

## « Tu m'aimes-tu » : le Récit en creux d'une passion

Roger Chamberland

Volume 27, Number 3, Winter 1995

Poétiques de la chanson

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501094ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501094ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chamberland, R. (1995). « Tu m'aimes-tu » : le Récit en creux d'une passion. *Études littéraires*, 27(3), 41–50. <https://doi.org/10.7202/501094ar>

Article abstract

This article examines the relations between literature and the song. More specifically, it analyzes Richard Desjardins's « Tu m'aimes-tu » from the vantage point of the semiotics of reception, with special attention to the relation between music and text. This song, which brought its author into the public eye, constitutes at its core a recital that draws together the narrative strands implied in the nine other pieces in the album of which it is part. Starting from a number of discrete givens relative to space, time and diegesis, the general schema underlying the piece can be reconstructed. Following the unfolding of the song as it impresses the hearer at its first hearing, the author examines the means whereby the sense of the song; is constructed out of the minimal information that it provides.



# « TU M'AIMES-TU » : LE RÉCIT EN CREUX D'UNE PASSION

*Roger Chamberland*

« Je sais, on veut à la Musique, limiter le mystère ;  
quand l'écrit y prétend »

Mallarmé

■ Les rapprochements possibles entre la chanson et la littérature sont nombreux, mais celui qui vient le plus naturellement est sans doute celui qui concerne la poésie. Rappelons simplement que, étymologiquement, chanson désigne, comme nous l'apprend Alain Rey : « [une] pièce en vers destinée à être chantée » et « poésie » (XII<sup>e</sup>s.) désigne de manière générale une composition chantée, divisée en couplets d'où, par métonymie, le texte ou la mélodie qui l'accompagne» (*le Dictionnaire historique de la langue française*, p. 386). Bonnet blanc et blanc bonnet ! Si, à l'origine, les termes semblent équivalents, l'un et l'autre mot ont évolué au fil des transformations institutionnelles du champ littéraire et musical et de la redéfinition qui s'établit, par consensus social, sur une acception commune jusqu'à ce que, à nouveau, les règles soient battues en brèche et contestées. D'une certaine manière, cette équivalence étymologique tend à privilégier le rythme comme

paramètre commun dominant de la poésie et de la chanson, même si, à l'interprétation, l'une et l'autre présentent des différences notables. La forme externe, rime et métrique, oblitère la forme interne, le contenu, pouvant relever aussi bien du domaine lyrique, dramatique ou narratif, comme l'a bien montré Paul Zumthor dans ses divers écrits sur le Moyen-Âge et la poésie orale.

La chanson, telle qu'on la connaît maintenant, compte plusieurs formes qu'il serait difficile à décrire à l'aide d'une seule définition, aussi large soit-elle. Poser la poéticité comme critère exclusif d'un texte de chanson, c'est négliger toutes ces pièces faisant appel qui au récit, qui à la dramaturgie, qui à la nouvelle. Ainsi on constate que nombre de chansons racontent une histoire ou accumulent une suite d'indices, de descriptions qui ont moins pour fonction de mettre sous tension — comme dans le récit canonique — que de créer un climat où l'on distingue deux composantes : une première, où les

figures extéroceptives, la musique sous toutes ses formes — celle des instruments et celle de la voix — vont être intériorisées ; et une seconde où les figures intéroceptives — les langages musical (ballade, rock, etc., enchaînement mélodique, harmonique, timbres et hauteur) et textuel (enchaînement des mots, des phrases, alternance des couplets et du refrain) vont se confondre avec les premières, selon les catégories proprioceptives, afin de former un élément coagulant le sens dans un mouvement incessant de va-et-vient entre soi et la chanson. Autrement dit, nos perceptions externes rejoignent nos perceptions internes dès lors que l'on se place en situation d'écoute et de construction du sens. Dans un premier temps, la connaissance antéposée permet l'identification du genre, du style, de l'interprète ; dans un deuxième temps, la connaissance postposée, acquise au fur et à mesure de l'audition, contribue à la mise en forme de la structure narrative, à l'intelligence des images, des lieux, des personnages, et ainsi de suite. L'information « sensible » viendra poser une zone de dialogue avec l'information « narrative », créant ainsi un interface sémantique. Parlant de la musique, Claude Lévi-Strauss a bien défini le rapport métonymique de la musique avec l'auditeur :

