



HAL
open science

Articuler nonchalamment la langue française dans la chanson, XIXème – XXIème siècles

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. Articuler nonchalamment la langue française dans la chanson, XIXème – XXIème siècles : Des Diseuses au slam. Université d'automne de la chanson, 2008, Marseille, France. <http://lehall.com/galerie/universitemarseille/?p=685>. halshs-00450257

HAL Id: halshs-00450257

<https://shs.hal.science/halshs-00450257>

Submitted on 25 Jan 2010

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

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

Articuler nonchalamment la langue française dans la chanson

XIXe – XXIe siècles

Des diseuses au slam

Anthony Pecqueur

Chercheur en sociologie (Sociologie Histoire Anthropologie des Dynamiques Culturelles, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – Marseille)

Chargé de conférences à l'EHESS

anthonypecqueur@yahoo.fr

Université d'automne du Hall de la chanson

Jeudi octobre 2008, 17h30 – 18h30

Marseille, Auditorium des Archives et de la Bibliothèque Départementales

Avec : Serge Hureau, artiste ; Frédéric Nevchehirlian, slammeur ; Cyrille Lehn, pianiste ; Claude Barthélémy, guitariste

Mot-clés

Voix (articulation – diction) / tradition réaliste de la chanson / Diseuses & chanson fin-de-siècle/ Rap / Slam

Résumé

Cette conférence propose de revisiter 150 ans de chanson française, en écoutant le plus précisément possible le langage qui y est articulé. Nous voudrions ainsi, des Diseuses aux slammeurs en passant par les rappeurs, interroger ce qui nous est dit de l'état de la société française, de ses rapports sociaux, quand l'articulation de la langue se réalise de manière nonchalante : à base d'apocopes, syncopes, élisions... (nous parlerons d'ellipses syllabiques) – comme dans le langage ordinaire.

Mon propos aujourd'hui est de parcourir, avec vous et avec les artistes qui se produiront sur scène, tout un pan de l'histoire de la chanson française, que j'ai choisie de visiter sous l'angle de la question de la prononciation de la langue française en chanson – la diction. C'est ainsi du moins que j'ai comprise et voulu investir la proposition qui m'a été soumise, « Des diseuses au slam », et qui vient à point nommé rencontrer mes propres préoccupations (c'est en effet à partir de mon travail sur le rap que j'ai eu à me pencher, de manière peut-être inattendue, sur les Diseuses et toute cette chanson fin-de-siècle qu'on qualifie ordinairement de réaliste ; j'y reviendrai).

Pour le dire tout de suite, la thèse que je voudrais partager et discuter avec vous concerne la notion bien connue de chanson réaliste, ou de tradition réaliste de la chanson française. Elle désigne ce type de chanson né fin-de-siècle à Montmartre, dans les cabarets où officiaient Aristide Bruant (1851 – 1925), Montéhus (1872 – 1952), Yvette Guilbert (1865 – 1944)... (cf. Cheyronnaud, 2008) ; une chanson accompagnée par diverses innovations technologiques, avec les apparitions du microphone, de l'enregistrement sonore ; et une chanson ayant connu son « apogée » (au moins

commerciale) entre-deux-guerres avec Fréhel(1891 – 1951), Arletty (1898 – 1992), Mistinguett (1875 – 1956)... jusqu'à Edith Piaf (1915 –1963) ; pour ensuite renaître sous l'appellation récurrente de « chanson néoréaliste », récemment autour de groupes comme La Tordue, Casse-Pipe, Les Têtes Raides, etc.

Classiquement, cette tradition est définie par des thématiques génériques, par des accentuations dans l'interprétation, par des noms et des costumes de scène, par des orchestrations particulières, etc. : par tous traits qui tendent à marquer l'entrée (et l'implantation durable) du « populaire » dans la chanson.

