



HAL
open science

Charles Aznavour : “ Les mots n’ont aucune importance ” Le son, le sens, le scat, l’absurde

Perle Abbrugiati

► To cite this version:

Perle Abbrugiati. Charles Aznavour : “ Les mots n’ont aucune importance ” Le son, le sens, le scat, l’absurde. Actes du colloque Aznavour, Sorbonne 2024, A paraître. <hal-05027195>

HAL Id: hal-05027195

<https://hal.science/hal-05027195v1>

Submitted on 9 Apr 2025

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.



HAL Authorization

Charles Aznavour : « Les mots n'ont aucune importance » Le son, le sens, le scat, l'absurde

Perle Abbrugiati
Université d'Aix-Marseille, CAER,
Aix-en-Provence, France

On sait que mon action en faveur d'une recherche sur la chanson s'est concrétisée, à partir du réseau de recherches Les ondes du monde, par une activité éditoriale concernant la collection « Chants Sons » des Presses universitaires de Provence. Aujourd'hui, par un retournement sémantique amusé, je proposerai de réfléchir à des « sons chants », à savoir des chansons où les paroles sont remplacées par la présence de scat ou de fredon, par lesquels la voix épouse la musique, mais sur une autre modalité que celle de la parole ou des paroles. Cela peut sembler paradoxal de le faire à propos d'Aznavour, grand parolier s'il en fut. Mais je précise d'emblée que cette approche détournée est bien un moyen d'entrer dans le système prosodique d'Aznavour, et donc, finalement, de rejoindre ses mots et sa façon de les caler dans la mélodie. Il s'agira donc évidemment de montrer que chez Aznavour les mots ont toute leur importance, qu'ils soient intelligibles ou non, et de montrer aussi que la musique n'est pas le moindre des arts d'Aznavour.

À travers quelques chansons où Aznavour introduit du chant sans paroles ou avec des paroles incompréhensibles (*Pour faire une jam*, *Le feutre taupé*, *Poker*, *Les deux guitares*), nous envisagerons le rôle de ce pur chant – pas toujours le même rôle – dans l'univers chansonnier d'Aznavour où le verbe est pourtant si travaillé. Mieux : cela nous aidera peut-être à comprendre *comment* le verbe est travaillé par Aznavour.

Le scat¹ est présent surtout dans des chansons assez précoces d'Aznavour, et révèle le savoir-faire conquis au sein du duo qu'il formait avec le pianiste Pierre Roche. La particularité de deux de ces chansons est que non seulement elles font place au scat, mais qu'elles en font un objet de la chanson, dont parlent les paroles. En d'autres termes, le scat n'est pas seulement un moment d'improvisation qui échappe aux paroles, mais il s'y inscrit (*Pour faire une jam*, *Le feutre taupé*), devenant un objet contemplé et commenté. On verra ensuite que le principe du scat contamine les paroles, dans une chanson telle que *Poker*. Aznavour utilise alors les sonorités *pour faire sens*, et pour donner une architecture à son texte. Le cas est un peu différent dans *Les deux guitares*, où le fredon initial semble montrer comment le chanteur peut être hanté par la musique, qui dicte et façonne les paroles mais surtout exprime l'indicible. De ces derniers cas il s'agira de tirer quelque observation pour dire comment chez Aznavour paroles et musique s'emboîtent, révélant un processus en fait propre à la chanson comme genre, particulièrement bien maîtrisé par Aznavour.

Pour faire une jam

Pour faire une jam est de 1957². On peut dire qu'elle constitue une mise en scène de la musique, de la pulsion à faire de la musique jazz. Sur le mode itératif, le chanteur raconte

¹ « **Scat** : style vocal dans lequel le chanteur ou la chanteuse s'exprime par l'intermédiaire de syllabes ou d'onomatopées. La voix s'émancipe et devient soliste, elle n'expose plus seulement la mélodie, mais elle improvise au même titre que l'instrument. » Définition donnée par l'excellent site *Docteur Jazz* de Stan Laferrière, où on trouvera un article complet sur le scat à l'adresse suivante : <https://docteurjazz.com/le-scat-vocal-jazz-scatting/?v=11aedd0e4327>

