



HAL
open science

La rime, l'euphémisme et l'attente trompée : figures de connivence dans la chanson de music-hall

Mat Pires

► **To cite this version:**

Mat Pires. La rime, l'euphémisme et l'attente trompée : figures de connivence dans la chanson de music-hall. Figures du discours et contextualisation, Oct 2013, Nice, France. hal-03471304

HAL Id: hal-03471304

<https://hal.science/hal-03471304v1>

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.

La rime, l'euphémisme et l'attente trompée : figures de connivence dans la chanson de music-hall

Rime, euphemism, and par'hyponoïan: figures of knowing in music-hall song lyrics

Mat Pires

Maître de conférences, Université de Franche-Comté
Elliadd-LLC EA4661
mpires@univ-fcomte.fr

L'article présente un corpus d'extraits de chansons de music-hall datant des années 1930, et qui font usage d'une figure spécifique aux confins de l'euphémisme et de la rime. Cette figure se caractérise par la création d'une attente lexicale spécifique, de nature taboue, à partir du jeu des rimes, cette attente étant trompée par une substitution euphémique. La figure du par'hyponoïan est proposée pour rendre compte partiellement de cette opération, mais la définition qu'en donnent plusieurs manuels de rhétorique est critiquée sur l'exigence spécifique d'une substitution inattendue par un signe contraire à celui attendu. L'article pose enfin l'importance d'une compréhension de la praxis spécifique du music-hall et notamment des cadres répressifs de censure pesant sur les tours de chant pour toute compréhension du recours à cette figure dans les chansons qu'on y interprète.

The article presents a corpus of extracts from 1930s music-hall songs which use a rhetorical figure featuring rime and euphemism. This figure is characterized by the creation of a precise lexical expectation for a taboo word by building on the rime scheme ; the expectation then proves to be wrong when a euphemistic substitution occurs. The figure of the par'hyponoïan is proposed to account for certain aspects of this operation, but the definition given in several published introductions to rhetorical figures is criticized for the specific insistence on the unexpected substitution having the nature of an opposite. The article finally insists on the need for a clear understanding of the specific praxis of the music-hall in any analysis of the use of such figures in the songs which are featured there.

La notion de *contexte* a, dans le langage quotidien, une double portée. Le préfixe *con-* y renvoie d'une part à un objet qui est *avec* le texte mais aussi *du* texte – un second texte dans le voisinage de celui qu'on vise. Mais il désigne également un objet distinct, *avec* le texte mais *hors du* texte. La polysémie du terme « ordinaire » *contexte* fonde dans un registre érudit la distinction entre *co-texte* et *contexte*, entre les voisinages linguistique et pragmatique. Mais il est parfois utile de revenir vers les catégories de la langue ordinaire, d'y reconnaître une conceptualisation efficace. Cet article présente un phénomène rhétorique qui s'appuie de manière indissociable sur les deux volets que renferme ce *contexte* fourre-tout.

Il s'agit d'un type de figure qui survient dans les paroles de certaines chansons popularisées par des artistes de music-hall, à partir des années 1930, et qui semble se situer au croisement de la rime et de l'euphémisme. En voici un exemple :

Une fois chez moi, je le confesse,
Ma main s'égarait dans ses cheveux,
J'étais heureux !
(« Folâtrerie », Valette et Heintz; int. Fernandel, 1931)

Deux aspects du co-texte créent une attente précise chez l'auditeur. Au niveau formel (mètre, système de rimes) on annonce une finale en *-esse* dans le deuxième vers ; le niveau sémantique et scénographique (scène de séduction, de libertinage) permet de préciser ce terme : *fesses*. Mais ce *fesses* n'apparaît pas ; à sa place nous entendons l'euphémique « cheveux », que la suite du couplet confirme dans ce cas par une finale rimante, « heureux » – créant un sous-type que j'appellerai *rime*

basculée. Mais la question centrale que pose ce phénomène est le statut du terme implicite – ici *fesses* – que personne n’a énoncé et qui pourtant fait rire toute la salle.

L’exploration de ce phénomène prendra la forme suivante : présentation du corpus ; analyse et décomposition de la figure ; sous-typologie des occurrences ; apports du co-texte ; apports du contexte (praxis du music-hall).