Mon propos est qu'on peut aller au-delà de ces conventions de genre ; rattacher de quelque manière les Diseuses aux slammeurs ou aux rappeurs, c'est postuler qu'au-delà de la question de thématiques chansonnières, au-delà d'un trait commun qui serait le « populaire », c'est la question du langage donné à entendre dans la chanson qui importe ; et que cette tradition de la chanson peut être qualifiée de réaliste précisément en raison de ce langage articulé ou proféré, qui tend à se rapprocher le plus possible de ce que les philosophes du langage nomment le « langage naturel » : le langage ordinaire, celui de tous les jours, tel qu'il est actualisé dans les **conversations ordinaires (et non forcément populaires)**. Pour le dire vite à nouveau, les conversations ordinaires en langue française se signalent par un relâchement articulatoire : ce sont celles où on prononce le plus souvent « t'as » au lieu de « tu as », « j'te parle » au lieu de « je te parle » ; c'est à suivre le fil de cette **articulation** relâchée, qu'on préférera dire **nonchalante** (au sens de Richard Hoggart, 1970) dans la chanson que nous allons désormais oeuvrer.

1. Des diseuses...

Une première étape (je me limite, vous l'aurez compris, à l'histoire de la chanson enregistrée) dans ce cadre problématique de l'articulation nonchalante, ordinaire, nous place face aux Diseuses fin-de-siècle. Mais avant cela, je voudrais simplement préciser quelle définition de la chanson est ici sous-tendue : en toute généralité, comme la résolution d'une équation entre d'un côté des paroles proférées, et de l'autre un support mélodique. Pour l'analyste, elle prend par conséquent les traits d'un phénomène ou événement d'abord sonore ; et pour celui comme moi qui n'est pas musicologue : d'un phénomène ou **événement** d'abord **articulatoire**. C'est sous cet angle que la chanson sera abordée de manière privilégiée : par la voix, plus que par le sens.

Que, et surtout comment disent les diseuses ?

Sous l'appellation des « Diseuses fin-de-siècle », nous avons pour habitude de désigner ces diverses chanteuses qui se sont distinguées par leurs évocations des amours (forcément coquines), de l'alcool, de la rue, du quartier, du bistrot, etc. Le type de chansons que ces dames, mais aussi quelques messieurs « Diseurs », ont « inventé » et progressivement stabilisé dans notre histoire par l'intermédiaire des cabarets (cf. Cheyronnaud, 2008) et surtout des premiers enregistrements est également caractérisé par au moins deux traits généraux et qui me retiennent plus particulièrement. **1.** Leur diction, leur articulation de la langue ; **2.** la forme de « discours » que je n'oserai pas dire majoritaire ni exclusive, mais qui revient de façon très récurrente, à savoir la forme du monologue adressé. Comme un dialogue, dont le destinataire est absent, à distance ; un dialogue virtuel, ou monologue sous forme dialogique et non dialogale (selon la

distinction de Mikhaïl Bakhtine, 1981, entre dialogique et dialogal : le dernier désigne l'interaction langagière effective, tandis le premier renvoie à la présence de l'autre dans le discours).

C'est sous cette forme que se déploient les deux chansons qui vont vous être chantées par Serge Hureau : « D'elle à lui » (paroles de Paul Marinier [1866 – 1953], création d'Yvette Guilbert en 1898) ; et « Idylle » (Jehan-Rictus [1867 – 1933], poème paru dans la revue littéraire *Comoedia* en 1910, puis dans le recueil *Le coeur populaire* en 1914).

Ces deux très belles interprétations font clairement entendre les deux traits qui viennent d'être évoqués : la diction nonchalante et le fait d'être en conversation dans sa chanson. Ils doivent se comprendre ensemble : ce à quoi ils renvoient, c'est aux conversations ordinaires ; au langage, presque tel qu'il est articulé dans la vie de tous les jours.

Mais encore, au-delà des diseuses, et comme le montre l'exemple de Jehan-Rictus (et ceux, déjà cités, de Bruant ou Montéhus), il est remarquable de noter que c'est toute la chanson française d'alors ou presque qui a pour particularité d'articuler ainsi la chanson française. On peut encore citer l'exemple de « J'suis dans l'bottin », créée par Yvette Guilbert (enregistrement en 1934) mais dont les paroles sont signées Aristide Bruant. L'intérêt de cet exemple est qu'il met en scène à nouveau un monologue explicitement adressé, par exemple : « J'deviens un homme considérab'... T'entends ?! Espèce de purotain... J'suis honoré, et j'suis honorab' : ah ! j'suis dans l'bottin ! ».