² On pourra en trouver une vidéo particulièrement énergique de 1962 en suivant le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=ZEw2pScsItA> – et plus que pour tout autre article sur la chanson on conseille

comment les jours d'ennui il rejoint des amis musiciens et participe vocalement à la jam qui s'improvise entre eux. Aznavour propose ainsi un pétillant hommage au jazz, et s'autodéfinit comme un amateur éclairé de cette musique. Les paroles, très structurées, sont réparties en trois unités, trois grands couplets comme Aznavour en a le secret, constitués chacun de quatre quatrains³ dont un pont (structure musicale AABA), où le titre *Pour faire une jam* constitue un vers-refrain⁴ qui conclut chaque quatrain (à rime aaab) sauf le troisième, le pont, dont le dernier vers est occupé par une envolée de scat. Les vers sont des octosyllabes qui accueillent un vers-refrain court de quatre syllabes (*pour faire un' jam*), et le vers-scat toujours placé au bout du troisième quatrain est au contraire un allongement : à partir d'un vers de trois syllabes se déploie dans le scat une quantité de syllabes aléatoire, pour aboutir à un « vers » qui semble démesurément long, montrant de façon performative comment scatter pour faire une jam.

Dans le premier couplet, le premier quatrain montre comment la musique naît d'une tension entre individu (« *Moi*⁵ ») et groupe (« *entre amis* »), naissant d'un état d'indétermination (« *quand je m'ennuie* ») en un lieu tout aussi indéterminé (« *un coin dans Paris* »).

Moi certains soirs quand je m'ennuie
Je connais un coin dans Paris
Où l'on se rencontre entre amis
Pour faire une jam

Le couplet se poursuit sur l'inventaire d'instruments eux aussi indéterminés, l'essentiel semblant être l'adéquation entre l'instrument, quel qu'il soit, et le « *tempérament* » de l'instrumentiste.

Chacun prenant son instrument
Qu'il soit à cord's ou bien à vent
Laiss' parler son tempérament
Pour faire une jam

Dans ce groupe, le chanteur se définit comme un élément rapporté (« *je ne suis pas musicien* ») mais passionné (« *vraiment j'aime ça* »). Il participera donc par la voix et par le rythme (« *je rythme en frappant dans mes mains / et chante* »). Notons que le chanteur n'est pas défini par des mots mais par un rythme avant toute chose, puis par une voix, quand bien même elle ne signifierait rien – le chanteur est une pure instance prosodique :

Comm' je ne suis pas musicien
Mais que vraiment j'aim' ça
Je rythme en frappant dans mes mains
*et chante **Ta ba da ba da ba da da da***

de lire celui-ci en effectuant parallèlement une écoute des chansons citées, rien ne pouvant par écrit vraiment rendre compte du scat, par définition improvisé, donc différent dans chaque performance.

³ Dans le dernier couplet, par une variation à valeur de clôture, le dernier quatrain devient allongé par deux vers supplémentaires, qui n'ont pour fonction que de retarder la fin et de mettre ainsi en valeur la dernière occurrence du vers-refrain, ici allongé par plusieurs mélanges supplémentaires.

⁴ Sur la notion de vers-refrain, voir Joël July, « Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines », *Musurgia, analyse et pratique musicales*, ed. Eska, 2016, XXIII/1-3, *Linguistique, rhétorique, stylistique, musique*.

⁵ Il est à noter que dans la plupart des interprétations, Aznavour omet le mot « *Moi* » figurant dans les paroles déposées, créant ainsi une syncope inaugurale qui place le morceau sous le signe du jazz.

La primauté du rythme est réitérée dans le quatrième quatrain : ce qui compte c'est « *que ça balance*⁶ », c'est d'être « *dans l'ambiance* », et si le rythme y est, « *les mots n'ont aucune importance* ».

