



**HAL**  
open science

## ”Sur le style évidé et évident de la chanson”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Sur le style évidé et évident de la chanson” : Le popularisme en chanson. Sophie Jollin-Bertocchi, Lia Kurts-Wöste, Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (coord.). La Simplicité (Manifestations et enjeux culturels du simple en art), n° 51, éd. Champion, p. 325-340, 2017, Coll. Bibliothèque de Grammaire et de linguistique, 9782745335654. hal-01973495

**HAL Id: hal-01973495**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973495>**

Submitted on 13 Jan 2019

**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.

## SUR LE STYLE ÉVIDÉ ET ÉVIDENT DE LA CHANSON : LE POPULARISME EN CHANSON

S'il existe un genre artistique qui doit se soucier de son style sans paraître s'en soucier, c'est bien la chanson ; ce souci insouciant, cette insouciance soucieuse, c'est ce que semblerait viser une créatrice comme la chanteuse Juliette :

La chanson n'est ni populaire ni savante. Trop populaire, elle s'englué dans la bêtise et le sentiment facile. Trop savante, elle se noie dans la littérature qui n'est pas faite pour l'accueillir dans son sein exigeant (Juliette Nourredine, propos recueillis par Pierre-Yves Monin, *La Chanson est vivante*, Paris, PUF, Cités, 2004/3 - n° 19, pages 115 à 116).

Cet entre-deux, la chanson *Mistral Gagnant* l'illustre à merveille :

Ah... m'asseoir sur un banc / cinq minutes avec toi  
Et regarder les gens / tant qu'y en a  
[...] Te parler du bon temps / qu'est mort et je m'en fous  
Te dire que les méchants / c'est pas nous  
Que si moi je suis barge / ce n'est que de tes yeux  
Car ils ont l'avantage / d'être deux. (Renaud, *Mistral gagnant*, Album *Mistral gagnant*, 1985)

Cette chanson, l'une des plus illustres du répertoire français, est un petit miracle : Renaud est certainement de tous nos interprètes le moins équipé vocalement, son corps et sa scénographie sont loin des standards héroïques ou érotiques, les paroles adoptent un style familier mâtiné de langage enfantin, l'harmonique semble improvisée par un enfant de huit ans, un soir de Noël 72 sur un orgue Bontempi. Et pourtant, si aucun des quatre éléments constitutifs du genre chanson (système linguistique, système musical, système vocal, système scénique<sup>1</sup>) ne représente en soi une performance, la chanson accomplit un miracle de justesse émotive. On invoquerait alors habilement l'alchimie ! J'ai moi-même parlé

---

<sup>1</sup> Lire l'article fondateur de Robert Giroux, «Chanson et sémiologie», p. 41 à 52, dans *La Chanson française contemporaine*, dir. U. Moser Mathis Symposium de l'Université d'Innsbruck, 1995.

d'émulsion des différentes composantes<sup>2</sup>. Je crois pourtant que cet exemple, cette chanson, et bien d'autres, nous obligent à chercher ce qui, au-delà d'une mise en musique, mise en voix, mise en scène, en oubliant momentanément l'intermédialité, rend si attractif un si simple assemblage de paroles prévues pour le chant. C'est ce que j'ai nommé il y a près d'une dizaine d'années le popularisme du genre chanson.

Si la langue était seulement un moyen de communication, juste un moyen de la juste communication, le style obéirait, comme en phonologie, à la loi du moindre effort ; la forme chercherait au maximum de ses potentialités dénotatives l'évidement de l'expression de la pensée et l'évitement des connotations qui pourraient entraver cette juste expression. Or, la langue dans toutes ses manifestations discursives, et notamment dans les genres littéraires, n'est pas que la communication d'un explicite, elle est encore et surtout la transmission d'un implicite. L'énonciateur, jugeant de manière relative et subjective, la qualité de réceptivité qu'il souhaite virtuellement établir, estimera le seuil au-delà et en deçà duquel la connivence sera le mieux entretenue.

La simplicité d'un texte de chanson<sup>3</sup> est donc d'abord liée à des contraintes de production : contraintes du médium vocal, soumis à la fragile et volatile audition du récepteur, commercialisation à tendance massive (pour toucher le public le plus grand, il faut toucher le plus grand public), formatage des modes de diffusion. Fabriqué par laisser-aller et sous la contrainte vocale et commerciale de la durée limitée, un texte de chanson est tout mité de béances ; plus qu'une autre pièce littéraire, il joue sur le hors-texte : dans une chanson, on a à peine le temps d'entrer en sympathie avec une inquiétude, une extase, une aporie sentimentale ou existentielle et encore a-t-il fallu davantage les deviner qu'on ne nous les a exposées. Nous prendrons d'abord appui sur l'une des plus célèbres chansons de Barbara, *Pierre*<sup>4</sup>. Elle figure sur l'album 1964, *Barbara chante Barbara*, et cette pièce pourtant très sobre va marquer les esprits. Sauf la progression chronologique de l'anecdote, rien ne se construit psychologiquement dans ce texte minimaliste pour lequel n'est apportée qu'une mince contextualisation ; pas d'enjeu dans ce récit bref : la fugitivité des perceptions qui y sont recensées rend impalpables et incertains

<sup>2</sup> Voir Joël July, «Chanson Mayonnaise», dans *La Chanson populittéraire*, dir. G. Bonnet Paris, Kimé, 2012.