Mais encore, puisqu'il est possible désormais de réaliser cette mise en perspective historique, et que l'intérêt dans ce cadre est souvent comparatif, il est tout aussi remarquable de noter que cette façon de faire entendre la langue française n'est alors pas propre à la chanson. Le théâtre, la littérature, etc. en sont imprégnés : c'est-à-dire les pratiques artistiques qui utilisent pour principale ressource le langage. En effet, en cette fin XIXème et début XXème siècles, il semble s'agir du mode articulaire commun. Pour le théâtre : Michel Bernardy, quand il veut faire ressortir dans son manuel de diction ce qu'il appelle la « *politesse articulaire* » (Bernardy, 1988, p. 120)¹, stigmatise certaines tendances qui datent précisément du début XXème siècle. Des acteurs, « sous prétexte de vérisme », auraient pratiqué des économies articulatoires proches de ce que j'appelle l'ellipse syllabique ; il cite cette interprétation d'un alexandrin du théâtre classique (Racine, *Bérénice*), qui constitue pour lui un outrage au « texte » : « *Titus en m'embrassant m'am'na d'avant vous (!)* » (*Ibid.*). On peut être tenté de considérer également sous cet angle la rupture dans la littérature française qu'introduit la parution en 1932 du *Voyage au bout de la nuit* (L.- F. Céline). C'est ce que font Alain Duchesne et Thierry Leguay, en s'appuyant sur la définition de son style par Céline dans ses *Entretiens avec le professeur Y* : « *C'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit ! (...) retrouver l'émotion du 'parler' à travers l'écrit ! c'est pas rien !... c'est infime mais c'est quelque chose !* » (Duchesne, Leguay, 1999, p. 134). Je mets fin à cette incise pour retourner à la chanson et aux Diseuses ; pour conclure à ce propos que tout se passait comme si, avec la conjonction entre l'articulation et la forme du monologue adressé, quelque chose se jouait du côté du langage des conversations ordinaires. Comme s'il nous était dit (« chanté ») quelque chose à propos

de la culture au sens large : au sens d'un état de la société française, de ses rapports sociaux. Nous pratiquons en effet le plus souvent, en dehors des interactions que l'on peut qualifier d'officielles (relations commerciales, hiérarchiques, scolaires, etc.), un langage dont certaines syllabes sont avalées. Cette façon d'articuler la langue ne s'assimile pas totalement à un marqueur social : elle montre moins une origine sociale qu'une **nonchalance articulatoire** qui, dans la société française contemporaine (des Diseuses comme des rappeurs), semble relativement largement socialement admise pour les conversations ordinaires. C'est pourquoi en outre l'épithète réaliste a été préférée à celle de populaire.

Dernier point remarquable pour cette économie articulatoire de la chanson : elle a grand-peine à être retraduite graphiquement. Ainsi, la chanson de Bruant interprétée par Yvette Guilbert, « J'suis dans l'bottin », est parfois notée « J'suis dans le bottin » ; la première notation rend graphiquement l'interprétation de Guilbert (88 réponses par Google, contre 7910 pour l'autre version ; avec le moteur Yahoo !, c'est encore plus explicite : 46 contre 10600, avec la question « Vouliez-vous dire : j'suis dans le bottin » quand on entre l'autre orthographe – relevé effectué le 29 octobre 2008). Les paroles de cette chanson sont disponibles sous une seule version sur internet ; cette version cherche à prendre en compte les élisions présentes dans l'interprétation, mais en oublie tout de même seize (tout en rajoutant une non réalisée)².

