons le sens de l'adjectif *apotropaïque*, qui qualifie un objet servant à conjurer le sort, pour désigner une formule talisman, un discours prophylactique et donc plus globalement une attitude apotropaïque : prudente (ne pas ouvrir le champagne trop tôt), superstitieuse (être treize à table), conjuratoire (croiser les doigts). Mais selon le moment où l'énonciateur se place face à l'événement inquiétant et repoussé, le propos pourra paraître assez peu raisonnable voire paradoxal. Il trahit l'inquiétude de celui qui ne voudrait pas souffrir, le prévoyant pourtant. Difficile à déceler, il fait, comme l'ironie, la part belle à la perception et la logique du récepteur. Nous le traquerons dans un corpus chansonnier où le flou du co(n)texte permet d'en apprécier le mécanisme par un jeu d'in(ter)férences.

Commençons par un aveu d'incompétence : avant de nous pencher sur le problème de l'apotropaïque, nous pensions sincèrement que cette notion appartenait à la rhétorique ancienne, tant l'étymologie grecque qu'il est difficile de ne pas sentir nous y incitait ; nous pensions la notion étiquetée depuis belle lurette et désignant sinon un procédé, du moins une attitude conventionnelle. En réalité, ce glissement sémantique de l'emploi religieux à l'emploi rhétorique est assez récent. Et ni bien sûr le *Gradus* de Bernard Dupriez<sup>1</sup>, ni le *Vocabulaire de la stylistique* de Mazaleyrat et Molinié<sup>2</sup>, ni même le récent *Procédés littéraires* de Faerber et Loignon<sup>3</sup> ne l'incluent dans leur index.

Sur le site de l'Académie française, nous retrouvons la définition traditionnelle :

**APOTROPAÏQUE** adj. XVIII<sup>e</sup> siècle, *apotropéen* ; XX<sup>e</sup> siècle, *apotropaïque*. Dérivé savant du grec *apotropaios*, « qui détourne (les maux) », lui-même composé à l'aide de *apo*, « au loin, à l'écart », et *trepein*, « tourner ».

Qui conjure le mauvais sort, protège contre toute influence mauvaise. *Un rite, une formule apotropaïques. Chez les Grecs, la paire de grands yeux qui ornaient la coque des navires de guerre avait une fonction apotropaïque.*

Ainsi, malgré l'évolution des croyances, nos sociétés contiendraient, du grigri à la désignation d'un bouc émissaire, sans oublier le refus de passer sous une échelle, des mécanismes ou des réflexes apotropaïques. De l'objet<sup>4</sup> à la parole, de l'amulette<sup>5</sup> au talisman : à l'apotropaïque concret et palpable correspond une sorte de formule magique qui permettrait de repousser le malheur par le pragmatisme, en faisant jouer le désir, ni tout à fait conscient, ni tout à fait inconscient, de penser

<sup>1</sup> Bernard Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'éditions, 1984, coll. 10/18.

<sup>2</sup> Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.

<sup>3</sup> Joan Faerber et Sylvie Loignon, *Les Procédés littéraires*, Paris, Armand Colin, 2018.

<sup>4</sup> Le fer à cheval ou la main de Fatima.

<sup>5</sup> On comprendra mieux la portée de l'objet apotropaïque en le distinguant de l'objet ou l'action propitiatoires, offrande ou sacrifice, qui permettent de s'attirer une sorte de charité divine par prévention. On s'assure les bonnes grâces de l'interlocuteur ou du décideur. D'une part, rien ne nous permettait de soupçonner qu'il nous en réservait de mauvaises ; d'autre part, il y a une sorte d'opportunisme calculateur dans le geste propitiatoire. Le TLFi mentionne d'ailleurs ces emplois fréquemment ironiques (<https://www.cnrtl.fr/definition/propitiatoire>). Rien de tel, semble-t-il, avec le geste apotropaïque qui sourd d'une angoisse et pourrait bien relever d'une démarche plus transparente ou plus inconsciente, selon le rapport du sujet à ce qui l'inquiète.

que le discours peut et va agir sur un réel incontournable ou simplement probable ; selon son tempérament, on en parlera moins fort, en le disant vite, pour ne pas attirer sur soi les foudres, ou bien, à l'opposé, on le claironnera de façon bravache, comme pour en assumer l'incongruité. Ainsi, par métonymie, cette formule apotropaïque qui détourne du sort funeste<sup>6</sup> pourra, chez certains d'entre nous, se décliner dans le régime littéraire ou esthétique ; elle qualifiera des phrases ou des gestes dans lesquels, par une attitude conjuratoire ou par une autosuggestion (méthode Coué), un locuteur cherche à convaincre ou se convaincre qu'il peut éviter le pire à venir<sup>7</sup> et se maintenir dans une situation favorable. Ainsi nous nous rassurons, éludant provisoirement notre inquiétude : « Dans son incertitude essentielle, dans son indétermination menaçante, l'avenir a toujours été pour l'homme une source d'inquiétude. L'inquiétude, voilà. L'homme (et moi le premier) a toujours éprouvé une inquiétude irrationnelle face à l'avenir. Il a toujours pensé que l'avenir pouvait présenter un danger, et, pour le conjurer, depuis l'Antiquité, il a mis en place toutes sortes de pratiques réductrices d'angoisse et de rites apotropaïques<sup>8</sup>. »

Même si on pourrait parfois la cantonner à des actes de langage très formalisés, que l'habitude nous permet de maîtriser, tels que les proverbes consolateurs<sup>9</sup> ou les euphémismes, et même si l'apotropaïque passe par des signes convenus, des stéréotypes, auxquels le bon usage de la conversation ne prête pas malice, cette attitude nous semble relever davantage d'un état d'esprit défaillant, sincèrement troublé<sup>10</sup>, qui pèche tantôt par un excès d'optimisme, tantôt par un excès de pessimisme, ce qui, dans les deux cas, le rend toujours mal ajusté aux faits. Il ne s'agit donc pas de décrire cette attitude comme un simple tour rhétorique ; mais plutôt, à l'instar de l'ironie, d'y voir une figure de pensée : elle se rapporterait à la manière dont un énoncé inapproprié prend en compte son énonciation pour dire autre chose que ce qu'il veut dire, du moins pour le faire entendre<sup>11</sup>. Or de la même manière que l'ironie (et peut-être bien davantage, nous le verrons), l'intention apotropaïque va contre le principe de réalité, contre un principe de pertinence ou contre une saine logique. Ce rapport étroit qu'elle entretient avec le paradoxe mérite de retenir toute notre attention. Elle déborde ainsi les ambitions du rigoureux euphémisme : d'abord parce que l'euphémisme en rhétorique est la plupart du temps limité à une substitution lexicale, une paraphrase métonymique ; ensuite, parce que l'euphémisme est moins employé pour le locuteur lui-même que pour son vis-à-vis, un interlocuteur dont nous prévoyons que des réalités mises à nu par l'expression brutale des faits le dérangerait. Avec l'apotropaïque, on franchit un degré d'auto-persuasion qui fait tout son *charme* (et nous jouons bien sûr aussi sur le sens étymologique du mot<sup>12</sup>) ; il relève autant du refus d'admettre un réel déplaisant que de la volonté de le contourner, par un paradoxe. L'euphémisme ne transforme pas le présent et encore moins le futur, il ne fait pas advenir par le discours une autre réalité, il se contente d'en atténuer l'aspérité : le « malvoyant » est toujours presque aveugle et celui qui est « parti au ciel » est bel et bien décédé. En revanche, la tournure apotropaïque semble bien avoir un effet sur le locuteur qui dépasse la simple convenance de l'euphémisme ou le simple

6 On peut penser à une formule comme *Vive la crise !*, émission française de vulgarisation économique qui, présentée par Yves Montand le 22 février 1984 sur Antenne 2 eut un franc succès (20 millions de téléspectateurs). Censée montrer les bonnes astuces pour économiser de l'argent alors que le gouvernement socialiste avait décrété, à la suite de la crise économique, le tournant de la rigueur, elle banalisait les restrictions à venir. Sous ce couvert, elle justifiait l'austérité et le libéralisme. Son titre, comme un slogan, détournait l'opinion publique de l'opinion commune.