[C'est] l'auditeur qui investit une ou plusieurs significations virtuelles dans le schème, de sorte que l'unité réelle [...] de l'œuvre musicale ne se produit qu'à deux, dans et par une sorte de célébration. L'auditeur en tant que tel n'est pas créateur de musique [...] mais une place existe en lui pour elle : c'est donc un créateur « en négatif », de qui la musique émanée du compositeur vient combler les creux [...]. Ainsi se reconstitue dans un pseudo-langage l'union du son, proposé par le compositeur, et du sens

détenu à l'état latent par l'auditeur. [...] D'où cette sorte d'accouplement intellectuel et affectif qui s'opère entre le compositeur et l'auditeur. L'un n'est pas moins important que l'autre, car chacun détient un des deux « sexes » de la musique dont l'exécution permet et solennise l'union charnelle. (Lévi-Strauss, 1971, p. 585.)

Nous nous plaçons, on l'aura remarqué, du côté de la réception du discours, de l'effet esthétique, pour reprendre les termes de Wolfgang Iser, dans la mesure où la construction du sens n'est possible que dans l'acte de lecture, ici l'audition. Dès lors, ce qui nous intéresse, c'est d'étudier plus à fond les mécanismes par lesquels l'auditeur (ou le lecteur en lui qui ne peut se passer du livret) élabore une structure de significations à partir d'une succession de faits relativement désordonnées, à caractère indiciel plus que fonctionnel, dans le sens où l'entend Roland Barthes, c'est-à-dire qui servent moins à l'évolution du récit qu'à la mise en place d'éléments qui nous renseignent sur les actants, la diégèse, le temps, l'espace, etc., compte tenu de la brièveté de la forme chansonnière qui excède rarement trois minutes à trois minutes et demie. Cette concision force à supprimer les détails, les descriptions excessives, les portraits précis et les développements diégétiques pour ne garder que les faits, les gestes, les paroles qui participent à la mise en place d'une structure de sens. À ces données propres à une chanson s'ajoutent celles qui concernent la succession des pièces et l'univers particulier de l'album pouvant contenir en moyenne de dix à douze chansons. Celles-ci sont comme autant d'échos à d'autres images et événements déjà entendus et dont le sens serait resté en suspens.

Dans le cadre de cet article, nous aimerions proposer une sémiotique de la « lecture », prise dans un sens large d'écoute musicale et de décodage de texte, afin de mettre en évidence le processus par lequel se construit le sens dans une chanson de type lyrico-narratif. Ce type de chanson fait appel à un ou plusieurs réseaux isotopiques gouvernés par une histoire suggérée plutôt que racontée *stricto sensu*. Nous voudrions développer un mode d'approche qui convienne adéquatement à ce genre de discours que l'on pourrait dire discontinu, à partir duquel il soit possible de considérer à la fois les paroles et la musique, entendu comme une expérience sensible dans la mesure où nous considérons que la chanson n'a d'existence que dans la double conjonction du texte et de la musique, de la voix porteuse et de l'interprétation qui remodule un texte écrit à la faveur de l'accent, de la prononciation et du phrasé <sup>1</sup>.

Nous avons choisi la chanson de Richard Desjardins, « Tu m'aimes-tu » de l'album éponyme, parce que cette chanson associe bien paroles et musique pour créer un climat de tension dramatique dont participent le texte, la musique et le phrasé vocal, jusqu'à sa résolution finale que résume pertinemment l'interrogation du titre. Dans un premier temps, nous dresserons la synopsis de la chanson telle

qu'elle se découvre progressivement au gré de son écoute, mais qui trouve une certaine résonance dans la suite de l'album. C'est dire que nous partons du principe qu'il y a formation d'un noyau sémantique qui se constitue temporairement à la première audition et se consolide au fur et à mesure que les autres chansons dévoilent l'univers singulier de Desjardins. Dans un deuxième temps, nous reviendrons sur le cadre théorique et méthodologique esquissé plus haut afin de compléter et de mettre en évidence les mécanismes cognitifs qui agissent lors de l'écoute d'un album.

