

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

APPROCHE DU POÉTIQUE DANS LA CHANSON FRANCOPHONE QUÉBÉCOISE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VÉRONIQUE BISSON

FÉVRIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je désire remercier monsieur Dominique Garand de l'Université du Québec à Montréal d'avoir accepté de diriger la rédaction de mon mémoire. Je le remercie pour sa patience, sa passion réelle de la chanson et de tous les aspects qui l'entourent. Merci de m'avoir inspiré un projet à mon image et qui m'a tenue enthousiaste du début à la fin de la rédaction.

J'aimerais également remercier mes parents, Diane pour ses précieuses relectures et Pierre pour son support constant, mon frère Jean-François pour ses conseils de vie et surtout merci Olivier pour ton amour et ton soutien.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
QU'EST-CE QUE LE POÉTIQUE DANS LA CHANSON?	8
1.1 La rhétorique et ses figures	8
1.2 La stylistique du langage poétique	14
1.3 L'approche structurale	19
1.4 Le rythme poétique	27
1.5 Les notions d'« écart » et de « totalisation »	28
1.6 Première approche du rapport musique et poésie	30
CHAPITRE II	
LES CARACTÉRISTIQUES RHÉTORIQUES, PRAGMATIQUES ET FORMELLES	
DE LA CHANSON	35
2.1 Le schéma de Robert L. Root	36
2.1.1 La composition	36
2.1.2 La performance	37
2.1.3 La réception	37
2.2 Stéphane Hirschi : Texte-Musique-Interprétation	38
2.2.1 Un air fixé par des paroles	39
2.2.2 Une composition musicale doublement brève	40
2.2.3 Une chanson vivante ou organique	40
2.3 Simon Frith et l'aspect vocal de la chanson	41
2.3.1 La voix comme instrument musical	41
2.3.2 La voix comme corps	41
2.3.3 La voix en tant que personne	42

2.3.4	La voix comme personnage	42
2.4	« La danse à St-Dilon » de Gilles Vigneault	43
2.5	« Le monde est à pleurer » de Jean Leloup	46

CHAPITRE III

LA STRUCTURE COMPOSITIONNELLE		54
3.1	La structure régulière alternée : « La bittt à Tibi » de Raoul Duguay	57
3.2	La structure en boucle : « Marie-Claire » de Jean-Pierre Ferland	62
3.3	La structure répétitive jouant sur la redite d'un même mot ou d'une même phrase : « Moi, mes souliers » de Félix Leclerc	65
3.4	La structure narrative inspirée du récit : « Belzébuth » des Colocs	68
3.5	La structure narrative inspirée par la musique : « L'Exil » d'Harmonium	71
3.6	Le souffle long : « Les gens de mon pays » de Gilles Vigneault	74
3.7	Le souffle court : « La marche du président » de Gilles Vigneault et Robert Charlebois	76
3.8	Chansons dont le message musical est en harmonie avec le message textuel : « Le répondeur » des Colocs et « Mes blues passent pu dans porte » d'Offenbach ...	78
3.9	Chansons dont le message textuel entre apparemment en contradiction avec le message musical : « Tassez-vous de d'là » des Colocs et « Tout le monde est malheureux » de Gilles Vigneault	80

CHAPITRE IV

LE POÉTIQUE DANS LA CHANSON		84
4.1	« La romance du vin » d'Émile Nelligan, mis en musique par André Gagnon	84
4.2	« Soir d'hiver » d'Émile Nelligan, mis en musique par Claude Léveillée	87
4.3	« Je marche à toi », tirée de <i>La marche à l'amour</i> de Gaston Miron, mis en musique par Gilles Bélanger	90
4.4	Analyse de la métaphore dans la chanson : jusqu'à quel point le discours de la chanson est apte à créer des effets de polysémie?	92
4.5	« Le p'tit bonheur » de Félix Leclerc	93
4.6	« Hymne au printemps » de Félix Leclerc	96

4.7	« Le grand cerf-volant » de Gilles Vigneault et Gaston Rochon	99
4.8	« Lindberg » de Robert Charlebois et Claude Péroquin	101
	CONCLUSION	105
	BIBLIOGRAPHIE	110

RÉSUMÉ

Ce mémoire est une étude de la notion de poéticité dans la chanson. Nos recherches abordent le poétique d'un point de vue rhétorique afin de montrer les effets produits par le poétique dans l'ensemble de ce qui compose l'univers d'une chanson. Pour ce faire, notre analyse prend en considération tous les éléments de la partition musicale qui entrent en relation avec des éléments linguistiques.

Ce mémoire fait l'analyse de chansons tirées du corpus francophone québécois et dont les textes ont pénétré la mémoire collective. La proposition sur laquelle se base l'analyse de ces chansons est que les éléments poétiques d'une chanson se mettent au service d'un processus rhétorique comprenant tous les éléments qui composent l'univers d'une chanson, c'est-à-dire le texte et la musique, mais également l'interprète et son auditoire. Chanson et poésie se distinguent donc du point de vue de l'intentionnalité de départ et de la réception. Quoique certains éléments propres à l'écriture poétique soient employés à des fins rhétoriques, stylistiques, structurales ou rythmiques dans le texte de chanson, une chanson ne trouve son essence que dans l'union de son texte et de son univers musical. C'est donc par un ensemble d'éléments qui entrent en interaction que la chanson atteint son auditoire et trouve sa vérité.

MOTS-CLÉS :

POÉTIQUE – CHANSON – QUÉBÉCOISE – MUSIQUE - RHÉTORIQUE

INTRODUCTION

Les différentes définitions de ce qu'est la chanson en tant qu'art distinct impliquent toutes un aspect musical auquel participe un fait de langage. La chanson est une composition musicale, le plus souvent de courte durée et possédant un grand nombre de récurrences, musicales et linguistiques, afin d'en faciliter la mémorisation. Une autre particularité de la chanson est qu'elle est destinée à l'interprétation. Le corps et la voix de l'interprète font donc partie intégrante de ce genre, car ils sont générateurs d'effets spécifiques et responsables en grande partie de la réception de l'œuvre. Les études sur la chanson le soulignent unanimement, tous les éléments qui forment une chanson interagissent afin de former un tout dont les éléments ne peuvent être disjoints par l'analyse.

Si on accepte l'idée que la chanson est un univers dont les éléments textuels et musicaux composent un tout, comment définirons-nous la poéticité d'une chanson au-delà d'une analyse des figures poétiques qui s'y retrouvent et quels seraient les objectifs et la validité d'une approche poétique de la chanson?

Nous savons que, même en poésie, la présence de figures poétiques n'est pas une preuve de poéticité puisque ces figures existent dans toute forme de langage. Ainsi, comment pouvons-nous aborder la question du poétique sans nous limiter à repérer les figures de style que la chanson partagerait avec la poésie et quelles seraient les visées d'une telle approche? Pour résoudre la question, nous éviterons de nous contenter de faire une comparaison entre la poésie et la chanson. Nous tenterons plutôt de voir comment les éléments qui composent le poétique entrent en relation avec les éléments de la chanson.

De ce fait, notre approche poétique sera une approche orientée vers la réception des œuvres. La proposition à partir de laquelle s'articule notre raisonnement est que le poétique en chanson s'élabore dans le contexte d'un processus rhétorique. Ainsi, nos recherches se

tourneront du côté d'une poétique d'abord conçue comme rhétorique, c'est-à-dire destinée à provoquer chez l'auditeur des effets. Pour ce faire, nous examinerons ce qui se dégage de la combinaison entre le textuel et le musical, mais en accordant une importance plus spécifique aux incidences textuelles et aux types d'effets qu'elles cherchent à créer chez l'auditeur. Seront donc soumis à l'analyse tous les éléments qui composent une chanson, soit le texte et la composition musicale, mais également l'interprète et l'auditeur.

Les chansons qui composent notre corpus ont été sélectionnées parmi les classiques de la chanson québécoise francophone. La sélection des chansons à l'étude est toutefois d'abord et avant tout conditionnée par l'examen de techniques formelles associées à des effets rhétoriques spécifiques. Le corpus ne cherche donc pas à couvrir une histoire de la chanson francophone au Québec, mais il s'agit pour la plupart de chansons de notre répertoire qui font partie de la mémoire collective québécoise.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous aborderons les critères à partir desquels les théoriciens de la poésie ont défini la poéticité. Nous y définirons le poétique en nous appuyant d'abord sur les notions rhétoriques élaborées par Pierre Fontanier dans son livre *Les figures du discours*¹, que nous compléterons à l'aide des propositions plus récentes que Patrick Bacry présente dans son livre *Les figures de style et autres procédés stylistiques*², et ensuite sur les notions de style telles que précisées par Charles Bally et Marcel Cressot dans leurs livres *Traité de stylistique française*³ et *Le style et ses techniques*⁴. En nous appuyant plus loin sur le livre *Essais de stylistique structurale*⁵ de Michael Riffaterre et sur les essais de Jean Molino et Joëlle Tamine⁶, Daniel Delas et Jacques Filliolet⁷, ainsi que Jean

¹ Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « champs », 1997, 505 p.

² Bacry, Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Berlin, coll. « sujets », Paris, Belin, 1992, 335 p.

³ Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Genève, Georg, 1951, 332 p.

⁴ Cressot, Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris, Presses universitaires de France, 1947, 253 p.

⁵ Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

⁶ Molino, Jean et Joëlle Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Presses universitaires de France, 1987, 232 p.

⁷ Delas, Daniel et Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973, 206 p.

Cohen⁸, nous traiterons de l'approche structurale avant de conclure sur l'aspect rythmique du langage poétique avec les essais de Gérard Dessons et Henri Meschonnic⁹. Nous effectuerons ensuite un retour sur deux notions abordées par Jean Cohen qui méritent d'être approfondies, soit la notion d'« écart » et la notion de « totalisation ». Nous le ferons tout en nous demandant comment ces concepts peuvent s'appliquer à l'univers de la chanson. Une première approche du rapport musique-poésie conclura le premier chapitre du mémoire. Nous aborderons ainsi la musique en tant que langage et en tant qu'univers. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les propos élaborés dans les livres *Langage, musique, poésie*¹⁰ de Nicolas Ruwet et *Le frisson des chansons*¹¹ de Stéphane Venne.

Le deuxième chapitre définira les caractéristiques rhétoriques, pragmatiques et formelles de la chanson. Nous nous appuyerons d'abord sur le schéma de Robert L. Root pour aborder l'influence réciproque entre la musique et l'auditoire. Dans son article « A Listener's Guide to the Rhetorica of Popular Music¹² », ce dernier nous présente la chanson à partir de trois aspects formés chacun de trois éléments, soit la composition (paroles, mélodie, arrangements), la performance (l'interprète et son ethos, la « persona » ou sujet d'énonciation de la chanson et son auditoire) et la réception (le contexte, les effets pathétiques, l'auditeur implicite).

Pour une plus claire compréhension des qualités spécifiques et distinctives d'une chanson, nous nous appuyerons sur les ouvrages *Chanson. L'art de fixer l'air du temps - de Béranger à Mano Solo*¹³ et *Les frontières improbables de la chanson*¹⁴ de Stéphane Hirschi.

⁸ Cohen, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, 288 p.

⁹ Dessons, Gérard et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, coll. «Lettres sup.», 2005, 242 p.

¹⁰ Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 246 p.

¹¹ Venne, Stéphane, *Le frisson des chansons*, Stanké, 2006, 511 p.

¹² Root, Robert L. jr., «A Listener's Guide to the Rhetorica of Popular Music», *The Journal of Popular Culture*, Summer 1986, vol. 20, Issue 1, p. 15-26.

¹³ Hirschi, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps - de Béranger à Mano Solo*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, 298 p.

¹⁴ Hirschi, Stéphane, *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, 397 p.

Nous nous attarderons un peu plus longuement sur trois définitions de la chanson proposées par Hirschi, soit que la chanson est un « air fixé par des paroles », qu'un air est « une composition musicale facile à fredonner, donc doublement brève » puisqu'elle est limitée à la fois par la mémorisation et par le souffle, et finalement qu'« une chanson est vivante ou organique » puisqu'elle est destinée à l'interprétation.

Un des éléments déterminant en chanson touche donc les aspects reliés à l'interprétation. Parmi ces aspects, nous exposerons l'aspect vocal en nous servant des propos de Simon Frith mis de l'avant dans le chapitre « The Voice » de son livre *Performing Rites*¹⁵ et, pour terminer, nous observerons les performances élocutoires des chansons « La danse à St-Dilon¹⁶ » de Gilles Vigneault et « Le monde est à pleurer¹⁷ » de Jean Leloup.

Dans le troisième chapitre, nous porterons notre intérêt sur la structure compositionnelle des chansons et plus spécifiquement sur la partie de la rhétorique que l'on nomme la *dispositio*. Nous tenterons ainsi de montrer comment agissent les progressions et les variations d'intensité à travers différentes structures soumises à l'analyse. Nous examinerons donc la structure régulière alternée avec « La bitt à Tibi¹⁸ » de Raoul Duguay, la structure en boucle avec « Marie-Claire¹⁹ » de Jean-Pierre Ferland, la structure répétitive jouant sur la redite d'un même mot ou d'une même phrase avec « Moi, mes souliers²⁰ » de

¹⁵ Frith, Simon, *Performing Rites : On the value of popular music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996, 352 p.

¹⁶ Vigneault, Gilles, « La danse à St-Dilon » (paroles et musique : Gilles Vigneault) dans *Au doux milieu de vous, 40 ans de chansons*, Montréal, GSI musique, GVNC-2-1825, 1998. Disque compact, 158 min.

¹⁷ Leloup, Jean, « Le monde est à pleurer » (paroles : Jean Leloup ; musique : Jean Leloup, Gilles Brisebois et François Lalonde), dans *Le Dôme*, Montréal, Audiogram, ADCD 10096, 1996. Disque compact, 63 min 18 s.

¹⁸ Duguay, Raoul, « La Bitt à Tibi » (paroles et musique : Raoul Duguay), dans *Monter en amour*, Mississauga, Ont., Capitol-EMI, S226606, 1992. Disque compact, 128 min 10 s.

¹⁹ Ferland, Jean-Pierre, « Marie-Claire » (paroles et musique : Jean-Pierre Ferland), dans *Second coffret*, Montréal, GSI-Jaune, PJC 21011, 2005. Disque compact, 88 min 1 s.

²⁰ Leclerc, Félix, « Moi, mes souliers » (paroles et musique : Félix Leclerc), dans *Nicolet 1964*, Montréal, Archives nationales Québec, XXI-CD 2 1527, 2005. Disque compact, 57 min.

Félix Leclerc, la structure narrative inspirée du récit avec « Belzébuth²¹ » des Colocs et la structure narrative inspirée par la musique avec la chanson « L'exil²² » d'Harmonium.

Ensuite, nous observerons le souffle mélodique. En nous inspirant des propos de Robert Léger et de Stéphane Venne sur le sujet, nous analyserons le souffle long avec la chanson « Les gens de mon pays²³ » de Gilles Vigneault et le « souffle court » avec la chanson « La marche du président²⁴ » de Robert Charlebois. Ces chansons nous permettront de montrer comment interagissent la mélodie et le texte.

Afin d'aborder les différents types de rapport paroles-musique dans l'univers de la chanson, pour clore ce chapitre, nous observerons des chansons dont le message musical est en harmonie avec le message textuel, tel « Le répondeur²⁵ » des Colocs et « Mes blues passent pu dans porte²⁶ » d'Offenbach, mais également des chansons dont le message textuel semble entrer en contradiction avec le message musical, comme c'est le cas pour les

²¹ Colocs, Les, « Belzébuth » (paroles et musique : André Fortin ; collaboration au texte : André Vanderbiest et Richard Petit), dans *Dehors novembre*, Verdun, Musicomptoir, MUS2-1077, 1998. Disque compact, 47 min 47 s.

²² Harmonium, « L'Exil » (paroles et musique : Serge Fiori), dans *En tournée*, Montréal, Zone 3, ZCD-2-1012, 2002. Disque compact, 87 min 50 s.

²³ Vigneault, Gilles, « Les gens de mon pays » (paroles et musique : Gilles Vigneault), dans *Au doux milieu de vous, 40 ans de chansons*, Montréal, GSI musique, GVNC-2-1825, 1998. Disque compact, 158 min.

²⁴ Charlebois, Robert, « La marche du président » (paroles : Gilles Vigneault ; musique : Robert Charlebois), dans *Québec Love la collection*, Montréal, Gamma, AGEK-2201, 1993. Disque compact, 73 min 29 s.

²⁵ Colocs, Les, « Le répondeur » (paroles et musique : André Fortin), dans *Dehors novembre*, Verdun, Musicomptoir, MUS2-1077, 1998. Disque compact, 47 min 47 s.

²⁶ Offenbach, « Mes blues passent pu dans' porte » (paroles : Pierre Huet ; musique: Gérald Boulet et Breen LeBoeuf), dans *Les incontournables blues*, BMG musique Québec, 74321-38040-2, 1996. Disque compact, 67 min 20 s.

chansons « Tassez-vous de d'là²⁷ » des Colocs et « Tout le monde est malheureux²⁸ » de Gilles Vigneault.

Le quatrième et dernier chapitre traitera de manière plus directe de la question centrale du mémoire, c'est-à-dire du poétique dans la chanson. Pour ce faire, nous examinerons le traitement de textes poétiques mis en chanson afin d'observer les stratégies de composition et leurs effets sur le texte. Ainsi, nous analyserons « La romance du vin²⁹ » et « Soir d'hiver³⁰ » d'Émile Nelligan, mis en musique par André Gagnon et Claude Léveillée, puis nous analyserons la chanson « Je marche à toi³¹ », tirée du texte *La marche à l'amour* de Gaston Miron et mis en musique par Gilles Bélanger.

Pour terminer ce chapitre, seront soumises à l'analyse les chansons « Le p'tit bonheur³² » et « Hymne au printemps³³ » de Félix Leclerc, « Le grand cerf-volant³⁴ » de

²⁷ Colocs, Les, « Tassez-vous de d'là » (paroles : André Fortin ; musique : André Fortin et André Vanderbiest ; collaboration aux paroles : Alhadji Fall Diouf), dans *Dehors novembre*, Verdun, Musicomptoir, MUS2-1077, 1998. Disque compact, 47 min 47 s.

²⁸ Vigneault, Gilles, « Tout le monde est malheureux » (paroles et musique : Gilles Vigneault), dans *Au doux milieu de vous, 40 ans de chansons*, Montréal, GSI musique, GVNC-2-1825, 1998. Disque compact, 158 min.

²⁹ Leyrac, Monique, « La romance du vin » (Paroles : Émile Nelligan ; Musique : André Gagnon), dans *Monique Leyrac chante Nelligan*, Montréal, Analekta, AN28815, 2000. Disque compact, 65 min 52 s.

³⁰ Léveillée, Claude, « Soir d'hiver » (paroles : Émile Nelligan ; musique : Claude Léveillée), dans *Mes immortelles, je vous les confie*, St-Benoît-de-Mirabel, Disques Aube, CD-2-305, 2003. Disque compact, 75 min 23 s.

³¹ Sainte-Marie, Chloé, « Je marche à toi » (paroles : Gaston Miron ; musique : Gilles Bélanger), dans *Je marche à toi*, Brossard, Octant Musique, OCCD 9198, 2002. Disque compact, 62 min 49 s.

³² Leclerc, Félix, « Le p'tit bonheur » (paroles et musique : Félix Leclerc), dans *Nicolet 1964*, Montréal, Archives nationales Québec, XXI-CD 2 1527, 2005. Disque compact, 57 min.

³³ Leclerc, Félix, « Hymne au printemps » (paroles et musique : Félix Leclerc), dans *Nicolet 1964*, Montréal, Archives nationales Québec, XXI-CD 2 1527, 2005. Disque compact, 57 min.

³⁴ Vigneault, Gilles, « Le grand cerf-volant » (paroles : Gilles Vigneault ; musique : Gilles Vigneault et Robert Bibeau), dans *Au doux milieu de vous, 40 ans de chansons*, Montréal, GSI musique, GVNC-2-1825, 1998. Disque compact, 158 min.

Gilles Vigneault et « Lindberg³⁵ » de Robert Charlebois. Nous observerons les effets de polysémie créés par les métaphores de ces chansons.

Ce mémoire cherche à montrer comment le poétique agit dans l'univers musical en tant qu'élément rhétorique participant à la dynamique entre la chanson, l'interprète et le public. Pour ce faire, nous nous en tiendrons à quelques formes canoniques, de manière à mettre en évidence le jeu poétique entre parole, musique et interprétation, sans toutefois recenser la totalité des formes poétiques possibles, car ce n'est pas notre visée. L'objectif principal du mémoire est de montrer que le poétique en chanson influence la réception par la combinaison entre des effets textuels et musicaux destinés à provoquer des réactions chez l'auditeur.

³⁵ Charlebois, Robert, « Lindberg » (paroles : Claude Péloquin ; musique : Robert Charlebois), dans *Québec Love la collection*, Montréal, Gamma, AGEK-2201, 1993. Disque compact, 73 min 29 s.

CHAPITRE I

QU'EST-CE QUE LE POÉTIQUE DANS LA CHANSON?

Le texte de chanson et la poésie emploient des figures analogues afin de produire un effet précis sur le lecteur ou l'auditeur. En chanson toutefois, par l'apport de la musique, le texte est doté d'effets supplémentaires, puisqu'on lui impose une rythmique, une dynamique et des accentuations liées au phrasé ou à la structure mélodique. À l'écoute d'une chanson, la voix de l'interprète est porteuse d'un sens qui accompagne et peut même précéder la compréhension du texte. L'analyse d'une chanson d'un point de vue strictement verbal ne serait donc pas appropriée au genre.

Dans ce cas, peut-on se permettre de faire une étude de la forme poétique dans la chanson sans simplifier le genre jusqu'à l'appauvrir de son essence? Quelles seraient l'utilité et la spécificité d'une approche du poétique dans la chanson?

Il s'agira de montrer comment le poétique agit en chanson comme composante se mettant au service de l'œuvre musicale. Pour ce faire, à travers ce chapitre, nous tenterons de définir le poétique à partir des différentes approches des théoriciens à l'étude et nous essaierons de voir quelles notions peuvent être applicables à la chanson. Nous pourrions ensuite examiner ce qui se dégage de l'union du texte et de la musique, en concentrant tout de même notre attention sur les incidences textuelles et sur les effets qu'elles produisent.

1.1. La rhétorique et ses figures

La rhétorique, selon Aristote, est composée de l'*inventio*, qui se situe du point de vue des idées, de la *dispositio*, c'est-à-dire la structure et la composition générale du discours,

ainsi que de *l'elocutio*, qui concerne la mise en mots, selon leur rythme et leur musicalité, ainsi que tout autre effet portant les mots au-delà de leur sens immédiat. La tradition rhétorique s'est longtemps consacrée à ce dernier aspect. Ainsi en est-il de Pierre Fontanier qui, dans *Les figures du discours*, étudie les figures tropiques et leurs effets sur le langage. Les tropes détournent de leur sens primitif les mots ou les expressions afin de produire un effet différent lors de la perception de l'idée. Fontanier examine, dans son ouvrage, la correspondance entre les mots et l'idée. Le sens d'un mot peut nous être exposé objectivement, c'est-à-dire d'une manière donnée littéralement, selon l'usage, ou spirituellement, dans un sens figuré.

Fontanier nous explique que le terme « figure », qui se rapporte ici au langage, ne s'éloigne pas trop de sa signification première, celle de l'aspect physique d'un être humain ou animal, en ce qu'elle a trait à différentes manières de s'exprimer, à différentes formes du langage. Fontanier définit ainsi les figures : « [...] les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments [*sic*], s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune.³⁶ » Pour qu'il s'agisse de figure, l'expression doit donc s'éloigner de la convention et être détournée de son sens commun de manière à, en quelque sorte, se prêter à un sens nouveau et libre.

Selon Fontanier, la pauvreté de la langue est à l'origine des Tropes. Ils seraient donc nés de cette nécessité à combler le manque laissé par le mot insuffisant à l'expression cherchée. De plus, les Tropes permettent au langage d'être plus intéressant. Comme le dit Fontanier : « [...] les Tropes font plus encore que transmettre les idées et les pensées, et qu'ils les peignent plus ou moins vivement, qu'ils les habillent de couleurs plus ou moins riches : c'est que, comme autant de miroirs, ils réfléchissent les objets sous différentes faces³⁷ ». Cette faculté qu'ont les Tropes à transmettre une idée, tout en l'ornant d'un langage plus riche, placerait donc l'emploi des Tropes davantage du côté de la poésie que du côté de la prose non poétique.

³⁶ Fontanier, Pierre, *op. cit.*, p. 64.

³⁷ *Ibid.*, p. 174.

Patrick Bacry, dans son livre *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, nous explique les figures de style en les classant selon leur nature et en fonction de leurs caractéristiques. La première catégorie de figures qu'il nous expose regroupe les figures de la ressemblance, telles la métaphore et la comparaison qui mettent en relation la similitude entre deux réalités. La comparaison et la métaphore sont fondées sur la relation analogique entre un comparant et un comparé, sans toutefois utiliser un terme désignant explicitement le geste de comparer (comme, semblable à, etc.).

Parmi les figures de la ressemblance, Bacry intègre également la personnification et l'allégorie. Pour Bacry, la personnification est l'« Assimilation métaphorique d'une chose concrète à un être vivant réel, personne ou animal.³⁸ » Ainsi, dans la chanson de Beau Dommage « La nouvelle saison³⁹ », trouvons-nous un exemple de personnification. En effet, dans la phrase suivante : « Même le soleil/ doit se faire une raison/ Sourire pareil/ Ou changer de rayon », les termes « se faire une raison » et « sourire » personnifient le soleil puisqu'ils sont généralement associés à une personne. Il y a également une syllepse avec « rayon », utilisé dans deux sens différents, soit rayons (de soleil) et rayon (spécialité).

Selon Bacry, ce qui distingue la personnification de l'allégorie, c'est le comparé. Ce dernier se doit de représenter une notion abstraite ou une notion morale, comme c'est le cas dans cette autre chanson de Félix Leclerc « Le p'tit bonheur ». Dans cette chanson, le concept du bonheur, non seulement prend vie, mais il s'adresse à l'auteur à quelques reprises. Les énoncés mis dans la bouche de l'allégorie constituent des prosopopées.

La seconde catégorie de figures dont traite Bacry sont les figures du voisinage. Ces figures font entrer en relation des réalités issues de contextes communs. Parmi celles-ci, Bacry classe la métonymie. Une des variantes de la métonymie est la synecdoque, nous en

³⁸ Bacry, Patrick, *op. cit.*, p. 291.

³⁹ Beau Dommage, « La nouvelle saison » (paroles et musique : Michel Rivard), dans *Beau Dommage*, Montréal, Audiogram, ADCD 10081, 1994. Disque compact, 45 min 22 s.

trouvons également un exemple dans la chanson « La bitt à Tibi⁴⁰ » lorsque l'interprète nous dit : « Môé j'viens d'un pays kié un arbre fôrt/ moé j'viens d'un pays qui pôusss dans le nôrd ». Dans cet exemple, la figure de l'arbre, qui est la partie, est pris pour le tout, soit le pays. Les autres figures du voisinage incluent la syllepse. Nous en trouvons un exemple dans la chanson « Mes blues passent pu dans' porte⁴¹ » d'Offenbach. En effet, lorsque le sujet de la chanson nous dit : « Le frigidaire fait ben du bruit/ C'est parce qu'y est vide pis moi aussi », ce dernier utilise le mot « vide » à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré.

La troisième catégorie de figures dont traite Bacry comprend les figures de l'ordre des mots. Parmi ces figures, Bacry classe l'inversion, très commune en poésie, entre autres, puisqu'elle est due à des contraintes rythmiques. Il n'est donc pas étonnant que nous retrouvions fréquemment cette figure en chanson. Il définit ainsi l'inversion : « Inversion de l'ordre dans lequel apparaissent normalement les termes d'une séquence syntaxique donnée.⁴² ». Toutes les figures comprises dans cette catégorie touchent l'ordre des mots, mais sans en perturber la syntaxe, alors que les figures de construction, qui constituent la quatrième catégorie, affectent les fonctions syntaxiques de la phrase.

Les figures de construction incluent la polysyndète qui est l'« utilisation répétée de la même conjonction de coordination devant des éléments de même niveau syntaxique, y compris, le plus souvent, le premier d'entre eux.⁴³ » Nous comptons un exemple de cette figure dans la chanson « Le monde est à pleurer⁴⁴ » de Jean Leloup, lorsqu'il dit : « Aujourd'hui rassemblés Dieu le père et Bouddha et Krishna et Allah dans un même gynécée » où la conjonction de coordination « et » est répétée devant chaque divinité. Quant à l'énumération qui est également comprise dans cette catégorie, nous en trouvons un

⁴⁰ Duguay, Raôul, *op. cit.*

⁴¹ Offenbach, *op. cit.*

⁴² Bacry, Patrick, *op. cit.*, p. 287.

⁴³ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁴ Leloup, Jean, *op. cit.*

exemple dans la chanson « Lindberg⁴⁵ » de Robert Charlebois, lorsqu'il énumère les compagnies d'aviation : « Astrojet, Whisperjet, Clipperjet, Turbo ».

Les figures qu'il classe parmi les figures du lexique et ordre des mots sont des figures affectant le choix des mots, mais ce choix touche également l'ordre des mots ou la syntaxe. Parmi ces figures, on compte les répétitions qu'il définit comme la « répétition d'un même mot ou groupe de mots à l'intérieur d'une structure donnée – la plus simple des répétitions consistant à reprendre ce mot dans le même membre de phrase (A, A -).⁴⁶ » Il classe également dans cette catégorie la gradation, l'antithèse et l'oxymore.

Les figures du lexique et sens sont les figures qu'il classe parmi les « jeux sur les mots ». Ces figures comprennent l'anacrostiche, qui est la « reprise dans une phrase d'un même mot pris dans deux sens propres différents⁴⁷ », le calembour, qui est l'« utilisation d'un mot pris à la fois dans deux sens différents, ces deux sens résultant de la polysémie d'un mot unique ou de l'homophonie de deux mots distincts (ou de deux séquences de mots), voire de la paronymie existant entre deux mots ou deux séquences⁴⁸ » et le kakemphaton qui est un « calembour portant sur deux séquences phonétiques identiques ou voisines, dont l'une est incongrue ou malsonnante. »⁴⁹

Parmi les figures du lexique et sonorités, Bacry classe l'assonance qui est le « retour d'une sonorité vocalique à intervalles rapprochés.⁵⁰ » Nous en trouvons un exemple dans la chanson « Je fais de moi un homme⁵¹ » de Daniel Bélanger avec la répétition du son « i » dans la phrase suivante : « J'oublie celui que je suis/ Les yeux dans les sourcils ». Il y classe

⁴⁵ Charlebois, Robert, *op. cit.*

⁴⁶ Bacry, Patrick, *op. cit.*, p. 292.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 280.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁵¹ Bélanger, Daniel, « Je fais de moi un homme » (paroles et musique : Daniel Bélanger), dans *Quatre saisons dans le désordre*, Montréal, Audiogram, ADCD 10090, 1996. Disque compact, 53 min.

également l'allitération qu'il définit comme le « retour d'une sonorité consonantique à intervalles rapprochés, plus spécialement à l'initiale des mots.⁵² » Parmi les figures du lexique et sonorités, Bacry classe également l'harmonie imitative, l'onomatopée, la paronomase et l'homéotéleute.