7 On parlait naguère en linguistique des verbes apotropaïques tels que *craindre* et *avoir peur* (qui entraînent le subjonctif dans la proposition régie et l'apparition d'un *ne* explétif en langue soutenue). Voir par exemple Robert Forest, *Négations*, éd. Klincksiek, Société de Linguistique de Paris, 1993, p. 111 et sq.

8 Jean-Philippe Toussaint, *La Clé USB*, Paris, éd. de Minuit, 2019, p. 15.

9 « Mariage pluvieux, mariage heureux », « Une de perdue, dix de retrouvées » (Renaud parodie cette dernière formule de réconfort dans la chanson *Manu* (album *Le Retour de Gérard Lambert*, 1981) : « Une gonzesse de perdue, c'est dix copains qui r'viennent. »).

10 On parle notamment de « vertus apotropaïques », la collocation du nom et de l'adjectif est fréquente, signe que le langage est curatif.

11 Pour Michel Deguy, toutes les figures de rhétorique auraient une origine religieuse. Les tropes tordraient le discours à partir de la crainte des dieux. Il interprète notamment « l'euphémisme ou l'interjection, par exemple, comme des comportements ou contorsions apotropaïques du dire religieux. » (*La raison poétique*, Galilée, 2000, p. 199)

12 Du latin *carmen*, « chanson, formule magique, incantation ».

contresens de l'ironie antiphrastique.

Dans un premier temps, nous identifierons des cas très distincts où l'adjectif est utilisé pour décrire des tournures : ces cas ont été répartis en deux catégories sous les rubriques « nier l'évidence » et « prévoir le pire » ; nous distinguerons l'apotropaïque de l'ironie en évaluant leur rapport respectif au temps, ce qui change radicalement la donne, même si nous disposons sensiblement des mêmes signaux pour les repérer. Dans un second temps, nous chercherons dans quelques chansons (représentant les deux catégories distinguées) ces marques ou ces codes qui incitent, et peut-être même obligent le récepteur (auditeur ou lecteur), à repérer, comme des bouteilles à la mer, les énoncés apotropaïques.

## Les tendances paradoxales de l'apotropaïque

Une consultation de l'emploi du mot sur les réseaux sociaux ou dans les pages que *books open édition* met arbitrairement à notre disposition montre que l'adjectif *apotropaïque* est relativement répandu quand il désigne un fait de style, sans qu'on puisse bien démêler s'il s'agit d'un usage nécessaire dans le champ des analyses rhétoriques ou d'une forme de cuistrerie à la mode, comme tendrait à le prouver sa présence récurrente dans des sites du type « Le mot du jour », « Le mot à caser », « Aujourd'hui, j'ai appris... », etc. Quoi qu'il en soit, dans un continuum de situations relativement différentes, on pourrait observer deux pôles qui, d'une certaine manière, s'affrontent ; d'une part, une espèce de conjuration du mal (ou du « moins bien ») à venir, par la prévision incongrue de ce mal, selon le sain principe que « le pire n'est jamais décevant<sup>13</sup> » type : *Il fait trop beau, ça va s'arrêter*<sup>14</sup> ; ensuite et, semble-t-il, à rebours, une affirmation aveugle du souhaitable, comme pour le faire advenir au cœur du réel qui le nie, quand d'autres indices semblent délibérément prouver que des risques majeurs se préparent. C'est bien là un dérivé de la méthode Coué, qui nous fait réaliser (à notre insu ?) une prophétie auto-réalisatrice : *J't'assure, tout va bien, je gère*.

Avant de mieux les distinguer, il convient de chercher les similarités entre ces deux énoncés. L'énonciation saisit la pensée dans le mouvement de sa réflexion ; la probabilité voire la simple possibilité que tout aille bien ou bien que tout tourne mal sont pesées ; elles se confrontent et se mesurent jusqu'à fournir une affirmation qui leur donne l'apparence du bien fondé. Pourtant des indices comme l'adverbe *trop* ou la précision *je gère* démentent la certitude (premier cas) ou la sérénité affichée (second cas) de l'énonciateur. Même s'il s'avère ici bien plus discret<sup>15</sup> qu'un paradoxisme<sup>16</sup> patent, le paradoxe reste entier puisque l'opinion suggérée (qu'il fait très beau / que tout ne va pas si bien) se met en conflit avec l'opinion affichée : si tout va bien, pourquoi dire *je*

---

13 Citation tirée du film *Itinéraire d'un enfant gâté* de Claude Lelouch (1988). Rappelons qu'en anglais, comme en ancien français, décevant (*decieving*) signifie *trompeur*.

14 Confucius : « Se préparer au pire. Espérer le meilleur. Prendre ce qui vient. »

15 Cette discrétion s'oppose au paradoxe de langue, dans la typologie de Katarzyna Wolowska (*Le paradoxe en langue et en discours*, Paris, 2008, coll. « Sémantiques », L'Harmattan) dont Pierre Yves Gallard confirme, en l'étudiant chez les moralistes, combien il contrevenait au classicisme puisque, par sa « configuration spectaculaire », il était taxé d'artificialité et associé à la pompe rhétorique (Pierre-Yves Gallard, « Du paradoxe au style paradoxal : l'exemple des *Caractères* de La Bruyère », *Pratiques* [En ligne], 165-166 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 21 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/2548> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.2548>).

16 Ce terme, forgé au XVIII<sup>e</sup> siècle par Nicolas Beauzée dans son *Encyclopédie Méthodique* (1784), sert à distinguer l'acception courante du mot *paradoxe* (« opinion contraire à l'opinion commune ; affirmation qui, au premier abord, paraît choquante ou absurde, mais qui, à la réflexion, est conforme à la réalité », Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 838) et celle qui est utilisée dans les études du discours littéraire et oratoire : *paradoxisme*, alliance de mots antithétiques, une des réalisations possibles du paradoxe, « artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique » (Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 137).

gère ? Pourquoi le *très beau* devient un *trop beau* qui entraînerait, comme une fatalité ou une punition, le *ça va s'arrêter* déceptif ? Effectivement, il ne s'agit plus alors d'un paradoxe identifié dans une perspective linguistique ou logique et il ne peut être établi que sur un plan philosophique voire strictement éthique : celui du rapport, tout circonstanciel, tout subjectif, à la vérité. On pourrait ainsi envisager ces deux tendances apotropaïques comme des phrases de ventriloque qui donnent deux informations à la fois, l'une explicitement formulée par la voix (au premier degré), l'autre implicitement dénoncée par le co(n)texte, que fait éventuellement entendre la déformation de la voix principale. Or, c'est le principe même du paradoxe de révéler une vérité cachée et sous-jacente derrière le paravent d'une expression impropre ou incohérente ou naïve.

### **Prévoir le pire**

Première possibilité : quand tout devrait aller dans un sens favorable, inclinant à l'optimisme, il s'agit d'amoindrir la tendance, de la relativiser, de la nuancer par un vœu qui en affaiblit la plénitude : « Pourvu que ça dure ! » disait Maria Letizia Bonaparte<sup>17</sup>. Par une allégerance, certes purement verbale, au vent contraire, il s'agit de susciter l'indulgence du sort par des signes de modestie ou d'intelligence raisonnante<sup>18</sup>. Face à un paradoxe linguistique où deux mots se mettent en contradiction, une opération interprétative appelée virtualisation se fait par une suspension sémique, une neutralisation des sèmes. La mère de Napoléon aurait-elle dit « votre gloire éternelle me paraît éphémère », nous aurions postulé qu'un conflit d'intérêt entre les deux adjectifs se résorbait par une dissimilation sémantique d'ordre temporel : la pérennité de cette gloire (*éternelle*) établie par la vanité, les flatteurs ou la postérité de l'Empereur serait en pratique vouée à cesser rapidement (*éphémère*). Or dans la formule lapidaire de Madame Mère, tout est dit au premier degré, sans qu'il y ait besoin d'une suspension sémique. C'est au contraire parce qu'ils veulent dire ce qu'ils veulent dire que les mots de l'énoncé, du discours, dans le contexte où ils sont employés, trahissent une polyphonie. L'optatif entérine la réussite du fils conquérant tout en en faisant craindre la fin. Or dans l'esprit de la locutrice, garder l'esprit vigilant et ne pas trop croire au miroir aux alouettes sont une manière réaliste de faire durer le plaisir puisque le pire, jamais *décevant*, n'est jamais certain non plus. La conjuration de l'avenir s'opère par un refus (à moitié feint peut-être) de croire au bonheur, à la chance, aux succès. L'énonciateur préfère, par son vœu, en apparence, prendre le parti du doute, que rien de décisif ne vient rationnellement fonder.

