

”Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines”. Musurgia: analyse et pratique musicales, Ed. Eska, 2016, Linguistique, rhétorique, stylistique, musique (XXIII/1-3), <<http://musurgia.free.fr/fr/index1.html>>. <hal-01974036>

HAL Id: hal-01974036

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01974036>

Submitted on 13 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines

Joël JULY*

Autour de l'objet chanson, il est à bon droit exigé que les recherches analytiques dont le texte même pourrait être l'instigateur premier soient adossées à une prise en considération des effets décuplés par sa mise en musique, sa mise en voix et sa mise en espace. Nous sommes d'ailleurs convaincu que le texte contient par lui-même des marques de fabrique populaires qui rendent prévisible son appartenance au genre particulier et polysémiotique de la chanson ; des marques comme la répétition, que les littératures fragmentaires ou poétiques peuvent elles aussi emprunter sans qu'il s'agisse pour autant d'une nécessité. Or en matière de répétition, l'outil stylistique, qui décrit les usages et les structures dans leur rapport avec les nécessités esthétiques et expressives d'une œuvre, qu'elle soit verbale ou musicale, serait pertinent pour s'autoriser de féconds allers-retours entre le texte de chanson et l'air qui le porte. Pour éprouver cette mise en commun des postes d'observation, il y aurait un angle de vue intéressant : il s'agit du retour d'unités verbales et musicales qui se distinguent entre elles et fondent l'esprit même du genre chansonnier, la dichotomie couplet/refrain.

Pourtant, prévient Meschonnic, « Une définition unique du rythme pour la musique et pour le langage est intenable »¹. On pourrait donc être tenté de rapidement botter en touche et de renvoyer dos-à-dos chacune des composantes de la chanson. La difficulté viendrait aussi de la nature même du refrain : soit se fier à son aspect structurel et ne retenir textuellement que les refrains réguliers qui présentent une autonomie graphique et syntaxique par rapport aux couplets, en reléguant d'autres répétitions, intégrées, elles, aux couplets (aux strophes²) sans

* Maître de conférence en stylistique et langue françaises à l'Université d'Aix-Marseille.

¹ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, p. 122.

² Pour une réflexion sur le principe d'un maintien dans un texte de chanson du statut et de la stature de la strophe, voir Stéphane CHAUDIER et Joël JULY, « L'étoffe de la strophe ». Se référer particulièrement à l'analyse de la chanson *Dis, quand reviendras-tu ?* de Barbara, texte que nous érigerons dans l'exposé présent comme l'un des modèles de la chanson traditionnelle à refrain

retenir les principes de décrochage thématique et énonciatif qu'elles recèlent et qui s'apparentent pourtant à la démarcation du refrain traditionnel ; soit se fier au contraire à l'aspect fonctionnel du refrain en tant que piétinement textuel à l'intérieur du déroulement chronologique et syntagmatique de la chanson et par là même accepter sous la dénomination *refrain* des structures textuelles qui musicalement ne proposeraient pas le même clivage que les refrains traditionnels. Face à cette ambivalence entre sa structure et sa fonction, comment évaluer le volume du refrain, le nombre de ses occurrences, les marges de variation qu'il se permet souvent et de plus en plus au long des décennies ? S'agit-il alors, lorsqu'il tend à se dissoudre ou devient verbalement minimal, d'un déni rythmique ou au contraire d'une mise à profit de l'accompagnement (partenariat) musical ? Le refrain, s'il n'est pas la brisure³ attendue dans une chanson, est-il plutôt une clôture ou une ouverture ?

Le point de vue structurel

La thèse de Maria Spyropoulou Leclanche sur le refrain⁴ analysait près d'un siècle d'emploi du refrain à travers des exemples de Bruant à Renaud, c'est-à-dire qui limitaient leur extension aux années 80. Elle s'appuyait très souvent, selon le cadre historique de cette analyse, sur la typographie des chansons, point de vue qu'il est difficile de retenir comme pertinent puisque souvent lié à des choix assez partiels de la part de l'éditeur⁵. Malgré tout, elle montrait une relégation du modèle dominant⁶ à partir de Charles Trenet ; ou plutôt tout de suite après lui, qui, en tant que premier ACI (Auteur Compositeur Interprète), a privilégié les recherches formelles les plus inattendues et notamment en exploitant la longueur du refrain. Maria Spyropoulou Leclanche insiste donc surtout sur les cas particuliers de Félix Leclerc et Francis Lemarque de 1940 à 1950⁷, puis des chanteurs à texte des années 50, de la Rive gauche :

détaché invariant même s'il ne reflète pas les pratiques courantes de Barbara.

³Le mot *refrain* est issu du participe passé du verbe *refraindre*, « briser ». Mais ce sens étymologique est davantage à sentir comme une modulation. *Refraindre* signifie aussi « freiner », « réprimer », « modérer » ; le refrain comme « brisure » devrait donc se compléter de considérations sur le refrain comme « mesure ».

⁴Thèse soutenue en 1993 à Aix-en-Provence sous la direction de Joëlle Gardes-Tamine et publiée sous le titre *Le Refrain dans la chanson française*.

⁵*Ibid.*, p. 36-38. M. Spyropoulou Leclanche expose les difficultés liées à la mise en page des textes de chanson par des éditeurs qui manquent parfois moins de scrupule que de rigueur ou simplement d'une méthode acceptée et connue des usagers.

⁶Celui de *La vie en rose* d'Édith Piaf, parolière de ce titre en 1947, dont le refrain, invariant à un détail pronominal près, fait quatorze vers, pour alterner avec deux petits couplets qui sont de simples quatrains d'octosyllabes.

⁷Maria SPYROPOULOU LECLANCHE, *Le Refrain dans la chanson française*, p. 135, 214-216 et 223.

Jusqu'à 1940, c'est l'âge d'or du refrain. Dans notre corpus [près de 2000 chansons], conclut-elle, nous n'avons relevé qu'une trentaine de chansons dépourvues de refrain – sur plus de 500 – ; les autres, on l'a vu, ont pour la plupart un refrain détaché. [...] Après 1950, cependant, le renouveau de la chanson littéraire dans les cabarets rompt avec ces pratiques, l'auteur, qui interprète lui-même ses œuvres devant un public assis [qui peut alors se priver des vertus dansantes d'un refrain], passif, met en valeur son texte, un texte souvent dépourvu de refrain, en tout cas de refrain propre à susciter une reprise en chœur⁸.