#### « Tu m'aimes-tu » : la première écoute

Disons d'abord que la chanson « Tu m'aimes-tu » de Desjardins est de forme relativement régulière : structure textuelle et structure musicale sont reprises trois fois avec quelques modifications, séparés à chaque fois par un îlot musical important d'une dizaine de mesures. Les paroles et la musique présentent, de bloc en bloc, les mêmes caractéristiques <sup>2</sup>. Pour notre part, nous nous en tiendrons à la version parue sur la partition puisque, en définitive, c'est elle qui permet la reproduction la plus précise de la chanson. L'introduction musicale suggère d'emblée une certaine atmosphère à la pièce par la répétition de la

---

1 Des exemples multiples seraient à invoquer ici, mais on se limitera à renvoyer le lecteur à l'article de Louis-Jean Calvet qui, dans le présent dossier, en fait la démonstration à partir d'une chanson de Georges Brassens.

2 À cet égard, il est bon de souligner que les paroles reproduites sur la partition, sur le feuillet du disque et celles qu'a publiées VLB éditeur dans *Paroles de chansons* en 1992 présentent nombre de variantes qui risquent d'invalider toute analyse formelle des textes. De plus, des variantes plus ou moins importantes sont perceptibles lors de l'écoute.

première mesure, mais aussi par l'utilisation en séquences variables des mêmes notes (la-mi-mi-la/ mi-mi-la-mi/ mi-la-mi-la). À l'intérieur du premier bloc, composé des quatre premières strophes, Desjardins fournit quelques indices sur les personnages, les lieux, et l'action. Il ne s'agit pas d'une description systématique, mais d'évocations lyriques dont la signification se précisera progressivement.

L'attente de l'auditeur est en quelque sorte fixée par les premiers vers où le narrateur décrit le corps d'une personne en multipliant les métaphores relatives au désert, à la tempête et à l'oasis comme si elle était un paysage. Nous assistons donc à « une sorte de dédoublement du sujet en sujet percevant [...] qui apparaît nécessaire pour justifier les dysfonctionnements du discours, les transes du sujet s'appropriant et métaphorisant le monde, mais aussi l'existence d'un fil ténu, la fiducia intersubjective, qui soutient la vérité discursive » (Greimas et Fontanille, 1991, 19). Dans les trois derniers vers, le narrateur change de registre comparatif et suggère une énigme qui constitue le cœur de la chanson : « Moi j'reste là les yeux ouverts / Sur un mystère pendant que toi tu dors / Comme un trésor au fond de la mer ». Quel est ce mystère sur lequel le narrateur a les yeux « ouverts » ? Déjà l'auditeur peut anticiper sur la nature de ce mystère et formuler diverses hypothèses : quelle est la tempête dont on parle ? La femme est-elle morte ou seulement assoupie ? Quelle est la situation véritable du couple ? Où sont-ils ? Et cette angoisse devant le mystère est d'autant plus grande qu'elle l'empêche de respirer et menace de

l'étouffer, voire de le tuer, comme le suggère la deuxième strophe, dont l'énonciation est plus rapide, accusant en quelque sorte une sensation d'étouffement signifiée par des vers plus courts, cinq et six pieds, comparativement à des vers de huit et dix pieds dans la première strophe. Musicalement, il y a également brisure dans le rythme puisque Desjardins précipite les trois derniers vers, comme le précise la partition qui commande le passage 4/4 à 2/4 et 3/8. Un changement de tempo nous fait passer des mesures simples propres à la ballade à des mesures composées devant permettre la coïncidence des paroles et de la musique.

Dans la troisième strophe, apparaît un autre personnage, la femme de ménage, qui alimente l'équivoque quant au lieu (hôtel ou maison privée) et nous donne le temps de l'action (midi moins quart). Selon l'hypothèse que l'on retiendra, on peut poursuivre la représentation et considérer que la femme de ménage aimerait bien terminer son travail sans attendre après ces deux individus qui ne sont pas pressés de sortir de la chambre ou du lit, on ne sait trop. Qui plus est, la femme de ménage est là, à la porte, « pour briser les mirages », donc pour faire disparaître l'illusion, le mystère, qui prévaut jusqu'à maintenant. Suit ce qui va devenir le refrain, un refrain dont seule la première phrase restera intacte tandis que le reste sera modifié lors des deux autres reprises. Desjardins célèbre la beauté surdimensionnée de cette femme dans cette formule répétitive : « T'es tell'ment, tell'ment, tell'ment belle » et à travers diverses comparaisons (« Un cadeau

de la mort/ un envoi du ciel ») qui sont comme autant de qualités superlatives auxquelles le narrateur n'arrive à croire ni mentalement, ni physiquement. À la fin de ce premier bloc, Desjardins interprète au piano un intermède musical, reprenant et développant le thème principal pour redramatiser le contexte énonciatif.