### **Nier l'évidence**

Deuxième possibilité : quand tout devrait aller dans un certain sens défavorable, inclinant au défaitisme, il s'agit d'aller dans le sens contraire et d'afficher un optimisme tout proche de la folie (donc risible) comme dans la blague évoquée dans le film de Matthieu Kassovitz, *La Haine* : « Jusqu'ici tout va bien<sup>19</sup> ». La vertu du paradoxe réside dans le fait de segmenter artificiellement le temps (*jusqu'ici*) comme pour retarder et ce faisant nier l'implacable dénouement. C'est bien sûr le contexte qui permettrait de nuancer le degré d'illusion (et donc de paradoxe) que cette formule

---

17 Née Maria-Letizia Ramolino le 24 août 1750, morte le 2 février 1836, la mère de Napoléon I<sup>er</sup> est connue sous son titre de « Madame Mère ». Elle est à l'origine de l'expression « Pourvu que ça dure ! », qu'elle employait en évoquant les victoires de son fils (« Pourvu qu'ça dure ! » disait-elle avec l'accent corse). Voir le film *Napoléon* de Sacha Guitry, 1955, où le personnage historique est interprété par Maria Favella.

18 Voir Laurent Pernot, « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition éthique et rhétorique gréco-romaine », *Revue des Études Grecques*, Année 1998, 111-1, p. 101-124 ; et particulièrement les pages 116-117 qui évoquent les atténuations prévues par la rhétorique. On peut aussi penser à la méfiance que suscite chez l'homme sage, médiocre et pieux comme Égisthe le personnage d'Électre, dont les dons supposés sont susceptibles d'offenser l'orgueil des dieux et d'attirer le malheur sur la cité. (Giraudoux, *Électre*, 1937).

19 Ce qui est devenu une espèce de cliché ironique aujourd'hui provient du film *La Haine* de Matthieu Kassovitz (1995) : *C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de 50 étages. A chaque étage il se répète : « Jusqu'ici tout va bien », « Jusqu'ici tout va bien », « Jusqu'ici tout va bien »... mais c'est pas la chute : c'est l'atterrissage.* Cette blague qui vient divertir les personnages se décline à plusieurs niveaux : elle apparaît à trois moments différents du film et, discours inconscient du danger, lors de ces reprises, dénonce symboliquement le caractère tragique de l'intrigue et des déterminismes banlieusards ; le héros, Vince, interprété par Vincent Cassel, sera en effet exécuté à la fin du film lors d'une bavure ou d'une vengeance policière.

renferme. Déni psychotique, aveuglement, folie ? Dans la blague racontée, pour les personnages du film de Kassovitz, elle renvoie à un faux espoir immature, une faculté illusoire de vivre l'instant sans s'interroger sur l'avenir. Pourtant, malgré la différence des contextes, il persiste dans tous les cas une mauvaise foi, une dénégation du réel. De l'imminence de la catastrophe prévisible voire inévitable, le locuteur infère le fait qu'elle n'a pas encore eu lieu : c'est privilégier la goutte qui contient le verre quasi vide au détriment du vide irrémédiable qui ne manquera pas, sauf miracle, d'arriver.

Dans ces deux cas, nous avons affaire à des formules dynamiques où la conviction du locuteur se trouve en mouvement et semble finalement saisie au moment ultime où l'émotion l'emporte sur la raison. Pour réunir tout de même ces deux cas et cadres divergents, on pourrait les analyser sur le plan argumentatif comme des sentences-couperets qui ont laissé de côté les présupposés sur lesquels elles s'appuyaient. On pourrait y voir des enthymèmes ne verbalisant que la conclusion d'un syllogisme abusif : d'un côté, il fait très beau mais d'ordinaire il ne fait pas toujours beau donc je profère : « Il fait trop beau » ; nous avons de la chance mais d'ordinaire la chance tourne donc je profère : « Pourvu que ça dure » ; d'un autre côté, je suis inquiet ou dans une mauvaise passe mais aucune conséquence grave n'est encore à déplorer donc je profère : « Jusqu'ici tout va bien », « Je gère ». Et justement, en philosophie, le paradoxe est identifié à l'aporie, c'est-à-dire à un raisonnement qui part de prémisses correctes pour arriver à une conclusion inacceptable, du moins erronée. C'est ce processus mental que nos exemples types semblent mimer : toute l'apparence au final de l'inadéquation au réel, au présent, aux indices flagrants, alors qu'ils préfèrent se fonder sur une illusion, quel qu'en soit le pôle de félicité.

Cette situation polyphonique (j'exprime le danger mais je l'infirmes sous cape ou bien je nie le danger ne pouvant pas ne pas y penser) nous rapproche du fait ironique<sup>20</sup> :

Parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L ne prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde<sup>21</sup>.

Anne Heschberg Pierrot, commentant Ducrot, montre bien « l'aspect paradoxal de l'ironie<sup>22</sup> ». Effectivement, le paradoxe résulte de l'emploi d'un lexème dans un contexte non approprié pour véhiculer par l'implicite un sens sinon opposé du moins décalé ; ce qui crée une opposition *in absentia*, comme dans les cas apotropaiques qui précédaient. Comme pour l'apotropaique, l'ironie oblige le récepteur, qui voudrait déceler la vérité, à collecter les indices en dehors de l'énoncé proprement dit<sup>23</sup> : indices paraverbaux, indices cotextuels (cotexte linguistique et modalisateurs typographiques), contexte extralinguistique (situation immédiate et ensemble des savoirs). Comme l'apotropaique, enfin, l'ironie, dès qu'elle n'est pas trop appuyée et qu'elle se veut discrète<sup>24</sup>, superpose deux sens coexistants. De ce fait, l'ironie ne reste paradoxale que dans le bref instant où elle n'est pas déjouée ; et c'est précisément à cet instant que s'instaure un scandale de la raison, où l'interlocuteur complice qui la déjoue enregistre la portée irrationnelle des propos qui lui sont

---

20 On prendra le terme dans un sens très large et courant. Voir par exemple les ouvrages de référence suivants : Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Alcan, 1936, pour la première édition ; Paris, PUF, 1950, pour la deuxième édition, constamment reprise depuis ; Laurent Perrin, *L'Ironie mise en trope*, éd. Kimé, 1994 ; Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Le Seuil, 2001.

21 Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, éd. de Minuit, 1984, p. 211.

22 Anne Heschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, éd. Belin, collection BelinSup Lettres, 2003, p. 157.

23 « L'allégorie comme l'ironie exigent qu'on soupçonne que le sens qui s'offre n'est là que pour être dépassé, pour conduire par des voies indirectes à l'autre. [...] Pour déceler cette duplicité à l'œuvre, l'étude des textes est indispensable, et l'examen des faits linguistiques ne saurait suffire. » (Joëlle Gardes-Tamine, « De la démocratie en Amérique de Tocqueville : l'ironie triste d'un moraliste », in Joëlle Gardes-Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès (dir.), *Ironies entre dualité et duplicité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2007, p. 46).