<sup>3</sup> Et signalons que le premier titre de l'album *Orpailleur* - novembre 2013 - de Gaëtan Roussel (ex chanteur et parolier du groupe Louise Attaque) s'intitule justement *La Simplicité*.

<sup>4</sup> *Pierre* (Barbara/Barbara), Album *Barbara chante Barbara*, éd. Tutti, 1964.

les sentiments qui y sont suggérés. Tout semble tenir (tenir la distance et tenir la durée) grâce à la mise en musique et la mise en voix qui dégagent et amplifient le thème de la rêverie.

Il pleut  
 Il pleut  
 Sur les jardins alanguis  
 Sur les roses de la nuit  
 Il pleut des larmes de pluie  
 Il pleut  
 Et j'entends le clapotis  
 Du bassin qui se remplit  
 Oh mon Dieu, que c'est joli  
 La pluie...

Dès que Pierre rentrera  
 Tiens, il faut que je lui dise  
 Que le toit de la remise  
 A fui.  
 Il faut qu'il rentre du bois  
 Car il commence à faire froid  
 Ici...  
 Oh Pierre... / Mon Pierre.

Sur la campagne endormie  
 Le silence et puis un cri  
 Ce n'est rien, un oiseau de nuit  
 Qui fuit.  
 Que c'est beau cette pénombre  
 Le ciel, le feu et l'ombre  
 Qui se glisse jusqu'à moi  
 Sans bruit...

Une odeur de foin coupé  
 Monte de la terre mouillée  
 Une auto descend l'allée,  
 C'est lui...

Oh Pierre  
 Pierre...

Barbara abandonne, pour la première fois<sup>5</sup>, des structures métriques trop convenues, l'heptasyllabe est ralenti par des prolongements répétitifs (*Il pleut*) qui renforcent le caractère oral du monologue intérieur

---

<sup>5</sup> Lire à ce sujet Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, coll. Textuelles, 2004.

(l'impératif d'étonnement *Tiens*) ; elle multiplie les résonances phoniques par les rimes en [i] et les suggestives allitérations en [l] dans le premier mouvement musical. Une femme, presque fébrilement, attend son compagnon au prénom si répandu et si symbolique et commente futilement dans cette attente le climat pluvieux du soir bucolique. Le sentiment amoureux ne se lit qu'entre les lignes, implicitement, et l'échéance des retrouvailles, dont on pourrait finalement douter, est renvoyée au hors-texte. Pourquoi ce vague à l'âme et cette réceptivité aux émotions ? Est-ce bien l'automobile de Pierre qui s'annonce dans l'allée ? Pierre n'était-il pas devenu une chimère ? La lettre de la chanson est à la fois enfermée dans le cadre figé de son système métrique (si libéré qu'il apparaisse déjà), dans celui de la brièveté du genre chanson, dans celui de la parole monologale et tout particulièrement dans les limites sensorielles que cette conscience s'accorde. Le texte est en suspension et en rétention. Et ce sont la voix et les plages murmurées qui permettent à l'auditeur de sortir du cadre (qui l'y incitent et l'y autorisent aussi) pour chercher du sens (signification et orientation), l'enjeu de cette parole posée au creux de son oreille.

## ORALITÉ

Nous aborderons en tout premier lieu la notion d'oralité, qui confère à la chanson en grande partie son intelligibilité ; si elle la cantonne dans un domaine populaire stigmatisé par les études savantes, l'oralité peut aussi être la source, une fois le texte chanté posé sur le papier, d'une redoutable complexité que l'interprétation seule mettra en valeur ; et ce, notamment dans la chanson moderne, celle qui sort du réalisme social et larmoyant avec Charles Trenet, puis la naissance des ACI et la Rive Gauche, c'est-à-dire l'immédiat après-guerre.

Le cas de la chanson *Orly* de Jacques Brel nous a toujours paru frappant et audacieux : « Tout à l'heure, c'était lui lorsque je disais 'il' ». Le poète vient, dans le deuxième couplet, rectifier une méprise de l'auditeur au premier couplet. Semblant s'apercevoir que sa première information était incomplète, il précise que « maintenant », « ils pleurent tous les deux » et s'autorise un emploi autonome et métalinguistique du pronom *il* pour surdéterminer la première occurrence. Cet effet de sincérité, de témoignage authentique, de prise sur le vif qui accroît l'émotion de l'auditeur, dénonce en même temps le contrat énonciatif de la chanson, ou plutôt le déporte sur le seul plan d'une communication verbale. Cette prise de conscience que la chanson appartient d'abord au discours cadre qui la

supporte permet alors une prolifération des changements d'énonciation ou plutôt des enchâssements énonciatifs, comme si la voix avait désormais tous les droits, notamment celui de faire entendre d'autres voix, plus diffuses, plus lointaines. Tandis que la chanson traditionnelle donnait toujours à comprendre les discours rapportés par un changement de strophe (et donc un changement de rythme musical) ou un verbe insertif, la chanson moderne va sentir que l'auditeur est prêt pour rétablir les différentes sources de la polyphonie. Ainsi, le discours direct libre permet des hésitations, des glissements, des imbrications riches sur le plan de l'ambiguïté textuelle, mais également très jouissives pour un auditeur complice de ces discours seconds ou représentés comme tels.

