

De la poésie avant toute chose : pour une approche textuelle des musiques amplifiées

Isabelle Marc Martínez
Universidad Complutense de Madrid, Espagne
isabelle.marc@filol.ucm.es



Synergies Espagne n° 4 - 2011 pp. 51-61

Reçu le 14-09-2010/Accepté le 18-01-2011

Résumé : Les chansons véhiculent du sens, construit à partir de la coopération du langage verbal (référentiel) et musical (non référentiel) et incarné dans la performance. Même si au quotidien les chansons arrivent à se fondre dans le décor sonore et devenir sémantiquement transparentes, ce sens peut également être délibérément écouté, recherché, imité, reproduit... C'est alors que les paroles des chansons acquièrent une épaisseur et une littéralité, une importance et un poids qui prouvent la présence de la poéticité. Une véritable communication verbale de nature esthétique entre le locuteur (ici, l'artiste) et le récepteur (ici, l'auditeur) s'établit. Ces mots mis en chanson obtiennent un statut qui les différencie des mots quotidiens ; ils possèdent la marge de silence (ou de musique) nécessaire à l'état de poésie dont parlait Genette. Ils remplissent alors des fonctions qui n'ont pas un objectif pragmatique premier et que l'on peut appeler « fonctions poétiques ». Une approche textuelle des musiques populaires/actuelles/amplifiées, fondée sur l'identification et l'analyse de ces fonctions poétiques en tant qu'élément structurant des textes viendrait à compléter l'analyse musicale et sociologique.

Mots-clés : musiques populaires, chanson populaire, poéticité, fonctions poétiques, pragmatique

Poesía ante todo: por un enfoque textual de las músicas amplificadas

Resumen: Las canciones vehiculan un sentido, construido a partir de la cooperación del lenguaje verbal (referencial) y musical (no referencial) y encarnado en la performance. Aunque con la rutina cotidiana las canciones puedan llegar a convertirse en un decorado sonoro, sin carga semántica, sus palabras también pueden constituir un foco de atención, para ser descifrado, interpretado o reproducido. Las letras de las canciones adquieren así espesor, literalidad y envergadura que suponen la prueba de su poeticidad. Se establece entonces una auténtica comunicación verbal de naturaleza estética entre el locutor (el artista) y el receptor (el público). Estas palabras adquieren un estatus diferente, que las diferencia de las palabras cotidianas, puesto que poseen el margen de silencio (o de música) necesario para alcanzar el estado de poesía al que se refiere Genette. Desempeñan entonces unas funciones sin un objetivo pragmático principal y que se pueden denominar «funciones poéticas». Un enfoque textual de las músicas populares/contemporáneas/amplificadas basado en la identificación y el estudio de dichas funciones poéticas como elemento estructurador de los textos vendría a completar el análisis musicológico y sociológico.

Palabras clave: música popular, canción popular, poeticidad, funciones poéticas, pragmática

Poetry in the first place: towards a textual approach of amplified music

Abstract: Popular songs bear a sense which results from the cooperation of verbal language (referential) and musical language (non referential), embodied in performance. Although in the logics of everyday life songs can become a sound décor, almost deprived of semantic content, lyrics can also be carefully listened to, deciphered, interpreted, memorized and repeated. They thus acquire fullness, relevance, depth and literality, which all constitute the proof of their poeticity. A linguistic communication, of aesthetic nature, is then established between the speaker (here, the artist) and the receptor (here, the audience). Words in songs have a different status from everyday words, they have the necessary margins of silence (or of music) to attain the poetic status referred to by Genette. In fact, they convey functions which don't have a primary pragmatic purpose and which will be here defined as poetic. This article proposes therefore to apply a textual approach to contemporary popular music based on the identification and study of these poetic functions as textual structuring factors. This will complete the musicological and sociological approaches to popular music.