Ces observations montrent donc un infléchissement sensible, étayé par l'évolution des pratiques performantielles, très pertinent d'un point de vue sociologique, vers un refrain textuellement plus court et musicalement moins marqué comme un morceau qui se mettrait en rupture par rapport aux couplets. Cette particularité dans l'évolution des textes de chanson a pu être interprétée comme une opposition de fond entre la chanson à texte et la chanson de variétés. C'était une explication que nous fournissions nous-même pour nous féliciter de ce que les textes de Barbara aient recours assez fréquemment à des structures répétitives à la marge qui la rangeaient à son corps défendant dans un registre poétique⁹. Effectivement, le refrain détaché accentue l'aspect « rengaine » de la chanson et la tire vers le populaire tandis qu'un refrain intégré à la strophe l'incline vers le beau texte. C'est pourtant un argument qui ne fait pas ligne de partage dans notre tentative de définition et d'illustration de la chanson à texte ; preuve qu'une orientation littéraire du texte de chanson ne lui interdit pas de respecter les codes les plus conventionnels de la chanson traditionnelle¹⁰. Et ceci serait largement corroboré par l'évolution de la chanson française dans les décennies 1990 puis 2000¹¹, sous l'influence du rap¹² et au sein d'une Nouvelle Scène française qui réforme considérablement les normes, et semble battre en brèche la répétition à l'identique d'une partie autonome, isolée par la syntaxe et d'une volumétrie importante. Moins de refrain détaché, donc, et plus de refrain intégré ou congru :

⁸ *Ibid.* p. 302. A la page suivante, dans sa conclusion, elle montre bien les conditions dans lesquelles se réalisent les refrains courts : « Le refrain détaché type adopte les formules strophiques habituelles, du quatrain au douzain. Le huitain et le quatrain sont majoritaires, mais le second est surtout utilisé après 1950. C'est à partir de cette date qu'on voit apparaître le refrain distique, qui sera régulièrement utilisé par la dernière génération d'auteurs [celle des années 70 pour le corpus de l'auteur] ».

⁹ Joël JULY, *Les Mots de Barbara*.

¹⁰ Voir Joël JULY, *Transformation de la chanson à texte(s)*.

¹¹ Nous avons par ailleurs déjà eu l'occasion de les observer et de les circonscrire : lire à ce sujet Joël JULY, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, p. 19-40.

¹² Karim HAMMOU (« Le disque comme document : une analyse quantitative de l'usage du refrain dans les albums de rap en français (1990-2004) ») montre combien à la naissance du rap français dans les années 90, le refrain en tant que partie textuelle autonome n'est pas reconnu comme une norme pour ce genre émergent qui a d'autres pratiques, musicales et vocales : refrain assuré par le DJ (par opposition au MC – maître de cérémonie) qui se contente de proposer un *sample*, une performance scratchée, un rap du seul titre de la chanson sous forme de monostiche ou qui laisse se dérouler un simple pont instrumental.

ainsi résumé, ce constat empirique exigerait, pour devenir certitude, une étude statistique, depuis les années 1980, pour vérifier les tendances. On pourrait même contester cet étiolement du refrain systématique et traditionnel en faisant valoir un certain retour depuis 2010 à une chanson de variété, moins décriée, plus assumée et aussi plus polymorphe ; les innovations les plus caractéristiques de ces dernières années lui rendent hommage, de Camille à Stromae, par exemple, abreuvant ainsi la veine du refrain détaché¹³.

Car, ne l'oublions pas, ce refrain prototypique, caractéristique d'un art populaire, possède, en plus de la marque de fabrique qu'il représente pour le genre chanson¹⁴, des vertus éprouvées que l'industrie du disque ne méconnaît pas. La mémorisation d'un texte par l'auditoire est facilitée par sa redondance. La promotion sera rendue plus facile par cette mémorisation où figure le plus souvent le titre de la chanson, que les radios n'annoncent pas et que le futur acheteur doit cependant connaître pour que les ventes (physiques ou numériques) augmentent.

Mais nous ne pouvons pas limiter l'importance du refrain, sa fréquence et son efficacité à des questions mercantiles que bien des exemples viendraient contredire. Car c'est aussi sa valeur structurante dans la chanson qui le fait apprécier : présenté sous forme de strophe (minimalement un distique) et lié à un temps musical privilégié (souvent plus rapide ou plus orchestré), il apporte par sa récurrence et son uniformité un élément stable, un retour, une borne¹⁵, qui permet au reste de la

¹³Pour le rap, le retour dans les rangs s'est amorcé dès la fin du deuxième millénaire. Même si l'observation de Karim Hammou se limite à 2004, ses statistiques montrent un vrai tournant à partir de 1999, qu'il explique par le poids des majors et des radios dans la création des nouvelles recrues (2^e et 3^e générations de rappeurs français), incitées à modeler leur album par rapport à des attentes commerciales dont la présence d'un refrain chanté et autonome. Cette pratique fit d'ailleurs débat et attira des critiques de la part des tenants d'un rap dur (rap hardcore) qui reprochaient aux nouveaux venus leur complaisance vis-à-vis de la variété. Voir ainsi la revendication de Doc Gynéco qui assumait hautement dès 1996 son ralliement dans *Classez-moi dans la variété* (album *Première consultation*). Sans l'avouer franchement et tout en condamnant la démarche de ce dernier, des rappeurs aux origines banlieusardes, comme La Fouine ou Soprano, utilisent en concert des instruments de musique ou formatent leurs productions afin qu'elles entrent davantage dans le standard des radios. Toutes ces tentatives d'hybridation cautionnent une intégration en faveur du mouvement large de la chanson française et forcément de ses usages. « Objet contradictoire de dérision et de fascination, de critiques acerbes et de louanges voilées, de mépris et de respect, l'univers de la variété française constitue également pour les rappeurs un matériau fécond et un terrain de jeux aux ressources ludiques. [...] Ni vraiment dedans, ni tout à fait en dehors, le rap français joue avec la chanson française au jeu pervers du 'je t'aime moi non plus' » (Christian Béthune, *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*, éd. Autrement, 1999, p. 205-206).

¹⁴Citons cette entrée en matière de Brigitte BUFFARD-MORET (« L'effet liste dans la chanson », p. 429) qui fait autorité : même si on le compare à son plus proche voisin qu'est le poème métrique, le texte de « la chanson a des caractéristiques formelles bien marquées, comme le vers court, souvent impair, et les phénomènes de répétition, dont le plus connu est le refrain ».

¹⁵Nous reprendrions volontiers la comparaison sportive de Bruno JOUBREL (« Essai d'une définition », p. 25) : « Le refrain, associant récurrences de texte et de musique, constitue l'essence rythmique de la composition. Il participe à l'organisation du temps d'écoute et, si l'on peut se

chanson (les couplets) de « faire mouvement », de laisser filer le temps que le refrain, lui, viendra ramasser et stabiliser. Alors qu'on perçoit souvent le refrain comme un facteur de monotonie – et nous y reviendrons dans la seconde partie, qui envisage sa fonction dans l'économie de l'objet-chanson –, l'opposition refrain/couplet emblématise toute la complexité structurale dont un art populaire est capable : en l'occurrence, deux microsystèmes interdépendants, avec des effets de complémentarité et d'intégration ou des effets de divergence et de dissimulation.

Mais s'il est autonome et récurrent (donc mémorisable), c'est aussi pour être mieux chanté et fredonné en partage avec les auditeurs. Le refrain renforce le lien (connivence, solidarité, communion) entre le chanteur et le public puisqu'il constitue la partie collégiale pendant laquelle ce dernier, vocalement ou silencieusement, choralement ou cordialement, pourra s'associer à la vedette. On peut donc en déduire cette bipartition un peu schématique mais dont nous cherchons à jeter les fondements théoriques et empiriques : d'un côté le refrain mémorisable (signature vocale de la chanson, partie valant pour le tout) qui reflète ou stimule l'expérience commune, collective ; de l'autre les couplets, développements lyrico-narratifs, moins partageables¹⁶...

