

La Mémoire en chantant : subversion des frontières de mots et de phrases dans les textes de chansons

Michel Collot

Volume 27, numéro 3, hiver 1995

Poétiques de la chanson

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501093ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501093ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Collot, M. (1995). La Mémoire en chantant : subversion des frontières de mots et de phrases dans les textes de chansons. *Études littéraires*, 27(3), 29–40.
<https://doi.org/10.7202/501093ar>

Résumé de l'article

Partant d'une réflexion sur les modes particuliers de réception et de mémorisation des textes de chanson, l'auteur s'interroge sur leur aptitude à être découpés selon d'autres articulations que celles qu'imposent la syntaxe, la logique, et même la langue. Une des raisons de ces découpages singuliers tient à l'interférence entre phrase verbale et phrase musicale, aux multiples distorsions que le rythme et la mélodie introduisent dans la scansion et dans l'intonation de l'énoncé. L'auteur analyse ensuite la façon dont Georges Brassens exploite systématiquement ces distorsions dans une de ses chansons. « le Vin ». Il suggère en conclusion un rapprochement entre cette pratique et certains caractéristiques du message poétique et du discours de l'Inconscient.



LA MÉMOIRE EN CHANTANT :

SUBVERSION DES FRONTIÈRES DE MOTS ET DE PHRASES DANS LES TEXTES DE CHANSON

Michel Collot

■ Mon enfance a été sillonnée de chansons. À partir du moment où ma famille eut acquis cet instrument encore un peu rare et coûteux, qu'on appelait alors un « tourne-disques », la voix chantante a labouré le champ de mon corps et de mon esprit, y faisant germer toute une gerbe d'émotions, enfouies si profondément, qu'aujourd'hui encore, il me suffit de replacer ma voix dans tel ou tel de ces sillons anciennement creusés, pour parcourir de nouveau d'un bout à l'autre non seulement la chanson qui revient, mais d'autres encore, et à travers elles, tout le champ soudain réenchanté de mon passé, en une moisson profuse de souvenirs, à la fois fidèles et toujours nouveaux.

Il suffisait que j'entende une seule fois telle chanson, pour que son air se grave dans mon oreille, et surtout dans ma gorge, qui, silencieusement, enregistrerait tous les trajets de la voix à travers les pertuis du larynx, du pharynx et de la bouche. Cette grotte sonore, logée au plus intime du corps,

où s'assimilent toutes les nourritures matérielles et spirituelles de l'enfance, n'avait de cesse de vibrer à son tour à l'unisson de ce qui avait si profondément résonné en elle.

Je m'efforçais de répéter l'air, d'imiter même la voix du chanteur, dans toutes ses inflexions, et il me semblait y parvenir en général assez facilement ; mais je butais souvent sur des paroles, que je n'avais non seulement pas retenues, mais pas saisies du premier coup, et cela suffisait à bloquer l'élan du rythme et de la mélodie, qui ne pouvait se soutenir sans l'appui des mots, avec lesquels ils formaient une unité indissociable, et irremplaçable, que je présentais instinctivement, et qui, seule, pouvait guider de façon sûre l'articulation, la modulation et l'intonation de ma voix.

Pour chanter juste, il fallait donc réécouter, et mon attention, jusqu'alors flottante, s'efforçait de se concentrer sur le texte qui m'avait d'abord échappé. Les zones d'ombre s'éclairaient ainsi peu à peu, et les paroles, à

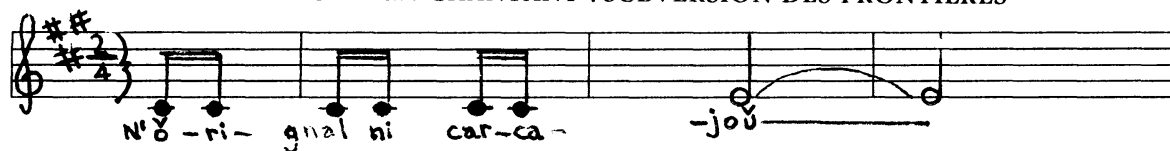
leur tour, l'une après l'autre, s'imprimaient dans ma mémoire vive. Mais d'une toute autre façon que les mots lus dans les livres. Ceux-là, comme les lettres d'un jeu de caractères typographiques, constituaient autant d'unités discrètes, à ma disposition dans le magasin de l'atelier verbal ; et je pouvais les réutiliser et les recombinaison à discrétion dans mes propres phrases, écrites ou parlées. Les paroles de la chanson, elles, n'étaient pas séparables les unes des autres ; souvent, pour en retrouver une seule, il me fallait reprendre, du début, l'ensemble de la chanson. Car ce vocable n'était pas un simple signe linguistique ; il avait une physionomie mélodique et rythmique, que je ne pouvais retrouver qu'en le remettant à sa place dans la phrase musicale. Il n'était pas, comme tel, réutilisable dans un autre contexte, mais seulement répétable, indéfiniment et délicieusement.