24 C'est-à-dire tant que l'ironiste ne passe pas par une « mise en scène de sa posture. » (Florence Mercier-Leca, *L'Ironie*, Paris, Hachette, 2003, p. 12)

tenus<sup>25</sup>. Le paradoxe cesse dès que le double jeu de l'énonciateur est percé à jour et il ne reste que la confortable et amusante impression de connivence. On opposerait ainsi, pour s'en tenir à l'une des deux formules mentionnées ci-dessus, les couplets d'Orelsan et de Cali dans des chansons qui portent le même titre : *Tout va bien*. Dans l'exemple d'Orelsan<sup>26</sup> (nous proposons le troisième couplet), le locuteur/canteur<sup>27</sup> s'adresse à un enfant (« Petit, tout va bien ») que l'on peut berner, auquel on fait prendre des vessies pour des lanternes et que l'on souhaite indûment rassurer :

Si les hommes se tirent dessus, c'est qu'y a des vaccins dans les balles  
Et si les bâtiments explosent, c'est pour fabriquer des étoiles  
Et si, un jour, ils ont disparu, c'est qu'ils s'amusaient tellement bien  
Qu'ils sont partis loin faire une ronde, tous en treillis, main dans la main  
Tout va bien / Tout va bien / Petit, tout va bien (x 2)  
Tout va bien  
Tout va bien  
Dors  
Dors

Si le récepteur « intradiégétique » n'est pas supposé sentir l'incongruité des hypothèses qu'on lui propose, le destinataire de la chanson, lui, un adulte, comprendra la tentative de rassurer l'enfant avec des explications naïves et irrationnelles tirées du monde de l'enfance (« une ronde »). Pour le public, la formule de refrain *tout va bien* n'a aucun statut véridique ; bien au contraire, par son insistance provocatrice (dans le premier couplet, un SDF a disparu parce qu'il est devenu millionnaire ; dans le deuxième, une épouse violentée est « partie en lune de miel »), la chanson dénonce notre faculté à croire facilement des explications lénifiantes et irréalistes, ce que fustige à sa manière un autre slogan chansonnier : *Tout va très bien, Madame la Marquise*<sup>28</sup>. L'ironie y a un statut complexe : l'auditeur qui la déjoue doit tout de même subir la berceuse, et comprendre que, toutes choses étant égales par ailleurs, il se satisfait parfois de ce type de chimères : il enfle à son tour le petit pyjama de l'enfant crédule. Pour autant, à aucun moment, il n'est permis de croire que le locuteur/canteur puisse lui aussi être victime du même aveuglement : il reste le parent tutélaire qui manie le sophisme pour apaiser les inquiétudes de l'enfant en endormant sa conscience. « L'ironie trahit une volonté de dominer qui la situe du côté de la brutalité<sup>29</sup>. » Alors que l'ironiste présente un *ethos* qui triomphe d'une altérité subalterne (celle de l'enfant et possiblement celle des auditeurs qui

---

25 « Le décodage de l'ironie rend nécessaire un processus fulgurant de déduction, associé (ou consécutif) à une distanciation intellectuelle, seule capable de percevoir l'intention ironique à travers les faibles indices distillés. Dans cette logique, qui dit interprétation dit forcément subjectivité et reconstruction à partir des codes propres au récepteur. La délimitation et l'interprétation d'énoncés ironiques restent soumises à notre disponibilité culturelle, notre pratique éventuelle des idées et des tics de l'ironiste, ou encore notre propre façon de concevoir le monde : facteurs divers qui en font une entreprise hasardeuse mais réjouissante. » (Stéphane Chaudier et Joël July, « La phrase ironique dans *Les Faux-Monnayeurs* », *Questions de style*, Presses Universitaires de Caen, 2013, « Questions de phrases », n°10, Laure Himy (dir.), hal-01676781, note 21, p. 11)

26 Orelsan, *Tout va bien*, 2017, album *La Fête est finie* (Paroliers : Aurélien Cotentin alias Orelsan / Matthieu Le Carpentier / Paul Van Haver alias Stromae).

27 « Canteur : 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 canteur au morceau suivant. » (Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, Les Belles Lettres/ Cantologie/ Université de Valenciennes, 2008, p. 20).

28 *Tout va très bien Madame la Marquise* (de Paul Misraki, interprété par Ray Ventura en 1935) s'est transformé en expression proverbiale : cette chanson, on se le rappelle, fait alterner les questions de la Marquise au téléphone et en réponse la voix rassurante de son valet James (puis d'autres domestiques comme Martin, Pascal, etc.) qui énumère les « petits riens » à déplorer. Le flegme de James n'est pas ironique dans la chanson elle-même qui, fantaisiste et absurde, vise tout au plus une satire de l'aristocratie fin de règne ; en revanche le réemploi de la formule dans le langage courant émerge souvent pour désigner et se moquer d'une langue de bois, d'un discours lénifiant, d'une argumentation trompeuse. Le locuteur est donc ironique et fait savoir, en reprenant « Tout va très bien Madame la Marquise », qu'il n'est pas dupe d'une tentative de son interlocuteur de camoufler la dure réalité

29 Stéphane Chaudier et Joël July, article cité, p. 7.

sont souvent « d'Athènes en ce point<sup>30</sup> »), l'apotropaïste, qui à son corps défendant remet le « moi » à sa place, semble plus moralement vertueux. Pour s'en convaincre, on examinera une chanson de Cali qui porte le même titre que celle d'Orelsan, *Tout va bien*<sup>31</sup>.

Et la nuit s'avance vers mes trente-deux ans, je crois je ne suis plus fou.  
Nu face au miroir, j'inspecte ce corps usé fatigué mais debout.  
Tout va bien, tout va bien.

Suis-je à la moitié suis-je à la fin ? En tout cas, ce n'est plus le début.  
Cette vie m'a mâché avalé dégueulé, j'ai si peur d'avoir tout vu,  
Pourtant tout va bien, tout va bien.

Bien sûr je suis seul mais qui n'est pas seul au milieu de cette grande nuit ?  
Cette nuit qui rampe froide et muette vers la trente-deuxième année de ma vie.  
Tout va bien, tout va bien.

Ce sont les termes adversatifs (*mais*, vers 2 et 7 ; *pourtant*, vers 6) et la formule de concession *Bien sûr* qui nous guident : malgré les signes d'extrême fatigue et de grande détresse, le chanteur utilise la formule *tout va bien* de manière apotropaïque en se fiant tout de même à sa relative jeunesse (32 ans) pour espérer des éclaircies. On pourrait penser ce satisfecit paradoxal comme une ironie, le chanteur (je narrant) se moquant de lui-même (je narré) ; mais ce serait nier la richesse du texte, le contexte précis où le discours est verbalisé (en pensée rapportée) ; le chanteur est « nu face au miroir » ; il inspecte son corps, il s'interroge, (vers 4), il cherche la lucidité ; l'énoncé apotropaïque n'est peut-être pas dérisoire ; il incorpore ces étapes de réflexion et d'émotion mêlées au terme desquelles le jugement tombe : tout va bien, somme toute.

C'est donc bien une certaine attitude de l'esprit face à la pesée des circonstances que nous voulons circonscrire et nous serions tenté d'ajouter un *tertium* à cette catégorisation d'Henri Bergson. Il clarifiait deux « directions inverses » : « Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour<sup>32</sup> » Nous ajouterions ceci : tantôt enfin on affichera ce qui est ou semble être en se persuadant qu'il en sera toujours ainsi : et ce serait l'apotropaïque. La prudence aussi bien que la mauvaise foi ont partie liée à cette attitude ; elle est d'une redoutable complexité psychologique et ne peut être saisie comme un symptôme à sens unique. Elle est en tous les cas à distinguer du détachement ironique (trop lucide) ou de l'espoir béat (pas assez lucide) : et c'est par cet entre-deux qu'elle nous séduit, nous retient.

## L'apotropaïque en chanson

Le format particulier d'une chanson nous paraît tout à fait adapté pour continuer notre réflexion et la mener sous l'angle du paradoxe poétique. Fondée sur une brièveté qui la contraint à pratiquer des ellipses, à négliger les analepses, à parier sur l'économie des moyens, elle offre en temps réel l'état d'esprit du chanteur, saisi dans l'évidence de sa perception. Sur ce mode, elle présente de manière idéale une situation et un point de vue, un point de vue sur cette situation. Se détournant depuis les années 50 des formes narratives, elle privilégie les énoncés discursifs dans lesquels le chanteur s'adresse le plus souvent à un destinataire fictif ou à lui-même. Sous l'influence du rythme musical redondant et de la tradition du refrain, elle ressasse, mais parfois aussi questionne, évalue, piétine ou parfois surjoue (avec ou sans ironie) sa posture de sincérité ou son consentement à l'illusion. On serait donc assez tenté de la considérer comme un espace

30 Jean de La Fontaine, « Le Pouvoir des fables », *Fables*, Livre VIII, Fable 4, 1678.

31 Cali, *Tout va bien*, album *L'Amour parfait*, 2003 (Parolier : Bruno Caliciuri, dit Cali)

32 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, chap. II, Paris [1900], Quadrige/PUF, 1940, p. 97.

populittéraire<sup>33</sup> privilégié pour repérer le statut apotropaïque des énoncés chez des sujets parlants qui se donnent volontiers comme des individus ordinaires, sans culture académique, ne devant tirer leurs ressources pour faire face à la vie que de leur propre fond, génie propre ou trésor déposé en eux d'un habitus populaire.