Pourtant, en suivant la présentation de la « chanson à rime » par Catherine Rudent¹⁷, qui institue autour de la notion de rime un pôle de fréquence et de sur-représentation qu'elle oppose à des stratégies d'édulcoration (notamment dans la chanson anglo-saxonne), on pourrait également constater que ce que Maria Spyropoulou appelait le refrain intégré (forme dont la légitimité pouvait être interrogée et remise en question jusqu'en 1980) se ramifie désormais en une grande panoplie d'usages différents, marginaux, selon un *continuum* allant de simples procédés de paronomase, de récurrences limitées au seul titre de la chanson, de monostiches anaphoriques ou épiphoriques (variants et/ou invariants) jusqu'à, pour l'autre bout, des refrains détachés canoniques, toujours aussi puissants et fertiles qu'autrefois. Nous voudrions insister sur le fait qu'un usage marginal ne se perçoit pas en tant que tel par l'auditeur. On ne se dit pas après l'écoute d'une chanson : « Tiens, le refrain y était marginal », ni même « Tiens, il y avait plusieurs refrains, d'apparences diverses ». C'est par confrontation et en opposant les structures récurrentes à des pratiques plus habituelles que se distinguent ces formes hétéroclites, qui font tout pour créer l'illusion d'un refrain, du moins en assurer les mêmes effets.

Nous prenions en 2004¹⁸ l'exemple de la chanson de Barbara *Au bois de Saint-Amand* pour convaincre qu'une chanson en forme de comptine pouvait jouer sur

permettre une comparaison sportive, donne avec régularité les temps de passage à un point identique, comme ceux d'une voiture ou d'un coureur à pied sur un circuit fermé. »

¹⁶Maria SPYROPOULOU LECLANCHE, plus modestement ou plus radicalement, opposait, elle, « la chanson moderne sans refrain, expression personnelle d'un lyrisme singulier, à la chanson à refrain (folklorique ou moderne, mais toujours populaire), qui se nourrit des valeurs du lyrisme collectif. » (*op. cit.*, p. 7).

¹⁷Catherine RUDENT, « La chanson à rime ».

¹⁸Joël JULY, *Les Mots de Barbara*, p. 63-100.

l'effet déceptif de l'énumération attendue mais tout de même rétablir l'esprit d'une ritournelle par des marquages autres que le refrain traditionnel¹⁹ : d'abord la reprise de la strophe initiale et de certaines expressions de la chanson en position finale, sous une forme syncopée, dans laquelle la voix de Barbara fait une apothéose, après le bissage d'une partie du pénultième quatrain ; ensuite une anaphore strophique dans la mesure où la plupart des quatrains de la chanson utilise le mot *arbre* en faisant varier l'accroche (*Y a* – quatrains 1, 2, 7 et 8 –, *Bonjour* – quatrain 6 –, *Dessus* – quatrain 3 –, *Et sous* – quatrain 4 –) ; enfin la reprise du titre dans l'un des vers pairs de chaque quatrain constitue un modèle de refrain intégré puisque, comme circonstant, il y est syntaxiquement lié au reste de la strophe. Ainsi, malgré la montée en puissance de la chanson et l'évolution de son orchestration, on repère à plusieurs endroits une « structure qui fait saillance »²⁰, à l'égal d'un refrain normatif. Si l'on ajoute à cela, les multiples échos phoniques et certaines rimes dominantes en [ol] et [mã], on comprend que l'intention de cette diversification des récurrences est d'accélérer le rythme pour une chanson dont l'interprétation ne dépasse guère quatre-vingt-dix secondes. Tout concourt à créer le mouvement énergétique, copié sur les « rondes folles » du deuxième quatrain, les excitations adolescentes du troisième et les fugues du cinquième, à rendre sensible cette effervescence pour le public. Ces trois quatrains, qui de fait n'en sont pas au sens traditionnel du terme, font donc mesurer l'écoulement du temps sans l'appesantir, temps chronologique puisque Barbara égrène les âges et hache le parcours d'une existence complète. Dans une chanson qui se passe de refrain détaché, on observe un grand éventail de procédés palliatifs pour le compenser et garder l'esprit et l'allure d'un compte à rebours par des périodicités aussi régulières que possible :

[I] est essentiel de noter dans cette reconstruction psychologique de la notion de périodicité que cette attente n'est pas certitude, elle est *espérance*, plus précisément c'est un *pari* basé sur une série antérieure : à chaque instant l'individu soumis au rythme parie qu'au bout d'à peu près le même intervalle de temps l'événement se reproduira, et ce avec une espérance mathématique en fonction croissante du nombre d'éléments qui se sont déjà produits²¹.

Nous recensons alors en 2010, parmi les substituts du refrain normé, les procédés de la numération, de l'énumération, de l'anaphore/épiphore, de la reprise du prélude, de la coda, de l'en-tête ou des apostrophes récurrentes²²..., tous *événements* qui remplacent textuellement le refrain. D'une part des formules répétées et supplétives en l'absence de refrain, qui ont tendance à jalonner l'intégralité de la chanson, la baliser, la canaliser tout en distordant la dualité couplet/refrain et d'autre part des refrains à l'aspect traditionnel mais textuellement

¹⁹BARBARA, *Au bois de Saint-Amand*, album *Barbara chante Barbara*, 1964, Warner Chapell Music. <https://www.ina.fr/video/I06047187>

²⁰Pierre SAUVANET, *Le Rythme et la Raison*, p. 168.

²¹Abraham MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, p. 116.

²²Joël JULY, « Faut-il inventer une stylistique de la chanson ? », p. 353-354.

réduits à leur portion congrue²³.

Pour autant, si la place textuelle du refrain est raccourcie, on s'aperçoit – et c'est en cela qu'une stylistique de la chanson doit s'adapter aux choix musicaux selon le « tressage sémantique »²⁴ qui la fonde – que le temps musical qui lui sera accordé grâce aux bissages lui donne quasiment la même part dans la répartition couplet/refrain qu'une chanson standard. Là où le textuel pouvait s'é mouvoir d'un amenuisement du refrain à sa plus simple expression, le musical ne s'émeut pas, qui en autorise, par compensation, la duplication à l'infini et en étire la mesure ou la démesure. C'est le cas dans *Papaoutai* de Stromae²⁵ dont nous recopions le premier mouvement :

<i>Dites-moi d'où il vient,</i>	<i>Dis-moi, où est ton papa ?</i>
<i>Enfin je saurai où je vais</i>	<i>Sans même devoir lui parler,</i>
<i>Maman dit que lorsqu'on cherche bien,</i>	<i>Il sait ce qu'il ne va pas / Un sacré papa</i>
<i>On finit toujours par trouver</i>	<i>Dis-moi où es-tu caché ?</i>
<i>Elle dit qu'il n'est jamais très loin,</i>	<i>Ça doit faire au moins mille fois,</i>
<i>Qu'il part très souvent travailler</i>	<i>Que j'ai compté mes doigts</i>
<i>Maman dit « Travailler c'est bien »</i>	
<i>Bien mieux qu'êtr' mal accompagné !</i>	<i>Hé, où t'es ? Papa où t'es ?</i>
<i>Pas vrai ?</i>	<i>Où t'es ? Papa ou t'es ? (x5)</i>
<i>Où est ton papa ?</i>	<i>Où t'es où t'es, t'es où papa, où t'es ?</i>

Le titre adopte une orthographe différente de la tournure interrogative, ressassée entre les couplets²⁶ qui se comprend en contexte comme une question entêtante que

