

## LA RÉPÉTITION COMME FOND D'ÉQUIVALENCE DANS LA CHANSON

**Giulia D'Andrea**

Université du Salento & Dorif (groupe "Grammaire et Syntaxe")

[giulia.dandrea@unisalento.it](mailto:giulia.dandrea@unisalento.it)

### Résumé

Parmi les fonctions de la répétition au sein du langage (ludique, esthétique, mnémotechnique, expressive, etc.), qui ne s'excluent pas mutuellement mais qui, la plupart du temps, s'entremêlent, on peut inclure celle de fond d'équivalence pour la mise en évidence d'un contraste. À partir de la notion de contre-équivalence (CORNULIER 2004), cet article vise à dresser une typologie des formes de répétition comme fond d'équivalence dans la chanson, un champ d'investigation particulièrement intéressant du fait de sa complexité sémiotique, fondée sur la superposition d'un objet linguistique et d'un objet musical. Le cadre méthodologique choisi pour représenter les différents niveaux auxquels peut se manifester la contre-équivalence est celui de la double articulation du langage (MARTINET 1967) : après avoir illustré des formes de contre-équivalence phonématique et monématique dans les paroles de chanson, nous nous penchons sur l'interface langue-musique, notamment à travers la prise en compte de la contre-équivalence mélodique.

## 1. Introduction

Les études sur la chanson, qui ont porté pendant longtemps sur la seule poéticité des textes, se sont récemment développées selon une perspective différente, tenant compte non seulement de la superposition d'un texte et d'une musique, mais aussi de l'interprétation. Cette approche, appelée « cantologique », se fonde sur une analyse globale de la chanson, en ce qu'elle se réfère aussi à la présence du corps. D'après Stéphane HIRSCHI (2008 : 30), l'élaboration de techniques d'enregistrement sonore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a contribué à ne plus considérer la chanson comme quelque chose d'abstrait mais comme une interprétation concrète, à laquelle s'intègre « une temporalité fixée, un déroulement identiquement rythmé et mesuré pour tous les récepteurs ».

Malgré l'intérêt de cette approche, nous négligerons le fait que l'on « reçoit » une chanson sous sa forme chantée et que c'est à partir d'une interprétation donnée que la chanson peut être conçue comme un art à part entière. Les raisons d'un tel choix résident essentiellement dans l'objectif que nous nous sommes fixé : décrire ce qui fait système relativement à la répétition dans les paroles de chanson, sans oublier une prise en compte de l'interface langue-musique.

La notion de répétition fait figure de grande absente dans les ouvrages de référence en grammaire française. L'entrée « répétition » n'est pas répertoriée dans la *Grammaire d'aujourd'hui* (ARRIVÉ, GADET, GALMICHE 1986), ni dans le *Dictionnaire de linguistique* (DUBOIS et alii 2002). Le *Bon usage* ne la mentionne que pour en proscrire l'emploi, afin de poursuivre l'idéal de variété propre à une « bonne langue écrite » (GREVISSE-GOOSSE 2008 § 14)<sup>1</sup>. Néanmoins, la répétition se retrouve à différents niveaux d'analyse du langage.

Parmi les fonctions de la répétition au sein du langage (ludique, esthétique, mnémotechnique, expressive, etc.), qui ne s'excluent pas mutuellement mais qui, la plupart du temps, s'entremêlent, on peut inclure celle de fond d'équivalence pour la mise en évidence d'un contraste. Le jeu de parallélismes qui en ressort n'est pas étranger à la langue française : que l'on songe, par exemple, aux expressions *voilà, comme ci comme ça, patati et patata*, etc., où le contraste phonique concerne la voyelle accentuée, ou aux séquences telles *tic tac* et *zig zag zoug*<sup>2</sup>, ou, encore, aux proverbes. Comme nous l'avons montré ailleurs à propos d'un corpus de proverbes médiévaux, les parallélismes formels créés par la répétition de certains éléments linguistiques (lexicaux, morphologiques, etc.), ainsi que par les différents types de contre-équivalences, contribuent à renforcer la binarité syntaxique des proverbes introduits par un pronom relatif sans antécédent, du type *Qui aime bien châtie bien* (D'ANDREA 2007).

Cette étude se veut une réflexion sur la manière dont ce phénomène est attesté dans la chanson, un domaine particulièrement fécond du fait de son origine orale et populaire, et pour lequel la coexistence de deux systèmes sémiotiques (langue et musique) favorise une multiplicité de configurations possibles.

## 2. Répétition et contre-équivalence : quelques repères théoriques

Nous considérons la répétition comme une manifestation du principe d'équivalence. C'est dans son essai sur les relations entre la poétique et la linguistique que Roman JAKOBSON (1963) a dessiné le rôle de la fonction poétique du langage, en la définissant comme la projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. Pour justifier l'adoption d'un tel cadre théorique, il n'est pas nécessaire d'entrer dans l'épineuse question des liens entre chanson et poésie, car d'après le même JAKOBSON

(1963 : 218), la fonction poétique ne saurait se restreindre à la poésie :

Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse.

La chanson semble un bon exemple de fonction poétique du langage, car – comme nous le verrons – le principe d'équivalence caractérise à différents degrés non seulement sa composante verbale (paroles) mais aussi sa dimension musicale.

Quant à la musique, c'est en s'inspirant des travaux sur la poétique menés par Jakobson, que Nicolas RUWET (1967 : 90) a invoqué la nécessité de « concentrer les études abstraites sur ce qui est certainement le caractère le plus évident de la syntaxe musicale, à savoir le fait qu'elle est une syntaxe d'équivalences ». Il s'ensuit qu'une étude de n'importe quelle forme de chant ne pourrait se passer de la prise en compte d'un principe commun aux deux langages qui le composent, à savoir le principe d'équivalence et ses manifestations dans les différentes formes de répétition.