Ces mots (en)chantés n'appartenaient pas tout à fait à la langue, et parfois, ils ne lui appartenaient pas du tout. Certains d'entre eux s'imposaient à moi sans que je les aie compris. Pour une part, il s'agissait simplement de mots que je ne connaissais pas encore. Ainsi, j'ai mis très longtemps à savoir ce que signifiait un vers de « la Mort de l'ours », de Félix Leclerc ¹ : il s'agit de la réponse de Petit Loup à Papa Loup, qui lui annonce son intention d'aller porter hommage à l'Ours blessé, roi des animaux. Petit Loup rétorque par une protestation de piété filiale : « N'original ni carcajou/ Je ne connais roi que vous ».

Je n'avais pas reconnu le mot *original*, dont j'ignorais, en bon petit citoyen français, la signification, et qui d'ailleurs, provient d'une langue toute différente de la nôtre. Je me doutais bien qu'il s'agissait de quelque animal, puisque je connaissais plus ou moins le « carcajou ». Mais je n'aurais même pas eu l'idée d'aller rechercher le mot dans le dictionnaire, non par simple paresse, mais parce que je savais que je ne l'y trouverais pas. Et de fait, il ne s'y trouve pas. Car ce que j'avais entendu, ce n'était pas le lexème *original* tel qu'on le voit écrit dans les encyclopédies, mais une sorte d'hyperlexème : *noriginal*, formé par la crase de la conjonction « ni » et du substantif « original », que Félix Leclerc enchaîne sans la pause qu'appellerait l'hiatus : « Ni/ original », et en opérant, pour les besoins du mètre heptasyllabique et du rythme de la chanson, une apocope qui amuit de manière tout à fait exceptionnelle le /i/ final du premier mot. De plus, Leclerc ne prononce quasiment pas la consonne finale d'*original*, qui peut d'ailleurs être aussi bien un *c* qu'un *l*, si bien que le mot s'agglutine aussi avec les suivants sans solution de continuité, d'autant que l'artiste ne fait quasiment pas entendre l'accent de fin de groupe que devrait porter sa dernière syllabe, ni la pause qui devrait le suivre dans une phrase parlée : « ni orignâl/ ni carcajou ». L'interprète accentue plutôt la première syllabe, et place le seul accent fort en fin de vers :

1 Paroles et musique de Félix Leclerc, Disque Philips 849. 491 BY, Productions Francis Lemarque, 1969.

LA MÉMOIRE EN CHANTANT : SUBVERSION DES FRONTIÈRES



Les mots composant ce vers, chantés d'un seul tenant, et d'un seul élan, sont perçus comme une sorte d'hyperlexème ou de syntagme indissociable, dont l'unité est encore renforcée par la reprise de sonorités identiques ou voisines : triple répétition du son /n/, modulé en /ɲ/, écho inversé entre /iɲ/ et /ni/ triple assonance en /a/ : /nɔRiɲaniKaɾKaʒu/. Du fait de cette homogénéité phonétique, de cette absence de démarcation lexicale, intonative et rythmique, ce vers ressemble à l'une de ces jaculations verbales dépourvues de signification qu'on trouve dans les formules magiques et dans les comptines ou les jeux d'enfants, du type *Abracadabra* ou *Amstramgram*. Si ces formules n'ont pas de valeur sémantique précise, elles ont en revanche une valeur illocutoire et performative, au service des fonctions émotive, conative, phatique ou poétique du langage, par l'effet que leur rythme produit sur le locuteur et l'interlocuteur, et par l'accent qu'elles font porter sur la structure même du message.