La tension dramatique est marquée, au niveau de l'interprétation vocale, par l'allongement syllabique des mots « boire » et « mer » et par un phrasé plus court dans les trois dernières strophes, comme nous l'avons déjà souligné. Au plan musical, les premières notes vont s'amplifiant à travers des accords plus complexes et des modulations vocales tandis que l'auditeur est en position d'attente, curieux de connaître le dénouement de cette situation à trois personnages : le narrateur je, un être d'une beauté exquise et une femme de ménage.

En résumé, après cette première séquence, un narrateur se trouve dans une pièce quelconque et s'interroge sur la présence d'une femme à la beauté excessive étendue près de lui, morte ou simplement assoupie. Que s'est-il passé ? Un meurtre ? Un acte d'amour ? Ou rien du tout ? Qui sont-ils ? Comment en sont-ils arrivés là ? Plus loin, dans le corridor, une femme de ménage s'impatiente devant la nonchalance du couple qui étire le temps passé ensemble.

Le deuxième bloc reprend la même structure que le précédent : même longueur des vers, même enchaînement dramatique, mais progression temporelle puisqu'il est maintenant « midi moins cinq » : dix minutes se sont écoulées et l'on attend ce qui va se passer. Nous apprenons qu'ils ont couché ensemble mais nous ne savons pas comment s'est terminée la nuit. Le narrateur spéculé sur les motifs qui ont poussé cette femme à faire l'amour avec lui : la première hypothèse est l'affirmation de son complexe d'Edipe « J'dois être le vrai portrait de ton père » ou gageure avec une amie « Pour moi t'as dit à ta chum/ « Check le gars 'ec des lunettes/ M'as gager un rhum que j'y fixe le squelette ». L'imminence d'une « catastrophe » est encore renforcée par la présence de la femme de ménage qui, s'étant rapprochée de la chambre où sont l'homme et la femme, « Compte les naufrages ». Le naufrage peut être perçu comme un événement négatif mais connote la perte de conduite d'un bateau sous la force des éléments naturels ou la rencontre avec un récif ou un haut-fond.

Cette information supplémentaire vient spécifier qu'il s'agit d'une femme d'une rare beauté, d'où la comparaison avec la déesse égyptienne Néfertiti dont le nom signifie « la belle est venue » ; d'un charme irrésistible comme celui d'un *dare-devil*, cet appât que l'on utilise pour la pêche<sup>3</sup> et devant

---

3 On peut aussi comprendre *dare-devil* dans le sens de casse-cou ou d'aventurière si l'on s'en tient au sens du dictionnaire. De fait, rien ne nous autorise à privilégier le sens que nous lui attribuons si ce n'est le fait que nous savons que Desjardins est originaire de Rouyn, une ville du nord québécois réputée pour ses activités de chasse et de pêche.

lequel le narrateur, qui se compare à l'océan, ne peut prétendre à autre chose que de vouloir « [...] toucher à son pied ». La femme de ménage<sup>4</sup>, qui compte les naufrages, ne nous en dit pas plus sur les lieux mêmes où est le couple, pas plus d'ailleurs que nous ne sommes renseignés sur ce que sont ces naufrages. Nous savons seulement qu'ils se sont rencontrés alors que la femme était avec une amie, dans un bar ou dans une maison privée en train de prendre un verre. De fait, ce deuxième bloc poursuit et prolonge les réseaux isotopiques observés dans le premier bloc : isotopie maritime et isotopie esthétique-corporelle. Petit à petit, après l'écoute de ce deuxième bloc, des éléments de sens s'agglutinent au noyau de départ et permettent de lever certaines ambiguïtés et de spécifier, provisoirement, la raison d'être du couple dans la pièce.