²³Nous citons dans *Esthétique de la chanson française contemporaine* (p. 25-27) en 2007 quelques chansons qui ont pourtant obtenu un succès important malgré cette minimisation du refrain canonique. Minimisé par sa réduction à une phrase qui fait monostiche à rime sans écho, orpheline : « Je suis l'as de trèfle qui pique ton cœur, Caro » dans *Caroline* de M.-C. Solaar (album *Qui sème le vent récolte le tempo*, 1992), « Est-ce que ce monde est sérieux ? » dans *La corrida* de Francis Cabrel (album *Un samedi soir sur la terre*, 1994), « Qu'est-ce que tu ne ferais pas pour la peau ? » dans *La peau* de Dominique A (album *Auguri*, 2001), « C'est pas moi, c'est les autres » dans *Les autres* d'Abd Al Malik (album *Gibraltar*, 2006) ; ou minimisé par sa réduction à un refrain-titre : *En cloque* de Renaud (album *Morgane de toi*, 1983), *A nos actes manqués* de Jean-Jacques Goldman (album *Frédéricks, Goldman, Jones*, 1990), *C'est quand le bonheur ?* de Cali (album *L'Amour parfait*, 2004). Cette liste pourrait être réactualisée par des tubes plus récents : « Mais t'es pas là, mais t'es où ? Mais t'es où ? pas là » dans *Pas là* de Vianney (album *Idées blanches*, 2014), « *Oh my sweet darling don't go* » de Frero Delavega (album sans titre, 2014, UMG), « Boum boum, / Quand toi et moi on fait boum boum boum » de Mika (album *No place in heaven*, 2015) ou *Love story* d'Indila (album *Mini World*, 2014).

²⁴Louis-Jean CALVET, « La tresse sémantique », p. 253-293. Le sociolinguiste analyse d'ailleurs l'exemple d'un refrain-titre de Georges Brassens, *Gare au gorille*, pour lequel il montre combien le vocal cherche à mimer le cri d'alarme au bénéfice du comique : « Ce qui importe, c'est que le contraste entre la platitude mélodique des couplets, presque psalmodiés, et le mouvement à la fois mélodique (la sinusoïde) et duratif (l'allongement du *i*) du refrain fait sens. » (p. 260)

²⁵STROMAE, *Papaoutai*.

²⁶Il serait aussi intéressant de chercher comment désigner dans chacun des trois mouvements de la chanson le rôle assuré par le groupe de vers jouant sur les rimes [a] et [e], c'est-à-dire la deuxième strophe. Musicalement différente des deux structures qui l'encadrent, textuellement très

l'enfant privé de père martèle (ou a martelé autrefois, si l'on s'en tient à l'âge adulte du chanteur, et surtout au point de vue surplombant et moralisateur qu'il adoptera dans la suite de la chanson où il semble se détacher de l'univers de l'enfance). Cette distinction orthographique montre l'intention de cette répétition qui constitue malgré sa brièveté en tant que refrain la clé de la chanson : sa récurrence en fait une formule obsessionnelle, comme un talisman, laissant percevoir le traumatisme²⁷ ; traumatisme de l'orphelin de père qui retrouve les formules magiques de l'enfance qu'il pouvait (devait) autrefois invoquer pour faire apparaître le père excellent qu'il se rêvait, un « sacré papa », devin, divin. Dans ce refrain qui nous apparaît minimaliste mais que la longévité de la musique rend obsédant, deux discours pourraient ainsi se mélanger : celui de l'adulte convaincu d'avoir été berné (par exemple lorsqu'il donne d'une voix plus forte les maximes ironiques du deuxième mouvement « Tout le monde sait comment on fait les bébés / Mais personne n' sait comment on fait les papas »), celui de l'enfant qui retrouve les mots et maux et espoirs de l'enfance, celui qui, dans la première strophe, se répète sans les comprendre vraiment les phrases rassurantes, consolatrices de sa mère, pourtant complètement désabusées (« Bien mieux qu'êtr' mal accompagné »). Alors l'orthographe *Papaoutai* autoriserait par la soudure morphologique cette lecture/audition psychanalytique du mot-cri ; mais aussi une audition exotique, par similitude avec des mots rares comme *papou* ou *papaye*, à cause du hiatus qui résonne comme sorti d'un dialecte africain ; moyen peut-être de mieux lier cette incantation avec d'une part la nationalité rwandaise du père défunt de Stromae et

redondante, elle a toutes les caractéristiques d'un premier moule distinct du couplet proprement dit. Cet appel du refrain, première entrée dans un mouvement proche du refrain, est une marque de fabrique de Stromae comme le montrera un peu plus loin la chanson *Bâtard*. Chez le chanteur belge, les refrains très dynamiques et choraux sont très brefs, efficaces et souvent réduits à une variation reproductible autour du titre : « *Formidable / Tu étais formidable / J'étais fort minable / Nous étions formidables* », « *Tous les mêmes (3 fois) / Et y en a marre* », « *Et c'est comme ça qu'on s'aime / C'est comme ça consomme* », « *Allez-vous faire* ». L'ACI insinue alors pour rallonger la structure récurrente une strophe particulière qui précède le refrain ou l'une de ses occurrences : ce sont les « *Prends garde...* » de la chanson *Carmen* ou dans *Sommeil*, c'est un tercet bissé qui précède le refrain-neuvain (« *Et si je comptais, je compterais pour toi / Je te conterais mes histoires / Et je compterais les moutons, pour toi* ») ; dans *Tous les mêmes*, c'est le farfelu distique « *Rendez-vous rendez-vous au prochain règlement / Rendez-vous rendez-vous sûrement aux prochaines règles* ». Difficile de trancher (et pas forcément utile) pour savoir si cet appel de refrain s'inclut ou non dans le refrain court et canonique mais nous avancerons tout de même trois arguments pour les dissocier : d'abord ils sont rythmiquement et vocalement bien distincts (un chœur s'ajoute souvent) ; ensuite, la récurrence de ces appels est moins systématique que celle du refrain qui, lui, textuellement, ne varie pas chez Stromae et qui sera, seul, multiplié en fin de chanson ; enfin, il n'y a pas de lien syntaxique ni de parenté rimique entre la strophe d'appel et la strophe du refrain proprement dit. Ces strophes sont donc des pré-refrains à la fois à la marge des couplets et à la marge du refrain.

²⁷Le pseudonyme de Stromae vient du mot *Maestro* en verlan, désignation bien adaptée au rap, genre auquel le jeune belge était d'abord associé avant ses orientations en musique électronique, dans lequel on surnomme les samplers des Maîtres de Cérémonie, des MC. Mais il fait entendre (à son corps défendant ?) dans cette inversion syllabique le mot *trauma*.

d'autre part l'aspect festif de la musique au moment du refrain-titre. Le cheminement interprétatif serait le suivant « Papa, où t'es ? », notre refrain si minimal, si maladroit et pourtant si présent, a un sens dans la chanson, dans le contexte de la chanson (quelqu'un cherche son père), mais ce sens est limité et c'est davantage son intention qui a de la valeur ; sa répétition, dans un premier temps, accentue le *trauma* et insiste sur la douleur psychologique de l'abandon ; mais dans un second temps, dévoyé par la musique, le refrain se fait slogan et sa redondance rapide détériore son signifié jusqu'à l'illogisme, jusqu'à ne plus pouvoir être perçu que pour son seul signifiant, à l'encontre même du sentiment pathétique ; c'est ce que viendrait confirmer la perturbation dans l'ordre des phonèmes : « Papa où t'es où t'es où, t'es où, papa où t'es ». Dans un dernier temps, dans une dernière lecture/audition, *Papaoutai* appelle le mot familier *empapaouter* dont le sens est « duper, tromper » et pour la locution verbale *se faire empapaouter* un synonyme populaire de « baiser » dans son sens vulgaire et figuré. La chanson, par son refrain coup de poing, devient un règlement de comptes : le souvenir du ressassement enfantin se transforme en accusation à l'encontre d'un père absent que l'adulte Stromae²⁸ ridiculise... C'est notre subjectivité un peu zélée de récepteur qui fait travailler ainsi la récurrence *papaoutai*, travail de notre imaginaire, sollicité par la puissance évocatoire du refrain, fondé sur le retour réflexif que le signifié « papa où es-tu ? pourquoi m'as-tu abandonné ? » fait sur son propre signifiant arbitraire et ne signifiant plus rien à force d'être ressassé, dans un cri qui change la plainte en exultation ambiguë.