1. Corpus

La très grande majorité des occurrences de cette figure que j’ai répertoriées se trouvent dans des chansons de music-hall datant des années 1930. Il est intéressant de noter que cette période est valable dans les deux contextes nationaux que j’ai explorés, britannique et français. Le phénomène du music-hall, et son prédécesseur le café-concert, datent du dix-neuvième siècle, mais malgré de nombreuses recherches, je n’ai pas trouvé trace de ce type de figure avant 1931, date à laquelle Fernandel enregistre la célèbre chanson « Folâtrerie », dont les vers cités sont tirés. C’est l’année suivante que sort en Angleterre le « Chinese Laundry Blues » de George Formby, succès qui sera suivi d’autres arborant cette figure au cours de la décennie. La meilleure explication de cette concentration (sur la période 1931-1942 précisément) que je peux proposer est celle d’une mode lancée par ces deux chansons célèbres ; la fin de la période coïncide avec le début de la deuxième guerre mondiale ; dans l’après-1945 le déclin du music-hall, concurrencé par le cinéma, le jazz et la radio, est bien amorcé. « Après Hiroshima, le moment est passé de chanter le tourlourou », dira Fernandel (Brunschiwig *et al* 1981 : 157).

Si la célébrité de Formby et Fernandel – deux stars du music hall qui négociaient à cette période leur conversion dans le cinéma – a certainement son importance dans l’épanouissement de ce phénomène, l’emploi des figures dans les deux contextes nationaux reste néanmoins très différent.

En France la figure est employée de manière dominante et même structurante dans une poignée de chansons, où elle apparaît de manière quasi continue. « Folâtrerie » contient ainsi quatre occurrences dans chacune de ses cinq strophes. Un auteur – Poulanges – situe ce type de chanson parmi un genre appelé « chansons de saillie » (2012 : 198), ce qui semble cohérent au vu de l’une des définitions de *saillie* : « Littéraire. Trait d’esprit brillant, imprévu » (*Dictionnaire Larousse en ligne*, mon emphase).¹ Le corpus de chansons françaises faisant usage de cette figure est néanmoins bien restreint : quatre titres, dont deux interprétées par Fernandel, datant de 1931-33 (voir corpus en annexe).

Dans le music-hall britannique, la figure survient dans certaines chansons co-écrites et enregistrées par George Formby, chanteur, comique et ukulélisme de renom de la période d’avant-guerre. Mais chez Formby la figure est convoquée une seule fois par chanson, comme dans cet extrait :

Now I know a girl who is putting on weight,
In a spot where it just shouldn’t be
So I said to Nelly
‘Now you rub your *ankle*
With Auntie Maggie’s remedy’
(« Auntie Maggie’s Remedy », int. Formby, 1941)

La substitution figurale (ici « ankle » « *cheville* » pour *belly*²) ne survient à aucun autre endroit : les finales correspondantes des autres strophes sont en rime (« shindy » et « windy » ; « heaven » et « seven », *etc.*).

Cette figuralité est relevée par plusieurs auteurs, sans qu’aucun ne cherche à la décrire en termes proprement rhétoriques. Poulanges évoque des « fausses rimes » ; Fisher note que « Formby had a cunning habit of building up to a rhyme that conceivably might cause offence, only to substitute,

1 Selon ce même auteur, la chanson de saillie était une « tradition relativement mineure », ayant pour « maître » Fernandel (Poulanges 2012 : 198) ; devant l’absence de sources concordantes, je reste circonspect quant à l’existence réelle de ce genre. Le syntagme survient dans les paroles de la chanson de Boby Lapointe « Saucisson de cheval n° 2 » : « C’est une chanson de saillie / Ah ! Chanson de saillie de cheval ».

2 « Ankle » dans l’interprétation figurant dans le film *Turned out nice again* (M. Varnel, 1941) ; « knee-cap », « rotule » dans le recueil de partitions *George Formby complete* (Bailey & Foss, n.d : 192).

after the requisite prim pause, a word totally out of place in the rhyme scheme » (1975 : 37 ; v. aussi 91-92) ; pour d'autres commentaires voir Lewis (1982 : 101) ou Lee (2003 : 47).

Hormis les chansons des années 1931-42, la figure en question semble avoir très peu servi – j'ai relevé, sans tenter de recherche exhaustive, quelques exemples dans la musique populaire des années 1960 à 2003. Un bel exemple est fourni par ces paroles de Van Morrison :

Turn up your radio and let me hear the song
Switch on your electric light
Then we can get down to what is really wrong
I long just to hold you in my arms so that I can feel you
Sweet lady of the night I shall reveal you
(« Caravan », Van Morrison, album *Moondance*, 1970)

La figure tourne sur la finale « wrong », en tension avec l'implicite *right* en fonction du système de rimes (ABACC, réel, ou ABBCC, implicite). Mais il s'agit de cas épars : il n'y a pas de « genre » à proprement parler. Toutefois, la distinction entre une chanson française caractérisée par la pluri-occurrence, et le surgissement d'occurrences isolées dans la tradition anglophone reste valable.

2. Typologie figurale

Les citations données relèvent de trois types de figure : l'euphémisme, la rime, et le par'hyponoïan.