Quand j'étais enfant, j'interprétais *Norignanticarcajou* à la fois comme une sorte d'onomatopée, connotant la bouderie de Petit Loup, par analogie avec *gnagnagna*, et comme une formule de type conjuratoire, par analogie avec « Croix de fer Croix de bois ». Car le lien logique de ce syntagme avec le suivant n'est rien moins qu'évident, du fait de la très longue pause de fin de vers, qui souligne de l'absence d'articulation syntaxique, et du fait de l'inversion des deux membres de phrase. On aurait mieux compris si Leclerc avait écrit : « Je ne connais d'autre roi que vous, / Ni orignal ni

carcajou ». Mais l'essentiel, pour l'auditeur d'une chanson, n'est sans doute pas de comprendre ; et le caractère énigmatique de ces vers ne faisait pour moi que renforcer le plaisir pris à les entendre et à les chanter.

Ce flottement de sens provenait sans doute d'une compétence linguistique encore limitée, mais surtout de l'interférence entre la phrase verbale et la phrase musicale, et notamment des distorsions que les exigences du rythme et de la mélodie, et les inflexions de la voix du chanteur imposaient au découpage habituel de la chaîne signifiante, dont les éléments se trouvaient redistribués en une séquence inédite.

Ce brouillage des frontières entre les mots, les groupes de mots, et parfois même entre les phrases, me paraît un des aspects les plus intéressants de la transformation que la conjonction de la musique avec les paroles, dans la chanson, fait subir au fonctionnement habituel de la langue.

Je me propose d'illustrer et d'analyser plus avant ce phénomène à propos d'un autre exemple, emprunté à Georges Brassens, qui est sans doute un des auteurs-compositeurs-interprètes à avoir exploité de la façon la plus audacieuse et la plus radicale ces « conflits de frontière » entre phrase musicale et phrase verbale. Un des ressorts les plus puissants de l'art de Brassens tient en effet à un déphasage systématique entre la distribution des valeurs d'intensité, de hauteur et de durée dans la phrase chantée, et celle à laquelle l'usage linguistique nous habitue dans la phrase parlée.

Un des cas les plus frappants de ce déphasage se trouve dans la chanson intitulée « le Vin »², qui nous fait entendre une parole complètement perturbée par l'ivresse : celle que procure le Vin, certes, mais plus fondamentalement, celle du chant, qui déplace les contours codifiés du discours pour nous donner à ouïr et à jouir d'un autre *accent* de la langue. Pour attirer l'attention sur les différents procédés grâce auxquels la phrase musicale remodèle et module la phrase verbale, j'ai reporté sur celle-ci quelques signes dont j'expliquerai la signification dans les pages qui suivent, essentiellement consacré à l'analyse du premier couplet de la chanson.

Le premier effet de la scansion musicale du texte est ici, comme dans beaucoup de chansons de Brassens, de dissocier des éléments syntaxiquement, sémantiquement, voire morphologiquement solidaires. J'ai signalé ces coupures contraires à l'usage linguistique par des barres obliques (/) : on en trouve deux exemples dès la première phrase musicale, aux mesures 4 à 8 : « Avant de chanter/ Ma vi', de faire des/ Harangues ».

Ces coupes sont d'autant plus frappantes qu'elles interviennent en un point tout à fait nodal du groupe de mots, séparant, à l'intérieur du groupe verbal, le verbe de son complément d'objet direct, et à l'intérieur du groupe nominal, le déterminant du substantif qu'il détermine. Elles sont obtenues

par un transfert d'accentuation : l'accent de fin de groupe, qui devrait être le plus fort en intensité et en durée (notées v et —), est, dans le premier cas, reporté sur une syllabe antérieure, normalement à peine accentuée :

« Avant de chanter Ma vi' »

et, dans le second cas, devancé et comme désamorcé par l'accentuation d'un mot-outil proclitique, ordinairement atone : « des ». On retrouve le même effet au début de la seconde phrase musicale, à la mesure 8, où la préposition « dans » se trouve accentuée, principalement par l'allongement de la noire pointée. L'effet de coupure est ici cependant moins net, parce que la tenue de la note évite d'interrompre le flux sonore, et surtout parce que l'accentuation ne coïncide pas, comme c'était le cas pour « chanter », avec une intonation descendante (notée v), réservée dans la phrase parlée aux fins de groupe et surtout aux fins de phrase.