Les figures du contenu sémantique sont des figures composées d'un groupe de mots. Ces figures permettent d'illustrer une idée de manière particulière. Elles comptent la litote qui est l'« expression atténuée d'une idée, souvent destinée à la faire par là même ressortir (cela parfois sur le mode ironique)⁵³ » et l'hyperbole qui est l'« expression exagérée ou amplifiée d'une idée ou d'un fait.⁵⁴ » Elles comprennent également le lieu commun et le cliché.

Parmi les figures de l'organisation du discours, se trouvent la prétérition, la réticence, la suspension, la digression, qui est le « changement temporaire de sujet dans le cours d'un récit ou d'un discours [...]»⁵⁵. L'épiphonème « est une remarque de portée générale formulée par un auteur du début, à la fin, ou dans le cours d'un récit qui en illustre la justesse.⁵⁶ » L'épiphrase, quant à elle, est un « bref commentaire, sous forme d'incise, d'un auteur à propos de l'idée qu'il développe.⁵⁷ » Nous en trouvons un exemple dans « La danse à Saint-Dilon⁵⁸ », lorsque l'interprète prononce les mots suivants : « C'était beau de les voir danser, voilà ! ».

L'allusion fait également partie des figures comprises dans les figures de l'organisation du discours. Elle est une « référence implicite mais claire à une œuvre

⁵² Bacry, Patrick, *op. cit.*, p. 278.

⁵³ *Ibid.*, p. 288.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 285.

⁵⁸ Vigneault, Gilles, *op. cit.*

antérieure ou à des éléments culturels notoires.⁵⁹ » Nous en trouvons un exemple dans la chanson « Demain l'hiver⁶⁰ » de Robert Charlebois par l'allusion à la chanson « Mon pays » de Gilles Vigneault, lorsqu'il dit : « Je vous laisse "Mon pays ce n'est pas un pays/ c'est l'hiver"/ chanté par les charrues ». Parmi ces figures, nous comptons également l'emprunt, la paraphrase, le pastiche et la parodie.

1.2 La stylistique du langage poétique

Pour Charles Bally, la stylistique « étudie la valeur affective des faits du langage organisé, et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue.⁶¹ » C'est dire que la stylistique observe la manière dont une pensée est organisée à travers le langage d'une collectivité ou d'un individu. Le langage étant exprimé à travers la parole d'un individu, l'expression linguistique, selon Charles Bally, se déploie constamment entre deux positions, intérieure et extérieure, à cet individu, soit entre la valeur émotionnelle et les sentiments sociaux.

En stylistique, la pensée exprimée est secondaire, ce qui importe vraiment, ce sont les moyens d'expression utilisés pour communiquer cette pensée, ainsi que la part intellectuelle et affective que l'individu intègre à cette parole. C'est le contenu affectif du fait de langage et la façon dont ce fait de langage agit qui intéressent particulièrement la stylistique : « déterminer en un mot la nature affective des faits d'expression, telle est la première tâche de la stylistique⁶² » selon Bally. Il y a toutefois une distinction à faire, en stylistique, entre le littérateur et la personne qui parle spontanément. En effet, l'intention diffère dans les deux cas, car le littérateur emploie le langage dans une intention esthétique consciente, alors que le sujet parlant le fait de manière spontanée.

⁵⁹ Bacry, Patrick, *op. cit.*, p. 279.

⁶⁰ Charlebois, Robert, « Demain l'hiver » (paroles et musique : Robert Charlebois), dans *Québec Love la collection*, Montréal, Gamma, AGEK-2201, 1993. Disque compact, 73 min 29 s.

⁶¹ Bally, Charles, *op. cit.*, p. 1.

⁶² *Ibid.*, p. 15.

Employée consciemment, cette préoccupation esthétique devient un fait de style. Il y a donc une quête esthétique dans l'expression spontanée du langage. Ainsi, il serait erroné de définir le poétique par « l'expression du beau », puisque tout langage en est constitué. De plus, selon Bally :

La stylistique n'étudie pas la valeur littéraire des images, car le langage figuré n'est pas avant tout le produit d'un besoin esthétique; il résulte de l'infirmité de l'esprit humain, des nécessités inhérentes à la communication des idées et de l'insuffisance des moyens d'expression. Le préjugé consistant à croire que les figures sont toutes également sensibles ou concrètes résulte de l'étude trop exclusive des images littéraires; dans l'étude des langues étrangères, ce préjugé est renforcé par l'instinct étymologique.⁶³

Le fait de style est également d'ordre social. Ainsi, la personne à laquelle est destinée l'expression linguistique influencera cette dernière. La hiérarchie sociale, l'âge ou le niveau de culture de la personne à qui est destiné le message entrent donc en ligne de compte dans le domaine de la stylistique. Comme nous l'avons vu plus haut, Charles Bally exclut l'expression littéraire de l'analyse du fait de style, mais contrairement à Bally, Marcel Cressot croit que la préoccupation esthétique présente dans l'œuvre littéraire, quoiqu'elle soit plus consciente que dans le langage parlé, n'est pas d'une autre nature. Selon Cressot :

L'œuvre littéraire, au même titre que toute autre communication, fournira donc à la stylistique les matériaux dont elle a besoin pour ses enquêtes : matériaux commodes parce qu'on se les procure aisément, et de qualité parce qu'ils portent sur des faits volontaires et conscients.⁶⁴

Les deux théoriciens s'entendent toutefois sur l'importance de la valeur sensible qui se dégage de l'expression linguistique, selon le choix des mots et l'ordre des mots dans la phrase.

Pour Bally, le mot pris isolément n'avait que peu d'impact du point de vue stylistique, mais pour Cressot, le choix du mot semble avoir plus d'influence sur le contenu

⁶³ *Ibid.*, p. 184.

⁶⁴ Cressot, Marcel, *op. cit.*, p. 4.

affectif du message. En effet, pour Cressot, la longueur du mot va non seulement agir sur la musicalité de la phrase, mais également sur le message. Ainsi :

Il y a des mots brefs, des mots longs, quelques mots démesurément longs. Parfois ce volume s'adapte à l'idée : cri, gémissement, offrent à cet égard une structure parfaite que personne n'a senti la nécessité de remanier par allongement (criement) ou par réduction (gémis).⁶⁵

Le choix d'un mot plutôt qu'un autre, ayant la même signification, a donc, par sa sonorité, un effet sur l'affect du fait de langage.

Pour Cressot, le rythme, l'allitération et l'homéotéleute (rime ou assonance) sont donc des faits de stylistique. Il dira même que les répétitions sonores « créent entre les termes une sorte de regroupement sonore, une note dominante autour de laquelle le thème semble graviter. Ils fixent l'attention, favorisent la synthèse.⁶⁶ » La répétition d'une sonorité a donc un effet, à la fois expressif et musical sur le message.

Pour Bally, comme pour Cressot, l'intonation fait également partie de l'analyse stylistique du message parlé. Selon Cressot – et ces remarques nous apparaissent d'une considérable importance appliquées à l'univers de la chanson –, la vitesse du débit, l'intonation, la diction et l'accentuation permettent de mettre l'accent sur certaines masses sonores qui gagnent ainsi en importance dans le message. En effet, pour Cressot : « Un débit rapide [...] pourra être signe d'une émotion intense; il pourra répondre à un désir d'escamoter, de marquer le peu d'intérêt qu'on attache ou qu'on feint d'attacher à la chose⁶⁷ », alors qu'« un débit lent, combiné à une articulation martelée, coupé de pauses, ira de pair avec une intention insistante, avec une certaine solennité, opportune ou hors de propos.⁶⁸ » Pour ce qui est de l'intonation, Cressot explique qu'elle a un rôle régulateur qui

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

agit sur la sensibilité du destinataire, alors qu'une bonne ou une mauvaise articulation influenceront la réception du message⁶⁹.

Nous avons évoqué précédemment l'importance de la longueur des mots, ainsi que le choix du mot sur l'impact sensible du message, mais en stylistique, il est également important de se questionner sur le choix de certains mots en tant que symboles. Cressot nous montre que, dans une phrase, certains mots utilisés sont qualifiés de mots grammaticaux et n'évoquent rien de particulier à la conscience puisqu'ils servent de rapport ou sont utilisés afin de remplacer un nom absent employé précédemment dans l'énoncé. Cressot fait également la distinction entre les mots qui sont des signes arbitraires ou motivés. En ce sens, il dira que les onomatopées sont des signes motivés, alors que « la masse sonore » de la plupart des mots n'a rien à voir avec ce qu'ils représentent, ils sont des signes arbitraires. D'autres mots sont également considérés comme concrets ou abstraits selon que le signe représente quelque chose de concret ou qui doit passer par un autre symbole pour qu'on se le figure.

Plusieurs termes concrets sont utilisés dans des contextes abstraits, le mot qui se substitue à un autre crée alors une image métaphorique. Selon Cressot : « Le choix de l'objet-repère est un fait de sensibilité bien personnelle et ceci explique la complaisance des écrivains pour les comparaisons et les métaphores qui sont peut-être ce qui, dans un style, frappe le plus et le plus immédiatement.⁷⁰ » Cressot fait également mention dans son livre des mots qui sont tabous ou volontairement censurés. Il nous explique qu'« il existe des mots tabous, des mots que l'on évite de prononcer ou d'écrire pour des raisons qui relèvent d'un sentiment religieux, de la pudeur, des convenances.⁷¹ » Dans d'autres cas, toutefois, la substitution est involontaire. Le terme exact est alors remplacé par un « terme-omnibus » afin de se substituer au mot que l'on cherche et qui ne vient pas au moment de livrer le message. Ces cas sont plus spécifiques à la communication orale.

⁶⁹ Ces faits de langage relevant de l'oralité seront à retenir lors de l'analyse de la performance vocale en chanson.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

En ce qui concerne la formulation d'une phrase et le choix de l'ordre des mots, selon Cressot, ceux-ci peuvent découler d'un souci plus utilitaire de liaison de la pensée ou de la recherche esthétique d'un rythme ou d'une musicalité dans la phrase :

La phrase française dispose donc dans l'ordre des mots d'une mobilité incontestable, qui ne saurait cependant atteindre celle qu'on rencontre dans les langues à déclinaison, le latin par exemple. Cette mobilité permet à l'usager d'associer à sa communication une note émotive : expressivité au sens courant du mot, parallélisme psychologique entre la place d'un mot et la préoccupation du sujet parlant, parallélisme chronologique entre la place d'un mot et l'ordre d'apparition du phénomène qu'il exprime, parallélisme entre le mouvement général de la phrase, les faits et les sentiments. Elle lui permet ensuite d'assurer une continuité, une unité entre les phrases de l'énoncé, en créant une liaison par rappel, à laquelle nous avons déjà fait allusion et sur laquelle nous allons revenir. Et tout ceci apparaît avec un caractère utilitaire. Mais cette mobilité permet en outre de satisfaire à des intentions plus désintéressée ou moins immédiatement utilitaires : recherche de certaines cadences, de certaines musiques, de certains types de phrase. Il s'en faut que ce soient là toujours des choses de pur luxe. Lorsqu'elles correspondent à l'atmosphère de la pensée ou du sens large qu'est l'harmonie imitative.⁷²

En chanson, il est tout à fait envisageable de faire l'étude d'une stylistique du langage et d'observer la valeur affective d'une œuvre. La chanson, comme le texte poétique, utilise le langage dans une intention esthétique, il sera donc intéressant, à travers les œuvres à l'étude, d'examiner comment le texte agit en chanson. Quel impact le choix du vocabulaire a-t-il sur le message? Quelle sensibilité la chanson tente-t-elle d'aller chercher chez l'auditeur et quelles sont les stratégies stylistiques qu'elle utilise pour y parvenir? De quelle manière l'organisation de la phrase ainsi que la longueur des mots influencent-elles le rythme ou la musicalité du texte d'une chanson? Quels sont les effets de l'utilisation de la métaphore ou d'autres procédés linguistiques sur la réception d'une chanson? Et finalement, du point de vue de l'interprète, comment qualifierait-on le débit, l'intonation et la diction de ce dernier et quelle influence cela a-t-il sur la réception d'une chanson?

⁷² *Ibid.*, p. 198-199.

1.3 L'approche structurale

L'analyse structurale ne s'applique qu'au langage. Si chaque œuvre littéraire a une structure particulière, il faut toutefois que cette structure ait un caractère spécifique pour se distinguer du simple fait de langage. Selon Riffaterre, il : « paraît plus simple aujourd'hui d'appeler littéraire toute écriture qui a les caractères d'un monument, c'est-à-dire qui s'impose à l'attention par sa forme.⁷³ » Ce point de vue a toutefois été critiqué par la sociologie de la littérature, laquelle a démontré qu'une œuvre est reçue comme littéraire avant tout parce qu'elle est présentée comme telle.

Ce qui caractérise une œuvre selon Riffaterre, c'est ce qui se démarque aux yeux du lecteur. Ce sont les éléments qui s'imposent dans l'expression linguistique et qui en font sa personnalité propre. Pour Riffaterre, le langage parle, alors qu'il revient au style de mettre en valeur une œuvre. Selon lui, « dès que les éléments d'un langage littéraire sont utilisés par un auteur pour un effet précis, ils deviennent des unités de son style ; et c'est cette réalisation particulière de leur valeur qui est pertinente et non leur valeur potentielle dans un système standard.⁷⁴ » L'intention de l'auteur doit donc être d'utiliser des procédés stylistiques afin de produire un effet précis sur le lecteur, sinon on parlera d'un style personnel et non d'effets de stylistique.

Comme nous traitons plus tôt d'effet sur le lecteur, il ne semble pas évident de faire de cet effet un objet d'analyse, puisque chaque lecteur reçoit le texte différemment. Dans ce cas, comment peut-on relever les procédés stylistiques d'un texte? Riffaterre nous explique que, pour noter les stimuli d'un texte, le stylisticien doit faire appel à l'architecteur : « L'architecteur est une somme de lectures, et non une moyenne. C'est un outil à relever les stimuli d'un texte, ni plus ni moins.⁷⁵ » Pour ce faire, l'architecteur se conforme aux processus de lecture habituels, se soumettant à la progression du texte, mais il réitère l'acte de lecture afin de mettre en relief les structures qui se distinguent.

⁷³ Riffaterre, Michael, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 31-32.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

Toutefois, ce qui cause problème en stylistique selon Riffaterre, c'est la notion d'écart à la norme linguistique, et c'est pour cette raison qu'il préfère déterminer le littéraire en termes d'effet. Ainsi, il définit le littéraire par « tout texte qui s'impose à l'attention du lecteur par sa forme, indépendamment ou non de son contenu, et de la nature positive ou négative des réactions du lecteur.⁷⁶ » Pour qu'on parle réellement d'un style en littérature, les éléments du texte qui s'imposent à la lecture doivent entrer en opposition à des effets non marqués du texte et ces éléments non marqués sont tout aussi importants que ceux qui sont mis en relief.

Ce qui fait le caractère particulier d'une œuvre est déterminé par des éléments de structure, puisqu'ils sont des invariants dans le texte. De ce fait, ce n'est pas le lecteur qui crée les effets de style par sa lecture, mais les effets de style sont bel et bien présents dans le texte et ils existent indépendamment du lecteur. Ce dernier permet toutefois de repérer les éléments qui constituent le style d'un auteur. Selon Riffaterre, la stylistique analyse la réception du message : « c'est-à-dire qu'elle étudie l'acte de communication non comme pure production d'une chaîne verbale, mais comme portant l'empreinte de la personnalité du locuteur et comme forçant l'attention du destinataire.⁷⁷ » Riffaterre ajoute que l'intention de l'auteur peut ou non être esthétique à la base :

Toute structure verbale d'un texte littéraire qui suscite une réaction chez le lecteur est un fait de style. Plus cette réaction est consciente, plus elle est perçue comme caractéristique de l'œuvre. J'appellerai forme conventionnelle, tout fait de style perçu également comme caractéristique d'une tradition, ou d'une doctrine esthétique, ou d'une langue spéciale (littéraire, poétique, style de genre, mètre, etc.). Le fait de style ordinaire ne dépend que du contexte, qui le crée toujours, parfois l'active, parfois le neutralise.⁷⁸

L'approche stylistique des formalistes français est de reconnaître le style par sa structure, c'est-à-dire à partir de la façon de dire les choses. Le style est donc, pour les

⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 182.

formalistes français, un effet de structure présent dans le texte et non influencé par des faits extérieurs à celui-ci. Toutefois, selon Riffaterre, cette façon de définir l'œuvre cause problème : « La littérature, si l'on accepte cette définition, n'exprime pas plus la personnalité de l'auteur qu'elle ne représente la réalité : c'est un exercice tout à fait arbitraire, ce n'est rien d'autre qu'un système de signes et dans son essence elle n'est pas un "message" mais ce système.⁷⁹ » D'après Riffaterre, un caractère subjectif est essentiel à la structure d'un texte littéraire, ne pas en tenir compte réduit les éléments stylistiques à une fonction linguistique et met de côté les effets littéraires d'un texte.

D'après Riffaterre, pour que l'on parle d'un langage poétique, il faut que celui-ci produise un effet qui le distingue de la norme linguistique, ainsi le lecteur doit avoir l'impression de se trouver en présence d'un poème. Si certains mots sont qualifiés de « poétiques », le poétique n'est pas une valeur contenue dans le mot. Le mot devient poétique par la place qu'il occupe dans la structure de la phrase, c'est-à-dire par l'effet rythmique ou sonore qu'il crée par rapport à d'autres mots dans la phrase afin de produire du rythme, des allitérations ou des rimes par exemple. C'est donc par sa forme linguistique que l'on décèle un poème, mais cela n'empêche en rien l'utilisation de l'architecteur à des fins d'analyse poétique, puisqu'il permet d'attirer l'attention vers ce qui est essentiel dans le texte d'un point de vue structural.

Selon Jean Molino et Joëlle Tamine, auteurs de *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, la poésie est partagée entre la versification et le style. Elle naîtrait de l'union entre le rythme et le langage : « [...] elle est le langage plus autre chose qui n'est pas spécifiquement linguistique, et qui est le rythme, le rythme que l'on trouve dans le mouvement, la danse, la musique, et qui, s'appliquant sur le langage, le soumet à une élaboration qui a le statut d'une véritable mutation.⁸⁰ » C'est une structuration rythmique du langage qui constitue la poésie. Elle est le langage plus du rythme, mais elle demeure du langage, c'est donc par le rythme que Molino et Tamine la distinguent du langage commun. Ces derniers définissent ainsi le rythme :

⁷⁹ *Ibid.*, p. 265.

⁸⁰ Molino, Jean et Joëlle Tamine, *op. cit.*, p. 9.

Nous appellerons rythme toute configuration qui se répète dans le temps d'éléments différemment marqués, comme les temps forts et les temps faibles de la danse (toute valse est faite de la succession de trois temps, un fort et un faible), temps longs et temps courts du ho hisse qui scande un effort, etc. Comme le mètre, le rythme suppose une structure répétitive, et la proximité dans le temps de ces structures proportionnelles. On ne parlera de rythme spatial que métaphoriquement. Un même motif, répété à l'ouverture et à la fin d'un poème, d'un morceau de musique ne constituent pas un rythme étant trop éloigné l'un de l'autre.⁸¹

C'est donc par la durée et par l'accentuation que l'on peut percevoir le rythme dans un texte. La musicalité est ainsi sentie par l'alternance entre des unités courtes et des unités longues dans la phrase, ainsi que par l'accentuation de certains groupements par rapport à des groupements moins mis en évidence.

Le rythme est fondamental en poésie. C'est lui qui rapproche la poésie de la danse, du chant ou de la musique. Il faut toutefois faire attention de ne pas confondre le rythme avec le vers ou avec le mètre. La métrique fait partie du rythme, mais elle n'est pas le rythme. En effet, c'est plutôt la récurrence des sons qui fait le rythme dans un poème. Selon Molino et Tamine, les sons ne sont jamais arbitrairement utilisés en poésie, ils en sont le fondement : « Ce problème longtemps débattu du rapport du son et du sens est évidemment de première importance pour la poésie, où le choix des sons n'est pas laissé au hasard comme dans la langue courante.⁸² » Même si la poésie de nos jours s'est éloignée de la rime, les poètes ne négligent pas l'importance de la répétition sonore dans le poème, l'accent s'en trouve simplement déplacé. Il ne faut toutefois pas croire que l'abandon de la rime facilite le travail du poète qui, au contraire, doit trouver de nouvelles formes de rappels sonores.⁸³

Qu'est-ce qui distingue la poésie du système d'expression commun? Selon Molino et Tamine, le langage poétique modifie le langage naturel. C'est par le travail de la poésie sur le fait linguistique que le poème s'écarte de la langue courante. En effet, le poème agit

⁸¹ *Ibid.*, p. 29.

⁸² *Ibid.*, p. 57.

⁸³ Dans l'analyse des chansons à l'étude, nous verrons également comment la musique contribue au marquage des sons et à leur mise en évidence.

sur le langage, grâce à l'utilisation de diverses figures, par exemple, la comparaison, la métaphore, la métonymie, etc., mais ces figures peuvent également être présentes dans la langue courante. Où peut-on alors classer une poésie qui tente à tout prix de se rapprocher du langage commun? Molino et Tamine répondent ainsi à la question :

[...] nous venons de le voir, la poésie en langue commune construit aussi sa différence : au lieu de la situer dans le vocabulaire, elle la situera dans d'autres régions de l'expression. La différence poétique joue à cache-cache : elle est tantôt ici, tantôt là et lorsqu'elle disparaît quelque part, elle réapparaît ailleurs. Il ne s'agit donc pas d'opposer une langue ou des langues poétiques aux dialectes et aux registres de la langue commune, mais de voir dans la poésie une série de stratégies qui jouent sur tout le clavier des langages et des styles.⁸⁴

Ainsi, la différence entre la langue commune et la langue poétique ne vient pas du choix du vocabulaire, mais bien de l'utilisation de divers procédés qui organisent le texte, dont la rime, mais également de simples rapprochements sonores ou la création d'images poétiques. Pour Molino et Tamine, la notion d'écart se situe dans cette partie de la rhétorique que l'on nomme l'*elocutio*, c'est-à-dire tout ce qui concerne les figures de style, la mise en mot, l'énonciation, etc.

Selon Molino et Tamine, l'inversion est une des formes d'écart la plus spécifique à la poésie. Elle permet au poète de détourner les règles de la langue, que ce soit l'orthographe, la grammaire, la syntaxe, etc., afin de se soumettre à la rythmique du poème. L'autre forme d'écart la plus souvent associée à un effet poétique serait les Tropes, qui modifient ou détournent un mot ou une expression de son sens propre. Parmi les Tropes les plus courants, on compte la synecdoque, la métonymie et, bien sûr, la métaphore.

Il existe plusieurs types de répétitions dans le poème, que ce soit des répétitions métriques, rythmiques ou phoniques. Le plus souvent, c'est par la répétition que le lecteur a l'impression de se retrouver devant un poème. Que ce soit par la répétition d'un même mot, de mots choisis pour leurs sonorités communes, de mots qui ont un sens commun ou même la répétition d'un groupe de mots, comme c'est le cas avec le refrain.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 103-104.

Le terme poétique est ambigu et a évolué à travers les âges. Aujourd'hui, la poésie n'est plus associée à un procédé de versification, c'est pourquoi il est plus difficile d'en reconnaître les spécificités. Dans leur livre *Linguistique et poétique*, Daniel Delas et Jacques Filliolet tentent de définir la poésie en adoptant le point de vue d'Aristote sur la rhétorique. Selon Aristote, la rhétorique est « l'art d'extraire de tout sujet le degré de persuasion qu'il comporte et la seule différence entre art rhétorique et art poétique vient de ce que le premier concerne la communication quotidienne (d'idée en idée) et le second l'évocation imaginaire (d'image en image).⁸⁵ » La poésie est donc un art de l'image ou, pourrait-on dire, de la *mimésis*, puisqu'elle s'inspire du monde physique et sans être pour autant réaliste, elle est vraisemblable.

Le mot pris isolément n'est pas poétique, ce qui est poétique selon Delas et Filliolet, c'est la « mise en contiguïté » des mots. Pour eux, la poésie est un fonctionnement, elle est donc issue d'une structure. Ils définissent ainsi le message poétique :

Il y a message poétique quand tous les éléments utilisés sont nécessaires à la compréhension du message global et, inversement, quand le fonctionnement globalisant a conditionné la présence de chacun de ces éléments. Le poète dispose à l'origine d'une liberté aussi absolue que celle du locuteur susceptible de produire un nombre infini de phrases à partir d'un lexique et d'une syntaxe génératrice de combinaisons innombrables, mais une modification quelconque de son message postule immédiatement un rééquilibrage, une réévaluation non seulement de l'expression (ce qui est évident) mais aussi du contenu.⁸⁶

Le message poétique est totalisant, c'est-à-dire que son fonctionnement fait du texte sa propre fin. Dans le texte poétique, le langage n'est donc pas exploité pour soutenir le discours, le texte en soi est le message. La langue en poésie est un matériau utilisé dans sa matérialité, aussi bien en tant que signifiant que pour sa signification.

Le poétique est une déconstruction des codes préétablis de la parole. Il se sert du langage, mais il l'éloigne de sa fonction première en jouant avec les règles du code

⁸⁵ Delas, Daniel et Jacques Filliolet, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

linguistique. L'agencement du texte en poésie autorise l'éclatement de la langue. Toutefois, on ne peut pas affirmer qu'une phrase soit plus poétique parce qu'elle est plus agrammaticale. Le texte poétique doit réinventer la syntaxe afin que l'organisation structurelle de la phrase soit partie intégrante de sa signification. Mis à part la syntaxe, l'ordre des mots est aussi essentiel à la structure phrastique. Ainsi, selon Delas et Filliolet : « à la notion d'équilibre et de symétrie doit se substituer une analyse linguistique prenant en compte la disposition sur la page et conduisant à montrer des parallélismes et des ruptures de parallélisme⁸⁷ ». Les équivalences et les ruptures syntaxiques en tant que système sont donc à l'origine de l'organisation d'un poème.

Le texte poétique est toujours plus ou moins compris par le lecteur. L'essentiel n'est pas ce qu'il retient du texte, mais l'organisation de sa lecture. Le texte poétique doit être lu comme un tout dont le sens ne nous est jamais donné. Selon Delas et Filliolet : « Le poétique bouleverse ce rapport naturel et profond ; il détourne le signifiant de sa fonction strictement linguistique et en fait une sorte de symbole qui redonne aux mots une frange de sens qui touche plus la sensibilité que l'intellect [...]»⁸⁸ Il est indéniable qu'en poésie, la structure phonétique participe au sens du texte. En effet, le poème possède une rythmique intrinsèque qui peut être plus ou moins rapide selon la structure consonantique du texte. Le syllabisme est constitutif de la métrique en poésie et de lui découlent d'autres facteurs rythmiques dont la rime.

Il y a certainement un parallèle à faire entre la poésie et la musique. En effet, on sait qu'à l'époque des troubadours, le poème devait se contraindre aux exigences de la musique. Aujourd'hui encore, même si on a mis de côté l'importance de la métrique dans le texte poétique et que celui-ci n'est plus nécessairement versifié, l'organisation du poème nous montre bien que celui-ci possède une musicalité intrinsèque. Delas et Filliolet nous expliquent que « L'inobservance des règles de la métrique classique a pour nécessaire contrepartie la disposition "poétique" des constituants de l'énoncé.⁸⁹ » La manière dont le

⁸⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 168.

poème utilise l'espace typographique, l'utilisation des blancs, entre autres, nous donne un indice que l'on est devant un texte poétique.

Jean Cohen, dans *Théorie de la poéticité*, définit ce qui fait d'une œuvre littéraire une œuvre poétique en termes de « déconstruction » du langage : « On traite du poème comme s'il fût divisible (et qu'il dût l'être) en un discours de prose qui se suffit et consiste par soi et d'autre part en un morceau d'une musique particulière, plus ou moins riche de la musique proprement dite...⁹⁰ » Toutefois, le message et sa structure, qui se doit de désobéir aux normes établies du langage, que ce soit dans grammaire et la syntaxe, pour obéir à des exigences phoniques ou sémantiques, forment l'unité du poème.

Le principe de négation est ce qui définit l'aspect structural de la poésie pour Cohen. Selon lui, la poésie a sa propre façon de dire qui doit mettre de côté l'aspect logique pour se concentrer sur l'aspect affectif du sujet. En d'autres termes, le sens « conceptuel » du poème doit être bloqué pour que de celui-ci se dégage un sens connotatif qui n'est pas contenu dans l'énonciation, mais bien dans l'ensemble du poème :

L'interjection n'est pas la poésie, mais elle en est le modèle structural. Merleau-Ponty en avait eu l'intuition. La poésie, dit-il "se distingue du cri parce que le cri emploie notre corps tel que la nature nous l'a donné, c'est-à-dire pauvre en moyens d'expressions, tandis que le poème emploie le langage...". La poésie utilise les mêmes prédicats que le langage non poétique. Elle dit, comme lui, que les choses sont grandes ou petites, blanches ou noires, chaudes ou froides. Mais de chacun de ces termes, elle fait un mot-cri. La poésie est d'essence exclamative et il suffit de prêter l'oreille pour entendre dans la voix du diseur l'écho retenu de l'exclamation sous-jacente.⁹¹

La poésie exprime donc l'émotion criante de l'écriture. Le message est émis brièvement afin d'être compris instinctivement par le sujet lecteur. C'est pourquoi Cohen définit la poésie comme un langage « sans négation », c'est-à-dire que le sens propre du poème est totalisant à un point tel qu'aucun contraire n'est possible.

⁹⁰ Cohen, Jean, *op. cit.*, p. 15.

⁹¹ *Ibid.*, p. 71.

1.4 Le rythme poétique

Le rythme est nécessaire à la communication. Il ne découle donc pas uniquement du poétique, mais il est présent dans toute forme de langage. Selon Gérard Dessons et Henri Meschonnic : « Cette fausse “spécialisation” prend sa source dans la confusion du rythme avec le principe métrique de la versification. La confusion est ancienne, certes, mais l’ancienneté, ici comme ailleurs, n’est pas un gage de vérité.⁹² » Cette méprise viendrait de l’origine du mot utilisé pour la première fois par Joachim du Bellay, qui confondait les termes rythme et rime dans *Défense et illustration de la langue française*. Toutefois, selon Dessons et Meschonnic : « Le rythme est un mouvement, non un compte. Étymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et une mesure de ce flux.⁹³ » Le rythme pourrait donc être défini comme l’organisation structurelle de temps forts et de temps faibles dans le fait de langage plutôt que d’être associé à un mouvement poétique découlant de la versification ou de la rime. En fait, Dessons et Meschonnic, dans leur livre *Traité du rythme : des vers et des proses*, distinguent trois groupes de rythmes. Les rythmes poétiques ne sont qu’une des trois catégories définies par Dessons et Meschonnic, et ils seraient nommés ainsi « non parce qu’ils seraient en vers, mais parce qu’ils sont propres à une œuvre, et partie constitutive de ce qui fait qu’on la reconnaît entre toutes, vers ou prose.⁹⁴ » Les autres catégories de rythmes sont divisées entre le rythme linguistique, qui est spécifique à chaque langue, le rythme rhétorique, où la longueur de la phrase influence la réception du message, et le rythme culturel, qui est spécifique à chaque époque.

