



HAL
open science

Les échos phoniques dans la chanson

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Les échos phoniques dans la chanson. Figures du discours et contextualisation, Oct 2013, Nice, France. hal-03471231

HAL Id: hal-03471231

<https://hal.science/hal-03471231v1>

Submitted on 8 Dec 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.

Les échos phoniques dans la chanson

Phonetic Echoes in Contemporary French *Chanson*

Joël July

Université d'Aix-Marseille

EA 4235, CIELAM (Centre interdisciplinaire des études en littérature d'Aix-Marseille)

joel.july@univ-amu.fr

Les échos phoniques, que l'on considère souvent comme la figure parent pauvre de la stylistique, se révèlent à plusieurs titres phénomène dans un genre populaire et oral comme la chanson. Leur fréquence et leur multiplicité engagent à les traiter comme des éléments qui pourraient dans une perspective ludique, qu'il convient de ne pas minimiser, perturber l'audition et par voie de conséquence la signification immédiate. Mais *a contrario*, ils jalonnent aussi ce texte bref qu'il structure ; en outre, ils incitent le récepteur à percevoir un au-delà des mots qui favorise une ambiance particulière. Par leur présence, ils invitent à mieux saisir le sentiment que cherche à exprimer par sa voix le chanteur. À ce titre, ils fondent la chanson en chanson.

Phonetic echoes are often thought to be a poor relation to stylistics; however they turn out to play a significant role in a popular and oral genre like *la chanson*. Their frequency and multiplicity leads us to consider them as ludic but meaningful elements which might unsettle the audition and the immediate interpretation of a song. Conversely, their recurrence may contribute to structure the text; moreover, they entice the addressee to perceive an additional meaning to the words, which may imbue the song with a specific atmosphere. Their presence encourages the receiver to examine how feelings are expressed by the singer. In that respect, they embody the quintessence of this genre: *la chanson*.

Les effets littéraires sont tous en germe, à l'état latent dans la langue commune ; mais celle-ci, absorbée par sa fonction essentielle, qui est de servir la vie, ne voit dans ces valeurs que des moyens d'action ; seul l'artiste parvient à les dégager et à les transposer pour les besoins de l'émotion littéraire ; cette transposition est le propre du style. Charles Bally, « La stylistique française de 1909 à 1913 », Vollmöller's romanischer Jahresbericht, XIII, 1914, p. 193

D'aucuns pourraient penser *a priori* que les récurrences phoniques sont les plus ornementales des figures : non signifiantes¹, à peu près inutiles, gratuites, inessentiels, dans la configuration du paragraphe (ou de la strophe) et du texte, jouant nécessairement dans la limite d'une unité locale ou d'unités contiguës, ne servant qu'à donner une consistance musicale (et parfois imitative) à un segment, sauf à permettre quelques glissements thématiques, parfois, rarement... de toute façon soumis à la bonne volonté du récepteur et à sa capacité d'analyse. Pourtant, Roman Jakobson dans son article de 1970 « Structures linguistiques subliminales en poésie » relève combien des analyses comparatives mettent en évidence l'intérêt de ces figures de répétition, si ludiques, inconscientes, intuitives qu'on puisse les croire :

C'est en particulier quand on compare les variantes existantes d'un poème que l'on peut se rendre compte de la pertinence pour l'auteur du cadre phonématique, morphologique et syntaxique. La nature exacte des éléments pivots peut bien rester – et c'est fréquemment le cas – en dehors de la conscience de l'auteur, mais, même s'il n'est pas capable de toucher du doigt les procédés pertinents, le poète, tout comme le lecteur réceptif, appréhende néanmoins spontanément les avantages artistiques d'un contexte doté de ces composants sur un contexte similaire dont ils sont absents².

1 De la contestation très ancienne du cratylisme aux recherches de Jean-Michel Peterfalvi (Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique, éditions du CNRS, « Monographies françaises de psychologie », 1978).

2 Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Points seuil « essais », 1977, p. 110.

De fait, si les contextes poétiques privilégient les échos phoniques, c'est d'abord parce qu'ils donnent une intensité au langage, simulent un bégaiement qui stimule à réception une lecture attentive, soucieuse du choix lexical (et morpho-syntaxique) de l'énonciateur ; c'est ensuite que le travail d'élocution impose ou du moins facilite la tonalité, prépare la mastication du texte en faveur des impressions qu'il pourrait dégager ; c'est enfin qu'ils configurent (ou reconfigurent) l'énoncé en parallèle (ou en décalage) de sa signification. Ces figures sonores attirent l'attention sur la langue en tant que matériau, rappellent le signifiant derrière le signifié, donnent à entendre l'arbitraire des signes, voire des signes momentanément dépourvus de double articulation, comme les signes musicaux, justement. Comment s'étonner alors que dans le domaine spécifique de la chanson, ils aient, de tout temps et particulièrement dans les courants actuels, été perçus comme des figures imposées, constitutives du genre chanson ?

1. Les occasions d'une figure non figurative

Si j'ai inclus dans le titre de cette étude, la notion large d'« échos phoniques », c'est pour éviter une discrimination entre allitération et assonance, répétition de consonnes vs répétition de voyelles ; bien qu'en matière de chanson le débat puisse avoir lieu. Et je cite Camille Vorger qui vient de terminer une thèse sur le slam :

D'après Guy Cornut, l'allongement syllabique est l'un des traits définitoires majeurs de la voix chantée : « Le chant, de syllabique, tend à devenir vocalique » (*La Voix*, 1983, p. 151). *A contrario* nous émettons l'hypothèse que la voix slamée se distingue de la voix chantée par une structure essentiellement consonantique. C'est aussi le mode d'accentuation qui diffère du parlé au chanté, et le slam, parole rythmée, se caractérise par la présence de nombreux accents visant la recherche d'expressivité. Il s'apparente alors à ce que Zumthor nomme « récitatif scandé ou psalmodie » (*Introduction à la poésie orale*, 1983, p. 178)³.