*Car quand on est dans cette ambiance
Les mots n'ont aucune importance
Le principal c'est que ça balance
Pour faire une jam*

Dans ce premier couplet, quatre quatrains nerveux et dynamiques ont donc fait passer de « *l'ennui* » à « *l'ambiance* » grâce à l'amitié et au rythme, mais aussi au « *tempérament* » des musiciens et à l'enthousiasme du chanteur-chanteur. Inutile sans doute de rappeler que le tempérament renvoie au caractère, mais que le mot a aussi un sens en musique⁷ – les musiciens ont ici du tempérament à tous les sens du terme : ils sont aussi compétents. C'est finalement l'alliance entre l'enthousiasme et la compétence qui fait la musique.

Le premier grand couplet a posé l'ambiance. Le second va introduire une notion de désordre. Le premier effet de la jam est en effet de faire perdre la notion de lieu et de temps et de conduire à l'oubli :

*On perd en l'éclair d'un instant
La notion du lieu et du temps
Et l'on oublie ses embêt'ments
Pour faire une jam*

La passion prend le dessus, et fait place à une musique basée sur l'improvisation et les citations musicales (à nouveau un mélange de liberté et de culture musicale) :

*C'est l'heur' de l'improvisation
Des chorus et des citations
Car on se donne avec passion
Pour faire une jam*

Le jazz est alors défini comme une musique jeune et joyeuse, qui gêne les adultes et apparaît transgressive tout en étant finalement inoffensive :

*Nos aînés ne trouv'nt pas normales
Ces explosions de joie
Mais au fond que fait-on de mal
en chantant **Ta ba da ba da ba da ba da ?***

L'idée de chaleur vient couronner ces « *explosions* », à la fois au sens physique – « *on a chaud* » – et au sens artistique : la musique est *hot* (« *ça chauffe* », ce qu'indiquent aussi les syncopes des e muets qui se bousculent), et on retrouve pour la deuxième fois l'idée de « *se donner* », qui a une valeur multiple : c'est le mot de l'implication sans limites, et c'est bien sûr aussi du lexique amoureux, qui correspond bien à l'étymologie du mot « *jazz*⁸ ». Le plaisir étant aussi évoqué par « *les yeux mi-clos* » :

⁶ On ne peut s'empêcher de penser à la chanson *Quand ça balance*, de Michel Legrand, enregistrée en 1964.

⁷ Il évoque un type d'accordage qui ne repose pas sur des intervalles réguliers mais sur une altération des intervalles selon un écart correspondant à un nombre irrationnel.

⁸ Est-il nécessaire de rappeler que le mot évoque initialement au figuré un orgasme amoureux masculin ?

*En bras d' chemis' parc' qu'on a chaud
On s' donne à fond les yeux mi-clos
Car plus ça chauffe et mieux ça vaut
Pour faire une jam*

Après le moment du désordre (oubli du temps et du lieu, chaleur, plaisir, improvisation, transgression), vient dans le troisième grand couplet l'idée d'un échange convergent, d'une communauté sonore fonctionnant par complémentarité :

*Nos peines, nos joies, nos ivresses,
Dans ces rythmes se reconnaissent
Il faut la foi de la jeunesse
Pour faire une jam*

*La batt'rie roule, la basse craque
Le piano chant', les cuivr's attaquent
De toutes parts les notes claquent
Pour faire une jam*

Après la perte de repères du couplet précédent, le troisième couplet est donc un moment de partage, d'unisson : « *nos* » peines, « *nos* » joies, « *nos* » ivresses font émerger un « nous », des individus qui « *se reconnaissent* », avec la même « *foi* ». Dans la convergence des instruments, cités avec des verbes sonores, naît un phénomène presque physiologique, « *le jazz dans le sang* », on est « *pris* », climax de cette jouissance commune, voire communautaire ; c'est donc pour rejoindre ce concert de plus en plus fusionnel que monte à nouveau « à cent pour cent » le scat :

*Quand on a le jazz dans le sang
Et jusqu'au bout des doigts
Et que l'on est pris cent pour cent,
on chante **Ta ba da ba da ba da ba da***

À cette implication totale fait suite une fatigue, le regret, et l'espoir de reconstituer la communauté des musiciens – même si tout est confié au hasard (« *un de ces soirs* ») ; dans des adieux pudiques qui étirent le dernier quatrain en sizain, s'exprime l'intensité qui a présidé à la rencontre musicale :