Le point de vue fonctionnel

C'est une vertu de plus du refrain que de servir d'emblème, aussi bien que le titre, mais avec l'avantage d'être audible et mémorisable à l'écoute, pour diriger le sens définitif d'une chanson. Quand le couplet ne donne pas son sens plein, le refrain est là pour orienter la perception du lecteur/auditeur. Ce sera assez facile à démontrer avec un exemple extrême comme *Putain ça penche* d'Alain Souchon²⁹ dont les couplets ne sont que la liste de marques prestigieuses de vêtements, qui, sauf à agacer, ne fait pas sens. Or le refrain permettra l'interprétation symbolique qu'appellent par le vide les couplets énumératifs³⁰. En effet, une question se pose lorsqu'on perçoit le refrain : le pronom démonstratif *ça* dans le refrain court est-il anaphorique de la liste des marques qui constitue chaque long couplet ?

*Nike / Gap / Diesel / Chanel / Cacharel / Vanclief & Arpels / Hermès / Converse / Yamamoto /
Petit Bateau / Dim / Prada / Armani / Helena Rubinstein [...]
Putain ça penche / On voit le vide à travers les planches*

Musicalement, nous sommes loin des ballades que Souchon réclame à Laurent Voulzy pour unifier le ton, mettre en valeur son brin de voix et contraster avec le

²⁸Ou son chanteur (narrateur d'une chanson, celui qui assume la voix à la première personne) qu'il est difficile ici de dissocier du chanteur.

²⁹Alain SOUCHON, *Putain ça penche*, album *La Vie Théodore*, Virgin, 2005.

³⁰Joël JULY, « Sens de la liste en chanson contemporaine », p. 454-455.

propos souvent pessimiste du parolier. La voix martèle chaque enseigne publicitaire pour orienter l'auditeur vers la dénonciation du phénomène de mode. Ce très long inventaire (cinquante-deux marques citées avant la première occurrence du refrain) donne une impression de saturation et d'écœurement que le refrain confirmera implicitement. On y notera l'injure *Putain* qui a valeur d'interjection marquant le danger et le démonstratif abrégé *ça*, méprisant, qui est à double entente : c'est à la fois la société qui penche nocivement vers la consommation outrancière (déjà dénoncée par Souchon dans *Foule sentimentale* en 1993) mais ce peut être aussi le gong inépuisable des enseignes qui provoque la nausée et le vertige, un vertige à l'égard de la liste en tant que procédé. Couplet énumératif et refrain discursif seraient des énoncés à ne pas mettre sur le même plan : le refrain n'est pas la réalisation des couplets mais il est une réaction aux couplets. L'intention critique est construite et induite par cette structure alternée.

Or si le vertige est provoqué par l'énumération, la finesse du texte de Souchon est de relier paradoxalement l'impression de trop grande complétude avec la notion d'un vide en interstice. La liste des marques, comme des planches mal juxtaposées, fait le vide autour d'elle et le parti pris d'un texte minimaliste, en syntaxe et en créativité lexicale, mime ce vide existentiel auquel nous pousse la société des « avoirs pleins nos armoires »³¹. Le refrain donne donc un double sens aux couplets qui en étaient totalement dénués par eux-mêmes : vide et vertige de la société de consommation, le couplet en tant que juxtaposition de marques publicitaires ; vide et vertige de la forme du listing, le couplet en tant qu'énumération sans orientation, sans direction, sans perspective de chute.

Comme l'ont montré les deux exemples qui précèdent, la fonction principale d'un refrain ou d'une structure redondante apparentée, et même un refrain court, est sémantique : enseigne de la chanson, intensifiée par les accompagnements musicaux et vocaux, il bascule vers le symbole, infléchit le cours du texte et son interprétation, permet la compréhension fine (et complète) de la chanson, pour le récepteur subjectif. Nous avons pris soin de choisir des refrains modiques, qu'on pouvait même juger *a priori* modestes, pour montrer que la masse textuelle peut être inversement proportionnelle à la signification qu'elle apporte, car, même brève, elle entre malgré tout et peut-être davantage en conflit avec les couplets. Son effet sémantique est obtenu par contraste³². Ce sera particulièrement saisissant dans l'exemple suivant, à nouveau extrait du dernier album prestigieux de Stromae, *Bâtard*³³, où le double refrain (pont et refrain) extrêmement bref par rapport aux

³¹Alain SOUCHON, *Foule sentimentale*, album *C'est déjà ça*, Virgin, 1993.

³²Et Maria Spyropoulou Leclanche évoquera dans une troisième partie de sa thèse consacrée à la sémiologie du refrain les procédés de rupture qui permettront au refrain de faire contrepoids aux couplets, de créer un effet de surprise, de proposer souvent un contraste élémentaire aux couplets complexes. « L'emploi d'une nouvelle tonalité, d'une nouvelle mesure, d'une nouvelle ressource musicale quelconque sont autant de signaux annonçant le passage au refrain » (*Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, p. 139).

³³STROMAE, *Bâtard*, album *Racine carrée*, 2013, Universal.

strophes énumératives assure la cohésion de l'ensemble, synthétise les couplets et multiplie les hypothèses pour les interpréter.