La notion de répétition appelle, de manière complémentaire, celle de contre-équivalence, élaborée par Benoît de CORNULIER (2004) dans le cadre de ses études métriques sur la poésie de tradition orale et celle de tradition littéraire. D'après lui, la répétition initiale dans les vers de Victor Hugo :

*Si vous voulez des flammes  
Si vous voulez des fleurs*

serait à interpréter comme un fond d'équivalence, autrement dit comme le « support fonctionnel [des] contrastes entre les mots conclusifs *flammes* et *fleurs*, entre les formes catatoniques [amə] et [œʁ] et entre leurs cadences » féminine et masculine (CORNULIER 2004 : 6). Ce genre de contrastes, appelés respectivement « contre-répétition », « contre-rime » et « contre-cadence », relèvent tous de la contre-équivalence, une notion qui mérite d'être approfondie parallèlement à celle de répétition.

Pour ce qui est de la musique, un concept similaire est à la base des réflexions formulées par RUWET (1972 : 72) à propos du style de Debussy : « (l)a duplication introduit souvent des variations subtiles, qui ressortent d'autant plus qu'elles se présentent sur un fond identique ». Ceci n'est pas à confondre avec la notion de « base de comparaison », empruntée par le même RUWET (1972 : 33-34) à Nicolas Troubetzkoy. Le linguiste russe s'en était servi pour définir les « particularités qui sont communes aux deux termes de l'opposition », notamment phonologique (TROUBETZKOY 1949 : 69). En réalité, les deux notions appartiennent à deux plans différents de la langue : alors que le contraste produit par une contre-équivalence se situe sur l'axe syntagmatique, l'opposition permet de distinguer des unités sur l'axe paradigmatique<sup>3</sup>.

Par ailleurs, il n'est pas impossible de tenter un parallèle entre la base de comparaison et le fond d'équivalence, car de même que « [d]eux choses qui ne possèdent aucune base de comparaison, c'est-à-dire aucune particularité commune (par exemple un encrier et le libre arbitre) ne forment pas une opposition » (TROUBETZKOY 1949 : 69), un contraste ne peut vraiment se percevoir comme tel qu'en présence d'une (voire de plusieurs formes de) répétition ayant la fonction de fond d'équivalence.

### 3. Problèmes de représentation de la chanson et cadre méthodologique

En se focalisant sur la manière dont se réalise – dans la chanson – la projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison, on se heurte notamment à la difficulté de représenter de manière efficace les diverses configurations possibles : la superposition d'un objet linguistique et d'un objet musical, ainsi que les différents niveaux qui les composent, ne font que multiplier les plans et les critères d'analyse. Il nous semble donc utile de nous arrêter d'abord au support choisi et, ensuite, aux niveaux pertinents pour l'étude de la répétition et de la contre-équivalence.

Comment décrire, par exemple, le réseau dense d'équivalences dans les vers suivants ?

*Au premier temps de la valse  
Toute seule tu souris déjà  
Au premier temps de la valse  
Je suis seul et je t'aperçois  
Et Paris qui bat la mesure  
Paris qui mesure notre émoi  
Et Paris qui bat la mesure  
Me murmure murmure tout bas  
(BREL, *La valse à mille temps*, v. 1-8)*

Par quel moyen peut-on tenir compte, à la fois, des paroles et de la musique d'une chanson ?

Pour décrire les aspects structuraux de la chanson, nous considérons notamment ce que Louis-Jean CALVET (1998 : 140) a nommé la « *chanson écrite*, une sorte de structure abstraite qui est à la *chanson chantée* ce qu'une notation phonologique est à la réalisation phonétique d'un texte ». Les multiples interprétations d'une même chanson, donc, seraient à analyser comme les variantes apportées par la « *chanson chantée* » à cet invariant sémiologique appelé « *chanson écrite* », qui peut être assimilé à la partition.

Dans une étude concernant les rapports entre code graphique et code phonique dans le chant, nous avons souligné l'importance de prendre en considération non seulement la partition mais aussi les paroles des chansons : puisqu'elles contiennent le texte intégral – alors que la plupart des partitions « ne représentent que la mise en musique de la première ou des premières strophe(s) » (D'ANDREA 2016 : 1052) – les paroles des chansons peuvent véhiculer l'omission de certains sons dont le *e* optionnel, ou révéler, par d'autres indices, le poids éventuellement exercé par la tradition poétique littéraire, comme chez Brassens. Tout en étant dépourvues de la composante musicale et de toute référence au facteur « temps », des lacunes qui sont en revanche généralement comblées par la partition, les paroles

des chansons s'avèrent donc une source précieuse d'informations pour reconstruire et approfondir les éléments structuraux d'une chanson.

Après avoir montré la complémentarité des supports « partition » et « paroles des chansons », il convient d'identifier les niveaux pertinents pour notre analyse. En linguistique, la nécessité de stratifier l'objet d'étude a été posée par Émile BENVENISTE (1966 : 119) :

La notion de *niveau* nous paraît essentielle dans la détermination de la procédure d'analyse. Elle seule est propre à faire justice à la nature *articulée* du langage et au caractère *discret* de ses éléments ; elle seule peut nous faire retrouver, dans la complexité des formes, l'architecture singulière des parties et du tout. Le domaine où nous l'étudierons est celui de la langue comme système organique de signes linguistiques.

La difficulté majeure consiste à trouver une démarche propice à la complexité sémiotique de la chanson, « objet composite qui résulte de la mise en correspondance entre un objet linguistique, le texte, et un objet musical » (DELL 2003 : 515). Des efforts ont été faits dans le cadre de la métrique générative, mais les formes de répétition et de contre-équivalence attestées dans la chanson vont souvent au-delà du domaine strictement métrique. Notre objectif étant de dresser une typologie de celles-ci, il nous a paru d'abord essentiel de chercher à identifier les unités impliquées. Nous nous sommes alors tournée vers le modèle fonctionnaliste d'André MARTINET (1967), dont l'application en musicologie a été tentée par Nicolas MEEÛS (2002).