La voix qui chante donne de la longueur aux voyelles, s'appuie sur elles pour vocaliser, créer des appoggiatures vocales, ce qu'on appelle aujourd'hui la « vibe » ; mais le phrasé de l'interprétation, et notamment en situation intermédiaire dans le continuum voix parlée/voix chantée, utilise davantage les attaques consonantiques. Conscient donc de l'existence de ce débat mais sans parti-pris par rapport à lui, nous engloberons donc d'un même souffle les échos favorisés par la récurrence consonantique et ceux favorisés par la récurrence vocalique, puisque d'ailleurs dans la plupart des cas les deux figures se combinent, comme des exemples célèbres et célébrés pourraient l'illustrer :

Toi toi mon toit, toi toi mon tout mon roi⁴

Mélissa, métisse d'Ibiza
Vit toujours dévêtue
Dites jamais que je vous ai dit ça
Je vous ai jamais vu

Le matin derrière ses canisses a-
-lors je vends des longues-vues
Mais si jamais Mélissa sait ça
Là, c'est moi qui vous tue...

Oh ! Matez ma métisse
Oh ! Ma métisse est nue⁵

De la même manière, en matière de textes de chanson, apparentés ou appartenant à la poésie, il aurait pu être engageant de distinguer d'une part les récurrences contraintes, codées, celles qui frappent, terminent, les unités métriques et/ou, en chanson, les unités mélodiques⁶, et, d'autre part,

3 Camille Vorger, « Le slam poésie clamée », *La Chanson populittéraire*, Gilles Bonnet (dir.), 2013, p. 309-324, éd. Kimé, Paris, p. 317.

4 *Toi toi mon toit*, paroles et interprétation d'Ellie Medeiros, 1986, Barclay.

5 *Mélissa*, paroles de David McNeil, musique et interprétation de Julien Clerc, 1984, Virgin.

6 Catherine Rudent, « La chanson à rime », *La Chanson populittéraire*, Gilles Bonnet (dir.), Paris, Kimé, 2013, p. 116 : « La rime, qui cimente sur le plan sonore un matériau sémantique volontiers hétérogène, est donc aidée en cela par une assise musicale imparable ».

celles, dites aléatoires, qui, à l'intérieur des unités rythmiques et métriques assurent le suivi, le déroulé du phénomène répétitif. Or, comme avec la poésie post rimbaldienne, une dichotomie entre les rimes et les récurrences phoniques libres n'est certainement plus à faire en chanson⁷ et le phénomène complexe de rime enjambante, comme il apparaît dans l'exemple de *Mélissa* (*canisses a-* pour faire rime avec *Mélissa sait ça*) et très couramment chez Georges Brassens, montre combien il y a épatement des récurrences phoniques en chanson. Je renvoie donc à mon ouvrage *Esthétique de la chanson contemporaine* pour prouver combien la rime a eu tendance au cours des années 70 et 80 à proliférer à l'intérieur du vers/unité mélodique (à d'autres fins qu'humoristiques) ou au contraire à disparaître en fin d'unité mélodique dans la chanson à texte, pour renaître à partir des années 90, d'abord dans le prestige que lui accordera le rap français, ensuite dans le courant des années 2000 avec la Nouvelle Scène Française, chez Bénabar, Jeanne Cherhal⁸ et Renan Luce notamment, enfin, dans la veine lyrique des années 2010 chez Benjamin Biolay, Alex Beaupain ou L (Raphaëlle Lanadère). Ainsi dans un genre où, malgré une forte prégnance métrique, l'unité rythmique est sollicitée par la mélodie et la mesure musicale, l'écho phonique sera à la fois très attendu, fréquemment attendu mais pour autant pas régulièrement attendu. Alors le rencontrer ailleurs qu'à une place possiblement établie par la doxa ne gênera en rien le plaisir de l'auditeur, tout au contraire. Le reproche de perturbation du numérisme par la prolifération des échos phoniques s'il a sévi dans le cadre d'une poésie versifiée traditionnelle (et encore bien différemment selon les époques⁹) ne peut pas être fait à l'encontre d'une chanson contemporaine, soumise au rythme musical, donc libéré par lui d'un risque de dérapage ou de brouillage du décompte, qui menaçait le numérisme en poésie versifiée.

En tant que figure de répétition, l'écho phonique pourrait être envisagé du point de vue de la stricte identité du fait redondant. Mais ce serait particulièrement réducteur. D'abord parce que ce qui est répété, ce sont des phonèmes, obtenus par différents traits articulatoires combinés (le mode articulatoire, le lieu d'articulation, la vibration des cordes vocales, la position du voile du palais, l'aperture de la bouche, la position des lèvres). La reduplication à proximité de ces traits eux-mêmes est un prolongement de la récurrence phonique qui ne doit donc pas être négligé. Ensuite en

7 Joëlle Gardes Tamine et Jean Molino dans leur *Introduction à l'analyse de la poésie* évoquent d'ailleurs entre les rimes et les récurrences libres, toutes les récurrences semi-codées : rimes annexes, fratrisées, couronnées, batelées, brisées... (1982 pour la première édition, tome 1, 1992, PUF, p. 80-82).