Car les brèches discursives fonctionnent comme des dérapages, dans lesquels l'auditeur perd totalement la logique de la distribution de la parole. L'effet stylistique souhaité est souvent la confusion et l'enchevêtrement des répliques. Nous assistons systématiquement aujourd'hui en chanson à une juxtaposition complexe des niveaux discursifs ; pour preuve ce texte de Gaëtan Roussel, auteur et interprète du groupe Louise Attaque<sup>6</sup> :

Hier soir, j'ai flashé sur la brune  
 Hier soir, j'ai navigué dans la brume  
 On est allés sur les quais s'enlacer  
 Ce matin, c'est Donne-toi la peine de me regarder  
 Fais donc l'effort de te retourner  
 J'ai tant de peine à te regarder  
 Mais m'éloigner, m'éloigner, m'éloigner de vous je voudrais

Hier soir j'ai décroché la lune  
 Hier soir j'ai gravi cent une dunes  
 J'ai même poussé jusqu'à l'odeur  
 D'un homme qui te revient en sueur  
 Ce matin c'est Ôte donc la tête de l'oreiller  
 Fais donc chauffer le jus s'il te plaît  
 Regarde l'café t'as fait déborder  
 Mais m'éloigner, m'éloigner, m'éloigner de vous je voudrais

Ce soir, je crache sur la brune  
 Ce soir, je crache dans la brume  
 Ce soir, je crache sur la lune  
 Ce soir, je crache sur les dunes  
 (Louise Attaque, *La brune*, in Album *Louise Attaque*, 1997)

<sup>6</sup> On pourra aussi apprécier l'intertextualité quasi parodique de ce texte avec la chanson *L'éducation sentimentale* de Maxime Le Forestier : «Ce soir à la brume / Nous irons ma brune / Cueillir des serments».

Dans chaque strophe, une répartition s'installe entre des vers qui présentent au passé composé les actions de la veille et les propose, fictivement (?) en discours au partenaire de nuit, vraisemblablement « la brune » du titre et de la première phrase, et des vers qui remplacent les actions du « matin » au présent, derrière le présentatif *c'est* à valeur programmatique, par de possibles phrases au discours direct : possibles car il n'est pas certain qu'elles aient toutes été prononcées aussi directement dès le lendemain de la rencontre amoureuse. Pourrait-on être aussi goujat ? Même si c'est justement cela que la chanson veut démontrer. Et c'est encore tout le bénéfice de cette juxtaposition / imbrication libre des discours : est-ce seulement des paroles masculines ou émanent-elles aussi de l'autre partenaire, *animal* – tout aussi – *triste* ? Où s'arrête leur verbalisation ? Et que penser du dernier vers épiphorique qui passe soudainement à un vousoiement très distant, preuve apparente et à rebours qu'il s'agissait là d'une pensée rapportée ? Ces questions que pose le commentateur n'effleurent certainement à aucun moment l'auditeur qui saisit globalement l'état dégrisé et le ton désabusé du chanteur, quel que soit le degré d'authenticité et de réciprocité des paroles échangées. L'impression générale domine (celle du *post coïtum...*) sans qu'il vaille la peine de déplier le texte ou de laver le linge sale, heureusement !

Tout texte de chanson pose donc toujours une question d'énonciation dont il est entendu à l'écoute de la chanson qu'il n'y a pas matière à se la poser (car le corps de l'artiste donne une forme à la personnalité qui dit *je*, car la voix de l'interprète rapporte en les imitant les conversations de second plan qui ont eu lieu hors des bornes temporelles de l'énonciation).

A côté de cette polyphonie débridée qui mime l'oralité, il faudrait aussi évoquer une oralité truquée qui fait l'ostentation d'un langage familier. Nous avons déjà montré dans *Esthétique de la chanson française contemporaine*<sup>7</sup> que ce que l'on prenait parfois pour du langage familier (phénomène linguistique qui correspond peut-être à certaines chansons réalistes du Music Hall ou à certains genres particuliers) n'était souvent qu'une combinaison entre un niveau de langue relativement élaboré et des termes populaires qui y faisaient une percée remarquable. Le vocable choquant n'est pas une bizarrerie langagière ou l'idiolecte particulier d'un chanteur vulgaire, il est à la fois un signe extérieur de son désarroi intérieur, la manifestation de sa liberté linguistique.

<sup>7</sup> Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. Univers musical, 2007.

tique, la preuve de son souci d'expressivité et un signal phatique à l'adresse de l'auditeur.