Selon Dessons et Meschonnic, pour que l’on parle réellement d’une « poétique du rythme », il faut que l’on puisse sentir l’effet d’un « sujet de l’écriture », c’est-à-dire que l’on doit sentir que l’écriture est subjective. Selon eux :

Il y a une poétique du rythme quand l’organisation du mouvement de la parole dans l’écriture est le fait d’un sujet spécifique, qu’on appellera le sujet du poème. Ce sujet

⁹² Dessons, Gérard et Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 4.

⁹³ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

fait que l'organisation du langage est une subjectivation générale, et maximale, du discours, telle que le discours est transformé par le sujet et que le sujet advient seulement par cette transformation même.⁹⁵

La spécificité d'un texte poétique ne serait donc pas issue d'une musicalité, mais d'une subjectivité. Il n'est toutefois pas question ici de la subjectivité de l'auteur, mais bien de l'écriture à proprement parler. Le sujet étant issu de ce travail sur le texte.

Selon Dessons et Meschonnic, on perçoit le rythme par la répétition. Cette répétition est à l'origine du mouvement, de cette sensation de rythme ou de tempo dans le texte. Il est en quelque sorte l'énergie du texte. C'est pourquoi on a longtemps confondu le rythme et la rime, or sa mesure du rythme n'est pas la métrique, mais bien le mouvement alternant entre le continu et le discontinu. Dessons et Meschonnic nous indiquent que les groupes rythmiques « sont des unités à la fois grammaticales et phonétiques, puisqu'ils remplissent des fonctions dans la syntaxe de ce discours et en structurent le continuum phonique.⁹⁶ » Le rythme est donc un élément caractéristique de tout discours. En effet, Dessons et Meschonnic diront même qu'« il n'y a pas de langage sans rythme⁹⁷ ». Le rythme organise le sens, il est une forme sens. De plus, il joue sur l'intensité sémantique de certains mots. En fait, pour Dessons et Meschonnic, rythme, prosodie et sémantique sont inséparables et la beauté d'un poème tiendrait à la valeur de ces trois éléments.

1.5 Les notions d'« écart » et de « totalisation »

Le type d'écart dont traite Cohen est un écart « déviationnel » et c'est cette notion d'écart qui fait la distinction entre un texte poétique et un texte non poétique. En poésie, l'idée fait place à l'affect. Comme nous l'avons vu précédemment avec Delas et Filliolet, la poésie est un art mimétique, mais elle utilise un langage qui lui est propre pour décrire le monde.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 152.

Un des types d'écart dont traite Cohen dans son livre est l'« impertinence ». Il définit l'« impertinence » comme une épithète qui ne serait pas adjointe à un nom. Cohen reprend ici des principes de la définition surréaliste de la poésie, c'est-à-dire que la poésie serait l'alliance libre entre deux signifiés. Plus ces signifiés sont éloignés sémantiquement, plus l'image poétique est forte. Cohen traite ensuite de l'« inconséquence » qu'il définit comme : « l'absence apparente de tout lien logico-sémantique entre termes ou syntagmes coordonnés⁹⁸ », ainsi que de la « redondance » dont la négation serait une impertinence. L'« inversion » est également une figure d'écart typique de la poésie puisqu'elle désobéit aux règles de la linéarité logique de la phrase. Toutefois, le fait de retrouver dans un texte ce type d'écart n'est pas un gage de poéticité. Il est plutôt pertinent d'observer la portée que peut avoir ce type de figure dans la construction d'un texte ou d'une chanson dans le cas qui nous intéresse.

Le rapprochement des paronymes ou la désarticulation de la construction grammaticale et syntaxique sont d'autres procédés qui nous aident à distinguer la prose non poétique de la prose poétique ou de la poésie. De ce fait, la rime pour Cohen est vue comme une autre figure d'écart : « Il faut ici rappeler que la rime peut être considérée comme déviante dans la mesure où elle implique, en vertu du principe du parallélisme, une similitude sémantique qui n'existe pas.⁹⁹ » La rime, en s'appuyant sur l'homophonie, déconstruit la phrase pour souligner l'unité rythmique qui est l'essence même de la versification.

Pour Cohen, la poésie est un langage totalitaire. Nous avons traité un peu plus haut de l'absence de négation dans le langage poétique, on pourrait également dire que la poésie n'est compréhensible que dans sa totalité. Le parallèle entre la poésie et l'univers de la chanson est facile à faire, puisque la poésie agit sur le lecteur de la même manière que la musique. Cohen ajoute que : « La poésie est le chant du signifié.¹⁰⁰ » Ce qui différencie la poésie de la prose non poétique ou du langage parlé serait justement cet accent mis sur la forme phonétique et musicale, plutôt que sur le message. Le poétique cherche

⁹⁸ Cohen, Jean, *op. cit.*, p. 87.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 135.

volontairement à contrer l'arbitraire des sons du langage pour mettre l'accent sur un phonétisme calculé.

1.6 Première approche du rapport musique et poésie

Nous avons abordé un peu plus tôt dans ce chapitre le poétique d'un point de vue structural. Selon Nicolas Ruwet, dans son livre *Langage, musique, poésie*, plusieurs des théories du structuralisme peuvent également se rapporter à la musique. Il précise toutefois que les notions propres au langage poétique ne sont pas toutes applicables à la théorie musicale, par exemple, les morphèmes n'auraient pas d'équivalent en musique. De plus, quoiqu'elle puisse évoquer des sentiments chez l'auditeur, la musique demeure incompréhensible d'un point de vue sémantique :

Si on tient absolument à parler de signifiant et de signifié en musique, on dira que le signifié (l'aspect "intelligible" ou "traduisible", comme dit Jakobson) est en musique, donné dans la description du signifiant (l'aspect "sensible"). La seule voie d'accès à l'étude du sens passe donc par l'étude formelle de la "syntaxe" musicale et par la description de l'aspect matériel de la musique à tous les niveaux où il a une égalité (production, transmission acoustique, perception, contre-coups physiologiques tels que la modification du rythme cardiaque, etc.).¹⁰¹

Pour Nicolas Ruwet, la musique est donc un langage qui, comme la langue écrite, doit se soumettre à des règles préétablies afin de transmettre un message et d'être comprise. Si la langue écrite se doit d'obéir à des règles de grammaire et de syntaxe, la musique, elle, se doit d'obéir à des règles rythmiques et tonales. De plus, selon Ruwet, si certains phonèmes se présentent plus fréquemment que d'autres dans le langage, il en va de même pour certaines hauteurs et certains rythmes en musique.

Certains parallèles entre la musique et le langage ne sont toutefois pas possibles, car la musique est un langage perceptible immédiatement par l'auditeur, alors que le langage parlé se doit d'être décodé. Selon Ruwet, la langue nous offre en quelque sorte un texte et

¹⁰¹ Ruwet, Nicolas, *op. cit.*, p. 12.

une musique, alors que la musique ne nous offre que sa réalité propre. Toutefois, cette idée pose quelques problèmes, car la musique est un langage intelligible :

S'il est vrai que la musique est une partie de la Culture, il faut bien qu'on puisse la considérer de quelque manière comme un système signifiant – où règnent des rapports particuliers entre signifiant et signifié – ce système symbolisant à sa manière les grands thèmes de la Culture, le rapport à l'autre, à la nature, à la mort, au désir. Tant qu'on en restera à des formulations du genre "la musique est un système qui est la chose même qu'il signifie", ou "le sens d'un système sonore est ce même système saisi dans son unité", etc., on ne voit pas comment il serait possible de rendre compte de la place que la musique a tenue dans la vie des hommes, ni de la nécessité qui a présidé à son histoire.¹⁰²

En considérant le langage musical comme un système de signifiant et signifié, Nicolas Ruwet ressert davantage les liens qui unissent la musique et le langage.

Quelques fonctions musicales ont des comparables dans la langue. On pourrait ainsi dire que les modes d'attaque en musique pourraient correspondre à la fonction appellative en langue parlée et que le timbre sonore pourrait correspondre à une fonction expressive. De plus, dans les deux cas, on peut certainement parler de silence et de système cumulatif.

Si pour certains esthéticiens de la musique, le texte menace l'unité de l'univers musical, pour Nicolas Ruwet, c'est l'inverse. Lorsque la voix intervient en musique, une signification additionnelle se greffe à l'univers musical, et ce, même si le chant est dans une langue qui ne nous est pas familière ou si le texte est inintelligible. Selon Ruwet : « dans la mesure où la voix est, pour l'homme, avant toute chose, l'organe de la parole, dès qu'elle intervient en musique, le langage, comme tel, est présent¹⁰³ ». Ainsi, même si les paroles ne me sont pas accessibles, on reconnaît l'intervention du langage, c'est pourquoi celui-ci ne peut pas simplement être comparé à la participation d'un instrument dans une pièce. La fonction musicale du langage ne fait que redoubler d'importance, mais le langage comme tel occupe toujours son rôle.

¹⁰² *Ibid.*, p. 44.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 52.

Pour Nicolas Ruwet, la musique est un langage sémiotique qui fonctionne avec une syntaxe, comme le langage écrit. Il y a donc, selon lui, des liens étroits qui unissent la grammaire et l'ensemble des règles qui régissent la composition musicale. De même, il fait un parallèle entre la théorie poétique de Roman Jakobson et la théorie musicale :

Dans ses études de poétique, Roman Jakobson a clairement montré que le principe constitutif du langage poétique réside dans l'utilisation de rapports d'équivalence pour construire la chaîne syntagmatique. En passant, il a signalé que "c'est seulement sur ce point qu'est donné, en poésie, par la répétition régulière d'unités équivalentes, une expérience du temps de la chaîne parlée qui est comparable à celle du temps musical" [...] ¹⁰⁴

Selon Ruwet, ce qui distingue le poème de la langue d'usage, c'est sa structure, qui facilite la mémorisation, par sa forme répétitive. L'effet du poème demeure donc plus longtemps dans l'esprit du destinataire, alors que dans le langage courant, on retient essentiellement l'idée transmise. En d'autres mots, le poème est son propre message, il se caractérise donc par son unité et sa faculté à créer un univers s'autosuffisant.

La chanson possède également cette faculté de créer un univers qui lui est propre, mais il s'agit d'un univers où s'interpénètrent des aspects musicaux et littéraires. C'est ce qui intéresse Stéphane Venne dans son livre *Le frisson des chansons* : la chanson écrite et tout ce qui la compose, c'est-à-dire les paroles, les notes et les rythmes. Pour cet auteur et compositeur, les mots dans leur contexte quotidien ne sont que des signes linguistiques transitifs, alors que dans un contexte d'écriture de chanson, les mots sont une partie de l'œuvre. Toutefois, pour produire un effet sur le destinataire, en chanson, les mots doivent être judicieusement choisis en lien avec la musique afin d'être efficaces. Ainsi, Stéphane Venne affirme que : « certains mots, certaines phrases vous entrent dans le cœur comme une flèche, alors qu'un mot malhabile ou une phrase mal construite ne disent rien, donc n'émeuvent pas. ¹⁰⁵ » La chanson est un art populaire pour Stéphane Venne, ainsi elle se doit d'être écrite afin de toucher le plus grand nombre de personnes possibles.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁵ Venne, Stéphane, *op. cit.*, p. 50.

Dans l'analyse, une chanson doit être abordée en tant qu'objet à la fois littéraire et musical. Tenter d'analyser une chanson en ne tenant compte que d'un de ces deux aspects mettrait de côté l'essentiel de ce qui la compose. Pour Stéphane Venne : « la vérité d'une chanson se trouve dans ce qu'on entend : dans la fusion du littéraire et du musical, du langage parlé avec son côté généralement clair, logique et direct, et de la musique avec son côté enveloppant insaisissable, presque liquide.¹⁰⁶ » Cela n'empêche pas qu'il y ait un aspect profondément poétique lorsqu'on parle d'écriture de chanson. En effet, en chanson, le langage est lui aussi modifié par le travail sur les mots, sur la forme et la structure du texte. Toutefois, selon Stéphane Venne, pour écrire une chanson, il ne faut pas simplement appliquer des procédés littéraires à un contexte musical. L'univers d'une chanson est plus complexe. Il atteint l'auditeur avant le texte ou la mélodie, c'est pourquoi on ne peut faire une analyse de chanson sans tenir compte de l'ensemble qui la compose. Par exemple, la tonalité d'une chanson concourt à son effet sur l'auditeur. Effectivement, un mode mineur est davantage lié à une émotion triste, alors qu'un mode majeur évoque une émotion plus joyeuse. Pour Stéphane Venne, le texte en chanson n'est pas totalisant et n'est qu'un aspect – sans doute majeur – venant appuyer l'idée générale de l'univers d'une chanson.

Dans ce chapitre, nous avons présenté les critères à partir desquels les théoriciens de la poésie distinguent les effets poétiques du langage. Que ce soit par des figures rhétoriques qui écartent l'expression linguistique du langage commun, cela inclut la manière orale de s'exprimer, afin que le fait de langage l'emporte sur le message. Nous avons vu que le fait de style ne découle pas uniquement d'une préoccupation esthétique, puisque toute communication peut en être dotée, mais bien de sa valeur affective et de son influence sur la perception du fait de langage. Nous avons également montré que certaines structures poétisent l'expression linguistique, mais que dans tous les cas, le poétique se définit en termes d'effets. Nous avons finalement abordé plus spécifiquement les rapprochements possibles entre les effets musicaux et poétiques qui nous intéresseront dans ce mémoire.

Dans les chapitres suivants, les chansons à l'étude seront analysées selon ces critères. Toutefois, nous ne nous contenterons pas uniquement à travers nos analyses de déceler les

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 96.

figures poétiques présentes dans les textes des chansons, mais bien d'analyser les effets produits par les éléments musicaux et littéraires qui la composent. Nous examinerons donc les éléments de l'univers d'une chanson qui créent un impact rhétorique, stylistique, structurant ou rythmique, afin de distinguer les éléments propres à une poétique de la chanson et d'observer leurs effets sur la réception des œuvres à l'étude.

CHAPITRE II

LES CARACTÉRISTIQUES RHÉTORIQUES, PRAGMATIQUES ET FORMELLES DE LA CHANSON

La chanson et la poésie se distinguent tant du point de vue de la production que de la diffusion et de la réception. En effet, si le texte est mis de l'avant en poésie, la chanson de son côté atteint l'auditoire par un ensemble de facteurs. Une des principales différences entre la chanson et la poésie concerne l'intentionnalité initiale, au sens où la chanson est écrite dans le but d'être interprétée. En fait, en chanson, l'attention de l'auditeur peut être portée sur le texte ou sur d'autres aspects qui la composent, comme le traitement musical. De la même manière, l'interprète peut choisir de placer de l'avant le texte en mettant l'accent sur les sonorités des mots et des phrases. L'interprétation doit donc occuper une place importante dans l'analyse des chansons. En effet, c'est par elle que les interprètes introduisent une signification qui leur est propre, alors que le lecteur de poésie insère sa propre voix au texte. C'est pourquoi, au fil de ce chapitre, nous observerons quelle place la voix de l'interprète occupe en chanson en tant que concept à la fois dans l'analyse musicale et littéraire.

Dans ce chapitre, il sera donc question de ce qui compose les caractéristiques rhétoriques, pragmatiques et formelles de la chanson. L'analyse des chansons portera sur les modes énonciatifs, le traitement musical et la place de l'énonciateur dans la chanson. Nous prendrons appui, dans un premier temps, sur le schéma de Robert L. Root, qui traite de l'interaction entre la musique populaire et son auditoire à partir de trois aspects fondamentaux, soit la composition (paroles, mélodie, arrangements), la performance (l'interprète et son ethos, la « persona » ou sujet d'énonciation de la chanson) et la réception (le contexte, les effets pathétiques, l'auditeur implicite). Dans un deuxième temps, pour

déterminer les qualités distinctives et spécifiques d'une chanson, nous nous appuyerons sur les ouvrages *Chanson. L'art de fixer l'air du temps - de Béranger à Mano Solo* et *Les frontières improbables de la chanson* de Stéphane Hirschi. Dans un troisième temps, nous traiterons plus spécifiquement de l'aspect vocal en faisant référence au livre *Performing Rites* de Simon Frith. Finalement, nous analyserons deux chansons dont l'interprétation est complexe, soit du point de vue de la structure phrastique ou du rythme d'interprétation. L'analyse de ces deux chansons, il s'agit de « La danse à St-Dilon » de Gilles Vigneault et « Le monde est à pleurer » de Jean Leloup, contribuera à montrer comment la structure phrastique, le rythme et la mélodie de ces chansons influencent la réception de certains mots du texte. De même, nous observerons les effets de ces interprétations sur la réception de l'auditoire.

2.1 Le schéma de Robert L. Root

Pour Robert L. Root, la musique populaire affecte ses auditeurs d'une façon subtile et significative¹⁰⁷. Root analyse le contenu des chansons tout en se demandant quelles sont les raisons qui incitent l'auditeur à écouter une chanson. Pour ce faire, il divise l'interaction entre la musique et l'auditoire en trois aspects fondamentaux, soit la composition (*composition*), la performance (*performance*) et la réponse (*response*). Ces trois parties, qui sont en interaction, forment la triade maîtresse de son schéma. Selon lui, chacune des parties de cette triade influence les deux autres et ce, même si parfois elles n'ont pas la même importance dans une chanson.

2.1.1 La composition

La première de ces parties, la composition, contient ce qui forme une chanson, c'est-à-dire les paroles, la mélodie et les arrangements, mais cela peut inclure également la tonalité, l'instrumentation, la rythmique et le sémantisme. Encore une fois, chacune de ces variables interagit avec l'ensemble. En effet, comme la chanson forme un univers, un tout comprenant

¹⁰⁷ Root, Robert L. jr., *op. cit.*, p. 15.

texte et musique, les paroles doivent s'harmoniser à la mélodie et au rythme. Il en est de même pour les arrangements qui doivent s'accorder avec la mélodie, le rythme et les paroles.

2.1.2 La performance

Les trois éléments qui composent le second pôle du schéma de Robert L. Root, la performance, sont directement inspirés des trois éléments de la rhétorique classique, soit *l'Ethos*, le *Logos* et le *Pathos*. Selon Robert L. Root:

Ethos is attention to the persona of the speaker, the character he projects, his personality. *Logos* is the way in which the subject of the speech-act or communication or composition – in this case, the song – is presented, its treatment of development. *Pathos* is the appeal to the audience, the attention to the auditor's interests, attitudes and likely responses.¹⁰⁸

Pour traduire librement, le triangle de la communication, selon Root, inclut l'interprète et son *Ethos*, soit la « persona » ou sujet d'énonciation de la chanson et son auditoire. Le *Logos*, qui en rhétorique est la manière dont le raisonnement se construit, serait en chanson la manière dont son idée est développée. Le *Pathos* se traduit à travers des signes destinés à provoquer chez l'auditoire des affects ou des réactions émotives, il serait l'appel à l'auditoire et, en quelque sorte, la réponse attendue.

2.1.3 La réception

La troisième et dernière des parties de la triade du schéma Robert L. Root est la réponse de l'auditoire. Comme les deux autres parties de la triade, la réponse de l'auditoire se définit à partir de trois variables qui interagissent ensemble, soit le goût, l'occasion et le jugement. Le goût est un élément personnel qui varie selon plusieurs facteurs comme l'individu et l'expérience, il est davantage une réponse intuitive que le jugement ou l'occasion. Le jugement, lui, est une réponse découlant davantage de la logique, il varie selon des critères plus officiels et définis. L'occasion est déterminée par l'expérience du

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

concert ou du spectacle, soit l'ambiance de la salle au moment de la représentation ou toute autre situation vécue (peine d'amour, voyage, souper entre amis, etc.).

Au centre de sa pyramide, Robert L. Root ajoute deux éléments supplémentaires qui débordent sur la composition, la performance et la réponse, soit le but et le mode :

Purpose entails the reason for composition and performance, the effect or the goal that the songwriter and/or the performer hope to achieve. Mode has to do with the form of the composition or performance as regards established, identifiable kinds of music, e.g., bluegrass, blues, disco. Purpose is an important factor of all rhetorical situations since a good deal of communication success is measured by how well it achieves its purpose; mode is equally important because it places limitations on composition and performance beyond which they cannot go without becoming quite another kind of composition or performance altogether.¹⁰⁹

La composition vise un but rhétorique auquel elle doit s'adapter. Il est logique de penser que le traitement sera différent selon la réaction émotive que la composition cherche à provoquer chez l'auditoire. Le but est le motif que le compositeur et/ou l'interprète se fixent lors de la composition et de la performance d'une chanson, alors que le mode est le choix d'une catégorie ou d'une forme préétablie dans la culture musicale. Il est en quelque sorte la contrainte musicale que se fixent le compositeur et l'interprète lors de la composition et de la performance. En d'autres mots, du point de vue de la performance, un certain type de personnage s'inspire du choix du mode. Par exemple, s'il s'agit de culture pop ou de culture rock, on peut très bien s'imaginer le type d'interprète que l'on s'attend à voir performer sur la scène.

2.2 Stéphane Hirschi : Texte-Musique-Interprétation

Stéphane Hirschi est l'inventeur de la « cantologie », théorie qui se propose d'étudier la chanson dans sa globalité, en tenant compte à la fois du texte, de la musique et de l'interprétation. Dans son livre *Chanson. L'art de fixer l'air du temps - de Béranger à Mano Solo*, il est question de la présence du corps qui serait une spécificité de la chanson, qui la

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

rendrait organique. Selon Stéphane Hirschi, la cantologie caractérise la chanson selon trois formules. La première est que la chanson est « un air fixé par des paroles¹¹⁰ », la seconde dit qu'un air est « une composition musicale facile à fredonner, donc doublement brève¹¹¹ », c'est-à-dire qu'elle est limitée à la fois par la mémorisation et par le souffle. En dernier lieu, la chanson est « vivante ou organique¹¹² » puisqu'elle est interprétée.

Pour Stéphane Hirschi, une des spécificités propres à l'art de la chanson est qu'elle a une durée déterminée par l'interprétation : « Si le corps, la voix, le temps – durée et débit – sont désormais incorporés au genre chanson, à ses productions, on a alors affaire à une forme d'expression liée à la durée, et plus précisément à une durée limitée.¹¹³ » L'auteur nous parle même de déclinaison dans la structure de la chanson, particulièrement dans le refrain, qui dans sa forme nous rapproche constamment de sa fin. Quoiqu'elle soit généralement écrite de façon cyclique, la chanson est poursuivie par son agonie, car elle évolue en fonction de sa finalité. La contrainte de temps la caractérise, elle en fait un art de l'éphémère.

2.2.1 Un air fixé par des paroles

La chanson, qui est un air fixé par des paroles, se distingue de la poésie mise en musique. Selon Stéphane Hirschi : « La mise en musique repose sur un respect du texte premier. [...] La mise en chanson, en revanche, recherche un équilibre entre les effets de texte et de musique, qui impliquent d'éventuelles modifications au texte originel.¹¹⁴ » La recherche d'un effet poétique en chanson et en écriture diffère en ce que la mise en chanson dans son essence se veut poétique par sa rythmique. Quoiqu'il y ait plusieurs recoupements possibles entre la poésie et la chanson, la chanson vise d'abord et avant tout l'oralité, sa finalité étant d'être chantée.

¹¹⁰ Hirschi, Stéphane, *op. cit.*, p. 29.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹¹² *Ibid.*, p. 29.

¹¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

2.2.2 Une composition musicale doublement brève

Formellement, la chanson est limitée par les exigences de la mémorisation. En effet, la chanson se veut facilement mémorisable afin de perdurer dans la mémoire des gens, pour que les auditeurs de cette chanson se l'approprient. Stéphane Hirschi nous explique que : « La chanson s'élève alors comme partage d'une émotion individuelle devant l'expérience de la limite, avec la communauté qui reçoit cette offrande et y trouve sa force.¹¹⁵ » En d'autres mots, comme nous l'avons dit plus haut, la chanson est un art de l'éphémère, cette volonté de demeurer dans la mémoire collective est une visée consciente des auteurs, des compositeurs et des interprètes. C'est pour cette raison que la chanson se montre le plus souvent répétitive. Dans le livre *Les frontières improbables de la chanson* de Stéphane Hirschi, Bruno Joubrel affirme que la structure même d'une chanson est fondée en fonction de l'auditeur et de manière à ce que la chanson soit facilement mémorisable : « Une chanson semble avoir un fonctionnement qui lui est propre, reconnu par tous, et qui fait appel à l'adhésion de l'auditeur par le jeu des redites musicales.¹¹⁶ ». Quelques éléments sont ainsi mis de l'avant, que ce soit des éléments du texte ou de la partition musicale, de façon à accrocher l'auditoire dès la première écoute.

2.2.3 Une chanson vivante ou organique

Selon Hirschi, « la chanson est une forme, nécessairement brève, à potentialité artistique du fait de son déploiement en tant qu'œuvre interprétée, et fixée depuis quelques décennies par les techniques de l'enregistrement.¹¹⁷ » Pour le cantologue, la chanson ne se définit pas par le texte, mais bien par la version interprétée de l'œuvre. De ce fait, dans l'écriture même, on ressent une forme de débit inspiré par un rythme vocal, une corporalité intrinsèque à l'œuvre. L'interprétation ne peut donc pas être mise de côté, et ce, même dans l'analyse littéraire de la chanson. En effet, selon Stéphane Hirschi : « c'est bien

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁶ Hirschi, Stéphane, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

l'interprétation qui crée la chanson¹¹⁸ ». L'évolution des techniques d'enregistrement des chansons a donc influencé la définition que nous avons de cet art. Cette dernière ne se définit plus selon sa forme écrite, soit la partition musicale ou ses paroles, mais bien selon son interprétation, qui est désormais nécessaire dans la définition de ce qu'est une chanson.

2.3 Simon Frith et l'aspect vocal de la chanson :

Dans son livre *Performing Rites : On the value of popular music*, Simon Frith aborde la voix selon quatre aspects, soit la voix comme un instrument de musique, comme un corps, comme une personne et comme un personnage.

2.3.1 La voix comme instrument musical

Lorsque la voix est entendue en tant qu'instrument de musique, le son de la voix est plus important que les paroles prononcées qui peuvent sembler absurdes ou qui le deviennent à force de répétition. La voix comme instrument musical est travaillée afin de mettre l'accent sur certaines voyelles ou consonnes, un peu comme le ferait un instrument de percussion et ce, même si la voix est irrégulière ou qu'elle ne tient pas compte des temps. De plus, même si la voix ne nous permet pas de distinguer des mots ou des paroles, elle ne peut toutefois pas être entendue comme un simple bruitage ou comme n'importe quel autre instrument, et ce, même si la langue dans laquelle est interprétée la chanson ne nous est pas familière. Non seulement la voix de l'interprète nous révèle-t-elle des indices sur le genre de celui-ci, mais l'interprète qui prête sa voix à une pièce ajoute à l'oeuvre quelque chose qui lui est propre.

2.3.2 La voix comme corps

La voix est produite par un corps. De ce fait, pour être entendue, la voix implique des parties de l'anatomie humaine dans la production de sons. Selon Simon Frith:

¹¹⁸ Hirschi, Stéphane, *op. cit.*, p. 29-30.

[...] to listen to a voice is to listen to a physical event, to the sound of a body. This is, of course, true for the sound of other instruments too, but whereas what's involved there is the relationship between the body and something else – a string or reed of piano key or drum set – the voice draws our attention to something happening to the body itself; which is why we don't think outside the body in order to be heard.¹¹⁹

Ainsi, lorsqu'on entend une voix, on sait que ce que l'on entend vient directement d'un corps humain, des muscles, du souffle, de la bouche, et c'est pourquoi le son de la voix atteint notre sensibilité d'une façon plus intime que le son de n'importe quel instrument de musique.

2.3.3 La voix en tant que personne

La voix en tant que personne, soit la voix de l'interprète, est un facteur clé de la manière dont nous allons entendre la chanson. Elle aura donc un impact important sur le succès d'une pièce. Selon Simon Frith, la voix est un indice d'une identité vocale et d'une individualité. Ainsi, de la même manière que nous répondons positivement ou négativement à une voix que nous ne connaissons pas, mais qui nous inspire confiance ou pas, nous allons réagir à une pièce selon que l'on aime ou pas la voix que nous entendons. Simon Frith nous révèle que : « This is one reason why we often think we “know” a singer as part of what we mean by “liking” their voice (and why, similarly, we may feel we “know” the author of a book we like: we hear in it a particular sort of voice).¹²⁰ » Également, on peut, sans connaître une pièce, reconnaître la voix d'un interprète qui nous plaît (ou pas) et cela aura une influence sur notre manière d'entendre la chanson.

2.3.4 La voix comme personnage

La voix comme personnage, c'est un peu, comme le dit Simon Frith : « putting on a vocal costume¹²¹ ». En d'autres mots, l'interprète enfle un costume vocal et se situe ainsi dans un rôle qu'il joue pour l'auditoire. Dans le cas où l'interprète est connu, ce dernier a

¹¹⁹ Frith, Simon, *op. cit.*, p. 191.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 197.

¹²¹ *Ibid.*, p. 198.

déjà sa personnalité propre au sein du public avec laquelle il peut jouer ou choisir de casser totalement en enfilant un personnage vocal qui lui est opposé. Selon Simon Frith : « Although the torch singers presented particular feelings describing particular situations [...], our pleasure in the songs lies not in the drama of the event, but in the way the singers explore the nuances of the feeling¹²² ». Le chant est donc, selon Simon Frith, un art narcissique ou, ajouterons-nous, cathartique. En effet, la musique et le texte mettent en place un sentiment implicite à l'œuvre, mais le chanteur, en plus de devoir se plier à une performance musicale, doit interpréter cette émotion comme le ferait un acteur.

2.4 « La danse à St-Dilon » de Gilles Vigneault

Dans cette chanson, l'aspect musical et dansant prime sur l'écoute des paroles. La rapidité d'exécution du texte le rend d'ailleurs difficile d'écoute. L'accent est mis sur certaines consonnes qui procurent à la chanson son aspect rythmé. La rapidité d'exécution du violon ajoute à l'aspect festif déjà présent dans le texte, ce qui cadre bien avec le propos du texte « La danse à Saint-Dilon », qui débute ainsi : « Samedi soir à Saint-Dilon/ Y avait pas grand-chose à faire/ On a dit : “on fait une danse,/ On va danser chez Bibi”¹²³ ». Cette danse est suggérée par le rythme vocal, voire même par certaines intonations qui incitent l'auditeur à se lever pour danser. Sur la partition, on voit bien que le texte est volontairement coupé afin d'entrer dans les temps. Ainsi, lorsque l'interprète chante, il ne prononce que les parties de certains mots éludant la plupart des voyelles finales : « Sam'di soir à St-Dilon y avait pas grand chos' à fair' on a dit on fait un' dans' on va danser chez Bibi ». De plus, l'intonation joue un grand rôle puisqu'elle est marquée musicalement par une montée tonale. En effet, la syllabe « lon » de « St-Dilon » est marquée par une note de ré plus élevée que la note de la qui la précède. Le violon est un protagoniste de la chanson. Il occupe une place qu'on pourrait dire parallèle sinon qui l'emporte sur celle de l'interprète dans cette pièce, d'autant plus que la partition du violon ouvre la chanson avec une introduction de quatre mesures avant l'entrée en scène de la voix.

¹²² *Ibid.*, p. 200.