Les deux premiers sont familiers : l'euphémisme est la substitution de signe dans une perspective d'atténuation, ici d'évitement de signe tabou ; la rime, répétition de finale phonétique en poésie. Cette dernière est ici inhabituelle dans la mesure où c'est en général sa non-réalisation par le locuteur – son statut d'implicite – qui contribue à la figure ; on y reviendra. Reste le par'hyponoïan.

Figure relativement obscure³, la carrière du par'hyponoïan se résume à une poignée de mentions dans des ouvrages modernes de rhétorique. Le *Style et ses techniques* de Cressot (première édition en 1947) n'offre aucune définition de la figure, mais il la catégorise au chapitre « Le lexique », sous-section « Renouvellement des tours », avec deux citations : « Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés (Racine), et « Ses yeux pétillaient de bêtise » (Proust). Morier, dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (première édition 1961) reprend ces citations et propose la définition suivante : « [s]orte de supposition dans laquelle on montre, ou feint de croire, qu'une idée jaillit de son contraire. C'est une figure de pensée, car, *par hypothèse*, on admet qu'un fait produit une conséquence absurde, contraire à toute attente, en marge de la loi de cause à effet » (1998, s.v. *par'hyponoïan*, emphase de l'auteur). La définition réunit deux facteurs : le syntagmatique (« jaillit », « produit » ; « attente ») ; et le logique (« contraire », « absurde »). Morier fournit également une étymologie : « à cause de, par suite de, en raison de [...] conjecture, supposition, fiction ». Il semble tenter de « faire parler » les deux citations que son prédécesseur n'a pas daigné commenter. C'est sans doute cela qui fonde cette double contrainte d'une figure *contraire à toute attente* et *contraire tout court*. Mais l'étymologie qu'il s'empresse de fournir n'impose nullement une valeur antinomique. Fromilhague, dans ses *Figures de style* (1995 : 55), priorise clairement l'aspect *contraire à l'attente*, assimilant notamment le par'hyponoïan aux « figures de construction », et présentant le syntagme « attente trompée » comme un synonyme. Mais si elle la nuance, elle ne va pas jusqu'à abandonner l'idée de contraire : « substitue [...] un ensemble de termes qui ont des polarités opposées ».

Or il nous semble que la valeur du par'hyponoïan réside bien dans la notion d'attente trompée, et non dans celle du contraire, domaine déjà assez encombré (oxymore, paradoxe, antithèse) et dont le rajout intempestif risque fort de rendre la figure inutilisable (c'est d'ailleurs la position de Bernadet 2004 : 33). Revenant à l'évocation lacunaire de Cressot, la citation de Proust semble bien

3 Absente des traités de rhétorique classiques (Fontanier, Du Marsais), des dictionnaires, même les plus exhaustifs (*Trésor de la langue française*, dictionnaires de l'Académie française) elle n'est répertoriée que dans quelques ouvrages récents (Cressot [1947] 1991 : 91, Morier [1961] 1998 : 871 ; Fromilhague 1995 : 55 ; Robrieux 2010 : 67). Sa graphie est flottante, ainsi que son genre : Robrieux le met au féminin, Morier, inhabituellement, n'indique pas son genre, et n'emploie aucune marque de genre dans l'entrée.

ressortir au par'hyponoïan puisque l'initiale *ses yeux pétillent* de fait régulièrement « jaillir » des collocations avec *intelligence* : il s'agit donc d'un tour renouvelé, pour reprendre le titre de section de Cressot, en plus d'une attente trompée. L'exemple est malheureux dans la mesure où *intelligence* est effectivement le contraire de *bêtise*, mais si l'un jaillit de l'autre, nous avons un paradoxisme (figure qui est toujours, en quelque sorte, une attente trompée). On pourrait peut-être parler de par'hyponoïan paradoxal dans ce cas pour bien saisir l'antinomie entre l'implicite et l'explicite. Par contre « Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés » relève du simple paradoxisme, aucune initiale de type *à tes fureurs X connaîtra* étant susceptible de créer une attente lexicale (ou de constituer un « tour » à renouveler) chez l'auditeur. D'autres exemples de par'hyponoïan confirment la possibilité de son emploi en l'absence de toute notion de contraire. Dans « Si le feu brûlait ma maison, qu'est-ce que j'emporterais ? J'aimerais emporter le feu » (Cocteau, *Clair obscur*) on opposerait par exemple [mes manuscrits] à « le feu », deux éléments qui ne sont pas des contraires ; par contre dans le contexte d'un incendie le syntagme *j'emporterais* aura pour complément une classe bien limitée d'objets, dont *feu* ne fait pas partie. Dans un passage de Du Bartas qu'analyse Genette (1999 : 125) et auquel il applique l'étiquette par'hyponoïon, l'attente est créée par les reformulations d'une liste de noms dont l'agencement est bouleversé de manière régulière trois fois, avant de l'être une quatrième fois de façon inattendue (1999 : 125) : le texte crée lui-même ses propres attentes.

