

DE LA RETENUE EN CHANSON : ASPECTS STYLISTIQUES DE LA FAUSSE PUDEUR ET DU DETOUR

Dorgelès Houessou,
Université Alassane Ouattara
UFR : Communication, Milieu et Sociétés
Département de Lettres Modernes (Stylistique)
Bouaké, Côte d'Ivoire.
dorgeleshouessou@yahoo.fr

Résumé

L'hypothèse fondamentale de cette réflexion est que la mise en rapport des différentes échelles expressives de la retenue et du détour à partir d'un double contexte verbal et musical permet d'en dégager des effets d'ensemble particuliers dans la macrostructure générique. Il s'agit notamment d'une fonction structurante et d'un dialogue intergénérique entre paroles et musique. Autrement dit, paroles et musique conspirent pour mieux faire entendre les sous-entendus. Le corpus de chansons ici étudié est riche d'une diversité générique car il rapproche aussi bien d'une part la chanson française traditionnelle et le rap que d'autre part les régimes narratif, descriptif et dialogal. Ces configurations jouent sur la détermination des composantes énonciatives et référentielles de l'expression de l'atténuation car si celle-ci peut sembler sincère ou non selon le cas, elle est aussi susceptible d'évoluer jusqu'à se muer en exagération parfois. D'où une poétique de la fausse pudeur, conduisant à dire moins au motif pourtant avoué d'en dire plus et inversement, perceptible aussi bien dans la structure énonciative que dans la thématique abordée.

Mots clés : Stylistique de la chanson ; figure de l'atténuation ; sous-énonciation ; fausse pudeur ; non-dit musical.

Introduction

Le lien entre la notion de retenue et le concept de sous-énonciation est mis en évidence par Laurent Perrin qui y introduit le rapport subjectif de l'émotion. Celle-ci peut être ressentie par l'encodeur ou visée comme objet perlocutoire chez le décodeur dans toute situation de dire. Ce qu'il nomme ainsi « retenue émotive » est l'ensemble des procédés énonciatifs qui atténuent la brutalité du choc émotionnel aussi bien pour le destinataire, comme il est couramment admis, mais aussi et surtout pour l'encodeur même du message. Il soutient dans une telle perspective les propos suivants :

Ces formules de retenue émotive impliquent donc une forme de *sous-énonciation* au sens étroit, à savoir une énonciation placée sous l'autorité, le contrôle d'un destinataire (ou personnage), qui se traduit parfois comme une forme de soumission subjective du locuteur, par le jeu d'une adhésion relative et temporaire au point de vue de son destinataire. Au sens large, la sous-énonciation implique simplement la retenue émotive du locuteur sous quelque forme que ce soit.¹

Nous nous intéresserons dans cette étude à quelques procédés de « retenue émotive » dans une perspective figurative. Il s'agit notamment de la prétérition, la réticence ou suspension, la litote et l'ironie. Nous avons fait le choix d'appliquer l'analyse de ces figures du discours à un corpus éclectique de plusieurs chansons qui s'étalent dans le répertoire français sur près de soixante cinq ans. À savoir *Le Gorille* et *La fessée* de Georges Brassens, *Je ne sais pas dire* de Barbara, *Je ne vous parlerai pas d'elle* de Jean Jacques Goldman, *Fous ta cagoule* de Fatal Bazooka, *Je ne dirai rien* de Black M, *Bien mérité* de Clarika et enfin *Je te hais* de Claude Barzotti.

Nous verrons en premier lieu comment la retenue ou la fausse retenue se décline en valeurs expressives sur une échelle d'intensité globale considérée à partir des figures du dire portant sur un double jeu énonciatif. Ensuite l'étude de la fonction structurante de cette dernière permettra de mettre au jour une double fonction générique à la foi textuelle et non textuelle à travers d'une part les régimes narratif et descriptif et d'autre part les marquages musical et vocal. Par ailleurs il est possible d'envisager ici la musique comme un marqueur compensatoire du non-dit ou du dire détourné. Enfin l'on se demandera, au-delà du simple encodage plaisant que constitue la musique, si la désambiguïsation du destinataire ne concourt pas à reposer la question de l'art en tant qu'espace de déterminations sociologiques tiraillées entre satire et esprit ludique.

I- Les échelles expressives de la retenue ou de la fausse pudeur

Le système figuré de la fausse pudeur comporte *a priori* de nombreuses figures. Celle que nous retiendrons sont la prétérition, la réticence ou suspension, la litote / l'euphémisme et enfin l'ironie.