### *Nier l'évidence*<sup>34</sup>

Il convient d'abord de distinguer l'énoncé apotropaïque de cet espoir béat qu'illustre la chanson exprimée au futur, du *Ah ! Ça ira* politique de la Révolution française au *Un jour tu verras*<sup>35</sup> de Mouloudji, reprenant la traditionnelle romance. Aucune restriction ne vient en nuancer l'optimisme imperturbable, en hypothéquer les promesses de bonheur infini. Cet enthousiasme hymnique ne conjure pas du présent, il l'annule ; nous pourrions lui opposer des réalisations énonciatives plus douteuses où la confiance du chanteur affiche moins de morgue (ou d'inconscience). Ce serait ainsi l'emploi du conditionnel dans une chanson comme *Le Premier Pas*<sup>36</sup> de Claude-Michel Schönberg. Après un premier mouvement où le chanteur décrit l'ampleur de sa timidité et toutes les audaces refoulées, il continue :

Le premier pas  
J'aimerais qu'elle fasse le premier pas  
On peut s'attendre longtemps comme ça  
On peut rester des années à se contempler  
Et vivre chacun de son côté

Je la rencontrerai  
Au bas de l'escalier  
Puis comme tous les jours  
Elle me dira bonjour  
Seulement cette fois  
Elle me prendra le bras  
Me conduira dans sa maison  
Ou nous ferons  
Le premier pas d'amour

---

33 Nous reprenons cet adjectif-valise à Gilles Bonnet qui en fait le titre d'un collectif exigeant sur le genre chansonnier : *La Chanson populittéraire*, Paris, Gilles Bonnet (dir.), éd. Kimé, 2013, collection « Les Cahiers de Marge ».

34 On pourrait prendre un exemple de Brigitte Fontaine, *C'est normal*, album *Je ne connais pas cet homme* (1973) <https://www.youtube.com/watch?v=md9UaL6G-GE> où un dialogue loufoque et très technique, complètement décalé, s'engage entre la cantrice et celui qu'elle interroge au sujet de sa perception bien réelle que son immeuble brûle ; tout concourt à nier le danger, ou le faire passer au second plan, danger que l'auditeur a, lui, bien à l'esprit. Chez Claude Nougaro, dans la chanson *A bout de souffle* (en single en 1965, qui sera repris sur l'album *Bidonville* en 66), un bandit qui vient de commettre un hold-up se retrouve avec sa fiancée Suzy rattrapé par la police. Lorsqu'ils sortent, un des policiers, arme au poing, leur fait obstacle, le chanteur le frappe avec la mallette, le coup de feu est tiré et il tombe. Il a le temps dans un dernier soupir de rassurer sa complice : « Oh Suzy, t'en fais pas / Je te suis, on y va, / Les palaces, le soleil, la mer bleue, / Toute la vie, toute la vie, Toute la vie... ». Stéphane Hirschi qui commente cet extrait pour la revue ATeM n°1, « Chanson souffle », utilise lui-même l'adjectif apotropaïque : « Alors que le dernier souffle du personnage s'exhale en répétant apotropaïquement « toute la vie », l'orgue jouant imperturbablement la partition du « Blue Rondo a la Turk de Dave Brubeck » (qui date de 1959) continue. » <https://www.youtube.com/watch?v=ClFgY17rf2E>. Chez Rose, dans la chanson *Séparément* (album *Pink lady*, 2015), la cantrice affirme au futur « On sera beaux », « On sera heureux » « Séparément », « Assurément » quand le ton de son chant et le rythme mélodique le démentent.

35 Marcel Mouloudji, *Un jour tu verras*, 1956. L'impression naïve d'une bluette est épinglée par Annie Ernaux dans plusieurs de ses œuvres comme *Mémoire de fille* (Gallimard, 2016, coll. « Folio », p. 80) ou *Les Années* (Gallimard, 2008, coll. « Folio », p. 69) ; ce qui prouve qu'elle était perçue sans partage et ne laissait aucun doute ni aucune zone de frottement ou d'inquiétude dans l'esprit de l'auditrice qu'elle fut. [https://www.youtube.com/watch?v=tKIBfW\\_vn1k](https://www.youtube.com/watch?v=tKIBfW_vn1k)

36 Claude-Michel Schönberg (paroles et musique), *Le Premier Pas*, 1974. <https://www.youtube.com/watch?v=-8CZ8-FZ8l4>

Dans son lit jour après jour  
Elle me dévoilera son corps  
Me donnera tous les remords  
De n'avoir pas dit plus tôt  
Le premier mot

Le premier mot  
J'aimerais qu'elle dise le premier mot  
La nuit j'en rêve et c'est idiot  
Si elle voulait seulement me faire signe tout bas  
Alors je ferais, je le crois  
Le premier pas.

Sans image poétique ni ambiguïté énonciative, le chanteur déroule ses sentiments, ses craintes et ses fantasmes ; mais se glissant entre la pseudo différence qu'instaure la variante du *premier pas* et du *premier mot*, dans l'intervalle ouvert par le conditionnel qui revient, l'irruption du rêve au futur ne fait qu'accuser les défaillances et la culpabilité viriles de l'anti-héros de la chanson. Il est prêt à croire qu'au moindre signe venue d'elle il franchirait les obstacles que dressent sa peur et sa pudeur. Mais comment le croire, puisque malgré la douceur (ou la torture) du fantasme, rien ne change : le finale de la chanson maintient le *statu quo*, et le voilà *gros Jean comme devant*, tel la Perrette de la fable. La jeune fille lui a-t-elle d'ailleurs jamais accordé une quelconque privauté qui lui permette d'en espérer autant ? Et c'est là que se manifeste le paradoxe : autour d'une situation que l'auditeur lucide ne peut juger qu'insuffisante à l'aune de son expérience, le discours du « je chanté » a produit une mousse opacifiante. La chanson rend public le contenu intime d'une pensée, d'une rumination, d'un vain désir, le délire d'une conscience qui s'égaré. C'est pourquoi l'aveu mis en voix apparaît aussi émouvant qu'inconvenant. Le crescendo musical qui accompagne le fantasme au futur en marque l'irréalité, donc le ridicule : tout se passera tellement bien (une fois l'obstacle levé ou nié) que c'est la peur (c'est-à-dire l'effectivité du présent) qui rétrospectivement paraîtra sans objet. Pourtant, la mélodie revient inlassablement ; elle impose la chute et avec elle son cortège de doutes au sein duquel le conditionnel est roi, et le réel décevant.

C'est évidemment le même arrière-goût d'illusion que nous laisse un titre comme *Tu verras*<sup>37</sup> de Claude Nougaro dont voici le troisième couplet :

Ah, tu verras, tu verras  
Tout recommencera, tu verras, tu verras  
Le diable est fait pour ça, tu verras, tu verras  
Je ferai le voyou, tu verras, tu verras  
Je boirai comme un trou et qui vivra mourra  
Tu me ramasseras dans tes yeux de rosée  
Et je t'insulterai dans du verre brisé  
Je serai fou furieux, tu verras, tu verras  
Contre toi, contre tous, et surtout contre moi  
La porte de mon cœur grondera, sautera  
Car la poudre et la foudre, c'est fait pour que les rats  
Envahissent le monde

Que la qualité du texte de Nougaro, dont la postérité a salué les images, soit incomparablement supérieure à celle de Claude-Michel Schönberg, ceci ne change pas la perception de l'auditeur qui, dans les deux cas, met en doute les félicités promises. Là, il se fiait aux indices de découragement et à l'éthos fragile du chanteur ; ici, ce seront à l'inverse sa forfanterie et les enthousiasmes désespérés que multiplie le chanteur pour rassurer sa compagne : « Tu l'auras, ta maison avec des tuiles bleues », « Je crèverai le sommier, tu verras, tu verras », « Et tu verras tous ceux qu'on croyait décédés / Reprendre souffle et vie dans la chair de ma voix ». À travers ces hyperboles prometteuses

---

37 Claude Nougaro, *Tu verras*, Album *Tu verras*, 1978, Barclay. <https://www.youtube.com/watch?v=OgmRucC7MXI>

prononcées de manière tonitruante et à bout de souffle se glissent néanmoins les constats alarmistes et la mention des vices incontrôlables. Ainsi la chanson prophylactique doit à travers des interstices insinuer combien le réel du présent rend spécieuse la programmation faramineuse, d'autant plus suspecte qu'elle est scandée avec force conviction<sup>38</sup>.