Dans une situation diaphasique de la langue française où l'expression écrite et l'expression orale sont quasiment en diglossie, où la parole publique ne brasse pas du tout le même lexique que la parole privée, l'utilisation, courante au quotidien, d'une formule extrêmement familière reste en chanson un geste interdit et puissant qui n'a rien de banal. Or la grossièreté de certains textes, loin d'être l'apanage du rap de banlieue, est une posture nouvelle qu'il ne faut pas cantonner à une tendance populacière. Au contraire, alors que les mots triviaux sont éliminés des chansons préfabriquées, ils viennent trouer des textes sobres et surprendre l'auditeur par leur crudité dissonante comme des saillances. Dans cette chanson d'Alex Beaupain, la pacotille désigne symboliquement la superficialité de la compagnie incriminée :

Pacotille, / Verroteries et breloques  
 Plus ça brille, / Plus c'est faux, plus c'est toc  
 Pacotille, / Tout ce que tu m'as dis  
 Pacotille, / Du vent, des conneries

Pacotille, / Zéro carats walou  
 Une chenille / Sans papillon au bout  
 Pacotille, / Ca te va comme un gant  
 Ça t'habille / Mieux qu'une robe Saint Laurent  
 (Alex Beaupain, *Pacotille*, Album *Après le déluge*, 2013)

Les mots mis en exergue à la rime (et à la fin des phrases musicales) *toc*, *conneries*, *walou*<sup>8</sup>, onomatopée lexicalisée, grossièreté, terme emprunté à l'arabe par l'argot de banlieue, sont surprenants et saisissants mais pourrait-on dire que leur emploi familier, leur extraction populaire, dans ce cotexte discursif donnent un surcroît de vérisme à la plainte du chanteur ? La rendent-ils plus orale, moins fictive ? Nous n'en sommes pas convaincu et leur mise en valeur sert également une mise à distance. Sans être tout à fait des emplois en mention, ils accentuent l'attitude distanciée et cynique de l'énonciateur.

Certes ce langage sporadiquement vulgaire pourrait servir d'illustration à une revendication populaire de la Nouvelle Scène française à l'image du verlan argotique qui a favorisé le réalisme urbain des textes de Renaud, deux décennies plus tôt. Car au-delà du mot vulgaire, ce sont

<sup>8</sup> Dans une expression en arabe *walaw* veut dire : « même pas... » et dans l'arabe dialectal maghrébin, c'est devenu *walou* qui veut dire « rien, rien du tout ».



d'autres tics du langage familier dont nous aurions pu montrer la fréquence dans les paroles des chansons contemporaines : adverbes intensifs, incidentes, interpellations, mises en relief, approximations, indéterminations, scories..., tout un ensemble de faits linguistiques qui simulent le négligé de la parole, cherchent la connivence avec l'auditeur en lui donnant par un lexique et des procédés familiers l'illusion de l'intime. Mais en plus de ce bénéfique, la percée dérangement de l'oral familier (que ce soit le discours indirect libre ou le matériau verbal hétéroclite) nous force à penser cette incursion comme un artifice qui colore l'ensemble d'une spontanéité truquée ; maquillage local d'un texte écrit qui doit être parole et paraître telle.

Le popularisme de la chanson française contemporaine, ce serait un moyen terme mais aussi un jeu de dupes, mais aussi une tension<sup>9</sup> entre une parole qui cherche le naturel et le spontané et une attitude poétique qui réinvente le langage, en l'exposant.

## EVIDENCE

Plus que l'oralité qui n'évalue qu'une perception un peu trop attendue de la simplicité, il faudrait appréhender la chanson à partir de son évidence, qui permet à l'auditeur de l'écouter sans un effort caractérisé et de se l'approprié (la goûter, la mémoriser, la citer, la chanter).

Nous pourrions penser que le critère de la simplicité fera ligne de partage entre une chanson dite de variété et une chanson à texte, dont l'abord ne serait pas facilité à outrance par le créateur. C'est, je crois, une vision manichéenne dont il faudrait se débarrasser, même si elle contient forcément un clivage pratique et avantageux. Il y aurait donc d'une part des chansons auxquelles, avant même de les avoir entendu chantées, nous pourrions raisonnablement (c'est-à-dire après réflexion, en mobilisant des arguments, face au seul texte et pour des raisons qui appartiennent à la littérature) accorder le brevet de poésie. Élitistes, elles seraient forcément rares puisque d'abord elles dénonceraient le code d'intelligibilité d'un texte par sa seule audition, ensuite risqueraient l'échec commercial, enfin appartiendraient bien ingratement à un genre qui prévoit des atouts puissants dans la vocalité, des renforts par le doublement du code sémio-

---

<sup>9</sup> Nous sommes bien conscients qu'aucun de ces attributs n'est équivalent à l'autre mais chacun se justifie pourtant par rapport au degré particulier de représentation de ces deux tentations, leur dosage, leur complicité : adhérer à une parole commune et cliché, s'en déporter, employer le langage de la rue ou le réinventer.

tique musical et elles refuseraient pourtant d'en profiter pleinement. Des chansons poétiques qui ne s'inscriraient dans la catégorie musicale que par hasard, gratuitement, sans finalement en tirer d'avantages. Et il y aurait d'autre part des chansons plus populaires<sup>10</sup>, plus populistes qui, elles, se réaliseraient poétiquement seulement lors de la performance, cette exécution intermédiaire qui suffirait à combler le manque.