1 Laurent Perrin, « Modalisateurs, connecteurs, et autres formules énonciatives », *Arts et Savoirs* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 15 juillet 2012, consulté le 11 avril 2016. URL : <http://aes.revues.org/500> ; DOI : 10.4000/aes.500

1- La prétérition

La prétérition est la figure de la fausse pudeur par excellence puisqu'elle se donne comme telle déjà sur le plan énonciatif. Comme le remarque Henkemans :

La prétérition consiste essentiellement, pour le locuteur, dans le fait d'annoncer explicitement qu'il va faire abstraction d'une chose tout en la mentionnant. L'énonciateur fait comprendre son intention de ne pas livrer une certaine information, et, ce faisant, la transmet quand même. C'est pourquoi cette figure est parfois appelée « fausse réticence ».²

Le calcul interprétatif qu'elle impose est primaire car le contexte et l'attitude énonciative du locuteur ne sont guère utiles à son décodage. C'est donc une figure de l'absurde du fait qu'elle donne *a priori* le sentiment d'une contradiction et d'une incohérence sémantiques dans l'énoncé alors que tout énoncé tend, d'un point de vue logico rationnel aux principes de cohésion et de cohérence discursives. Pour Philippe Hamon, la prétérition :

se présente souvent comme la lexicalisation d'un *manque*, d'un défaut de compétence du descripteur, d'un défaut de son vouloir / savoir / pouvoir décrire, bénéficiant à la fois de l'innocence, de l'incompétence du dire et de l'efficacité du dit. Elle est alors signal d'une distance, d'une tension, ou d'une contradiction entre une intention et un faire réalisé, entre un refus ou une impuissance à dénommer et un luxe de nominations subséquentes [...].³

Le défaut de compétence mentionné par Hamon est en réalité seulement feint par l'énonciateur. Il s'en trouve de nombreux exemples dans notre corpus dont on peut citer celui-ci :

Extrait 1 : *Je ne sais pas dire* (Barbara)⁴

*Je ne sais pas dire "Je t'aime".
Je ne sais pas, je ne sais pas.
Je ne peux pas dire "Je t'aime".
Je ne peux pas, je ne peux pas.
(...)
Là, simplement dire "Je t'aime."
Je n'ose pas, je n'ose pas,
(...)
Je ne peux pas,
Je ne sais pas,
Je n'ose pas.
Je t'aime, je t'aime, je t'aime...*

2 Francisca Snoeck Henkemans, « La prétérition comme outil de stratégie rhétorique », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], 2 | 2009, Online since 01 April 2009, Connection on 11 February 2016. URL : <http://aad.revues.org/217>

3 Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 122.

4 Barbara, *Je ne sais pas dire*, (03:08) album *Barbara chante Barbara*, Philips, 1964.

Dans cet extrait, la déclaration d'incompétence de l'énonciatrice est modalisée par un aveu qui lui construit d'emblée un éthos de fragilité, amplifié par la concaténation de la répétition « *Je ne sais pas, je ne sais pas* », « *Je ne peux pas, je ne peux pas* », « *Je n'ose pas, je n'ose pas* ». D'un point de vue aléthique⁵, l'énonciatrice estime impossible de déclarer son amour à son bien aimé. Elle pose ce préalable à travers une gradation descendante notifiant la perte d'intensité de son contenu de vérité propositionnelle : « *Je ne peux pas, Je ne sais pas, Je n'ose pas.* » Cet amenuisement de la force illocutoire de son aveu d'incompétence à dire « *je t'aime* » est renforcé par le multiple usage de l'adjectif « *simplement* » qui opère une double tension entre le sentiment de l'absurdité de ne pas pouvoir dire ce que l'énonciatrice elle-même reconnaît comme pourtant "*simple*" à dire et le sentiment de certitude qu'elle y parviendra du fait de sa pleine conscience de la facilité de l'acte de le dire. Ce dernier sentiment est donc plébiscité à la fin de la chanson quand elle y parvient de manière presque hyperbolique à travers une triple répétition « *Je t'aime, je t'aime, je t'aime* ».