8 Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007 : [Dans la Nouvelle Scène Française], le maintien ostentatoire de la rime possède tout à fait cette fonction ludique et humoristique que mirent en exergue les rhétoriciens du XVI^e siècle ou les artisans de l'OuLiPo. Citons en effet la chanson *Madame Suzie* de Jeanne Cherhal (2002, Album *Jeanne Cherhal*) qui utilise une rime unique en [i] dans tous les vers jusqu'au moment où, dans l'intrigue racontée, le fils du personnage éponyme annonce à son père, le mari de Madame Suzie, son homosexualité ; à cet instant-là, des rimes en [ō] viennent remplacer la finale en [i] jusque-là privilégiée :

Le silence avait assombri
L'humeur du papa de Jean-Louis
Qui se dit : il se fout de qui" ?
C'était tendu dans la famille
Et c'est là que Jean-Louis a dit:
"Papa Marcel, Maman Suzie
Vous en serez sans doute aigris
Mais jamais une seule fille
Ne passera le seuil d'ici.
Pardonnez-moi, j'aime un garçon !"

"Faux ! C'est pas possible petit con
Tu mens ou tu perds la raison
Les garçons avec les garçons
On voit ça que dans les feuillets
Pas sous le toit de ma maison" !

L'effet surprenant de cette nouvelle unité rimique déclenche le rire en même temps qu'il construit la structure et la signification de la chanson. La rime, simple ornement expressif, devient ici un instrument sémantique, qui mime la situation de crise et de rupture entre les personnages ainsi que leur approche de la société et des mœurs. (p. 57-58)

9 Que l'on pense aux Grands rhétoriciens du XVI^e siècle ou aux romantiques les plus débridés.

tant qu'unité minimale, le phonème donnera davantage l'impression à l'auditeur d'être mis en écho si sa récurrence est élargie aux phonèmes qui l'entourent et avec lesquels il s'allie et conspire quel que soit l'ordre d'apparition. L'écho phonique est donc une figure malléable qui doit être envisagée dans ses multiples variations : celle du phonème lui-même, celle de l'écho lui-même, dans le possible désordre des phonèmes récurrents.

Plus largement encore, l'écho phonique est en relation avec les codes mêmes de la chanson qui passe génériquement par la pratique courante du refrain, facteur non négligeable de reduplication des phénomènes sonores. Non seulement le refrain est répété au cours de la chanson mais il est souvent lui-même très répétitif et c'est l'un des signes distinctifs qu'il se donne par rapport aux couplets : c'est-à-dire que dans sa brièveté (relative), par sa redondance programmée et pour faciliter l'accroche auditive à laquelle il est voué, le refrain jouera facilement lui-même sur les récurrences phoniques¹⁰. C'est ce que montre par exemple Maria Spyropoulou Leclanche à propos des refrains courts, refrains-monostiches qui systématisent le redoublement des hémistiches, sur le modèle d'*À la Goutte d'or* d'Aristide Bruant ou *Göttingen* de Barbara¹¹, ou du refrain-huitain qui se contente souvent d'un bissage du premier mouvement en quatrain, sur le modèle du *Chat noir* de Bruant ou de *Vaisselle cassée* de Pierre Perret¹².

Genre oral, la chanson a un net penchant pour le langage familier qui va favoriser les associations ludiques voire absurdes qu'une prose ou une poésie traditionnelle oseraient moins. C'est l'occasion pour la chanson, de Boby Lapointe à Serge Gainsbourg, de favoriser les rimes équivoquées, les paronomases, les jeux de mots paronymiques, les calembours, quitte à « entraîner une certaine confusion perturbant la compréhension¹³ ». Or notre expérience d'auditeur atteste de toutes les nombreuses fois où les paroles des textes de chanson que nous entendions n'étaient pas spontanément comprises, intégralement comprises, comme si le plaisir pouvait découler, soit de la mise en attente de leur révélation, soit des bribes qui seules surnageaient comme des phrases surassertées, soit de l'effet incongru mais musical que les collisions cacophoniques imposaient ; comme le fait d'entendre les suites phoniques [papajapapete] et [kekogalapagos] dans cette chanson de Michel Jonasz, au moment où le chanteur¹⁴, enthousiaste, évoque les projets irréalistes de son couple en pleine scène de séparation :

On voulait faire des galipettes et plouf dans l'eau des Antilles
Beau sombrero pour moi, pour toi mantille
Manger des papayes à Papeete, un cake aux Galapagos
Les goyaves de Guayaquil à toutes les sauces¹⁵

Soulignons encore que si la paronomase fait obstacle à l'immédiate captation du sens, le phénomène reste localisé et le principe même de la chanson, genre populaire, demeure celui que rappelait Georges Brassens quand il soulignait la nécessité d'un texte de chanson suffisamment simple pour que l'auditeur n'ait pas l'impérieuse envie de revenir en arrière¹⁶. La paronomase est donc là dans un premier temps pour son effet coq-à-l'âne, pour son principe de perturbation, pour la mise en suspens du sens ; et dans le temps de la réécoute (ou de la lecture des paroles) pour sa virtuosité et pour la résolution de l'intrigue, le plaisir du mystère révélé. Alain Souchon en donne aussi un bon exemple dans *Foule sentimentale*, à la frontière entre le 2^e couplet et son refrain :

10 Un vers assez caractéristique du refrain de Mylène Farmer dans *Pourvu qu'elles soient douces* : « Tu t'entêtes à te foutre de tout » (auteur Mylène Farmer, Album *Ainsi soit je...*, 1988, Polydor, Polygram Music).