Keywords: popular music, popular songs, poeticity, pragmatics, poetic functions

1. Introduction

Entre le « tout poésie¹ » et le « tout musique²», il existe au moins deux grands régimes d'écoute des musiques populaires, également dénommées musiques amplifiées et musiques actuelles : a) une écoute que nous dénommons « musicale », où le texte verbal est absorbé par la musique, dépourvu en quelque sorte de son sens conceptuel et assimilé aux sensations physiques et non intellectuelles (Negus, 2007 : 72) ; et b) une écoute « discursive », axée sur les paroles, perçues comme essentielles, dont le sens doit être interprété, déchiffré et qui est à l'origine de réponses intellectuelles et/ou émotionnelles. En réalité, une même chanson peut faire l'objet d'une écoute musicale et/ou discursive en fonction du public et du contexte d'écoute. Ainsi, on a eu beau écouter « *Aline* » des centaines de fois, dans une soirée ou à la radio, en faisant la vaisselle ou sous la douche, en saisissant à peine les paroles, on peut tout aussi bien imaginer ou même se rappeler les contextes où l'auditeur recherche consciemment dans ces paroles, en principe si banales, un sens, un référent à sa propre situation vitale de nostalgie ou de désamour. En réalité, même si la structure et la performance de la chanson orientent l'attention du public vers la musique (musique pop et musique de danse en général) ou vers les paroles (chansoniers, musique soul...), il est possible de retrouver ces deux typologies d'écoute dans toute chanson, aussi bien dans les chansons dites « poétiques » que dans les chansons considérées comme « légères ». Certes, la structure musicale et verbale de la chanson est déterminée par les objectifs illocutoires fixés par l'auteur compositeur ; or, c'est le public qui, en fonction des contextes, focalise son écoute sur la musique ou sur la musique et les paroles. Ainsi, puisque toute chanson véhicule un sens référentiel (peu importe lequel), susceptible d'être appréhendé par un auditeur (actualisé par l'écoute individuelle et collective), il semble logique que les paroles des musiques populaires (et non pas seulement celles des genres dits « poétiques »), en leur qualité de textes verbaux - à notre sens, esthétiques/littéraires car ils ne possèdent pas de fonction pragmatique première -, indissolublement liés à une musique et dotés de fonctions culturelles, sociales mais aussi esthétiques, soient étudiées systématiquement en tant que tels par les disciplines textuelles et littéraires.

Centré sur l'écoute « discursive », le présent article a pour objectif de légitimer et de promouvoir une analyse systématique desdites fonctions dans le domaine des musiques populaires. Pour ce faire, on décrira en premier le concept chanson à partir de ses composantes verbales, musicales et performatives. On abordera ensuite la notion de poéticité, basée sur l'existence de plusieurs fonctions poétiques (didactique, émotionnelle, existentielle et ludique) qui seront alors présentées et identifiées dans le contexte des musiques amplifiées. Les conclusions prouveront que l'analyse des paroles en tant que formes de poésie populaire médiatisée, véhiculant non seulement des fonctions sociales mais aussi esthétiques, constitue une démarche nécessaire dans l'étude des musiques actuelles aux côtés de l'analyse musicologique et sociologique.

2. Chansons : musique, paroles, performance

Futiles ou profondes, bonnes ou mauvaises, omniprésentes dans les instances du quotidien, les chansons sont des formes hybrides où s'allient musique, parole et performance. Or, dans le domaine des textes à vocation artistique, c'est-à-dire, ceux qui n'ont pas une volonté pragmatique première, les mots des chansons sont probablement les plus nombreux. Ainsi, comparés aux mots de la poésie écrite contemporaine, les mots des chansons sont sans aucun doute quantitativement supérieurs. En raison de leur rôle préminent dans la culture contemporaine, en tant que représentations esthétiques et sociales, il semble donc logique de les analyser dans une approche interdisciplinaire, incluant bien sûr la musicologie, ou la sociologie, mais aussi les disciplines littéraires/textuelles. À cet égard, le débat concernant les rapports entre paroles et musique dans les genres vocaux (savants et populaires) a déjà fait l'objet de nombreuses études, comme l'atteste l'abondante bibliographie qui leur a été consacrée (voir, par exemple, Brunel, 1998 ; Delmonte, 2004 ; Ruwet, 1972). Nous n'entendons pas ici reprendre cette réflexion passionnante et controversée, mais plutôt explorer le rôle des paroles de chansons en tant que textes de nature esthétique.

Une chanson, suivant la définition du musicologue Franco Fabbri, est « *une composition brève de texte et de musique [...] un genre musical au sens où l'entendaient les théoriciens de la Renaissance et les musicologues du XIX^e siècle, c'est-à-dire, un mode d'ordonnement du matériel musical qui répond à une fonction particulière* » (Fabbri, 2003 : 675). Il s'agit donc d'une œuvre musicale et verbale, caractérisée par sa structure répétitive et sa relative simplicité, possédant une fonction sociale, culturelle, commerciale et esthétique³. Texte et musique, séparés légalement dans deux différents droits d'auteur (compositeur et auteur), sont pourtant indéfectiblement liés au moment de la performance, vocale et visuelle/scénique. Or, les différents modes d'imbrication entre la structure musicale et la structure verbale varient énormément selon les genres, allant du parlé au chanté, du plus discursif, dans le cas du hip hop ou du slam, jusqu'à la raréfaction et la quasi musicalisation des mots dans l'électronique. Dans tous les cas, la chanson est le résultat de l'assemblage de ces différents matériaux pour créer un sens spécifique, oscillant entre le banal et le sublime ; pour reprendre la terminologie mallarméenne, cette coopération ou alternance des deux langages contribuerait à la création de l'Idée (Mallarmé, 1945 : 649).