*Au petit jour, sur le trottoir
Les traits tirés, le teint blafard
Comme à regret on se sépare
En se disant remplis d'espoir
Salut les gars à un d' ces soirs
Pour faire une jam*

Dans cette description, cette phénoménologie du jazz, le scat, à l'évidence, se substitue à la musique. On voit bien que les sons jouissifs et chaotiques que chantent Aznavour et le chanteur qu'il incarne (ici nécessairement simplifiés dans notre transposition) miment explicitement la musique : la voix est un instrument de plus, le chanteur veut égaler les musiciens, s'insérer parmi eux, refléter le plaisir que donne la musique.

Le feutre taupé

Il n'en va pas tout à fait de même dans la chanson *Le feutre taupé*, écrite autour de 1954 sur une musique de Pierre Roche⁹. La chanson ne met pas en scène le chanteur, mais un personnage excentrique que ce dernier a pu voir passer sur le boulevard Raspail. On retrouve une macrostructure de trois couplets comportant chacun quatre quatrains où trois octosyllabes sont suivis d'un vers réduit de quatre syllabes. Le scat survient également à la fin du troisième quatrain, dans le « pont » musical. Mais ici s'intercalent, entre les trois longs couplets de quatre quatrains, des refrains, ou macro-ponts, qui font légèrement avancer l'intrigue : celle-ci se résume à la démarche étrange du personnage et à sa rencontre avec une femme non moins excentrique.

Le premier grand couplet fait le portrait du personnage, qui se distingue par un chapeau, un goût marqué pour les cafés frappés et les cigarettes Camel, une déambulation comique et surtout un parler « *par onomatopées* » – des onomatopées que le texte anticipe par son consonantisme :

*Il portait un feutre taupé
Il parlait par onomatopées
Il buvait des cafés frappés
Avec des pailles*

*Il était très dégingandé
Il fumait des camels parfumées
Il marchait à pas combinés
Boulevard Raspail*

Un peu inquiétant, le personnage suit des inconnues, mais apparaît bien inoffensif puisqu'il ne sait leur dire, « *l'air ingénu* », que des mots emmêlés traduits par le scat particulièrement vif d'Aznavour (ici reproduit par des **XXX**). Aussi le dernier quatrain ne fait-il que reprendre le premier, suggérant une certaine impasse dans l'existence du personnage :

*Il suivait des inconnues
Chaque soir le long des rues
Pour leur dire l'air ingénu
XXXXXXXX*

*Il portait un feutre taupé
Il parlait par onomatopées
Il buvait des cafés frappés
Avec des pailles*

Le refrain, ou grand pont, montre le personnage – un doux-dingue, un zizou – plus empoté que jamais, prenant de plus en plus les caractéristiques du rêveur marginal :

*Il était très imprudent
Car il risquait d' se faire écraser tout l' temps
Il fuyait en s'excusant
Tandis que les gens disaient en s'éloignant...*

⁹ On pourra l'entendre en suivant le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=TGjWlpY814U>

Le deuxième grand couplet commence par les deux mêmes quatrains que le premier, qui apparaissent simplement, cette fois, comme du discours rapporté par les passants (nous ne les reproduisons pas). Ensuite, une variation fait que le protagoniste ne suit plus « des inconnues » mais une seule, en devenant attendrissant, ce qui laisse place à une idylle cocasse :

*Il suivait une inconnue
Lui parlait d'un air ému
En voici c'que j'ai r'tenu
XXXXXXX*

*Elle était très intéressée
Se laissa très très vite inviter
À prendre un bon café frappé
Avec des pailles*

*Ell' lui plaisait fortement
Quand ell' parlait, il n'osait plus faire un mouvement
Elle riait d' son étonn'ment
Mais se laissa courtiser car justement*

Le troisième grand couplet poursuit l'idylle entre la femme d'apparence sophistiquée et le personnage incongru qui, contre toute attente, la séduit :

*Elle aimait son feutre taupé
Son parler par onomatopées
Et aussi les cafés frappés
Avec des pailles*