Extrait 2 : *Je ne vous parlerai pas d'elle* (Jean Jacques Goldman)⁶

*Je vous dirai ma vie dans son nu le plus blême
 Dans les matins pâlis ou plus rien ne protège
 Je vous dirai mes cris jusqu'aux plus imbéciles
 Je vous livrerai tout jusqu'au bout de mes cils
 (...)
 Mais je ne vous parlerai pas d'elle
 Je ne vous parlerai pas d'elle
 Elle est à côté de moi quand je me réveille
 Elle a sûrement un contrat avec mon sommeil*

Ce second extrait est stylistiquement riche d'une énumération à vocation hyperbolique au cours de laquelle le locuteur dévoile ce qu'il est prêt à consentir comme effort locutif pour parler de sa vie. Aussi se dit-il prêt à exposer les moindres facettes de son intimité y compris les moins reluisantes et celles dont il est le moins fier caractérisées notamment par le vocabulaire de la pâleur « *blême, pâlis* » comme pour révéler la véracité d'un portrait qu'il voudrait sans fard et sans artifice. Ainsi, il associe son dénuement à un superlatif « *son nu le plus blême* », à un adverbe de négation superlative « *plus rien ne protège* », à une double locution prépositionnelle « *jusqu'aux plus imbéciles* » / « *jusqu'au bout de mes cils* » dont l'intensité se trouve encore doublement amplifiée. D'une part elle l'est par la polarisation axiologique dépréciative de l'adjectif « *imbéciles* » couplé à un superlatif relatif de supériorité « *aux plus* », de même que par la dénotation explicite du lexème « *bout* » qui traduit une limite, une frontière du possible, bref, un seuil ultime, humainement infranchissable et au-delà duquel la réalité concernée n'existe pas ; d'autre part elle est renforcée par le pronom indéfini « *tout* » dont l'usage est cataphorique de l'implicite "*ce que*

5 Gardes-Tamine, Joëlle et Pelizza, Marie-Antoinette, *La Construction du texte. De la grammaire au style*, coll. « Coursus », Armand Colin, 1998, p. 93.

6 Jean Jacques Goldman, *Je ne vous parlerai pas d'elle*, (04:24), album *Jean-Jacques Goldman* (Minoritaire), BMG Music Publishing France, 1982.

vous voudrez savoir sur ma vie". L'énonciateur déploie donc une palette impressionnante de procédés visant à rassurer son énonciataire quant à sa détermination à tout confier de sa vie. Cependant le marqueur adversatif « *mais* » introduit brutalement la violation de ce pacte énonciatif et par ricochet le fondement même de la prétérition ici. L'assertif « *je ne vous parlerai pas d'elle* » est non seulement répété pour rajouter à la brutalité de la contradiction annoncée mais la mise en évidence de l'objet du déni se réalise à partir d'une distribution spatiale qui accentue la violation du pacte énonciatif si longtemps argumentée. Le pronom personnel « *elle* », épiphorique dans les deux premiers vers de la strophe, se déploie anaphoriquement dans les phrases suivantes : « *Elle est à côté de moi quand je me réveille / Elle a sûrement un contrat avec mon sommeil* ».

La prétérition dans un tel cas est esthétiquement réussie. Il reste qu'elle demeure par le simple fait de l'exercice conscient du locuteur, un fait de langage dont il a seul la charge expressive. Ce qui en fait la figure d'atténuation la moins exigeante en terme de calcul interprétatif.

2- La réticence ou suspension

Michele Prandi définit la réticence en la rapprochant de l'ellipse. Il soutient que si cette dernière « *s'approche davantage d'un type idéal de figure grammaticale du silence* »⁷, la réticence quant à elle « *s'approche davantage d'un type idéal de figure spécifiquement textuelle du silence* »⁸. Autrement dit si l'ellipse se justifie grammaticalement, la réticence est une construction discursive qui par l'inachèvement d'un énoncé dont le sens reste clair, permet d'en atténuer la réception. L'énonciataire est ici partiellement mis à contribution en vue de la reconstitution complète de l'énoncé et de son sens. Sens que l'encodeur pourra cependant toujours objecter en raison de possibles associations polysémiques de l'énoncé en question. En voici deux extraits tirés de notre corpus :

Extrait 3 : *Fous ta cagoule* (Fatal Bazooka)⁹

- *Hey mais hey oh mais, t'es au courant qu'on comprend rien à c'que tu dis ?*

- *Quoi, qu'est-ce quia qu'est quia quoi tu m'engraines ?*

- *Nan mais c'est pas ça, mais on a un message précis tu vois c'est...*

[Refrain]

(...)

