

”L’ÉTOFFE DE LA STROPHE EN CHANSON”

Stéphane Chaudier, Joël July

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier, Joël July. ”L’ÉTOFFE DE LA STROPHE EN CHANSON”. Michèle Monte, Stéphanie Thonnerieux et Philippe Wahl (coord.). Stylistique

méthode (Quels paliers de pertinence textuelle?), PUL, p. 345-360, 2018, Coll. Textes

Langue, 9782729709358. <http://presses.univ-lyon2.fr/collection.php?id_collection=56>. <hal-01973547>

HAL Id: hal-01973547

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973547>

Submitted on 8 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.

L'ÉTOFFE DE LA STROPHE EN CHANSON

Stéphane Chaudier & Joël July

Les rythmes, les retours de période ou de refrains me tirent des larmes¹.

Significativement, cette métaphore textile qui nous sert de titre articule le visible et l'invisible : l'étoffe s'offre à la vue, chatoie et ce faisant recouvre et dissimule ; or le style fonctionne à la manière d'une étoffe : il est cette double peau, cette seconde nature qui recouvre la première sans la faire oublier ; elle fait au contraire désirer la connaître dans sa nudité, sa splendeur originelles. Proust définit le vers comme le « corps d'une idée » ; il ajoute que, dans le cas de la poésie, il ne s'agit pas d'un corps opaque et stupide, mais d'un corps conducteur, un corps « où l'idée se diffuse et où on la retrouve ». Or tous les textes ne sont pas écrits en vers, et tous les vers ne sont pas regroupés en strophes. La strophe relève d'un choix formel ostentatoire ; cette superposition des formes vaut surexposition du code : elle sollicite l'analyse herméneutique. De quelle idée la strophe est-elle le corps ? L'étoffe de la strophe, ce serait le style qui permettrait d'en lever le patron ; sans l'hypothèse du style, sans la réalité du style, la strophe n'est rien, corps inerte ou factice étoffe. La strophe ne peut être activée comme palier de pertinence que si un lecteur décide de s'intéresser à elle, dans un geste à la fois maniaque et passionné d'investigation du sens. Or ce geste est celui qui pose, de manière fondatrice, le style comme surcroît de sens. Le style, et non simplement le sens, le texte ou le poème, est bien la condition de l'interprétabilité de la strophe.

En cela, la strophe peut être palier de pertinence. Un palier est à l'évidence une réalité spatiale ; c'est une zone que l'on aménage en vertu d'un double principe de cohérence : interne, et externe. L'horizontalité du palier (critère définitionnel) l'oppose à la verticalité de l'escalier ou du chemin (critère contrastif). En mécanique, le palier est l'élément fixe qui supporte et qui guide un axe mobile : bref, il se passe des choses dans ou sur un palier, on y agit, on s'y déplace. Pas de palier sans sujets qui s'y croisent, sans forces qui s'y exercent. La strophe est un palier intermédiaire mais nullement obligatoire dans le poème, situé entre trois modes de structuration textuelle : le vers, la phrase et le texte ; et c'est un palier qui guide vers ce sens excédentaire qu'on a nommé le style. Étoffe ou palier : tout pointe en direction de cette réalité anthropologique que la strophe aurait pour vocation de montrer par le jeu même du style. Ce dernier crypte l'humain pour le représenter ; par ce geste même, il fait croire à l'existence de ce qu'il cache. L'action institue la chose dont elle dit qu'elle procède. La notion de pertinence, qui sert

1 Jean-Paul Sartre, cité par Aliocha Wald Lasowski, *Les Larmes musicales*, Paris, éd. William Blake and co, 2012.

de complément déterminatif au nom *palier*, est elle-même relative : on n'est jamais pertinent dans l'absolu, mais toujours par rapport à quelque chose. La question devient : une fois qu'on s'est donné l'existence du style pour commenter le texte poétique, à quelles conditions la strophe est-elle signifiante ? Et de quoi ? Vaudra-t-il mieux conclure par ce constat œcuménique : autant de strophes, autant de possibilité de pertinence ? Ou faudra-t-il se risquer à déterminer, donc à limiter, la pertinence de la strophe ?

Or pour peu qu'on se réfère à nouveau au titre, vient une objection : la chanson ne se lit pas, mais elle se chante et s'écoute ; elle se met en voix sur une scène où la musique et les corps se font fête ; autant dire que l'approche que nous allons développer ne sera pas cantologique mais stylistique. Notre principe heuristique est à la fois simple et défendable : de ce que la chanson est tout autre chose qu'un texte, il ne s'ensuit pas qu'elle ne soit pas *aussi* un texte ; et *aussi* ne veut pas dire *surtout*. Certes, la chanson se publie aussi depuis le XIXe siècle sous forme de partition et non de texte ; de plus, il est difficile d'éditer avec fiabilité un corpus de chansons quand l'auteur ne se définit pas comme poète² ; autant dire qu'en chanson, la détermination de strophes est souvent le fait de l'éditeur. Ses décisions seront-elles arbitraires ? Qu'est-ce qui peut l'amener à reconnaître l'existence de strophes, à faire le pari raisonnable que des strophes existent³ ? On sait qu'en chanson, dans ce régime discursif si particulier, déterminé par les contraintes d'un genre intermédial, la question de la strophe est recouverte par l'opposition couplet / refrain. Voilà deux paliers de structuration qu'il convient d'articuler : la strophe appartient au code du poème, le couplet et le refrain à celui de la chanson. Est-il pertinent de conserver pour la chanson la notion de *strophe* ?