Au troisième bloc, la situation se précise puisque le narrateur continue à s'interroger sur les raisons véritables qui ont poussé la femme à coucher avec lui : est-ce parce qu'il l'a sauvée d'un drame physique ou sentimental dans une vie antérieure, puisqu'il n'y a ni raison esthétique, ni raison économique, ni raison de compétence (artistique ?) pour justifier sa présence en ce lieu. Pire encore : l'auteur la soupçonne même d'avoir agi par sadisme (« Tu voulais-tu me tuer ») en cédant à ses avances. Cinq minutes ont passé : « Y est midi tapant/ et la femme de ménage/ A cogne en hurlant/ " J'veux

changer de personnage " ». Cette dernière semble donc vouloir précipiter le dénouement puisqu'elle se fait insistante, impatiente de terminer son travail, mais surtout jalouse jusqu'à souhaiter vouloir prendre la place de l'amante. La strophe finale, quant à elle, livre la clé à partir de laquelle toute la chanson prend son sens, où chaque expression, chaque expectative trouve son point de résolution. D'une part, nous apprenons que le couple est en effet à l'hôtel ; d'autre part, le motif relatif aux intentions de la femme se précise : serait-elle amoureuse de lui, puisque ni l'argent, ni la beauté, ni le talent ont été mis en cause ?

Dès lors, toute équivoque est levée : l'intrigue qui s'est nouée autour du mystère qui mobilise la veille du narrateur est résolue : « Tu m'aimes-tu » répète-t-il, ce qui, dans le contexte qui prévaut ici, peut être paraphrasé par « Est-ce par amour que tu as couché avec moi puisque les autres raisons possibles ne tiennent pas ? » Plus encore, une femme d'une extrême beauté comme toi peut séduire de bien plus beaux hommes que moi, assurément plus fortunés et plus talentueux, alors pourquoi m'avoir choisi si ce n'est par amour ? La musique participe également de cette résolution du mystère puisqu'il y a bris dans la séquence privilégiée à la dernière strophe. Après les trois premiers vers, le piano se tait un temps et le narrateur, à voix nue, s'adresse directement à l'amante : « coudon », — pour « écoute donc » — tu m'aimes-tu, demande-t-il.

---

<sup>4</sup> L'appellation « femme de ménage » se dit au Québec aussi bien pour une employée de maison que pour celle qui fait les chambres dans les hôtels, alors qu'en France ce terme est plutôt réservé pour la première situation.

Le piano reprend les mêmes notes de départ (la-mi-mi-la) puis s'éteint. La boucle est bouclée, même s'il n'y a pas de réponse à la question posée, au moins celle-ci correspond-elle à l'énoncé plus précis du mystère. Comme on le rencontre généralement dans la nouvelle, la fin réserve un « punch » qu'il était possible d'anticiper dans la mesure où le caractère interrogatif<sup>5</sup> du titre se retrouvait dans la structure de la chanson et dans le questionnement du narrateur.

### La fin de l'énigme

On peut maintenant remonter le fil des événements qui se sont produits : deux femmes sont assises dans le bar d'un hôtel ; l'une d'elle se fait séduire ou séduit un homme qui s'y trouve. Ils se rendent dans une chambre de l'hôtel et, après avoir fait l'amour, on peut penser qu'ils s'endorment — ou est-ce seulement la femme qui s'endort ? — jusqu'au petit matin. L'homme, réveillé plus tôt — a-t-il seulement dormi — en proie à l'extase et à la question existentielle qui le tourmente ? —, reste près de son amante, contemple sa beauté et s'interroge sur les motifs qui l'ont poussée à agir ainsi. À l'extérieur, la femme de ménage s'impatiente parce que le couple n'a pas libéré la chambre à onze heures comme il est généralement convenu dans ce genre d'établissement.

On peut emprunter la démarche méthodologique de Michael Riffaterre qui, dans *Sémiotique de la poésie*, distingue une lecture heuristique et une lecture herméneutique. En d'autres mots, la lecture de la poésie, — mais on pourrait ajouter l'écoute de la chanson, — se fait en deux temps : d'une part, un certain décodage se fait en fonction des données suggérées par le texte et, dans une moindre mesure, par l'effet de renforcement de la musique — ceci étant bien entendu relatif à l'auditeur. Dans sa quête de sens, l'auditeur avance par induction, hypothèses plus ou moins bien formulées qui se précisent ou sont abandonnées progressivement. D'autre part, cette lecture heuristique est en quelque sorte reprise à la fin de la chanson et donne lieu à une lecture herméneutique où est approfondi le premier niveau de signification attribué lors de l'écoute. Le sens du texte est entièrement revisité à chaque fois qu'apparaissent de nouvelles informations puisque, à coup sûr, l'auditeur doit lui-même combler les interstices sémantiques, assurer la cohésion formelle, textuelle et musicale de la chanson. Nous avons toujours une idée approximative d'une pièce chantée, dans la mesure où la musique ou la voix va d'abord nous séduire, indifféremment des paroles, parce qu'elle touche l'un de nos sens, s'adresse directement à notre sensibilité<sup>6</sup>. Rappelons-nous la