2. ... Aux rappeurs et aux slammeurs

Passer des Diseuses aux rappeurs et aux slammeurs représente un bond dans le temps, que j'essaierai de combler quelque peu dans une très rapide troisième partie. Disons pour le moment, pour ce qui est de l'articulation nonchalante investiguée, qu'entre les Diseuses et les rappeurs, il n'en existe guère – du moins pas **de manière collective et systématique**, comme pour ces deux (trois, avec les slammeurs) écoles de la chanson.

Où l'on retrouve / découvre les rappeurs, près de cent ans plus tard...

La culture hip-hop a été introduite en France dès le début des années 80, par le biais de la danse, et médiatisée grâce à l'émission télévisée de Sydney, « *h.i.p. h.o.p.* », diffusée sur TF1 en 1984. Cette médiatisation soudaine connut un arrêt aussi brusque, et c'est dans une certaine confidentialité *underground* que la culture hip-hop s'est ensuite développée, jusqu'à rejaillir sur la scène publique en 1990, durablement et essentiellement par l'intermédiaire du rap. En 1990 est en effet édité le premier disque de rap français à diffusion et promotion nationales : disque collectif intitulé *Rapattitude* (Labelle Noir / Virgin). Entre 1984 et 1990, les jeunes hommes qui seront les premiers rappeurs français (M.C. Solaar, IAM, N.T.M. pour ne citer que les artistes les plus connus) ont pris le temps d'ingérer, d'assimiler cette forme artistique émergente qui venait jusqu'à eux par le biais de cassettes et disques des premiers rappeurs américains. Ils s'essayaient d'abord à imiter les rappeurs américains, en reproduisant leurs chansons ; puis à traduire en français leurs chansons préférées ; enfin, à réaliser quelque chose d'inconcevable à l'origine : adapter en langue française et à la réalité sociale française le rap – bref, ce qu'il est désormais convenu d'appeler du rap français.

Avec les rappeurs, la question de l'articulation a reçu une dénomination anglaise, le *flow*, pour désigner cette façon particulière de placer le flux de paroles rarement interrompu sur un rythme (plus qu'une mélodie). Mais il n'en reste pas moins que la façon d'interpréter en chanson la langue française ne se réalise pas uniquement en référence aux homologues et modèles américains venus du Bronx (pour tout ce développement, je me permets de renvoyer à Pecqueur, 2007). Pour le dire vite, des rappeurs américains, les jeunes hommes qui commencent à rapper en français reprennent le poste d'interprétation particulier, inédit dans l'histoire de la chanson française : celui selon lequel auteur et interprète sont systématiquement, obligatoirement confondus (pas d'interprète qui ne soit auteur des mots qu'il interprète, sauf à officier en voix de fond, comme chœur). Le plus souvent, cet auteur interprète est également le protagoniste de ses chansons : « Je » ici renvoie bien au rappeur, sauf indication expresse. Voilà donc ce que les rappeurs français reprennent de leurs modèles américains (au-delà bien sûr d'autres conventions de genre : thématiques, musicales, etc.).

Par contre, pour ce qui est de la façon d'articuler la langue française, il faut remarquer qu'ils ne le font pas au début en adaptant en français ce que les Américains font subir à leur langue, mais de façon radicalement différente (jusque dans le vocabulaire : pas ou si peu de verlan au début du rap français, contrairement au *slang* américain), d'une façon qui est également la norme en vigueur d'articulation de la langue française dans la chanson dans les années 70 et 80 (au moment où ces jeunes hommes ont fait leur éducation musicale) : en décomposant toutes les syllabes. Prenons pour exemple « Wake up », chanson du premier album du groupe IAM (1991, ...*De la planète Mars*, Labelle Noir / Virgin). L'intérêt tient au fait qu'on y entend un des deux rappeurs interpréter sa partie en anglais, et l'autre en français. La partie en français est entièrement décomposée : chaque syllabe est prononcée dans toute son étendue théorique (ou scripturale) – telle qu'elle existe à l'état graphique. Par exemple, « *Les religions se veulent apôtres de la paix* », alors que dans une réalisation vocale plus relâchée, nonchalante, cela pourrait donner : « Les r'ligions s'veulent apôtr' d'la paix ». La partie en anglais quant à elle se trouve précisément parcourue de ces ellipses syllabiques fortement implantées dans la langue et la chanson anglo-saxonnes : « *wouldn't (...)* *don't (...)* *she's (...)* *you're (...)* *can't (...)* » (à la place de *would not*, *donot*, *she is*, *you are* et *cannot*). Le même rappeur, qui articule ainsi en anglais, n'en pratique pas moins dès qu'il le fait dans sa langue une interprétation totalement décomposée.