Du fait de cette chute mélodique, « chanter » est d'abord perçu comme intransitif ; et la retombée de la voix sur le « -gues », normalement non vocalisé³ de « harangues », après la longue modulation qui affecte sa seconde syllabe, donne à ce mot une valeur de ponctuation conclusive, soulignée par le demi-soupir qui suit. Or, rhétoriquement, ce mot est, tout au contraire, situé au terme de la protase, qui devrait être souligné par une élévation de la voix, appelant immédiatement

2 Paroles et musique de G. Brassens, éd. musicales 57 ; on trouvera reproduits ci-contre la partition et le texte, tels qu'ils ont été recueillis dans l'*Antibologie Georges Brassens*, vol. 2, éd. musicales 57, p. 14-15, 1981.

3 Cette vocalisation inhabituelle est ici marquée par l'encerclement de la voyelle muette.

l'intervention de l'apodose. On voit ici comment l'intonation musicale désarticule non seulement le groupe de mots, mais la phrase : à une phrase verbale unique, correspondent deux phrases musicales, à la charnière desquelles le mot « harangues » occupe une place ambiguë et flottante, dissocié du verbe qu'il complète (« fair' ») par l'accentuation du déterminant « des », et séparé de l'apodose suivante par une pause et une intonation descendante. Enfant, connaissant mal ce mot, je l'interprétais comme une sorte d'interjection, de sens indéterminé, à valeur de ponctuation finale, de type *lalalère*.

Car le vocable lui-même se trouve disloqué par le rythme et la mélodie : une variation de hauteur (notée \sim) distord, distend et autonomise la syllabe « —ran » dans « harangues ». Encore est-ce là un traitement du mot auquel la musique vocale nous a suffisamment accoutumés pour qu'il ne porte pas atteinte à la perception de l'unité lexicale, retardée, mais préservée par la tenue de la note et le *legato* de la mélodie. Plus inhabituels et perturbateurs sont les effets de l'allongement ou de la réaccentuation qui mettent en relief et isolent quasiment, à l'intérieur de certains mots, une syllabe ordinairement brève ou atone. Un bon exemple en est fourni, à la mesure quatorze, par l'allongement et la suraccentuation de la syllabe initiale de « genre » : *gen-*, qui a aussi pour conséquence de rendre indépendante la syllabe finale : *-re*, en général non vocalisée :

J'suis issu de gens
 Qui' étaient pas du ^vgen-
 r©sobre...

Cette pratique porte atteinte à la structure profonde de la langue, puisqu'elle conteste le partage entre les deux niveaux d'articulation distingués par la linguistique structurale. Elle aboutit en effet à donner quasiment statut de monème à des unités *a priori* dépourvues de signification, comme la syllabe *gen-*, qui est mise exactement à la même place et sur le même plan que le substantif « gens ». Or, cette équivalence n'est pas seulement destinée à mettre en valeur la rime, en prolongeant la chaîne des assonances en $/\tilde{a}/$ qui parcourt tout le début du couplet (« avant de chanter », « harangues », « langue »). L'homophonie, dans la chanson comme en poésie suggère homonymie et synonymie : tout se passe pour l'oreille et l'esprit, comme si *gen-* et « gens » étaient un seul et même mot, ou avaient un sens voisin. Un exemple encore plus net d'équivoque morphologique, lexicale, et sémantique se rencontre aux mesures dix-sept et dix-huit, où sont homologués un monème (« jus ») et un syntagme formé de deux monèmes (« j'eus »), comme si le sujet lui-même se confondait avec son premier objet, le *je* étant inclus dans le *jus* par le biais de *j'eus*.

Mais, s'il exploite ainsi la divisibilité du signifiant, Brassens, par l'effet même de ces coupes incongrues, crée aussi des regroupements et des associations inattendus, que je souligne par un trait de liaison (\sim). Les syllabes ou les mots isolés de leur contexte syntagmatique ou lexical normal sont en effet rapprochés d'autres éléments de la chaîne verbale, avec lesquels ils n'ont parfois syntaxiquement ou sémantiquement rien à faire, à cause de la suppression, notée (),

des accents de groupe et des pauses qui devraient les séparer.