Nous pensons au contraire que par son style plus ou moins évident, mais toujours plus que moins, toute chanson cache un potentiel de poéticité qui serait en fait moins visible que prévisible, c'est-à-dire moins apparent et vérifiable dans le texte même que lors de la réception de la chanson organique. On trouve dans le roman de Michel Houellebecq *La Possibilité d'une île* une réflexion curieuse de son personnage principal Daniel. Celui-ci entend dans un bar madrilène une chanson aux paroles simplistes et il s'en émeut, pourtant peu enclin à ce genre de sensiblerie : « Toujours est-il que le refrain était : *Mujer es fatal*, et je me rendis compte que cette chose si simple, si niaise, je ne l'avais jamais entendu exprimer aussi exactement [...] ». (Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, p. 312.)

---

<sup>10</sup> Pour clarifier les sens multiples de l'adjectif *populaire* lorsqu'il se met en collocation avec le substantif *chanson*, on pourrait se référer à l'ouvrage de Jean-Nicolas de Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS éditions, 2010, notamment le chapitre IV, pages 79 à 104. Pour éclaircir l'analyse lexicographique très détaillée qui y est menée, il faudrait établir trois significations qui sont chacune plus ou moins convoquée selon le contexte et l'objet épinglé ; un premier sens proviendrait de l'expansion « écrite par le peuple » : ce serait la chanson anonyme, folklorique, régionale, chanson des rues, dite de tradition orale. Une chanson populaire désignerait une deuxième zone d'occurrences comme « écrite pour le peuple » ou « écrite pour plaire au peuple » : ce serait la signification la plus étendue du lexème – mais pour nous la plus subjective et la plus sujette à caution : chanson facile, populiste, peut-être justement celle à laquelle on fait référence le plus souvent aujourd'hui sous le génitif *de variétés*. Enfin, le sens le plus actuel et lié à la production discographique découlerait de l'expansion « appréciée par le peuple », c'est la chanson commerciale, chanson de masse, chanson à succès, le tube, le *hit*, promotion toute relative et éphémère puisque bien des chansons abondamment entendues et vendues n'entrent pas pour autant dans le patrimoine chansonnier. En diachronie, une chanson connue, célèbre, n'appartient pas forcément à cette troisième catégorie. Comme bien des chansons à texte sont désormais plus reconnues (et donc célèbres) qu'elles ne furent connues de leur temps, on peut se demander si la deuxième catégorie ne cache pas une forte hétérogénéité ou au contraire s'il ne s'agit pas d'un critère définitionnel (toute chanson serait faite pour plaire – immédiatement de préférence – à l'ensemble des récepteurs quelles que soient leurs attentes) : Léo Ferré répète qu'il est « un artiste de variétés » (*Le Conditionnel de variétés*, 1971, Album *La Solitude*, Barclay) et Barbara affirme dans son ultime texte : « J'suis une chanteuse de boulevard » (*Femme piano*, Album *barbara*, 1996).

Il n'y a donc pas une équivalence du type « moins d'évidence, plus de poésie / plus d'évidence, moins de poésie ». Dans un article savant, Philippe Jousset rappelle les multiples positions de principe qu'a connues la littérature en faveur d'un atticisme stylistique, seul capable de rendre compte fidèlement de la vérité de l'âme, seul capable de mettre en adéquation les choses du monde et leur expression sensible :

Ces professions de foi, pour n'être pas homologues, n'en témoignent pas moins d'une idéologie ou d'une éthique persistantes de la littérature définie, de manière conservatoire, négativement comme le contraire du style fleuri ou orné (préciosité, galanterie...), la résistance contre un abus de la langue aux fins d'effet ou son usage dans un but de subjugation ou d'intoxication<sup>11</sup>.

Il montre ainsi combien cette orientation vers un style neutre et nu reste un vœu pieux même chez les auteurs qui le préconisaient. Or ce n'est pas tout à fait à cette espèce de simplicité calculée et obtenue par retranchement des fioritures que nous pensons en jugeant le texte de chanson selon un critère d'évidence. Car, d'une part, des fioritures, une chanson, pièce dense, peut en être truffée et, d'autre part, tout autre stratégie que l'évidence condamnerait une chanson à ne pas remplir son principe d'efficacité et d'immédiate intelligibilité<sup>12</sup>. C'est moins un dépouillement de parti pris qu'une nudité nécessaire que notre étude doit mettre au jour : un protocole de simplicité.