*Elle était blonde platinée
Elle était fortement parfumée
Et prenait un air détaché
Un air canaille*

*Quand il lui disait « Chérie
Vous êtes la femme de ma vie »
Et même il ajoutait ces mots gentils
XXXXX*

*Plus tard ils se sont mariés
Cela fit un ménage cinglé
Qui s' balade à pas combinés
Boulevard Raspail*

Le dernier refrain est remplacé par un quatrain sur une musique différente, qui constitue un *happy end* pour ce couple à l'esthétique de bande dessinée (dont les « pas combinés » caricaturent peut-être aussi un peu les comédies musicales des années 40) :

*Il faut les voir dans un café
Sur le comptoir buvant frappés
Des cafés, des cafés frappés
Avec des pailles*

L'intrigue est donc extrêmement simplifiée, ne se colore que par la vivacité des paroles et l'incongruité des images, que vient servir le pivot du scat reproduisant le bafouillage du personnage principal. Le scat, ici, se substitue non pas à la musique, mais aux paroles : ce sont les mots que remplacent les syllabes bousculées par les syncopes du jazz.

Mais le caractère musical qui est ainsi supposé pour le discours inintelligible du protagoniste n'est peut-être pas étranger à la séduction qu'il exerce sur la jeune femme. C'est en fait une figure de poète, ici caricaturé par l'effet du scat.

Il est à remarquer que les paroles intelligibles du récit portent aussi la marque de l'onomatopée qui caractérise le personnage : elles sont entièrement construites sur des allitérations, comme le marque le gras que nous avons introduit dans le texte. L'onomatopée migre dans les paroles et les rend, de ce fait, rythmées et musicales, basant toute l'énergie de la chanson sur un effet consonantique. D'abord en **p** puis en **m** et **d**, au premier couplet et dans une partie du deuxième couplet ; puis l'introduction d'un fait nouveau (la présence féminine) s'accompagne d'une nouvelle sonorité en **t** ; au troisième couplet l'union se solde par une série de **s** puis de **v** et de **f**, des consonnes non plus plosives mais fricatives. Bref : l'architecture des paroles est avant tout sonore. Le scat, toujours à place fixe, prend la place du langage, tandis que les paroles racontent par l'onomatopée, par le son, par le signifiant plus encore que par le signifié. Aznavour retient du scat sa valeur structurante, construit son verbe sur le son autant que sur le sème. Il s'amuse presque à nous le signaler par le jeu de mots sur l'adjectif « *frappé* », qui ne concerne sans doute pas seulement le café : le personnage est *frappadingue*, autant que les paroles heurtées sont *frappées* au coin du scat.

Au total, en montrant une situation mi-idyllique mi-loufoque, Aznavour montre à la fois la vanité du signifié et l'importance du signifiant, aussi bien dans le discours absurde du protagoniste que dans la chanson elle-même. Le langage devient pur son, et la caricature de la poésie n'empêche pas une confiance amusée dans la valeur poétique du langage.

Au moment même où il fait parler son personnage de façon incompréhensible, Aznavour nous montre à quel point les mots peuvent se charger de sonorités impactant l'auditoire.

Poker

Il en va de même dans une chanson encore plus ancienne composée en 1949 avec Pierre Roche et enregistrée sur 33 tours en 1953, intitulée *Poker*¹⁰. Comme son titre permet de le présager, la chanson relate comment le chanteur se laisse entraîner dans une partie de poker où il perd tout son pécule, et se fait de surcroît arrêter puis emprisonner à la fin.

À nouveau, on rencontre une chanson structurée en trois macro-couplets eux-mêmes subdivisés en microstructures, ici une alternance dictée par la musique : deux tercets / un quatrain / deux tercets / un quatrain / un tercet.