Dans le cas des musiques populaires contemporaines, le texte et la musique établissent des rapports de coopération très différents : avec, d'un extrême, des chansons où le texte reste essentiel, comme les musicalisations de poèmes (par exemple, « Le pont

Mirabeau » chanté par Léo Ferré, Serge Reggiani ou Marc Lavoine) ou comme les œuvres des chansonniers « poètes » (Brassens, Léo Ferré, Jacques Brel, Bob Dylan, Leonard Cohen...) ; de l'autre, les compositions où les mots perdent quasi totalement leurs poids sémantique / référentiel (on peut penser à « Un homme et une femme », à « Tutti Frutti », de Little Richard).

Or, la musique et les mots dans une chanson n'existent véritablement que par l'interprète ; partition et paroles semblent muettes sans la performance. Cette performance, qui est premièrement vocale, est aussi visuelle. En effet, dans les musiques populaires contemporaines, le corps de l'interprète, ses looks, son attitude sur scène (ou dans le clip) sont étroitement liés à sa voix : ainsi, la seule écoute de Madonna nous renvoie à sa blondeur et à ses attitudes provocatrices tout comme l'écoute de Brassens nous fait évoquer sa moustache et sa pose hiératique sur scène. Dans nos sociétés de l'image, le poids du visuel ne fait d'ailleurs que s'accroître.

De son côté, la voix constitue une catégorie verbale, musicale et performative dotée de fonctions esthétiques et sémantiques (Deniot, J., Dutheil, C., Vrait, F.-X., 2000 ; Vives, 2006 ; Marc Martínez, 2010). Lien immédiat entre le corps de l'interprète et le signe linguistique, la voix représente un paramètre essentiel dans l'analyse des musiques vocales et notamment des chansons. La simple écoute démontre qu'une même chanson (partition et paroles) peut changer ostensiblement en fonction de ses différentes interprétations, qu'il s'agisse du même artiste ou d'artistes différents. En effet, la voix est caractérisée par son « grain », que Barthes décrit comme « *le corps dans la voix qui chante* » (Barthes, 1994 : 1441), et qui constitue « *un surplus dans le jeu des signifiants de ce que Barthes nomme la signifiante, et qui fournit à l'auditeur la possibilité de la jouissance* » (Middleton, 2004 : 775). Chaque interprète possède un grain de voix qui lui est propre, tout comme chaque genre musical (disco, pop, rap, punk, *metal...*) est associé à un certain type de voix. Toute interprétation, toute reprise entraîne une performance vocale différente, où le texte, son sens, est actualisé par la voix, jamais égale à elle-même. C'est pourquoi, si l'on définit « texte » comme l'unité supérieure de sens, « texte » et « voix » peuvent être considérés comme synonymes dans le contexte de la chanson (Marc Martínez 2010 : 185).

Qu'en est-il des paroles ? Comment fonctionnent-elles ? Quel est leur rôle ? En principe, présentées sur une feuille blanche, sans indications extratextuelles, divisées en vers et en strophes, les paroles d'une chanson ont une apparence poétique. Visuellement, dans les mots de Gérard Genette, elles disposeraient de la « *marge de silence nécessaire* » pour acquérir le « *statut poétique* ». En effet, pour Genette, la poésie est « *un état, un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené n'importe quel énoncé à la seule condition que s'établisse cette marge de silence qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien* » (Genette, 1969 : 150). Toutefois, nous savons que ces paroles ne sont pas construites sur du « silence », qu'il ne s'agit pas de mots voués à la lecture mais au chant. En effet, ils possèdent une dimension premièrement orale, aujourd'hui médiatisée (Zumthor, 1983 : 75) tout en conservant une dimension écrite secondaire. À cet égard, le sociologue de la musique Simon Frith considère que les paroles ne sont pas des mots comme les autres, mais des mots « *en performance* », des « *actes de parole* » unis à des « *structures sonores* » qui, ensemble, configurent le sens [ma traduction] (Frith, 1988 : 120).

Bien que la nature performative des paroles soit indéniable, à notre sens, elle ne suffit pas à elle seule à décrire la nature des mots dans une chanson. En effet, les paroles d'une chanson seraient des actes de parole oraux au même titre qu'un discours politique ou qu'une annonce télévisée ; leur différence résiderait non pas dans leur nature mais dans leur fonction illocutoire et dans leur contexte d'énonciation (Van Dijk, 1977). Ainsi, les paroles de chanson, comme les pièces de théâtre ou les poèmes, sont des actes de parole réalisés et perçus comme des énoncés esthétiques, dépourvus d'une volonté pragmatique première. Ce pacte entre le locuteur (ici, l'artiste) et le récepteur (ici, l'auditoire) sur la nature esthétique de l'énoncé caractériserait les paroles de chansons comme des actes de parole esthétiques face aux formes « pragmatiques ». Par ailleurs, cette voix (performance) à laquelle fait référence S. Frith n'est pas l'apanage du théâtre, mais elle reste présente également dans la poésie lyrique traditionnelle (originellement accompagnée par une musique) (Zumthor, 1983, 1987), inconcevable sans la voix et la mise en scène. Nous pouvons donc définir les mots d'une chanson comme un texte oral et médiatisé, de nature esthétique, coexistant avec sa forme écrite, indissolublement lié à une musique. Une telle formulation nous mène tout droit vers le domaine de la littérature et la poésie et que nous allons aborder dans la section suivante.