[Intro]	<i>Han, pardon, Monsieur ne prend pas parti</i>
<i>Ni l'un ni l'autre, je suis, j'étais et resterai</i>	<i>Monsieur n'est même pas raciste,</i>
<i>moi... (x7)</i>	<i>Vu que Monsieur n'a pas de racines</i>
[Couplet 1]	<i>D'ailleurs Monsieur a un ami noir,</i>
<i>T'es de droite ou t'es de gauche ?</i>	<i>Et même un ami Aryen</i>
<i>T'es beau ou bobo de Paris ?</i>	<i>Monsieur est mieux que tout ça,</i>
<i>Sois t'es l'un ou soit t'es l'autre</i>	<i>D'ailleurs tout ça, bah ça n'sert à rien</i>
<i>T'es un homme ou bien tu péris</i>	<i>Mieux vaut ne rien faire que de faire mal</i>
<i>Cultrice ou patéticienne</i>	<i>Les mains dans la merde ou bien dans les</i>
<i>Féministe ou la ferme</i>	<i>annales</i>
<i>Sois t'es macho, soit homo</i>	<i>Trou du cul ou bien nombril du monde</i>
<i>Mais t'es phobe ou sexuel</i>	<i>Monsieur se la pète plus haut que son trou de</i>
<i>Mécréant ou terroriste</i>	<i>balle</i>
<i>T'es veuch ou bien t'es barbu</i>	<i>Surtout pas de coups de gueule, faut être</i>
<i>Conspirationniste, illuminati</i>	<i>calme, hein</i>
<i>Mythomaniste ou vendu ?</i>	<i>Faut être doux, faut être câlin</i>
<i>Rien du tout, ou tout tout de suite</i>	<i>Faut être dans le coup, faut être branchouille</i>
<i>Du tout au tout, indécis</i>	<i>Pour être bien vu partout, hein</i>
<i>Han, tu changes d'avis imbécile ?</i>	[Pont]
<i>Mais t'es Hutu ou Tutsi ?</i>	<i>Ni l'un, ni l'autre / Bâtard, tu es, tu l'étais, et</i>
<i>Flamand ou Wallon ?</i>	<i>tu le restes !</i>
<i>Bras ballants ou bras longs ?</i>	[Refrain x4]
<i>Finalement t'es raciste</i>	<i>Ni l'un ni l'autre, je suis, j'étais et resterai</i>
<i>Mais t'es blanc ou bien t'es marron, hein ?</i>	<i>moi...</i>
[Pont]	[Pont x2]
<i>Ni l'un, ni l'autre / Bâtard, tu es, tu l'étais,</i>	<i>Ni l'un, ni l'autre / Bâtard, tu es, tu l'étais, et</i>
<i>et tu le restes !</i>	<i>tu le restes !</i>
[Refrain]	[Refrain x10]
<i>Ni l'un ni l'autre, je suis, j'étais et resterai</i>	<i>Ni l'un ni l'autre, je suis, j'étais et resterai</i>
<i>moi (x4)</i>	<i>moi...</i>
[Couplet 2]	

Nous voudrions remettre en scène cette chanson pour évoquer les impressions de l'auditeur dans la justification qu'il octroiera progressivement au titre polysémique de Stromaë. La première interprétation découle de l'*ethos* du chanteur qui se présente comme métisse, moitié belge, moitié rwandais, comme les derniers vers du premier couplet le préciseront. Est bâtard cet individu à la double appartenance qui assume son hybridité et se félicite de garder sa liberté de penser sans tomber dans les extrémismes, les prises de parti. Refusant les bords antagonistes et les comportements outranciers, il se satisfait de cette position d'hésitant, d'indécis. Ne répondant pas d'abord au flot de questions alternatives dont il est assailli, il entre volontiers dans la communauté des « gens qui doutent »³⁴ et riposte dans le premier refrain sur un ton glorieux aux agressions de l'interlocuteur. Mais le deuxième couplet renverse la perspective car la voix qui s'adresse à lui ironise autour de cette

³⁴Titre d'une chanson célèbre d'Anne Sylvestre.

attitude neutre qu'il arborait dans un premier temps à son avantage. Sa volonté de rester dans une bonne mesure raisonnable et pacifique est dénoncée comme de l'opportunisme, une peur des risques liés aux opinions tranchées, une préservation de ses capitaux en ménageant la chèvre et le chou. La deuxième occurrence du refrain prend alors une signification différente en remotivant le sens argotique et méprisant de l'adjectif substantivé *bâtard* ; comme l'injure « des quartiers », il équivaut alors à la « nullité », défaut de celui qui ne s'engage pas et préfère la suffisance fanfaronne à des prises de position radicales ou contestataires.

La chanson ne tranchera finalement pas entre un point de vue mélioratif (bâtard et heureux de l'être) et un point de vue péjoratif (être traité de bâtard) sur la personnalité du chanteur (ou de son destinataire peut-être mais on préférera interpréter le texte, à l'énonciation complexe, comme un discours à soi-même), sur l'entre-deux du Maestro. Ici la musique vient confirmer la place essentielle du refrain dont la répétition s'étend sur beaucoup plus d'espace musical que les couplets³⁵. Plus le refrain est répété avec les deux sens qu'il a activés, moins la chanson se détermine en faveur d'un message univoque et plus elle illustre par elle-même l'attitude duelle du chanteur.

Si structurellement le temps est compté dans une chanson qui par les répétitions qu'elle intègre met son déroulement à l'épreuve et sa fin en suspens, il nous faut donc aussi nous interroger sur l'impression temporelle qui est créée grâce au refrain. Et cela revient donc à estimer la fonctionnalité du refrain ou de ses avatars : cycle ou pas cycle ? Le refrain étouffe-t-il le rythme ? N'y a-t-il appel d'air que s'il varie³⁶ ? N'y a-t-il envolée que s'il s'absente ? La chanson (et plus particulièrement sa musique) fait tourner le temps, lui donne son rendement, sa vitesse de croisière ou de pointe, son allure. A l'opposé d'une chanson à refrain détaché (musicalement, syntaxiquement et typographiquement) comme dans *Dis, quand reviendras-tu ?* de Barbara ou comme la quasi-totalité des chansons de Stromae sur l'album *Racine carrée* notamment³⁷, regardons *Vienne*³⁸ :

³⁵Le premier couplet dure quarante secondes, le second trente. Or la chanson est interprétée en 3.28, ce qui laisse donc deux fois plus de temps au refrain (et à son appel) pour s'exprimer et se répandre.

³⁶Benveniste revient sur l'étymologie du mot *rythme* qui n'implique pas la régularité (celle des flots) mais au contraire, dès l'origine, implique le mouvant, le fluide, l'improvisé, le modifiable, comme le mouvement ordonné mais tout de même imprévisible de la danse. (« Lexique et culture », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, coll. TEL Gallimard, tome 1, p. 333)

³⁷*Ta fête, Ave Cesaria, Tous les mêmes, Formidable, Moules frites, Carmen, Quand c'est ?, Sommeil*, album *Racine carrée*.

³⁸Barbara, *Vienne*, 1972. Nous ne recopions pas ici les dizains deux et trois dans lesquels pourtant des indices implicites prouvent que le temps s'écoule continûment, en faisant entendre par sous-entendu les réponses à un précédent courrier.