Nous essayerons de plaider en faveur du oui. Dans un premier temps, il faudra bien consentir à l'effort de définir ce dont il est question, la strophe. Notre corpus invitera à confronter les positions désormais classiques de Jean Mazaleyrat et Benoît de Cornulier ; puis nous ferons jouer l'existence de la strophe et celle du système complémentaire et concurrent du couplet et du refrain. Dans un second temps, nous opposerons les chansons où la strophe est hyper saillante et celle où elle est évanouissante ; car l'évanouissement est aussi doté, comme on le verra, d'une pertinence poétique. Enfin, nous montrerons que la strophe trouve sa raison d'être dans le rôle ou la vertu que les hommes, chanteurs ou auditeurs, poètes et lecteurs, s'accordent à lui reconnaître. Qu'elle soit mise en œuvre dans un discours lyrique, narratif, argumentatif ou dialogal, la strophe sert essentiellement à structurer le temps, à donner l'impression que le temps, dans et par le langage, ne se contente pas de passer, mais qu'il peut être canalisé ou maîtrisé⁴ : illusion rassurante ? Ou procédure exemplaire ? Chacun, une fois les textes lus et écoutés, pourra librement en décider.

Le *quid* de la strophe

2 Maria Spyropoulou Leclanche fournit toutes les difficultés liées à la mise en page des textes de chanson par des éditeurs qui manquent parfois moins de scrupule que de rigueur ou simplement d'une méthode acceptée et connue des usagers. (M. Spyropoulou Leclanche, *Le Refrain dans la chanson française*, Limoges, PULIM, 1998, p. 36-38)

3 Et nous en appelons tout spécialement à notre expérience d'éditeur de texte pour la publication de *Barbara L'Intégrale* aux éditions de l'Archipel en 2012. La chanson *Madame*, un peu plus loin, illustrera les hésitations d'un éditeur.

4 Nous renvoyons à la communication « Temps et chanson » proposée à deux voix pour le séminaire *La Clé des langues* de l'ENS-Lyon : http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/temps-et-chanson-283038.kjsp?RH=CDL_PLU000000_hal-01613688

Le refrain limpide et émouvant dont le vers initial donne à la chanson son titre, *Dis, quand reviendras-tu*⁵ ? permet de lier l'existence problématique de la strophe à sa capacité d'être palier de pertinence :

Dis, quand reviendras-tu
Dis, au moins le sais-tu
Que tout le temps qui passe
Ne se rattrape guère
Que tout le temps perdu
Ne se rattrape plus ?

Trois réalités se donnent sur le mode de l'incontestable : d'une part, ce texte correspond à un refrain ; deuxièmement ce refrain est composé de 6 vers, des hexasyllabes ; enfin, on reconnaît l'existence d'une ou deux rimes en /y/ et d'une espèce d'assonance : dans les vers 3 et 4, les deux phonèmes vocaliques antérieurs (è semi ouvert et /a/ ouvert) sont suivis d'une consonne /R/ ou /s/ et du problématique e caduc de la rime féminine. Malgré l'homophonie en /y/, les rimes masculines peuvent être considérées comme distinctes : la première est suffisante ; la répétition de la dernière syllabe y est fondée sur celle du morphème *tu* ; la seconde est pauvre, mais elle associe deux mots sémantiquement reliés par l'évidente isotopie du temps. Hasardons-nous sur le terrain de la strophe ; soit on nie que ce refrain soit une strophe ; ce serait l'option de Mazaleyrat ; soit on admet qu'il y a strophe ; c'est l'option Cornulier à laquelle nous nous rallierons. Mais l'existence du sizain peut-elle ou doit-elle faire oublier le mode de structuration de la strophe, c'est-à-dire l'existence de trois distiques à l'autonomie partielle ? Est-ce qu'on nie l'existence du sizain, est-ce qu'on le démembré, si on institue un palier de pertinence strophique qui lui est inférieur, autrement dit, si on étudie le sizain comme la succession de trois distiques ?

Sur la question de la strophe, la pomme de discorde entre Cornulier et Mazaleyrat tient au statut du distique. Est-il oui ou non une strophe ? Cornulier pose que oui ; il fait valoir que la strophe est une unité de groupement complexe, reposant sur le critère de la rime, mais aussi sur d'autres critères qui, en se combinant, créent un effet de clôture, même si *clôture* ne signifie pas *autonomie* et encore moins *autosuffisance* : la syntaxe, l'unité sémantico-logique, l'énonciation, la typographie, s'associent, selon des modalités diverses, pour imposer l'existence de la strophe, c'est-à-dire d'une unité délimitée par deux bornes et nommée par le nombre de ses vers. Le schéma des rimes n'est qu'un élément parmi d'autres pour identifier et décrire la strophe. Pour Mazaleyrat, la strophe se définit au contraire par la rime, et par la rime seulement ; autrement dit, la strophe n'est qu'un mode parmi d'autres de regrouper les vers. L'absence de strophe ne signifie pas que les rimes suivies ne forment pas une organisation : le schéma aaa ou aa-bb, pour ne pas constituer une strophe, n'en est pas moins un mode de structuration des vers, mais cette superstructure n'est pas strophique. Pour qu'il y ait strophe, il faut en effet, selon Mazaleyrat, que le schéma de rimes combine un principe numérique (soit, deux rimes de timbres différents) un principe dispositionnel fondé sur l'effet d'attente différée (la première finale de vers dans la strophe ne doit pas trouver son écho immédiatement) et un principe de complétude structurale (tous les sons engagés doivent trouver au moins un écho⁶). Cette approche restrictive interdit la strophe monorime⁷ (quel que soit le nombre

5 Barbara, *Dis, quand reviendras-tu ?*, Paroles et musique de Barbara, édition Beuscher, 1963, album compilation *Femme piano*, 1997, Mercury France-Polygram.

de ses vers) et la rime croisée ou embrassée, le seul schéma qui rende possible l'existence de la strophe, fait du quatrain la pierre angulaire du système.