Dans ce récit presque en temps réel, le jeu d'occlusives façonne la réception des faits, tandis que le lexique technique du poker et la répétition constituent une musique. Ce qui frappe, c'est le squelette consonantique du texte qui met en valeur le swing chaloupé de la musique. Ainsi au début du premier grand couplet règnent le [t] et le [s] :

*Par trois gars de mon quartier
Je me suis laisser entraîner
Dans un tripot la s'maine dernière*

*Dans une salle enfumée
Nous nous sommes installés*

¹⁰ On pourra l'écouter en suivant ce lien : https://www.youtube.com/watch?v=6cIZE_sv0Io

Autour d'une table de poker

*On a enlevé nos vestons
Commandé force boissons
Puis la partie a commencé
Telle que j' vais vous l'expliquer*

On voit bien qu'Aznavour ne se contente pas de la rime comme sonorité porteuse de la chanson, mais choisit ses mots – au demeurant simples – selon une récurrence consonantique qui donne du relief à son texte.

Au moment du refrain, ce sont les occlusives qui commandent le texte et accompagnent la récurrence insistante du mot « *cartes* », qui résume à lui seul la chanson et sera répété en tout trente-six fois, marquant bien l'aspect obsessionnel du jeu :

*On prend les **cartes**, on brass' les **cartes**
On coup' les **cartes**, on donn' les **cartes**
C'est merveilleux on va jouer au poker*

*On prend ses **cartes**, on r'garde ses **cartes**
On s'écrite: – **Cartes** ! puis l'on **écarte**
J'en jette trois car j'ai déjà une paire*

Après un pont où les sonorités sont plus fluides, Aznavour réitère le procédé par un dernier tercet répétitif :

*Quand tout le monde a son jeu
On s' regarde en chiens d'faïence
On essaie de lire dans les yeux
Du voisin plein de méfiance*

*J'ai pris trois **cartes** et lui deux **cartes**
Vous combien d'**cartes**? – Moi juste une **carte**
Ah! Ah !.faut se méfier y'a du bluff dans l'air...*

Sans examiner toutes les paroles, disons simplement que l'on retrouve ce phénomène de consonantisme tout au long de la chanson. Ainsi dans cet extrait du deuxième grand couplet :

*– Je suis **blind** à toi **d'** parler –
Dit au second le **premier**
Et ce **dernier** s'écrite: – **Parole!** –*

*Le **troisième** mis' cent francs
Je **dis**: – **Tes** cent, plus mille francs. –
Les **deux** autres s'arrêtent au vol*

Il se double aussi d'un phénomène vocalique non moins insistant par endroits :

*Le **troisièm'** me dit: – **Voilà** –
Tes mille francs ! qu'est-ce que tu **as**?
– **Trois** dames, j'ai **gagné** je **crois**
– Non, dit-il car j'ai **trois** **rois!** –*

Même savoir-faire au troisième grand couplet, où l'insistance du [t] laisse place à une invasion du son *on* [õ] :

*Au moment de m'en aller
J'entends des coups de sifflet
Une descente de police*

*Les inspecteurs du quartier
Veulent tous nous interroger
Me voici devant la justice*

*Ils me disent : – **Mon garçon**
Nous sommes **bons** et **te donnons**
Une minute pour **t'expliquer**. –
Je leur ai dit **affolé**...*

Et toujours le mot *carte* vient structurer la chanson dans le refrain lancinant, jusqu'à la fin comique de la chanson où le mot recouvre à la fois le sens du jeu et le sens de *paperasse*, un explicite de la chanson toujours basé sur l'allitération, cette fois en [f], puis, dans le tercet ajouté pour conclure, sur le vocalisme en [ou] et le [j] de *jeu* :

*On va vous emprisonner
Car du reste je m'en **fiche**
Mais on va vous **affecter**
Au département des **fiches***

*On prend les **cartes**, on regarde les **cartes**
On trie les **cartes**, on range les **cartes**
En prison je suis devenu **fonctionnaire***

*Tout ça parce qu'un **jour**
Un bien triste **jour**
J'ai voulu **jouer** au poker*

Dans cette chanson, donc, pas de scat. Mais on pourrait presque dire que la structure consonantique du texte en est le reflet : le texte ne se construit pas seulement sur le sens mais sur le son, qui assure à la chanson cohésion et impact. Le savoir-faire du musicien vient contaminer les paroles, et permettre à une chanson qui serait sans cela banale de rester en mémoire comme un réseau sonore. Il est à remarquer que ces phénomènes s'inscrivent dans une musique qui n'est pas très variée : le refrain (là où apparaît le mot *cartes*) est quasi monocorde, presque un unisson ; le récit est presque un récitatif, quasiment du parlé-chanté. En d'autres termes, c'est le travail sur le texte qui assure la musicalité de la chanson. Bien sûr, alors, les mots ont *toute* leur importance : le choix de leur timbre autant et plus que celui de leur sens. On pourrait presque parler de « mot-scat », qui se substitue au récit, comme si l'événement-mot se substituait à la péripétie narrative, ou tout du moins en rendait compte.