De fait, ce protocole de simplicité pourrait difficilement être pertinent si on l'appuyait sur le seul lexique car il y a après tout, et quels que soient nos préjugés à l'égard du code, autant de difficultés pour un amateur de Rap à écouter l'argot désuet de Léo Ferré ou les expressions figées datées de Georges Brassens que pour ceux qui les comprennent aisément à trouver intelligibles des textes de La Fouine, Abd Al Malik ou I AM. La rime elle-même, pourtant si lâche en chanson, ne peut être tenue pour un facteur de simplicité car si des époques ont voulu (ou su, ou pu) la maîtriser en chanson, elle est aujourd'hui, depuis Gainsbourg et sous l'influence grandissante du slam, un flagrant facteur ludique de plaisir mais aussi de

<sup>11</sup> Philippe Jousset, « Dans le simple appareil... En finir avec le style ? », dans *Le Mot propre et la Périphase*, dir. J.-C. Cavallin, J.-D. Mazaré Paris, éd. Classiques Garnier, 2014, p. 104.

<sup>12</sup> « 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.

complexification. C'est donc souvent la syntaxe qui se plie aux segments rythmiques et aux unités mélodiques qui devrait porter le chapeau de la simplification du genre chanson : « Pour faire entendre l'oralité quotidienne dans un texte, il faut d'abord simplifier à l'extrême le moule de la phrase littéraire »<sup>13</sup>, dit Gilles Philippe. Mais l'on relèverait toutefois des spécimens d'hypotaxe qui déstabiliseront une audition aisée (de Brassens à Renan Luce). A quoi tient alors, à l'audition, l'évidence de la chanson ? A l'audition, justement. Même avec une syntaxe débordante, un vocabulaire clanique et /ou une rime équivoque, les chansons restent évidentes, car le critère de jugement de leur recevabilité s'appuie sur un oral :

- un oral rendu fluide par l'expressivité de la voix, une voix qui met l'auditeur dans le bain, lui donne en quelque sorte un texte déjà mâché,
- un oral aplani par un sentiment de « déjà dit » : multiples jeux intertextuels, refrains qui font réentendre, goût des stéréotypes et des lieux communs<sup>14</sup>,
- un oral aminci par l'exigence du genre bref, du formatage commercial, de la concurrence musicale, de la vacuité des mots répétés...

A titre d'exemple nous pourrions mentionner l'utilisation des stéréotypes à travers l'une des pratiques les plus modernes et fréquentes de la production contemporaine et qui pourtant relève par excellence de la manipulation des clichés, c'est-à-dire l'insertion des antonomases publicitaires<sup>15</sup>.

Au-delà du stéréotype, la chanson part souvent du présupposé idéologique, du convenu de l'idée. Souvent, elle finira par le contester, comme l'illustrent les nombreuses chansons qui s'appuient sur un schéma de concession et s'ouvrent sur la locution adverbiale « Bien sûr » (*Göttingen* – Barbara, *Chanson des vieux amants* – Brel, *Chanson de Prévert* – Gainsbourg, *Ne partons pas fâchés* – Raphaël, *L'Inconstant* – Daho, *Les Filles qui s'appellent Valérie* – Oldelaf, etc.). Ces chansons nous prennent à rebrousse poil ; et ce seraient des chansons à texte puisqu'elles nient les évidences après les avoir exposées et utilisées. On les trouvera plus exigeantes et on aura raison. Exigeantes certes, mais exigeantes pour elles-même plus que pour le public envers lequel elles doivent tout de même apparaître comme simples. Les aspects en langue

<sup>13</sup> Gilles Philippe, *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009, p. 64.

<sup>14</sup> Voir Lucienne Bozzetto, « Chanson lieu commun », *La Chanson en lumière*, Stéphane Hirschi (dir), 1997.

<sup>15</sup> Voir notre analyse de la chanson d'Alain Souchon, *Putain, ça penche*, Album *La Vie Théodore*, 2005, dans *Liste et effet liste en littérature*, dir. S. Milcent-Lawson et alii, Paris, éd. Classiques Garnier, 2013, p. 454-455.

et style de ce que j'ai appelé le popularisme en chanson, vertu d'un texte funambule qui d'un côté affiche sa littéarité tout en la maîtrisant et de l'autre emprunte les filons traditionnels de l'oralité pour mieux les déborder seraient donc à chercher bien au-delà des seules analyses de lexicologie, de syntaxe et de versification. On les dénicherait du côté de l'ellipse, des défigements, de la néologie, des énonciations instables, du discours autre, des coq à l'âne, des gros mots, des répétitions, et surtout des clichés avec l'évidence desquels la chanson joue pour les contourner, les détourner, les railler ou, à défaut, les exposer, les illustrer, les abreuver.

### ÉVIDEMENT

Enfin, même si, très relativement, la chanson doit rester « maigre » et que ce style est pour elle une contrainte générique, on posera tout de même la question de l'intérêt d'un tel processus de simplification du style : on l'appréhendera comme un jeu (littéraire) de connivence. Il s'agit *d'évider* le texte pour le rendre le plus possible *évident* pour l'auditeur : mise en demeure de colmater les brèches, d'imaginer un hors-texte, donc une invitation à la voyance, à « faire du sens » par lui-même, à chercher une vérité essentielle au-delà de ce qui est dit (et d'abord à partir des autres matériaux utilisés – musique, arrangements, voix, performance scénique, images du support vidéo –, et ensuite à partir de ce à quoi le texte minimal pourrait faire écho dans l'intimité du destinataire privilégié<sup>16</sup>) en s'appropriant jusqu'à l'obsession<sup>17</sup> la chanson évidée. On pense aux vers d'oreille et à la réinterruption<sup>18</sup> mis en valeur par Peter Szendy.