J'mettrais ma cagoule sur le BIP pour pas me geler les BIP

Espèce de fils de BIP, qu'est ce qui faut que je foute ?

Ca fait 15 fois qu'j'te le dis pauvre BIP, fous ta cagoule !

Mais qu'est ce que tu BIP t'es en train de BIP dans ma cagoule !

Elle me gratte comme un frottis dans la BIP à ta mère

7 Michele Prandi, « Figures textuelles du silence. L'exemple de la réticence », *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 157.

8 *Ibid.*, p. 159.

9 Fatal Bazooka, *Fous ta cagoule*, Matthieu Balanca (Gérard Baste), Mickaël Benayoun (Michaël Youn), Nicolas Brisson / Dominique Gauriaud, Jurij Prette, William Geslin, (03:32), album *T'as vu ?* Warner Music Group, 2006.

*Elle me donne de l'érythème, j'ai les BIP qui saignent
J'aurais pu dire "fous ton bonnet, fous ton bonnet" mais c'est moins cool
Que c'putain de slogan fous ta cagoule
[Refrain]*

Dans ce premier paragraphe, la réticence est double et se déploie selon deux modalités. Il s'agit en premier lieu d'une suspension aposiopésique : interruption syntaxique matérialisée par la suspension d'une phrase dont la chute est laissée à la seule appréciation de l'interlocuteur qui doit aisément la deviner. Du reste le « *message précis* » dont la formulation est laissée en suspens a fait l'objet d'un développement préalable, avant la digression, qui amène l'énonciateur à inciter son co-énonciateur à y revenir. Il semble d'ailleurs que le refrain qui suit cette réticence en annule aussitôt l'effet puisqu'il reprend le message ainsi mis en évidence. La formulation de ce message a cependant une triple valeur déceptive. La première est formelle car il est annoncé sans être décliné directement par l'énonciateur, la brisure du refrain ne fait pas tout à fait jonction avec le couplet. La seconde est logique étant donné que le qualificatif « *précis* » qui le caractérise est trompeur. Celui-ci crée un horizon d'attente que le message en lui-même ne comble pas du fait qu'il relève d'un encodage du détour, aux antipodes de la précision annoncée. La troisième est symbolique puisque ce message de prudence ressemble quasiment à celui d'une mère pour son enfant qui risque de prendre froid (et d'attraper une gastro-entérite). Or il s'agit certainement d'un détour pudique (ou parodique) pour conseiller à la jeunesse de se protéger et il faut interpréter la fameuse cagoule comme le préservatif qui garantit des MST.

En second lieu la réticence apparaît comme la manifestation d'une censure car elle porte sur des mots imperceptibles du fait d'un bip qui en couvre l'émission. Ce procédé bien connu pour éviter à des auditeurs de jeune âge ou de morale exigeante d'être exposés à des mots vulgaires n'enlève rien à la compétence linguistique de tout sachant qui reconstituerait sans ambages le message en intégralité. Aussi en tenant compte des possibles interprétatifs qu'offre la polysémie du contexte et l'exigence de l'impératif diastratique, pourrait-on remplacer les absences introduisant une discontinuité énonciative par les mots suivants : « *gland* », « *burnes* » ; « *pute* », « *con* », « *glandes* », « *pisser* », « *chatte* », « *boules* » dont on remarque bien le caractère obscène et vulgaire et la nécessité de le camoufler par pudeur ou plutôt par fausse pudeur.

Extrait 4 : *Je ne dirai rien* (Black M)¹⁰

*T'aimes te faire belle, oui, t'aimes briller la night
T'aimes les éloges, t'aimes quand les hommes te remarquent
T'aimes que l'on pense haut et fort que t'es la plus oohh...
Je ne dirai rien*

Ce passage propose une occurrence de réticence qui est stylistiquement pertinente pour trois raisons. (i) Cette figure se présente comme une itération nouvelle de l'adjectif « *belle* »

¹⁰ Black M, (The Shin Sekaï et Doomams), *Je ne dirai rien*, Doomams, Stan E, Abou Tall, Black M, Dadju / Renaud Rebillaud, (04:19), album *Les Yeux plus gros que le monde*, Jive, Sony Music, Wati B, 2014.

associé à l'énonciataire du message. Ainsi, la réticence réussit l'enjeu de rendre délectable une répétition qui aurait été fort maladroite et inesthétique.