Il est nécessaire de rappeler enfin que même si les composantes d'une chanson (musique, texte, performance) doivent, dans un premier temps, faire l'objet d'une analyse indépendante, c'est l'union des trois qui conforme le(s) sens d'une chanson. En effet, ce « sens », que l'on pourrait qualifier d'immanent, « est inséparable du contexte discursif, social et institutionnel qui l'entoure, le conditionne et (oui) le produit⁴ » (Middleton, 2000 : 9). Ainsi, une étude scientifique de ce processus dialogique de (re-)création du sens, où participent non seulement les éléments immanents de la chanson mais aussi son contexte social, économique et idéologique, passe par une analyse séparée et systématique de chacun desdits éléments dont les résultats conformeront par la suite une synthèse intégratrice, une vision globale de l'œuvre en question.

3. La poéticité dans les musiques populaires

« Dans le monde d'aujourd'hui, la *chanson*, en dépit de son avilissement par le commerce, constitue la seule véritable *poésie de masse* » (Zumthor, 1983 : 177-178). Telle est la définition, déjà classique, de la chanson populaire contemporaine proposée par l'éminent médiéviste Paul Zumthor. Or, qu'est-ce donc qu'une poésie « de masse » ? S'agirait-il d'une poésie différente, mineure par rapport à une poésie « des élites » ? La question qui se pose, donc, est de savoir s'il existe une seule poésie ou plusieurs, une unique poéticité ou des poéticités diverses. Si l'on se penche sur la l'histoire de la poésie, même dans ses formulations les plus traditionnelles, la critique situe les chansons populaires médiévales et les recueils de poésie lyrique aux côtés de Ronsard ou de Baudelaire. Plus récemment, certains auteurs compositeurs sont considérés comme de « véritables » poètes : Georges Brassens, avec le Grand Prix de la Poésie en 1967 pour l'ensemble de son œuvre ; les chansonniers publiés dans la collection « Poésie et chanson », aux éditions Seghers ; dans le domaine anglophone, Bob Dylan, nommé plusieurs fois au Prix Nobel de littérature, et bien d'autres encore. Mais pourquoi seules les œuvres de ces quelques élus méritent le qualificatif de poétique ? Pourquoi inclure dans la rubrique poésie les chansons de Joan Baez et non pas celles de Céline Dion ? Certes, les différences entre ces deux artistes sont évidentes à tous les égards (statut de l'auteur, fonction illocutoire, public...). Toutefois, la discrimination entre les chansons dites poétiques et

les autres genres de musique populaire ne traduit pas un clivage ontologique mais une différence de jugement esthétique. À notre sens, et ce afin de pouvoir entamer le débat sur la qualité, qui reste, bien sûr essentiel, il faut d'abord appliquer la méthodologie de l'analyse littéraire/poétique systématiquement aux paroles de l'ensemble des genres et/ou styles de musiques populaires et non pas seulement à ceux considérés d'emblée comme poétiques. En effet, bien que les différences qualitatives entre les textes de Victor Hugo et ceux de Johnny Hallyday par exemple soient ostensibles, les paroles de « l'idole des jeunes » possèdent aussi une nature esthétique et une valeur qui ne peut être déterminée que dans leurs rapports avec l'ensemble des paroles des musiques amplifiées - catégorie à laquelle elles appartiennent - et avec les discours littéraires en général. La critique, en tant que jugement esthétique, doit précisément fonder ses affirmations à partir de ce genre d'analyse. En réalité, au-delà du débat terminologique, il s'agit bien de débattre dans quelle mesure les paroles de chansons participent de la poéticité ou caractère de ce qui est poétique.

Pour ce faire, il faut premièrement présenter ce que nous entendons par poésie ; d'un point de vue méthodologique, nous adopterons la conception la plus large et la moins restrictive du phénomène poétique, qui coïncide pleinement avec la définition donnée par Paul Zumthor :

« Est poésie, est littérature, ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel, y percevant une intention non explicitement pragmatique: le poème en effet (ou, d'une manière générale, le texte littéraire) est senti comme la manifestation particulière, en un temps et un lieu donnés, d'un vaste discours constituant globalement un trope de discours tenus au sein d'un groupe social. » (Zumthor, 1983 : 38-39)