Ainsi se constituent d'étranges séquences, qu'on n'ose pas appeler des syntagmes, tant elles défient les lois de la langue et de la logique, de purs agrégats sonores, favorisés souvent par un rythme serré de croches comme « Qu(i)' étaient pas du gen- », aux mesures quatorze et quinze, ou « Ma vi'(.), de fair' des », aux mesures cinq et six. Les couplets suivants offrent des exemples encore plus saisissants de ces découpages aberrantes prélevées sur la chaîne signifiante. Je citerai simplement les trois premiers vers du 3^e couplet :

« Quand on est un sa-^v /
 ge(.), et qu'on a du sa-^v /
 voir-boir[©] »

pour l'accent qu'ils font porter sur le *sa-* (sur le Ça ?) au détriment du « savoir » et de la « sagesse », et au profit du « voir » et du « boire ». Cas exemplaire et emblématique d'un traitement de la langue qui se détourne des exigences de la signification pour se livrer à l'ivresse des sens.

C'est sur quelques enjeux théoriques de ce détournement de la langue, opéré par Brassens et par bien d'autres auteurs-compositeurs, que je voudrais conclure.

On insiste souvent sur la convergence ou la congruence entre langue et musique, qui distinguerait la chanson populaire du chant classique, par exemple, ou du *bel canto*, dans lesquels le texte n'est plus qu'un prétexte, entièrement soumis à la loi musicale, qui enfreint ou ignore parfois délibérément les règles d'accentuation et d'articulation

du discours. Néanmoins, dans la chanson elle-même, et surtout chez un poète comme Brassens, il subsiste toujours un écart entre la phrase verbale et la phrase musicale ; et c'est cet écart qui est productif. Il ouvre un espace de jeu, où paroles et musique entrent en interaction, tantôt pour se compléter, tantôt pour s'affronter : la mélodie porte le texte, mais elle le déporte aussi. Et cette interférence aboutit à une réévaluation de certaines composantes de la langue, voire à une véritable transformation de celle-ci.

En particulier, les distorsions introduites par la réaccentuation musicale du texte révèlent l'intervention décisive, dans la constitution du sens même d'un énoncé, de ces traits prosodiques que notre culture écrite nous conduit trop souvent à sous-estimer. Ces traits jouent un rôle capital dans toutes les formes de communication orale ; on les qualifie souvent de « supra-segmentaux », car ils ne sont pas repérables au niveau de ces « unités discrètes » qu'une linguistique de l'écrit a tendance à valoriser trop exclusivement. Leur soulignement ou leur déplacement musical fait apparaître l'importance des phénomènes de synthèse et des effets de continuité dans la construction et la perception du message linguistique, qu'on réduit trop souvent à une addition de « traits distinctifs », encodés et décodés analytiquement. Comme l'écrit Paul Zumthor, « la voix unit », alors que « l'écriture distingue » (p. 108).

Or, si dans l'énoncé oral habituel, ces traits prosodiques restent en général subordonnés à la structure syntaxique et sémantique de la phrase, dont ils soulignent les

articulations ⁴, dans la chanson au contraire, ils tendent, nous l'avons vu, à brouiller les démarcations logiques, à créer des syntagmes obéissant à d'autres lois que celles du sens. Mais quelles sont précisément ces lois qui régissent les coupures ou les regroupements aberrants opérés par la scansion musicale des textes de chanson ?

Elles sont d'abord, sans doute, d'ordre poétique : la mesure et la mélodie, comme le mètre et la rime, valorisent les propriétés signifiantes des mots, ou plutôt les révèlent et les réévaluent. Un accent musical, comme un accent métrique, remodèle le relief intonatif d'un mot, renouvelle la perception que nous en avons : je ne savais pas que « harangue » pût se prononcer / 'aRa-āgə/. Mais au-delà, la découpe de la phrase musicale crée, comme le vers, des séquences verbales souvent inédites et inouïes, que l'on peut assimiler à de véritables créations lexicales : « de plusieurs vocables » elle « refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire », et « nous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution » (Mallarmé, p. 252).