11 Maria Spyropoulou Leclanche, *Le Refrain dans la chanson française*, Limoges, PULIM, 1998, p. 102-103.

12 *Ibid*, p. 46-47.

13 Ariette Boué, article « paronomase », *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Laffont et Bompiani (dir), Paris, Robert Laffont, 1997, p. 761.

14 Personnage qui dit *je* dans un texte de chanson : Stéphane Hirschi, *Chanson, L'Art de fixer l'air du temps*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres / P. U. de Valenciennes, 2008, p. 20.

15 Michel Jonasz, *J'veux pas qu'tu t'en ailles*, Album *Super Nana*, 1977.

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

On nous prend faut pas déconner dès qu'on est nés
Pour des cons alors qu'on est (Des)
Foules sentimentales
Avec soif d'idéal¹⁷

Les quatre phonèmes [ekon] et la variante nasale [õ] s'entrecroisent au point de rendre difficile à l'oreille le sens réel, pourtant issu d'une syntaxe à insertion, incidente et subordonnée temporelle, assez banale à l'oral. La paronomase trouve donc naturellement un terrain d'expansion et d'exploration dans la chanson, qui autorise les mots anglais, les marques publicitaires, le verlan, le vocabulaire argotique et vulgaire, les abréviations, les expressions stéréotypées, les mots-valises, la néologie et même les barbarismes, comme la construction « sont mourus d'amour » dans *Sid'amour à mort* de Barbara dont il sera reparlé. Cette paronomase représente d'ailleurs dans le rap ou le slam commercialisé et musicalisé un véritable défi. Grand Corps Malade interprétait sur son premier album en 2007, *Midi 20*, le titre *Chercheur de phases*, la phase en culture hip-hop étant la belle suite de mots, le bel enchaînement de paroles, lorsque les expressions se télescopent et aboutissent à une rime riche par exemple ; plaisir de la trouvaille assuré à la création et à la réception¹⁸. Issu de la culture rock et transfuge du groupe Louise Attaque, Gaëtan Roussel intitule son album 2013 *Orpailleur* et s'affiche, pour le citer, comme un « chercheur de sonorités ». L'un des principaux mérites du deuxième album à succès du belge Stromae, c'est de produire sur des origines lointaines de rap qui s'est coulé dans une musique « électro » un texte de qualité, fondé sur de très nombreux jeux de mots. Citons par exemple un écho qui s'appuie sur une variation vocalique dans le refrain de la chanson *Carmen*¹⁹, attaque virulente contre les faux sentiments exposés sur les réseaux sociaux :

Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime
Et c'est comme ça qu'on somme, somme, somme.

Le distique est répété quatre fois à la suite, dans chacune des deux occurrences du refrain.

Et pour l'exemple consonantique, on retiendra l'adjectif *formidable* dans la chanson du même titre²⁰ qui se met en alternance avec *fort minable* :

Tu étais formidable / J'étais fort minable.

Notons précisément que ce qui fait jeu, ce ne sont pas à proprement parler les phonèmes redondants mais le phonème variant : [e] contre [o] dans *Carmen*, [d] contre [n] dans *Formidable*. C'est la variation dans l'écho qui fait sens (et humour) comme dans la figure du parallélisme ; ce qui redouble donc la capacité mobilisatrice et révélatrice d'un écho phonique. Il attire l'oreille, dans le segment où il se produit, aussi bien sur sa présence-fréquence que sur sa présence-unicité ; la coïncidence, comme la non-coïncidence, des phonèmes peut faire saillance.

J'ai donc souhaité dans cette première partie montrer toutes les possibilités et toutes les ramifications des phénomènes sonores plutôt que de les répartir sous des catégories au sein desquelles ils déborderaient ou s'appauvriraient.

2. Les effets de signification des échos phoniques

Et, pour me donner raison, je citerai volontiers Philippe Jousset, à propos des sur-énoncés et des allusions, au colloque « Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots » :

Au lieu de considérer les figures comme des irrégularités, des bizarreries – d'en dresser une sorte de taxinomie plus ou moins tératologique (à base de noms grecs) – il paraît préférable d'y voir une exploitation de propriétés du discours, de son fonctionnement, une 'exagération' de ses propriétés, un sur-régime ; en d'autres termes, les jeux de mots ne sont pas forcément ludiques, sauf à faire du verbe *jouer* un verbe intransitif : les figures

17 Alain Souchon, *Foule sentimentale*, Album *C'est déjà ça*, 1993.

18 Défis auditifs qui obligent aujourd'hui les chanteurs de rap à des prouesses d'élocution, Oxmo Puccino ou Abd Al Malik en modèles.