Cornulier prétend que Mazaleyrat ne décrit pas la strophe telle qu'elle est (entendons telle qu'elle est pratiquée par les poètes) mais telle qu'elle devrait être, c'est-à-dire telle que le théoricien la voit ou la rêve⁸. Nous estimons quant à nous qu'il n'est pas nécessaire, sans doute d'entrer et de se perdre dans des querelles nominalistes ; car le sens d'un texte ne dépend pas, en effet, de l'étiquette que l'on appose sur des phénomènes. L'important n'est pas de dire si le refrain de Barbara est ou n'est pas une strophe, mais d'expliquer l'intérêt, pour en décrire le sens, qu'il y a à le considérer comme une strophe. Nous refuserons provisoirement l'argument contextuel du refrain, attesté par la musique, pour étayer l'hypothèse de la strophe, si bien que la démonstration qui validera, nous l'espérons, l'existence de la strophe sera d'ordre stylistique : il relèvera d'une herméneutique linguistique. Même si tel n'est sans doute pas son but, l'approche de Benoît de Cornulier n'en fait pas moins la part belle à l'analyse stylistique pour déterminer les limites de la strophe, dans la mesure où le schéma des rimes cesse d'être le critère dirimant de la strophe. Ainsi la strophe comme palier de pertinence dépend-elle d'une sorte de téléologie interprétative : c'est en fixant sa fin (la limite) qu'on en construit le sens (la finalité). Cela revient-il à tomber dans l'arbitraire ? Non sans doute ; car une téléologie se discute en fonction des gains qu'elle apporte ; et le propre d'une discussion rationnelle est de réduire l'arbitraire des interprétations.

Ce sera à l'évidence servir le texte de Barbara que de le décrire comme un sizain réticulé, composé de trois distiques. L'unité du fragment est assurée par la syntaxe, par le très habile pronom *le* qui, au vers 2, s'interprète d'abord comme un anaphorique résumant le contenu du vers 1, avant de pouvoir se lire aussi comme un cataphorique, anticipant sur les deux complétives dépendant de *sais*. Par sa double référence, le pronom *le* articule donc la prière - modulée par le pudique et insistant *dis* -, c'est-à-dire la demande d'amour dont on pressent déjà, avec la cantrice⁹, qu'elle est vaine, et la mise en garde, voire la menace voilée. Les deux postures successives - la plainte ou le reproche lyrique, toujours un peu humiliants, et le didactisme, plus conforme à la dignité d'une amante - renvoient la strophe à l'unité d'une préoccupation éthique : il s'agit d'implorer sans perdre la face, de demander en anticipant déjà, par le recours consolant à la généralité, le refus de l'amant. Dans ce mixte moral de fragilité et de force, c'est toute l'éthique de Barbara, qui est celle d'une exposition maîtrisée au risque, d'un consentement partiel (et éclairé) à la souffrance¹⁰. La strophe proclame, sur le mode poétique, l'unité revendiquée d'une inspiration morale : style et style de vie se renforcent l'un l'autre au point que, sans le premier, le second se perd sans doute. Dans les vers 3 à 6, la distinction des distiques naît de la différenciation qu'imposent la finale des vers,

6 Ces analyses sont reprises par Joëlle Gardes-Tamine et Jean Molino dans leur *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, 1988, (vol. 2, p. 12) mais par exemple démenties par Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, PUF, 1999.

7 Et elle ne valide le tercet qu'à la condition que la rime interne de la première strophe devienne la rime externe de la deuxième strophe, sur le modèle de la *terza rima* (rime tierce) qui oblige à conclure le poème par une sorte de quatrain (aba - bcb - cdc- d).

8 Benoît de Cornulier, *Art poétique*, PUL, 1995, coll. IUFM, p. 144 à 182.

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

10 Lire à ce sujet Joël July, « Barbara vs Brel », revue électronique *Malice* du laboratoire CIELAM (Aix-Marseille Université), consacrée à l'amour-propre, n° 2, Bruno Viard (dir.), CIELAM, AMU, <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/publication/249>.

mais aussi la juxtaposition des subordonnées, ou encore les variations du lexique : d'une négation à l'autre, de l'inaccompli *qui passe* à l'accompli *perdu*, d'un caractérisant à l'autre, nous sommes plus vieux : avec la chanson qui passe, nous avons vieilli, nous avons mûri, et nous nous sommes peu ou prou résignés à l'irréversible. De cette irréversibilité rendront compte en trois étapes les trois couplets qui entourent chaque occurrence de ce refrain-sizain ; d'abord l'attente et l'espoir, puis le doute et la souffrance, enfin la menace déjà teintée d'une résignation où l'on sent le projet d'éliminer l'amant lointain...