¹²³ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Vigneault, Gilles, *op. cit.*

La partition de violon est identique à celle de la voix pour les mesures suivantes, jusqu'au début du second couplet qui commence avec : « Entrez mesdames, entrez messieurs ». L'invitation à la danse est mise en relief par la voix qui, partant de la note de ré, monte jusqu'à la note fa avec la première syllabe de cette mesure. On se sent invité à participer à la fête, d'autant plus que l'interprète tente ensuite de nous familiariser avec les protagonistes de la chanson. Il nous parle de Marianne, de Rolande et puis d'Yvonne. Ici, la consonne « b » est très présente dans la description et on entend que l'interprète prononce, en les accentuant, les premières syllabes de chaque mesure ce qui ajoute à l'impression rythmée de l'exécution du texte. De cette manière, on entend particulièrement les mots d'une syllabe « rob' », « bleus », « blancs », « gants ». Ici, la partition vocale ne varie pas beaucoup au niveau des notes ou du rythme : « Marianne/ A sa belle robe et puis Rolande a ses yeux bleus » presque toutes ces syllabes sont prononcées sur la note ré en quadruples croches doubles avant de descendre sur la note sol avec le mot « bleus ». Jusqu'à « ça aime à faire les choses/ En grand », on demeure sur la même note et le rythme est encore une fois en quadruples croches doubles. La partition vocale varie un peu plus ensuite avec la ligne suivante : « ça vient d'arriver du couvent. » Ici, la mesure sépare en deux le mot « cou-vent ». La voix de l'interprète met l'accent sur la dernière syllabe du mot qui s'appuie sur une note de ré, jouée une octave plus basse que le ré des quadruples croches doubles. Celui-ci tombe sur une croche seule. Les mots suivants « Y a/ Aussi Jean-Marie, mon cousin puis mon ami/ Qu'a mis sa belle habit [*sic*] avec ses petits souliers/ Vernis. Le voilà mis comme on dit comme un Commis-voyageur. » Dans cette phrase, on se rend bien compte que la voyelle « i » est dominante dans les rimes de ces quelques lignes, mais également que l'assonance dans la séquence de sons « comme on », « comme un » et « commis » permet de mettre en relief cette série de sons vocaliques. Ici, la dernière syllabe de « belle » doit être prononcée, alors que précédemment, l'interprète rend volontairement muets certains « e » afin de cadrer avec le rythme de la chanson. La dernière syllabe du mot « voyageur » termine le deuxième couplet. Cette syllabe est accentuée par une note de ré sur une noire suivie d'un silence.

Le violon poursuit pendant quatre mesures où l'interprète se permet une épiphraise. On l'entend dire : « C'était beau de les voir danser, voilà ! », mais ces mots ne sont ni écrits sur la partition vocale, ni dans le texte imprimé de la chanson. Les couplets suivants

reprennent musicalement la forme des précédents, pour ce qui est du rythme et de l'exécution vocale. L'énonciateur de la chanson nous dit : « Quand on danse à Saint-Dilon/ c'est pas pour des embrassages/ C'est au reel puis ça va vite. » Le « reel » est une musique populaire tirée du folklore irlandais, mais qui fut adaptée à la musique québécoise. Le rythme de cette chanson est d'ailleurs un rythme binaire souvent associé au folklore, ce qui nous porte à croire qu'il s'agit en effet d'un « reel ». L'énonciateur poursuit : « Il faut pas passer des pas/ Il faut bien suivre le violon ». Dans cette chanson, c'est la voix qui suit les pas en quelque sorte, puisque comme nous le disions plus haut, la voix suit le violon. On peut donc dire que dans cette chanson, c'est la voix de l'interprète qui danse. La difficulté d'interprétation doit équivaloir à la difficulté d'exécution des pas sur cette chanson.

Le couplet suivant commence par « Tout le monde balance et puis tout le monde/ Danse » avant de reprendre la description des protagonistes commencée plus haut. L'interprète nous parle de Jeanne qui « danse avec Antoine et puis Jeannette/ avec Raymond. » L'aspect familier des personnages nous donne l'impression de faire partie de la danse, ce qui ajoute à l'aspect populaire de la chanson. Sans doute, les noms choisis se veulent-ils volontairement familiers. Grâce à la description que nous fait l'interprète des invités de la fête, on a l'impression de connaître intimement les personnages qui s'y trouvent, d'autant plus qu'il nous donne des détails intimes sur certains d'entre eux.

Au cinquième couplet, l'énonciateur poursuit : « Ont dansé toute la soirée/ Le Brandy puis la Plongeuse/ Et le Corbeau dans la cage/ Et puis nous voilà passé minuit ». Au rythme auquel se déroule la chanson, on peut très bien s'imaginer que le temps passe vite et que les protagonistes de la chanson s'amusent bien et ne voient pas le temps passer, d'autant plus qu'ils boivent et font la fête. Dans cette chanson, les paroles exécutées de manière étourdissante nous laissent avec l'impression que c'est nous aussi qui tournoyons, en quelque sorte, avec les protagonistes de la chanson. L'exécution des paroles dédouble donc le sens du texte qui dit au couplet suivant : « Me voilà toute étourdie, mon amour et/ mon ami ! C'est qu'il s'est mis à la tourner/ comme une toupie. » On peut également s'imaginer qu'à ce moment de la chanson, l'interprète qui a de la misère à reprendre son souffle se sent lui aussi étourdi comme s'il avait tournoyé et bu du Brandy.

En finale, l'énonciateur de la chanson propose aux danseurs de changer de compagnie. La musique, à partir de ce moment, se lance dans une série de modulations. L'énonciateur cesse d'être un narrateur pour se transformer en animateur de soirée et toutes les paroles qu'il lance, soit : « Les femmes au milieu p'is les hommes tout l'tour! », « swing la bacaisse dans le fond de la boîte à bois » ou « Domino! Les femmes ont chaud! » ont pour fonction d'orienter le cours de la danse.

2.5 « Le monde est à pleurer » de Jean Leloup

Au début de la chanson, sur un tintement de guitare électrique, on entend l'interprète, ou son « alter ego », se présenter lui-même de la façon suivante : « Ladies and Gentleman, after one year, after two years, John the Wolf ». Jean Leloup est un nom d'emprunt, il est important de le spécifier puisque les pseudonymes occupent une place considérable dans la carrière de Jean Leloup, aussi connu sous les noms de Jean Leclerc, John The Wolf, Massoud al Rachid, Jean « Dead Wolf » Leclerc, pour ne nommer que ceux-là. Le personnage de Jean Leloup, dont le pseudonyme est transféré en anglais, entre donc en scène dans la chanson, à la façon d'une rock star. Suit un rire un peu fou de l'interprète et deux « Hey, hey, hey! » pour soulever un auditoire imaginaire.

La voix de l'énonciateur de la chanson entre en scène. On s'imagine que la « persona » de la voix, est celle du personnage de Jean Leloup. Sa voix un peu blasée correspond bien au propos de la chanson composée dans une tonalité de si bémol majeur, ce qui ajoute à l'impression première que nous laisse la chanson, puisque la voix semble davantage adopter la relative mineure de la tonalité, soit le sol mineur. De ce fait, le contraste entre la mélodie et la voix est accentué. Les propos de l'interprète sont articulés d'une manière presque machinale et sans véritable émotion. D'ailleurs, les mots sont prononcés les uns à la suite des autres sans ponctuation, sans pause ni accentuation. Le caractère distinctif de cette chanson relève de la narration et de cette manière un peu particulière de nous rendre le texte. En effet, dans cette chanson, comme pour celle de Vigneault, le narrateur nous expose un récit dans lequel des personnages prennent la parole.

Dans cette chanson, l'énonciateur est désabusé. C'est ainsi qu'il nous décrit ce « meeting » entre « Dieu le Père et Bouddha et Krishna et Allah dans un même gynécée¹²⁴ ». Le mot « meeting » porte une connotation négative, alors qu'on s'imagine une rencontre entre les différentes divinités. Ici Jean Leloup, non seulement met sur un même pied d'égalité les dieux des différentes religions, soit Dieu le Père, le dieu du christianisme, Bouddha le dieu du bouddhisme, Krishna le dieu de l'hindouisme et Allah le dieu de l'Islam, mais en plus, il les place à hauteur d'homme, alors qu'on pourrait s'imaginer des hommes d'affaires autour d'une table ronde en train de discuter de chiffres. Or, cette réunion n'a pas lieu dans un bureau ou dans une salle de conférence, mais bien dans un gynécée. Le mot gynécée, qui représente dans l'Antiquité l'appartement des femmes, est selon la définition, un lieu de plaisir d'où étaient exclues les activités intellectuelles.

La plus grande difficulté pour l'interprète de cette chanson est de suivre le rythme, tout en articulant les mots de façon à être bien compris. En effet, cette chanson ne met pas l'accent sur la musicalité, mais bien sur le propos et celui-ci se doit d'être facilement audible pour l'auditeur. Les accords de guitare alternent de façon répétitive entre le sol mineur et le do mineur. L'aspect plutôt dansant et rythmé de cette chanson entre en contradiction avec les propos défaitistes de l'interprète. Mis à part les quelques silences qui marquent une pause suivant certains mots dont « meeting » après la seconde répétition, le rythme de la partition vocale est très répétitif lui aussi. Composé de quatre triples croches par mesure, le rythme se compte donc *un et et et, deux et et et, etc.*, le « et » prononcé entre chaque dieu marque ce rythme prononcé et répétitif, redoublé par les percussions. Le rythme en 4/4 marque la musicalité de la voix qui sinon paraîtrait plus parlée que chantée dans les couplets. Avec le si bémol, la voix ne varie que de deux tons et demi dans les premières mesures. La mélodie vocale de la première phrase : « Aujourd'hui rassemblés Dieu le Père et Bouddha et Krishna et Allah dans un même gynécée tous ont gros sur le cœur c'est pourquoi le meeting c'est pourquoi le meeting », part sur une note de sol et ne fait que monter légèrement en intensité avant de revenir sur la même note de sol avec les derniers mots de la phrase. Il n'y a aucun

¹²⁴ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Leloup, Jean, *op. cit.*

accroissement brusque dans la voix, qui semble sans énergie. La voix en harmonie est quant à elle audacieuse puisqu'elle est en quarte plutôt qu'en tierce.

Un autre silence marque une pause sur le mot « échec » dans la phrase : « En effet en ce jour deux mille ans après Christ force leur est d'avouer leur échec/ Les humains sont méchants et la terre est cruelle et la terre est cruelle ». L'échec est un thème qui revient un peu plus loin dans la chanson et la pause sert à le mettre en évidence. Selon l'auteur, le messie aurait donc failli à sa tâche, puisque deux mille ans après sa venue sur la terre, « Les humains sont méchants et la terre est cruelle ». Les dieux ne sont donc pas à l'abri de l'erreur et force leur est d'avouer qu'ils ont échoué dans leur projet de construire un monde où il ferait bon vivre. Cette phrase est répétée sur le même ton monotone qu'adopte l'interprète depuis le début de la chanson. La mélodie vocale est la même que pour la phrase précédente, elle part sur une note de sol et revient sur le sol sans réellement augmenter en intensité.

L'interprète rapporte ensuite les paroles de Bouddha : « Je désire tout de suite prendre le crachoir dit Bouddha le gros tas dans un sursaut sans gloire » sans modifier ni sa prononciation ni son intonation. « Tenir le crachoir » est une expression qui signifie parler sans arrêt, un peu comme le fait l'interprète de cette chanson, qui me semble difficile à diviser en couplet, mais c'est surtout une façon familière de dire que Bouddha désire prendre la parole. La divinité nous est d'ailleurs décrite d'une manière peu reluisante par les propos de l'interprète. Parlant de nouveau au nom de la divinité et toujours avec le même ton blasé, l'interprète poursuit : « Pour ma part ce ne sont ni les guerres ni les famines qui me prennent la tête/ Non ce serait plutôt la conception ratée à la base de l'humain la sélection naturelle Par exemple le martyr le pire qu'on puisse endurer n'est-il pas avant tout la laideur chronique ». Ces propos, qui ne sont plus chantés, mais récités, mis dans la bouche de Bouddha font sourire ou alors peuvent choquer, mais ils ne peuvent laisser indifférent. C'est une absurdité que de prétendre que l'apparence physique préoccuperait davantage le dieu que les guerres et les famines, mais c'est sans doute pour nous faire réaliser la superficialité de l'apparence qui occupe toutefois une place importante dans notre société actuelle. La seule différence du point de vue de l'interprète lorsqu'il parle à la place de Bouddha, est sa voix qui est plus parlée encore que précédemment et descend un peu. Lorsqu'il pose la question :

« le martyr le pire qu'on puisse endurer n'est-il pas avant tout la laideur chronique », la voix change un peu puisque la note de fa, qui selon la tonalité devrait être bécarre, devient dièse avant de redevenir bécarre et les mi qui devraient être bémols deviennent eux aussi bécarres. Cette légère modification dans la tonalité des notes nous laisse ressentir l'aspect interrogatoire de la phrase, même si celle-ci n'est pas suivie du point d'interrogation dans le texte écrit.

Poursuivant d'une manière saccadée et monotone encore plus marquée que précédemment, la divinité dit : « Je pense à cette fille que j'ai vue à Macao tellement moche et sans talent à chaque fois qu'elle aimait son amour se serrait dedans elle comme un ulcère d'estomac qui lui tenaillait l'intérieur ». Grâce à cette illustration des propos de Bouddha, on peut comprendre un peu plus que la laideur peut être lourde à porter pour une personne. Ainsi, le fardeau de l'apparence physique nous semble déjà moins superficiel que dans les lignes précédentes. De plus, cette phrase illustre bien la compassion présente dans le bouddhisme, compassion devant la souffrance liée à la condition humaine. Les derniers mots de la phrase sont ensuite répétés sur un ton aussi monotone et sans changer la voix. Finalement, « l'intérieur » est répété seul et sur des notes plus graves. Ces notes descendent jusque dans le ventre de l'interprète, sans doute pour illustrer le propos et mettre en évidence la gravité des mots, avant de passer au refrain qui ne contient qu'une phrase.

Le refrain nous interpelle à un constat plutôt malheureux de la société, soit « Allez hop ! un peu de sincérité Le monde est à pleurer ». Cette phrase est chantée sur un accord de fa majeur prolongé sur deux mesures avant de retomber sur la répétition alternée des accords de sol mineur et de do mineur. C'est toutefois la phrase la plus chantée de la chanson, elle en constitue l'accroche. En plus d'être courte et efficace, cette phrase est précédée d'une demi-pause pointée suivie d'un demi-soupir. Elle est ainsi isolée puisqu'elle est également suivie de trois pauses de quatre temps et d'une demi-pause pointée suivie d'un demi-soupir. De ce fait, elle est mise en évidence et accentuée puisqu'elle est séparée des autres phrases du texte.

C'est Allah qui prend la parole, à travers la voix de l'interprète, au couplet suivant. Ce dernier dit : « Je connais des obèses incapables de voir un Frigidaire sans frémir

d'angoisse ». L'obésité n'est reconnue comme une maladie que depuis quelques années, ce qui fait de ces propos une préoccupation très contemporaine et davantage associée à une société nord-américaine. Lorsque l'interprète rapporte les paroles d'Allah, on note une accentuation des « r ». Ainsi, il poursuit : « Honteux et défaitistes ils traînent », les consonnes « t » et « r » sont volontairement mises en évidence par l'interprète qui les chante sur une note de fa bécarre avant de poursuivre : « la nuit dans les salles à manger et le jour rasant les murs l'ennemi des miroirs ». Ici aussi la première syllabe du mot « rasant » est accentuée par l'interprétation, nous rappelant presque le son que l'on fait lorsque l'on crache. Les « r » sont encore plus accentués avec la fin de la phrase, puisque les deux fois, ils sont répétés sur deux notes, alors que le mot miroir ne contient qu'un « r », pour correspondre au rythme, le son « r » est répété deux fois. Ainsi, on entend : « l'ennemi des mir-roirs ». En fait, mis à part de légères intonations qui varient d'une divinité à l'autre, c'est plutôt le traitement de la voix qui change un peu d'un interlocuteur à l'autre, nous donnant l'impression qu'ils occupent une place différente dans l'espace, parfois plus proche et parfois plus éloignée que celle de l'énonciateur principal de la chanson.

C'est Dieu le Père qui prend la parole aux lignes suivantes. Dans l'interprétation, la voix est inchangée, mais le traitement sonore et la réverbération nous la font ressentir différemment. Le créateur s'adresse aux autres en se permettant de leur dire que leur vue est sommaire. Ce dernier leur fait voir une autre réalité qui concerne, encore une fois, une société spécifiquement nord-américaine. Ainsi, il leur dit : « [...] savez-vous? L'existence de ces familles de banlieue qui passent leur jeunesse à gagner un salaire à peine suffisant pour payer cette maison horrible ». Ici, la voix est modifiée, sans changer d'interlocuteur avec les mots « et cette pelouse affreuse et après vingt ans de labeur fou les enfants les quittent et plus jamais ne les aiment » avant de retomber sur le refrain. Le fait que la voix de l'interprète demeure la même d'un interlocuteur à l'autre et surtout, le fait que leurs propos s'adressent spécifiquement à une société nord-américaine, on pourrait penser que ces propos seraient en réalité les pensées émises par l'interprète lui-même ou du moins, il s'agit de pensées qui cadrent bien avec *l'Ethos* du personnage de Jean Leloup.

L'atmosphère musicale marque une coupure et se suspend les deux mesures suivantes avant l'arrivée de Manitou. Ici ce sont les accords de guitare qui varient de la tonalité mineure à la tonalité majeure. Le traitement de la musique prend un aspect plus rock également souligné par l'interprétation de Jean Leloup qui ponctue les mots, marquant ainsi encore plus qu'avant les temps forts du texte. Manitou représente l'esprit du bien chez le peuple indien. Le grand manitou est une personne importante et puissante, c'est pourquoi l'expression « se prendre pour le grand manitou » est péjorative et représente quelqu'un qui joue le chef. Dans la chanson de Jean Leloup, Manitou arrive comme une rock star : « en retard et pété à mort ». Manitou prend parole à travers l'interprète, mais on pourrait croire encore plus ici qu'il s'agit également de la pensée de Jean Leloup : « Je vois le cortège des artistes ratés qui cherchent le tube à longueur de journée et se cassent la tête pour cette pauvre fille qui chantait des ballades ». Il répète ensuite mais en ajoutant : « à cette pauvre fille pas trop belle qui chantait des ballades » avec un maniérisme emphatique qui marque la parodie. Le cortège représente un groupe de personnes qui se suivent, mais ici le cortège est sans doute un cortège funèbre représentant des artistes qui inévitablement se dirigent vers leur échec. Cette dernière phrase nous permet de créer des liens avec ce qui constitue sans doute le thème dominant de la chanson.

La guitare reprend l'alternance répétitive des deux accords mineurs qui composent la majorité de la chanson. On entend sur ces accords les deux « Hey, hey, hey! » répétés au début de la chanson avant que l'énonciateur ne nous dresse un portrait des autres sujets abordés lors du « meeting ». Il est ainsi question de « l'acné juvénile les oreilles décollées le parc Lafontaine la retraite à soixante ans l'amour décevant les toilettes publiques et les rages de dents ». L'énonciateur de la chanson nous dit ensuite que les dieux : « épuisés de l'effort tombent cois pessimistes et regardent leurs orteils et regardent leurs pieds et regardent leurs pieds ». Les dieux ont donc rassemblé leur énergie, puisqu'ils sont épuisés, mais on peut se demander si ce « meeting » leur a permis d'atteindre leur objectif. Il semble que non puisque ces derniers regardent leurs pieds et demeurent silencieux comme s'ils en venaient tout simplement à la conclusion qu'ils sont impuissants devant l'ampleur du mal. Ce qui nous ramène encore une fois à la thématique de la chanson, car le « meeting » lui-même est un échec puisque les divinités n'y régleront pas les problèmes du monde. Toutefois, la chanson

se poursuit et Dieu le Père leur propose « un petit cordial », c'est-à-dire une boisson pour ranimer le fonctionnement du cœur. On suppose que les dieux se saoulent de cette boisson, mais le texte dit également qu'ils se saoulent au saké, et qu'ils consomment du pot et du Hashich. En conclusion de la chanson, on nous décrit « dans le ciel Dieu le Père les Bouddha Manitou et Krishna bras dessus bras dessous ivres morts et joyeux chanter à tue-tête au-dessus des nuages ». Les dieux de chaque religion en arrivent donc à cette conclusion et chantent ensemble le refrain : « Allez Hop ! un peu de sincérité Le monde est à pleurer ».

À travers ce chapitre, nous avons vu quelle place occupe l'interprétation dans l'analyse littéraire d'une chanson. Ce chapitre mettait donc l'accent sur les aspects rhétoriques, pragmatiques et formels de la chanson. Dans un premier temps, nous nous sommes appuyée sur les dires de Robert L. Root dans son article « A Listener's Guide to the Rhetoric of Popular Music » afin de montrer comment la chanson interagit avec son auditoire. Comme nous l'avons vu, cette interaction dépend de trois aspects fondamentaux, selon Robert L. Root, soit la composition, la performance et la réponse. Nous avons pu voir comment, du point de vue de la composition, la chanson se distingue de la poésie. En effet, la chanson est un univers et elle est pensée comme tel, c'est-à-dire en tenant compte de l'interdépendance entre la mélodie, les arrangements, l'instrumentation, la rythmique et le sémantisme. D'un point de vue rhétorique, nous avons également observé la place de l'*Ethos*, du *Logos* et du *Pathos* dans la composition d'une chanson. En effet, selon Robert L. Root, ces éléments font partie de la performance d'une chanson. Nous avons donc vu quelle place occupe l'*Ethos* de l'interprète en tant que sujet d'énonciation d'une chanson, ainsi que l'importance de l'auditoire dans la définition même de la chanson.

Dans un deuxième temps, en nous basant sur les écrits du cantologue Stéphane Hirschi, nous avons tenté de montrer que la chanson doit être étudiée dans sa globalité, c'est-à-dire que, pour lui, comme c'était le cas pour Root, la chanson ne peut se définir sans tenir compte à la fois du texte, de la musique et de l'interprétation. Avec Hirschi, il a été question de la présence du corps de l'interprète et de sa voix dans la chanson. Selon lui, la chanson est organique, elle doit donc répondre à des contraintes de souffle et de mémorisation. De plus,

nous avons vu que la *dispositio*, c'est-à-dire la disposition stratégique des effets en chanson, nous présage constamment sa fin, comme une agonie annoncée.

Dans un troisième temps, nous nous sommes appuyée sur les propos avancés par Simon Frith dans son livre *Performing Rites : On the value of popular music*, afin de faire état de l'aspect vocal de la chanson. Pour Frith, la voix peut être analysée selon quatre aspects, soit la voix en tant qu'instrument, corps, personne et personnage. En effet, en chanson, la voix est pensée selon sa musicalité. Cet aspect fait donc davantage état des contraintes phonétiques des mots dans une chanson. Toutefois, la voix n'est pas qu'un instrument comme les autres, puisqu'elle sera toujours entendue en tant que son provenant d'un corps. En effet, elle résulte d'un souffle, d'une bouche, d'un corps humain et de ce fait nous atteint toujours autrement qu'un instrument de musique. De plus, la voix possède une individualité qui lui est propre, puisqu'elle provient d'une personne et qu'elle est entendue en tant qu'identité vocale. Nous réagissons donc par rapport à la voix comme nous le faisons face à une voix que nous entendons, que nous reconnaissons, qui nous plaît ou nous déplaît et cela influence notre écoute. Cette voix est également entendue en tant que personnage, celui de l'énonciateur de la chanson. Ce qui nous ramène à l'importance de l'interprète dans l'analyse de la chanson, car c'est lui l'acteur en quelque sorte et il influence en grande partie l'émotion qui nous est transmise à l'écoute d'une chanson.

Dans un dernier temps, nous avons observé comment ces caractéristiques rhétoriques, pragmatiques et formelles agissent dans la chanson. Pour ce faire, nous avons observé comment les modes énonciatifs, le traitement musical et mélodique interagissent avec le sujet et le mode énonciatif de deux chansons dont l'interprétation occupe un statut spécial, soit « La danse à St-Dilon » de Gilles Vigneault et « Le monde est à pleurer » de Jean Leloup. Grâce à l'analyse de ces deux chansons, nous avons pu montrer que la performance d'une chanson ne peut être exclue de l'analyse, car l'interprétation occupe nécessairement une place importante dans la composition même littéraire d'une chanson, puisqu'elle est construite dans le but d'être chantée et que cette performance ajoute à notre compréhension de la chanson.

CHAPITRE III

LA STRUCTURE COMPOSITIONNELLE

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons davantage à la partie de la rhétorique que l'on nomme la *dispositio*, c'est-à-dire à la structure stratégique du discours de la chanson et aux effets que cette structure cherche à produire sur son auditoire. En chanson, la *dispositio* renvoie aux différents types de structures possibles. Robert Léger, dans son livre *Écrire une chanson*, décrit les structures les plus couramment utilisées, soit la structure avec refrain, la structure sans refrain et la structure sans répétition. Selon Robert Léger, la structure avec refrain se compose le plus souvent de deux manières, soit selon la forme : « Couplet/refrain/couplet/refrain/couplet/refrain/etc....¹²⁵ » ou inversement de la manière suivante : « Refrain/couplet/refrain/couplet/etc....¹²⁶ ». Dans le premier cas, le refrain est une réponse au couplet, il sert à rassembler et rendre accessibles des informations qui ne sont pas explicitement dites dans les couplets, mais qui y sont sous-entendues, alors que la seconde forme de structure avec refrain fait le choix de démarrer avec la partie qui retient le plus l'attention. Dans ce dernier cas, les intentions du discours de la chanson sont exposées d'entrée de jeu. Toutefois, d'après Robert Léger, même si le refrain est généralement la partie qui se veut la plus accrocheuse : « Une chanson peut être parfaitement accrocheuse sans refrain. Il suffit d'un seul élément répété – une phrase, un mot – placé de façon stratégique.¹²⁷ » Il existe plusieurs types de structures sans refrain selon Robert Léger, soit la structure : « Couplet/couplet/pont/couplet¹²⁸ » ou « Couplet/couplet/pont/couplet/reprise du

¹²⁵ Léger, Robert, *Écrire une chanson*, Montréal, Québec/Amérique, 2001, p. 55.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 65.

pont/reprise du premier couplet¹²⁹ » ou « Couplet/couplet/pont/couplet/pont instrumental/couplet¹³⁰ » ou encore « Couplet/couplet/premier pont/couplet/deuxième pont/couplet¹³¹ ». Si la chanson est généralement caractérisée par une structure répétitive qui en facilite la mémorisation, certaines chansons font le choix d'une structure sans répétition. Il s'agit d'une autre stratégie rhétorique possible. Dans ce cas, la chanson doit trouver d'autres moyens d'accrocher l'auditeur. Par exemple, dans plusieurs cas, s'il n'y a pas de répétition sur le plan textuel, il peut y avoir répétition sur le plan musical.

Dans ce chapitre, nous ferons donc l'analyse de différentes *dispositio* ou structures possibles ainsi que leurs effets sur les chansons à l'étude. Grâce à l'analyse des chansons, nous étudierons les diverses structures évoquées par Robert Léger et nous tenterons de définir les différentes dispositions possibles et les effets de ces structures. Plus précisément, nous observerons la structure régulière alternée avec la chanson « La bitt à Tibi » de Raoul Duguay, la structure en boucle avec « Marie-Claire » de Jean-Pierre Ferland, la structure répétitive jouant sur la redite d'un même mot ou d'une même phrase avec « Moi, mes souliers » de Félix Leclerc, la structure narrative inspirée du récit avec « Belzébuth » des Colocs et, finalement, la structure narrative inspirée par la musique avec « L'Exil » d'Harmonium. À travers ces chansons, nous tenterons de montrer quels sont les effets rhétoriques recherchés par ces différentes structures. Il sera également intéressant de se questionner sur la présence du refrain et sur la place qu'il occupe dans la construction des chansons à l'étude.

À travers ce chapitre, nous examinerons également les différents types d'introductions possibles et, pour ce faire, nous nous appuyerons sur les propos de Stéphane Venne. Dans son livre *Le frisson des chansons*, Stéphane Venne affirme que « le départ d'une chanson dépend entièrement de la vision d'ensemble qu'en a l'auteur avant même de l'avoir écrite, de sa *stratégie d'écriture*.¹³² » C'est donc dire que les premières secondes de la

¹²⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹³¹ *Ibid.*, p. 65.

¹³² Venne, Stéphane, *op. cit.*, p. 279.

chanson sont déterminantes pour l'auditoire et sur la manière dont il recevra l'œuvre. Il sera intéressant de se questionner sur les stratégies utilisées par l'introduction des chansons à l'étude, par exemple, quel type d'introduction est utilisé, s'agit-il d'une introduction musicale ou la chanson débute-t-elle immédiatement avec le texte.

Stéphane Venne nous montre que : « Dans une chanson de type classique (disons : en trois segments de type couplet-refrain), la même musique se répétera trois fois, donc ce n'est pas dans la musique que la gradation se passera. Elle sera dans les paroles.¹³³ » Ainsi, il faudra observer la progression du texte à travers les différents couplets et tenter de voir si une nouvelle signification est apportée d'un refrain à l'autre.

Nous proposons également d'analyser la mélodie et les stratégies de compositions qui servent à attirer l'attention de l'auditoire. Nous tenterons donc de définir où se situe l'accroche ou le « hook » comme dirait Stéphane Venne. Selon Stéphane Venne, le « hook » est « un mot anglais, qui veut dire “crochet”, mais surtout ici “hameçon”, et qui est largement employé chez les auteurs américains de chansons dans un sens technique particulier à leur métier¹³⁴ ». « Hook » peut également être traduit par l'expression commune de « vers d'oreille » ; il est, selon Stéphane Venne, la partie ou l'élément qui permet à une chanson de demeurer dans notre mémoire. Quel est le moment fort de la chanson, se trouve-t-il dans le refrain, dans le pont ou dans un segment instrumental?

Nous nous pencherons également sur la place de la conclusion dans la *dispositio* de la chanson. Quelle stratégie est utilisée afin de clore la chanson? Sur quelle émotion laisse-t-elle l'auditeur? Est-elle fermée ou ouverte? S'agit-il du point culminant de la chanson ou la conclusion est-elle laissée en suspens? Se clôt-elle en fondu? Ces questions seront pertinentes lors de l'analyse des chansons de ce chapitre.

En nous basant sur ce qu'écrivent Stéphane Venne et Robert Léger, nous examinerons ensuite le souffle mélodique, en distinguant le « souffle long » avec la chanson

¹³³ *Ibid.*, p. 283.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 387.

« Les gens de mon pays » de Gilles Vigneault, puis le « souffle court » avec la chanson « La marche du président » de Robert Charlebois. De ce fait, nous observerons les effets de la ligne mélodique sur la syntaxe textuelle.

Finalement, nous observerons la structure pathémique et la manière dont l'affect est employé dans la construction d'une chanson. Pour ce faire, nous ferons l'analyse de chansons dont le message textuel et le message musical sont en harmonie. Ainsi, nous traiterons des chansons « Le répondeur » des Colocs et « Mes blues passent pu dans porte » d'Offenbach. Nous analyserons également des chansons dont le message textuel entre apparemment en contradiction avec le message musical, comme c'est le cas avec la chanson « Tassez-vous de d'là » des Colocs et « Tout le monde est malheureux » de Gilles Vigneault. Nous tenterons ainsi de voir les différentes dynamiques émotionnelles possibles dans les rapports paroles-musiques de l'univers chansonnier.