Le plaisir que nous prenons à de telles séquences est doublement poétique : il tient à leur qualité « incantatoire », mais aussi à l'impression qu'elles nous donnent de recréer la langue. Elles témoignent que l'idiome n'est pas un territoire fermé, aux frontières à jamais fixées, mais qu'on peut les déplacer pour s'y déplacer, sans pour autant se placer hors-la-langue. Celle-ci est une aire transitionnelle,

qui laisse à chaque locuteur une marge de jeu suffisante pour s'exprimer de façon inventive, sans rompre nécessairement la communication.

Cette recréation de la langue par la chanson se fait souvent, comme en poésie, aux dépens du sens logique et dénotatif, au profit de la signification affective, comme le suggère L.-J. Calvet, qui oppose « le code linguistique, digital, support de la dénotation », au « registre supra-segmental, non linguistique, support éventuel de la connotation » (p. 44). Mais ce déplacement de sens, est en règle générale, plus ouvertement « récréatif », ludique et subversif, dans la chanson. Celle-ci procure un plaisir moins épuré qu'une poésie plus savante : une volupté parfois très directement érotique, née d'un contact intime entre le corps de la langue et celui du chanteur, qui en jouit oralement, par la mobilisation des organes de la phonation, tactilement, car la voix ⁵ caresse les contours des vocables et des phrases, analement car elle en remodèle le relief, génitalement, puisqu'elle les percute et les transperce...

N'y a-t-il pas quelque analogie entre les discordances que la musique introduit dans la chaîne signifiante et le fonctionnement inconscient du langage ? Elles font songer à la double inscription divergente des signifiants du désir dans le texte conscient et dans celui de l'inconscient : écart qui est à la source de bien des pathologies, mineures ou majeures, mais aussi de menus plaisirs comme ceux du rêve ou du jeu de mots. Les deux opérations fondamentales que Freud y a

⁴ Voir notamment à ce sujet W. Zwanenburg.

⁵ Et les gestes, en performance.

repérées me semblent très actives dans la scansion et dans la réception des textes de chanson : la réaccentuation des vocables y produit des effets de déplacement et de condensation. Rappelons, au début du troisième couplet de la chanson « le Vin », le transfert d'accent et de sens, de « sage » et « savoir », au profit de *sa-* et de *qu'on*, assorti de la création d'un « mot-valise » : *voir-voire*. Ces effets ne sont pas plus innocents dans la chanson que dans le trait d'esprit : il s'agit de ruser avec la censure, en feignant de respecter les règles de la langue, tout en leur superposant une autre logique, au service de l'expression des pulsions. Ces procédés permettent de jouer à cache-cache avec la langue, entre sens et non-sens ; l'auditeur croit comprendre, jusqu'au moment où il bute sur un passage inintelligible, qui l'oblige à comprendre *autrement* : à entendre un sous-entendu, selon l'alternance de « sidération » et de « lumière », caractéristique de la réception du *Witz*.

Dans son célèbre texte sur *l'Instance de la lettre dans l'Inconscient*, Lacan recourt au modèle de la partition musicale pour combattre l'idée saussurienne d'une pure linéarité du discours : « il suffit d'écouter la poésie [...] pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition » (p. 503). Les subtils déphasages qui s'introduisent dans toute chanson, entre phrase musicale et phrase verbale, évoquent le glissement, postulé par Lacan, de la chaîne des signifiants par rapport

à celle des signifiés inconscients. Tout l'art de l'écoute analytique consiste à repérer les « points de capiton » où les éléments de ces deux chaînes se rencontrent, produisant un effet de vérité. Or ces ponctuations, grâce auxquelles l'affect inconscient parvient à trouver sa place et son accent dans la chaîne signifiante ne se confondent pas avec les démarcations logiques et morphologiques du discours de l'analysant. Elles transgressent très souvent les frontières de mots et de phrase, et ce n'est pas un hasard si Lacan, pour désigner ce régime verbal forge un mot-valise : *lalangue*, et si son propre discours est truffé de métaplasmes, de métataxes, et de métalogismes ⁶.