19 Stromae, Album *Racine carrée*, 2013, Mercury, Universal.

20 *Ibid.*

« jouent » à la manière dont un ressort joue, dont une clé joue dans une serrure, dont le bois joue, c'est-à-dire se resserre ou se dilate, bref... travaille !²¹

Et l'on pourrait, pour l'illustrer, citer les multiples jeux homonymiques autour de la syllabe [tâ], entre l'adverbe *tant*, la suite pronominale *t'en*, le substantif *temps* et toutes les possibles apparitions de cette syllabe à l'intérieur de lexèmes ou à leurs frontières par liaison :

Mais j'ai eu lorsqu'on y pense
Pour nous deux tant de patience,
De tendre patience,
Qu'aujourd'hui je n'en peux plus
Épuisée, lasse et rompue
C'est la délivrance²²

Une valse à cent temps
Une valse à cent ans
Une valse ça s'entend
À chaque carrefour²³

Tant de processions, tant de têtes inclinées
Tant de capuchons tant de peur souhaitées
Tant de démagogues de Temples de Synagogues
Tant de mains pressées, de prières empressées²⁴

Dans les embouteillages, tu pens's autant au temps qu'au temps
Où tu n'auras plus d'ongle et où tu te bouff'ras les dents²⁵

Qu'on me redise un jour
Que l'amour n'a qu'un temps
Non ! tant que courra le temps
Je t'aimerai autant
T'en fais pas mon amour
Laissons le défiler
Il est temps de s'étendre
Pour mieux le défier²⁶

Sous le principe de raffinement rythmique et musical qu'on serait d'abord enclin à attribuer aux phénomènes de répétition sonore lorsqu'ils sont limités au local, au vers isolé ou à la strophe, se cache bien plus souvent en chanson, sous un angle paradigmatique, une idée régulatrice de cohésion, facile à prendre en charge d'ailleurs dans ce genre bref. L'écho phonique dans son expansion figurale et structurelle que seraient le leitmotiv, le parallélisme, le refrain, est donc tout à fait architectonique. Il travaille à la construction du texte. Catherine Rudent dans un article intitulé « la chanson à rime » donne des exemples nombreux, anciens et modernes, d'énumérations fondées sur la rime et orchestrées selon un principe d'écho phonique ; citons entre autres le cas d'une homéotéleute dans la chanson *Louxor j'adore* de Philippe Katerine²⁷ : « les institutrices, puéricultrices, administratrices, dessinatrices »²⁸. Et pour le colloque *L'effet-liste* à Metz²⁹, Brigitte Buffard-Moret et moi-même avons évoqué des cas similaires où l'effet d'inventaire est amplifié par les récurrences sonores et où le discontinu et le fatrasique de l'accumulation semblent presque

21 Université d'Artois, Arras, mai 2013, organisé par Brigitte Buffard-Moret, publication prévue dans la revue *Humoresques*.

22 Barbara, *Le Testament*.

23 Breil, *La Valse à mille temps*.

24 Alain Souchon, *Et si en plus il n'y a personne*, Album *La Vie Théodore*.

25 Sansévérino, *Les Embouteillages*

26 Loïc Lantoine, *Aux étoiles*

27 Philippe Katerine, *Robots après tout*, 2005.

28 Catherine Rudent, art. cité, p. 119.

29 Voir les articles de Brigitte Buffard-Moret « J'ai la rate qui se dilate » (p. 429 à 443) et Joël July « Sens de la liste en chanson contemporaine » (p. 444 à 457), *Liste et effet Liste en littérature*, Actes du colloque de Metz, R. Michel, M. Lecolle, S. Milcent-Lawson (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013, n°59.

atténués par les redondances. Romain Didier met ainsi l'alphabet en rimes pour dénoncer la crise en faisant s'exprimer un *SDF* ; c'est le titre de la chanson :

J'aim'rais qu'ça cesse - esse - esse
De s'dégrader - der - der
Sans un bénéf - ef - ef
S.D.F.
Ce qui me blesse - esse - esse
C'est d'être soldé - dé - dé
Pour pas bézef - ef - ef
S.D.F.
J'ai pas d'adresse - esse - esse
Rien à garder - der - der
J'ai pas l'téléph - eph - eph
S.D.F.

Ainsi par de multiples aspects transversaux, inhérents au genre de la chanson, les occasions sont fécondes de voir se systématiser les échos phoniques à valeur architecturale : les cas fréquents d'anaphores et de parallélismes matriciels, les rimes et au-delà les rimes contraintes et uniques, les énumérations rimées, le refrain-titre, le mot-refrain, la phrase-refrain et le refrain plus globalement, qu'il soit intégré ou détaché, variant ou invariant, la chanson à quadrillage³⁰..., tout est prétexte, microstructurellement ou macrostructurellement, à ordonner le réel insaisissable dans le cadre futile et sommaire de la chanson. J'établissais tout à l'heure une règle selon laquelle les sons répétés cachaient le sens mais il faut aussi convenir que les sons répétés peuvent recréer le sens.

L'idée a depuis longtemps été énoncée que si l'on aligne des mots disparates mais de sonorité similaire, ils se verront mentalement associés et deviendront parents, principe qui régit en lexicologie le principe de fausse étymologie selon Jakobson³¹. Et ils forceront ainsi le récepteur à réfléchir à ce qui peut les distinguer sémantiquement alors qu'ils sont si proches phonologiquement. C'est cette rencontre hasardeuse et provocante que Barbara applique dans une chanson qui parvient à l'émotion sans passer par un récit mélodramatique ou un discours élégiaque. Bien plus, c'est par ces associations phoniques que Barbara instille son message en évitant le ridicule des leçons bien pensantes :

Si s'aimer d'amour
C'est mourir d'aimer,
Sont mourus d'amour,
Sida, sidamnés,
Les damnés d'amour
À mourir d'aimer,
Ils sont morts d'amour,
D'amour sidamné

Ô Sida Sida / Danger Sida
Ô Sida Sida / Sid'amour à mort
Ô Sida Sid'assassin recherché
Sida mis amour à mort

Mon amour malade
Ma douleur d'aimer
Mon damné d'amour
Sida sidamné
À vouloir t'aimer
D'amour à mourir
Je peux en mourir
Sid'assassiné

Ô Sida Sida / Comme le furet

30 Voir Catherine Rudent, art. cité., p. 119-120 et 133. Voir, pour de nombreux exemples chez Brel, *Zangra*, *Mathilde*, *Madeleine*, *Les Flamandes*, *Le Moribond*, Patrick Baton, *Jacques Brel, L'Imagination de l'impossible*, Éditions Labor, 2003, p. 23-25.