Or, l'on sait qu'à côté de la notion de phonème, dont la pertinence distinctive avait été reconnue par Troubetzkoy, Martinet introduit celle de monème, unité minimale dont la pertinence est significative. On rappellera que le langage humain a la propriété d'être doublement articulé : la première articulation se fonde sur des unités appelées « monèmes », qui sont de véritables signes, dotés d'un signifiant et d'un signifié ; les monèmes sont à leur tour articulés en unités plus petites et dépourvues de sens (les phonèmes), qui correspondent à la deuxième articulation. Parmi les retombées d'un tel système sur la communication langagière, figure l'économie linguistique : à partir de quelques dizaines de phonèmes, il est possible de former un nombre fini (mais bien plus grand) de monèmes ; les manières multiples dont ces derniers peuvent être agencés donnent lieu à un nombre infini de messages.

D'après Nicolas MEEÛS (2002), il en va de même pour la musique : puisqu'elle est articulée et que cette articulation est économique, la musique est analysable. L'économie du système musical se fonderait sur le jeu de répétitions et de transformations de certaines unités, ce qui nous permet de comprendre la musique. Quant à la possibilité que la musique soit doublement articulée, Meeüs élude la question de la signification musicale pour se concentrer sur le point de seconde articulation, où les unités perdent leur pertinence analytique. Les unités de seconde articulation en musique seraient donc les « notes », unités qui ne peuvent plus être segmentées mais qui peuvent être analysées selon des paramètres comme la hauteur et la durée. L'analyse musicale dont parle Meeüs se situe, bien évidemment, à un niveau abstrait : de même que les différentes réalisations phonétiques n'affectent pas la valeur linguistique des phonèmes correspondants, hauteurs et durées ne sont pas à considérer comme les paramètres d'une analyse acoustique ; ce sont plutôt des catégories abstraites pour lesquelles la notation musicale s'avère comme le mode de représentation le plus efficace.

Dans cet article, nous nous appuyons sur la double articulation du langage théorisée par Martinet afin de montrer comment le principe d'équivalence se manifeste dans la chanson à travers la répétition, mais aussi afin de décrire les différentes formes de répétition comme fond d'équivalence pour la mise en évidence d'un contraste. L'originalité de cette approche consiste en l'hypothèse que les unités de première et de deuxième articulation sont des catégories pertinentes dans la description des contre-équivalences dans la chanson.

## 4. Typologies de contre-équivalence dans les paroles de chanson

Tout d'abord, notre étude se concentrera sur la composante linguistique, dans le but d'examiner les moyens dont dispose la langue française pour créer des effets de contre-équivalence.

Suivant la distinction établie par Martinet entre unités de première et de deuxième articulation, nous traiterons séparément les formes de répétition et de contre-équivalence qui affectent le niveau monématique et celles qui se situent au niveau phonématique, en commençant par ces dernières. Étant donné que nous avons retenu le texte imprimé comme un support utile à l'analyse des paroles de chanson, nous accepterons la convention d'après laquelle « on a coutume de nommer "vers" les unités du texte chanté, en s'appuyant sur la mise en page de leur version écrite » (D'ANDREA 2014 : 73). Nous tenons à préciser que les chansons citées, tirées aussi bien du répertoire classique de la chanson française que de la comédie musicale *Notre-Dame de Paris*, ne le seront qu'à titre d'exemple ; les œuvres des auteurs mentionnés ne sont donc pas à considérer comme de véritables corpus mais servent plutôt à illustrer certaines typologies de répétition et de contre-équivalence.

### 4.1 Niveau phonématique

Nous commencerons notre description par la rime, définie comme « une équivalence phonématique complète à partir de la [dernière voyelle masculine] » (CORNUILLER 1999, s.v. *rime*)<sup>4</sup>. Ce paramètre est attesté dans la chanson française, où il ne semble pourtant avoir ni la distribution systématique ni les contraintes de la poésie littéraire classique<sup>5</sup>. Les exemples pourraient se multiplier à l'infini, allant des rimes plates aux rimes croisées, sans négliger des superstructures métriques plus complexes, tels les tercets :

*Moi je suis du temps du tango  
Où mêm' les durs étaient dingos  
De cett' fleur du guinch'exotique  
Ils y paumaient leur énergie  
Car abuser d' la nostalgie  
C'est comme l'opium... ça intoxique  
(CAUSSIMON, *Le temps du tango*, v. 1-6)<sup>6</sup>*

Dans la chanson, on trouve même des cas de rime équivoque, où les mots rimes présentent une équivalence phonématique complète, tout en différant d'un point de vue sémantique :

*Mais quand je sonne la grosse Marie  
Pour les amants qui se marient  
(PLAMONDON, Les cloches, v. 46-47)<sup>7</sup>*

Mais si la rime est un procédé qui se retrouve aussi bien dans la poésie de tradition littéraire que dans les textes de chanson (bien qu'avec des distributions différentes), la contre-rime, à savoir l'« équivalence sauf-la-forme-catatonique » (CORNULIER 2004 : 7) semble renvoyer plutôt à une métrique de tradition orale :

*Alors que c'est de tout leur cœur  
Alors que c'est de tout leur corps  
(BREL, Les biches, v. 22-23)*

Le phénomène illustré par l'exemple ci-dessus, en effet, loin d'avoir des échos littéraires, rappelle plutôt des formules telles *miron-ton mirontaine*, où le contraste phonématique concerne la voyelle tonique et tout ce qui la suit<sup>8</sup>.