Sizain ou pas sizain ? Qui à part nous s'en préoccupe ? L'intérêt du mot *sizain* ne tient pas à sa pertinence ontologique ; il tient à sa pertinence méthodologique et heuristique : il montre qu'un certain type de métalangage permet de décrire ce qui se passe en chanson, et c'est là l'essentiel. Reste à régler la question du rapport entre la strophe, d'une part, et le binôme couplet / refrain. Dans l'ouvrage qu'elle a consacré au refrain, Maria Spyropoulou-Leclanche ne s'intéresse pas à la strophe en tant que telle. Dans sa perspective, la présence d'un refrain authentifié par la répétition et la démarcation musicale détermine de lui-même l'existence d'une strophe, elle-même plus ou moins superposable au couplet. C'est le cas prototypique que fait apparaître par exemple la chanson *La lettre* de Renan Luce¹¹ dont voici le premier enchaînement couplet/refrain/couplet :

J'ai reçu une lettre
Il y a un mois peut-être
Arrivée par erreur
Maladresse de facteur
Aspergée de parfum
Rouge à lèvres carmin
J'aurais dû cette lettre
Ne pas l'ouvrir peut-être

Mais moi je suis un homme
Qui aime bien ce genre de jeu
...veux bien qu'elle me nomme
Alphonse ou Fred c'est comme elle veut
- Payapapa papayapa
C'est comme elle veut
- Payapapa papayapa

Des jolies marguerites
Sur le haut de ses "i"
Des courbes manuscrites
Comme dans les abbayes
Quelques fautes d'orthographe
Une légère dyslexie
Et en guise de paraphe
"Ta petite blonde sexy"

Le refrain en quatrain, prolongé par des bissages et des lallations, isole une strophe-couplet, huitain insécable : la disposition des rimes (suivies ou croisées) en ferait plutôt une strophe géminée de deux quatrains mais sans pause syntaxique forte à la fin des quatre premiers vers ; de plus l'unité temporelle de chaque couplet de la chanson contredit

¹¹ Renan LUCE, *La lettre*, album *Repenti*, 2006, Barclay, Universal Music.

une délimitation strophique réductible au seul quatrain. La question de la strophe n'est donc jamais tout à fait réglée en chanson puisqu'un bon tiers des oeuvres n'est pas pourvu d'un refrain reconnaissable ou typique.

De la strophe saillante à la strophe évanouissante

Plus la chanson se réclame d'une forme de virtuosité poétique populaire, et plus elle rend saillant son système strophique. Le modèle du genre pourrait être *Laisse béton* de Renaud¹² dont nous proposons ci-dessous le premier des trois mouvements :

J'étais tranquille j'étais peinarde
Accoude au flipper
Le type est entré dans le bar
A commandé un jambon beurre
Et y s'est approché de moi
Et y m'a regardé comme ça:

"T'as des bottes
Mon pote
Elles me bottent
J'parie qu'c'est des santiags
Viens faire un tour dans l'terrain vague
J'vais t'apprendre un jeu rigolo
A grands coups de chaines de vélo
J'te fais tes bottes à la baston"
Moi j'lui dis: "laisse béton"

Y m'a filé une beigne
J'lui ai filé une torgnole
Y m'a filé une châtaigne
J'lui ai filé mes groles

La strophe soutient le récit d'une anecdote qui, en soi, n'a pas tellement d'intérêt : dans le syntagme *cette pauvre histoire* qu'introduit la moralité très métatextuelle de la chanson, *pauvre* n'est pas nécessairement une hypallage qui désigne le héros ; il correspond aussi littéralement à l'aveu lucide d'un chanteur qui joue la carte de la modestie pour attirer l'attention sur ce qui fait la valeur ajoutée du texte ; son humour désenchanté, à la perception duquel contribue l'élaboration strophique.

Chaque séquence narrative se décompose en effet en trois strophes ; elles correspondent elles-mêmes au trois temps de la saynète : un sizain d'ouverture (schéma : ababcc) présente le cadre et les deux actants qui vont s'affronter. Le neuvain central en rimes suivies est constitué par le dialogue entre les deux protagonistes. Un dernier quatrain de rimes croisées raconte le combat et son issue. La visibilité des strophes est soulignée par leur répétition structurale. Les effets de variation sont purement lexicaux et n'affectent jamais la distribution fonctionnelle des vers. C'est ainsi que dans cette parodie populaire d'épopée, le discours du personnage fort en gueule occupe toujours les huit premiers vers du neuvain, alors que le chanteur ne s'octroie invariablement qu'une réponse lapidaire et résolument identique : mais la formule qui donne son titre à la chanson s'enrichit néanmoins, au fil de la chanson, d'un sens ironique. D'abord compris comme le viril refus de se laisser intimider, le *laisse tomber* devient ensuite la marque anticipée de

12 Renaud, *Laisse béton*, album *Laisse béton / Place de ma mob*, 1977, Polydor.

la dépossession et de la résignation du chanteur à perdre ses plus beaux atours. Ce n'est plus *l'autre* mais bien le *moi* qui doit apprendre à « laisser tomber ».