Le futur ne suffit donc pas à juger le propos apotropaïque, le co(n)texte doit surtout faire apparaître un débat intérieur mal négocié par le chanteur. Ainsi, dans cette chanson de Clarika<sup>39</sup>, la prétérition se révèle un bon indice de l'apotropaïque :

Je ne te dirai pas la peur  
D'une vie loin de tes bras  
Le poignard plongé dans l' cœur  
Et la lame qui s' retire pas  
Et que je dors en diagonale  
A plat ventre dans notr' grand lit  
Pour que mes bras en croix avalent  
Le vide de ton corps enfui  
Je ne te l' dirai pas  
Je ne te l' dirai pas non

*Refrain :*

Parce que j'ai eu tant d'amour qui si cela s'arrête aujourd'hui  
Moi j'en aurai encore pour le reste de ma vie  
Pour le reste de ma vie  
[...]  
Je ne te dirai pas l'espoir  
L'espoir met souvent les voiles  
Mais il brille quelque part  
Oh ma tout' petite étoile

S'agit-il d'ailleurs vraiment d'une prétérition puisque nous ne sommes pas sûr que ce discours adressé à l'ex-conjoint soit verbalisé par la cantrice ? Elle nous répète expressément le contraire et refuse la confession intime : orgueil ou préservation ? Se le dire sans le lui dire répond-il à un sentiment de fierté légitime ou à la tentative un peu désespérée d'alléger la peine et de croire à la diminution prochaine du mal ? Et la satisfaction que semble afficher le refrain est-elle au diapason de la douleur de l'absence ? Les ambiguïtés du texte rendent suspectes les intentions réelles de cette parole seulement à moitié libératrice, certes lucide sur les carences, les risques, de la rupture, mais dont elle infère ensuite un « espoir » trop précaire pour la convaincre vraiment.

L'apotropaïque est ainsi une manière de voir (et surtout de dire) les choses à rebours de leur charge. La chanson qui, pour le plaisir musical de l'auditeur, se transforme volontiers en éloge et en hymne accompli plus souvent qu'à son tour ce renversement : paroles tristes sur une musique gaie, inspiré du zouk ; nous ne saurions mieux trouver que cette énumération vocative de Jean-Jacques Goldman, qui fut un succès retentissant :

A tous mes loupés, mes ratés, mes vrais soleils  
Tous les chemins qui me sont passés à côté  
A tous mes bateaux manqués, mes mauvais sommeils

---

38 Nous pourrions regarder avec attention la chanson du rappeur MC Solaar, *Sonotone* (album *Géopoétique*, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=wyMPLotr224>), qui se scinde en deux mouvements : dans le premier, le chanteur affiche son vieillissement avec tous les signes qui l'accompagnent (« rides », « arthrose », « prostate ») ; dans le second, il semble bénéficier d'une extraordinaire résurrection, notamment dans le domaine musical (tout un passage lyrique et métachansonnier idéalise sa réconciliation avec l'inspiration et le succès) ; entre ces deux mouvements, une partie parlée mime une sorte de pacte faustien, qui oblige à mettre en doute d'un point de vue rationnel les transformations du second acte et à ne pas trop croire à ce rajeunissement fantasmé.

39 Clarika, *Je ne te dirai pas*, album *De quoi faire battre mon coeur*, 2016, musique de Fred Pallem et texte de Clarika. <https://www.youtube.com/watch?v=QOWGoPL-hBQ>

A tous ceux que je n'ai pas été

Aux malentendus, aux mensonges, à nos silences  
A tous ces moments que j'avais cru partager  
Aux phrases qu'on dit trop vite et sans qu'on les pense  
A celles que je n'ai pas osées  
A nos actes manqués

[...]

A tout ce qui nous arrive enfin, mais trop tard  
A tous les masques qu'il aura fallu porter  
A nos faiblesses, à nos oublis, nos désespoirs  
Aux peurs impossibles à échanger<sup>40</sup>

On peut après tout donner crédit à cette passion résiliente et se dire : restons-en là ; restons-en à l'idée qu'il y a quelque chose de bon à puiser dans ce chapelet de situations traumatiques où l'individu écrasé (ou soulagé ?) par le *nous* collectif<sup>41</sup> s'enorgueillit de cette boue, de cette « loose » et de cette couardise. C'est le défi de cette chanson, ou le déni... La parole collégiale du trio d'interprètes pratique la surenchère, les points de vue se renforcent et se gargarisent. Tout le monde tombe d'accord : non pas pour oublier les peines ou les réduire comme peau de chagrin mais au contraire pour les retourner comme un gant, les mettre à l'avant-scène, les ressasser, n'en voir que les bienfaits et s'en délecter. On a presque failli y croire, un moment porté par l'enthousiasme que ce qui nous détruit nous construit ou que ce qui nous hante peut être vanté, une fois chanté. Et c'est peut-être la vertu de la chanson : l'art de transformer lâchetés et dépités, amertumes et passions tristes en éloge et célébration de la vie, de l'expérience, le recyclage sans reste du négatif par la création et le discours collectif, par le chant, un art de la sublimation démocratique. C'est un *topos* lyrique : « Je ne chante Magny, je pleure mes ennuis / Ou pour le dire mieux, en pleurant, je les chante, / Si bien qu'en les chantant souvent je les enchante:/ Voilà pourquoi Magny je chante jour et nuit. » Le paradoxe de ces équations successives est total : puisque chanter, c'est pleurer, et chanter, c'est enchanter, alors la négation du départ (*je ne chante*) se résout en affirmation hyperbolique (*je chante jour et nuit*). L'alchimie du verbe et du chant ont dissous le chagrin.

L'analyse stylistique de l'apotropaïque nous invite à diagnostiquer un excès de confiance, amplifié, chez Goldman, par les voix, les rythmes, et sur le plan textuel, par les parallélismes, l'énumération, l'hyperbole de globalité, le paradoxe syntaxico-lexical. A cet excès de confiance, il faudrait opposer la sévère lucidité qui ne cherche qu'à éviter les désillusions :

Tellement à faire, si peu de temps  
Et nous mourrons un peu de ça  
On veut l'hiver comme le printemps  
Une seule bouche ne nous suffit pas  
Et nous mourrons un peu de ça  
J'aurais dû faire, j'aurais pu être  
J'aurais, j'aurais  
Tuer le père, suivre à la lettre  
Oui mais, oui mais  
La vie est courte, les choix nombreux  
Et choisir, c'est mourir un peu  
L'avion décolle en emportant un peu de tout  
Maîtresse d'école, amant fervent, mari jaloux

40 Jean-Jacques Goldman, *A nos actes manqués*, album *Frédéricks, Goldman, Jones*, 1990.

<https://www.youtube.com/watch?v=JjIMGzS7AVM>

41 La chanson étant interprétée en trio, Jean-Jacques Goldman se permet des variations du sujet, alternant la P1 et la P4. Cette oscillation nous semble donner encore davantage de généralisation à l'idée émise : le cas particulier se fond dans un ensemble vaste de résilients, idéalement réconciliés avec leurs démons, leurs cadavres, leurs défaites, regrets et remords.

