

# La musique et la langue : quelques notes sur la sémiologie de la chanson

Louis-Jean Calvet  
Université d'Aix-en-Provence, France  
louis-jean.calvet@wanadoo.fr



Synergies Espagne n° 4 - 2011 pp. 45-50

Reçu le 20-01-2011/Accepté le 21-02-2011

**Résumé :** Partant de l'action du rythme imposé par le corps sur le signifiant d'un simple slogan, l'analyse des rapports complexes entre la musique et la langue montre que l'action recherchée ou involontaire du chanteur sur les syllabes produit des effets de sens subliminaux qui renforcent l'hypothèse de la dissociabilité du signifiant et du signifié.

**Mots-clés :** rythme, encodage, perception, signifiant, signifié, texte chanté

## Música y lengua: algunas notas sobre la semiología de la canción

**Resumen:** Partiendo del ritmo impuesto por el cuerpo al significante de un simple eslogan, el análisis de las complejas relaciones entre música y lengua muestra que la acción voluntaria o involuntaria del cantante sobre las sílabas produce unos efectos de sentido subliminales que refuerzan la hipótesis de la disociabilidad del significante y el significado.

**Palabras clave:** ritmo, codificación, percepción, teoría del signo, texto cantado

## Music and language: some comments on the semiology of the song

**Abstract:** Starting from the rhythm brought by the body over the signifier or a simple slogan, the analysis of the intricate relations between language and music shows that the action of the singer over the syllables, whether deliberate or unintentional, creates some subliminal effects, which supports the hypothesis of the indivisibility of the signifier and the signified.

**Keywords:** rhythm, codifying, perception, sign theory, sung text

Le lecteur me pardonnera, je l'espère, ce texte rédigé à la première personne : je voudrais retracer la façon dont, linguiste de profession, j'en suis venu à tenter d'élaborer des embryons de sémiologie de la chanson et présenter certains aspects de cette sémiologie. Pendant des années j'ai en effet mené une « double vie ». Enseignant la linguistique le jour j'étais presque toutes les nuits dans les salles de spectacles, comme journaliste. J'écrivais des articles, donc, mais aussi des livres, un gros dictionnaire de la chanson française, de petits livres sur la chanteuse québécoise Pauline Julien, sur le chanteur limousin Joan Pau Verdier et j'en eus un jour assez de m'entendre poser sans cesse la même question : « Vous qui êtes linguiste, universitaire, que faites-vous donc dans le milieu de la chanson ? ». Je me suis alors dit qu'il y avait de la langue dans la chanson, et que le linguiste était tout à fait fondé à y mettre son oreille. Mais comment ?

Tout a commencé pour moi par les slogans. Chacun peut en faire l'expérience : Vous entendez à la radio ou à la télévision un reportage sur une manifestation dans un pays dont vous ne comprenez pas la langue, mais vous reconnaissez quelque chose de familier et vous vous dites « Tiens ! Je connais l'air mais je ne connais pas les paroles... ». Il n'y a pas d'air, bien sûr, mais cette rythmique bien particulière aux slogans, explicable de façon très simple. L'être humain est un animal à deux pattes et sa marche est à deux temps, un pied puis l'autre, une deux, une deux... La musique des marches militaires est ainsi toujours à deux temps et l'on imagine mal une armée défilant sur un air de valse. Or le slogan est fait pour être scandé en marchant et lorsqu'il comprend un nombre impair de syllabes, on va le ramener à un nombre pair d'unités rythmiques en jouant sur leur longueur. Prenons un exemple simple, celui de CRS SS. Le linguiste peut y souligner la syntaxe implicite (« les CRS sont des SS »), la chute à la fois du verbe, des articles et prépositions, mais ce qui me retiendra ici est le rythme. Il est aisé de voir que ce moment de langue comprend cinq syllabes, mais qu'elles ne sont pas prononcées de la même façon : chacune des trois premières est deux fois plus longue que les deux dernières. Que l'on note cela avec trois longues puis deux brèves, ou avec trois noires et deux croches, le résultat est le même : nous avons quatre temps, quatre unités rythmiques. Que s'est-il passé ? Pour que l'on puisse scander CRS SS en marchant, il a fallu ramener un nombre impair de syllabes à un nombre pair d'unités. Nous pourrions multiplier les exemples, mais ils nous diraient tous la même chose : c'est le corps qui a imposé sa loi au signifiant.