Au fur et à mesure que se déroule la chanson, l'auditeur cesse de se laisser prendre par l'histoire pour se concentrer sur la manière dont elle est racontée. Il devient un stylisticien improvisé, capable de repérer le système des variations : *accoudé au flipper / accoudé au comptoir*. Le verbe ne change pas, seul change le complément : *Viens faire un tour dans l'terrain vague / dans la ruelle / derrière l'église*¹³. Plus subtilement encore, il peut observer que le système des rimes se module selon le type d'objet que met en scène la séquence : ainsi le nom *bottes* tient sous sa dépendance *potes* et *me bottent* (équivoque relevant de l'honymie du nom et de la forme verbale employé par métaphore) alors que *blouson* imposera *mecton* au lieu de *potes* et *l'est pas bidon* au lieu de *elles me bottent*. De même, les synonymes appartenant au même registre familier ou populaire *torgnole*, *marron* et *mandale* sont motivés autant par la syntagmatique narrative (puisque c'est une bagarre qui est racontée) que par la nécessité paradigmatique de rimer avec *groles*, *blouson*, et *futal*. D'une séquence à l'autre, le lecteur ne devient pas plus vieux, mais plus savant, plus expert - ce qui est une autre manière, plus ludique, de faire passer le temps.

Renaud figure le grand rhétoricien de ces quartiers populaires qu'on appelait pas encore les quartiers : c'est cette posture poétique que la strophe fait émerger dans cette chanson. La virtuosité de la forme contraste avec le lexique familier ou argotique : la versification est comme l'écrin littéraire et structural qui permet aux marques de l'oralité populaire de jeter tous leurs feux : cette alliance de la tradition poétique et du langage contemporain, daté et donc en instance de se périmer, signe l'ambition de donner une *aura* médiatique à des manières de vivre, de parler et de penser typiquement populaires. Mais tout cela resterait sans doute un jeu un peu futile si la chanson ne proposait pas le travail sur les mots comme le contrepoids au malheur ; vaincu dans la vie, le chanteur prend sa revanche en poésie ; le chanteur peut ainsi laisser croire que lui-même ne doit son succès qu'à son expérience de l'échec, ce qui est sans doute une mystification, mais à laquelle on a tous, le temps d'une chanson, envie de croire.

La strophe hyper saillante est définie à la fois par des critères internes (ses rimes, son organisation syntaxique, énonciative) et par des critères externes : marquage de la progression du discours (étapes d'une histoire, d'une argumentation), mais aussi jeu de similitudes et de divergences avec les autres strophes de la chanson ; on a vu l'intérêt qu'il y avait à distinguer dans *Laisse béton* les trois strophes englobantes, chacune d'entre elles étant composées d'un sizain, d'un neuvain et d'un quatrain, et les trois strophes englobées : si les premières sont dupliquées à l'identique dans la chanson, les secondes se reproduisent avec variation d'une super-strophe à l'autre. L'étude de la strophe confirme le niveau de complexité auquel peut prétendre un art populaire qui se réclame de la simplicité : la contradiction n'est pourtant qu'apparente, car il est toujours plus complexe de décrire ce qu'on perçoit que de percevoir cette complexité ; et par ailleurs, plus on décrit, plus on découvre une complexité que la chanson, genre non élitiste, permet d'appréhender en termes relativement simples. Développant le procédé de la rime sur lequel elles reposent en bonne partie, les strophes jouent sur l'opposition du semblable et

13 Catherine Rudent parle de « chanson à quadrillage ». Catherine Rudent, « La chanson à rime », dans *La chanson populittéraire : texte, musique et performance*, Gilles Bonnet (dir.), Paris, Kimé, 2013, p. 115-134.

du différent, opposition majeure, dotée d'un grand prestige heuristique et d'une universalité anthropologique.

Pour être aisément repérable, la strophe doit être délimitée par des stylèmes démarcatifs très ostentatoires ; ainsi, dans *Tu verras*¹⁴, ce ne sont ni les rimes ni le nombre de vers qui témoignent immédiatement en faveur de la strophe mais l'existence d'un refrain liminaire repris sans variation au début de chaque couplet et d'une clausule brève, un hexasyllabe :

Ah, tu verras, tu verras
Tout recommencera, tu verras, tu verras
L'amour c'est fait pour ça, tu verras, tu verras
Je ferai plus le con, j'apprendrai ma leçon
Sur le bout de tes doigts, tu verras, tu verras
Tu l'auras, ta maison avec des tuiles bleues
Des croisées d'hortensias, des palmiers plein les cieux
Des hivers crépitants, près du chat angora
Et je m'endormirai, tu verras, tu verras
Le devoir accompli, couché tout contre toi
Avec dans mes greniers, mes caves et mes toits
Tous les rêves du monde