Le chiffre du désir inconscient s'inscrit souvent, selon Serge Leclaire, dans une « formule littérale », qui emprunte aux mots de la langue des syllabes qu'elle redistribue en une séquence inédite et énigmatique, obéissant à des exigences d'ordre rythmique et quasi-gestuel, plus que sémantiques. La jaculation du Rêveur à la Licorne : « Pôor (d) j'e - li » (Leclaire, p. 112), avec sa modulation et son contre-accent initial, son apocope et sa coupe centrale, me semble proche des syntagmes isolés par la scansion musicale des textes de chanson, tels que : « M' trouver au pied d'u- ne souche », au second couplet de la chanson « le Vin ». Si ces fragments de phrase musicale et verbale hantent aujourd'hui encore ma mémoire affective, n'est-ce pas qu'ils rencontrent, en quelque point de capiton secret, le texte troué de mon Inconscient ?

6 Voir à ce propos, J.-B. Fages, p. 74 sq.

LA MÉMOIRE EN CHANTANT : SUBVERSION DES FRONTIÈRES

Références

- CALVET, Louis-Jean, *Langue, corps, société*, Paris, Payot, 1979.
- FAGES, Jean-Baptiste, *Comprendre Jacques Lacan*, Toulouse, Privat, 1971.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LECLAIRE, Serge, *Psychanalyser*, Paris, Seuil (Points), 1968.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, Paris, Gallimard (Poésie), 1976.
- ZUMTHOR, Paul, *la Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Essais et Conférences du Collège de France, Paris, PUF, 1984.
- ZWANENBURG, Wiecher, *Recherches sur la prosodie de la phrase française*, Leyde, Universitaire Pers Leiden, 1965.

LE VIN

Paroles et musique de
Georges BRASSENS

Moderato

Slm DO FA#7 Slm

1. A -

5 Slm 6 DO 7 DO 8 FA#7

vant de chan-ter / Ma v(.) de fair des / Ha - ran - gués Dans

9 Slm 10 DO 11 DO 12 FA#7

ma gueil' de bois J'ai tour-né sept fois Ma lan - gué... J' suis

13 Slm 14 DO 15 FA#7 16 Slm 17 Slm

is - su de gens Qui é - taient pas du gen - re so - bre. On con - te que j'eus La

LA MÉMOIRE EN CHANTANT : SUBVERSION DES FRONTIÈRES

1. 2. 3. 4. 5. FIN

DO FA#7 Sim Sim

té - tée au jus / D'oc - to - - - - - ble

2. Mes
3. Quand
4. Ja -
5. Hé - -ne...

1. Avant de chanter
Ma vi', de fair' des
Harangues,
Dans ma gueul' de bois
J'ai tourné sept fois
Ma langue...
J' suis issu de gens
Qui' étaient pas du genre
sobre...
On conte que j'eus
La tétée au jus
D'octobre...

2. Mes parents ont dû
M' trouver au pied d'une
souche,
Et non dans un chou,
Comm' ces gens plus ou
Moins louches...
En guise de sang,
(O noblesse sans
Pareille !)
Il coule en mon cœur
La chaude liqueur
D' la treille...

5. Hélas ! il ne pleut
Jamais du gros bleu
Qui tache...
Qu'ell's donnent du vin,
J'irai traire enfin
Les vaches...
Que vienne le temps
Du vin coulant dans
La Seine !
Les gens, par milliers,
Courront y noyer
Leur peine...

3. Quand on est un sage,
et qu'on a du savoir-boire,
On se garde à vue,
En cas de soif, une
poire...
Une poire... ou deux,
Mais en forme de
Bonbonne,
Au ventre replet
Rempli du bon lait
D' l'automne...

4. Jadis, aux Enfers,
Certe', il a souffert,
Tantale,
Quand l'eau refusa
D'arroser ses amygdales...
Être assoiffé d'eau,
C'est triste, mais faut
Bien dire
Que, l'être de vin,
C'est encore vingt
Fois pire...

SIGNES



coupe dissociant des éléments solidaires



liaison associant des éléments non-solidaires



accentuation de syllabes atones ou faiblement accentuées



allongement



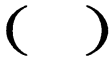
intonation descendante



intonation ascendante



modulation



effacement d'un trait prosodique



vocalisation d'une voyelle muette