On a donc une intéressante spécularité dans les chansons parcourues : dans certains cas le pur son prend en charge le sens ; dans d'autres le texte, ses heurts et ses réseaux *font musique*. À la base, un même savoir-faire, très poussé chez Aznavour : la capacité à mettre en adéquation prosodie verbale et prosodie musicale : la perception de l'accentuation (interne aux mots), le savoir-accentuer par la récurrence (au niveau macrotextuel), la parfaite maîtrise des temps forts et des temps faibles de la musique comme des syllabes toniques et atones du langage.

Les deux guitares

Un autre cas m'intéresse, que j'emprunte à la chanson *Les deux guitares*¹¹. On change ici d'univers musical et on quitte le jazz pour entrer dans celui d'une musique traditionnelle russe, véhiculant l'âme slave dans laquelle Aznavour peut fort bien se reconnaître. En quittant le swing, on quitte aussi le périmètre du burlesque, pour entrer dans celui du tragique. Mais au fond, dans l'un et l'autre cas, il est question d'absence de sens.

Dans toutes ses interprétations des *Deux guitares*, Aznavour commence la chanson par une lallation, bien sûr fort éloignée du scat, mais visant à porter à l'auditeur avant tout la musique, qui sera bien l'objet de la narration. Le chanteur, à l'écoute d'un morceau tzigane joué par deux guitares, se laisse aller à la nostalgie, à l'ivresse, et à une méditation tragique, voire nihiliste. La structure de la chanson est bien différente de celles que nous avons vues jusqu'ici : on a affaire à des couplets constitués d'octaves (deux quatrains en fait, posés sur une même mélodie) où alternent des vers impairs de sept syllabes à rime masculine et de cinq syllabes à rime féminine. Dans les couplets 2 et 4, qui contiennent un parallélisme, le deuxième quatrain est prolongé d'un vers conclusif. Ils sont entrecoupés de brefs refrains en langue russe, donc inintelligibles à l'auditeur français. L'inintelligibilité des paroles les fait à nouveau fonctionner comme une musique, rend poreuse la différence entre paroles et musique, et renvoie au thème majeur de la chanson, l'absurde.

La chanson parle de regret et sans doute d'exil, d'une mémoire et d'une détresse assez peu définies :

*Deux tziganes sans répit
Grattent leur guitare
Ranimant du fond des nuits
Toute ma mémoire
Sans savoir que roule en moi
Un flot de détresse
Font renaître sous leurs doigts
Ma folle jeunesse*

Le deuxième couplet introduit le thème de l'ivresse, qui comme la musique doit couvrir la douleur ; le chanteur demande une musique plus intense :

*Jouez tziganes jouez pour moi
Avec plus de flamme
Afin de couvrir la voix
Qui dit à mon âme
Où as-tu mal, pourquoi as-tu mal ?
Ah, t'as mal à la tête ?
Mais bois un peu moins aujourd'hui,
Tu boiras plus demain
Et encore plus après-demain*

Le mal de tête n'est bien sûr qu'une figure de la douleur profonde du chanteur, dont la volonté de fête ne dupe personne :

*Je veux rire et chanter
Et souler ma peine*

¹¹ On pourra en voir une vidéo de 1967 en suivant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=jSqkbJxF-Mo>

*Pour oublier le passé
Qu'avec moi je traîne
Apportez-moi du vin fort
Car le vin délivre
Versez, versez-m'en encore
Pour que je m'enivre*