Cette véritable épiphore strophique s'achève toujours par le mot *monde* qui sert ainsi de ponctuant lexical au couplet. La transition entre refrain intégré et couplet proprement dit est assurée par un vers dont seul change le SN sujet (*l'amour / la vie / le diable / Mozart*). Ce dernier annonce (à l'exception de l'énigmatique référence à Mozart) la dominante thématique du couplet : le mari repentant, le poète amoureux, le mauvais garçon, le père attentif constituent en effet les quatre versions alternées d'une même virilité assumée, malgré ses contradictions et ses fractures, par le chanteur et par la voix du chanteur. Dans le vers qui suit le refrain intégré, l'invariance du prédicat (*est* ou *c'est fait pour ça*) semble promettre la relance généreuse d'un désir ou d'un espoir inextinguibles : par delà les difficultés ou les drames, le temps qui passe, nous assure la chanson, travaille en faveur de l'unité du couple et de la cohérence du texte, dont les destins sont étrangement superposés ; ce dispositif caractérise la féerie chansonnière. Alors même qu'il revient cinq fois sur douze à la rime dans les strophes 1 et 2, un peu moins dans la strophe 3, et qu'il passe à l'initiale de trois vers dans la strophe 4, ce *tu verras* n'a en vérité guère de sens : quel crédit, en effet, accorder à la promesse de l'alcoolique dégrisé, du compagnon violent et dont la violence finit toujours par reprendre pour à nouveau s'éteindre ? Mais ce n'est nullement à ce constat dégrisant que conduit la chanson. Le *tu verras* conjure la lassitude compréhensible de la femme en lui demandant, au nom d'un avenir commun, de *passer outre*. Que cette demande, si souvent jugée exorbitante et irrecevable dans la vie, apparaisse au contraire si naturelle en chanson, tient de la prestidigitacion esthétique. A cet art de la persuasion ou de l'auto-persuasion en paroles et musique, à cet art à la fois si vivant et si trompeur, l'auditrice de la chanson est invitée à répondre par un acte de confiance renouvelé envers son partenaire et non par un acte critique de défiance envers des propos aussi vains que séduisants. Mises en regard de telles évidences idéologiques, à la fois génériques et musicales, que pèsent les rimes, leur nombre et leur disposition dans la strophe ? Pas grand chose, assurément.

14 Claude Nougaro, *Tu verras*, album *Tu verras*, 1978, Barclay.

L'immense corpus étudié par Maria Spyropoulou-Leclanche et nos quelques observations vont dans le même sens : même s'il est à la fois impossible et dommageable de réduire le système strophique d'une chanson à l'opposition refrain / couplet, il n'empêche que plus l'auteur recourt à ce procédé traditionnel, qu'il peut renouveler sans l'abandonner, notamment par le biais de refrains intégrés, comme pour Nougaro, et plus la strophe devient perceptible, audible et visible.

Dans *Madame*¹⁵, le procédé choisi par Barbara brouille au contraire volontairement la perception de la strophe : la répétition obsédante du mot qui donne son titre à la chanson, à la fin de chaque octosyllabe, dissimule l'existence des huitains au profit de ce qu'on est tenté d'interpréter comme une succession ininterrompue de distiques non rimés :

Je reçois à l'instant où je rentre chez moi
Votre missive bleue, Madame.
Vingt fois je la relis et mes yeux n'y croient pas,
Pourtant c'est écrit là, Madame,
Et de votre douleur je me sens pénétrée
Mais je ne pourrai rien, Madame,
Vous savez aujourd'hui que de l'avoir perdu,
C'est lourd à supporter, Madame. [...]

C'est trop tard maintenant pour que je vous revienne
Et vous vieillirez seule, Madame,
Et ne m'en veuillez pas si je parais cruelle
Mais je l'ai trop aimé, Madame,
Pour qu'à la fin du jour près d'une cheminée
Nous évoquions ensemble, Madame,
Celui que vous et moi nous avons adoré
Et perdu tout ensemble, Madame.

Ainsi la netteté, sans cesse reconduite, de l'opposition entre l'alexandrin et l'octosyllabe (plus exactement, l'hexasyllabe prolongé par l'épiphore), invite à reconnaître dans cette cellule rythmique la formule matricielle de la chanson qui sur un ton calme et déterminé raconte un rendez-vous manqué avec le pardon, une vengeance à peine savourée puisque la cantrice décide de ne pas se rendre auprès de sa « rivale », la mère de son amant défunt. Ainsi, le nom *Madame*, par son austère courtoisie, prétend-il défaire la solidarité traditionnelle des femmes, censées s'unir dans l'épreuve du deuil : le titre tient en respect celle qui peut y prétendre. Déployée en épiphore, cette marque de politesse coupe l'élan affectif autant qu'elle canalise une colère sans cesse frémissante, et que rendent bien tous les passages polyphoniques où la cantrice restitue parfois ironiquement les raisonnements de sa rivale (vers 10-12, vers 17-19). Mimant, en la ponctuant, la rumination des pensées, la répétition de l'apostrophe donne donc à cette chanson, au registre pourtant très littéraire, un caractère d'oralité : la parole vive semble venir à la place d'une lettre dont on suppose que jamais elle ne sera écrite, parce que l'écrire serait déjà céder à la compassion. Face à la nécessité poétique et existentielle d'une telle répétition, la strophe et son pouvoir organisateur battent en retraite. Inutile, croyons-nous, de lui redonner une importance qu'à l'évidence elle n'a pas.

15 Barbara, *Madame*, album *Ma plus belle histoire d'amour*, 1967, Pathé Marconi.

La strophe, mesure du temps

Proust est peut-être celui qui aura le plus élégamment formulé ce que le prestige de la rime doit à la relation qu'elle nous permet d'instaurer avec le temps :

N'est-ce pas déjà un premier élément de complexité ordonnée, de beauté, quand en entendant une rime, c'est-à-dire quelque chose qui est à la fois pareil et autre que la rime précédente, qui est motivé par elle, mais y introduit la variation d'une idée nouvelle, on sent deux systèmes qui se superposent, l'un de pensée, l'autre de métrique ?¹⁶

C'est parce qu'il y a différence dans la répétition que la rime séduit, qu'elle est « beauté » et « complexité ordonnée ». Mais ce plaisir esthétique ouvre à la perception d'une vérité plus haute encore : la rime semble donner crédit à l'idée que le langage opère en faveur d'une recreation continue du monde. Tel mot étant donné, l'esprit a le pouvoir de ne pas s'en tenir là : de cette matrice originelle, il fait jaillir un nouvel éclat. La poésie rend l'homme conscient de ce que peuvent le langage et la pensée. D'où notre question : que peut faire la strophe non pour le poème (c'est de la banale poétique), mais pour l'homme qui lit ou écoute le poème ? Cette question générale trouve-t-elle une réponse particulière en chanson ?