IAM n'est pas le seul groupe de rap français à articuler de la sorte : il s'agit de la seule façon de rapper en français à cette époque pionnière. Il en résulte que les rappeurs français, en décomposant strictement toutes les syllabes qu'ils prononcent, ne suivent pas le modèle américain d'interprétation langagière, où elles sont nombreuses à être avalées. Ils suivent par contre le modèle dominant entre les années 70 et 90 d'interprétation chantée de la langue française : celui de la chanson française. Nouveau bond dans le temps : à partir de 1997 et 1998, plus aucun rappeur n'articule ainsi ; tous sont passés plus ou moins progressivement à une autre « technique du corps » chantant, rappant, basé sur l'ellipse syllabique systématique, voire dans la surenchère dans l'ellipse syllabique. Comme les rappeurs américains certes ; mais cette diction rejoint également, du côté de la chanson française, celle des Diseuses. Plus personne ne rappe, par exemple : « Je te rappe » ; désormais c'est « J'te rapp' ». Cet exemple n'est pas pris au hasard : il renvoie au poste d'interprétation du rap (auteur –

interprète – protagoniste), et il permet encore de rattacher d'une autre manière les rappeurs aux Diseuses : par la forme de « discours » employée, qui est à nouveau celle du monologue adressé – et cette fois c'est l'auditeur à qui l'on s'adresse, qui est interpellé, parfois rudoyé (tout comme les clients bourgeois des cabarets de Bruant – comme par hasard à nouveau...).

Je ne cherche pas à dire que les rappeurs connaissent les Diseuses, Bruant, etc. ; je cherche seulement à montrer qu'ils **reprennent en partie le geste chansonnier** de ces derniers, par leur articulation et par leur adresse à l'auditeur. Dans les deux cas, ce sont les conversations ordinaires qui sont introduites au coeur de la chanson, jusque dans leur violence potentielle.

... Puis les slammeurs

Le slam a été « inventé » par Marc Smith à Chicago en 1984, par l'organisation d'un concours de poésie orale dans un club de jazz. En France, ce mouvement est surtout connu depuis la parution récente de deux disques, *Midi 20* de Grand Corps Malade (2006, Universal), et *Gibraltar* d'Abd Al Malik (2006, Polydor) ; auxquels on peut encore ajouter *L'hiver peul* de Souleymane Diamanka (2007, Universal)³. Cela dit, le slam a été introduit en France dès le milieu des années 90 par le biais de concours de poésie dans des bars ou cabarets à Paris, puis à Marseille à partir de 2000 grâce à Frédéric Nevchehirlan. Le slam est désormais implanté sur tout le territoire français ou presque, les ateliers d'écriture slam ayant d'ailleurs souvent remplacé les ateliers rap dans les structures socioculturelles et associatives

Dans le slam, il n'existe pas une telle règle pour l'articulation, même si le *flow* a tendance à se rapprocher le plus souvent de celui du rap. La seule règle explicite du slam, c'est la compétition sur scène à travers la déclamation de textes, si ce n'est inédits, du moins personnels – en quoi le slam reprend le poste d'interprétation systématique du rap (auteur – interprète).

Le contexte et les thématiques sont plutôt urbains, comme dans le rap, mais on trouve également du « slam rural ». On retrouve souvent également des formes de revendications sociales voire politiques proches de celles présentes dans le rap ; mais il existe aussi de nombreux slams d'amour, ou d'amour de la langue (en jeux de mots, exercices oulipiens, etc.). Cette grande diversité est bien retracée par le film de Pascal Tessaud, « Slam, ce qui nous brûle » (2007).