Dès lors qu'on se débarrasse de cette obligation antinomique inaugurée par Cressot et Morier, la figure du par'hyponoïan retrouve son sens (étymologique) et son utilité, réunissant divers phénomènes de construction d'attente bâtis sur l'axe syntagmatique du discours. Dans sa plus simple expression il s'agit de déjouer les attentes que partage l'ensemble des locuteurs quant au potentiel combinatoire de la langue : « ses yeux pétillaient de bêtise » serait ailleurs qualifié de *défigement*. En l'absence d'expression figée, l'attente peut porter sur le combinatoire issu du savoir encyclopédique (la nature du feu chez Cocteau) ; le texte peut enfin construire lui-même une attente, par sa structuration ou sa logique interne (le bouleversement de l'énumération chez Du Bartas). Le par'hyponoïan est aussi un vecteur privilégié de l'humour : une valeur non négligeable en ce qui concerne le présent corpus. La vanne de Pierre Desproges « Marguerite Duras (...) n'a pas écrit que des conneries. Elle en a aussi filmé » (1988 : 71) en est un exemple célèbre, trompant notre attente quant à la thématization de l'adverbe *ne...que* et du procès verbal.

Cette digression aura j'espère servi à réhabiliter et clarifier la portée de cette figure. Ainsi défini, le par'hyponoïan autorise la désignation des figures de notre corpus en *par'hyponoïan euphémique à base de rime*, l'attente créée étant produite par la rime (et non le figement ou d'autres associations syntagmatiques), et la tromperie de cette attente aboutissant à un euphémisme, compte tenu du tabou que renferme le signe substitué.

3. Contexte linguistique

Analyse figurale du corpus

On va présenter ici les différentes formes de ce par'hyponoïan, telles qu'elles surviennent dans le corpus. Je cite d'abord *in extenso* les deux premières strophes de la chanson *Folâtrerie*, qui fait appel à la plupart des types :

- 1 L'autre soir ayant des idées folles,
- 2 J'entrais dans un grand music hall,
- 3 Et m'installais tout plein d'orgueil,
- 4 Dans un fauteuil.
- 5 On jouait une revue sans voile,
- 6 Et toutes les femmes étaient à genoux,
- 7 Chacune avait le dos tourné,
- 8 De mon côté.
- 9 Comme elles n'avaient pas de tutu,
- 10 Elles nous faisaient voir leur corps.
- 11 Ah mince alors !
- 12 C'était bien fait pour me réjouir

13 Et moi qu'avais envie de danser,
14 Très satisfait,
15 J'applaudissais.

1 Une danseuse à l'air folichon,
2 Qu'avait deux jolis petits petons,
3 Me fit de l'œil, je me dis ça va,
4 Tu l'attendras.
5 Une heure après, à la sortie,
6 Contre un mur, je faisais le pied de grue,
7 Elle vint alors avec envie,
8 Et prit mon bras.
9 Puis, elle me dit d'une voix de crécelle,
10 Tu sais je ne suis pas pudique,
11 Faut que je t'explique :
12 C'est dans un de mes derniers voyages,
13 Que j'ai perdu mon pull-over.
14 Mais oui mon cher,
15 Faut pas t'en faire !

Par'hyponoïan euphémique avec maintien de rime

Les premiers vers de la strophe 1 mettent en place un système de rimes plates : AA, BB, système qui sera ensuite problématisé par une variété de permutations. L'ouverture de la strophe 2 ainsi que les suivantes maintiennent les vers 1-2 en rime, mais cette rime est euphémique : « petons » rime avec « folichon », mais trompe l'attente d'un signe tabou. Dans ce cas précis ce signe peut être soit *nichons* (rime riche avec « folichon », soit *tétions*. C'est inhabituel, car en général le mot évité est transparent, comme dans le cas suivant :

When we feather our nest
We'll live under a magic spell,
It'll be like heaven but sad to tell
If your mother comes round it'll be like – *well*
When we feather our nest
« When We Feather Our Nest »
(1937, Gifford/Cliffe/Formby)

La substitution ne peut ici porter que sur *hell*. Cette récupérabilité représente une particularité de la figure, l'euphémisme ne renvoyant pas sur un signe précis. Ainsi *camp de concentration* peut renvoyer à *camp de la mort* ou à *camp d'extermination*, rien ne permet de le préciser.