La chanson est un genre bref ; elle vise l'intelligibilité immédiate, même si elle refuse parfois de s'en tenir à cette compréhension sans effort. Quand toute une vie défile en chanson, la strophe fait saillir les articulations de cette existence résumée en quelques minutes. C'est le cas des *Flamandes* de Jacques Brel¹⁷ dont voici le premier mouvement :

Les Flamandes dansent sans rien dire
Sans rien dire aux dimanches sonnants
Les Flamandes dansent sans rien dire
Les Flamandes ça n'est pas causant.
Si elles dansent, c'est parce qu'elles ont vingt ans
Et qu'à vingt ans il faut se fiancer
Se fiancer pour pouvoir se marier
Et se marier pour avoir des enfants
C'est ce que leur ont dit leurs parents
Le bedeau et même son Éminence
L'Archiprêtre qui prêche au couvent.
Et c'est pour ça, et c'est pour ça qu'elles dansent.

Chaque couplet correspond à une strophe de quatorze vers ; mais cet ensemble se laisse à son tour décomposer en trois quatrains (de rimes croisées ou plus rarement embrassées) suivis du distique correspondant au refrain intégré. Il ne s'agit pas de nier l'existence de la superstructure strophique, nettement soulignée par la présence récurrente d'une rime unificatrice en [ã] dans les trois quatrains et qui fait écho à la finale du nom *flamandes*. Du point de vue thématique, chaque couplet monostrophique correspond à un âge de la vie : « elles ont vingt ans », puis « trente ans », « septante ans », et enfin « cent ans ». Ce repère temporel contraint les choix lexicaux des quatre strophes. Car celles-ci ne se contentent pas de représenter différents âges de la vie ; la composition interne de chaque

16 Marcel Proust, *Le côté des Guermantes*, éd. Gallimard, 1919, p. 61.

17 Jacques Brel, *Les Flamandes*, album *La Valse à mille temps*, 1959, Philips.

ensemble dévoile les mécanismes sociaux qui président à la danse. Le premier quatrain présente une attitude ; la répétition de la préposition *sans* suivi d'un infinitif en *-ir* ou *-ire* refuse de manière cinglante le cliché de la sensualité flamande et de la joie villageoise. Point de Jérôme Bosch, point de pittoresque dans la chanson, mais l'application mécaniste d'une contrainte sociale. La strophe argumente en faveur d'un tel parti pris critique au moyen de chevilles syntaxiques un peu lourdes, à l'efficacité didactique éprouvée : « *si elles dansent, c'est parce que, c'est que* ». Les femmes sont montrées comme des marionnettes obéissant à une logique implacable : en mettant en relief la relation de causalité, le second quatrain construit l'au-delà invisible de la visibilité, tandis que le troisième quatrain nomme et ce faisant dénonce les instigateurs de toute cette parade sociale : les prêtres.

La strophe apparaît comme aussi fermement corsetée que les existences qu'elle donne à lire, dans le geste démystificateur de la satire. Il semble bien que Brel ait retourné la tradition qui unissait, dans la chanson, strophe et danse :

Du point de vue génétique, peut-être la danse a-t-elle joué un rôle aussi grand que la musique ; il existerait alors deux espèces de chant et de poésie et il conviendrait d'établir « une nette distinction entre les chants n'accompagnant pas une danse et les autres. La première catégorie trouve son unité dans le vers, la seconde dans la strophe » (Bowra, 1966, p. 80-81). La danse s'articule en effet en figures qui se répètent ou en épisodes distincts dont la durée excède celle d'un vers unique : d'où la nécessité de créer une unité plus ample que le vers et qui accompagne les différents moments de la danse¹⁸.

Mais dans la représentation du temps que construit la strophe, Brel ne s'en tient pas à la satire ; la chanson propose un saut métaphysique ; elle défait le sens commun, traverse l'évidence pour la réduire à rien. La danse, c'est bien connu, est un plaisir mêlé d'érotisme, une fête pour le corps, un régal pour les yeux. De ce charme sensible, la préposition *sans*, répétée trois fois dans le quatrain d'ouverture, le démonstratif *ça* qui, éliminant le pronom *elles*, réifie le référent humain, et enfin la négation qui clôt le quatrain (« Les Flamandes, ça n'est pas causant, frémissant, souriant, mollissant ») ne veulent rien retenir que l'indication d'un manque. La perception a évidé le réel ; l'idée abstraite vient se porter au lieu même de cette défaillance des choses, de leur inconsistance, de leur néant. C'est pourquoi l'idée est triste et rend triste : elle constate l'insuffisance ontologique du réel. Si la vraie vie est ailleurs, elle n'est ni en Flandres ni dans la chanson que Brel lui consacre. On comprend ainsi la nécessité des deux dernières strophes, consacrées à la vieillesse : « septante ans » et « cent ans ». Cette vieillesse robuste des Flamandes, cette vieillesse hyperbolique défie le temps : elle incarne la pérennité immobile de l'aliénation. Le paradoxe éclate : la strophe, censée montrer le passage du temps, montre en réalité son engorgement. La chanson aura épuisé en 56 vers le cycle de la vie, qui constitue autant de vies gâchées. Le temps aura passé pour rien.