J'ai attendu ce moment pour prononcer un mot qui aurait pu figurer dès le début de ce texte : *Sprechgesang*, parlé-chanté (on pourrait encore remonter à la tradition de la cantillation) ; je l'ai gardé de côté pour le slam car la traduction anglophone de cette notion est le *spoken word*, soit la filiation directe du slam, à travers ces artistes majeurs des années 60 et 70 que furent The Last Poets, Gil Scott-Heron, etc. (cf., pour le contexte « français », le disque collectif présenté par les Nubians : *Echos. Chapter one « Nubian voyager »*, Triloka records, 2005).

Dans tous les cas, même si l'articulation peut varier, elle est le plus souvent nonchalante. Et dans tous les cas, l'exercice de slam par excellence, à savoir l'exercice de déclamation a capella, « parlé-chanté » d'un texte ou de « paroles » personnelles, devant un public auquel les slammeurs s'adressent aussi parfois directement, comme les rappeurs, cet exercice nous rapproche inévitablement à la fois des Diseuses et des

rappeurs. C'est encore le plus souvent une forme de monologue adressé ; c'est encore le plus souvent une articulation nonchalante ; bref, c'est encore le plus souvent des conversations ordinaires dont il est question, qu'on cherche à nous faire entendre – même si l'intention poétique dans l'écriture des textes peut être plus présente, comme vous avez pu l'entendre avec Frédéric Nevechirlian.

3. Et entre temps ? Et maintenant ?

Et entre temps ?

Comme signalé précédemment, on ne compte que des individus isolés, pas de dynamique collective et systématique comme celles caractérisant les groupes de chanteurs abordés jusqu'ici. Quelques exemples : Bobby Lapointe, bien sûr, peut-être pour des raisons plus littéraires que chansonnières (si on relie ses chansons aux exercices sur la langue d'un Queneau, comme dans *Zazie dans le métro* – ces raisons « littéraires » restent néanmoins tout autant conversationnelles que pour la chanson) ; Léo Ferré et Serge Gainsbourg, également, mais uniquement à la fin de leur carrière ; Renaud, souvent aussi, mais sans systématisme non plus.

Au-delà des individus isolés, il faut surtout compter avec des interprétations ponctuelles pour des chanteurs utilisant le reste du temps une articulation décomposée. Ces interprétations ponctuelles et nonchalantes servent à illustrer la forme de « discours » présente dans une chanson particulière : il s'agit, vous l'aurez deviné, le plus souvent d'un monologue explicitement adressé. L'exemple de « Ces gens-là » de Jacques Brel confirme clairement le trait conversationnel de ce type d'interprétation : avec le refrain, « *Faut vous dire monsieur que chez ces gens-là...* »⁴.

Et maintenant ?

Ce n'est qu'une piste d'analyse, mais il s'agit de remarquer que l'articulation nonchalante s'est largement répandue ces dernières années au sein de toutes les tendances de la chanson française, à la suite du changement articulatoire amorcé par les rappeurs. Le rap n'a pas « infiltré » la chanson française ; c'est plutôt du côté de cette idée des conversations ordinaires qu'il s'agirait de comprendre ce mouvement. Comme si les chanteurs, comme les rappeurs avant eux, comme les Diseuses, avaient besoin par leur performance vocale de nous rappeler le caractère essentiel des conversations ordinaires pour faire société : en quoi, pour moi, la chanson accomplit un véritable programme politique. Plus peut-être, en tous cas plus positivement, que quand des chanteurs manifestent des intentions politiques en chanson : celles-ci prennent le plus souvent la voie de dénonciations, contestations (protest-song), alors qu'en évoquant la nécessité des conversations ordinaires pour faire société, c'est une politique plus positive, plus programmatique, qui nous est donnée à entendre.