(ii) La présente réticence cohabite avec une antithèse énonciative. Elle est en effet contredite par le verbe « *penser* » qui est ambivalent selon les modalités de l'abstrait et du concret. La locution adverbiale « *haut et fort* » à valeur de circonstanciel de manière élimine cependant tout doute raisonnable quant à l'acception concernée par le verbe « *penser* » ici car il s'agit bien de le considérer sous l'aspect du concret donc de la matérialisation langagière de la pensée en parole. L'effet d'antithèse tient donc à la présence d'un silence en lieu et place de la parole annoncée comme objet de la pensée et dont l'énonciataire rend compte.

(iii) Elle cohabite enfin avec une prétérition dont le premier terme, à savoir la négation de l'intention illocutoire, se trouve postposé. L'enjeu d'une telle disposition est de mettre en évidence le syntagme « *Je ne dirai rien* » qui dans une telle posture n'est pas en régime de solidarité structurale avec la triple assertion anaphoristique qui le précède.

Au total la réticence mieux que la prétérition rend compte d'une volonté de l'énonciateur de voiler ses propos d'une indécision énonciative qui en obscurcit davantage le sens. Il reste que cette construction imageante ne demande pas un effort d'interprétation au-delà du raisonnable et reste accessible au décodeur. Son enrichissement par la présence de l'antithèse et la prétérition est évident mais elle demeure moyennement expressive.

3- La litote et l'euphémisme

Ce sont des figures liées du fait qu'elles poursuivent toutes deux des objectifs perlocutoires contraires mais partagent un procédé identique : le déguisement du propos en vue de lui faire dire plus (litote) ou moins (euphémisme) que ce qu'en dit sa polarisation dénotative¹¹. Du Marsais en donne les précisions suivantes :

« La litote ou diminution est un trope par lequel on se sert de mots qui à la lettre, paraissent affaiblir une pensée dont on sent bien que les idées accessoires feront sentir toute la force : on dit le moins par modestie, par égard, mais on sait bien que ce moins réveillera l'idée du plus ». ¹²

Quant à l'euphémisme, il en dit que c'est :

« une figure par laquelle on déguise des idées désagréables, odieuses ou tristes, sous des noms qui ne sont point les noms propres de ces idées : ils leur servent comme de voile, et ils en expriment en apparence de plus agréables, de moins choquantes, ou de plus honnêtes, selon le besoin. [...] On peut encore rapporter à l'euphémisme ces périphrases ou circonlocutions dont un orateur délicat enveloppe habilement une idée, qui, toute simple,

11 « La litote consiste à dire moins pour faire entendre davantage, c'est-à-dire à choisir une expression atténuée de manière à renforcer l'information. Elle a donc une orientation inverse à celle de l'euphémisme, qui cherche à amoindrir l'information » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 207).

12 Du Marsais M., *Des Tropes ou des différents sens*, Paris, Imprimerie de Prud'homme 1811, pp. 145-146. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50576m>.

exciterait peut-être dans l'esprit de ceux à qui il parle, une image ou des sentiments peu favorables à son dessein principal »¹³

Les exemples de litote suivants sont construits certes par analogie structurale mais aussi et surtout par mimétisme thématique par rapport au célèbre exemple de Racine « Va, je ne te hais point ».

Extrait 6 : *Je te hais* (Claude Barzotti)¹⁴

*Le temps m'a bien changé
Interminable hiver
Sans jamais voir l'été
Loin de ton pull-over
Dans tes bras, enlacé
Et le temps a passé
J'ai pris quelques printemps
(...)
Je te hais, je te hais, je te hais
Parce que sans toi j'peux plus m'endormir
Parce que j'peux plus me passer de toi
Sans toi je suis triste à mourir
Je te hais, je te hais, je te hais*

Cette chanson commence par une accumulation litotique de quatre occurrences :

(i) Les deux premières sont à base métaphorique car l'énoncé « *Le temps m'a bien changé* » n'est pas véridique au sens grammatical. Le changement évoqué n'est pas l'œuvre du temps comme annoncé mais bien celui de l'énonciataire, la bien-aimée du chanteur qui par une attitude constante et de plus ou moins longue durée a influencé sa perception du monde. L'analogie substitutive du temps pour celle qui en a marqué de son bon vouloir le rythme a bel et bien une valeur de fausse atténuation caractéristique de la litote car sous le couvert d'un préalable doxique commun à tout être et à toutes choses, à savoir que le temps en modifie forcément un aspect, l'énonciateur révèle combien le départ de celle dont il est épris l'a profondément affecté.