Parmi les manifestations du principe d'équivalence au niveau phonématique, on trouve l'*allitération*, procédé de style consistant en « la répétition d'un son ou d'un groupe de sons à l'initiale de plusieurs syllabes ou de plusieurs mots d'un même énoncé » (DUBOIS *et alii* 2002, s.v. *allitération*). Une allitération en /g/ se trouve par exemple, chez Georges Brassens, dans le célèbre refrain intégré<sup>9</sup> « Gare au gorille » (BRASSENS, *Le gorille*, v. 9). Dans le refrain d'une autre chanson, on trouve une double allitération, en /p/ et en /k/, qui franchit la frontière des vers :

*Un p'tit coin d' paradis,  
Contre un coin d' parapluie,  
Je n' perdais pas au chang', pardi !  
(BRASSENS, Le parapluie, v. 28-30)*

Si l'allitération peut être définie comme une répétition phonématique à l'initiale, « la contre-allitération est à l'allitération ce que la contre-rime est à la rime » (CORNULIER 2010, s.v. *contre-allitération*) :

*Où l'amour sera roi  
Où l'amour sera loi  
(BREL, Ne me quitte pas, v. 26-27)*

Dans l'exemple ci-dessus, le contraste phonématique /r/-/l/ se produit sur un fond d'équivalence qui ne se borne pas au mot en question, mais qui s'étale sur le vers entier.

L'exemple suivant met en scène une typologie de contre-équivalence quelque peu différente, où le contraste phonématique se limite aux phonèmes initiaux de *me* et de *Je* (/m/-/ʒ/), mais le fond d'équivalence sur lequel il se manifeste ne respecte pas la linéarité du vers :

*Les mariniers me voient vieillir  
Je vois vieillir les mariniers  
(BREL, L'éclusier, v. 1-2)*

Si on s'en tient au niveau phonématique, on constate que le fond d'équivalence est décomposable en deux blocs (/lemarinje/ et /əvavjeʒiʁ/), qui sont en position de chiasme.

## 4.2 Niveau monématique

L'exemple ci-dessus permet de déplacer notre attention du niveau phonématique au niveau monématique : en effet, la paire homophone *voient/vois* contient à son tour un contraste de monème grammatical (ou morphème), généré par la juxtaposition de la 3<sup>e</sup> personne du pluriel et de la 1<sup>e</sup> personne du singulier, sur un fond d'équivalence correspondant au monème lexical (ou lexème) *voir*. Le contraste de morphèmes va de pair avec une contre-rime dans les vers suivants, dont les formes catatoniques (/ã/ et /y/) coïncident avec les signifiants des morphèmes caractérisés par la contre-équivalence :

*Ses anciens combattants  
Ses anciens combattus  
(BREL, Grand-mère, v. 39-40)*

Une configuration que l'on pourrait considérer comme complémentaire est celle où le contraste entre ce qu'on appelle des mots graphiques (*rêvait, chantait et bruxellait*) ne porte en réalité que sur leurs lexèmes (*rêv-*, *chant-*, *bruxell-*) alors que la répétition concerne le morphème *-ait* :

*C'était au temps où Bruxelles rêvait  
[...]  
C'était au temps où Bruxelles chantait  
C'était au temps où Bruxelles bruxellait  
(BREL, Bruxelles, v. 1-4)*

Une analyse traditionnelle aurait probablement envisagé dans cet exemple un cas d'anaphore combiné avec des rimes. Néanmoins, l'analyse en monèmes montre que l'identité des formes catatoniques découle ici de ce que le morphème ayant comme signifiés « imparfait » et « 3<sup>e</sup> personne de singulier » se manifeste toujours sous la forme /e/. Par ailleurs, la répétition phonématique caractérisant ces vers est discontinue, en ce sens qu'elle est interrompue par la contre-équivalence des formes qui expriment les signifiés « rêver », « chanter » et « bruxeller », ce dernier étant un néologisme qui ne fait que confirmer la pertinence de l'analyse en monèmes pour l'étude des répétitions et des contre-équivalences dans les paroles de chansons.

### 4.3 Bilan provisoire

Les exemples illustrés dans les deux paragraphes précédents montrent comment la double articulation du langage peut contribuer à une étude des formes de contre-équivalence attestées dans les paroles de chanson : en effet, elle permet, d'une part, d'analyser le plan phonématique des vers et, d'autre part, d'en décomposer les éléments selon des critères monématiques. La typologie esquissée, qui ne se veut pas exhaustive, prévoit quatre cas de figure, dont deux concernent le niveau phonématique et deux le niveau monématique. Il se peut aussi que les deux plans se croisent, mais ce n'est qu'un cas particulier : cela se produit, par exemple, lorsque les formes catatoniques de deux vers en contre-rime coïncident avec des signifiants de monème.

## 5. Une forme méconnue de contre-équivalence : le rabé-raa

Après avoir considéré le vers comme un domaine d'application privilégié pour une étude des paroles de chanson, nous voulons attirer l'attention sur l'opportunité de considérer également les superstructures métriques. Parmi celles-ci, nous nous arrêterons sur une structure strophique qui est emblématique par rapport aux notions de répétition et de contre-équivalence. Il s'agit de ce que CORNULIER (2004 : 6) a appelé « rabé-raa » et qui est généralement attesté dans le répertoire folklorique :

*Savez-vous planter les choux  
À la mode, à la mode...  
Savez-vous planter les choux  
À la mode de chez nous ?*

CORNULIER (2004 : 7) constate le caractère illusoire du schéma rimique *abaa*, car l'identité de forme catatonique entre les vers 1 et 3 est plutôt le résultat d'une répétition intégrale et que répéter n'est pas rimer (principe de Pertinence des équivalences métriques) : il forge donc le terme « rabé-raa » (ou « rabé-*raa* »), dans le but de compléter le schéma rimique dispositionnel (*abaa*, épilé *abéaa*) par la prise en compte de la répétition totale des vers 1 et 3, exprimée par l'antéposition de la consonne *r* au premier et au deuxième *a* (CORNULIER 1995 : 266). Il propose en même temps d'analyser ce quatrain comme paire de distiques caractérisée par une contre-répétition (ici signalée en romain) et par une contre-cadence (le premier distique étant féminin et le deuxième masculin) :

*Savez-vous planter les choux à la mode, à la mode...  
Savez-vous planter les choux à la mode de chez nous ?*

Massivement attesté dans la chanson traditionnelle (enfantine et non), le rabé-raa est tellement ancré dans la mémoire des locuteurs que tout un chacun pourra deviner la conclusion sous-entendue de ce refrain de Brel :

*Les bourgeois c'est comme les cochons  
Plus ça devient vieux plus ça devient bête  
Les bourgeois c'est comme les cochons  
Plus ça devient vieux plus ça devient...  
(BREL, Les bourgeois, v. 15-18)*

Le rabé-raa est un assez bon exemple de concordance entre langue et musique quant à la manière dont la répétition et la contre-équivalence s'y manifestent. Observons le schéma 1, qui est une représentation simplifiée de la correspondance entre les paroles et la mélodie dans *Savez-vous planter les choux*. Les deux lignes de chaque tableau contiennent, respectivement, un vers et le segment mélodique sur lequel il est chanté ; pour représenter la hauteur des notes, nous avons choisi la notation alphabétique (C = *do*, D = *ré*, et ainsi de suite), qui semble mieux s'adapter aux objectifs de notre étude, en ce qu'elle permet d'identifier plus facilement les répétitions.