4. Pour conclure : une tradition réaliste de la chanson française à travers l'articulation nonchalante de la langue

A travers la question, suivie comme un fil rouge, de l'articulation de la langue

française dans la chanson, j'ai cherché à montrer sous de nouveaux atours et parfois avec de nouveaux visages, ce qui est généralement retenu dans la chanson comme sa tradition réaliste. Ce qui est en jeu dans le réalisme du langage donné à entendre, c'est l'authenticité d'une forme de présentation de soi ; plus encore sans doute, l'authenticité du rapport à l'auditeur. En effet, articuler nonchalamment revient à lui dire quelque chose comme : « Vois comme je parle / chante, c'est presque comme tu parles » ; cela revient à le poser en égal, lui donner un statut d'égal (« *l'égalité des êtres parlants* », principe démocratique par excellent pour Jacques Rancière). Bien sûr, il faudrait poursuivre l'analyse, en prenant en compte d'autres indices, notamment des indices d'oralité, des accentuations, afin d'interroger plus avant cette question de l'authenticité du réalisme.

Pour finir : que retenir, *Sprechgesang*, chanté-parlé, *spoken word* ? J'aime à reprendre cette définition du style des rappeurs proposée par le premier philosophe à s'être intéressé au rap d'un point de vue pragmatiste, Richard Shusterman ; pour lui, « *le trait le plus caractéristique et le plus provocateur de la musique rap est qu'on parle au lieu de chanter* » (Shusterman, 1991, p. 210 ; je souligne). Pour ma part, je parlerai plus précisément pour toute cette tradition de **l'effort le plus poussé pour se rapprocher dans le cadre de la chanson (donc du chant) du langage parlé**. « Effort le plus poussé » : on a pu voir que ce n'était pas une interprétation naturelle, mais bien un travail de l'interprétation (audible par exemple dans le passage des rappeurs d'une interprétation décomposée à une autre nonchalante). « Dans le cadre de la chanson (donc du chant) » : il s'agit toujours d'une manière de chanter, par conséquent rapper, slammer ou chanter comme les Diseuses doit répondre à certaines conditions communes aux différentes activités de chant, mises en évidence par J. Cheyronnaud (2003, pp. 35-37) comme « *rupture avec [le] parler de la conversation courante* » et « *économie respiratoire, musculaire faciale, laryngo-buccale spécifique* ». En effet, quand on évoque une ressemblance entre cette tradition réaliste de la chanson et les situations naturelles d'usage du langage, il faut bien garder en arrière-plan la spécificité et la réflexivité irréductibles du fait de se mettre à accomplir une chanson. « Du langage parlé » : il faut entendre ici la situation la plus ordinaire, celle où parler signifie en même temps s'adresser à quelqu'un – communiquer.

NOTES

¹ Cette politesse consiste à « *démultipl[er] la prononciation des syllabes, donn[er] à chaque voyelle le tissu sonore du langage, à chaque consonne ses harmoniques* » (*Ibid.*). Soit l'exact opposé de l'articulation des diseuses, qui se rapproche d'une forme de « *pathétique vocale* » (Cheyronnaud, 2001, pp. 91-92), qui laisse transparaître dans la voix une corruption ou dégradation de l'âme (« *mixage d'inintelligibilité du sens et d'incontinence sonore* », p. 91) ; voire de « *voix illégales* » comme « *façons de chanter illégitimes qui ne doivent rien à la facilité, à la vulgarité, à l'indigence* » (Authelain, 1987, pp. 159-160).

² D'une manière plus générale, c'est l'insatisfaction avec les retranscriptions de paroles réalisées dans les recueils de chansons (de rap) qui m'a conduit à chercher à retranscrire plus fidèlement l'événement sonore, articulatoire. Il faudrait aller plus loin, et employer systématiquement les techniques de retranscription mises au point par

l'analyse de conversation (en notant la longueur des silences, les accentuations, etc.), pour mener de véritables analyses sur cet événement.

³ Il faut également citer la série de « compact livres » édités par Les Belles Lettres, série intitulée *Slam Graffiti*, avec des slammeurs tels Nada (n°1, 2003), Gwen (n°2, 2003), Pilote Le Hot (n°3, 2004), Nina (n°4, 2004).