---

5 Le caractère interrogatif du titre reste en suspens puisqu'il n'y a pas de point d'interrogation nulle part.

6 La chanson « Quand j'aime une fois j'aime pour toujours » de Desjardins en fournit un exemple probant. Dans la version du disque *Tu m'aimes-tu*, Desjardins l'interprète en s'accompagnant à la guitare sèche. Francis Cabrel la reprend sur le disque *Urgence* renforçant le style « country » déjà perceptible sur la version originale. Pier Béland l'interprète en versant nettement dans le style *western* par l'utilisation de la guitare hawaïenne et de l'harmonica.



petite phrase de Vinteuil de Marcel Proust et l'effet particulièrement dévastateur qu'elle peut avoir sur le narrateur. La musique possède ce pouvoir de déclencheur sans qu'intervienne tout un processus d'intellection comme l'exige souvent la lecture. Il n'est pas nécessaire de connaître ou de savoir lire la musique pour être capable d'en jouir, de vivre une expérience esthétique, à la différence de la lecture, qui implique nécessairement une maîtrise plus ou moins développée du français, voire de la lecture, selon la complexité du texte, afin d'en saisir le sens et d'en apprécier la richesse.

D'entrée de jeu, l'auditeur est confronté aux diverses significations potentielles du texte convoquant, bien sûr, ses compétences de lecteur, — Riffaterre dirait d'architecte, — dans la mesure où il s'engage dans une dynamique du signe qui n'aura de cesse qu'au moment où il décidera d'y mettre fin — (On aura remarqué l'ascendance de la théorie du signe de Pierce sur l'approche que nous proposons ici). Cette compétence est relative à la connaissance du lecteur, à son intertexte personnel. Pour la chanson qui nous préoccupe maintenant, celui qui a déjà vu et entendu Desjardins, qui connaît toute son œuvre, sa carrière, la thématique de ses autres pièces, va nécessairement faire intervenir ces éléments dans la démarche sémiotique qu'il entreprendra. En poursuivant l'écoute de l'album, l'auditeur donne plus de prégnance à des éléments pour lesquels il supputait un sens aléatoire et recrée un contexte de production de la chanson à partir des indications données dans les autres pièces. Des

dix chansons qui composent l'album *Tu m'aimes-tu*, huit parlent de l'amour en utilisant même des images qui remodulent celles entendues dans la chanson que nous venons d'analyser : « Étends le sable,/ Allume le brasier/ comme une vague trop grosse/ je m'en viens me briser » (« *Lucky Lucky* »). Quelques-unes se déroulent en Abitibi, d'où est originaire Desjardins, ou y renvoient directement, d'autres font allusion à la vie dans les bars, au travail dans les mines, aux amis, etc. Tout l'album peut être entendu comme une narration en dix parties, dont chacune raconterait un épisode particulier, ou encore comme le « journal d'un séducteur », dont la chanson « Tu m'aimes-tu », sur laquelle nous nous sommes penché, ne serait qu'une aventure parmi d'autres, comme en font état plusieurs autres chansons.

L'amour, la vie dans les bars, l'alcool, la séduction sont autant de thèmes sollicités puis mis de côté au fur et à mesure que la chanson, à son tour, cumule l'information esthétique et sémantique. L'auditeur est, bien entendu, libre d'imaginer les personnages, les lieux, la durée comme il l'entend. Mais, concurremment, la relation établie par l'auditeur avec le personnage principal grâce à la narration au je assure connaissance et reconnaissance, d'où l'impression de familiarité que procure l'écoute d'une chanson et même d'un album de Desjardins. En somme, nous faisons intervenir des préconstruits lors de l'écoute, préconstruits qui relèvent de la nécessité de maintenir un noyau fixe qui assure la cohésion du récit. Comme l'écrit justement Iser : « [...] la

situation qui lie le lecteur au texte et qui se construit au moyen de l'information rétro-active sur les effets de la lecture correspond à la compréhension du texte » (Iser, 1985 p. 171).