3.1 La structure régulière alternée : « La bittt à Tibi » de Raoul Duguay

Tout d'abord, portons attention au titre, soit « La Bittt à Tibi ». Selon Robert Léger : « [...] pour beaucoup de paroliers professionnels, le titre est l'étincelle de départ de l'écriture.¹³⁵ » Selon lui, le titre se doit d'être à la fois cohérent, accrocheur, inspirant, original et facile à chanter. Parmi les procédés les plus souvent utilisés par les auteurs de chansons, on compte les jeux de sonorités, les jeux de mots, les contrastes, les notations spécifiques de lieu ou de temps et les expressions populaires. Dans le cas de cette chanson de Raoul Duguay, « La Bittt à Tibi » est un jeu de mots sur la région québécoise de l'Abitibi-Témiscamingue construit sur la répétition des sonorités. De plus, une « bitte », en langage très familier désigne le sexe masculin. Ici, le terme « Tibi » renvoie certainement au pronom populaire « Bibi » qui signifie « moi » en langage populaire. Le pronom personnel « moi » est d'ailleurs le mot sur lequel s'ouvre le texte de la chanson.

¹³⁵ Léger, Robert, *op. cit.*, p. 79.

La chanson débute par une intro au piano de deux mesures sur un accord de piano répété quatre fois par mesure. Les quatre premières notes de la mélodie de l'intro sont répétées à la deuxième mesure. Ces notes descendantes, qui partent de la note de si jusqu'à la note de fa, jouent un rôle important dans la structure de la chanson. En effet, elles contribueront à la structure régulière alternée selon laquelle est construite cette chanson, puisqu'elles lient les différentes parties. De plus, elles annonceront chaque fois la répétition du passage de quatre lignes débutant par la répétition du pronom personnel « moi ».

Le texte de cette chanson commence d'ailleurs par un passage anaphorique. Cette anaphore crée un effet de renforcement. Le pronom personnel « moi » est alors prononcé avec un accent québécois fort, ainsi le pronom est articulé « môé » par l'interprète. Cette manière de prononcer le mot nous indique d'entrée de jeu que *l'Ethos* ou la « persona » qu'a choisi de se donner l'interprète est d'origine québécoise fortement assumée. Le sujet de la chanson se met donc en scène dès les premières lignes de la chanson qui reviendront de manière régulière en alternance avec le second couplet. Seules les deux premières lignes, soit : « Môé j'viens d'l'Abitibi/ môé j'viens dlà Bittt à Tibi¹³⁶ » sont répétées sans modification. Les deux secondes lignes de ce couplet, soit : « Môé j'viens d'un pays kié un arbre fôrt/ Môé j'viens d'un pays qui pôusss dans le nôrd » reviendront légèrement modifiées en introduisant de nouveaux jeux de rime.

D'entrée de jeu, Raoul Duguay nous présente l'Abitibi, comme le lieu de sa chanson. L'Abitibi est donc la paratopie¹³⁷ spatiale de cette chanson. La paratopie spatiale est un lieu spécifique à l'écriture : il s'agit d'un lieu symbolique qui ne peut exister que par l'énonciation. Ici, ce lieu désigne l'appartenance du sujet de la chanson à ce lieu réel et situable géographiquement. Toutefois, selon le discours de la chanson, le lieu de la chanson devient un paradoxe entre le lieu et le hors-lieu par le traitement du texte puisque Raoul Duguay fait de cette région de l'Ouest du Québec un pays à part entière. Ici, il ne s'agit donc

¹³⁶ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Duguay, Raoul, *op. cit.*

¹³⁷ Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p.

pas uniquement d'une prise de position politique cherchant à faire du Québec un pays, mais bien une manière de faire de ce lieu un pays grâce à l'écriture. L'auteur compare ensuite ce pays à un arbre fort. L'Abitibi de l'auteur est donc un pays droit, fort et fier, comme un arbre. Si on interprète ses mots politiquement, on peut croire que cette chanson, d'entrée de jeu, se propose comme une chanson indépendantiste. Avec cette comparaison, Raoul Duguay tente de montrer que les habitants de l'Abitibi sont issus de racines profondes, qu'ils se tiennent debout et qu'ils ont de quoi être fiers de leur patrie. La ligne suivante « môté j'viens d'un pays qui pousse dans le nôrd » reprend la figure de l'arbre, il s'agit d'une synecdoque dont l'arbre serait la partie, pris pour le pays, en plus de situer l'Abitibi géographiquement sur la carte du Québec. Suit une courte improvisation musicale qui, par son rythme et son instrumentation, fait référence au folklore québécois.

Le premier couplet reprend l'idée que l'Abitibi est le pays où est né le sujet de la chanson, soit à Val d'Or en Abitibi, le treize février 1939. Raoul Duguay étant en effet né le 13 février 1939 à Val d'Or, il met donc en scène sa propre biographie pour créer la fiction de la chanson. La métaphore de l'œuf dans la première ligne du premier couplet fait référence à l'histoire de l'Abitibi qui en était encore au début de sa fondation en 1939. L'énonciateur de la chanson poursuit ensuite son histoire en faisant encore allusion au début de l'Abitibi, plus spécifiquement à un des pionniers d'Amos, Ernest Turcotte¹³⁸, prononcé « Harness Turcôtte » par l'interprète. Dès cette ligne, on entend le bruit d'une scie qui coupe du bois, ce bruit accompagne les propos des lignes suivantes. Il est ensuite question, dans le même couplet, de « ti-Djô Hébert », un autre pionnier québécois.

La première partie du deuxième couplet est chantée *a capella* avec en arrière-plan musical le son de la scie qui a débuté au couplet précédent. Le son de la scie fait le lien entre les deux couplets. La rythmique passe du 12/8 au 4/4, mais comme ce passage n'a pas d'accompagnement musical, autre que le son de la scie, la différence est peu perceptible à l'oreille. La musique reprend à la fin du deuxième couplet, alors que l'interprète fait encore une fois référence au passé de l'Abitibi : « En 1910/ En Abitibi ». Dans l'histoire de

¹³⁸ Trudelle, Pierre, *L'Abitibi d'autrefois, d'hier et d'aujourd'hui*, Amos, Chez l'auteur, 1937, p. 44-51.

l'Abitibi, en 1910, la richesse exploitée est l'or et l'Abitibi deviendra quelques années plus tard, la plus grande productrice d'or au Québec. Ici, la rythmique change encore une fois, passant du 4/4 au 3/4 avec la phrase : « Dans mon pays coo...lonisé ». Le mot « colonisé » est une prise de position politique qui est mise en évidence par les ondulations de voix de l'interprète. Ce seul mot, qui constitue le refrain, se prolonge sur cinq mesures. On sent dès lors que les éléments de la structure commencent à prendre place.

La disposition de cette chanson fait alterner de manière régulière les couplets et ce refrain. Dans cette structure, de manière fréquente, c'est le refrain qui vient clore la chanson. Le refrain annonce donc, d'une certaine manière la chute de la chanson. Selon Stéphane Hirschi, l'analyse du refrain « détermine d'abord d'évidents effets de récurrence : ces retours du même sonnent souvent comme une annonce de l'immobilité finale.¹³⁹ » Le refrain, selon Stéphane Hirschi, est donc essentiel dans la structure d'une chanson puisqu'il agit comme annonce de sa finalité. La dynamique qui se joue entre le refrain et les couplets, par la récurrence et l'alternance des différentes parties, nous laisse ainsi pressentir la structure qui annoncera la fin de la chanson.

Après un second passage instrumental, qui emprunte un modèle associé à la musique québécoise, suivent les quatre notes descendantes de l'introduction, puis la chanson fait un retour au passage : « Môé j'viens d'l'Abiti/ môé j'viens dlà Bitt à Tibi » qui est répété sans modification. Les deux secondes lignes de ce couplet font référence à une des richesses exploitées en Abitibi, le poisson : « Môé j'viens d'l'Abitibi/ môé j'viens dla Bitt à Ti-bi/ môé j'viens d'un pays kié de lacs bin râ/ môé j'viens d'un pays ôusss ke l'pouessôn môrd ». Du point de vue de la forme, ces deux nouvelles lignes introduisent de nouveaux jeux de rime en plus d'ajouter au propos de l'auteur. Nous notons également la présence, dans ce texte qui semble ancré dans le vernaculaire québécois, d'une syntaxe extrêmement classique, voire précieuse, dans « un pays qui est de lacs bien rares ».

Le couplet suivant parle plus spécifiquement du passé du sujet de la chanson. Ce couplet reprend la mélodie du premier sans modification. Le narrateur fait ici référence à son

¹³⁹ Hirschi, Stéphane, *op. cit.*, p. 37.

enfance : « Quand j'étions pti j'allions jouer ô bôuâ/ avec lé zépinettt zé lé bôleau/ j'aimioôns gazôuiller avec lé zôézôs/ quand j'étiôns pti je suiviôns lé ruissô ». Cette approche plus personnelle de l'Abitibi apporte une sensibilité différente aux propos exposés. Ces souvenirs nous montrent également l'attachement qu'éprouve le sujet de la chanson pour la nature, les arbres, les oiseaux, les ruisseaux et la neige. La phrase suivante : « je jôua de l'Harricana/ sur la rivièr Harmônica » fait référence à une rivière qui prend sa source à proximité de Val d'Or. Les termes « Harmônica » et « Harricana » sont ici inversés pour créer un jeu de mots sur les sonorités.

La rythmique en 4/4 est reprise au couplet suivant, mais cette fois-ci, la différence se fait davantage ressentir. Les mots sont prononcés différemment mettant l'accent sur les rimes, s'appuyant davantage sur la rythmique. De plus, lyriquement, les phrases sont plus courtes. La musique emploie la même forme qu'à la fin du troisième couplet, prononçant cette fois-ci : « En mil neuf cent kek/ En Abitibi », répétant pour la deuxième fois la phrase : « Dans mon pays coo...lonisé » avant de revenir à un autre passage instrumental qui nous mène encore une fois au couplet suivant.

Tel qu'annoncé par le passage instrumental, la chanson fait un retour aux quatre lignes débutant par le pronom personnel « moi ». Encore une fois, le passage : « Môé j'viens d'l'Abiti/ môé j'viens dlà Bittt à Tibi » est répété tel quel. Les deux secondes lignes font encore une fois référence aux richesses de l'Abitibi, mais principalement, selon la *dispositio*, ils nous laissent pressentir les éléments qui constitueront la chute de la chanson.

Les deux couplets suivants renouvèlent les propos de l'auteur. Avec la structure régulière alternée qui caractérise cette chanson, on se rend compte que, grâce au texte, les propos de celle-ci progressent d'une partie à l'autre. Cette chanson se compose ainsi de trois sections qui servent chacune à dresser le portrait d'une richesse économique de l'Abitibi. Comme nous pouvons le constater, les quatre notes descendantes qui introduisent la partie : « Môé j'viens », n'apportent rien de nouveau à la suite d'assertions, mais c'est à travers cette section composée de quatre « Môé j'viens » que le texte introduit le sujet de la section.

Ainsi, dans cette chanson, la gradation se fait dans le texte et non dans les sections musicales répétées.

Dans la première section, la métaphore du pays qui est un arbre fort introduit le discours sur la première richesse naturelle de l'Abitibi dont traite l'énonciateur, soit les forêts. La seconde section, qui traite des lacs, est introduite par la phrase « Môté j'viens d'un pays kié de lacs bin râr » et la troisième section qui traite des mines d'or, est introduite par la phrase « Môté j'viens d'un pays kia un ventre en or ». Chacune des sections se clôt sur la phrase « En mille neuf cent » « dix », « kek » ou « tôtutt » qui annonce le refrain.

La structure régulière alternée qui distingue cette chanson pourrait être continuellement réitérée. Toutefois, comme nous l'avons mentionné plus haut, la structure qui caractérise ce type de chanson, au contraire, annonce continuellement la chute qui viendra clôturer les propos de la chanson. De ce fait, les dernières lignes closent le dernier couplet de la chanson : « En mille neuf cent tôtutt/ en Abitibi/ dans mon pays » et en complètent les propos tout en faisant la somme des années et des moments importants de l'histoire de l'Abitibi qui auraient pu constituer le propos d'autres couplets. L'adjectif qualificatif « tout », prononcé ici « tôtutt », nous conduit ainsi à la conclusion de la chanson.

La chute de cette chanson se situe en partie dans le refrain, mais essentiellement dans l'ajout de deux mots : « À libérer », qui nous permettent de comprendre la véritable visée de l'écriture de cette chanson. La chanson se termine sur ces mots, mis en évidence par la voix de l'interprète qui prolonge les syllabes. Ces mots qui concluent le texte de la chanson résument la prise de position politique de cette chanson tout en constituant une ouverture sur l'avenir de l'Abitibi. D'ailleurs la chanson se poursuit, reprenant le modèle mélodique des passages instrumentaux qui ponctuent la structure de la chanson.

3.2 La structure en boucle : « Marie-Claire » de Jean-Pierre Ferland

Le titre contribue à la signification de la chanson. Comme nous l'avons évoqué un peu plus haut avec les propos de Robert Léger, le titre se doit d'être accrocheur. Il fait partie des

expressions « hameçons » qui peuvent contribuer à faire d'une chanson un succès, il se doit donc d'attirer l'attention. Pour cette chanson, Jean-Pierre Ferland a choisi d'utiliser le prénom Marie-Claire comme titre. Il faut préciser qu'à cette époque, les titres à prénom de femme faisaient partie des lieux communs en chanson. Ce choix de titre est simple, facile à chanter et à retenir, en plus de nous donner pour information que la chanson parle d'une personne de sexe féminin. Ce prénom est ensuite répété douze fois dans la chanson, il précède à chaque fois le prénom Marie-Lo et organise la structure en boucle caractéristique de cette chanson.

Le rythme de cette chanson est ternaire, ce qui donne une impression de valse ou de berceuse à l'audition. À première écoute, la chanson nous inspire d'ailleurs le sentiment d'une comptine pour enfants. Le texte commence sur un accord de sol majeur suivi du do majeur. L'interprète chante alors le texte suivant : « Elle m'amena jusqu'à la rivière¹⁴⁰ ». La mélodie revient ensuite sur l'accord de sol majeur suivi d'un accord de ré septième lorsque l'interprète prononce le prénom « Marie-Claire, Marie-Lo. ». Le texte revient aussitôt à son point de départ et la phrase : « Elle m'amena jusqu'à la rivière » est répétée une seconde fois, structurant la boucle. La phrase se termine différemment, mais avec des mots qui jouent sur les sonorités par la répétition du son [o] avec la phrase : « par le p'tit chemin du bord de l'eau. » Les accords de cette chanson sont répétitifs et le texte suit parfaitement cette répétition par le jeu des sonorités et des rimes. Mise à part une légère différence du point de vue vocal, la hauteur des notes varie légèrement, la ligne suivante reprend le modèle de la première, elle contient le même nombre de syllabes : « Ce n'était pas pour pêcher la truite ». Mélodiquement, on note également une légère différence avec l'ajout d'un accord de sol majeur septième, mais cette modification est à peine perceptible à l'écoute et la mélodie semble répéter la même boucle. Cette structure est d'ailleurs fréquemment utilisée dans la chanson traditionnelle française.

Cette structure en boucle donne, comme la rythmique ternaire, une impression de bercement qui peut rappeler à l'auditeur le mouvement du radeau sur la rivière, ce qui cadre

¹⁴⁰ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Ferland, Jean-Pierre, *op. cit.*

parfaitement avec le propos de la chanson. Le sujet de la chanson nous dit : « Ce n'était pas pour pêcher la truite/ Marie-Claire, Marie-Lo./ Ce n'était pas pour pêcher la truite qu'elle s'étendit sur mon radeau ». Comme le narrateur de la chanson, l'auditeur a lui aussi l'impression de se retrouver en radeau sur la rivière. La chanson semble suivre le même bercement que la rivière, à la fois par la répétition des sonorités et les jeux de rimes, et par la mélodie qui est répétée en boucle et qui demeure la même tout au long de la chanson.

Si la mélodie est répétitive, le texte de la chanson, toutefois, progresse d'un couplet à l'autre puisqu'il s'agit d'un récit. Le sujet de l'énonciation nous dit ensuite : « Elle mit ma main sur sa poitrine/ Marie-Claire, Marie-Lo./ Elle mit ma main sur sa poitrine, l'était pucelle et j'étais puceau. » On comprend donc que Marie-Claire et le narrateur se dépucelèrent mutuellement. Cette information se confirme avec la ligne suivante, lorsque Marie-Claire dit au sujet de la chanson : « je voudrais être mère ». L'*Ethos* de l'énonciateur évoque la tendresse, ce qui cadre avec les propos de la chanson. De plus, cet *Ethos* sied bien à la *persona* qui caractérise habituellement l'interprète Jean-Pierre Ferland, c'est-à-dire une *persona* qui évoque la sensualité et le charme.

C'est au couplet suivant que l'on comprend qu'il y a bien eu relation entre les deux protagonistes de la chanson, lorsque l'énonciateur nous dit : « Nous l'appellerons Jean-Pierre », ce qui vient confirmer ce qui est laissé supposer par la phrase : « Puis nous sommes tombés à genoux, les mains jointes et les larmes aux joues. » Le bercement que nous évoquions un peu plus tôt peut donc également suggérer cette sensualité présente dans le texte et le geste commis sur la rivière par les deux sujets de la chanson.

La chanson est composée de quatre couplets identiques et ne contient pas de refrain dans sa version écrite. Comme nous l'avons vu plus haut, selon Robert Léger, cette chanson serait donc du type sans refrain, mais qui joue sur la répétition d'un élément. Dans cette chanson, la répétition est celle du prénom « Marie-Claire, Marie-Lo. » et cet élément de répétition constitue l'accroche de la chanson. Seul un des couplets contient une ligne de plus, la dernière qui constitue la conclusion de la chanson. Toutefois, dans la version enregistrée « live » sur l'album *Second coffret*, l'interprète fait quelques coupures dans le texte, formant

trois couplets de neuf lignes et un dernier de trois lignes suivi de la phrase qui conclut la chanson. Ainsi, les énoncés : « Maintenant que je connais les femmes/ Marie-Claire, Marie-Lo./ Que je connais le très bon goût des femmes, je m'en vais saborder mon radeau » et la phrase : « Je coupai une branche de cèdre, la plantai au cœur de mon radeau » sont coupés sur la version « live ». Cette coupure sert à alléger le sentiment de désillusion introduit dans la chanson par ces deux phrases et à mettre davantage l'accent sur le propos qui conclut la chanson.

Sur la version enregistrée devant public, lorsque l'interprète prononce l'énoncé qui conclut la chanson, soit : « Et son plus vieux s'appelle Jean-Pierre », on entend le public pour la première fois. Celui-ci dit en chœur : « Jean-Pierre » avant l'interprète, qui rit un peu avant de chanter à son tour, sur une phrase vocale qui se prolonge, le prénom « Jean-Pierre ». Sur la version enregistrée devant public, la chanson se conclut sur une dernière répétition de : « Marie-Claire, Marie-Lo. » avant de nous laisser entendre les applaudissements du public.

3.3 La structure répétitive jouant sur la redite d'un même mot ou d'une même phrase : « Moi, mes souliers » de Félix Leclerc

La mélodie à la guitare est interprétée dans un tempo *allegretto*, c'est-à-dire assez vif. Sur l'enregistrement qui sert à cette analyse¹⁴¹, l'interprète débute immédiatement avec le texte, sans introduction musicale. La chanson commence avec la phrase qui sera redite tout au long de la chanson. Selon les modèles proposés par Robert Léger, il s'agit d'une structure sans refrain, mais avec répétition, car cette chanson est composée de sept couplets dont les éléments compositionnels sont répétitifs. La musicalité et l'accroche de cette chanson se situent d'ailleurs dans cette répétition. Non seulement le titre, « Moi, mes souliers » revient quatre fois dans la chanson, mais le mot « souliers » au pluriel revient quatorze fois dont neuf fois précédé du déterminant possessif « mes ».

¹⁴¹ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Leclerc, Félix, *op. cit.*

Cette phrase : « Moi, mes souliers » installe immédiatement le propos, il renforce d'entrée de jeu le « Je » qui énonce, la personnalité et l'individualité du sujet, la position du « moi » de la chanson. *L'Ethos* de la chanson et la force de sa posture s'imposent dès les premiers mots. Stéphane Venne, dans son livre *Le frisson des chansons*, fait une analyse de cette chanson de Félix Leclerc. Selon lui, ce « moi » si souvent répété est « l'affirmation par Leclerc d'une valeur plantée au centre de son univers, et de l'univers de cette chanson : une énorme confiance en soi.¹⁴² » Il s'agit donc d'une chanson qui exprime avec force quelque chose. La force de cette affirmation se traduit non seulement par les mots, mais également par l'univers musical que crée Félix Leclerc.

Selon Stéphane Venne, l'élément essentiel de la chanson se joue dans les quatre premières notes de la mélodie vocale. Ces quatre notes qui partent du si, pour descendre sur le la, ensuite le sol et le fa se répètent au début de chacun des sept couplets. Ce sont ces quatre notes qui composent le début des trois premières lignes de chaque couplet qui en contiennent quatre, c'est-à-dire que ces quatre notes reviennent au total vingt et une fois. Selon Stéphane Venne : « Chacun des sept couplets comporte non seulement les trois dessins mélodiques en descente, mais ces couplets sont constitués d'un dernier dessin mélodique qui conclut, et qui finit lui aussi en descente [...]»¹⁴³ Selon Stéphane Venne, ces notes, mais essentiellement la première (sur le « moi ») qui est plus haute et plus longue, dans leur forme répétitive, servent à interpeller et à accrocher l'auditoire au début de chaque ligne :

Vous vous sentez exactement comme la chanson vous *fait* vous sentir, vous *dit* de vous sentir, par la manière même dont elle est écrite, par sa *forme* [...] à commencer par ce patron mélodique en descentes répétitives. Car dès après la première note du dessin mélodique [...], ça redescend tout de suite, doucement, note à note, sans grands écarts entre chacune des quatre notes [...]»¹⁴⁴

La quatrième ligne de chaque couplet, en plus de contenir moins de syllabes que les trois premières, est différente mélodiquement, mais procède de la même manière en descendant.

¹⁴² Venne, Stéphane, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 151.

Toutefois, la première syllabe est prononcée sur un la qui monte sur le si, la descente se fait à la suite de ce si plus aigu jusqu'au si qui se situe une octave plus bas.

De cette structure résulte l'accroche. Celle de cette phrase, en particulier, qui non seulement débute la chanson, mais qui demeure dans l'esprit par sa répétition. En attirant l'attention de l'auditeur sur cette première syllabe, le pronom personnel s'affirmant sur un si bémol, la redite de la phrase musicale et de cette phrase en particulier, ainsi que ses variations, tous ces éléments constituent l'accroche.

Après cette première syllabe, le « je » du texte est immédiatement déplacé vers un objet, les souliers, mais pas n'importe lesquels, puisque l'adjectif possessif « mes » en font un objet particulier, par la force du sujet imposé par l'accentuation du « moi ». De plus, puisqu'ils « ont beaucoup voyagé », les souliers du sujet de la chanson ont sans doute vécu un périple. Grâce à l'écriture, la personnification des souliers nous fait oublier la banalité de l'objet. L'inanimé s'anime et les souliers semblent alors devenir vivants par le texte, puisqu'ils n'ont pas seulement servi à protéger les pieds du sujet lors de ses voyages, ce sont eux qui ont voyagé.

Le périple qui nous est proposé dès le premier couplet est celui de l'homme en tant qu'individu, par son enfance et son passage à l'âge adulte. Le sujet de la chanson a donc appris et vieilli dans ses souliers. L'image des souliers « ferrés » dans ce premier couplet est une métaphore qui rapproche l'homme de l'animal. De plus, les animaux qui portent des fers sont des animaux domestiqués et desquels on exige du travail. La dernière ligne de ce couplet : « Le monde et sa misère » est à la fois un concept concret et abstrait. Le monde représente ici, dans un premier temps, la surface du globe et, dans un second temps, l'ensemble des êtres humains vivants sur la terre.

Dans le second couplet de la chanson, le périple se poursuit, passant cette fois du concret à l'abstrait. Le concret est représenté par « les prés », ce qui nous ramène à la métaphore de l'animal, puisque le pré est destiné à l'alimentation du bétail. Avec l'image de la lune toutefois, le propos se métaphorise nous transportant dans l'imaginaire et dans

l'abstrait. Peut-être le texte s'inspire-t-il ici de l'expression populaire « être dans la lune ». Ce voyage du concret à l'imaginaire se poursuit avec les lignes suivantes : « Puis mes souliers ont couché chez les fées/ Et fait danser plus d'une ».

Le voyage que nous propose Félix Leclerc dans cette chanson n'est donc pas seulement un voyage de distance, mais il représente également le voyage de l'homme. Les souliers permettent de traiter du voyage, mais également de l'homme dans son expérience, par son vécu. Ils sont le témoignage de l'homme. Par l'image des souliers, la chanson traite à la fois de la distance parcourue, de voyage, mais également de la nature, des femmes, du travail et de la mort.

Par l'évolution de la chanson, mais essentiellement par son couplet central : « S'ils ont marché pour trouver l'débouché/ S'ils ont traîné de village en village/ Suis pas rendu plus loin qu'à mon lever/ Mais devenu plus sage » on comprend que ce n'est pas la distance parcourue physiquement qui importe, mais bien l'expérience que l'on acquiert dans une vie. Les souliers sont donc d'abord et avant tout la métaphore d'une doctrine morale.

La chanson se conclut sur une répétition de la dernière phrase du dernier couplet, mais la mélodie se fait plus lente pour finir. D'ailleurs, si la chanson se termine sur une répétition du point de vue lyrique, mélodiquement, l'enchaînement d'accords qui clôture la chanson apparaît ici pour la première fois et la syllabe qui conclut la chanson est prolongée sur une note de si qui relie les trois dernières mesures. Cette manière de conclure attire notre attention sur la morale de la chanson, qui s'achève comme un apologue, soit : « Dépêchez-vous de salir vos souliers/ Si vous voulez être pardonnés ».

3.4 La structure narrative inspirée du récit : « Belzébuth » des Colocs

La chanson débute avec la voix de l'interprète qui s'adresse à l'auditeur sur un ton intimiste. Les quatre premiers couplets sont parlés, sans accompagnement musical, ni rythmique prédéterminée. La *persona* de l'interprète se dessine dès les premières secondes de la chanson. Son ton est propre à la narration. Le texte est écrit au présent de l'indicatif et

à la première personne dès le début du premier couplet. La forme du récit est perceptible dès les premiers mots : « J'habite dans un appart' tranquille/ J'arrive à peine ça fait une heure/ Jusqu'à maintenant j'ai la vie facile/ Malgré qu'c'est pas encore le bonheur¹⁴⁵ ».

Ce n'est qu'au second couplet que nous comprenons la nature animale du sujet de la chanson qui se définit alors peu à peu : « J'ai visité tous les racoins/ Je sais qu'mon maître est bien nanti, j'ai fait mes griffes, mes petits soins/ Et ça m'a creusé l'appétit ». Du point de vue de la forme, les rimes sont croisées comme dans le premier couplet. Ce retour de sonorités ajouté à la rythmique prosodique qui accentue certaines syllabes attribuent à la chanson un aspect mélodique.

Le mot « instinct » vient confirmer l'*Ethos* animal du narrateur qui se manifeste davantage dans le ton de voix. Il vient accrocher notre attention avec les mots « J'appelle » qui commence la première ligne du troisième couplet : « J'appelle mes instincts de chasseur/ Je cherche un petit animal ». L'aspect chasseur de la *persona* du sujet de la chanson lui confère un trait de caractère additionnel. À travers ce couplet, la voix de l'interprète s'affirme comme personnage. Si nous ne l'avions pas déjà compris, le sujet nous confirme sa nature féline à la fin de ce couplet.

Une petite introduction de quatre mesures à la clarinette nous donne le ton et la rythmique de la chanson qui est en 4/4. La tonalité est en sol mineur et la première note de la mélodie est un sol. La trame musicale qui se dessine avec les bémols de cette tonalité, soit le si et le mi, donne un aspect un peu intrigant à l'univers de la chanson. L'histoire qui nous est contée sera donc faite de rebondissements. La structure narrative de cette pièce fait du récit l'accroche de cette chanson. En effet, cette structure, la *persona* animale de l'interprète, son ton confidentiel, le fait qu'il s'adresse à l'auditeur à la première personne, tous ces éléments piquent notre curiosité et nous incite à vouloir connaître la suite.

¹⁴⁵ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Colocs, Les, *op. cit.*

Adoptant un ton un peu condescendant, le sujet de la chanson nous dit ensuite : « Comme ça mon nom c'est Belzébuth/ Personnellement j'trouve ça épais/ Qui c'est qui peut ben vivre icitte/ Ça doit être un couple de bourgeois ». Le prénom Belzébuth n'est pas choisi par hasard, et ce, même si le narrateur nous dit ne pas être d'accord avec ce nom, celui-ci caractérise bien l'aspect rebelle du personnage.

La voix devient plus chantée à partir de la phrase « Maudit qu'ça l'air le fun dehors/ Montrez-moé d'quoi qui va m'surprendre ». La mélodie prend doucement de l'ampleur, mais l'aspect narratif de la chanson demeure le même. La musique continue d'être présente dans le texte. Dans le choix des mots pour leur sonorité, par exemple pour les noms Élizabeth et Belzébuth, le narrateur lui-même nous fait remarquer le rythme des sonorités en disant : « Élizabeth et Belzébuth/ Dans mes oreilles le beat est bon ». La première apparition du refrain de la chanson suit ce couplet. Dans le refrain, l'accroche se déplace du côté de l'aspect mélodique qui se construit parallèlement au récit.

La narration reprend après un second petit solo de clarinette. Pendant les quatre couplets suivants, la voix du narrateur se fait plus chantante que dans les couplets précédents. Le rythme et la mélodie sont plus dansants. Les mots, leur musicalité, la voix de l'interprète, la musique, tous ces aspects de la chanson se fondent parfaitement les uns dans les autres. Le personnage du chat s'entremêle légèrement avec la *persona* de l'interprète et son aspect festif avec les mots. De plus, le chat a quelques réflexions qui l'humanisent avant de reprendre le refrain.

Les quatre couplets suivants sont un mélange de texte parlé et de texte chanté. Les deux premiers couplets sont essentiellement narrés, mais les deux suivants sont chantés. Suit une coupure du point de vue mélodique, comme un changement de plans dans un film. On passe de l'appartement à la ruelle tant convoitée par une mélodie qui se joue à la basse. Entre alors en scène un nouveau personnage : « Dans une contre-plongée je remarque un mouvement/ Un gros matou perché, c'est un vrai monument ». Le sujet de la chanson s'adresse à celui qu'il a choisi d'appeler « colonel » et nous rapporte ses paroles pendant les quatre prochains couplets.

La structure narrative de cette chanson nous permet de constater comment la musique peut intervenir dans un récit. En effet, on remarque que la trame musicale de la chanson agit comme un véritable protagoniste mettant l'accent sur les différents rebondissements de la chanson. Les effets sonores jouent ainsi un rôle important dans la structure puisqu'ils agissent sur la réception du récit en plus d'être bien intégrés à la narration. De ce fait, l'histoire qui nous est racontée passe non seulement par le texte, qui est écrit comme un récit évoluant et se concluant avec la mort du personnage, mais également par l'instrumentation. Il n'en demeure pas moins que des procédés propres à la chanson sont utilisés afin de la rendre accrocheuse et entraînante.