31 Henri Meschonnic, *Pour la poésie*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, p. 77.

Passé par ici / Repassé par là
Ô Sid'assassin recherché
Qui a mis l'amour à mort³²

Au-delà de ces associations sémantiques surprenantes et pour rester sur l'exemple de Barbara, nous pouvons trouver audacieux que sur un propos aussi grave que le SIDA en 1986, Barbara compose un texte aussi ludique. Dans *Sid'amour à mort*, la référence au furet est concomitante d'un spot publicitaire de Jean-Jacques Beineix qui avait pour slogan la formule « Il ne passera pas par moi ! ». En utilisant en toile de fond la comptine du furet, en proposant le barbarisme « sont mourus », en jouant sur des mots-valises et sur de nombreuses allitérations en [s], [d], [m], [r], cette chanson emblématique, Barbara la rattache, contre toute attente, à l'enfance et à l'innocence : innocuité et naïveté d'un amour charnel qu'on croyait préservé du Mal... Par ce biais, elle évite le piège d'un pathétique convenu et transforme son texte en arme humaniste contre tous ceux qui veulent, à cette époque, croire que cette maladie ne touche que les relations sexuelles perverses et déviantes. Dans le titre et par la permanence des allitérations au cours de la chanson, *sida* et *mort* sont reliés par *amour*, ce qui constitue pour Barbara un scandale à dénoncer. « Le mot n'est pas de soi matière expressive [...] mais le mot est *matière associative*, et non "sonore" ou "sémantique", il n'est que contexte et mémoire, et communique avec les autres mots avant de communiquer avec le monde³³ », par référence.

En créant des impressions ou des sur-impressions sonores, en camouflant des significations que l'auditeur se voit convoqué de débusquer, la chanson travaille à nous mettre en quête. Refusant de ne voir qu'un subterfuge euphonique dans l'harmonie des syllabes, nous interprétons ou surinterprétons la gratuité ludique des échos phoniques : et ça marche, souvent... L'exemple le plus abouti d'une clé de la chanson obtenue par l'indice des échos phoniques a été largement développé par Stéphane Hirschi³⁴ à propos de *La Javanaise* de Gainsbourg³⁵ :

J'avoue J'en ai Bavé Pas vous Mon amour
Avant D'avoir Eu vent De vous Mon amour

Ne vous déplaît / En dansant la Javanaise
Nous nous aimions / Le temps d'une chanson

À votre avis Qu'avons-nous vu De l'amour
De vous à moi Vous m'avez eu Mon amour

Le titre, par similitude avec la java, donne l'impression que cette chanson désignerait seulement une danse lente, à la mode estivale, celle dont parle le texte par mise en abyme et que la musique de slow semble confirmer. Pourtant dès le premier vers puis dans la progression de la chanson de manière plus aléatoire (d'ailleurs soumis à une présentation tabulaire), les sonorités répétées mettent en valeur la suite phonétique [av] comme dans le langage crypté que représente l'argotique javanais. « Si l'on entend bien tout ce jeu d'allitérations, on y découvre assez aisément un système de variations autour de l'aveu codé, en javanais : un « je vous aime » implicite, en autant de volutes autour de *javevavousavémave*³⁶ ». Il y aurait donc selon Stéphane Hirschi, un refrain qui inscrit l'amour dans le souvenir « nous nous aimions » et des couplets qui en montrent encore la permanence et le regret au présent. L'écho phonique assure, c'est évident, la cohésion du texte, son unité, sa grande musicalité ; il offre la clé de la chanson, son fonctionnement ludique qui joue et travaille à une interprétation symbolique comme un message subliminal.

L'auditeur, et plus encore lorsqu'il devient l'analyste, aura donc le droit et le devoir de donner du sens à ce qui n'est *a priori* fondé que sur la permissivité d'une chanson facile, exclue du domaine littéraire et/ou sur les prouesses d'une fabrique ludique, qui rehausserait ainsi, dans l'effort

32 Barbara, *Sid'amour à mort*, 1986, jamais paru en album studio, album *live* : *Châtelet 87*.

33 Meschonnic, *ibid.*, p. 89-90.

34 Stéphane Hirschi, *Chanson, l'Art de fixer l'air du temps*, Cantologie 6, Valenciennes, Les Belles Lettres, 2008, p. 20-24.

35 Serge Gainsbourg, *La Javanaise*, 1963, Album *Théâtre des Capucines*, paru en CD en 2001, Warner Chappel Music/ Melody Nelson Publishing.

36 Stéphane Hirschi, *Ibid.*, p. 22-23.

d'un agencement musical du matériau phonique, son seuil d'exigence. Loin de nier la part conventionnelle des récurrences sonores en chanson, il faut au contraire se donner la mission d'en savourer les valeurs particulières, certainement plus ponctuelles, mais tout aussi constitutives du genre.