⁴ Pour ce dialogue, Brel, dans un souci de réalisme, réalise justement un certain nombre d'apocopes – ce qui s'éloigne de son mode usuel d'articulation ; par exemple, l'incipit : « *D'abord y a l'aîné, lui qu'est comme un melon / Lui qui a un gros nez lui qui sait plus son nom / Monsieur tell'ment qu'y boit ou tell'ment qu'il a bu / Qui fait rien d'ses dix doigts...* ». En outre, certaines parties sont intégralement parlées, comme le refrain, ce qui accentue l'effet de réel : rapproche le chant d'une situation naturelle de dialogue. La version proposée par le rappeur Oxmo Puccino dans le disque *L'hip-hopée, la grande épopée du rap français* (2000, Blackdoor / E.M.I. ; unique expérience de « reprises » – d'interprétation de paroles dont ils ne sont pas les auteurs – par des rappeurs, avec un projet de reprises de Renaud : *Hexagone 2001... Rien n'a changé*, 2001, Virgin) ne diffère guère au niveau de l'interprétation : l'un et l'autre avalant préférentiellement telle ou telle syllabe ; par commodité et habitude d'usage, les mêmes le plus souvent. Pourtant à un moment une rupture se fait sentir : au début du troisième couplet, quand le personnage en vient à évoquer les conversations qu'il a avec « *Frida* ». Alors, Oxmo Puccino multiplie les syllabes avalées (l'interprétation de Brel est notée entre crochets) : « *Même qu'on s'dit [se dit] souvent qu'on aura une maison avec des tas d'f'nêtres [d'fenêtres] / Avec presque pas [presque pas] d'mur et qu'on vivra dedans et qu'y f'ra bon y être / Et qu'si [que si] c'est pas sûr c'est quand même peut-être / Pasque les aut' [autres] veulent pas pasque les aut' [autres] veulent pas* ». On voit bien qu'il ne s'agit pas de syllabes préférentielles ici, mais d'une superposition – par dessus l'interprétation de Brel – d'une autre interprétation : le dialogue avec Frida, évoqué par Brel au sein de son dialogue avec « *monsieur* », est interprété par Oxmo Puccino. Si le premier thématise une mise en abîme (un dialogue dans un dialogue), le second réalise une mise en abîme énonciative : il se met en conversation avec Frida, en plus d'avec « *monsieur* », tandis que Brel reste avec ce dernier ; il actualise ce second dialogue que Brel ne faisait que suggérer.

Références bibliographiques

- Authelain, Gérard, 1987, *La chanson dans tous ses états*, Fondettes, Ed. Van de Velde.
- Bakhtine, Mikhaïl, 1981, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*), édité par Tzvetan Todorov, Paris, Ed. du Seuil
- Bernardy, Michel, 1988, *Le jeu verbal. Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube.
- Cheyronnaud, Jacques, 2001, « Petites histoires de lutrins », in M. Pérès, J. Cheyronnaud, *Les voix du plain-chant*, Paris, Desclée de Brouwer, pp. 81-156.
- 2003, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan.

2008, *Des airs et des coupes : la Clé du Caveau. Introduction à une histoire de la chanson en France au XIX^e siècle*, Paris, Editions René Viénet.

Duchesne, A. & Leguay, T., 1999, « De la parlotte à l'écriture », in G. Cahen (éd.), *La conversation, un art de l'instant*, Paris, Autrement, pp. 122-135.

Hoggart, Richard, 1970, *La culture du pauvre*, Paris, Ed. de Minuit.

Pecqueux, Anthony, 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.

2008a, « Des voix violentes, immorales... et politiques. A propos de quelques conditions énonciatives pour une chanson politique », *Eidolon*, n°82 (« La chanson politique en Europe »).

2008b, « Le rap : stratégies rhétoriques et engagement. Entretien avec Anthony Pecqueux », *Le Panoptique* n°37, septembre 2008, <http://www.lepanoptique.com/pagearticle.php?id=428&theme=societe&PHPSESSID=8aa8f9830cf56f6bc791304c7d7a30ef>.

2009 [à paraître], *Le rap*, Paris, Editions Le Cavalier Bleu (« Idées reçues »).

Shusterman, Richard, 1991, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Ed. de Minuit.