3.5 La structure narrative inspirée par la musique : « L'Exil » d'Harmonium

L'introduction musicale de « L'Exil », dont le titre est « Sur une Corde Raide » débute sur le son d'un accord qui résonne comme un signal assez grave. Il s'agit de la répétition de l'accord de ré majeur. Ce dernier nous plonge dans une atmosphère à la fois étrange et inquiétante. Sur la version de la chanson « L'Exil » enregistrée devant public¹⁴⁶, cet accord est entendu indéfiniment durant toute l'introduction créant une forme de tension. On entend à un certain moment les doigts du guitariste qui glissent sur le manche jusqu'à atteindre l'accord de mi mineur, par les notes de mi, de sol et de si. L'accord glisse ensuite encore un peu plus haut sur l'accord de fa dièse mineur. Par le même procédé, on entend les accords de ré mineur et de mi mineur, il s'agit des seules nuances entendues lors de l'introduction de « L'Exil ». Si la corde raide est représentée par l'accord de ré majeur, on peut percevoir ces nuances mélodiques comme de légères pertes d'équilibres aussitôt stabilisées par le retour à l'accord de ré majeur.

Sur l'album *L'Heptade* d'Harmonium, le préfixe « hepta » signifiant sept, chaque chanson traitant de chacun des sept niveaux de conscience, soit « Comme un Fou », « Chanson Noire », « Le Premier Ciel », « L'Exil », « Le Corridor », « Lumières de Vie » et

¹⁴⁶ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Harmonium, *op. cit.*

« Comme un Sage ». Tout au long de l'album, ces différents niveaux de conscience sont atteints par un seul et même personnage à travers son quotidien. Selon la théorie des sept niveaux de conscience, « L'Exil » représenterait donc le cinquième niveau. L'équilibre du personnage y est précaire et l'iconicité du signe musical nous fait ressentir les hauts, les bas et les vertiges dont il souffre.

Une rupture musicale nous introduit à la première partie de cette chanson qui représente l'enfermement et l'étrangeté par rapport au monde extérieur. Dans le premier couplet de la chanson, on sent que l'état d'équilibre mental du sujet est instable : « Tout change/ Et tout me dérange/ J'nous reconnais plus/ Les murs tremblent/ Y'a plus rien qui nous ressemble/ Même le nom d'ma rue ». Ce qui enclôt le sujet de la chanson et le sépare du monde extérieur et instable. La chambre est un lieu de dérégulation. C'est sans doute ce sentiment de solitude extrême qui pousse le sujet de la chanson à s'adresser à un destinataire imaginaire.

La mélodie et le traitement des voix nous plongent dans une atmosphère immatérielle pendant le second couplet qui parle d'ailleurs de s'envoler. Dans ce couplet, le sujet ne s'adresse plus à un « nous », mais bien à la deuxième personne du singulier confirmant l'hypothèse d'un destinataire imaginaire. On ignore toutefois si la personne à qui il s'adresse est une femme ou un homme : « Dis-moi à quel âge/ J'vais pouvoir voler/ D'un centième étage/ Où est-ce qu'il est le nord/ Quand tu r'gardes dehors/ Le monde s'endort ». La musique se fait aérienne et varie légèrement en intensité. Pour créer des liens avec l'image de la corde raide, on peut croire que ce couplet parle d'une autre discipline du cirque, le trapèze volant. Si l'on considère que ce dernier a perdu le nord, qu'il s'affole et perd la tête, l'image du sujet qui s'accroche à la réalité comme à une barre rigide fait sens.

La mélodie change, pour les quatre lignes suivantes; les enchaînements d'accords sont différents. Tout au long de ce couplet, la musique intervient dans la narration, montant d'abord en intensité avec les mots : « Puis, j'vois la fin encore plus sûre/ Par un coup d'poing dans l'mur/ J'vais juste être bien/ Quand j'vais me r'trouver tout nu/ Au creux d'mon lit, caché ben loin ». Même si l'énonciateur anticipe sa chute, le coup dans le mur illustrant le

heurt ou le choc, ou encore la rage qui habite le sujet, la musique qui s'élève nous fait ressentir la propulsion. L'univers musical ne nous fait toutefois pas éprouver la sensation de la chute, au contraire, la musique s'interrompt nous laissant en suspend. La mélodie nous ramène ensuite au sol, mais elle le fait doucement par le passage à une plus faible intensité dans l'interprétation. On a l'impression que le sujet de la chanson tombe dans un filet de sécurité : « Au fond d'mon appartement/ J'ai moins peur du ciment/ C'est bon d'entendre marcher/ Quelqu'un sur l'autre plancher ». Ce dernier recouvre alors un sentiment de quiétude et de sécurité.

Le texte reprend doucement, puis la mélodie remonte en intensité et redescend, ces montées et descentes musicales nous donnent des impressions de vertige. On sent que le sujet de la chanson cherche à s'envoler, mais qu'il est continuellement ramené à la réalité et cet aspect du traitement musical cadre parfaitement avec les propos du texte. Le sujet d'énonciation se retrouve encore une fois dans son appartement, le motif mélodique est d'ailleurs le même qu'au début de la chanson et le texte traite encore une fois de l'équilibre instable du sujet d'énonciation.

Par cette forme de structure, on sent donc que le déroulement narratif ne se fait pas seulement par le texte, mais bien par la trame musicale. Cette dernière énonce autant que le sujet textuel de la chanson par les différentes montées et descentes d'intensité. C'est également la trame musicale qui nous indique les moments d'égarement et les retours à la réalité du sujet de la chanson. Au couplet suivant, le sujet est encore une fois propulsé, mais cette fois-ci, la montée en intensité de la musique est suivie d'une chute après les mots : « La peur tombe sur ma ville ». Sans doute la ville a-t-elle pris conscience d'une réalité.

Après la phrase : « Les murs vont débarquer », on entend des ondes Martenot. Cet instrument utilise des oscillations électroniques afin de produire un son très proche d'un chant humain, mais dont on sent malgré tout l'aspect synthétique. On dirait des voix venues d'ailleurs, suivant un tracé mélodique particulièrement mélancolique, presque agonisant, comme si la voix était constamment sur le point de s'éteindre.

Suivant cet envol dans un monde dématérialisé, mais ce monde est un cirque illustrant la place de l'artiste dans la société. La musique s'accélère et l'instrumentation illustre l'ambiance du cirque. La corde raide devient celle du funambule. Le quotidien est mis en parallèle avec cette image du cirque. Le texte qui traite maintenant du sujet dans la communauté : « Bien accrochés à nos parapluies/ Y'en a qui marchent, d'autres qui s'ennuient/ C'est juste en tombant/ Qu'on partage le même cri ». La prise de conscience est donc douloureuse.

Le sujet de la chanson est toujours sur la corde raide, mais cette fois, il « marche au-dessus d'la ville ». Le texte de la chanson se finit sur ces mots, mais l'interprète poursuit avec une improvisation vocale en Falsetto, c'est-à-dire avec une voix aiguë. La voix de l'interprète se fait planante jusqu'à l'arrivée un peu brutale de la guitare électrique. Même une fois le texte terminé, l'aspect narratif de la musique se poursuit. La trame musicale continue jusqu'à la fin sur des effets d'ascensions et de tombées, avant de se conclure sur une musique de cirque.

3.6 Le souffle long : « Les gens de mon pays » de Gilles Vigneault

La phrase est une unité de communication qui, de manière générale, se termine sur un point. Elle peut être longue, brève, ou encore composée de différentes parties liées syntaxiquement. Dans le cas de la chanson, il est important de distinguer d'abord la « phrase mélodique » et la « phrase de texte ». Une phrase mélodique est, selon Stéphane Venne, « [...] une séquence de notes qui coule tant et aussi longtemps qu'elle n'aboutit pas [...] ¹⁴⁷ ». La phrase mélodique et la phrase texte ont toutes les deux des longueurs variables, mais dans une chanson, le texte et la mélodie doivent fusionner.

Robert Léger, dans son livre *Écrire une chanson*, parle plutôt de métrique. Si la métrique est généralement un terme lié à la versification et basée sur le nombre de syllabes dans un vers, elle est une contrainte que l'on peut également appliquer à la chanson. Robert

¹⁴⁷ Venne, Stéphane, *op. cit.*, p. 347.

Léger nous explique que « [...] c'est déjà de faire de la musique que de choisir une métrique. C'est établir d'avance la pulsation, les pauses, le flux, le souffle même de la chanson.¹⁴⁸ » Il ajoute également que la longueur de la métrique influence la place du texte dans la chanson. Par exemple, une métrique plus longue concède au texte une place plus importante dans l'univers de la chanson.

La chanson « Les gens de mon pays¹⁴⁹ » de Gilles Vigneault est un exemple de chanson dont la phrase textuelle et la phrase mélodique suivent un mouvement long. À travers les couplets, le texte se prolonge sans réellement aboutir grâce aux conjonctions de coordination qui sont nombreuses et qui servent à lier les différentes parties qui composent un même couplet. C'est d'ailleurs la manière dont l'interprétation à la fois du texte et de la musique nous laisse entendre la chanson.

En effet, la phrase textuelle se marie bien avec la phrase mélodique, qui elle aussi ne se termine qu'à la fin de chaque couplet pour ne reprendre qu'au couplet suivant. La mélodie ne suit pas un motif mélodique répétitif. Cette manière de faire nous donne l'impression que la mélodie et le texte surenchérissent d'une mesure et d'une ligne à l'autre. De plus, la mélodie dans un même couplet ne répète qu'une seule fois le même enchaînement d'accord. Cette dernière, tout comme la mélodie vocale, est constamment relancée par des accords de guitare et de piano qui laissent une impression de continuité à la fin de chaque mesure. La mélodie vocale qui monte plus souvent qu'elle ne descend à la fin de chaque mesure, nous laisse également sur un sentiment d'attente.

Par exemple, les premières mesures de la mélodie pourraient former une boucle qui part de l'accord de fa majeur pour revenir sur cet accord trois mesures plus loin. Les quatre premières lignes du texte : « Les gens de mon pays/ Ce sont gens de paroles/ Et gens de causerie/ Qui parlent pour s'entendre » auraient donc pu constituer à elles seules un court motif mélodique si ce dernier avait simplement été répété, mais à la cinquième ligne, le texte

¹⁴⁸ Léger, Robert, *op. cit.* p. 139.

¹⁴⁹ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Vigneault, Gilles, *op. cit.*

est relancé grâce à la conjonction de coordination qui vient lier les parties du discours avec les mots : « et parlent pour parler ». En effet, ici la mélodie ne reprend pas le motif mélodique des lignes précédentes, mais elle propose une nouvelle suite d'accords permettant à la phrase mélodique de se poursuivre sans aboutir.

Dans ce couplet, les impulsions dans la voix de l'interprète relancent l'énoncé à la fin de chaque ligne : « Il faut les écouter/ C'est parfois vérité/ Et c'est parfois mensonge/ Mais la plupart du temps/ C'est le bonheur qui dit/ Comme il faudrait de temps/ Pour saisir le bonheur/ À travers la misère/ Emaillée au plaisir/ Tant d'en rêver tout haut/ Que d'en parler à l'aise ». La longueur du souffle mélodique de cette chanson nous laisse dans un sentiment d'attente, mais ce dernier est résolu à la fin de chaque couplet alors que l'intonation dans la mélodie vocale redescend. Ainsi, avec les mots : « À travers la misère/ Emaillée au plaisir », les dernières syllabes du mot « misère » et du mot « plaisir » sont chantées sur une note de la qui monte d'un demi-ton avec le mot « haut », qui lui est chanté sur une note de la dièse, avant d'amorcer sa descente avec la dernière ligne de ce couplet « Que d'en parler à l'aise ». Dans cette ligne, le mot « aise » descend de la note de sol jusqu'à la note de do située cinq tons plus bas.

Les couplets suivants reprennent le même *motif* mélodique jusqu'à la finale de la chanson qui est clairement définie par la tonalité de la chanson. Souvent dans la composition d'une pièce, la dernière note correspond au système tonal. La tonalité de cette chanson de Gilles Vigneault est le Fa dièse. C'est d'ailleurs l'accord de Fa dièse qui clôt la composition. De plus, la dernière syllabe du mot liberté est chantée sur une note de fa dièse. C'est par cette note qu'est résolu le sentiment d'attente.

3.7 Le souffle court : « La marche du président » de Gilles Vigneault et Robert Charlebois

D'un autre côté, certains compositeurs de chansons font le choix de suivre une phrase mélodique plus courte. Selon Stéphane Venne, il s'agit d'ailleurs d'une tendance récurrente dans la chanson québécoise contemporaine. En effet, il suggère qu'un bon nombre d'artistes

utilisent un *motif* mélodique plutôt qu'une phrase mélodique. Le *motif* mélodique est alors répété de manière à faire ressortir d'autres éléments de la chanson. En effet, si un souffle ou une métrique plus longue accordaient une place plus importante au texte dans une chanson, l'inverse est également vrai. C'est donc dire qu'un souffle court laisserait davantage entendre d'autres composantes de la chanson telles que le rythme par exemple.

C'est le cas de la chanson « La marche du président¹⁵⁰ » écrite par Gilles Vigneault et composée par Robert Charlebois. Cette chanson utilise un *motif* mélodique et un texte répétitif, ce qui confère à cette chanson un aspect accrocheur. De plus, l'interprétation du texte en ressort très rythmée et la présence de nombreux soupirs dans la mélodie vocale nous fait bien ressentir la découpe du texte. Les premiers mots du texte : « Un président/ S'en va chassant » composent deux lignes dont le *motif* mélodique revient six fois dans la chanson. Suivant la même métrique au niveau des syllabes et se finalisant chaque fois sur le son « an » ou « en ». Le premier couplet est composé de deux *motifs* mélodiques différents. La première partie « Un champ trop grand/ Un soleil trop blanc » se répète avec les mots « Trop haut le vent/ Trop tôt un enfant ». La partie suivante semble s'accélérer du point de vue de l'interprétation, mais ce qui cause cette impression, c'est le plus grand nombre de syllabes par mesure.

La chanson fait ensuite un retour au premier *motif* mélodique avec la phrase « Derrière chez-nous/ Y'a-t-un étang » avant de poursuivre avec le second couplet qui mélodiquement est identique au premier. Ce que l'on remarque, à l'écoute du texte, est que celui-ci met l'accent sur les sonorités des mots et sur la rythmique textuelle. La métrique des mots est importante afin que l'on ressente bien le mouvement du texte. Toutefois, on s'aperçoit assez rapidement que, pour cette chanson, le souffle rythmique est plus important que le sens du texte qui est plutôt éclaté et extravagant.

¹⁵⁰ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Charlebois, Robert, *op. cit.*

3.8 Chansons dont le message musical est en harmonie avec le message textuel : « Le répondeur » des Colocs et « Mes blues passent pu dans porte » d'Offenbach.

La chanson « Le répondeur » d'André Fortin débute sur un accord de do majeur. Pendant un demi-soupir pointé, la voix de l'interprète fait silence, laissant l'accord résonner, suit la première phrase chantée : « Y'a ben du monde qui grouille dehors/ Malgré l'hiver qui fait son smate¹⁵¹ ». Le tempo est lent et l'accompagnement guitare et voix met en évidence l'impression de solitude que suscite le texte, accentuant également un sentiment d'intimité avec le narrateur. *L'Ethos* de l'interprète est posé, sa voix est calme et comme une eau tranquille, elle n'ondule pas dans de grands écarts de notes. La mélodie vocale amorce chaque couplet de la même manière, soit avec une lente progression entre le do et le fa. Le message musical envoyé par cette mélodie nous laisse avec l'impression que le narrateur de la chanson nous livre des émotions vraies et senties par l'entremise de ce texte sombre.

Le message textuel de cette chanson nous confirme cette solitude et ce grand froid ressentis intérieurement par l'interprète. Ce sentiment est accentué par la description qu'il nous fait du monde extérieur, par l'hiver et le manque de lumière : « Si y'a un soleil y brille pas fort/ J'aime la lumière c'est un peu plate », mais également par des constats désillusionnés de la société : « Coudonc ça va tu mal dans l'monde/ Ou ben y'a juste moé qui capote ». La mélodie de cette chanson toute simple est composée dans une tonalité de do majeur, tonalité plutôt froide, et interprétée sans artifice. Les seuls moments de la chanson où la voix se hisse dans un registre plus aigu, c'est avec le refrain qui nous explique l'état d'esprit du sujet de la chanson. Un peu comme s'il haussait les épaules en répondant à une question non explicite sur l'objet de ses sentiments, il nous dit en élevant légèrement les notes de sa voix : « C'est à cause de mon répondeur/ Y'a absolument rien su'a cassette/ J'te dis qu'à soir dans mon p'tit cœur/ Y fait frette ». La voix s'arrête le temps d'un soupir et reprend avec le couplet suivant. Ici, c'est la mélodie qui soupire le temps d'une noire, mais ce silence manifeste une émotion sans doute plus profonde encore que si l'interprète soupirait à la fin de chaque refrain.

¹⁵¹ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Colocs, *Les, op. cit.*

Le sujet de la chanson vit une forme de déprime hivernale, mais il s'identifie également à la saison : « Peut-être qu'y neige peut-être qu'y pleut/ L'hiver est même pas sûr de lui/ Y'é fait comme moi, y'é aussi peureux/ Dans l'fond l'hiver c'est mon ami ». La lassitude suscitée par les changements d'accords traduit cette émotion de souffrance reliée à une forme de dépression saisonnière. Le désir de s'isoler et le manque de motivation propres à la dépression sont également explicités par le texte : « Si j'ai pas l'goût d'aller vous voir/ vous autres qui danser comme le feu/ C'pas parce que j'aime pas vos histoires/ Ch't'un peu jaloux d'vous voir heureux ». Le sentiment traduit par le message textuel est donc dédoublé par les différentes stratégies musicales utilisées.

La chanson « Mes blues passent pu dans porte¹⁵² » d'Offenbach traite également de la solitude et du sentiment d'enfermement, mais le traitement musical est différent. La mélodie au piano prend plus d'ampleur que dans la chanson des Colocs et la voix de l'interprète est projetée comme une plainte. Ce dernier nous exprime sa tristesse, d'où le titre qui fait référence au terme musical « blues », style dans lequel est composée la chanson. Le sujet de la chanson nous parle de ses problèmes : « Tout seul chez nous avec moi-même/ Tassé dans l'coin par mes problèmes », notamment des problèmes de drogue : « J'devrais appeler chez drogue-secours ».

Comme la chanson des Colocs, cette mélodie est composée dans un tempo plutôt lent. Dans le texte, le sentiment de solitude est également évoqué par la claustration et le manque de communication avec l'extérieur : « Le frigidaire fait ben du bruit/ C'est parce qu'y est vide pis moi aussi ». Dans cette phrase, l'image du frigidaire introduit une syllepse. En effet, le mot vide est pris à la fois au sens littéral et au sens figuré. Le ton plaintif de l'interprète évoque un désir de sortir. La voix qui était plus intériorisée dans la chanson des Colocs est ici beaucoup plus projetée. C'est une plainte, mais le sujet demeure « habité », d'où une musique qui a tout de même du dynamisme, alors que, dans la chanson des Colocs, le drame du sujet est de ne plus rien ressentir, d'où une musique qui s'essouffle

¹⁵² Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Offenbach, *op. cit.*

vite. Dans cette chanson, le sentiment d'intimité avec le narrateur est remplacé par une voix puissante, propre à un chanteur qui s'adresse à une salle. Le sentiment de réclusion et de solitude est ici traduit par de plus grands écarts de notes et des émotions fortes. La force de la voix et le traitement musical n'en correspondent toutefois pas moins au message textuel puisque la complainte de la voix traduit également l'enfermement, mais elle le fait autrement. Ici, ce sentiment cherche à se délivrer par la voix.

3.9 Chansons dont le message textuel entre apparemment en contradiction avec le message musical : « Tassez-vous de d'là » des Colocs et « Tout le monde est malheureux » de Gilles Vigneault

La chanson des Colocs débute sur un solo d'harmonica. La guitare qui commence après deux mesures est électrique. Elle met en évidence les temps faibles, définissant ainsi la rythmique à contretemps de la chanson. Ce type de rythme est généralement associé à un style plutôt reggae. Stéphane Venne fait une analyse de cette chanson des Colocs. Selon lui, l'introduction musicale de cette chanson ne nous donne aucun indice sur les propos lourds du texte : « Rien ne dit que le reste de la chanson sera d'une désespérance effrayante. Rien. Fortin la construira par la suite devant vous, cette désespérance. Comptez sur lui.¹⁵³ » En effet, le message musical qui nous est envoyé dans les premières mesures est un message rythmique plutôt lent, mais accrocheur.

L'interprète commence à chanter à la onzième mesure, mais il s'agit pour l'essentiel de mots rythmiquement parlés. Cette manière de chanter est une autre des caractéristiques propres au style reggae. Ses premiers mots : « Tassez-vous de d'là y faut que j'voye mon chum¹⁵⁴ » sont tous chantés sur la note de la, sa voix est d'un timbre monocorde. Le texte est essentiellement chanté sur des quadruples croches doubles, le rythme de la voix est donc rapide et accentue la rythmique de certains mots, majoritairement chantés sur un rythme

¹⁵³ Venne, Stéphane, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵⁴ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Colocs, Les, *op. cit.*

binaire, mais à quelques reprises sur un rythme ternaire afin de faire ressortir subtilement certains propos plus fort.

Cette chanson, par sa rythmique et par son interprétation, choisit d'aller en contradiction avec les propos très sombres qui composent le texte. La rythmique syncopée nous renseigne sur un style, mais pas sur le type de discours. L'interprétation de la prose poétique, davantage lue que chantée, ne joue pas non plus l'émotion de détresse qui est ressentie dans le texte. Cette manière d'interpréter la chanson est sans doute plus efficace que si les émotions étaient jouées par le chanteur. Selon Stéphane Venne : « Fortin, le mélodiste comme l'interprète, demeure au milieu de sa voix. Il ne hurle pas. Ce sont les idées qui hurlent, pas besoin d'en rajouter. Mais, faut leur faire confiance, aux idées. L'art est là. C'est toujours dans les idées que l'énergie se trouve, la vraie.¹⁵⁵ » Ainsi, même si la chanson est dans une rythmique plutôt dansante et accrocheuse, le propos n'en ressort pas moins vrai ou moins cru.

La chanson « Tout l'monde est malheureux¹⁵⁶ » de Gilles Vigneault joue un peu dans le même sens. La mélodie au violon de la chanson est en sol majeur, le rythme est binaire et l'exécution des notes est rapide. Comme c'était le cas pour la chanson des Colocs, le message musical de la chanson est énergique, festif et dansant. Les premières notes de la mélodie sont composées en quadruples croches doubles, obéissant à l'indication 2/4 au début de la partition, rythmique propre au « reel ». Pendant les premières mesures, on entend l'interprète éclater de rire. Cet indice cherche à nous laisser croire que l'*Ethos* que Gilles Vigneault se donne pour cette chanson est joyeux, mais les premiers mots de la chanson, qui reprennent le titre, soit « Tout l'monde est malheureux », contredisent l'univers construit par les premières mesures.

Comme c'était le cas pour la chanson des Colocs, l'accroche de cette chanson se situe dans la rythmique. Toutefois, la chanson de Gilles Vigneault est moins forte du point de vue

¹⁵⁵ Venne, Stéphane, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁶ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Vigneault, Gilles, *op. cit.*

du contenu lyrique, mais la stratégie n'en est pas moins efficace. Ici, le lyrisme forme une boucle répétitive jouant sur le thème du malheur qui vient contraster avec l'univers musical. L'interprète chante ce « reel » en finissant chaque phrase par : « tàm ti de la dé t'l la té t'l lé d'l la ti tam tam ti de la li dam », suivant la rythmique dansante de la mélodie. Cette manière de procéder sert à mettre en valeur, par le contraste, les propos du texte. En effet, cette antithèse entre l'univers enjoué du texte et le malheur fait ressortir ce dernier. Même si le rythme de cette chanson nous laisse croire en un « reel » plutôt dansant, il s'agit d'une stratégie efficace qui joue sur le contraste. Ce contraste ne peut être interprété qu'à partir de l'*Ethos* de l'énonciateur qu'on pourrait définir comme relevant de la sagesse populaire, laquelle se montre lucide devant la réalité, mais choisit tout de même de garder le sourire, car mieux vaut danser sur nos petites misères que de nous laisser abattre.

En conclusion, la *dispositio* ou la structure stratégique du discours de la chanson a une incidence sur la réception de celle-ci et sur les moments qui capteront notre attention lors de l'écoute d'une chanson. Par l'analyse des chansons, nous avons abordé quelques possibilités de structures et tenté de montrer les effets de ces différentes *dispositio*. Nous avons donc vu que la structure régulière alternée des différentes parties qui composent la chanson « La bitt à Tibi » de Raoul Duguay, nous permet de pressentir la chute puisqu'elle se conforme à un mouvement qui, à des moments fixes, marque la structure de la chanson. Nous avons ensuite montré que la structure en boucle de la chanson « Marie-Claire » de Jean-Pierre Ferland se définit par la répétition des éléments linguistiques et musicaux qui la composent. Cette répétition, non seulement constitue l'accroche, mais est organisée de manière à revenir sur son point de départ. Nous avons examiné pourquoi la redite d'un même groupe de mots ainsi que la répétition des quatre notes qui reviennent au total vingt et une fois dans la chanson « Moi, mes souliers » de Félix Leclerc sont des éléments accrocheurs qui ont permis à cette chanson de demeurer dans la mémoire collective québécoise. Finalement, nous avons vu que la structure narrative d'une chanson peut également en constituer l'accroche et que cette structure peut s'inspirer du récit, comme c'est le cas avec la chanson « Belzébuth » des Colocs ou de la musique comme nous l'avons vu avec « L'Exil » d'Harmonium.

De plus, nous avons analysé le souffle mélodique et la manière dont le texte et sa métrique fusionnent avec la mélodie. Par la chanson « Les gens de mon pays » de Gilles Vigneault, qui suit un mouvement mélodique long, et par la chanson « La marche du président » de Gilles Vigneault et Robert Charlebois, qui suit un mouvement mélodique court et répétitif, nous avons pu montrer que le souffle mélodique détermine si le texte a une importance dominante sur la mélodie et la rythmique ou si c'est l'effet inverse qui est recherché.

Dans ce chapitre, nous avons également observé les différents types de rapport paroles-musique dans l'univers chansonnier. Nous avons ainsi vu que certaines compositions musicales sont en harmonie avec le message textuel, comme c'était le cas avec la chanson « Le répondeur » des Colocs et avec la chanson « Mes blues passent pu dans porte » d'Offenbach, alors que le texte entre en contradiction avec le message musical dans les chansons : « Tassez-vous de d'là » des Colocs et « Tout le monde est malheureux » de Gilles Vigneault. Nous en avons conclu que cette manière de jouer sur le contraste est une stratégie tout aussi efficace.

CHAPITRE IV

LE POÉTIQUE DANS LA CHANSON

Dans ce chapitre, nous nous attaquerons de manière plus directe à la question qui nous intéresse, c'est-à-dire le poétique dans la chanson. Pour ce faire, nous analyserons trois poèmes québécois mis en chanson en nous demandant quelle signification supplémentaire leur est conférée par l'univers musical et quelles sont les stratégies musicales utilisées par les compositeurs en matière d'expressivité mélodique. Dans un premier temps, nous examinerons deux chansons tirées de poèmes d'Émile Nelligan, soit « La romance du vin » et « Soir d'hiver », composées respectivement par André Gagnon et Claude Léveillé. Nous analyserons ensuite la chanson « Je marche à toi » tirée du texte *La marche à l'amour* du poète Gaston Miron, mis en musique par Gilles Bélanger. Ensuite, nous observerons jusqu'à quel point le discours de la chanson est apte à créer des effets de polysémie. À travers les analyses des chansons « Le p'tit bonheur » et « Hymne au printemps » de Félix Leclerc, « Le grand cerf-volant » de Gilles Vigneault et « Lindberg » de Robert Charlebois, nous étudierons les effets produits par les différentes métaphores textuelles en rapport avec leur contexte musical.

4.1 « La romance du vin » d'Émile Nelligan, mis en musique par André Gagnon

Le rythme de la chanson « La romance du vin » mis en musique par André Gagnon est *vivace*, son mouvement est prompt, vif et rapide. C'est un mouvement qui inspire l'idée de l'emportement. La mélodie de l'introduction part du sol et monte du si et du mi jusqu'au fa avant de redescendre sur le do et le la d'une manière insécurisante et dramatique. En effet, la répétition des notes au piano qui montent et redescendent nous plonge dans une atmosphère inquiétante, à tout le moins tourmentée. Ensuite, la musique diminue en force pour laisser place à la voix. Les premiers mots chantés par Monique Leyrac sont les premiers

mots du poème d'Émile Nelligan : « Tout se mêle en un vif éclat de gaité verte¹⁵⁷ ». Le texte est récité de vive voix par l'interprète, l'accent étant mis sur les mots du texte d'Émile Nelligan.

Le texte d'Émile Nelligan traite de l'art poétique. Dans celui-ci, le poétique est représenté à travers la poésie elle-même. Le premier vers du poème illustre l'amalgame de l'ivresse, du vin et de l'art dont il sera question tout au long du poème. Ce dernier tente ainsi de communiquer la recherche poétique de l'artiste et il le fait à travers une ascension d'images poétiques et de métaphores. La musicalité du poème n'est pas non plus à négliger. Dans les poèmes de Nelligan, le sens et les sonorités des mots se fusionnent. Dans celui-ci, Nelligan porte un intérêt particulier au rythme, aux harmonies, aux retours des sonorités et aux répétitions de certains passages qui viennent ponctuer le poème jusqu'à l'éclatement final. Ce poème est écrit telle une pièce musicale adroitement composée, qui accorderait une attention particulière aux montées en intensité des différents passages mélodiques jusqu'à son apogée.

Le fait que l'interprète soit de sexe féminin ne semble pas nous faire oublier la présence du poète à travers les mots. Leyrac marque toutefois certaines intonations sur les mots « vif » et « verte » en montant la voix d'un ton. Pour les mots suivants, qui sont les mots inchangés du poème d'Émile Nelligan : « Ô le beau soir de mai ! Tous les oiseaux en chœur,/ Ainsi que les espoirs naguères à mon cœur,/ Modulent leur prélude à ma croisée ouverte », la voix de l'interprète est articulée et son ton de voix module. Dans le sens même des mots du poète, on dénote une forme de musicalité, non seulement par les rimes embrassées et les jeux de sonorités sur les consonnes, mais par le mot prélude. Les premiers mots du poème servent donc à donner le ton comme les premières notes d'une chanson.