V1	Sa-	vez	-vous	plan-	ter	les	choux	
M1	G	G	E	E	D	E	C	

  

V2	À	la	mo-	de,	à	la	mo-	de...
M2	B	C	D	D	C	D	E	C

  

V3	Sa-	vez	-vous	plan-	ter	les	choux	
M3	G	G	E	E	D	E	C	

  

V4	À	la	mo-	de	de	chez	nous ?	
M4	B	C	D	F	E	D	C	

Schéma 1

Cette notation, volontairement simplifiée par rapport à la partition, a le grand avantage d'être lisible même par des non-musiciens et de bien mettre en évidence l'agencement des répétitions et des contre-équivalences qui caractérisent la structure linguistique et musicale d'un rabé-raa. En premier lieu, on constate que ce rabé-raa se compose aussi bien de quatre vers (V1, V2, V3 et V4) que de quatre segments mélodiques (M1, M2, M3 et M4) ; puisque les colonnes des quatre tableaux sont la représentation conventionnelle des instants métriques, qui se trouvent à des intervalles de temps réguliers, on peut dire aussi que les attaques des quatre segments V1-M1, V2-M2, V3-M3 et V4-M4 sont isochrones. Deuxièmement, de même que V3 est identique à V1, M3 n'est que la répétition intégrale de M1 ; par ailleurs, M2 et M4 ne partagent que la première partie de leur structure : une contre-équivalence sur le plan mélodique (*DCDEC>FEDC*) fait donc pendant à la contre-répétition à la *mode>de chez nous*. Troisièmement, chacun des quatre tableaux qui composent le schéma 1 permet de visualiser avec clarté la correspondance structurale entre des éléments linguistiques et des éléments musicaux : en l'occurrence, la première ligne contient les syllabes grammaticales<sup>10</sup> et la deuxième ligne contient les notes, unités musicales de seconde articulation, ici identifiées par leur hauteur. Bien que rudimentaire, ce système de notation permet de représenter les éléments essentiels du chant (la distribution du texte par rapport aux hauteurs musicales et aux instants métriques), et de vérifier, en même temps, si une contre-équivalence linguistique se manifeste ou non en concomitance avec la contre-équivalence mélodique. Grâce à l'adoption d'un tel système de représentation, on peut affirmer que dans *Savez-vous planter les choux* la contre-équivalence linguistique et la contre-équivalence mélodique ne sont pas entièrement superposées mais que la première est décalée dans le temps par rapport à la deuxième.

Passons maintenant à l'analyse des répétitions et des contre-équivalences dans le rabé-raa incomplet de Brel : dans un souci de simplification, nous réduisons notre analyse de la musique à la composante mélodique, que nous avons transposée en do majeur pour ne pas devoir indiquer les altérations. À la différence du schéma 1, où chaque case contient un nombre de notes/syllabes ≤1, les cases du schéma 2 peuvent contenir jusqu'à deux notes/syllabes : ceci parce que l'unité de temps choisie pour représenter les instants métriques de *Les bourgeois*, à savoir, la noire, ne coïncide pas avec la plus courte figure attestée dans le segment analysé (la double croche). Cette simplification n'a pas de répercussions sur notre discours, car afin d'établir la présence ou non d'une répétition mélodique, nous nous tiendrons à la succession des hauteurs de la ligne chantée, en négligeant les micro-variations rythmiques entre deux notes placées dans la même case<sup>11</sup>.

<i>Les</i>	<i>bour-</i>	<i>geois</i>	<i>c'est comme</i>	<i>les co-</i>	<i>chons</i>
E	D	C	E E	E D	C

  

<i>Plus ça</i>	<i>de-vient</i>	<i>vieux</i>	<i>plus ça</i>	<i>de-vient</i>	<i>bê-</i>
C C	B C	D	D D	C D	E

  

<i>te</i>	<i>Les bour-</i>	<i>geois</i>	<i>c'est comme</i>	<i>les co-</i>	<i>chons</i>
C	E D	C	E E	E D	C

  

<i>Plus ça</i>	<i>de-vient</i>	<i>vieux</i>	<i>plus ça</i>	<i>de-vient</i>	
C C	B C	D	D F	E D	

Schéma 2

Si l'on compare la mise en musique de ce quatrain avec celle de *Savez-vous planter les choux*, la première constatation concerne l'absence d'isochronie entre les attaques de vers : la cadence féminine du deuxième vers (*Plus ça devient vieux plus ça devient bête*) fait en sorte que le début du vers suivant (*Les bourgeois c'est comme les cochons*) soit décalé d'une position par rapport à sa première occurrence (au vers 1). Ce glissement rythmique, qui entraîne une récupération syllabique, n'a pas d'effets sur notre analyse des répétitions et des contre-équivalences, qui se limite ici au niveau mélodique et au niveau linguistique. Cela dit, il nous reste à vérifier si la contre-répétition, sous-entendue dans le texte de ce refrain, se retrouve aussi dans sa structure mélodique et, surtout, à quoi correspond sur le plan musical le vide linguistique qui clôt le quatrain.