D'autre part, il existe un certain nombre de savoirs constitués rattachés à des systèmes de référence qui, dans une certaine mesure, assurent la cohérence formelle entre les individus qui ont en commun ces présupposés, comme Micheline Cambron en a fait la démonstration<sup>7</sup>. Idéologie, culture, imaginaire sont autant de structures cognitives à partir desquelles chemine un auditeur et qu'il fait intervenir dans son décryptage d'une chanson. Le titre même de la chanson « Tu m'aimes-tu » fait référence, par son écart syntaxique, à une culture donnée, celle du Québec. Cet ancrage culturel est renforcé par l'interprétation de Desjardins où s'ajoutent québécoisismes, mots anglais, diphtongaison, élision du « e », etc.<sup>8</sup>. Qui plus est, la forme verbale connote le parler populaire et le français relâché du narrateur, forçant une écoute plus attentive de l'auditeur, déjà sollicité par le réseau

métaphorique de la chanson. La version sonore devient importante, même si le texte se rapproche à maints endroits de la transcription phonétique, car elle fournit un élément discriminant pertinent dans la sémiose puisque l'interprète accentue ou allonge tel mot ou telle syllabe.

De déductions en inductions, l'auditeur s'emploie, avec plus ou moins de fortune, à déployer un certain nombre de présupposés savants, de jeux de connotations qu'il possède tant au plan musical qu'au plan textuel afin de retirer le maximum de sens de cette vaste opération sémiotique. Il existe un vaste répertoire chansonnier qui jongle avec des éléments propres au récit, que l'auditeur doit rassembler afin de se faire une histoire vraisemblable et cohérente. Ces chansons fournissent quelques phrases, des fragments narratifs et des informations minimales juxtaposés à quelques mesures qu'il est possible d'organiser en récit, un récit toujours tronqué<sup>9</sup> qui n'aura d'existence qu'à partir du moment où l'auditeur associera sens et jouissance, procès de connaissance de soi et économie de l'objet esthétique.

---

7 Voir Micheline Cambron, *Une société, un récit*.

8 Par ailleurs, c'est cet accent singulier qui a fait dire au chanteur Renaud que Desjardins devrait chanter dans un français international s'il voulait faire carrière en France. Desjardins a bien reçu le message et a offert, lors de sa première tournée parisienne, une traduction « française » simultanée projetée sur écran au-dessus de la scène.

9 Il existe des chansons plus longues où une histoire entière est racontée. Sur l'album de Desjardins, « Nataq » appartient à ce type de chanson à développement : il y raconte la longue migration d'un couple d'Amérindiens qui traversent, via le détroit de Behring, de la Russie au Canada. La femme est enceinte et l'homme doit trouver un gîte au plus tôt afin de se mettre à l'abri pour l'accouchement imminent.

Références

- ASSELIN, Christiane (sous la direction de), « Des textes qui chantent », *Urgences*, n° 26 (1989).
- BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et littérature*, Paris, Puf, 1994.
- BARRICELLI, Jean-Pierre et GIBALDI, Joseph (sous la direction de), *Interrelations of Literature*, New York, The Modern Language Association of America, 1982.
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit*, Discours culturel au Québec (1967-1976), Montréal, l'Hexagone, 1989.
- DESJARDINS, Richard, *Tu m'aimes-tu*, Disque compact, ABT-CT-4, 1990.
- — —, *Paroles de chansons*, Montréal, VLB éditeur, 1991.
- — —, « Tu m'aimes-tu », partition musicale, Montréal, les Éditions Fukinic/ Musigraphe, 1991.
- GREIMAS, Algirdas J. et FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Philadelphia, Open University Press, 1990.
- MOLINIÉ, Georges et Alain VIALA, *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.
- PAUTROT, Jean-Louis, *la Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- REY, Alain (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1992.
- SAINT-JACQUES, Denis (sous la direction de), *L'Acte de lecture*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994.
- SHUSTERMAN, Richard, *l'Art à l'état vif. la Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.
- THÉRIEN, Robert et Isabelle D'AMOURS, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992*, Québec, I. Q. R. C., 1992.
- ZUMTHOR, Paul, *la Lettre et la Voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.
- — —, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.