Dans cette perspective pragmatique, apparentée à la vision de Genette que l'on évoquait plus haut, la poésie ou caractère de ce qui est poétique - poéticité - constituerait une catégorie ouverte qui nous autoriserait à reconnaître la poéticité dans les textes conformément à leurs conditions d'énonciation, à leurs objectifs et à la réception par le public. En effet, puisque le concept de poésie a changé au gré des temps et des cultures, l'identification d'une essence poétique universelle s'avère impossible. Dans ce sens, le poète et critique T.S. Eliot fait référence aux différents usages de la poésie (1986) ; de leur côté, A. M. Pelletier (1977) et Javier del Prado (1993) ont chacun décrit l'existence de plusieurs fonctions poétiques au fil des temps. Certes, la poésie moderne et contemporaine, fruit de la « *révolution du langage poétique* » (Kristeva, 1974), a cessé de se plier à des caractéristiques formelles telles que la rime ou les figures de l'expression ; de leur côté, les fonctions traditionnellement associées à la poésie se sont éclipsées en faveur d'une fonction premièrement ontologique, caractérisée par la recherche de l'ineffable. Ceci dit, trop souvent les critiques littéraires et les musicologues ont tendance à identifier cette fonction poétique « moderne » à l'ensemble de la poésie (Griffiths, 2003). Afin d'éviter cette assimilation abusive, la distinction établie par A. M. Pelletier entre la « *poésie mémorielle* » et la « *poésie transgressive* » peut s'avérer très utile (Pelletier, 1977 : 90-91). Issue des origines orales et rituelles, la poésie mémorielle serait basée sur la répétition et la reconnaissance d'un certain nombre de sujets et de stéréotypes qui confirment les formes et les expériences esthétiques d'un groupe social donné. De son côté, la « *poésie transgressive* », qui correspondrait à la poésie moderne telle que définie plus haut, chercherait au contraire une rupture des stéréotypes, face à la reconnaissance culturelle propre aux formes mémorielles. En effet, l'expérience

de l'écriture et de la lecture de la poésie moderne, elle, serait fondée sur les non-dits, l'ineffable, l'Altérité totale.

Confrontées à ces deux tendances extrêmes, les paroles des chansons sont généralement plus proches de la poésie mémorielle. En effet, elles remplissent des fonctions sociales parce qu'elles créent des liens culturels au sein de groupes qui ne sont pas toujours basés sur le statut socio-économique. La participation collective dans les musiques populaires procure à l'auditeur un moyen de se reconnaître au sein d'un groupe, son expérience étant à la fois individuelle et communautaire. En outre, tout comme dans la poésie mémorielle, les chansons sont structurées sur la répétition et sa reconnaissance. Au lieu de constituer une preuve de la standardisation des musiques populaires comme l'affirme la critique idéaliste à la suite d'Adorno (Adorno, 1941), la répétition agirait, pour Richard Middleton « dans un terrain où s'entrecroisent la détermination sociale, les pratiques signifiantes et les constantes relatives à la condition humaine. [...] La répétition, en son sens le plus élémentaire, constitue le stade minimum dans le jeu de la langue et de la culture⁵ ». Ceci quant à la répétition musicale, mais il en va de même pour la répétition des paroles. Ainsi, lorsqu'une chanson reprend, dans l'essentiel, les mêmes mots d'amour que des centaines de chansons qui l'ont précédée, l'auditoire éprouve un plaisir esthétique, psychologique et culturel dérivé de leur reconnaissance. Tel est précisément le plaisir identifié par Pelletier dans la poésie mémorielle et décrit également par Freud chez les lecteurs lisant ce qu'ils connaissent déjà (Pelletier, 1977 : 90).

En tant qu'actes de parole à vocation esthétique, les paroles de chansons peuvent véhiculer plusieurs objectifs communicatifs qui, à leur tour, configurent les fonctions poétiques des chansons. À cet égard, à partir du schéma de la communication de Jakobson, le professeur del Prado identifie plusieurs fonctions dans l'histoire de la poésie occidentale : a) une fonction didactique (éduquer et mémoriser) ; b) une fonction émotionnelle (exprimer la subjectivité par l'intensification de l'expression) ; c) une fonction ludique (jouer avec le langage et le sens) ; d) une fonction ontologique/existentielle (révéler l'être) (del Prado, 1993 : 109-124)⁶. Dans toute chanson, comme dans tout poème, ces fonctions sont véhiculées par certains thèmes, qui conforment l'ossature matérielle du texte et qui sont, à leur tour, articulés à des degrés et à des niveaux différents (phonétique, prosodique, lexical, syntaxique, structurel, mais aussi symbolique et idéologique). De son côté, la musique contribue, avec ses propres mécanismes d'expression, à transmettre ces fonctions poétiques. Cette coopération entre la musique et le texte conforme, comme on l'a vu, l'idée mallarméenne. Passons maintenant à présenter les caractéristiques essentielles desdites fonctions poétiques⁷.