Avec les slogans, nous ne sommes cependant qu'au degré zéro de la rencontre entre la langue et le rythme. La chanson est plus complexe, mêlant langue, rythme, mélodie, orchestration, voix, etc. et, pour simplifier, je m'en tiendrais ici ce que nous donnent à voir les partitions. Considérons la chanson de Georges Brassens (1921-1980) *Tempête dans un bénitier*, dont une partie du texte dit :

« O très Sainte Marie, mère de Dieu, dites à ces putains de moines qu'ils nous emmerdent sans le latin ».

Ces propos un peu lestes peuvent être lus à haute voix sans que rien de plus que ce qui est écrit ne s'y entende : l'auteur s'adresse à la Vierge (« Sainte Marie mère de Dieu ») et lui demande d'intervenir auprès des moines (« ces putains de moines ») et de leur expliquer que la messe en langue vernaculaire (« sans le latin ») nous ennueie. Mais ils constituent en fait quatre vers irréguliers, de longueur inégale :

« O très Sainte Marie mèr' de  
Dieu dites à ces putains  
De moines qu'ils nous emmerdent  
Sans le latin »

Sibdim. Ré m Sol 7 Do 7 Fa 7

O très Sainte Ma-rie, mèr' de Dieu, di-tes à ces pu-tains De moines qu'ils nous em-merdent Sans le la-

1. 2. D.C. 3. 4. pour finir

Sib Fa 7 Sib7 Sib Sib Fa 7 Sib

-tin. -tin. -tin.

Nous sommes ici en 6/8, soit 6 croches (ou 3 noires, ou 2 noires pointées) par mesure. La partition nous montre que la première mesure, correspondant à « *O très Sainte Marie* », est composée de 6 croches, tandis que la seconde, correspondant à « *mère de* », est composée de deux noires pointées. En attribuant toujours la valeur arbitraire 1 à la croche nous avons donc :

1 1 1 1 1 1 3 3  
 oh très sain te Ma rie mèr' de  
 1 1 1 1 1 1 6  
 Dieu dî tes à ces pu tains  
 1 1 1 1 1 1 2 1  
 de moi nes qu'ils nous em mer dent  
 etc.

Ce qui fait que « *Sainte Marie mère de Dieu dites à ces putains de moines* » s'entend en fait « *Sainte Marie merde, Dieu dites à ces putains de moines...* », le syntagme *putains de moines* étant d'ailleurs lui-même coupé en deux, ce qui fait entendre « *dites à ces putains* ». Nous avons donc un sens qui apparaît dans le texte écrit (« *Sainte Marie mère de Dieu, ces putains de moines* ») et un sens différent produit par le texte chanté (« *Sainte Marie merde, ces putains* »), cette variation tenant au découpage des syllabes imposé par la musique à la langue. En d'autres termes, on ne reçoit pas exactement le même message en lisant le texte de la chanson ou en l'écoutant.

Il s'agit là du sous-produit des rapports entre la musique et la langue, plus précisément des rapports entre les mots, les notes et le rythme, *d'une action sur le signifiant qui entraîne un double sens* : on comprend bien que la chanson fait allusion à « *Sainte Marie mère de Dieu* » mais on entend en même temps « *Sainte Marie merde* ». Les rapports variés entre l'ordre linguistique et l'ordre musical donnent ainsi aux auteurs de chansons une possibilité de mise en valeur de certaines syllabes par rapport aux autres, par des segmentations inattendues qui font surgir de nouveaux signifiants enchâssés dans les précédents, et permettent ainsi de suggérer à l'oreille de nouveaux signifiés. Dans un chapitre de mes *Essais de linguistique* consacré à la langue dans la chanson, « *Une sémantique subliminale* », je citais Roman Jakobson qui, en 1970, se demandait, à propos des différentes études qu'il avait consacrées à la poésie : « *Les mécanismes dégagés par l'analyse linguistique ont-ils été visés délibérément et rationnellement dans le travail créateur du poète? Celui-ci est-il conscient de leur existence?* » .