Dans cette chanson, c'est le texte d'Émile Nelligan qui inspire directement l'interprétation et la composition musicale. On le sent davantage avec les mots qui suivent : « Ô le beau soir de mai ! le joyeux soir de mai ! ». L'interprète joue la joie par sa

¹⁵⁷ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Monique Leyrac, *op. cit.*

voix qui s'emporte avant que la musique ne remonte en intensité avec les mots suivants. La musique est un protagoniste dans la chanson, mais également dans les mots par la présence de l'orgue : « Un orgue au loin éclate en froides mélodées ;/ Et les rayons, ainsi que de pourpres épées, / Percent le cœur du jour qui se meurt parfumé. » Ici la mélodie change, surtout après le mot « parfumé » qui est isolé, la mélodie, comme le texte, annonce un passage chanté. Pour les mots suivants, encore une fois, la chanson appuie le texte. C'est avec les mots : « Je suis gai ! je suis gai ! Dans le cristal qui chante, / Verse, verse le vin ! verse encore et toujours, / Que je puisse oublier la tristesse des jours, / Dans le dédain que j'ai de la foule méchante ! » que l'interprète commence réellement à chanter le texte créant un parallèle entre la voix et le chant du cristal. Les mots : « Je suis gai ! je suis gai ! Vive le vin et l'Art !... » sont déclamés par l'interprète comme une revendication. Sa voix exprime la révolution des mots confirmant le ton instauré par le prélude de la chanson. Dans « J'ai le rêve de faire aussi des vers célèbres, / Des vers qui gémiront les musiques funèbres / Des vents d'automne au loin passant dans le brouillard », la voix se fait plus intense et plaintive afin d'exprimer la souffrance et le tourment du sujet de la chanson. La mélodie se déploie ainsi sur l'ensemble de la strophe. Chaque strophe reprend la ligne mélodique, mais en y ajoutant des variations d'une fois à l'autre. Dans l'ensemble, la reprise mélodique obéit à un crescendo d'intensité dramatique, jusqu'à la chute finale.

Avec les mots suivants : « C'est le règne du rire amer et de la rage / De se savoir poète et l'objet du mépris, / De se savoir un cœur et de n'être compris / Que par le clair de lune et les grands soirs d'orage ! », la mélodie change une première fois de tonalité, passant du sol majeur au fa mineur. La mélodie est interprétée en mezzo piano, c'est-à-dire dans un rythme moyen-doux. La rébellion qui caractérisait les vers précédents se change en mélancolie et le ton se fait ténébreux tant dans les mots que par la tonalité mineure. La tonalité change une troisième fois, passant du fa mineur au fa dièse mineur avec les mots : « Pendant que tout l'azur s'étoile dans la gloire, / Et qu'un hymne s'entonne au renouveau doré, / Sur le jour expirant je n'ai donc pas pleuré, / Moi qui marche à tâtons dans ma jeunesse noire ! ». La voix de l'interprète joue les remontées en intensité du texte mettant l'accent sur les mots, grâce au rythme qui appuie certaines syllabes sur des noires pointées.

Avec le mot « doré », la voix de Monique Leyrac monte jusqu'à la note de do. C'est le mot le plus mis en évidence de cette strophe ou de ce couplet.

La voix de l'interprète grimpe encore plus dans les notes avec le couplet qui vient après, suivant ainsi le sens du texte qui grimpe lui aussi en intensité : « Je suis gai ! je suis gai ! Vive le soir de mai !/ Je suis follement gai, sans être pourtant ivre !.../ Serait-ce que je suis enfin heureux de vivre ;/ Enfin mon cœur est-il guéri d'avoir aimé? », traduisant une gaieté ambivalente articulée sur la douleur qui la domine. La pièce se conclut en changeant une quatrième fois de tonalité pour passer du fa dièse mineur au sol mineur avec le dernier couplet de cette chanson : « Les cloches ont chanté ; le vent du soir odore.../ Et pendant que le vin ruisselle à joyeux flots,/ Je suis si gai, si gai, dans mon rire sonore,/ Oh si gai, que j'ai peur d'éclater en sanglots ! » La voix de l'interprète prolonge la dernière syllabe de ce dernier vers sur deux rondes puissamment rendues. Avec cette dernière strophe vient s'écrouler la façade de la gaieté. La musique rend bien cet écroulement avec une série d'accords plaqués qui frôlent la cacophonie afin de représenter l'éclatement.

4.2 « Soir d'hiver » d'Émile Nelligan, mis en musique par Claude Léveillée

L'introduction de la chanson de Claude Léveillée est au piano. Elle débute sur une note de mi seule et maintenue. Cette note semble directement inspirée par le premier mot qui n'est en fait qu'une syllabe, soit le « Ah¹⁵⁸ » qui débute le poème d'Émile Nelligan et qui est suivi d'un point d'exclamation. Ce dernier marque une pause, comme un soupir. On entend ensuite, exécutées avec douceur, les notes fa, mi et do. La mélodie au piano se fait lyrique et manifeste une émotion. Suit une autre pause, puis une petite descente mélodique sur les notes si, la, sol et fa. Le même modèle mélodique est ensuite répété une seconde fois, mais un ton plus bas, en partant du ré pour se rendre au si. Le piano évoque une forme de tristesse tranquille. L'interprète répète une troisième fois le même modèle mélodique, mais cette fois en partant du do pour se rendre au la, avec l'ajout ici de la main gauche.

¹⁵⁸ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Léveillée, Claude, *op. cit.*

La mélodie semble vouloir reprendre, puis tout à coup s'accélère sur une montée de notes au piano. Le piano rompt dans sa continuité, laissant place au clavier. Le piano reprend ensuite, mais cette fois-ci avec la voix de Claude Léveillée. Par l'interprétation, les mots d'Émile Nelligan sont articulés afin que le texte soit clairement entendu. Le rythme de la mélodie est en 3/4; alors que les vers d'Émile Nelligan sont essentiellement composés d'octosyllabes. La pulsation de la mélodie découpe donc le texte différemment, lui donnant une cadence qui diffère de la forme strophique du poème. La voix est donc interrompue, faisant une pause qui n'est pas dans le texte, entre : « Ah ! comme la neige » et « a neigé ! », puis entre les premiers mots et les derniers mots de chaque vers. Il met ainsi l'accent sur les derniers mots de chaque vers. L'interprétation nous permet donc de bien entendre le travail d'Émile Nelligan sur les sonorités des mots et sur les rimes.

La voix de l'interprète est grave et posée. La place de cette dernière est dominante. Elle joue l'émotion du texte et la douleur profonde avec les mots : « Qu'est-ce que le spasme de vivre/ À la douleur que j'ai, que j'ai ! » Les derniers mots sont prononcés dans un souffle proche du soupir de douleur. Un court passage instrumental sépare cette strophe ou ce couplet du suivant. Les notes au clavier montent en gradation. Le thème musical est ensuite repris pour le deuxième couplet. Le ton de la voix demeure inchangé. Le piano monte en intensité et la voix monte avec lui avant de faiblir avec la dernière ligne du second couplet : « D'où les blonds ciels s'en sont allés. » La voix fait ensuite silence et c'est le retour des notes au clavier qui montent afin de séparer le deuxième et le troisième couplets de la même manière que les premier et deuxième couplets.

La voix introduit ensuite avec intensité les premiers mots du troisième couplet : « Pleurez, oiseaux de février ». L'accent tonique accompagne le mot « oiseaux ». La voix de l'interprète monte alors en intensité et en hauteur de note. De plus, pour la première fois depuis le début de la chanson, l'interprète chante le texte jouant avec l'opposition entre les accents toniques et les syllabes atones afin d'attirer notre attention sur certains mots plutôt que sur d'autres. Le piano prend également de l'ampleur et monte en intensité accompagnant les accents toniques. Lors de la répétition du vers « Pleurez, oiseaux de février » l'accent tonique est déplacé au mot « février », puis la voix redevient parlante avec les mots :

« Pleurez mes pleurs, pleurez mes roses ». Elle revient alors sur le même ton mélancolique et l'interprétation au piano régresse en intensité afin que notre attention soit encore une fois portée sur les mots et sur leur sonorité.

Le texte d'Émile Nelligan reprend ensuite les premières lignes de son poème, brisant ainsi le modèle du sonnet afin de créer un rondeau par ce retour aux quatre premiers vers, soit : « Ah ! comme la neige a neigé !/ Ma vitre est un jardin de givre./ Ah ! comme la neige a neigé !/ Qu'est-ce que le spasme de vivre ». Seule la toute dernière ligne du poème est différente et la douleur devient de l'ennui. Cette répétition de la strophe liminaire met l'accent sur ce mot différent, l'ennui étant ainsi le sentiment mis en évidence.

Du point de vue mélodique, cette partie du texte est interprétée sur la mélodie du début, suivant la forme répétitive du texte, mais un passage mélodique au piano sépare les mots : « À tout l'ennui que j'ai » et « que j'ai !... ». La répétition de « que j'ai » n'entraîne pas une répétition mélodique, mais seulement rythmique et la variation mélodique correspond à la variation expressive d'une déclamation oratoire. Le second « que j'ai » suit une courbe descendante qui respecte l'inflexion normale d'une fin de phrase en français et les trois points de suspension qui finissent le poème d'Émile Nelligan semblent ici trouver une conclusion par la mélodie au piano qui se termine sur un accord.

Dans le cas de cette chanson, Claude Léveillée a fait le choix de placer de l'avant les mots du texte d'Émile Nelligan. Le texte de la chanson « Soir d'hiver » est respectueux du texte du poète. Les mots d'Émile Nelligan et leur sonorité sont les principaux protagonistes de la chanson de Claude Léveillée. L'univers musical qui accompagne le texte met en évidence certains mots et certains passages du texte. De plus, la mélodie au piano suscite l'émotion de l'auditeur. Une triste mélancolie déjà intrinsèque au texte et la reprise du thème musical nous plongent dans une forme de méditation bercée par la voix de l'interprète.

4.3 « Je marche à toi », tirée de *La marche à l'amour* de Gaston Miron, mis en musique par Gilles Bélanger

Le poème « La marche à l'amour (fragments) » de Gaston Miron, tiré du recueil *L'homme rapaillé*, est composé d'une suite de sept poèmes intitulés *Jeune fille, Plus belle que les larmes, La marche à l'amour, Poème de séparation 1, Poème de séparation 2, Avec toi* et *Une fin comme une autre (ou une mort en poésie)*. Les deux poèmes qui précèdent *La marche à l'amour* traitent d'une jeune fille dont le poète loue les traits. On comprend, dès la deuxième strophe, que l'histoire d'amour entre le sujet du poème et la jeune fille qu'il décrit est une histoire passée. Lorsqu'on lit les mots : « sur mon corps il ne reste que bruite d'amour¹⁵⁹ », on saisit que l'amour qui est décrit dans le poème est déchu.

C'est de deux amants et de l'interrelation entre eux, par le « je » et le « tu », qui se réunissent dans l'amour, dont il est question dans la strophe liminaire du poème *La marche à l'amour*. Cette strophe traite essentiellement de l'importance de l'amour et de la force que l'on puise dans l'être aimé afin de réaliser son destin. La marche à l'amour évoque également des êtres qui s'appellent. Dans ce poème, Gaston Miron traite de l'amour au service de la poésie, un amour duquel la poésie tente de saisir la vérité. Cette marche vers un idéal poétique et amoureux est un double combat perpétuel.

La chanson « Je marche à toi¹⁶⁰ », composée par Gilles Bélanger et interprétée par Chloé Sainte-Marie, est tirée de la section conclusive du poème *La marche à l'amour*. Le compositeur a donc choisi de sortir de son cadre cette partie spécifique du poème afin d'en faire une chanson. La mélodie à l'orgue qui ouvre la chanson est à la fois simple et méditative. Pulsée par l'utilisation d'un « délai », elle rappelle les psaumes de la tradition musicale chrétienne. L'interprétation de Chloé Sainte-Marie, pure et simple, sans affectation, épouse cette tonalité méditative qui mêle la célébration et l'attente. De plus, l'interprète apporte une touche de sensibilité féminine au texte de Gaston Miron.

¹⁵⁹ Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Hexagone, 1994, p. 49.

¹⁶⁰ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Sainte-Marie, Chloé, *op. cit.*

Du point de vue de la forme, le compositeur a choisi de diviser la strophe du poème en six couplets. Dans la chanson, le sujet ne marche plus en direction de l'amour, mais en direction de celui à qui elle s'adresse. Par les premiers mots du texte : « je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi », on sent que le sujet est affaibli devant l'autre. Le pronom personnel « Je » prend un autre sens, l'interprète étant une femme, sa voix a une incidence sur le message, puisqu'elle nous indique le genre de ce « je » d'entrée de jeu. Cette dernière titube, telle une malade sur le point de tomber, qui s'affale. Le couplet qui ouvre le poème est ensuite répété une seconde fois dans la chanson, mais il ne fait pas office de refrain. Selon les structures proposées par Robert Léger, cette chanson serait donc une chanson de type sans refrain, mais avec répétitions.

La voix délicate de l'interprète traduit la faiblesse et la tendresse inhérentes au texte. Le filet de voix de Chloé Sainte-Marie est fragile et chaque mot est prononcé avec une attention particulière portée à la sonorité des syllabes qui composent le poème de Gaston Miron. Ce qui ressort de cette interprétation est empreint d'une tendresse affective qui n'est ni accompagnée de plaisir ni de douleur, mais qui témoigne de l'essoufflement et de l'alanguissement de celle qui a cherché en vain le sens de la vie et qui a inlassablement semé ses pas « dans les rues sans nord ni sud » pour se retrouver devant l'incohérence du sens de la vie.

Après les deux premiers couplets, la mélodie au clavier est accompagnée du son de l'accordéon. La musique se fait plus présente le temps d'un pont musical. Le premier couplet est alors repris une deuxième fois. Dans la seconde répétition des mots : « je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi/ lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme/ Je marche à toi, je titube à toi, je bois », le mot « titube » prend un autre sens puisqu'il est encore une fois suivi de « je bois », mais cette fois-ci par l'omission du reste du poème : « à la gourde vide du sens de la vie », le texte passe directement à : « Je n'ai plus de visage pour l'amour / je n'ai plus de visage pour rien de rien », on peut se demander si le sujet de la chanson titube parce qu'elle est atteinte par l'ivresse de l'amour ou parce qu'elle est intoxiquée par l'alcool.

Un autre pont musical sépare le quatrième couplet et le cinquième. Sur le dernier couplet, la voix de la chanteuse est entendue en harmonie vocale avec d'autres voix. Le dernier couplet de la chanson est une répétition des deux avant-derniers vers du poème de Gaston Miron, soit : « je n'attends pas à demain je t'attends/ je n'attends pas la fin du monde je t'attends ». La chanson prend fin sur une dernière répétition des mots : « je t'attends » prononcés doucement par l'interprète. La chanson se termine donc dans cette attente songeuse et absorbée de l'autre plutôt que sur la désillusion sur laquelle se clôt le poème de Gaston Miron.

4.4 Analyse de la métaphore dans la chanson : jusqu'à quel point le discours de la chanson est apte à créer des effets de polysémie?

La métaphore est un procédé expressif visant la sensibilité du lecteur d'une manière qui lui est propre. Daniel Delas et Jacques Filliolet, dans leur livre *Linguistique et poétique*, affirment que : « La métaphore, en poésie, n'est pas un moyen de réaliser des effets ; elle vise avant tout l'expression des émotions.¹⁶¹ » Elle est donc un concept qui atteint d'abord la sensibilité du lecteur grâce à une association de son esprit qui sort ce concept de la réalité concrète en stimulant son imagination. Selon eux, cette nouvelle manière de percevoir le monde sur un mode sensible est impossible d'un point de vue logique, il ne peut se réaliser que par l'imaginaire du lecteur. L'objectif de cette figure est donc de créer un monde ou une image fictive qui ne sont rendus possibles qu'à travers le langage.

Selon Pierre Fontanier, la métaphore pourrait s'appliquer à tous les objets qui nous environnent et même à des concepts issus de la pensée, mais il choisit de diviser les métaphores en cinq catégories, soit « La *Métaphore* d'une chose animée à une chose animée¹⁶² », « La *Métaphore* d'une chose inanimée, mais physique à une chose inanimée, souvent purement morale ou abstraite¹⁶³ », « La *Métaphore* d'une chose inanimée à une chose

¹⁶¹ Delas, Daniel et Jacques Filliolet, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶² Fontanier, Pierre, *op. cit.*, p. 102.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 102.

animée¹⁶⁴ », « La *Métaphore* physique d'une chose animée à une chose inanimée¹⁶⁵ » et « La *Métaphore* morale d'une chose animée à une chose inanimée¹⁶⁶ ». Après réflexion, Pierre Fontanier conclut que la métaphore est en réalité issue de deux concepts, soit la métaphore physique et la métaphore morale.

Nous savons que la présence de figures poétiques telles que la métaphore n'est pas un gage de poéticité. Il sera toutefois intéressant d'observer comment ce procédé littéraire se met au service des chansons à l'étude. Nous examinerons donc les différents types de métaphores et leur fonction dans l'imaginaire propre à l'univers d'une chanson. Nous tenterons également de définir comment la métaphore se transpose en chanson et quels sont les éléments musicaux qui contribuent à stimuler cet imaginaire.

4.5 « Le p'tit bonheur » de Félix Leclerc

La chanson « Le p'tit bonheur¹⁶⁷ » de Félix Leclerc utilise un des procédés plus spécifiques de la métaphore que l'on nomme l'allégorie. Une allégorie, pour Patrick Bacry, est une : « Image résultant de la représentation d'un concept par un être imaginaire, le plus souvent, composé de traits concrets.¹⁶⁸ » En effet, dans la chanson de Félix Leclerc, l'être inanimé est le concept moral du bonheur rendu vivant grâce à l'écriture. Le rythme de la chanson, qui est en 4/4, avec accentuation sur les premiers et troisièmes temps, fait également penser au bonheur par son effet dansant.

L'utilisation du mot « ramassé » à la seconde ligne du texte a déjà pour fonction de rendre le bonheur concret : « C'était un petit bonheur/ Que j'avais ramassé ». On sait en tant que lecteur qu'on ne peut prendre par terre ou tenir dans sa main le bonheur dans la réalité,

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁷ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Leclerc, Félix, *op. cit.*

¹⁶⁸ Bacry, Patrick, *op. cit.*, p. 278.

mais l'auteur le peut grâce au monde parallèle de l'écriture. Ce mot nous donne également un indice sur le format du bonheur, que l'on imagine suffisamment petit pour être ramassé comme un caillou. À la ligne suivante, l'auteur ajoute que le petit bonheur : « était tout en pleurs ». Par ces mots, l'auteur donne vie au bonheur, car ce dernier fait l'action de pleurer. De plus, dans ce premier couplet, le petit bonheur parle. S'adressant à l'auteur par un dialogue rapporté, il dit : « Monsieur, ramassez-moi,/ Chez vous amenez-moi ». En dotant le petit bonheur de paroles, Félix Leclerc utilise la prosopopée.

Le dialogue rapporté se poursuit avec le couplet suivant, qui mélodiquement et lyriquement se présente différemment du point de vue de la forme. La tonalité de la chanson, qui était en si bémol, passe ici à sa relative mineure, le sol majeur. Ce changement de tonalité introduit au discours direct. Avec le discours direct, l'auteur fait du petit bonheur un personnage qui prend de plus en plus forme dans notre imaginaire. Ce dernier, en s'adressant au sujet de la chanson, lui dit : « Mes frères m'ont oublié, je suis tombé, je suis malade,/ Si vous n'me cueillez point je vais mourir, quelle ballade ! » Le personnage du petit bonheur est donc non seulement souffrant, mais également menacé de cesser de vivre si le sujet de la chanson ne le ramasse pas. La métaphore du bonheur malade est une réalité qui n'est rendue possible qu'à travers les mots de l'auteur, mais qui vient chercher notre sensibilité en tant qu'auditeurs.

Au couplet suivant, la tonalité de la chanson revient en si bémol alors que le sujet de la chanson fait sien le petit bonheur. Grâce à l'image de le prendre dans sa main : « J'ai pris le p'tit bonheur,/ L'ai mis sous mes haillons », on comprend qu'il l'emmène et qu'il va en prendre soin. On apprend aussi que l'énonciateur est peu fortuné puisqu'il porte des haillons. La représentation du bonheur qui nous vient alors à l'esprit est celle d'un petit animal blessé. L'auteur tente ainsi, par la métaphore, de nous faire réaliser que le bonheur est fragile. Par les mots suivants : « Alors le p'tit bonheur/ A fait sa guérison/ Sur le bord de mon cœur/ Y avait une chanson », on comprend que le petit bonheur a retrouvé la santé grâce à lui, apportant à son maître le bonheur par l'image de la chanson.

Avec les lignes suivantes, nous saisissons que, par la présence du petit bonheur dans sa maison, les souffrances morales du sujet de la chanson font place au sentiment de bonheur : « Mes jours, mes nuits, mes peines, mes deuils, mon mal, tout fut oublié/ Ma vie de désœuvré, j'avais dégoût d'la r'commencer/ Quand il pleuvait dehors ou qu'mes amis m'faisaient des peines/ J'prenais mon p'tit bonheur et j'lui disais "c'est toi ma reine !" » Le petit bonheur est alors décrit comme une forme de porte-bonheur qui éloigne la douleur et tout ce qui est contraire au bonheur afin de rendre heureux l'énonciateur de la chanson. De plus, la présence du petit bonheur dans la maison peut faire penser à la présence d'une femme. D'ailleurs, même si le bonheur est un nom masculin, le sujet de la chanson lui dit : « C'est toi ma reine ». Cette métaphore du petit bonheur qui apporte la joie au sujet de la chanson par sa seule présence, comme le ferait une femme qui, par son amour, rendrait ses jours plus joyeux, prend d'ailleurs tout son sens dans les lignes qui suivent.

Au couplet suivant, le petit bonheur s'épanouit, florissant selon les mots de l'auteur : « Mon bonheur a fleuri/ Il a fait des bourgeons/ C'était le paradis/ Ça s'voyait sur mon front ». Ce dernier ne devient pas un grand bonheur, il représenterait alors par la métaphore le grand bonheur, mais il demeure petit et rend le sujet de la chanson heureux au quotidien. Les petits bonheurs journaliers sont donc métaphoriquement illustrés par le petit bonheur. Toutefois, le bonheur est aussi éphémère et c'est ce que nous dit le sujet de la chanson par les lignes suivantes : « Or un matin joli/ Que j'sifflais ce refrain/ Mon bonheur est parti/ Sans me donner la main. » L'image du bonheur qui quitte la maison est celle du sentiment de bonheur tout à coup interrompu, un matin comme un autre, par un événement malheureux. Dans ce cas-ci, l'événement malheureux est simplement illustré par le départ du bonheur et par le changement de la tonalité de la chanson, qui passe encore une fois à la relative mineure.

Ce départ, comme nous l'exprimions un peu plus haut, peut faire référence à l'image de la rupture. En effet, le sujet de la chanson nous explique qu'il a eu beau : « le supplier, le cajoler lui faire des scènes », ce dernier « s'en allait toujours, la tête haute, sans joie, sans haine/ Comme s'il ne voulait plus voir le soleil dans ma demeure ». Le petit bonheur s'en va

donc, sans montrer d'émotion particulière, malgré les supplications du sujet de la chanson qui tente en vain de le garder avec lui.

Après les durs moments passés à la suite de ce départ, l'énonciateur de la chanson fait un constat : « Il me reste la vie ! » Ce dernier n'a jamais tenu pour acquis le bonheur, n'ayant à aucun moment précédé le petit bonheur d'un déterminant possessif. Toutefois, au dernier couplet, celui-ci dit : « J'ai repris mon bâton, mes deuils, mes peines et mes guenilles ». Il utilise ici l'image de prendre dans sa main, comme il avait pris le petit bonheur au début de la chanson. Cette fois-ci, il reprend ses deuils et ses peines, ces deux sentiments étant faits siens, par le déterminant possessif qui les précède. L'auteur a également choisi de placer ses deuils et ses peines entre deux objets concrets d'une valeur moindre, afin de nous faire croire, par la métaphore, à quelque chose de matériel.

Pour finir, le rythme de la chanson ralentit progressivement, il devient plus lent et plus doux. Plutôt que de revenir à la tonalité de si bémol, qui accompagnait la découverte du petit bonheur en ouverture de la chanson, celle-ci se termine sur une note un peu plus sombre dans la tonalité de sol majeur, qui tout au long de la chanson a accompagné les moments plus tristes. Le sujet de la chanson déclare alors : « Aujourd'hui quand je vois une fontaine ou une fille/ Je fais un grand détour ou bien je ferme les yeux ». On comprend ainsi que plutôt que d'être à la recherche du bonheur, le sujet de la chanson préfère détourner le regard ou changer de direction pour ne pas revivre la déception de la perte du bonheur.

4.6 « Hymne au printemps » de Félix Leclerc

L'hymne est un chant ou un poème lyrique célébrant quelque chose ou une personne. Cette chanson de Félix Leclerc a été écrite en l'honneur du printemps qu'il célèbre à la fois par le chant et par les mots grâce, entre autres, à la métaphore mais aussi grâce à l'accentuation progressive du rythme et de la force de l'interprétation. La chanson est composée dans un tempo en 3/4, mais le terme « tempo di valse » indique que la chanson doit accentuer la huitième note. Le tempo est donc ressenti comme un tempo 6/8. La chanson est en mi bémol majeur, l'indication « modérato » signifie qu'elle doit être jouée de manière

modérée. Dans la première phrase de la chanson : « Les blés sont mûrs et la terre est mouillée¹⁶⁹ », l'auteur chante la nature et sa richesse. Comme les blés sont mûrs, ce qui n'est pas le cas au printemps, il y a promesse d'une bonne récolte. De plus, les blés mûrs et la terre mouillée nous plongent dans un certain décor qui nous fait penser à la fin de l'été ou à l'automne.

La deuxième ligne : « Les grands labours dorment sous la gelée » est une métaphore du type « *Métaphore* d'une chose inanimée à une chose animée ». Premièrement, par « Les grands labours » on comprend que c'est de la terre labourée dont parle l'auteur. La terre qui dort est inactive ou paralysée par le sommeil, mais la terre n'est pas une chose animée. On comprend donc par cette image que la terre est en quelque sorte figée par la gelée printanière et qu'elle a gardé la forme du labourage. Le sujet de la chanson nous dit ensuite : « L'oiseau si beau, hier, s'est envolé ;/ La porte est close sur le jardin fané ». L'adverbe « hier » est dans l'écriture une autre manière de dire l'hiver et de nous faire comprendre que la saison froide est passée. La mélodie vocale met en évidence les deux syllabes qui composent le mot « hier » puisqu'elles sont séparées de près d'une octave. En effet, elle passe de la note de do à la note de si en un seul mot de deux syllabes afin d'accentuer l'émotion esthétique liée à cette ligne. Le jardin fané, quant à lui, est une autre métaphore sur le temps qui passe.

La partie suivante change de tonalité, adoptant la relative mineure du mi bémol majeur, soit le do majeur. L'indication « moderato » devient « mezzo forte », c'est-à-dire moyennement fort. Cette partie est donc jouée avec un peu plus d'intensité que la précédente. Selon la partition écrite, cette partie constituerait le refrain de la chanson. Cette section introduit une autre image faisant référence à l'agriculture, celle du vieux râteau oublié. L'auteur crée ainsi une métaphore de type « physique d'une chose animée à une chose inanimée » par cette comparaison entre lui et ce vieux râteau : « Comme un vieux râteau oublié/ Sous la neige je vais hiverner,/ Photos d'enfants qui courent dans les champs/ Seront mes seules joies pour passer le temps ». Cette image reste dans la thématique des oiseaux migrateurs et de la terre labourée avant l'hiver, mais elle confère le caractère

¹⁶⁹ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Leclerc, Félix, *op. cit.*

physique de l'âge à l'*Ethos* de la chanson. Les photos d'enfants sont, quant à elles, une autre représentation du temps qui passe.

Le couplet qui vient après fait une fois de plus référence aux oiseaux migrateurs : « Mes cabanes d'oiseaux sont vidées » avant de poursuivre avec une métaphore du type « métaphore d'une chose inanimée à une chose animée » par l'image du vent qui pleure. Ainsi, le sujet de la chanson dit : « Le vent pleure dans ma cheminée/ Mais dans mon cœur je vais composer/ L'hymne au printemps pour celle qui m'a quitté ». La dernière note qui compose le mot « quitté » est une note de do prolongée. Elle dure en effet une mesure complète plus une noire. De plus, l'indication « fortissimo » accompagne cette note, qui doit donc être chantée de manière forte. L'hymne au printemps serait donc l'espoir placé dans le retour de l'amour.

En effet, le couplet suivant, qui revient à l'intensité modérée de départ, le sujet de la chanson dit : « Quand mon amie viendra par la rivière,/ Au mois de mai, après le dur hiver,/ Je sortirai, bras nus, dans la lumière/ Et lui dirai le salut de la terre... ». Le mot « amie » au féminin laisse croire à une femme, mais on peut également croire qu'il parle de souhaiter la bienvenue au printemps. L'image du cycle des saisons, dans cette chanson, passe donc à la fois par l'image du temps qui passe, mais également par la métaphore féminine.

Avec les deux dernières sections de la chanson, le cycle des saisons fait également référence à la vie et à la mort. Le passage que nous avons nommé refrain, un peu plus haut, commence ainsi : « Vois les fleurs ont recommencé,/ Dans l'étable crient les nouveau-nés,/ Viens voir la vieille barrière rouillée/ Endimanchée de toiles d'araignée ». Par ces quelques lignes, l'auteur se sert de la floraison des plantes et des nouveau-nés pour illustrer la vie qu'il met ensuite en comparaison avec la mort par la phrase : « Les bourgeons sortent de la mort,/ Papillons ont des manteaux d'or,/ Près du ruisseau sont alignées les fées/ Et les crapauds chantent la liberté ». Il chante ainsi la vie par la métaphore de la nature qui renaît. La dernière ligne aborde, par la métaphore des crapauds qui sortent de leur abri hivernal et dont le coassement est comparé à un chant à la liberté, le sentiment d'émancipation que l'on ressent à l'arrivée du printemps, accentué par une note de do liée qui se prolonge sur les deux

dernières mesures. Le terme musical italien « allargando » indique que l'interprète élargit progressivement le tempo, ce qui accentue la finale afin de la rendre proéminente telle la finale d'une vraie hymne.

4.7 « Le grand cerf-volant » de Gilles Vigneault et Gaston Rochon

Dans cette chanson de Gilles Vigneault, la métaphore est omniprésente. L'image du cerf-volant représente un objet léger qui fait face au vent. Le sujet de la chanson nous dit : « Un jour je ferai mon grand cerf-volant/ Un côté rouge, un côté blanc¹⁷⁰ ». Le côté rouge du cerf-volant symbolise la couleur du sang et de la guerre. Le côté blanc s'y oppose étant couleur de paix. La phrase : « Un jour je ferai mon grand cerf-volant/ Un côté rouge, un côté blanc » est ensuite répétée, mais s'y ajoute « un côté tendre ». Le cerf-volant est généralement un objet fragile, léger et souple. Par le mot « tendre », ce dernier se fragilise, offrant une faible résistance.

Dans les deux dernières lignes du premier couplet, l'auteur traite des générations futures : « J'y ferai monter vos cent mille enfants, ils vont m'entendre ». Ces enfants de la postérité auxquels le sujet de la chanson s'adressera représentent un avenir lumineux puisque l'auteur déclare ensuite : « Je les vois venir du soleil levant ».

Au couplet suivant, l'auteur de la chanson nous dit : « Puis j'attellerai les chevaux du vent/ Un cheval rouge, un cheval blanc ». Ces mots laissent entendre que le sujet de la chanson va mener les générations futures, qu'il va les accompagner, les conduire jusqu'au bout. On dit également en langage courant, pour désigner quelqu'un qui s'emporte, « monter sur ces grands chevaux ». Ces lignes traitent de mouvements, de déplacements, à la fois par l'image des chevaux, qui représentent la force, la vitesse, la fougue, mais également par l'image du vent qui évoque le changement en plus de nous ramener à l'image de départ qui est celle du cerf-volant.