Par'hyponoïan euphémique avec abandon de rime

Dans les vers 5 à 6 des strophes de « Folâtrerie » l'euphémisme comporte l'abandon du système de rimes : « genoux » se substitue à la finale *poil* restée implicite. Le système de rimes participe à l'anticipation du mot dans l'auditoire, la finale D de la séquence AABBCD étant inattendue. « Genoux » est en fait une *non-rime* : non seulement il ne rime pas avec « voile », il ne rime avec aucune autre finale, malgré sa situation sur un poste où le cotexte fait apparaître l'attente d'une rime. Il y a également un apport sémantique, de par la synonymie à *poil* - « sans voile ».

Ce type est dominant chez George Formby ; nous en avons déjà cité un exemple plus haut, l'extrait de « Auntie Maggie's Remedy ».

Une intensification de l'effet est obtenu dans l'extrait suivant au moyen de l'arrivée intempestive d'un refrain, puis d'une reprise en amont du syntagme :

L' fils du maire de mon pays
N'est pas l' plus bête du canton
Seules les mauvaise langues dit-on
Prétendent qu'il a l'air d'un
Ouvre la fenêtre qu'on respire un peu
Qu'il a l'air d'un orgueilleux
« Ouvre la fenêtre » (1930, Prévost, Montier, int. Sandrey)

Ici le refrain adventice semble même faire allusion à l'effet étouffant des tabous linguistiques.

Par'hyponoïan euphémique avec basculement de rime

Les vers 9-11 et 12-15 de « Folâtrerie » présentent une nouvelle variante : l'euphémisme avec basculement du système de rimes. Ici la finale produite semble être une non-rime, mais constitue en fait l'ouverture d'une rime nouvelle. Donc « corps » en 10, et « danser » en 13 riment bien, mais avec « alors » en 11, et avec « satisfait » et « applaudissais » en 14 et 15. La rime imaginaire, elle, poursuit la structure en rimes plates - « tutu » en 9 et *cul* en 10, « réjouir » en 12 et *jouir* en 13.

Dans de nombreuses chansons le co-texte est appelé à intensifier l'effet figural. Dans l'exemple ci-dessous :

Aujourd'hui voici l'histoire
De Hyacinthe et d'Victoire
Qui l'un de l'autre étaient grisés
Se l' disaient pour s'apaiser
Et qui finirent par ...
Et qui finirent par ...
Et qui finirent par se voir

(« Ce n'est pas c'que vous croyez », Sourza, Cazaux, int. Ray Ventura et ses Collégiens)

La répétition d'un syntagme inachevé est bien sûr une manière de « faire monter la sauce », avant la finale « se voir », qui va chercher sa rime en début de strophe (*histoire, victoire*) au lieu de reprendre le vers précédent : AABBA au lieu de AABBB.

Les deux cas de basculement et d'abandon attribuent ainsi l'« esprit mal tourné » de l'auditeur à une incompréhension du système de rimes, brutalement dans le cas où la figure rime est définitivement abandonnée, plus insidieusement dans le cas de la rime basculée.

4. Contexte extralinguistique

Le jeu des rimes fournit donc un apport au niveau du co-texte fondant l'émergence figurale. Nous proposons ici de compléter cette analyse au ras du texte par une présentation de l'apport du contexte extralinguistique, pragmatique : le music-hall en tant que présence immédiate et en tant que mémoire collective ; le chanteur ; le personnage. Pour bien saisir ces éléments, un petit détour historique s'impose.

Café-concert et music-hall

Le phénomène du music-hall représente l'aboutissement de plusieurs cadrages et réorganisations du spectacle chantant public. En France, les « goguettes » qui émergent dans la période post-révolutionnaire sont remplacées après 1848 par les cafés-concerts, censés être moins politisés et militants (Condemi 1992 : 16-27). Les deux formes de convivialité organisée se déroulent dans le cadre du bistrot, les spectateurs mangeant et buvant pendant les divertissements. Il s'agit donc d'un public très peu sage, occupé à discuter et à consommer.

Le music-hall, lui, est la théâtralisation de ces cafés-concerts, leur transplantation dans un lieu dédié au spectacle (fauteuils en rangs, scène, éclairages *etc.*). Le déplacement intervient plus tôt en Angleterre (le premier music-hall londonien date de 1852, les Folies Bergère à Paris ouvrent en 1886) et le profil est sensiblement différent dans les deux cas. En Angleterre l'entrée du café-concert au théâtre est vécue comme l'investissement par la populace d'un lieu de loisirs typiquement bourgeois, et c'est une évolution qui attire immédiatement l'attention des autorités municipales et du législateur. Épaulé par les *temperance leagues*, associations moralistes, en général protestantes, l'ordre public reproche et tente notamment de réprimer sur ces lieux la vente d'alcool, la présence de prostituées en quête de clients, et la salacité des prestations des chanteurs et des paroles des tours de chant (Bailey 1994 : 156 ; Kift 1996 : 176-182). Mais l'émergence du music-hall anglais marque aussi une féminisation du public, les soirées « song and supper » étant essentiellement fréquentées par les hommes (Bailey 1986 : ix). En France, la répression opère essentiellement sur les goguettes et cafés-concerts : la censure et les tentatives de contrôle politique sont le lot commun de leurs exploitants tout au long du dix-neuvième siècle (Condemi 1992 : 31-

38). L'émergence tardive du music-hall, à un moment relativement apaisé politiquement, protège en général ces lieux de l'acharnement des autorités.