D'abord, les quatre segments mélodiques qui accompagnent les quatre vers sont :

EDCEEEDC  
CCBCDDDCDEC  
EDCEEEDC  
CCBCDDFED

L'identité structurale entre le premier et le troisième segment mélodique reflète, bien évidemment, l'identité totale qui caractérisait les vers 1 et 3 au niveau des paroles. Quant aux segments 2 et 4, ils ont en commun la première sous-unité (celle en italique), qui sert à prolonger le fond d'équivalence sur lequel se greffera le contraste final (marqué en romain). Tout comme pour la chansonnette enfantine, le schéma sert à montrer que la frontière séparant le segment répété du contraste n'est pas la même pour le niveau musical et pour le niveau linguistique : en l'occurrence, la contre-équivalence mélodique précède le contraste textuel. Cependant, on y observe un point de rupture : alors que la contre-répétition linguistique est virtuelle, c'est-à-dire fondée sur le contraste entre *bête* et un signifiant zéro symbolisé sur le plan graphique par les points de suspension, la contre-équivalence mélodique est bien réelle (*DCDEC>FED*). Cela n'empêche pas que le suspense créé (au niveau syntaxique/sémantique) par l'absence d'attribut après un verbe à construction attributive (*devenir*) ait un pendant au niveau musical : en effet, dans la dernière case du dernier tableau, on s'attendrait aussi à ce que la mélodie se termine par un C, le seul élément capable de clore la structure strophique dans le système de la musique tonale. Comme dans un texte à trou, le public doit donc deviner non seulement le mot conclusif mais aussi la note tonique C, sur laquelle est censé se terminer un rabé-*raa* bien formé<sup>12</sup>.

## 6. Remarques sur le rôle joué par la musique

### 6.1 À propos de la forme-chanson

Après avoir illustré des formes de répétition et de contre-équivalence concernant les unités de première et de deuxième articulation au niveau des vers, nous avons montré un cas emblématique de contre-équivalence au niveau strophique, le rabé-*raa*. Pour décrire celui-ci, nous avons également montré une manière de représenter les répétitions et les contrastes mélodiques. En élargissant le champ de vision, on serait tenté de se pencher maintenant sur la chanson tout entière, prise en tant que forme de composition. Lorsqu'elle suit le schéma couplet/refrain, par exemple, serait-il légitime de considérer le refrain comme caractérisé par une identité totale de la mélodie et des paroles où il n'y a aucune forme de contraste ? Et les couplets, seraient-ils des sections où la mélodie, toujours identique, représente le fond d'équivalence pour la mise en valeur des paroles ? Autrement dit, les couplets et les refrains sont-ils envisageables comme des unités d'analyse pertinentes quant aux notions de répétition et de contre-équivalence ? La réponse nous est suggérée par RUWET (1972), dans son étude sur les duplications chez Debussy. D'après lui, la duplication, forme primitive « de la projection, sur la chaîne temporelle, de rapports d'équivalence » (RUWET 1972 : 70, n. 2), ne peut affecter qu'une unité qui soit « suffisamment brève pour apparaître comme un tout unique à la perception ».

Pour rester dans le domaine de la perception, il est néanmoins indéniable qu'en l'absence d'une structure mélodique (et, plus en général, musicale) cyclique, les contre-équivalences attestées dans les paroles d'un refrain varié (ici marquées en romain) ne seraient pas perçues de la même manière :

*La bohème, la bohème*  
*Ça voulait dire*  
On est heureux  
[...]  
*La bohème, la bohème*  
*Ça voulait dire*  
Tu es jolie  
[...]  
*La bohème, la bohème*  
*Ça voulait dire*  
On a vingt ans  
(PLANTE, *La bohème*, v. 13-15, 30-32 et 47-49)<sup>13</sup>

En effet, les retours mélodiques sur lesquels se fonde la notion même de refrain contribuent à mettre en relation des vers chantés sur le même segment mélodique. Est-ce parce que l'auditeur tend à chanter ce qu'il a déjà entendu et qu'il se voit donc remplacer des mots par d'autres mots ? Déjà ARISTOTE (2002 : 111), en se posant le problème de savoir pourquoi il est « plus agréable d'entendre chanter les airs que l'on se trouve connaître à l'avance que ceux que l'on ne connaît pas », disait que l'écoute d'un air connu est plus agréable car l'auditeur chante avec le chanteur. Mais ceci est une autre histoire : nous nous devons d'en revenir à la perspective initiale de notre étude, qui se veut une réflexion sur les éléments structuraux de la chanson susceptibles d'être concernés par le phénomène de la contre-équivalence.

### 6.2 Une autre forme de contre-équivalence mélodique

Pour ce qui est de la composante linguistique, nous avons illustré des typologies de contre-équivalence phonématique et monématique issues de l'application de la notion de double articulation (MARTINET 1967) aux paroles de chansons. Quant à la composante musicale, nous n'avons considéré jusqu'à présent que les contre-équivalences mélodiques du rabé-*raa*, dont le fond d'équivalence est une répétition à l'identité (identité des hauteurs). Néanmoins, il existe d'autres formes de répétition où le segment mélodique se répète à une hauteur différente. Dans de tels cas, l'équivalence concerne seulement les rapports d'intervalles entre les notes, indépendamment de leur hauteur. Il s'agit du procédé connu comme progression mélodique par degrés ascendants ou descendants : un segment mélodique se répète, mais à une hauteur différente. Pour illustrer ce procédé, qui est très fréquent dans toute la tradition musicale occidentale (y compris la chanson), nous avons choisi le début de *Comme d'habitude* (paroles de Gilles Thibaut et musique de Jacques Revaux et Claude François)<sup>14</sup> :

*Je me lève*  
*Et je te bouscule*

*Tu n'te réveilles pas  
Comme d'habitude*

*Sur toi  
Je remonte le drap  
J'ai peur que tu aies froid  
Comme d'habitude<sup>15</sup>*

Dans le schéma 3, les syllabes ont été alignées en vertical par rapport aux notes sur lesquelles elles sont chantées, mais leur scansion dans le temps n'est pas représentée ; voilà pourquoi les limites séparant les cases ont été effacées.