Tout ce que nous ne serons pas  
Et nous mourrons un peu de ça<sup>42</sup>

Choisir, c'est prendre un risque et concomitamment accepter son droit à l'erreur et à l'échec, du moins le reconnaître et l'anticiper : combien de conduites pusillanimes qui donnent voie et voix aux regrets ne découlent-elles pas d'un fantasme de toute-puissance, d'un idéal du moi qui refuse d'envisager la moindre entaille au narcissisme ! C'est ce beau principe de préservation qu'adopte comme à son habitude le pessimisme d'Alex Beaupain, auteur, compositeur, interprète. Plutôt que de subir le chagrin du « n'avoir pas », le chanteur l'anticipe et l'érige en norme de nos existences tiraillées. Il tourne autour de l'adage *Dans tout choix il y a un renoncement* et de l'apophtegme d'Alphonse Allais *Partir c'est mourir un peu*<sup>43</sup> pour produire un constat triste : il faut se préparer aussi à mourir de nos non-vies<sup>44</sup>. Tel est le paradoxe : mourir de ce que l'on n'a pas fait, mourir aussi sur les routes que l'on n'a pas empruntées. « Un peu », dit-il, s'en plaignant à peine, assumant le mal confort des destins inaboutis. Cette conduite, nous la jugerons apotropaïque, parce qu'elle est tout à la fois préventive et illusoire ; elle est finalement assez vaine (ou vaniteuse) et n'engage à rien : on l'opposerait alors au *Quand tu aimes, il faut partir* énergique de Blaise Cendrars<sup>45</sup>. Certes plus paradoxale, la décision de Cendrars ne se réfugie pas dans la crainte d'un avenir décevant et le semi-confort d'en être au moins averti. Barbara qui reprend en chanson dans *Parce que* ou dans *Amours incestueuses* la politique radicale de Cendrars ne relèverait donc pas d'un geste apotropaïque :

C'est parce que je t'aime  
Que je préfère m'en aller,  
Car il faut savoir se quitter,  
Avant que ne meure le temps d'aimer<sup>46</sup>.

Adieu mon amour, mon roi,  
Mon enfant que j'aime.  
Plus tard, tu le comprendras.  
Il faut, quand on aime,  
Partir au plus beau, je crois,  
Et cacher sa peine.  
Mon amour, mon enfant roi,  
Je pars et je t'aime<sup>47</sup>.

Sagesse morale ou idéalisme furieux, ce choix d'interrompre brutalement une relation sentimentale par crainte d'un futur moins glorieux ne cherche pas de consolation par le verbe. Le paradoxe ne sert pas d'excuse au comportement disruptif qui s'impose. La cantrice refuse la soumission au destin même si sa décision douloureuse peut paraître insensée. Elle dit « J'ai peur mais j'avance quand même<sup>48</sup> » alors qu'une attitude apotropaïque consisterait à justifier le paradoxe, à s'en accommoder, s'en plaindre, espérant que la lucidité lui évite le sort funeste ou en amoindrisse au final la douleur. Elle se contenterait de dire : « j'ai peur, j'en ai conscience et je transige avec mon sentiment. »

Dans des textes aussi courts que ceux d'une chanson, les tournures apotropaïques accèdent ainsi à une dimension poétique parce qu'elles cachent nécessairement les sentiments réels du locuteur<sup>49</sup> ; contrairement à l'ironie elles ne les cachent pas à des fins humoristiques, satiriques,

42 Alex Beaupain, *Un peu de ça*, album *Pas plus le jour que la nuit*, 2019.  
<https://www.youtube.com/watch?v=5EDN8ec0UJA>

43 Citation à laquelle il donne un défigement en remplaçant le verbe initial : « Et choisir, c'est mourir un peu ».

44 Des « bateaux manqués », disait Jean-Jacques Goldman.

45 Premier vers du poème « Tu es plus belle que le ciel et la mer », *Feuilles de route*, 1924.

46 Barbara, *Parce que (je t'aime)*, 1967, album *Madame*.

47 Barbara, *Amours incestueuses*, 1972, album *Amours incestueuses*.

48 Voir notre communication sur Barbara « De Göttingen à Pantin, les mots de Barbara » à l'Université populaire de Nantes : <https://www.franceculture.fr/conferences/universite-de-nantes/barbara-la%20voix-est-la-musique-de-lame>

49 Disons qu'elles les mettent sous un régime d'ambivalence tandis que l'ironie les cantonne à l'ambiguïté. Une fois

démonstratives ou stratégiques mais pour des raisons qu'on peut juger supérieures : la nécessité psychologique de se protéger<sup>50</sup>, l'impossibilité d'agir autrement face à son angoisse. Profondément pathétiques, les énonciations apotropaiques, pauvres grigris contre les larmes pressenties, nous émeuvent d'autant plus qu'elles ridiculisent en seconde lecture les énoncés de surface, gesticulatoires et/ou prudents. C'est ce que nous confie Lomepal dans ce titre récent, *Trop beau*<sup>51</sup>, que la jeunesse française a rendu très célèbre :

Garde le sourire plus rien n'est grave  
Tant qu'il nous reste une seconde de souvenir dans le crâne  
Nos deux corps pourraient mourir j'ai déjà fait le deuil  
Maintenant pars loin de moi une larme cachée dans l'œil  
Notre histoire n'aurait jamais pu finir dans le calme et la tendresse  
Je te déteste comme cette phrase qui dit c'était trop beau pour être vrai  
Je n'avouerai jamais que certaines de mes propres émotions m'effraient  
Je te déteste comme cette phrase qui dit c'était trop beau pour être vrai

Le rappeur semble nous placer ici en situation post-apotropaique. L'énoncé incriminé « C'était trop beau pour être vrai » (qui rappelle, bien sûr, notre premier exemple « Il fait trop beau, ça va pas durer ») n'a rien conjuré, les amants se sont séparés aussi impitoyablement qu'après le beau temps vient la pluie ; pourtant le chanteur, qui dit détester cette phrase, y cède lui-même et continue la propagation de cette nécessité : le conditionnel passé du vers 5 revient rétrospectivement sur la fatalité de leur union passionnée. La solution paradoxale qu'il paraît trouver à sa propre peine est justement de la cacher (mais par une prétériorité « je n'avouerai jamais »), de rasséréner sa partenaire (« Garde le sourire ») tout en ayant conscience de sa larme cachée, de l'accuser (« je te déteste ») tout en magnifiant le souvenir de leur liaison. Derrière tant d'incohérences (et c'est bien sûr leur nombre qui fait sens), nous ressentons avec une telle puissance le profond dépit du chanteur que cet exemple nous donne la preuve que l'apotropaique, c'est-à-dire ici la préparation au pire, ne console *in fine* pas plus souvent qu'il ne change l'avenir.

### ***Prévoir le pire***<sup>52</sup>

Retournons à la catégorisation initiale : du « Pourvu qu'ça dure » à cette chanson de Clarika<sup>53</sup>, nous avons sensiblement le même cas extrême (préférer la prudence à la confiance en soi pour ne pas attirer la guigne), décliné en trois couplets : dans le premier la cantrice dit son doute que le bien-être perdure ; dans le second elle va jusqu'à donner les preuves qu'il ne peut pas durer, *mais* dans le troisième, nous comprenons qu'elle ne cherchait en déclarant sa logique inquiète que les mots rassurants de son entourage :

Ca s'peut pas que ça dure toujours, ça s'peut pas,  
C'est trop fort, c'est trop pur, notre amour là  
Ca s'peut pas que ça dure encore ça s'peut pas,  
Quand les astres seront morts, tout le tralala,

---

l'ambiguïté levée, le réel s'impose. En revanche dans une situation ambivalente, deux réalités qui ne s'annulent jamais tout à fait se font face. Cette dualité, en laissant au récepteur le choix du pied sur lequel il doit danser, nous semble contribuer au régime de poéticité. Si brute et brutale soit-elle, la parole apotropaique oblige le lecteur/auditeur à une détection fine.

<sup>50</sup> Nécessité psychologique qui oblige l'auditeur à un travail de détection : ne pas se contenter des signes apparents mais adopter le point de vue, si obscur qu'il paraisse, du locuteur ; déjouer sa stratégie de contournement ; et finalement faire l'hypothèse des bonnes ou mauvaises raisons qui le poussent à fictionnaliser son avenir.