C'est cette paralysie du temps que conjure efficacement l'allégresse de *La Valse à mille temps*, autre titre de Jacques Brel en 1959 sur le même album que *Les Flamandes*. Le refrain virtuose y éclipse les couplets, simples prétextes d'une rencontre amoureuse, pour amener l'hymne à la joie d'un refrain de trente-six vers, analysables en six sizains délimités par les hexamètres qui démultiplient le temps : « une valse à trois temps, à quatre temps, à vingt ans, à cent temps, à mille temps ». La strophe signale ainsi les

18 *Introduction à l'analyse de la poésie, op. cit.*, vol. 2, p. 14.

étapes par lesquelles le chanteur prend conscience de la fécondité de ce temps généreux à qui il rend grâce : le verbe *offrir*, significativement, revient d'un bout à l'autre du refrain. D'abord en emploi pronominal (« la valse s'offre le temps / De s'offrir des détours / Du côté de l'amour »), le verbe implique ensuite les amants :

Une valse à mille temps
Offre seule aux amants
Trois cent trente-trois fois l'temps
De bâtir un roman

La giration de la valse parisienne n'a plus rien à voir avec le temps immobile et clos de la danse des « Flamandes ». La valse est un principe d'ouverture et d'expansion infinie. Dans ses trois ou quatre temps, elle incorpore toutes les autres dimensions de la temporalité : d'une part, les « vingt ans » des amants qu'elle unit, mais aussi la simultanéité unanimiste des « cent » ou « mille temps » que vivent les autres danseurs de la ville, qui soutiennent par leur plaisir le bonheur des amants. Enfin, c'est dans l'instant de la danse que se cristallise le temps long d'une téléologie fantasmatique, cette imaginaire durée interne de l'amour, ce travail souterrain de la cohésion et de la vie : « Une valse a mis l'temps/ De patienter vingt ans/ Pour que tu aies vingt ans ». Brel réactive la tradition des vers holorimes : cette équivoque ou ce jeu de mots ne sont pas gratuits, puisque le langage montre ainsi qu'au-delà du comptage des mesures (temps de la valse, mètre des vers, nombre des vers dans la strophe, numération musicale), c'est bien vers l'horizon d'une phénoménologie du temps que pointent la danse, la musique et la poésie, muses filles de mémoire et réconciliées par l'amour.

C'est sans doute la question du temps et de sa représentation qui permet le mieux de saisir en chanson la pertinence stylistique de ce palier méso-textuel qu'est la strophe.

Quelques exemples ne font pas une thèse, mais ils peuvent au moins accréditer une hypothèse, qui ne demanderait sans doute qu'à se déployer. Si la strophe constitue un palier de pertinence en chanson, ce n'est nullement dans la chanson écoutée, dans la chanson mémorisée, dans la chanson des expériences vives ; c'est dans le cadre de la chanson lue, étudiée, que se révèle la pertinence de la strophe. Il n'est que trop vrai que c'est un titre qu'on retient, que ce sont un air, un couplet ou un refrain qu'on garde en mémoire et qui sont les fredons du quotidien ; l'auditeur ou l'amateur de chanson n'a jamais le sentiment de chanter une strophe, alors que l'enfant, lui, quand il est soumis à cet exercice, sait bien que ce sont des strophes qu'éventuellement il récite. Le mot *strophe*, si scolaire, si pédant, est donc à biffer d'une phénoménologie de la chanson écoutée et remémorée ; mais le stylisticien sait bien, lui, que la strophe est l'une des conditions de la mémorabilité des textes poétiques, car elle satisfait une exigence fondamentale de l'esprit : elle organise le flux poétique, donc le temps, par le jeu des répétitions et des variations qu'elle propose, tant au niveau de la rime que dans sa structuration textuelle.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

- Chaudier Stéphane & July Joël, 2015, « Temps et Chanson », communication du séminaire « La Clé des Langues », en ligne : <http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/langue/temps-et-chanson> (avril 2018). <hal-01613688>
- Cornulier Benoît de, 1995, *Art poétique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Gouvard Jean-Michel, 1999, *La Versification*, Paris, Presses universitaires de France.
- Hirschi Stéphane, 2008, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps*, Paris / Valenciennes, Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes.
- July Joël, 2012, « Brel contre Barbara », *Malice*, revue électronique du laboratoire CIELAM (Aix-Marseille Université), n° 2, *L'amour-propre*, Bruno Viard (dir.), en ligne : <http://cielam.univ-amu.fr/node/252> (avril 2018). <hal-01609765>
- Molino Jean & Gardes-Tamine Joëlle, 1988, *Analyse de la poésie, 2 . De la strophe à la construction du poème*, Paris, Presses universitaires de France.
- Rudent Catherine, 2013, « La chanson à rime », dans Gilles Bonnet (dir.), *La Chanson populittéraire : texte, musique et performance*, Paris, Kimé, p. 115-134.
- Spyropoulou-Leclanche Maria, 1998, *Le Refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Limoges, PULIM.
- Wald Lasowski Aliocha, 2012, *Les Larmes musicales*, Bordeaux, William Blake.