La censure prend souvent la forme d'une incitation à l'autocensure. À Paris, on impose des directeurs d'établissement susceptibles « d'assainir les textes » (Conдеми 1992 : 31). Outre-Manche, les comptes rendus des délibérations du London County Council, chargé de l'octroi de permis d'exploitation dans la capitale, regorgent d'injonctions du type : « greater care ought to be exercised in the selection of songs » (Baker 1990 : 68). Cette pression conduit le Pavilion, un music-hall londonien, à demander la soumission des paroles trois jours à l'avance, intrusion qui trouve une riposte dans une chanson polémique interprétée par la célèbre Marie Lloyd (Baker 1990 : 68).

I mustn't tell you what I mean
Mustn't tell you what I've seen
Everything that's risky must be dropped
Well, I've been stopped for winking [...]
So help my bob, it's a jolly good job
They can't stop a girl from thinking.
(« You can't stop a girl from thinking », 1896)

Comme on peut le constater, on ne vise pas seulement la vulgarité, mais les gestuelles suggestives (clins d'œil) et la polysémie elle-même. Le Forresters Hall, autre music-hall londonien, affiche un carton où on lit : « Any artiste giving expression to any vulgarity, or words having double meaning, when on the stage, will be subject to instant dismissal » (Pennybacker 1986 : 129).

Cette menace de censure laisse son empreinte sur les formes des chansons de music-hall : l'adoption, entre autres, de figures de rhétorique tels que l'euphémisme et l'attente trompée comme stratégie de contournement. Même si dans les années 1920 et 30 la menace de la censure était toute relative (sans être absente⁴), le souvenir de sa présence était bien vif, et la posture confrontationnelle qu'elle avait inaugurée étant déjà rentrée dans les mœurs.

L'euphémisme, notamment, joue un rôle central ici. Habitée de la polyphonie entre le ON-DIT de la doxa environnante et le JE-DIS de l'énonciateur (Horak 2012 : 67), l'euphémisme véhicule une double réalité ; et dans notre cas l'apport phonétique de la rime conduit même à une réalisation partielle du discours implicite, tabou. L'euphémisme à répétition que l'on trouve dans « Folâtrerie », opère ainsi efficacement la disqualification d'un discours banalisé et doxique. Pour s'en convaincre, il suffit de lire la première strophe de « Folâtrerie » au pied de la lettre chantée. Elle narre l'aventure d'un client qui se rend au music hall. Prenant place dans un fauteuil, cet homme voit sur la scène des femmes nues, à genoux, qui lui montrent le dos. Il se félicite car, comme il dit, il « voit leurs corps ». Il se déclare ensuite, du fond de son fauteuil, « très satisfait » par le spectacle, parce qu'il avait « envie de danser ». Donc, il applaudit.

Le souvenir du café-concert est également présent dans la gestuelle du chanteur. Un fort accompagnement corporel est en effet un prérequis pour un artiste confronté à un public tapageur et prompt à exprimer son mécontentement par des huées. Afin de s'attirer l'attention d'une foule d'inconnus, les chanteurs avaient recours à « a cross between singing and shouting accompanied by various forms of stage business and a high degree of physicality », ce dernier comprenant « winks and gesticulations », que l'on suppose en rapport avec les paroles, et une ponctuation rythmique ou « jerk » au début de chaque vers (Bailey 1994 : 143). Ce genre de physicalité est présente dans les tours de chant des années 30 et même après, comme le montre cette description du jeu de George Formby : « [he] had that double-purpose expression whereby the mouth formed a smile of glowing innocence, while the eyes knowingly perused the audience like frantic searchlights [...] to find the one person able to appreciate the double meaning that split second before anyone else » (Fisher 1975 : 37). La polysémie s'inscrit dans un contexte physique et dans un rapport soutenu avec le public interprétant.

4 Deux chansons de George Formby ont été interdites d'antenne par la BBC : « When I'm cleaning windows » (1936) et « With my little stick of Blackpool rock » (1937) (Bret 1999 : 53 ; Gammell 2007) ; sa maison de disques Decca demande la modification des paroles de « With my little Ukelele in my hand » avant de diffuser l'enregistrement (Fisher 1975 : 37).