Probablement, la plus visible de ces fonctions est la fonction émotionnelle, au moins en ce qui concerne la musique pop. Prédominante dans la poésie romantique, elle exprime la subjectivité grâce à l'utilisation de figures rhétoriques, enveloppant le texte dans la « musicalité », contribuant ainsi à intensifier le message. Le sujet poétique se confesse dans son texte et atteint une catharsis libératrice dans l'écriture (ici, dans la performance), transmise aussi à l'auditoire ; tel est le cas des chansons d'amour, de deuil, celles qui explorent les profondeurs du sujet poétique. Du cri désespéré de « *Ne me quitte pas* » à la célébration érotique de « *Que je t'aime* », le répertoire de chansons populaires regorge d'exclamations, d'interjections, d'amplifications rhétoriques et d'expressions hyperboliques.

La fonction existentielle, étroitement liée à l'expression des émotions, est très fréquente à partir du Romantisme et ce jusqu'à nos jours. Le sujet poétique se construit dans l'énonciation du texte, créant par ce biais une identité sur le plan esthétique, social, historique, ethnique et idéologique. Tel est souvent le cas des chansons d'auteurs compositeurs, comme le fameux trio Brassens, Ferré, Brel, mais aussi des groupes et d'artistes comme NTM, Noir Désir ou encore Étienne Daho ou Édith Piaff, où le sujet textuel cherche à se définir et à se dévoiler dans sa performance.

Quant à la fonction didactique, elle est présente lorsqu'un texte entend présenter ou expliquer un concept appartenant au domaine philosophique, religieux ou politique en employant des comparaisons ou des métaphores. Cette fonction didactique va souvent de pair avec des figures phonétiques et syntaxiques traditionnellement considérées comme poétiques, telles que la rime, l'allitération ou les parallélismes parce qu'elles favorisent la répétition et la mémorisation. A cet égard, le concept de fonction poétique didactique coïncide pleinement avec celui de la poésie mémorielle décrite par A.-M. Pelletier. Tel est le cas de la poésie épique ou, plus récemment, de la poésie engagée ou poésie sociale. Ces textes, souvent révolutionnaires ou utopiques, entendent avoir un effet sur les consciences et les vies de leur public. Cette fonction prévaut aujourd'hui dans la chanson dite « engagée » (*protest song*), dans les hymnes patriotiques, souvent aussi dans le hip hop contestataire (Marc Martínez 2008).

La fonction ludique est définie par del Prado comme celle qui emploie systématiquement un ensemble de mécanismes linguistiques et rhétoriques, sur le plan phonique, morphologique, syntaxique, sémantique et symbolique, à l'effet de cacher, de dissimuler ou de détruire la première vision apparue au lecteur, l'espace référentiel premier (del Prado, 1993 : 110). Cette transgression verbale et référentielle s'affiche dans les chansons de type burlesque, hyperbolique, humoristique ou provocateur et dans toutes celles qui constituent un défi pour l'interprétation. Par ailleurs, et comme le signale Zumthor, la poésie orale est ludique par nature, parce qu'elle est « jouée », et placée en dehors du temps et de l'espace ordinaires (Zumthor, 1983 : 266-269). Nous retrouvons cette dimension ludique chaque fois qu'une musique est jouée et écoutée au cours d'une fête ou d'un concert, mais aussi dans toute écoute individuelle attentive ; l'auditoire éprouve une sensation de libération vis-à-vis de l'ordinaire, un processus ludique et cathartique qui est à la fois somatique et esthétique.

À l'instar des fonctions communicatives dans les énoncés pragmatiques, il est évident que les fonctions poétiques n'apparaissent pas de façon isolée, mais qu'elles coexistent dans un même texte. Si l'on prend comme exemple la fameuse « *Mauvaise réputation* », de Brassens, sous un air de chansonnette populaire, on reconnaît rapidement une fonction didactique, consistant en la volonté de transmettre un message, qui, tout en n'étant pas strictement politique, constitue une dénonciation claire du gréganisme régnant. La structure ostensiblement répétitive du texte, où la même idée est déclinée dans quatre strophes construites sur un même schéma syntaxique, sémantique et rythmique, répond certainement à la logique de la poésie orale mémorielle. Cette critique sociale, accompagnée d'une défense farouche de la liberté individuelle est aussi directement liée à la fonction existentielle. En effet, le texte est énoncé par une première personne, un sujet lyrique qui se définit et se dévoile dans ses mots et dans sa voix : il s'agit d'un sujet qui construit son identité d'homme, rebelle et individualiste, défiant les conventionnalismes quels qu'ils soient, à partir de sa performance. La fonction ludique

imprègne, elle aussi, la chanson : sur le plan sémantique, avec les jeux de mots et l'humour - même noir - des situations décrites ; sur le plan de la performance, comme s'il s'agissait d'une chansonnette légère et insouciant ; et sur le plan musical, avec ces accords simples, répétitifs, à l'apparence folklorique ; il s'agit d'une performance complexe qui se cache sous des airs de simplicité populaire. À cet égard, il faut rappeler que l'ambivalence ludique constitue, comme on le sait, une des caractéristiques du style Brassens. Ceci quant au sens immanent de la chanson ; or, il faudrait également intégrer le sens dialogique/social du morceau (Middleton 2000), en incluant l'étude de son contexte commercial, culturel et idéologique (conditions de production, situation de Brassens dans le star system de l'époque, rapport aux institutions culturelles, description du public et de sa réception...).