Mais bientôt c'est l'interrogation existentielle qui prend la place de la volonté d'oubli. Le chanteur est pris d'un « *trouble immense* ». Les questions philosophiques se suivent, et, reprenant le même pattern que dans le deuxième couplet, remplaçant l'ivresse grandissante par la mort en approche :

*Deux guitares en ma pensée
Jettent un trouble immense
M'expliquant la vanité
De notre existence
Que vivons-nous, pourquoi vivons-nous ?
Quelle est la raison d'être ?
Tu es vivant aujourd'hui,
Tu seras mort demain
Et encore plus après-demain.*

C'est donc la pensée de la mort que doit couvrir la musique, quand le chanteur annonce qu'il roulera sous la table, ivre-mort, ou vraiment mort peut-être ; c'est ce qui le rend si injonctif :

*Quand je serai ivre-mort
Faible et lamentable
Et que vous verrez mon corps
Rouler sous la table
Alors vous pourrez cesser
Vos chants qui résonnent
Mais en attendant jouez
Jouez, je l'ordonne !*

Entre tous les couplets, Aznavour chante en langue étrangère :

*Эх раз, ещѐ раз, ещѐ много много раз
Эх раз, ещѐ раз, ещѐ много много раз*

Une sonorité lancinante, en [az], est porteuse de négativité et de mélancolie – est-ce un hasard si c'est la première syllabe du nom d'Aznavour ? Il la chante de façon de plus en plus endiablée, d'abord parce que le principe musical de la chanson, à la façon tzigane, est celui d'une spirale qui s'accélère ; d'autre part parce que la voix de plus en plus forte est censée couvrir le sens même de ce qui est chanté. Qui signifie, à peu près : « Encore, encore, et encore plus » et tout autant « souffrir encore et encore ».

Bien sûr, ici, le plurilinguisme de la chanson n'est pas du scat. Mais on y trouve en commun l'idée d'incompréhension, d'inintelligibilité. Comme si le son dépourvu de sens devait *dire à la place*. Ici, sans le moindre doute, le son-chant se substitue à la souffrance. La douleur semble finalement être celle de la condition humaine, dont nous souffrons absurdement, encore et encore. Qu'est-ce qui transmettrait mieux cet absurde sinon des sons sans signification, qu'ils soient étrangers ou insensés ?

Que conclure de ce parcours, sinon qu’Aznavour, maître du mot et de la versification, agit aussi en musicien, et fait à plein titre *résonner* ses paroles. Il semble en cela exemplaire de ce que la chanson peut être : une porosité entre le son et la langue, où le son peut se substituer au sens et le mot faire son. De cette alchimie, Aznavour était un grand connaisseur, comme peu d’autres. Citons avec lui Nougaro et Brassens, Trenet peut-être – ces paroliers qui étaient aussi musiciens dans l’âme. Ne croyons pas Aznavour quand il dit « *Comme je ne suis pas musicien* ». Ne pas être instrumentiste n’est pas ne pas être musicien. Ne le croyons pas non plus quand il affirme « *Les mots n’ont aucune importance* » : il sait se passer d’eux, mais il sait aussi les faire devenir musique par leur choix méticuleux, en artisan inspiré de la langue, et tour à tour les invoquer par leur absence, dans la pure vibration du son, ou les convoquer et les faire jouer tels des instruments.

Paradoxalement, ces matières sonores, aléatoires ou surdéterminées, nous permettent d’approcher une définition de la nature du texte de chanson. Les sons bruts ou les sons sculptés, qui sont en-deçà ou au-delà du langage, agissant sur le pur signifiant sonore, prennent en effet de surcroît une autre signification : ils manifestent la présence du corps, proposent implicitement une connaissance éactive de la chanson, disent donc à la fois l’impensé et l’évidence. Le musicien au cœur d’une jam, l’excentrique aux pas combinés qui déborde d’âme, le joueur pariant sur le hasard, le douloureux buveur-danseur, disent par un son *incorporé* ce qui est et ce qui échappe, et offrent une brèche de non-sens commun à l’auditeur. Son infra-langagier ou supra-langagier, ce son dionysiaque suppose, contient ou dépasse les effets de *parole* – et, de fait, dit en creux ce que sont les paroles d’une chanson.