Ce rapport, contexte significatif dans tous les sens du terme, se forge à travers les thématiques chères au music-hall, et à travers les personnages qu'il envoie sur scène. La thématique centrale est bien l'amour – la séduction, le mariage, les rapports sexuels, même si d'autres sujets touchant la vie des classes populaires – problèmes de logement, rapports avec les autorités – ne sont pas pour autant absents (Kift 1996 : 37-38). La sexualité est bien sûr un sujet pétri de tabous, et réhabilité par l'euphémisme. L'accueil du public féminin dans les music-halls anglais, après l'ambiance masculine des soirées « song and supper » en bistrot, davantage consacré au répertoire « paillard », aura obligé un décentrage de ces histoires de rapports homme-femme, la polyphonie euphémique du music-hall apparaissant alors comme une articulation de ce processus par lequel les contenus se rangent et se maîtrisent.

Les *personnages* du music-hall sont définis comme « personae which the performers create by means of costume, make-up, accent, body language and behavioural patterns » (Kift 1996 : 45). Les chanteurs, et même les « stars », incarnent donc des personnages typés. En France l'archétype masculin est le *comique troupier*, « chanteur de café-concert et de music-hall interprétant en tenue de soldat, un répertoire souvent semé de sous-entendus grivois » (Poulanges 2012 : 198) – la définition même du personnage renvoie à l'expression figurale, et Fernandel en est considéré comme l'essence même à ses débuts (*ibid.* ; Sevrin 1978 : 47). L'aspect militaire suscite de nombreux schèmes – la virilité du soldat, l'ambiance mâle des casernes, les hommes en uniforme – aptes à rappeler séduction et sexualité. George Formby incarne le « man in the street », doublé d'une identité régionale ou « ethnique » de « northerner » (Kift 1996 : 45) (il a l'accent du Lancashire, comme Fernandel, le gars du sud, a celui de Marseille). Si ces marques d'appartenance favorisent l'euphémisme, c'est que l'euphémisme véhicule l'inadéquation entre le personnage et le contexte du lieu : le soldat ou l'homme de la rue ne sont plus dans une caserne ou un pub mais en présence de femmes, au théâtre ; ils ne jouent pas de rôle en faisant abstraction du public, comme dans une pièce ; au contraire, ils interpellent et impliquent vigoureusement ce public à chaque moment de leur tour de chant.

Conclusions

Les exemples de parhyponoïan euphémique à base de rime décrits et analysés ici pointent clairement le rôle central du contexte dans la production et la réception figurales.

Au niveau de la rime, les exemples montrent la possibilité d'une rime non-énoncée, non-verbalisée, mais qui a clairement une existence de par le contexte, dans les esprits individuels des interlocuteurs, au-delà du texte : une sorte de bien partagé. Elle renvoie à de l'implicite, et tend à défaire le travail de l'euphémisme qu'il accompagne.

Le corpus confirme également l'aspect incontournable du contexte dans la figure de l'euphémisme. Horak, dans son ouvrage consacré à cette figure, insiste à juste titre : « [l]e lien entre les deux signifiés hétérogènes est établi grâce au caractère allusif du substitut euphémique en contexte (l'importance du co[n]texte est fondamentale, et si un mot isolé est compris comme euphémique par son récepteur, ce n'est que parce que [...] l'expérience de ce dernier, ou sa compétence encyclopédique, remplit le vide produit par la suppression des informations contextuelles) » (2010 : 52). Malgré cela, les nombreux « dictionnaires de l'euphémisme » s'inspirent d'une notion d'euphémisme contraint par le rapport sémantique au signe tabou. Il n'est donc pas question ici d'une rime qui élargirait le champ des possibilités euphémiques, car la rime attendue fait partie du co[n]texte de la figure, et la conditionne de toute façon. Si certains exemples rencontrés dans le corpus sont classiques – métonymies corporelles comme *ankle* pour *belly* – il n'en va pas de même pour *pull-over* et *pucelage*, *le pied de grue* et *pipi*. Ces jeux textuels surviennent dans un contexte, le music-hall, lui-même lieu de production euphémique, de par le cadre réglementaire et l'ombre de la censure. L'un des inspecteurs de bonnes mœurs envoyés par le bureau londonien consigne dans son rapport qu'une femme lui demande, pendant un tour, « est-ce le dernier numéro du spectacle ? », commentant que « ce n'était pas ce qu'elle avait dit, mais sa façon de le dire » (Pennybacker 1986 : 131). On comprend aisément (même si la bienséance va

jusqu'à exclure sa verbalisation dans le rapport) qu'il s'agissait d'un euphémisme valant la proposition d'un rapport sexuel tarifé.