La même question se pose, bien sûr, lorsque l'on tente d'analyser la chanson, objet dans lequel les paramètres sont beaucoup plus nombreux que dans la poésie, et nous pourrions paraphraser Jakobson: «*Les mécanismes dégagés par l'analyse de la chanson ont-ils été visés délibérément et rationnellement dans le travail créateur de l'auteur? Celui-ci est-il conscient de leur existence?*». La réponse est évidemment positive lorsque Boby Lapointe (1922-1972), dans une chanson comme *Comprend qui veut*, faisait par exemple apparaître, par la coupe et le jeu des rapports entre le texte et la mélodie, différentes variantes du nom argotique du sexe masculin, *næud*, *braquemart* ou *vit*, avec pour ce dernier une notable inflation numérique (deux vits, six vits, dix vits...) :

-« *Il sait de quoi j'ai envie  
 Il n'est pas si bête  
 Il sait que c'est de son vigoureux corps d'athlète* »

- « *Je pose ma main sur son gros bras que m'arrive-t-il* »
- « *J'aime son heureux caractère* »
- « *C'est comme s'il avait deviné c'dont j'ai envie* »
- « *J'dirais même qu'il a si vigoureux appétit que je jurerais parfois qu'il a divi qu'il a divinément....* »

Dans chaque cas, le temps fort de la mesure, tombant sur une syllabe interne, coupait le mot et suggérait à l'auditeur une autre segmentation du signifiant et donc un autre sens que celui apparaissant à la lecture du texte : il y avait un sens manifeste pour l'oeil et un sens latent, subliminal, pour l'oreille. Si Bobby Lapointe s'amuse ici en encodant volontairement des sens sous-jacent, comme Brassens dans *Tempête dans un bénitier*, on peut hésiter dans le cas de *La non demande en mariage*. Le refrain se compose de deux alexandrins :

« *J'ai l'honneur de ne pas te demander ta main  
Ne gravons pas nos noms au bas d'un parchemin* »

Mais le premier est découpé par la structure rythmique de la chanson (les temps forts des mesures) de la façon suivante :

J'ai l'honneur de  
Ne pas te de-  
Mander ta main

Dans une chanson parlant du couple, on entend ici des rimes internes, « de », « de », qui peuvent s'interpréter comme le chiffre « deux », de la même façon d'ailleurs que, dans le vers suivant le temps tombant sur « nos noms » peut le faire entendre comme « nos nons ». Encodage volontaire ou non ? Cela est ici difficile à dire.

En revanche Léo Ferré s'est parfois amusé à jouer sur la rencontre entre les mots et les notes, dans la partie satirique ou polémique de son œuvre, pour faire par exemple entendre *con* dans *La mélancolie*

« *C'est décon/tracté ouvrir la télé* »,

ou dans *Ils ont voté*

« *C'est un pays qui me débèquecte  
Pas moyen de se faire anglais  
Ou suisse ou con ou bien insecte  
Partout ils sont con/fédéré* »

ou encore pour faire entendre successivement *cul* et *con* dans l'une des versions des *Temps difficiles* :

« *A Rome il y a l'œcu/ménique  
de quoi remplir la basilique  
Il faut être con/cilient mes frères  
Les con/ciles c'est si rare mon père* »

Dans tous ces cas, on voit bien sûr qu'il le fait volontairement, qu'il utilise le temps fort de la mesure pour mettre une syllabe en valeur en coupant les mots *décontracté*, *confédéré*, *l'oecuménique*, *conciliant*, *concile*...