V1	Je	me	lèv'			
M1	C	C	A			
V2	Et	je	te	bous-	cul'	
M2	C	C	A	G	A	
V3	Tu	n'te	ré-	veill'	pas	
M3	C	C	A	G	A	
V4	Comm'	d'ha-	bi-	tu-	de	
M4	G	A	G	G	F#	
V5	Sur	toi				
M5	D	B				
V6	Je	re-	mont'	le	drap	
M6	D	D	B	A	B	
V7	J'ai	peur	que	tu	aies	froid
M7	D	D	D	B	A	B
V8	Comm'	d'ha-	bi-	tu-	de	
M8	C	C	G	B	A	

Schéma 3

Considérons les huit segments musicaux (M1-M8) sur lesquels sont chantés les huit premiers vers de la chanson :

M1	CCA	M5	DB
M2	CCAGA	M6	DDBAB
M3	CCAGA	M7	DDDBAB
M4	GAGGF#	M8	CCGBA

Tableau 1

Le tableau 1 met en relief une équivalence mélodique entre M1 et M5, entre M2 et M6 et entre M3 et M7, fondée sur la transposition un ton plus haut. Or, sur ce fond d'équivalence, le contraste entre M4 et M8 est analysable comme une contre-équivalence mélodique.

### 6.3 Bilan provisoire

Nous avons montré deux typologies de contre-équivalence mélodique (respectivement au § 5. et au § 6.2). Nous sommes bien sûr consciente que la question des unités musicales n'a été qu'effleurée et qu'elle mériterait de plus amples approfondissements. Déjà RUWET (1972 : 71) remarquait :

On n'a certainement pas le droit de ranger dans la même classe des répétitions qui se situent, les unes au niveau du motif, les autres à celui de la phrase, ou encore à celui de la période (quel que soit le sens attribué par ailleurs à ces termes – motif, phrase, période – qui restent encore à définir avec précision ; ils ne sont donnés ici qu'à titre de points de repère).

Par ailleurs, si MEEÛS (2002) identifie clairement les unités musicales de deuxième articulation, sa définition des unités de première

articulation ne se prête pas à notre objet d'étude. Pour identifier les unités de première articulation douées de pertinence analytique, Meeüs remplace le critère sémantique proposé par Martinet par le critère de la répétition : « une unité peut être acceptée comme telle si elle intervient plus d'une fois dans l'œuvre considérée » (MEEÛS 2002 : 7). Dans le cadre d'une étude sur les formes de répétition, une application de cette définition ne serait pas concevable, car la répétition ne peut servir en même temps de critère définitoire des unités et de paramètre d'analyse.

## 7. Conclusions et perspectives

Considérée comme la « propriété fondamentale et commune du langage musical et du langage poétique » (RUWET 1972 : 10), la répétition est ici envisagée comme une manifestation du principe d'équivalence (JAKOBSON 1963) et, à l'instar de CORNULIER (2004), comme fond d'équivalence pour la mise en évidence d'un contraste (ou contre-équivalence). Afin d'illustrer cette fonction de la répétition, nous avons choisi comme objet d'étude la chanson, dont la complexité sémiotique se fonde sur la coexistence du système linguistique et du système musical.

Au niveau méthodologique, nous nous sommes appuyée sur la distinction entre monèmes et phonèmes (MARTINET 1967) : la double articulation du langage s'est avérée efficace pour identifier les unités caractérisées par des répétitions et des contre-équivalences dans les paroles des chansons ; par contre, son application au niveau musical (MEEÛS 2002) n'a réussi que par rapport aux unités de deuxième articulation, à savoir les notes, dont la hauteur est considérée comme le principal caractère distinctif. Car si d'après Meeüs les notes sont des unités pré-compositionnelles appartenant à la musique en tant que système, les unités de première articulation relèveraient plutôt des œuvres individuelles. Faut-il en conclure, avec RUWET (1972 : 36), qu'« en musique, il n'y a qu'un seul plan : [et que] les éléments et les groupes que ces éléments servent à distinguer sont de même nature » ?

À travers les étapes de notre recherche, nous avons décomposé l'objet chanson dans ses composantes essentielles (paroles et mélodie) et, par la suite, entamé une description des niveaux auxquels s'y manifeste la répétition comme fond d'équivalence pour la mise en évidence d'un contraste. Nous avons montré que ce genre de répétition joue un rôle important dans la langue de la chanson et, en même temps, nous avons attiré l'attention sur la nécessité de prendre en considération la structure de sa composante musicale (notamment mélodique). En effet, la superposition d'un autre système sémiotique, caractérisé lui aussi par des formes de répétition, augmente le nombre d'éléments qui se répètent, en multipliant ainsi les combinaisons possibles.

Il serait intéressant d'analyser la distribution des typologies de contre-équivalence ici décrites dans un corpus défini, ce qui nous permettrait de mesurer la validité de la méthode choisie et d'élargir en même temps la palette des configurations possibles. Dans une perspective traductologique, celles-ci pourraient être considérées comme un réservoir où puiser en situation de traduction chantée vers le français. Comme nous l'avons montré ailleurs pour l'italien (D'ANDREA 2014), lorsqu'un procédé est couramment employé par les paroliers d'une langue donnée, il peut être adopté avec profit comme stratégie d'une traduction ayant cette langue comme langue cible, et ceci indépendamment des caractéristiques formelles des chansons de départ. Dans cette optique, la description des différents niveaux et degrés auxquels la répétition et la contre-équivalence se présentent dans la chanson pourrait contribuer au progrès des études dans le domaine de la traduction chantée.