J'espère enfin avoir montré l'utilité du par'hyponoïan, figure de l'attente trompée, dans la description et l'analyse du discours des chansons du music-hall. Au prix d'une précision de son périmètre d'application – le débarrassant d'une contrainte d'antinomie – cette figure pourra utilement associer divers instruments figuraux dont l'opération convoque à la fois le co-texte (syntagmatique : le déjà-dit et le à-dire), et le contexte (pragmatique ou intersubjectif : l'attente et la déception du récepteur). C'est sans doute ce volet du travail qui mériterait un approfondissement, au niveau de l'historique de la figure, de ses domaines d'application et de son positionnement par rapport aux autres figures du paradoxe.

Chansons francophones

- 1931 «Folâtrerie» (Valette, Heintz, int. Fernandel)
- 1932 « Ce n'est pas c'que vous croyez » (Sourza, Cazaux, int. Ray Ventura et ses Collégiens)
- 1932 « Aventure galante » (Manse, Dumas, int. Fernandel)
- 1933 « La jeune fille du métro » (Hennevé, Gabaroché, int.?)
- 1968 « Ma cousine » (Muriel Vassiliu ; int. Pierre Vassiliu)
- 1983 « Le choix dans la date » (Roca, Roux, int. Gérard Jugnot)

Chansons anglophones

- 1932 'Chinese laundry blues' (Cotterell, Formby, int. George Formby)
- 1933 'Sitting on the Ice in the Ice Rink' (Cottrell, int. George Formby)
- 1937 'Hindoo Man' (Formby, Gifford, Cliffe, int. George Formby)
- 1937 'When We Feather Our Nest' (Gifford, Cliffe, Formby, int. George Formby)
- 1939 'Imagine me in the Maginot Line' (Formby, Cliffe, Gifford, int. George Formby)
- 1939 'It's a Grand and Healthy Life' (Formby, Gifford, Cliffe, int. George Formby)
- 1941 'Aunty Maggie's Remedy' (Formby, Latta, int. George Formby)
- 1942 'Under the Blasted Oak' (Formby, Cliffe, int. George Formby)
- 1970 'Caravan' (Morrison, int. Van Morrison)
- 2003 'Mr. Brightside' (Flowers, Keuning, int. The Killers)

- Bailey, Andrew and Peter Foss, n.d., *George Formby complete*. London/New York : Wise.
- Baker, Richard Anthony, 1990. *Marie Lloyd Queen of the Music halls*. London : Robert Hale.
- Bernadet, Arnaud, 2004. « Pour une rhétorique profonde » in *Polart – poétique et politique de l'art*, <http://polartnet.free.fr>.
- Bret, David, 1999. *George Formby : a troubled genius*. London : Robson.
- Brunschwig, C., L.-J. Calvet et J-C. Klein, 1981. *Cent ans de chanson française*. Paris : Seuil.
- Condemi, Concetta, 1992, *Les Cafés-concerts : histoire d'un divertissement (1849-1914)*. Paris : Quai Voltaire.
- Cressot, Marcel, 1991. *Le style et ses techniques* (13e éd. mise à jour par Laurence James) Paris : PUF. [1ère éd. 1947.]
- Desproges, Pierre, 1988, *Textes de scène*. Paris : Seuil.
- Fisher, John, 1975. *George Formby* (collection « The Entertainers »). London : Woburn Press.
- Fromilhague Catherine, 1995. *Les figures de style*. Paris : Nathan.
- Gammell, Caroline, 2007 « George Formby lyrics censored by the BBC » *Daily Telegraph*, 17 dec.
- Genette, Gérard, 1999. *Figures IV*. Paris : Seuil.
- Grunig, Blanche, 1998, *Les mots de la publicité*, Paris : CNRS-Éditions.
- Horak, André, 2012. *L'euphémisme. Entre tradition rhétorique et perspectives nouvelles*. Munich : Lincom Europa.
- Kift, Dagmar, 1996. *The Victorian music hall. Culture, class and conflict*. Tr. Roy Kift. Cambridge : Cambridge University Press.
- Lee, Gregory B., 2003, *Chinas Unlimited: Making the Imaginaries of China and Chineseness*. Honolulu : University of Hawaii Press.
- Morier, Henri, 1998. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5 éd. rev. et augm. Paris : PUF (1ère éd. 1961).
- Lewis, Roy, 1982, *On reading French verse: a study of poetic form*. Oxford : Clarendon.
- Pennybacker, Susan, 1986. « 'It was not what she said but the way in which she said it' : The London County Council and the Music Halls ». In : Bailey, Peter (ed), *Music hall : The business of pleasure*. Milton Keynes : Open University Press.
- Poulanges Alain, 2012, *Boby Lapointe ou les mamelles du destin*. Paris : L'Archipel.
- Robrieux, Jean-Jacques, 2010. *Rhétorique et argumentation*. Paris : Armand Colin.
- Sevrans, Pascal, 1978. *Le music hall français de Mayol à Julien Clerc*. S.l. : Olivier Orban.