3. De la construction d'un sens à la métachanson

Citons encore Henri Meschonnic :

L'allitération [...] a une fonction de construction et de rythme ; une fonction de signal par la création d'une chaîne sonore particulière qui vaut par elle-même et pour elle-même [...] ; la fonction sémantique de mise en relief, de redondance du sens n'est enfin sensible que secondairement, en importance et en fréquence, confondue qu'elle est avec une fonction imitative, rare [...] et surtout dans des vers cités isolés³⁷.

Le critique nous prévient d'une simplification abusive : le pli de n'accorder³⁸ que des effets de sens aux échos sonores. Certes, le sens plein que l'on peut trouver reste de toute façon soumis aux hasards de l'interprétation, à la pertinence de l'auditeur ou à la force de conviction de l'analyste ; unités non signifiantes, en deçà de la morphologie, les phonèmes redondants ne suscitent que des impressions qui doivent se mettre en réseaux avec d'autres supports et qui ne sont perceptibles que dans leur puissance contrastive et ambiguë. Mais n'en est-il pas de même avec bon nombre de figures ?

Dans *Papaoutai* de Stromae, la différence orthographique entre le titre et la tournure interrogative qui se comprend en contexte montre nettement l'intention de cette répétition sonore, là aussi la clé : sa récurrence en fait une formule obsessionnelle, comme un talisman, laissant percevoir le traumatisme (Stromae vient du mot *Maestro* en verlan, désignation bien adaptée au Rap dans lequel on surnomme les samplers des Maîtres de Cérémonie, des MC) mais il fait entendre dans cette inversion syllabique le mot *trauma*) ; traumatisme de l'orphelin de père qui retrouve les formules magiques de l'enfance qu'il pouvait (devait) autrefois invoquer pour faire apparaître le père excellent qu'il se rêvait, un « sacré papa », devin, divin :

Dites-moi d'où il vient,
Enfin je saurai où je vais
Maman dit que lorsqu'on cherche bien,
On finit toujours par trouver
Elle dit qu'il n'est jamais très loin,
Qu'il part très souvent travailler
Maman dit « Travailler c'est bien »
Bien mieux qu'être mal accompagné !
Pas vrai ?

Où est ton papa ?
Dis-moi, où est ton papa ?
Sans même devoir lui parler,
Il sait ce qu'il ne va pas / Un sacré papa
Dis-moi où es-tu caché ?
Ça doit faire au moins mille fois,
Que j'ai compté mes doigts

Hé, où t'es ? Papa où t'es ?
Où t'es ? Papa où t'es ? (x5)
Où t'es où t'es, t'es où papa, où t'es ?³⁹

37 Henri Meschonnic, *Ibid.*, p. 79.

38 De la même manière que pour illustrer pédagogiquement l'allitération en littérature, on préférera, hélas ! souvent, pour simplifier, les serpents onomatopéiques du vers d'Oreste dans la scène finale d'*Andromaque* de Racine (*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?*) à l'impression confuse du soulèvement progressif et de la montée du désir dans l'allitération des fricatives alvéolaires de ces deux vers d'Arthur Rimbaud : « L'enfant se sent selon la lenteur des caresses / Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer » (« Les chercheuses de poux », *Poésies*).

39 Stromae, *Papaoutai*, 2013, Album *Racine carrée*, Mercury, Universal.

Deux discours pourraient ainsi se mélanger : celui de l'adulte convaincu d'avoir été berné (par exemple lorsqu'il donne d'une voix plus forte les maximes ironiques « Tout le monde sait comment on fait les bébés mais personne ne sait comment on fait les papas »), celui de l'enfant qui retrouve les mots et maux et espoirs de l'enfance, celui qui, dans la première strophe, se répète sans les comprendre vraiment les phrases rassurantes, consolatrices de sa mère, pourtant complètement désabusées (« Bien mieux qu'êtr' mal accompagné »). Alors l'orthographe *Papaoutai* autoriserait par la soudure cette lecture/audition psychanalytique du mot ; mais aussi exotique, par similitude avec des mots rares comme *papou* ou *papaye*, à cause de l'hiatus qui résonne comme sorti d'un dialecte africain ; moyen peut-être de mieux lier cette incantation avec d'une part la nationalité rwandaise du père défunt de Stromae et d'autre part l'aspect festif de la musique au moment du refrain-titre. Le cheminement interprétatif serait le suivant « Papa, où tu es ? » a un sens dans la chanson, dans le contexte de la chanson, mais sa répétition ne fait plus qu'insister soit sur le sentiment psychologique et pathologique, soit sur son seul signifiant, à l'encontre même de ce sentiment : ce que viendrait confirmer la perturbation dans l'ordre des phonèmes : « Papa où t'es où t'es où, t'es où, papa où t'es ». Dans un dernier temps, dans une dernière lecture/audition, *Papaoutai* appelle le mot familier⁴⁰ « empapaouter » dont le sens est « duper, tromper » et pour la locution « se faire empapaouter » un synonyme populaire de « baiser » dans son sens vulgaire et figuré. La chanson devient un règlement de comptes : le souvenir du ressassement enfantin se transforme en accusation à l'encontre d'un père absent que l'adulte Stromae ridiculise... C'est moi, évidemment, ma subjectivité de récepteur qui fait travailler ainsi la récurrence *papaoutai*, travail de mon imaginaire, travail du chapeau, penseront certains, fondé sur le retour réflexif que le signifié « papa où es-tu ? » fait sur son propre signifiant arbitraire et ne signifiant plus rien à force d'être ressassé, dans un cri qui change la plainte en exultation. En superposant ainsi les lectures plurielles, les échos phoniques trouvent enfin leur pleine figurativité⁴¹.