<sup>16</sup> « 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 absents. » (Roman Jakobson, « Structures linguistiques subliminales en poésie » [1970], *Huit questions de poétique*, Le Seuil, coll. Point essais, 1977, p. 110)

<sup>17</sup> Nous pensons à la notion de ver d'oreille que reprend et approfondit Peter Szendy dans *Tubes, La Philosophie dans le juke-box*. Pour suivre Szendy, le « ver d'oreille [est une] mélodie obsédante qui ne cesse de se reproduire, à d'innombrables exemplaires, dans l'âme des mélomaniaques que nous sommes. » (Peter Szendy, *Tubes, La philosophie dans le Juke-box*, éd. de Minuit, 2008, coll. Paradoxe, p. 79)

<sup>18</sup> En ce que des bribes de la chanson surgissent dans notre quotidien intime et se superposent avec le réel, à la manière dont le film de Resnais, *On connaît la chanson*, vient inciser le discours des personnages avec des fragments de textes célèbres. Voir Peter Szendy, *op. cit.*, p. 74.

Toute chanson aspire à devenir madeleine. Et elle le devient quand elle induit par ses manques une surinterprétation compensatoire, retournant le défaut herméneutique bien souligné par Antoine Compagnon :

Le texte ne veut pas dire ce qu'il dit : il veut dire ce qu'il ne dit pas. Dès qu'on entre dans le champ du non-dit, de l'implicite, de la figure, les écluses de l'interprétation s'ouvrent toutes grandes. (Antoine Compagnon, *Chat en poche, Montaigne et l'allégorie*, Paris, Le Seuil, coll. Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, 1993, p. 8-9.)

Cette ouverture, je la vois exemplairement se réaliser dans une chanson simple de Vincent Delerm, *Le Baiser Modiano*, qui semblerait pourtant par son titre parodier l'intellectualisme :

C'est le soir où près du métro  
 Nous avons croisé Modiano  
 Le soir où tu ne voulais pas croire  
 Que c'était lui sur le trottoir  
 Le soir où j'avais dit « tu vois  
 la fille juste en face du tabac  
 Tu vois le type derrière, de dos  
 En imper gris, c'est Modiano »

C'est le soir où nous avons pris  
 Des mojitos jusqu'à minuit  
 Le soir où tu as répété  
 « Peut-être il habite le quartier »  
 Le soir où nous sommes revenus  
 En dévisageant toute la rue  
 En cherchant derrière les carreaux  
 L'ombre chinoise de Modiano

C'est le soir où je repensais  
 A la veille du bac de français  
 « En vous appuyant sur le champ  
 Lexical de l'enfermement  
 Vous soulignerez la terreur  
 Dans le regard du narrateur »  
 Dans les pages cornées d'un folio  
 Voyage de noces de Modiano

Et le baiser qui a suivi  
 Sous les réverbères, sous la pluie  
 Devant les grilles du square Carpeaux (bissage des trois vers précédents)  
 Je l'appelle Patrick Modiano  
 (Vincent Delerm, *Le Baiser Modiano*, Album *Kensington square*, 2005)

« C'est le soir », dit le chanteur de Vincent Delerm, au début de chaque huitain : pas un présentatif d'actualisation mais l'extraction d'un souvenir. Quel soir ? C'est la mémoire sans date, c'est la mémoire qui associe deux événements contingents (Modiano et les amants), deux lignes de vie qui se croisent dans une totale dissymétrie (eux se fabriquent des souvenirs, lui, « ombre chinoise », inattentif à ce que son apparition si désintéressée a pourtant réussi à provoquer à distance et par hasard). L'anaphore « C'est le soir où » est précieuse en tant que stimulatrice de sous-entendus : c'est elle qui donne au texte sa simplicité (orale et répétitive), sa discursivité (identifier la soirée pour un destinataire oublieux), son suspens (que se passera-t-il ? et la chanson ne parlera-t-elle que de cette vaine recherche de Modiano ?) et sa valeur mémorielle (qui touche alors au psychologique : d'où le chanteur fait-il cette réminiscence, c'est-à-dire dans quel état ? Pourquoi en parler par ce biais ? Pourquoi ne pas aller droit au but : c'est le soir où nous nous embrassâmes ? Pourquoi cette pudeur, cette défiance vis-à-vis du destinataire ?). D'autant que le fil mémoriel se tisse d'effets de réel qui le concrétisent : le square Carpeaux prend toutes les vertus du toponyme 1) localisation précise à la manière du « Name dropping » dont Delerm a fait sa spécialité, 2) valeur psychologique : nommer le lieu pour sacraliser l'événement comme pour « le baiser »<sup>19</sup> de Jacques Prévert, 3) valeur sociale : lieu chic et bobo pour les années 90 où pourrait se situer l'anecdote selon l'âge de Delerm, 4) valeur littéraire par la conjonction avec les œuvres de Modiano, c'est le Paris du 18<sup>e</sup> arrondissement de *Dora Bruder* ; l'imper gris, le réverbère et le baiser sous la pluie renvoient aux années 40-50, à Doisneau... Si la troisième strophe semble anachronique, elle rajoute comme les mojitos un peu d'adolescence dans cette soirée : tous les étudiants commentent encore plusieurs mois ou plusieurs années après les épreuves des intitulés du bachot. Elle explique peut-être aussi pourquoi le garçon connaît Modiano alors que la fille semblait ne pas le connaître, elle met aussi en attente le baiser, annoncé seulement par le titre qui pour ce genre scénique ou radiophonique n'a pas la même valeur annonciatrice qu'en littérature.