Cette brève analyse, même incomplète, permet de mettre en évidence l'existence de plusieurs fonctions poétiques au sein d'un même texte et leur interdépendance. En général, l'identification de la fonction principale sera plus directe dans les chansons les plus simples, alors que l'imbrication des fonctions sera plus étroite dans les compositions plus complexes. Enfin, les genres, quant à eux, présentent également des préférences pour des fonctions spécifiques, comme la fonction didactique dans le hip hop ou la fonction émotionnelle dans la pop.

En définitive, en tant que textes verbaux de nature esthétique pourvus de sens, les paroles de chanson devraient faire l'objet d'une analyse de type littéraire intégrant une analyse interdisciplinaire incluant l'approche musicologique et sociologique. Ainsi, d'un point de vue immanent, l'identification et la description des fonctions poétiques, comme éléments de structuration et de cohérence textuelle, constituerait une démarche très utile permettant de mettre en rapport les différents niveaux d'analyse du texte (phonétique, syntaxique, sémantique et symbolique). D'un point de vue culturel/pragmatique, il faudrait également étudier le contexte de production de l'œuvre, ses objectifs esthétiques et commerciaux et notamment sa réception auprès d'un public donné.

4. Conclusions

Nous avons vu comment les fonctions poétiques sous-tendent les chansons populaires selon des formules et à des degrés différents. Comme le prouve l'expérience quotidienne de tout un chacun - bien que le débat sur la qualité des objets artistiques dépasse largement l'objet du présent travail -, il faut bien constater que toutes les chansons ne constituent pas pour autant des textes poétiques de qualité. Cela n'implique pas non plus la reconnaissance systématique de ces fonctions par le public, qui peut ou non actualiser le sens, l'idée, du morceau. Toutefois, il est possible d'affirmer que les textes verbaux mis en performance dans une chanson possèdent des fonctions spécifiques de nature esthétique que nous avons ici décrites comme poétiques ou relevant de la poéticité. Avec Zumthor, nous considérons que les chansons sont les formes privilégiées de la poésie populaire contemporaine, accessible à tous et non pas à une seule élite. Bonnes ou mauvaises, dans leur profusion de styles et de formules, les chansons représentent la forme de poéticité la plus répandue, la plus reconnaissable et la plus reconnue de nos jours. Même si la poésie écrite conserve son statut privilégié dans le jugement esthétique, le public se réfère premièrement à la musique populaire pour comprendre le monde et pour se situer vis-à-vis des superstructures ; les chansons nous permettent également de nous définir en tant qu'individus et en tant que membres

d'une communauté. Les chansons nous offrent par ailleurs un moyen pour exprimer notre subjectivité, nos sentiments. Enfin, elles nous procurent des expériences libératrices, ludiques, un plaisir à la fois esthétique et somatique. Il s'agit là, respectivement, de la fonction didactique, existentielle, émotionnelle et ludique des musiques populaires.

Certes, cette poésie orale populaire ne peut pas prétendre occuper la place de la poésie « littéraire », écrite ; il s'agit d'une poésie essentiellement somatique/rythmique, où l'alchimie du verbe est concurrencée par l'ensorcellement du corps entier. Contrairement à la poésie savante, elle s'approprie du vide laissé par l'absence de lecture et de temps, par l'éloignement toujours croissant des valeurs de l'esthétique moderniste. La poésie que représentent les musiques populaires s'accorde mieux au contexte contemporain, aux temps sans temps, à l'urgence, à l'immédiateté et à la fugacité du monde postindustriel. Elle peuple ainsi la sensibilité contemporaine, tente de combler le vide laissé par la poésie savante avec le flot constant des mots, rediffusés à l'infini. Face à la poésie du silence, qui se cherche inlassablement dans les espaces de l'impossibilité, la chanson contemporaine offre une réponse appréhensible aux besoins esthétiques de son public. Elle constitue, en définitive, le véhicule privilégié des fonctions poétiques dans la société contemporaine. Au même titre que le cinéma, qui tient de nos jours le rôle narratif par excellence, ce sont les musiques populaires qui assouissent la soif de mots chargés de sens, de mots poétiques ; elles récupèrent les mots magiques, les mots de la transe et de l'enchantement. En définitive, les mots des chansons sont des mots mémorables, essentiels, dont l'épaisseur signifiante et le poids symbolique, esthétique et social ne peuvent en aucun cas passer inaperçus pour la critique.