## Références bibliographiques

- ARISTOTE, *Problèmes*, LOUIS, Pierre (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ARLEO, Andy, « Pif paf poof. Ablaut reduplication in children's counting-out rhymes », in AROUI, Jean-Louis, ARLEO, Andy (éds.), *Towards a Typology of Poetic Forms*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 307-323.
- ARRIVÉ, Michel, GADET, Françoise, GALMICHE, Michel, *La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.
- BENVENISTE, Émile, « Les niveaux de l'analyse linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 119-131.
- BRASSENS, Georges, *Œuvres complètes*, LIÉGEOIS, Jean-Paul (éd.), Paris, Le cherche midi, 2007.
- BREL, Jacques, *Tout Brel*, Paris, Éditions 10/18, 2001.
- CALVET, Louis-Jean, « Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens », in CONENNA, Mirella (éd.), *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, Fasano, Schena editore, 1998, p. 139-145.
- CORNULIER, Benoît de, *Art Poétique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- CORNULIER, Benoît de, *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié, Université de Nantes, 1999.
- CORNULIER, Benoît de, « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire », in *Poésie et chant*, polycopié, Université de Nantes, 2004, p. 1-13.
- CORNULIER, Benoît de, « Gainsbourg et Gainsbarre, Renaud et Renard, comme contre-rimes vocaliques », 2005/2015, pp. 1-4. <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/gainsbourg.pdf>>, consulté le 8 août 2016.
- CORNULIER, Benoît de, *Notions d'analyse métrique*, 2010, <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/notmet.pdf>>, consulté le 16 septembre 2016.
- D'ANDREA, Giulia, « Sur le rôle de la répétition dans les proverbes », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n. 5, 2007, p. 119-129.
- D'ANDREA, Giulia, « Stratégies métriques et traduction des textes chantés », in WOJCIECHOWSKA, Barbara (sous la direction de), *De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 71-85.
- D'ANDREA, Giulia, « Code graphique et code phonique dans le chant », in BUCHI, Éva, CHAUVEAU, Jean-Paul, PIERREL, Jean-Marie (éds.), *Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, Bibliothèque de Linguistique Romane, 14, 2, Strasbourg, ÉliPhi, 2016, p. 1047-1057.
- DELL, François, « Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons », in AROUI, Jean-Louis (éd.), *Le sens et la*

mesure. De la pragmatique à la métrique. *Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 2003, p. 499-522.

DUBOIS, Jean et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002.

GREVISSE, Maurice, GOOSSE, André, *Le bon usage*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 14<sup>e</sup> édition, 2008.

JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 209-248.

HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les belles lettres, 2008.

MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Librairie Armand Colin, 1967.

MEEÛS, Nicolas, « L'Articulation musicale », traduction de « Musical Articulation », *Music Analysis*, n. 2, 21, 2002, p. 161-174. <<http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/Articulation.pdf>>, consulté le 2 septembre 2016.

MORIN, Yves-Charles, « La rime d'après le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue (1596) », *Langue française*, n. 99, 1993, p. 107-123.

RUWET, Nicolas, « Musicologie et Linguistique », *Revue internationale des sciences sociales*, n. 1, 19, 1967, p. 85-93.

RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

SPYROPOULOU LECLANCHE, Maria, *Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.

TROUBETZKOY, Nicolas S., *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949.

1

Dans le *Bon usage* (§ 125 R1), la répétition est encore citée au chapitre sur la ponctuation, la virgule étant une forme de coordination particulière de mots qui se répètent pour marquer l'insistance.

2

Pour un approfondissement sur ce genre de contrastes dans les comptines enfantines, voir l'étude menée par Andy ARLEO (2009).

3

Voir aussi MARTINET (1967: 27).

4

Le segment concerné par l'équivalence est appelé « forme catatonique ».

5

En versification classique, la rime est soumise, d'une part au principe selon lequel « tout vers a la même forme catatonique qu'un vers voisin (pas séparé de lui par plus d'une autre couleur rimique) » (CORNULIER 2010, s.v. *saturation rimique*) et, d'une autre part, à la double contrainte d'identité phonique et de distinction lexicale : d'après le *Dictionnaire des rimes* (1596) de LANOUE (MORIN 1993), pour qu'on puisse parler de rime, l'homophonie de la dernière voyelle masculine et de tout ce qui la suit est une condition nécessaire mais non suffisante, un contraste entre les mots étant également requis.

6

<http://www.paroles.net/leo-ferre/paroles-le-temps-du-tango>, consulté le 15 octobre 2016.

7

Texte cité d'après le livret joint au DVD intitulé *Notre Dame de Paris*, contenant l'enregistrement public au Palais des Congrès de Paris et distribué par Sony Music France.

8

À vrai dire, dans l'exemple tiré de BREL, le fond d'équivalence ne se borne pas à la partie pré-tonique mais inclut également la consonne post-tonique /r/ ; v. sur ce point CORNULIER (2005/2015).

9

« Le refrain intégré [...] est un procédé épistrophique, qui intervient à la fin de chaque strophe, contrairement au refrain détaché qui est, lui, strophique et se situe avant ou après une autre strophe : le couplet » (SPYROPOULOU LECLANCHE 1998: 100).

10

Nous adoptons ici la division en syllabes grammaticales tout en sachant qu'il serait plus approprié de considérer le noyau vocalique de chaque syllabe. CORNULIER (1995) a montré que ce sont les intervalles de temps entre les attaques de voyelle qui sont pertinents au niveau chronométrique et non pas les durées des notes.

11

MEEÛS (2002) précise que dans la musique occidentale, ce n'est que la hauteur qui peut être entièrement assimilée à un caractère distinctif, car dans bien des cas un changement de durée n'affecte pas l'identité d'une cellule mélodique.

12

Selon le modèle décrit par CORNULIER (2004: 8), la structure musicale d'un rabé-raa aurait une première partie mélodiquement suspensive (correspondant au premier distique) et une deuxième partie mélodiquement autonome (correspondant au deuxième distique).

13

<http://www.paroles.net/charles-aznavour/paroles-la-boheme>, consulté le 15 octobre 2016.

14

<http://www.paroles.net/claude-francois/paroles-comme-d-habitude>, consulté le 15 octobre 2016.

15

[http://www.lexilogos.com/claude\\_francois/my\\_way.htm](http://www.lexilogos.com/claude_francois/my_way.htm), consulté le 14 octobre 2016.