¹⁷⁰ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Vigneault, Gilles, *op. cit.*

La phrase : « Puis j'attellerai les chevaux du vent/ Un cheval rouge, un cheval blanc » est chantée de nouveau, mais s'y ajoute « un cheval pie ». Un cheval pie est un cheval de deux couleurs, que ce soit le noir et le blanc ou le rouge et le blanc. Les chevaux sont donc, comme le cerf-volant, de deux couleurs. Le côté rouge ici peut faire penser au côté rouge en politique, qui représente la gauche au Canada, soit le parti Libéral. Les chevaux sont également l'image de la révolution que guidera le sujet de la chanson. Cette révolution sera politique et les phrases suivantes abordent par la métaphore un premier enjeu, celui des océans : « Puis nous irons voir tous les océans s'ils sont en vie/ Si les océans sont toujours vivants ». Les océans illustrent la naissance de la vie, elle est nécessaire à la vie sur terre. Par ces mots, le sujet de la chanson traite donc d'un enjeu à la fois économique et écologique auquel devront s'intéresser les enfants des générations futures.

Pour continuer dans la même lignée, le couplet suivant traite d'autres ressources naturelles importantes au Québec, soit la forêt et les terres agricoles. Le terme « Par-dessus » ainsi que l'image de l'oiseau rouge et de l'oiseau blanc nous positionnent en altitude par la métaphore qui fait également référence au cerf-volant. De son côté, l'image de l'oiseau-lyre évoque l'instrument de musique, mais il est aussi le symbole de l'expression poétique. L'oiseau-lyre est la race d'oiseau dont le chant est le plus élaboré et le plus complexe, mais dans le contexte de cette chanson, l'image de l'oiseau-lyre illustre la parole poétique mise en musique. C'est cette parole qui, selon les dires de l'auteur, « nous mènera chez le mal méchant pour le détruire/ Bombe de silence et couteau d'argent ». La parole du poète oppose une résistance. Si la parole est d'argent, ici le silence est une arme éloquente qui oppose une résistance au « mal méchant » qui personnifie, de manière générale, les malheurs et les douleurs de ce monde.

L'image de la résistance se poursuit au couplet suivant avec les mots : « Nous mettrons le mal à feu et à sang/ Un soleil rouge, un soleil blanc, un soleil sombre ». Le lyrisme évoque encore une fois la guerre, la violence et la révolution qui est à faire. L'image du soleil rouge feu qui s'oppose au soleil blanc renforce cette métaphore. De plus, le soleil fait référence à l'image du soleil levant du début de la chanson. Ce dernier évoquait un

avenir lumineux, mais en qualifiant le soleil cette fois avec l'adjectif « sombre » l'auteur crée une métaphore par opposition.

Les deux derniers couplets traitent de triomphe. Les enfants qui sont de retour ne sont plus des enfants, ils sont maintenant des hommes. Ceux-ci ont été guidés par la parole du sujet de la chanson qui les a menés à la révolution. Ce dernier a combattu le mal par sa poésie et sa musique qu'il laisse en héritage à des générations. Puis, poursuivant dans la métaphore, il remonte sur son cerf-volant laissant ces enfants « chargés d'eux-mêmes », ce qui signifie que, par l'effet d'une poésie libératrice, symbolisée par le cerf-volant que manipule le poète, les générations à venir vivront la liberté conquise et pourront s'envoler par eux-mêmes.

4.8 « Lindberg » de Robert Charlebois et Claude Péroquin

Le titre de cette chanson fait référence à un des premiers aviateurs américains ayant vécu au vingtième siècle. L'aspect aérien de la chanson est donc annoncé par le titre. L'accord de fa majeur entendu dans les premières mesures, le son d'une cymbale, le sifflement et le grattement des cordes font signe et contribuent à nous plonger dans une atmosphère aérienne. Avant que le texte ne vienne confirmer l'univers propre à l'aviation que nous inspire le sifflement, nous nous sentons décoller dans un monde immatériel grâce aux éléments musicaux. Ceux-ci contribuent à stimuler cet imaginaire. Les premiers mots du texte : « Des hélices¹⁷¹ » viennent valider l'idée de propulsion. Le sifflement qui évoquait à notre esprit le son des réacteurs se confirme davantage avec les mots suivants : « Astrojet, whisperjet, clipperjet, turbo » qui sont tous des mots liés à l'aviation.

La phrase suivante : « À propos chu pas rendu chez Sophie » nous sort toutefois de manière impromptue du contexte aérien instauré. En effet, cette phrase semble surgir brusquement avec pour seule transition les mots « À propos ». La phrase suivante tente de nous ramener dans le contexte de l'aviation, mais d'une manière détournée. Le mot « avion »

¹⁷¹ Les citations qui suivent dans cette analyse renvoient toutes à la référence ci-dessus : Charlebois, Robert, *op. cit.*

dans la phrase : « Qui a pris l'avion St-Esprit de Duplessis » est une métaphore. Par ces mots, l'auteur traite d'un sujet à la fois politique et religieux qui était d'actualité dans les années soixante, mais qui ne fait pas sens dans l'univers aérien de la chanson.

Après le premier couplet, la chanson passe au refrain dans lequel le sujet de la chanson fait l'énumération de différentes compagnies aériennes. Ce dernier est égaré, il ne sait plus où il est, ce qui lui permet de créer dans le couplet suivant un univers imaginaire. La métaphore du voyageur perdu est une image des perturbations ou de la dérive mentale propre à la prise de drogue. De plus, les différents crescendos de la guitare, qui augmentent l'intensité du son jusqu'au « punch » musical, avant de diminuer d'intensité avec le son d'une guitare plus doux, illustrent le mouvement de l'avion.

Le couplet suivant utilise un langage très imagé qui se met au service de l'univers psychédélique de la chanson. D'abord, le sujet de la chanson nous dit être allé « Au sud du sud au soleil bleu blanc rouge ». Comme les compagnies aériennes citées plus haut étaient majoritairement américaines, on peut croire que le sud pour le sujet de la chanson est orienté vers les États-Unis, mais le sud du sud est une métaphore évoquant la distance, le sujet de la chanson peut ainsi créer une paratopie spatiale. De ce fait, l'image du soleil bleu blanc rouge, des palmiers et cocotiers glacés ainsi que celle des « [...] esquimaux bronzés/ Qui tricotent des ceintures fléchées farcies », servent à créer un imaginaire surréel grâce à l'allusion à des éléments de différentes cultures, dont la culture québécoise. En effet, l'image des ceintures fléchées farcies appartient au folklore québécois, mais l'univers musical, les sons électriques et la musique rock modernisent le propos afin de créer un univers nouveau et éclaté.

Le couplet suivant nous propose l'image de pigeons. Ces derniers, en plus d'évoquer le pigeon voyageur, sont engagés pour voler dans l'appareil pour « faire le ballant » et tenir l'avion « dans le vent » afin qu'il ne tombe pas. Lors de ce passage, la voix de Louise Forestier oscille, évoquant l'altitude et l'instabilité. Le sujet de la chanson ajoute ensuite : « C'était absolument, absolument/ absolument très salissant ». Ces pigeons qui volent dans

l'avion et font des fientes constituent une métaphore humoristique à laquelle contribue la voix de la chanteuse.

Le déterminant possessif qui précède le prénom Sophie au couplet suivant est redoublé par les mots : « à moi ». Cette dernière : « A pris une compagnie/ Qui volait sur des tapis de Turquie ». Les tapis de Turquie ne sont pas sans évoquer les tapis volants utilisés, selon la métaphore, comme transport aérien dans les contes orientaux. Pendant ce couplet, le mouvement oscillatoire de la voix de Louise Forestier fait encore une fois signe afin d'illustrer l'aspect aérien du moyen de transport.

Le dernier couplet traite, par la métaphore, de la chute en parachute, de l'écroulement du sujet de la chanson qui retrouve : « Sophie dans [son] lit avec [son] meilleur ami ». D'ailleurs, on dit que l'on largue des parachutistes, comme on dit se faire larguer pour se faire laisser. Le sacre que l'on entend à répétition en arrière-plan sert à insister sur l'émotion de l'effondrement. La dernière phrase du couplet : « Et surtout mon pot de biscuit » : vient ajouter une rime et faire la transition au refrain par les mots : « Que j'avais ramassé ». Ce qui nous marque toutefois plus, c'est l'aspect absurde du texte de cette chanson qui ne se prend pas du tout au sérieux dans le propos et la manière dont l'univers musical et la voix de Louise Forestier servent la poésie du texte en ajoutant des images sonores à l'imaginaire éclaté du texte.

En conclusion, à travers ce chapitre, nous nous sommes davantage penchée sur les aspects plus spécifiquement liés au poétique dans la chanson. De ce fait, dans un premier temps, nous avons observé l'expression poétique mise en musique grâce à trois poèmes québécois qui ont été mis en chanson. Nous avons ainsi tenté de montrer comment la composition, l'univers musical, la mélodie, la tonalité, le rythme, l'instrumentation et la voix permettent à la chanson d'exprimer, par des moyens qui lui sont propres, ce que le texte poétique inspire.

Dans un second temps, nous avons observé les métaphores textuelles et les effets de polysémie de quatre chansons dans lesquelles la métaphore est rendue possible grâce à une

écriture qui stimule l'imaginaire et la sensibilité de l'auditeur. En métaphore, c'est le mélange de deux champs sémantiques qui crée un effet inattendu. Toutefois, pour que la métaphore soit réussie, il faut qu'il s'en dégage une cohérence du point de vue sémantique. Le contexte est donc important pour que le lecteur ou l'auditeur d'une chanson puisse comprendre une métaphore. Ce dernier a alors en tête un autre mot correspondant au contexte dans lequel la métaphore apparaît afin de former un sens nouveau. Ainsi, la métaphore engendre un effet de polysémie et l'énoncé s'en retrouve doté d'un effet poétique.

Nous l'avons vu, le contexte musical de la chanson « le petit bonheur », par son rythme et sa tonalité évoque le bonheur et participe ainsi au contexte métaphorique de la chanson. Dans « Hymne au printemps » de Félix Leclerc, le chant contribue à faire de cette chanson un véritable hymne à la saison et dans la chanson « Le grand cerf-volant » de Gilles Vigneault, la métaphore favorise l'illustration du propos de l'auteur. Comme nous avons pu le constater la contrainte rythmique de la chanson de Vigneault fait qu'en peu de mots l'auteur parvient à faire entendre tout un discours sur la révolution et les générations futures. Nous avons finalement vu que, dans la chanson « Lindberg », le contexte musical et l'utilisation des voix contribuent à la métaphore aérienne que la chanson propose à l'auditeur.

Ainsi, dans une chanson, l'effet poétique peut être suggéré par le contexte musical dans lequel la métaphore se trouve. L'ensemble de ce qui compose la partition musicale fait en effet partie du contexte dans lequel est entendue la métaphore et participe à son effet de polysémie. C'est donc dire que la musique en chanson peut constituer un élément métaphorique considérable.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons exposé les moyens par lesquels les théoriciens de la poéticité peuvent conclure à la présence du poétique dans un texte. Nous en avons déduit que la présence de figures poétiques ne garantit pas toujours la poéticité d'un texte, pas plus que le souci esthétique, mais qu'elles servent à ajouter des couleurs à l'expression des idées, tout en se servant des outils que lui procure la langue. En effet, le poétique est repérable en termes d'effets et ce sont ces effets poétiques que nous avons tenté de transposer à l'univers de la chanson.

Dans l'univers de la chanson, la totalité du message tient à la fois dans le texte et dans la musique. En poésie, le mouvement de la phrase, son rythme, la sonorité des mots, les répétitions sonores, tous ces facteurs influencent l'impact sensible du message. La rime, par exemple, insiste sur la sonorité d'une phrase, mettant parfois de côté la construction logique de la phrase et la métaphore influence la subjectivité d'un texte. Toutefois, la chanson est un univers dans lequel la mélodie, la tonalité et la rythmique contribuent au fait de langage et à l'aspect sensible de la réception du message.

Nous l'avons vu, la musique est un langage qui s'adresse à l'émotion et la chanson est un moyen d'expression distinct de la poésie, car les mots en chanson ne sont qu'une partie du message. Malgré les rapprochements possibles entre la poésie et la chanson d'un point de vue métrique, ce qui distingue réellement la chanson de la poésie est qu'elle est destinée à être chantée. De ce fait, elle se doit d'être brève afin de répondre à des contraintes de souffle et de mémorisation. Nous appuyant sur les propos de Robert L. Root, nous avons pu constater que la chanson est un art dans lequel l'interprète et son *Ethos* occupent une place importante. Nous avons vu comment la performance interagit avec des aspects liés à la composition et à la réception d'une chanson, nous avons ainsi montré que la composition d'une chanson agit en tant que *Logos* afin d'aller chercher des effets pathétiques et émotifs chez l'auditoire. Nous en avons ainsi conclu que la chanson forme un univers qui ne peut

être décortiqué puisque tous les éléments qui la composent, que ce soit l'interprétation, le texte ou la musique, interagissent.

En nous appuyant sur les propos de Simon Frith, nous avons souligné l'importance de l'aspect vocal dans l'analyse d'une chanson. En effet, nous avons vu que la voix peut intervenir en chanson de quatre manières distinctes. Tout d'abord, elle peut agir en tant qu'instrument de musique en exerçant une influence sur les montées et descentes en intensité des différents passages, mais la comparaison entre la voix et un instrument s'arrête ici, puisque la voix surgit d'un corps et implique les muscles ainsi qu'un souffle provenant d'un être humain. De ce fait, la voix atteint notre sensibilité d'une manière qui ne pourrait jamais être égalée par un instrument de musique. Il ne faut pas oublier que la voix, en plus de provenir d'un corps, émane d'un individu, ainsi l'individualité de l'interprète agit sur la réception du message, tout comme le personnage vocal qu'il choisit de traduire oralement. Finalement, dans le second chapitre, nous nous sommes servie de l'analyse des chansons « La danse à St-Dilon » et « Le monde est à pleurer » pour appuyer notre argumentation.

Le troisième chapitre de ce mémoire nous a permis d'étudier l'influence de la *dispositio*, que l'on peut également qualifier de structure stratégique d'un discours, sur la réception d'une chanson. La structure influence l'effet poétique d'un texte, puisqu'un mot peut devenir poétique par sa position dans la phrase et par l'effet rythmique ou sonore que sa disposition produit sur la réception d'un texte. La rythmique du langage produit donc un effet poétique en jouant sur les temps forts, les temps faibles et la répétition des sons. De plus, la structure du message, en chanson, est influencée par tout ce qui constitue le langage musical.

Le rythme, la tonalité, le choix des accords, s'ils sont répétitifs, l'ascension ou la descente des notes, les variations dans la voix, tous ces éléments participent aux stratégies de la composition d'une chanson et permettent de renforcer, de faire progresser ou de laisser pressentir la fin d'une chanson. De plus, la structure influence l'accroche, que ce soit par son refrain ou par une structure répétitive, les stratégies de compositions sont utilisées afin d'attirer l'attention de l'auditoire sur le moment fort de la pièce. Nous avons ainsi observé

les différentes dispositions possibles en notant l'influence de l'introduction, la progression du discours et la place de la conclusion dans la réception d'une chanson.

Encore une fois, nous avons appuyé notre argumentation sur l'analyse de chansons qui correspondent à divers types de structures. Nous avons ainsi vu les effets des différents cas de figures qui composent les chansons à l'étude dont la structure régulière alternée avec la chanson « La bittt à Tibi » de Raoul Duguay. Cette chanson nous a permis de montrer comment ce type de structure fait progresser le discours à travers chaque couplet, et ce, jusqu'à son apogée. Nous avons ensuite montré comment la structure en boucle qui caractérise la chanson « Marie-Claire » de Jean-Pierre Ferland joue sur la répétition de l'élément « Marie-Claire, Marie-Lo. » qui en constitue l'accroche et comment les éléments répétitifs de la chanson « Moi, mes souliers » de Félix Leclerc la rendent facilement mémorisable. Nous avons ensuite observé deux structures narratives distinctes, la première inspirée par le récit et la seconde inspirée par la musique. L'analyse des chansons « Belzébuth » des Colocs et « L'exil » d'Harmonium nous a permis de montrer l'influence de la structure narrative tant musicale que textuelle sur l'évolution de la composition.

Nous avons ensuite étudié l'influence du souffle mélodique sur la structure de la chanson. Par l'analyse des chansons « Les gens de mon pays » de Gilles Vigneault et « La marche du président » de Gilles Vigneault et Robert Charlebois, nous avons montré comment la phrase textuelle doit se marier à la phrase mélodique, soit en agissant comme une relance ou en se mettant au service des composantes sonores telles que le rythme et le *motif* mélodique. Nous avons ainsi montré l'interaction entre le souffle mélodique et la métrique d'un texte de chanson et vu qu'un mouvement mélodique long, comme celui de la chanson « Les gens de mon pays », ou un mouvement mélodique court et répétitif, comme celui de la chanson « La marche du président », aura une incidence sur la place qu'occupe le texte dans l'univers d'une chanson.

Nous avons conclu ce chapitre sur les structures pathémiques de certaines chansons dont le message musical est soit en harmonie ou apparemment en contradiction avec le message textuel afin de montrer les différentes stratégies possibles et les effets pathétiques

qu'elles créent chez l'auditeur. Nous avons ainsi vu, par l'analyse des chansons « Le répondeur » des Colocs, « Mes blues passent pu dans porte » d'Offenbach, « Tassez-vous de d'là » des Colocs et « Tout le monde est malheureux » de Gilles Vigneault, comment la voix, la rythmique, le traitement musical et la tonalité peuvent dédoubler le sens des mots ou semblent aller dans un sens contradictoire. Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, s'il y a cohérence entre le message textuel et le message musical, les deux types de stratégies sont tout aussi efficaces du point de vue pathétique.

Avec le dernier chapitre de ce mémoire, nous avons été en mesure d'aborder de façon directe la question du poétique dans la chanson. Pour ce faire, nous avons examiné la mise en musique de trois poèmes québécois et tenté de faire ressortir les choix des compositeurs en termes d'expressivité musicale. Nous avons ainsi montré que la mise en chanson n'est pas qu'une simple mise en musique d'un texte poétique, puisqu'elle s'inspire des effets textuels du poème pour les appuyer sur divers effets musicaux. De plus, ce qui différencie la mise en chanson de la mise en musique, c'est que la mise en chanson se permet d'apporter des modifications dans la découpe du texte original, le fragmentant afin de jouer sur la pulsation générale de celui-ci. La rythmique, la tonalité, l'instrumentation et la mélodie, tous ces éléments influencent l'atmosphère générale qui se dégage du texte mis en chanson. De plus, nous avons vu que la voix de l'interprète et son interprétation peuvent accentuer certains mots ou certaines syllabes en plus d'influencer la subjectivité du texte. L'interprète, en jouant sur les accents toniques et les syllabes atones, influence ainsi notre écoute des mots qui sont alors entendus différemment qu'à la simple lecture du texte.

Nous avons ensuite constaté, grâce à l'analyse des chansons « Le p'tit bonheur », « Hymne au printemps », « Le grand cerf-volant » et « Lindberg », comment la métaphore peut se mettre au service des effets de polysémie d'une chanson et la manière dont elle atteint la sensibilité de l'auditeur. Nous avons ainsi montré comment cette figure de style, transposée à l'univers de la chanson, stimule l'imagination de l'auditeur, à la fois par des métaphores textuelles, mais également par un univers musical qui contribue au contexte, ce dernier étant essentiel à la compréhension d'une métaphore.

Les analyses des différentes chansons à l'étude nous auront donc permis de présenter les effets sensoriels, émotifs et cognitifs que provoque le poétique dans l'univers complexe de la chanson. De ce fait, nous avons tenté de montrer que le poétique agit en chanson comme élément d'une œuvre se mettant au service d'un ensemble comprenant l'univers musical, l'interprète et le public. Ainsi, nous avons cherché à montrer que les éléments poétiques d'une chanson ne fonctionnent qu'en interrelation avec tous les autres aspects qui composent son univers.

Les ouvrages de référence portant sur la nature poétique de la chanson ne sont pas rares, mais aucun ne peut prétendre avoir abordé le sujet d'une manière ultime et définitive. La question de la valeur poétique d'une chanson demeure en suspens et ce mémoire ne vient pas non plus à bout de cette question, mais des pistes théoriques sont lancées. Si certains théoriciens de la poéticité refusent toujours de considérer la chanson comme un genre poétique, nul doute que sa nature hétéroclite et sa classification soulèveront toujours des problèmes.

Assurément, notre réflexion aurait pu être poussée encore plus loin et aborder d'autres pistes théoriques, toutefois il a fallu faire une sélection et viser des objectifs précis. Des notions d'intertextualité ou encore une approche historique, culturelle et sociologique de la chanson québécoise auraient été pertinentes, cependant ces questions ont volontairement été mises de côté puisqu'elles auraient nécessité des pistes de recherche qui sortaient du cadre que nous nous étions fixée.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS ÉTUDIÉ

Beau Dommage, « La nouvelle saison » (paroles et musique : Michel Rivard), dans *Beau Dommage*, Montréal, Audiogram, ADCD 10081, 1994. Disque compact, 45 min 22 s.

Bélanger, Daniel, « Je fais de moi un homme » (paroles et musique : Daniel Bélanger), dans *Quatre saisons dans le désordre*, Montréal, Audiogram, ADCD 10090, 1996. Disque compact, 53 min.

Charlebois, Robert, « Demain l'hiver » (paroles et musique : Robert Charlebois), dans *Québec Love la collection*, Montréal, Gamma, AGEK-2201, 1993. Disque compact, 73 min 29 s.

_____. « La marche du président » (paroles : Gilles Vigneault ; musique : Robert Charlebois), dans *Québec Love la collection*, Montréal, Gamma, AGEK-2201, 1993. Disque compact, 73 min 29 s.

_____. « Lindberg » (paroles : Claude Péloquin ; musique : Robert Charlebois), dans *Québec Love la collection*, Montréal, Gamma, AGEK-2201, 1993. Disque compact, 73 min 29 s.

Sainte-Marie, Chloé, « Je marche à toi » (paroles : Gaston Miron ; musique : Gilles Bélanger), dans *Je marche à toi*, Brossard, Octant Musique, OCCD 9198, 2002. Disque compact, 62 min 49 s.

Colocs, Les, « Belzébuth » (paroles et musique : André Fortin ; collaboration au texte : André Vanderbiest et Richard Petit), dans *Dehors novembre*, Verdun, Musicomptoir, MUS2-1077, 1998. Disque compact, 47 min 47 s.

_____. « Le répondeur » (paroles et musique : André Fortin), dans *Dehors novembre*, Verdun, Musicomptoir, MUS2-1077, 1998. Disque compact, 47 min 47 s.

_____. « Tassez-vous de d'là » (paroles : André Fortin ; musique : André Fortin et André Vanderbiest ; collaboration aux paroles : Alhadji Fall Diouf), dans *Dehors novembre*, Verdun, Musicomptoir, MUS2-1077, 1998. Disque compact, 47 min 47 s.

Duguay, Raoul, « La Bittt à Tibi » (paroles et musique : Raoul Duguay), dans *Monter en amour*, Mississauga, Ont., Capitol-EMI, S226606, 1992. Disque compact, 128 min 10 s.

Ferland, Jean-Pierre, « Marie-Claire » (paroles et musique : Jean-Pierre Ferland), dans *Second coffret*, Montréal, GSI-Jaune, PJC 21011, 2005. Disque compact, 88 min 1 s.

Harmonium, « L'Exil » (paroles et musique : Serge Fiori), dans *En tournée*, Montréal, Zone 3, ZCD-2-1012, 2002. Disque compact, 87 min 50 s.

Leclerc, Félix, « Hymne au printemps » (paroles et musique : Félix Leclerc), dans *Nicolet 1964*, Montréal, Archives nationales Québec, XXI-CD 2 1527, 2005. Disque compact, 57 min.

_____. « Le p'tit bonheur » (paroles et musique : Félix Leclerc), dans *Nicolet 1964*, Montréal, Archives nationales Québec, XXI-CD 2 1527, 2005. Disque compact, 57 min.

_____. « M'oi, mes souliers » (paroles et musique : Félix Leclerc), dans *Nicolet 1964*, Montréal, Archives nationales Québec, XXI-CD 2 1527, 2005. Disque compact, 57 min.

Leloup, Jean, « Le monde est à pleurer » (paroles : Jean Leloup ; musique : Jean Leloup, Gilles Brisebois et François Lalonde), dans *Le Dôme*, Montréal, Audiogram, ADCD 10096, 1996. Disque compact, 63 min 18 s.

Léveillée, Claude, « Soir d'hiver » (paroles : Émile Nelligan ; musique : Claude Léveillée), dans *Mes immortelles, je vous les confie*, St-Benoît-de-Mirabel, Disques Aube, CD-2-305, 2003. Disque compact, 75 min 23 s.

Leyrac, Monique, « La romance du vin » (paroles : Émile Nelligan, musique : André Gagnon et Claude Léveillée), dans *Monique Leyrac chante Nelligan*, Montréal, Analekta, AN28815, 2000. Disque compact, 65 min 52 s.

Offenbach, « Mes blues passent pu dans' porte » (paroles : Pierre Huet ; musique: Gérald Boulet et Breen LeBoeuf), dans *Les incontournables blues*, BMG musique Québec, 74321-38040-2, 1996. Disque compact, 67 min 20 s.

Vigneault, Gilles, « La danse à St-Dilon » (paroles et musique : Gilles Vigneault) dans *Au doux milieu de vous, 40 ans de chansons*, Montréal, GSI musique, GVNC-2-1825, 1998. Disque compact, 158 min.

_____. « Le grand cerf-volant » (paroles : Gilles Vigneault ; musique : Gilles Vigneault et Robert Bibeau), dans *Au doux milieu de vous, 40 ans de chansons*, Montréal, GSI musique, GVNC-2-1825, 1998. Disque compact, 158 min.

_____. « Les gens de mon pays » (paroles et musique : Gilles Vigneault), dans *Au doux milieu de vous, 40 ans de chansons*, Montréal, GSI musique, GVNC-2-1825, 1998. Disque compact, 158 min.

_____. « Tout le monde est malheureux » (paroles et musique : Gilles Vigneault), dans *Au doux milieu de vous, 40 ans de chansons*, Montréal, GSI musique, GVNC-2-1825, 1998. Disque compact, 158 min.

TRAVAUX SUR LA POÉTIQUITÉ

Adam, Jean-Michel, « Conditions et degrés de narrativisation du poème », *Degrés*, numéro 111, 2002.

Alexandre, Didier, « Qui raconte dans le poème?: Narrativité poétique et identité narrative », *Degrés*, numéro 111, 2002.

Bacry, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Berlin, coll. « sujets », Paris, Belin, 1992, 335 p.

Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Genève, Georg, 1951, 332 p.

Bourassa, Lucie, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, 1993, 455 p.

Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, 231 p.

_____. *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, 288 p.

Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, «Écriture», 1989, 263 p.

Combe, Dominique, «Poésie, fiction, iconicité», *Poétique*, 61, 1985, p. 35-48.

_____. « Retour du récit, retour au récit (et à la Poésie et récit)? », *Degrés*, numéro 111, 2002.

Cressot, Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris, Presses universitaires de France, 1947, 253 p.

Delas, Daniel et Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973, 206 p.

Dessons, Gérard et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, coll. «Lettres sup.», 2005, 242 p.

Dominicy, Marc, « Évocation directe et évocation indirecte : Comment narrer en poésie? », *Degrés*, numéro 111, 2002.

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « champs », 1997, 505 p.

Jakobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, «Points», 1977, 188 p.

Klinkenberg, Jean-Marie, « Médiation et dynamisme temporel », *Degrés*, numéro 111, 2002.

Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p.

Mazaleyrat, Jean et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 384 p.

Molino, Jean et Joëlle Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Presses universitaires de France, 1987, 232 p.

Oriol-Boyer, Claudette, «Rythme et fonction poétique», *Champ du signe*, II, 1992, p. 57-76.

Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 246 p.

Todorov, Tzvetan, «Théories de la poésie», *Poétique*, 28, 1976, p. 385-389.

Vaillant, Alain, *La poésie*, Paris, F. Nathan, 1992, 127 p.

TRAVAUX SUR LA CHANSON

Backès, Jean-Louis, *Musique et littérature : Essai de poétique comparée*. Paris, PUF, 1994, 285 p.

Bizzoni, Lise et Cécile Prévost-Thomas, *La chanson francophone contemporaine engagée*, Montréal, Triptyque, 2008, 185 p.

Côté, Gérald, *Les 101 blues du Québec*, Montréal, Triptyque, 1992, 247 p.

Davis, Sheila, *The Craft of Lyric Writing*, Cincinnati, Writer's Digest Books, 1985, 350 p.

Frith, Simon, *Performing Rites : On the value of popular music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1996, 352 p.

Giroux, Robert, *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, 238 p.

_____. *Les Aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, 213 p.

Hirschi, Stéphane, *La chanson en lumière*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1997, 348 p.

_____. *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, 397 p.

_____. *Chanson. L'art de fixer l'air du temps - de Béranger à Mano Solo*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, 298 p.

Laforte, Conrad, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993. 205 p.

Léger, Robert, *Écrire une chanson*, Montréal, Québec/Amérique, 2001, 209 p.

_____. *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, 2003, 141 p.

Levitin, Daniel J., *This is your brain on music: the science of a human obsession*. New York, Plume, 2006, 314 p.

L'Herbier, Benoît, *La chanson québécoise*, Éditions de l'Homme, Montréal, 1974, 190 p.

Normand, Pascal, *La chanson québécoise*, France-Amérique, Montréal, 1981, 281 p.

Rochon, Gaston, *Processus compositionnel : genèse de chansons de Gilles Vigneault : un témoignage*, Suède, Goteborg, 1992, 389 p.

Root, Robert L. jr., «A Listener's Guide to the Rhetorica of Popular Music», *The Journal of Popular Culture*, Summer 1986, vol. 20, Issue 1, pp. 15-26.

Roy, Bruno, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB, 1991, 452 p.

Saka, Pierre et Plougastel, Yann, *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 479 p.

Venne, Stéphane, *Le frisson des chansons*, Stanké, 2006, 511 p.

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

Charlebois, Robert, *18 succès des années 1967 à 1971*, Montréal, Éditions du 5 juillet, 1994, 104 p.

Colocs, Les, *Les Colocs : 26 chansons pour voix et guitare*, Verdun, Musigraphe, 2000, 108 p.

Duguay, Raoul, *Piano pop, Clémence Desrochers, Isabelle Boulay, Francis Cabrel, Jean Lapointe, André Gagnon, Raoul Duguay, Yves Duteil: partition 2004*, Mont St-Hilaire, Chant de mon Pays, 2004, 50 p.

Ferland, Jean-Pierre, *Mes plus grands succès*, Victoriaville, Production Boule de Neige, 1993, 79 p.

Gagnon, André et Tremblay Michel, *Nelligan*, Mont-Saint-Hilaire, Chant de mon pays, 1991, 32 p.

Leclerc, Félix, *Félix Leclerc*, Paris, MusiCom, 1991, 31 p.

Leloup, Jean, *Jean Leloup*, Montréal, Kaligram et Audiogram, 1997, 39 p.

Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Hexagone, 1994, 231 p.

Nelligan, Émile, *Poésies complètes*, Beauceville, Bibliothèque québécoise, 1999, 262 p.

Trudelle, Pierre, *L'Abitibi d'autrefois, d'hier et d'aujourd'hui*, Amos, Chez l'auteur, 1937, p. 44-51.

Vigneault, Gilles, *Gilles Vigneault*, Montréal, Le Vent qui vire, 1979, 104 p.