<p><i>Si je t'écris, ce soir, de Vienne</i> <i>J'aimerais bien que tu comprennes</i> <i>Que j'ai choisi l'absence</i> <i>Comme dernière chance</i> <i>Notre ciel devenait si lourd</i> <i>Si je t'écris, ce soir, de Vienne</i> <i>Oh, que c'est beau l'automne à Vienne</i> <i>C'est que, sans réfléchir,</i> <i>J'ai préféré partir</i> <i>Et je suis à Vienne sans toi</i> <i>[...]</i> <i>Que c'est beau, Vienne / Que c'est beau,</i> <i>Vienne</i> <i>Cela va faire une semaine,</i> <i>Déjà, que je vis seule à Vienne</i> <i>C'est curieux, le hasard</i> <i>J'ai croisé, l'autre soir,</i> <i>Nos amis de Luntachimo</i> <i>Cela va faire une semaine</i> <i>Ils étaient de passage à Vienne</i> <i>Ils n'ont rien demandé</i> <i>Mais se sont étonnés</i> <i>De me voir à Vienne sans toi</i> <i>Moi, moi, je me promène / Je suis bien, je</i> <i>suis bien, / Si bien / Je suis bien, si bien</i> <i>Et puis, de semaine en semaine,</i> <i>Voilà que je vis seule à Vienne</i></p>	<p><i>Tes lettres se font rares</i> <i>Peut-être qu'autre part</i> <i>Tu as trouvé l'oubli de moi</i> <i>Je lis, j'écris, mais quand même</i> <i>Qu'il est long, l'automne à Vienne</i> <i>Dans ce lit à deux places</i> <i>Où la nuit, je me glace</i> <i>Tout à coup, j'ai le mal de toi</i> <i>Que c'est long Vienne / Que c'est loin Vienne</i> <i>Si je t'écris, ce soir de Vienne,</i> <i>Chéri, c'est qu'il faut que tu viennes</i> <i>J'étais partie,</i> <i>Pardonne-moi</i> <i>Notre ciel devenait si lourd</i> <i>Mais toi, de Paris jusqu'à Vienne,</i> <i>Au bout d'une invisible chaîne</i> <i>Tu me guettais, je pense</i> <i>Jouant l'indifférence</i> <i>Et tu m'as gardée, malgré moi</i> <i>Il est minuit, ce soir à Vienne</i> <i>Mon amour, il faut que tu viennes</i> <i>Tu vois, je m'abandonne</i> <i>Il est si beau, l'automne</i> <i>Et je veux le vivre avec toi</i> <i>Que c'est beau, Vienne / Avec toi / Vienne...</i></p>
---	--

Le refrain minimalisé³⁹ « Que c'est beau / Que c'est long » est relayé par un pont « Moi, moi je me promène », forme libre, presque improvisée au piano, qui stimule des vocalises et permet au temps de s'écouler, d'en donner à sentir l'écoulement à l'auditeur qui n'est pas le destinataire de cette chanson adressée à l'amant : « une semaine » devient « de semaine en semaine ». Cette perception d'ellipses temporelles, à la faveur d'un temps rendu perceptible par la répétition ou délayé par la musique, favorisera dans l'espace court de la chanson le retournement de situation lui aussi marqué par une répétition, cette fois-ci anaphorique « Si je t'écris ce soir de Vienne », premier vers du premier couplet et premier vers du pénultième. Nous sortirons donc d'un schéma bipartite stérile, qui fait ses preuves dans les grandes lignes mais oublie la nuance : une chanson à refrain est canonique et populaire, une chanson sans refrain est littéraire et poétique / une chanson à refrain s'enferme sur elle-même sans marque d'évolution, une chanson sans refrain est à la manière d'un crescendo ou d'un raisonnement déductif une structure évolutive / une chanson à refrain est euphorique et volontiers tournée vers la prospection, une

³⁹On retrouve néanmoins dans le bissage de l'exclamation et de son apposition *Vienne* la répartition quadricellulaire que M. Spyropoulou Leclanche identifie comme structure de base même dans le cas des refrains courts, à partir des « cellules perceptives » de Paul Fraisse (*Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974). Lire chez M. Spyropoulou Leclanche les pages 125 et 303.

chanson sans refrain est pessimiste et ne peut retracer qu'une instantanéité. Ces jugements faciles et à l'emporte-pièce négligent toutes les manières particulières dont une chanson peut coudre ou découdre sa cyclicité en combinant ses deux domaines polysémiotiques (le texte et la musique)⁴⁰. Si *Vienne* a pu marquer par des éléments de rupture (les refrains qui varient « Beau / Loin », le pont) et de reprise (les refrains tout de même et l'anaphore de la subordonnée de condition « Si je t'écris ») la progression chronologique au sein de cet automne autrichien, c'est en fait le rythme musical et le phrasé de Barbara qui assureront pleinement le sens de la chanson : la strophe initiale n'est pas du tout chantée, malgré une musique similaire, comme le sera l'avant-dernière strophe⁴¹ et encore moins comme la dernière, d'ailleurs écourtée à un seul module en quintil. La précipitation finale donne à entendre, encore mieux que les mots qui assument l'appel d'urgence à l'amant, la renaissance de la passion à la faveur d'une séparation.

En revanche, une chanson comme *En quarantaine* d'Alex Beaupain⁴² qui en apparence possède moins de refrain que *Vienne* met davantage que celle-ci sa structure en cycle. La disposition des rimes et le numérisme permettent d'isoler dans les trois strophes un quatrain final⁴³ des huit vers hexasyllabiques qui précèdent ; mais les quatre derniers vers, paradigme adverbial, n'ont pourtant pas d'autonomie syntaxique par rapport aux verbes et aux présentatifs qui les ancrent au sein des couplets :

⁴⁰On pourra représenter toute l'étendue de cette ambivalence à travers le point de vue fluctuant qu'exprime Stéphane HIRSCHI (*Chanson, l'art de fixer l'air du temps*) dans le chapitre qu'il consacre au refrain, « Le refrain entre appel d'air et asphyxie » : ainsi on peut dans un premier temps concevoir le refrain comme une interruption dans le dynamisme inhérent aux couplets et à leur incessant renouvellement (p. 37-38). La dilatation serait l'essence des couplets et de leur structure de protases, tandis que les refrains, plages de repos, apodoses saturantes, figurent à l'intérieur des chansons l'emprise de la mort, de son statisme envoûtant, au cœur précisément du cri agonisant qui vise à s'en affranchir. Pour autant chaque couplet affiche une clôture provisoire et le refrain se donne une possibilité de variation qui vise à l'ouverture vers l'infini, du moins à l'inachevé (p. 43). « Le refrain doit donc s'entendre comme un élément complexe, vecteur à la fois de statique et de dynamique : en tant qu'élément de pause, figure du repos, du déjà connu, d'arrêt dans la progression ; mais il s'avère en même temps, du fait de sa brièveté fredonnable, dilatable à l'infini, car toujours répétable » (p. 44).

⁴¹On remarque d'ailleurs que le dizain de cette avant-dernière strophe n'a plus le même syllabisme, la même structure rimique, la même régularité que les dizains précédents.

⁴²Alex Beaupain, *En quarantaine*, album *Après moi le déluge*, 2014. Nous ne recopions ci-dessous que les deux premiers douzains. Le Capitaine Agar dont il est fait mention à la fin du premier couplet fut impliqué en 1720 dans la peste à Cavaillon.

⁴³Auparavant le schéma rimique des huit vers de 6-syllabes procédait autour d'un sizain (AABAAB) suivi d'un distique à rimes suivies qui introduit musicalement et grammaticalement le dernier quatrain, *refrain intégré*, selon la typologie de Maria Spyropoulou Leclanche, sur laquelle nous émettons des réserves.

<i>Nous avons à présent</i>	<i>Nous voulions tellement</i>
<i>Des amis de vingt ans</i>	<i>Nous nous battions pourtant</i>
<i>Des neveux au collègue</i>	<i>Nous avons eu si peu</i>
<i>L'âge qu'avaient nos parents</i>	<i>On nous disait perdants</i>
<i>De vrais appartements</i>	<i>Sans idéaux crachant</i>
<i>Des cartes privilèges</i>	<i>Sur nos aînés glorieux</i>
<i>On danse moins souvent</i>	<i>Nous voici sur leur trace</i>
<i>Quand on danse on se sent</i>	<i>Sans avoir pris leur place</i>
<i>En quarantaine</i>	<i>En quarantaine</i>
<i>Mis à l'écart</i>	<i>Mis de côté</i>
<i>Des capitaines</i>	<i>Les capitaines</i>
<i>Agars⁴⁴</i>	<i>N'ont rien laissé</i>
	[...]