<sup>51</sup> Lomepal, *Trop Beau*, album *Jeannine*, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=Bkm03KcnKHE>

<sup>52</sup> Même si pour illustrer cette catégorie, l'exemple de Clarika nous semble au niveau de son déroulement très significatif, on pourrait prendre un autre exemple chez le chanteur de rap marseillais : Iraka, *Être bien*, album *Hier*, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=gqnxucImGp0>

<sup>53</sup> Clarika, *Non, ça s'peut pas*, album *Ca s'peut pas*, 1997 (reprise en duo avec Bernard Lavilliers, album *Joker*, 2005). [https://www.youtube.com/watch?v=KFH0lCb79\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=KFH0lCb79_Q)

Ca s'peut pas y a trop de bonheur ça s'peut pas,  
L'amour le vrai, un jour y meurt, y reste pas,  
On se tient fort la main, en marchant sur des parkings,  
On se dévore des yeux, sous la lune sanguine,  
Et on s'croit plus malins, et on a peur de rien (*bis*)

Ca s'peut pas que ton coeur s'emporte, ça s'peut pas,  
Dans dix ans derrière la porte, au bruit d'mes pas,  
Ca s'peut pas que j'te fasse des choses, ça s'peut pas,  
Quand j'serai fripée pleine d'arthrose, ridée tout ça,  
Ca s'peut pas qu't'aies pas un jour, ça s'peut pas,  
Pour un(e) autre, les yeux d'l'amour, tu m'oublieras,  
On se tient fort la main, en marchant sur des parkings,  
On se dévore des yeux, sous la lune sanguine,  
Et on s'croit plus malins, et on a peur de rien (*bis*)

Mais ça s'peut pas qu'y ait plus un jour ça s'peut pas,  
Tout c' bonheur, tout cet amour, tout c' tralala  
Ca s'peut pas qu'y ait pas encore ça s'peut pas,  
Quand les astres seront morts, nous deux tout ça,  
Ca s'peut pas ouais dis-le moi qu'ça s'peut pas,  
Que notre amour, à nous i'meurt, i'restera,  
On se tient fort la main, en marchant sur des parkings  
On se dévore des yeux, sous la lune sanguine,  
Et on s'croit plus malins, et on a peur de rien (*bis*)  
Et on s'croit plus malins, et on a peur de rien peur de rien !

L'adverbe *trop* si insistant (vers 2, vers 5) tend à prouver rationnellement qu'il ne convient pas de s'illusionner. Aussi énonce-t-elle quelque vérité patente (« L'amour le vrai un jour y meurt ») pour se donner raison. L'emploi du futur (« serai », « oublieras ») dans le deuxième couplet enfonce le clou : que restera-t-il de cette passion « dans dix ans » ? A travers le comparatif « se croire plus malins », elle suggère qu'il serait inconscient de ne pas avoir peur ; « plus malins » que qui d'ailleurs ? Ce n'est pas dit, mais il faut bien sûr entendre « tous les autres », puisque aucun amour, c'est connu, ne résiste au temps. Or dans le mouvement suivant, la locutrice avance elle-même les arguments qui la tranquilliserait et retourne le paradoxe à son avantage : l'existence même de ce bonheur assure sa propre vérité donc sa survie. Comme son excellence justifiait son déclin, elle peut tout aussi bien justifier sa pérennité : question de point de vue. Son doute et sa prudence initiale n'étaient donc qu'une demande de confirmation de son (erreur de) jugement ; elle s'adresse directement à son amant pour qu'il l'aide à conjurer le pire, du moins le doute (« dis-le-moi »). Refusant de souffrir, le personnage tente par le discours - et ici le dialogue - un sauvetage inespéré. Quelque chose de sa conscience continue la lutte contre l'irréversible. Et le langage populaire (élision, lexicque oral et familier, parataxe, répétitions de tous ordres) contribue à la rendre à la fois pitoyable (car elle n'est pas à la hauteur de son leurre et sa clairvoyance sonne faux) et pathétique (car cette spontanéité trahit sa fragilité, sa fébrilité).

Une version plus insidieuse de cette tendance à remettre l'avenir en question afin de mieux l'influencer se découvre aussi dans une chanson célèbre, tirée du film de Jean-Luc Godard, en 1966, *Pierrot le fou*, qu'interprétèrent aussi bien Anna Karina que Jeanne Moreau, *Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerais toujours*<sup>54</sup>. En voici le début et la chute :

Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerais toujours / Ô mon amour  
Jamais tu ne m'as promis de m'adorer / Toute la vie  
Jamais nous n'avons échangé de tels serments  
Me connaissant, te connaissant

---

54 Paroles et musique de Cyrus Bassiak (*alias* Serge Rezvani), auquel on doit aussi, entre autres, *Le Tourbillon de la vie*.

Jamais nous n'aurions cru être à jamais pris par l'amour  
Nous qui étions si inconstants

Pourtant tout doucement sans qu'entre nous rien ne soit dit / Petit à p'tit  
Des sentiments se sont glissés entre nos corps  
Qui se plaisaient à se mêler  
Et puis des mots d'amour sont venus sur nos lèvres nues / Petit à p'tit  
Des tas de mots d'amour se sont mêlés tout doucement à nos baisers  
Combien de mots d'amour ?

[...]

Jamais, ne me dis jamais que tu m'aimeras toujours / Ô mon amour  
Jamais ne me promets de m'adorer / Toute la vie  
N'échangeons surtout pas de tels serments  
Me connaissant, te connaissant  
Gardons le sentiment que notre amour au jour le jour,  
Que notre amour est un amour / Sans lendemain

Conjurant le sort par le silence, les amants se méfient d'eux-mêmes : de leur infidélité, de leur versatilité, de leur soif de liberté. Pourtant, ils ont fini par obtenir ce qu'ils croyaient impossible : une liaison sincère, une intimité qui dure, un engagement verbalisé. Paradoxalement, le locuteur prend la parole pour revenir à la situation initiale. Puisque cela a réussi, gardons le cap. Ainsi la chanson est-elle doublement apotropaïque ; d'abord par son refus de changer les règles, son refus des serments, son refus de débrider les sentiments en les laissant s'exprimer, prendre confiance, se faire confiance ; le silence reste une précaution ; ensuite, par l'expression de cette recommandation : si l'engagement porte malchance, il faut donc continuer à se taire, à douter, rester dans la suspicion, voire dans la certitude d'un « amour sans lendemain », sans certitude. Or toute la chanson établit finalement cette précaution comme une imposture, un doudou trompeur, un sortilège sans charme qui ne vaut que par convention. Le paradoxe est ici dans un premier temps de désirer la continuité des sentiments sans le dire et sans l'espérer mais surtout dans un second temps de mettre en mots le souhait de l'absence de promesses ; et de mettre dos-à-dos deux attitudes différentes qui s'anéantissent : ne pas se confier son espoir tant qu'on ne l'a pas encore est logique ; ne pas se le confier quand on l'a est aberrant. C'est encore l'inquiétude, mieux camouflée ici que chez Clarika par des pirouettes argumentatives et une syntaxe soignée, qui pousse la cantrice à de telles torsions du raisonnement.

## Conclusion :

Par la vertu de l'apotropaïque, figure de pensée qui combine des indices textuels à une inadéquation contextuelle, le langage devient remède contre la souffrance venue du réel. Mais il est une drogue douce, à laquelle nous cédon tous, bien conciliants avec nos erreurs de raisonnement quand elles nous préservent de maux plus douloureux. A dose homéopathique, il soigne ces représentations d'où vient tout le mal par d'autres représentations dont on escompte un bien, si provisoire qu'il soit : tant pis si la réalité nous rattrape ou nous dément. A dose allopathique, cet apotropaïque providentiel, de plus en plus paradoxal, s'apparente à la folie ; il fait reposer le réel sur le pouvoir du langage : si je le nie, il n'advient pas ; si je le caresse, je l'éviterai. Or que peut la tournure des phrases sur la tournure des choses ? Mais si l'on se risque à les faire tourner ensemble, il n'est pas étonnant que la chanson, texte et musique en boucle, serve assez régulièrement à exposer ces configurations traumatiques où le leurre peut être à la fois plus facile à adopter (de la part du malade) et plus facile à repérer (de la part de l'auditeur, ce clinicien qui n'est pas un guérisseur). Elle met par ses évidements une certaine qualité d'implicite en surrégime<sup>55</sup>. Car une chanson, c'est

---

<sup>55</sup> « Sur le style évidé et évident : popularisme de la chanson », *La Simplicité, Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Colloque international transdisciplinaire, Atelier de recherches *Textyle* du 3 au 5 juin 2014 à l'UVSQ,

indéniablement de la bonne santé ; sous ses enjeux populaires, elle cherche à nous exposer les risques et à nous en prévenir.