D'abord, l'écho phonique prend, après on le comprend⁴², pourrait-on dire en paraphrasant Meschonnic. Face à un écho phonique perturbant ou insistant, qui met à distance le sens premier et confine au jeu de mots, « le lecteur préfère au déchiffrement du texte explicite son hypothèse d'un message implicite – hypothèse dont il est impossible au lecteur d'y voir autre chose qu'une intervention subjective, qu'un pari audacieux contre la lettre du texte. Et pourtant, c'est justement la lettre du texte qui contraint le lecteur à faire le pari. » Cette citation de Michael Riffaterre dans son célèbre article « L'inscription du sujet⁴³ » est d'autant plus vraie qu'en matière de chanson, le lecteur est un auditeur qui se trouve, par leurre possible, directement en contact avec la voix qui exprime ses sentiments, qui fabrique ce jeu de mot, qui le cache sous le sens apparent que dicte le contexte. La représentation d'énonciation, propre au texte littéraire, passe par une immédiateté qui permet au récepteur de douter le moins possible de l'essence implicite de la figure et de l'intentionnalité du travail sur la langue.

Je voudrais conclure par ce qui me semble le plus essentiel dans les emplois d'échos phoniques en chanson : l'effet métachanson. Effectivement, l'écho est inhérent au chant qui vocalise, aux chœurs qui prolongent la voix principale, aux lallations qui s'inscrivent lors des ponts ou au finale. La chanson *Il y a* (texte de Gaëtan Roussel, interprétation de Vanessa Paradis) est représentative de cette tendance mais inversement à notre attente.

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

40 De l'occitan *empapautar* (« escroquer, arnaquer »), argot très utilisé dans le sud-ouest de la France.

41 À la différence du « figuré » qui reste dans le *logos*, la « figurativité » d'une figure entraîne chez le destinataire une poursuite de l'interrogation sur le sens. Lire à ce sujet Joëlle Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011, p. 121.

42 Jeu de mots que nous fabriquons d'après la remarque de Meschonnic (*Ibid.*, p. 85) sur le rythme.

43 Michael Riffaterre, « L'inscription du sujet », in *Qu'est-ce que le style ?*, Georges Molinié, Pierre Cahné (dir.), PUF, 1994, p. 283 à 312, p. 284 pour cette citation.

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

Il y a là là là, si l'on prenait le temps, si l'on prenait le temps.
Il y a là la littérature, le manque d'élan, l'inertie, le mouvement.⁴⁴

C'est d'abord le pied de la lettre qui propose une rencontre fortuite [alalali] : « Il y a là la littérature, le manque d'élan, l'inertie, le mouvement ». Comme s'en rendant compte, le parolier ou la cantrice profitent de cette heureuse suite pour passer avec légèreté à une évanescence lallation : « Il y a la la la... si l'on prenait le temps ». La lallation met en sous-entendu l'énumération qui précédait, comme si elle refusait de la poursuivre, saturation ou décision d'en jouir. Et devant tant de choses à contempler, celles qui heurtent (*se demander pourquoi*) ou celles qui permettent d'espérer (*se dire pourquoi pas*), s'impose une philosophie « si l'on prenait le temps ».

La récurrence phonique, qui fait possiblement perdre le fil du discours et institue des rapprochements qui paraissent au départ hasardeux, donne alors l'impression que l'arbitraire sonore envahit le texte et que la chanson ne renvoie qu'à la seule coïncidence des signifiants. La boucle est bouclée : nous avons commencé par des occurrences où la cacophonie cachait le sens pour mieux le révéler par la suite et nous parvenons à présent à des exemples où derrière le sens littéral il faut peut-être ne prendre en compte que l'effort musical, dans un parti-pris très surréaliste.

Léa [...], elle est passable
Elle est pas stable, elle est pas partout
Elle dit qu'elle partira ou elle est même pas venue
Elle est partisane, elle est pas pas pas sortable
Et ça j'veous l'ai pas pas déjà dit
Qu'elle est parisienne, elle est parisienne⁴⁵

Le bégaiement de la voix qui chante renforce inexorablement la récurrence de la syllabe [pa], forclusif ou syllabe initiale d'adjectifs. Elle entre alors en quelque sorte dans l'*ethos* du chanteur et son propos confus, son point de vue souvent paradoxal sur cette incertaine Léa :

Léa [...], elle est pas jolie, elle est pas moche non plus,
elle est pas à gauche, elle est pas à droite, elle est pas maladroite

Et notamment paradoxal et incertain dans ce dernier jugement à partir d'un calembour : « elle est pas à droite, elle est pas mal-à-droite. »

Phénomène multiple qui joue sur le matériau sonore, élément de base de la chanson, genre vocal, l'écho phonique, auquel j'ai tenté de redonner quelques lettres de noblesse, est certainement le moins inutile et gratuit des procédés rhétoriques puisqu'il assure sa pleine fonction figurative en renvoyant la chanson à son cadre, une voix qui utilise son essence pour suggérer des émotions et les transmettre.

44 Vanessa Paradis, *Il y a*, 2009, paroles de Gaëtan Roussel, Album *Divine Idylle*.

45 Louise Attaque, *Léa*, paroles de Gaëtan Roussel, album éponyme, 1998.