Or le matériau textuel, le prétexte, ne vise pourtant qu'à l'insignifiance : le sujet d'une épreuve de baccalauréat, un jeu de cache-cache stupide et enfantin, des discours directs d'une extrême banalité « Peut-être il habite le quartier », et très relâchés « tu vois/ La fille juste en face

<sup>19</sup> Jacques Prévert, « Le jardin » in *Paroles*, éd. Gallimard [1949], coll. Folio, 1972, p. 202.

du tabac/ Tu vois le type derrière, de dos/ En imper gris, c'est Modiano ». Il faut donc mêler au texte ses vides qui constitueront le « code d'intelligence » avec le récepteur, lequel permettra la bonne écoute : création d'un microcosme formel (versification, structure, refrain), énonciatif, thématique, qui ne se suffit pas à lui-même, qui ne fait jamais que planter le décor, une petite planète pleine de fissures, par où le sens s'échappe, pour échapper à notre conscience sans échapper à nos pores. Et ce hors-texte, pour ne pas compliquer le genre chanson, doit toujours rester à portée d'esprit de l'auditeur sans hypothéquer la réception, la première écoute. C'est là que le déploiement du texte sur une ligne musicale et vocale prend toute son importance. Le hors texte germe dans les ponts ou les vocalises, dans l'introduction ou à la coda. Le texte de chanson n'est pas une histoire, il est un accompagnement d'histoires :

Dans la chanson, quelque chose passe (et non se passe), qui n'a pas rapport avec une histoire ou un sens proprement dit, mais avec un bouleversement affectif. [...] Il y a là une injonction esthétique nouvelle, l'utopie d'une littérature qui n'aurait rien à dire (c'est-à-dire pas de message fermé) mais tout à laisser entendre, une littérature en tout cas non réductible à un effet de stricte signification [...]<sup>20</sup>.

Joël JULY

Université d'Aix-Marseille

EA 4235, CIELAM (Centre Interdisciplinaire  
des Études en littérature d'Aix-Marseille)

---

<sup>20</sup> Michaël Ferrier, « Pays profond de l'ouïe », *Variétés : littérature et chanson*, dir. Stéphane Audeguy et Philippe Forest, NRF, n° 601, juin 2012, p. 39-40.



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bozzetto, Lucienne, « Chanson lieu commun », dans *La Chanson en lumière*, dir. Stéphane Hirschi 1997.
- Compagnon, Antoine, *Chat en poche, Montaigne et l'allégorie*, Paris, Le Seuil, coll. Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, 1993.
- Ferrier, Mickaël, « Pays profond de l'ouïe », dans *Variétés : littérature et chanson*, dir. Stéphane Audeguy et Philippe Forest NRF, n° 601, juin 2012.
- Giroux, Robert, « Chanson et sémiologie », dans *La Chanson française contemporaine*, dir. Ursula Moser Mathis, Symposium de l'Université d'Innsbruck, 1995.
- Houellebecq, Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
- Jousset, Philippe, « Dans le simple appareil... En finir avec le style ? », *Le Mot propre et la Périphrase*, dir. J.- Ch. Cavallin, J.-D. Mazaré Paris, Classiques Garnier, 2014.
- July, Joël, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, coll. Textuelles, 2004.
- July, Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers musical, 2007.
- July, Joël, « Chanson Mayonnaise », dans *La Chanson populittéraire*, dir. Gilles Bonnet Paris, Kimé, 2012.
- July, Joël, « Sens poétique de la liste en chanson », dans *Liste et effet liste en littérature*, dir. Sophie Milcent-Lawson et alii, Paris, éd. Classiques Garnier, 2013.
- Nourredine, Juliette, propos recueillis par Pierre-Yves Monin, *La Chanson est vivante*, PUF, Cités, 2004/3 - n° 19, ISSN 1299-5495.
- Philippe, Gilles, *La Langue littéraire*, Paris, éd. Fayard, 2009.
- Prévert, Jacques, « Le jardin » in *Paroles*, éd. Gallimard [1949], col. Folio, 1972.
- Surmont (de), Jean-Nicolas, *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS éditions, 2010.
- Szendy, Peter, *Tubes, La philosophie dans le Juke-box*, éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2008.