Bibliographie

- Adorno, T. 1941. « On popular music ». *Studies in Philosophy and Social Science*, Vol. IX, pp. 17-48.
- Barthes, R. 1972. 1994. « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n°9, pp. 57-58 (Paris, Seuil). In *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Seuil, pp. 1436-1442.
- Brunel, P. 1998. *Les Arpèges composés. Musique et littérature*. Paris : Klincksieck.
- Dalmonte, R. 2004. Musique, texte, poésie. In *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle: Les savoirs musicaux*, éd. Nattiez, J.-J. et al. Vol. 2. Paris : Actes Sud, pp. 233-255.
- Deniot, J., Dutheil, C., Vrait, F.-X. (dir.). 2000. *Dire la voix*. Paris : Editions L'Harmattan.
- Eliot, T. S. 1986. *The Use of Poetry & the Use of Criticism*. Harvard : Harvard University Press.
- Fabbri, F. 2003. La chanson. In : *Musiques: Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Musiques du XXe siècle*, ed. J.J. Nattiez et al, Vol. 1. Paris : Actes Sud, pp. 674-702.
- Frith, S. 1987. Why Do Words Have Songs. In : *Lost in Music: Culture. Style and the Musical Event*, éd. A. L. White. London and New York : Routledge, pp.77-106.
- Frith, S. 1988. *Music for Pleasure: essays in the sociology of pop*. New York : Routledge.
- Genette, G. 1969. *Figures II*. Paris : Seuil.
- Goldstein, R. 1969. *The Poetry of Rock*. New York : Bantam.

- Griffiths, D. 2003. From Lyrics to Anti-Lyrics: analyzing the words in pop songs. In : *Analyzing Popular Music*, éd. A. Moore. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 39-50.
- Kristeva, J. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.
- Mallarmé, S. 1945. La musique et les lettres. In : *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Marc Martínez, I. 2008. *Le rap français. Esthétique et poétique des textes* (Berna, Peter Lang).
- Marc Martínez, I. 2010. « Voix signifiantes. Le cas du hip hop français ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n°25, 183-195.
- Middleton, R. 2004. L'Étude des musiques populaires. In : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle: Les savoirs musicaux*, éd. Nattiez, J.-J. et al., Vol. 2, Paris : Actes Sud, pp. 766-84.
- Middleton, R. 2006. In the Groove or Blowing your Mind? The pleasures of musical repetition. In : *The Popular Music Studies Reader*, éd. A. Bennet, B. Shank et J. Toynbee, J. Oxon and New York : Routledge, pp. 15-20.
- Middleton, R. 2000. Introduction: locating the Popular Music Text. In: *Reading Pop: approaches to textual analysis in popular music*. éd. Middleton, R. Oxford : Oxford University Press.
- Negus, K. 2007. « Living, Breathing Songs: Singing Along with Bob Dylan ». *Oral Tradition*, 22/1, pp. 71-83.
- Pelletier, A.-M. 1977. *Fonctions poétiques*. Paris : Klincksieck.
- Prado Biezma, J. del. 1993. *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid : Cátedra.
- Ruwet, N. 1972. *Langage, Musique, Poésie*. Paris : Seuil.
- Van Dijk, T. A. 1977. 'The Pragmatics of Literary Communication' in *Studies in the Pragmatics of Discourse* (The Hague, Mouton), pp. 243-263.
- Vivès, V. 2006. *Vox Humana: Poesie, Musique, Individuation* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence).
- Zumthor, P. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.
- Zumthor, p. 1987. *La lettre et la voix*. Paris : Seuil.

Notes

¹ Voir, par exemple, l'ouvrage classique de Richard Goldstein (1969). *The Poetry of Rock* (New York, Bantam).

² Voir la synthèse des points de vue sociologiques que propose Simon Frith dans son article « Why do Songs have Words? » (Frith, 1987 : 77-106).

³ Il existe, évidemment, des chansons défiant cette définition, mais elles doivent être perçues comme des exceptions à la règle.

⁴ Ma traduction ; Phrase originale : “ (...) meaning cannot be detached from the discursive, social and institutional frameworks which surround, mediate and (yes) produce it”.

⁵ Ma traduction ; Phrase originale : “ (...) in the terrain where social determination, signifying practices, and the relative constants of the human condition intersect. [...] Repetition, at its simplest, is a minimum step into the game of language and culture”.

⁶ Il existe également une fonction ornementale (embellir) qui serait simplement circonstancielle.

⁷ J'ai analysé ailleurs (Marc Martínez, 2008) la présence des fonctions poétiques dans un corpus de rap français. Ces fonctions étaient articulées dans plusieurs thèmes ou motifs tels que l'utopie noire révolutionnaire ou l'égotrip agonistique.