Mais il en va différemment dans *Avec le temps*. Deux syllabes du refrain sont en effet mises en valeur par la musique, celles qui sont ci-dessous mises en gras :

« Avec le temps, avec le temps va, tout s'en va »

et leur poids, leur répétition, leur présence particulière, font qu'on les entend plus que les autres, qu'elles donnent une suite que nous pourrions transcrire de la façon suivante, en phonétique, **tā tā va va tā tā va va** ..., suite qui quoique apparemment dénuée de sens résonne de façon obsédante, au point que l'on croit entendre comme un message subliminal, **va tā**, « va-t-en »...

Entrons un instant dans des détails plus techniques. Les études faites par des phonéticiens font que l'on connaît la fréquence moyenne des phonèmes dans la langue française<sup>2</sup>. C'est-à-dire que, dans n'importe quel texte français pris au hasard, les sons auront toujours la même fréquence. Par exemple le r est plus fréquent que le s qui est plus fréquent que le l qui est plus fréquent que le t, etc.

Or, dans *Avec le temps*, cette fréquence est modifiée sur trois points : le l est beaucoup plus fréquent que normalement (11,8% dans la chanson contre 5,6% dans la langue), ainsi que le t (9,6% contre 5,3%) et le v (9,1% contre 2,7%). Associés aux voyelles a et ā, v et t donnent, nous l'avons dit, le message subliminal « va-t-en ». Quant au l, il peut bien sûr s'entendre « elle », ou encore, associé au v, donner la structure consonantique de « love »... Il y a là quelque chose de difficile à analyser, qui relève de la perception que chaque auditeur peut avoir de la chanson, et qui pourrait ressembler à ces auberges espagnoles dans lesquelles on dit que l'on trouve ce qu'on y apporte...

Tout ceci fait bien sûr penser aux travaux de Ferdinand de Saussure sur ce qu'il appelait des *anagrammes* et sur son hypothèse de la présence sous-jacente dans la poésie latine de noms, présence manifestée par la récurrence de certaines syllabes. Son hypothèse était que ces « mots sous les mots », ces noms cachés, étaient volontairement encodés et il arrêta ses recherches lorsqu'il fut convaincu du contraire. Or si nous avons dans ce qui précède des exemples d'encodage évidemment volontaire (chez Bobby Lapointe ou dans *Les temps difficiles* de Ferré et *Tempête dans un bénitier* de Brassens), nous en avons d'autres tout aussi évidemment involontaires (chez le Ferré d'*Avec le temps*). Les sens subliminaux que je crois avoir mis en évidence dans ces exemples nous montrent donc que le texte peut voir son sens transformé par l'intervention de la musique et du rythme (c'est le cas de *sainte Marie merde*), ou qu'un sens subliminal peut se manifester dans un éclatement de la matière signifiante. La rencontre entre la musique et la langue peut ainsi faire apparaître des effets de sens que le texte écrit ne révèle pas, ce qui pourrait bien sûr mettre en question l'idée de la linéarité de la langue (le sens n'est pas seulement dans la succession des phonèmes et des mots, il peut se manifester de façon sous-jacente à cette linéarité) mais nous montre surtout deux choses: d'une part que ces sens peuvent être émis involontairement, voire inconsciemment, et d'autre part que cette émission passe par un « travail » de la forme, par une action (involontaire, inconsciente...) sur le signifiant qui produit des effets de sens, confortant ainsi l'hypothèse de la dissociabilité du signifiant et du signifié. Je pense d'ailleurs que la notion de signifié, proposée par Saussure est inutile, que nous pouvons nous en passer dans une théorie du signe<sup>3</sup>. Mais ceci est une autre histoire.

## Notes

<sup>1</sup> Roman Jakobson, « Structures linguistiques subliminales en poétique », in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 280.

<sup>2</sup> Voir François Wioland, *Les sons du français*, Paris, Hachette, 1991.

<sup>3</sup> Voir sur ce point Louis-Jean Calvet, *Le jeu du signe*, Paris, Le Seuil, 2010.