Cette structure circulaire que permettent les refrains intégrés convient d'ailleurs particulièrement à la thématique dépressive de la déchéance que reflète le titre excessif, décalé, inquiétant, de Beaupain, qui met en analogie un âge et une situation d'isolement. Les quatre derniers vers de chaque couplet, malgré leur variance, disent la même chose, vont dans le même sens, assurent la même clause. La musique identique d'un mouvement à l'autre entérine cette cyclicité assumée, elle ne lui donne pas d'air supplémentaire. On y étouffe donc dans la même quarantaine et cette chanson-discours, prise de conscience, constat désabusé, reste un instantané.

Chaque chanson est donc une machine complexe qui établit en matière de perception du temps ses propres codes, son protocole d'écoute, qu'elle soit comme la définit Stéphane Hirschi⁴⁵ dans une formulation lapidaire « un instantané^[46] ou une suite d'instantanés^[47] dans un temps mesuré », qu'elle soit, comme il vaudrait mieux la définir, un discours synchronique, correspondant fictivement au réel, comme au théâtre⁴⁸, ou un enchaînement de rétrospéctions troué d'ellipses dans un discours qui gomme plus ou moins les ancrages temporels, à la manière de certains titres de Barbara que nous avons évoqués, comme *Dis, quand reviendras-tu ?*, *Au bois de Saint-Amand* ou *Vienne*.

⁴⁴ Capitaine Agar impliqué en 1720 dans la peste à Cavillon.

⁴⁵ *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, p. 29.

⁴⁶ C'est le cas de toutes les chansons qui implante une situation d'énonciation qui peut être uniformisée sur l'ensemble de la chanson comme celles de Stromae ou de Beaupain qui ont été brièvement envisagées : voix du locuteur unifié (en tant qu'énonciateur ou en tant que rapporteur), point de vue restrospectif, contiguïté des évocations entre les différentes strophes.

⁴⁷ Succession de tranches de vie, cumul de points de vue, etc.

⁴⁸ Toutes les chansons qui relèvent d'un discours global, comme Souchon, Beaupain ou Stromae, si imprécise que soit l'instance d'émission de ce discours.

Conclusion

Les pratiques textuelles modernes et contemporaines permettent de voir le refrain détaché, périodique et invariant comme la forme canonique et la plus consensuelle, celle qui assure notamment à la chanson de variétés son calibrage le plus efficace ; mais elle laisse place dans un *continuum* à des avatars de redondances textuelles qui font office tout autant qu'elle de jalons temporels au genre bref et populaire de la chanson. Pour ces jalons temporels, la musique, mais également des phénomènes vocaux et gestuels comme la danse ou les mouvements des bras, servent de plus-value à leur saillance et leur prégnance et, au bénéfice de la chanson intermédiaire, la fonction de ces refrains, par rapport aux couplets et dans l'économie générale de la chanson, est accrue : polysémie, surinterprétation par surassertion⁴⁹, démenti ironique...

Références

Discographie

- BARBARA, *Au bois de Saint-Amand*, album *Barbara chante Barbara*, 1964, Warner Chapell Music. <https://www.ina.fr/video/I06047187>.
- , *Vienne* (Barbara/Barbara-Roland Romanelli), album *La Fleur, la source et l'amour*, Éditions Marouani, 1972.
- BEAUPAIN, Alex, *En quarantaine*, album *Après moi le déluge*, Universal, 2014,.
- SOUCHON, Alain, *Foule sentimentale*, album *C'est déjà ça*, Virgin, 1993.
- , *Putain ça penche*, album *La Vie Théodore*, Virgin, 2005.
- STROMAE, *Papaoutai, Bâtard, Ta fête, Ave Cesaria, Tous les mêmes, Formidable, Moules frites, Carmen, Quand c'est ?, Sommeil*, 2013, album *Racine carrée*, Mosaert / Universal.

⁴⁹La position saillante du refrain à l'ouverture ou en clausule, sa répétition, sa valeur souvent métadiscursive, tout ceci se combine avec des éléments rhétoriques, propres aux énoncés surassertés, que rappelle Dominique MAINGUENEAU (« Surassertion et aphorisation », p. 272) dans ce recensement : « Cette mise en relief peut s'effectuer à l'aide de marqueurs divers, qui sont cumulables : d'ordre aspectuel (généricité), typographique (position saillante dans une unité textuelle) ou prosodique (insistance), syntaxique (construction d'une forme prégnante : chiasmes, symétries...), sémantique (recours aux tropes : métaphore, paradoxe...), lexical (utilisation de connecteurs conclusifs ou de reformulation...), poétique (rimes...), paraverbal à l'oral (gestes, mimiques...) ».

Bibliographie

- BENVENISTE, Émile, « Lexique et culture », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, coll. TEL Gallimard, tome 1, 1966, p. 287 à 345.
- BUFFARD-MORET, Brigitte « L'effet liste dans la chanson », *Liste et effet de liste en littérature*, S. Milcent, M. Lecolle et R. Michel dir., Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres » n° 59, 2013, p. 429-443.
- CALVET, Louis-Jean, *Chansons. La Bande-son de notre histoire*, chapitre 13 : « La tresse sémantique », Paris, L'Archipel, 2013.
- CHAUDIER, Stéphane, et Joël JULY, « L'étoffe de la strophe », 3^e colloque de l'AIS, « Unités et paliers de pertinence », Lyon II, 2015, actes à paraître aux PUL.
- HAMMOU, Karim, « Le disque comme document : une analyse quantitative de l'usage du refrain dans les albums de rap en français (1990-2004) », *25 ans de sociologie de la musique en France*, E. Brandl, C. Prévost-Thomas, H. Ravet éd., tome 2, L'Harmattan, 2012, p.177-193. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00777147/document>.
- HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, PUV, Cantologie, 2008.
- JOUBREL, Bruno, « Essai d'une définition », *Les Frontières improbables de la chanson*, S. Hirschi dir., Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes/ Les Belles Lettres, 2001.
- JULY, Joël, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004
- , *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007.
- , « Faut-il inventer une stylistique de la chanson ? », *Stylistiques*, L. Bougault et J. Wulf dir., Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010.
- , « Sens de la liste en chanson contemporaine », *Liste et effet de liste en littérature*, S. Milcent, M. Lecolle et R. Michel dir., Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres » n° 59, 2013, p. 445-458.
- , *Transformation de la chanson à texte(s), De La chanson des vieux amants de Jacques Brel (1967) à Sache que je de Jean-Jacques Goldman (1997)*, AIS, Aix-en-Provence, 2015, en ligne : http://www.styl-m.org/?page_id=841.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Surassertion et aphorisation », *Citations II*, A. Jaubert, J.-M. Lopez Munoz, S. Marnette, L. Rosier et Cl. Stolz dir., Académia, Louvain-la-neuve, coll. « Au cœur des textes », 2011.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.

- MOLES, Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Médiations Gonthier, Denoël, 1972.
- RUDENT, Catherine « La chanson à rime », *La Chanson populittéraire*, G. Bonnet dir., Paris, Kimé, 2012.
- SAUVANET, Pierre, *Le Rythme et la Raison*, volume 1, Paris, Kimé, 2000.
- SPYROPOULOU LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Limoges, PULIM, 1998.