(ii) De même la mise en parallèle des phores « hiver » et « été » couve un amoindrissement du dire dont à l'analyse l'on s'aperçoit qu'il évoque une souffrance paroxystique de l'énonciateur, celle de devoir inlassablement subir « l'absence (désamour-hiver) » de sa dulcinée sans jamais entrevoir un brin « de présence (amour-été) » de cette dernière. À y voir de près, le phore de l'« hiver » est un hyperbolisme selon l'axiologie négative qui lui est contextuellement rattachée¹⁵, c'est donc le phore de l'« été » qui cristallise l'amoindrissement du dire car celui-ci évoque plus que ce qu'il dit : la vie.

(iii) Ensuite l'énoncé « *Loin de ton pull-over* » traduit aussi un au-delà sémantique où le lexème « *pull-over* » exprime un amoindrissement litotique par métonymie du possesseur

13 *Ibid.*, p. 129.

14 Claude Barzotti, *Je te hais*, C. Barzotti, Vincent Handrey / C. Barzotti, (03 : 48), album *Ancora*, Up Music, 2003.

15 L'hiver selon une axiologie positive est associé à Noël et au charme de ses festivités de même qu'à la joie du spectacle de la neige car Noël en plus de l'esthétique qui le caractérise offre diverses possibilités de jeux.

pour l'objet possédé. La chaleur souhaitée n'est bien évidemment pas celle du vêtement désigné mais plutôt celle de la proxémique corporelle où transpire d'emblée un désir de sensualité syntaxiquement muselé mais sémantiquement vif.

(iv) L'occurrence suivante « *J'ai pris quelques printemps* » est une litote évidente qui allie l'atténuation euphémique de la minimisation du vieillissement. Seulement le sème de l'/expérience/ semble ici cristalliser l'axiologie positive qui fonde et justifie la litote. D'ailleurs, la suite de la chanson le confirme clairement qui évoque les tentatives de l'énonciateur en vue de retrouver l'amour à travers plusieurs expériences infructueuses :

*Dans ces nuits infinies
J' n'ai plus jamais aimé
Dans leurs yeux j'ai compris
Que tu as toujours été
La seule femme de ma vie.*

Cette réalité est en soi explicative de la pertinence de la litote centrale du texte : « *Je te hais* » qui traduit sans ambages le sentiment amoureux de l'énonciateur. La triple répétition de ce syntagme n'est même plus indiciaire de sa véracité énonciative mais implique l'effort du sujet pour se convaincre de cette vérité énonciative. Pour l'auditeur, qui n'est pas dupe, cette litote est même une antiphrase, qui n'accède pas tout à fait à la conscience du sujet parlant.

Dans cet extrait ci :

*Et le temps a passé
J'ai pris des sombres routes
Des chemins égarés
Pour effacer mes doutes
Sur d'autres oreillers
Et le temps m'a changé
J'en ai froissé des draps
Sur les ombres, allongé
A dire des mots tout bas
Sans jamais les penser
J'en ai fait des détours*

L'on remarque bien que l'énonciateur se donne du mal pour voiler le caractère brusque de l'annonce de ses aventures amoureuses à celle qu'il prétend haïr. Les expressions « *sur d'autres oreillers* », « *j'en ai froissé des draps* » et « *sur les ombres, allongé* » sont euphémiques de relations charnelles que ce dernier a eues avec d'autres partenaires. Il en fait cependant un récit édulcoré afin de ne pas heurter la sensibilité du destinataire soit pour lui épargner un hypothétique sentiment de jalousie, soit pour lui révéler à quel point son amour pour elle est resté inégalé. C'est aussi parce que cette sentimentalité en demi-teinte, cette prudence langagière, ce romantisme pudibond sont une des pratiques stylistiques de la chanson populaire des années 70, à laquelle Claude Barzotti est redevable depuis ses débuts dans les années 80. Dans tous les cas de figure, il dit le moins pour exprimer le plus. Aussi les mots qu'il soutient avoir dit « *tout bas* » à ses partenaires se laissent aisément deviner comme des mots doux, des mots de tendresse et d'affection desquels il se désolidarise d'abord en n'en précisant pas littéralement la nature et ensuite en en reniant superlativement la sincérité,

vu qu'il dit ne les avoir « *jamais* » pensé. Le détour ainsi élaboré par l'énonciateur atteint même un pic d'intensité remarquable dans le lexème « *ombres* » qui désigne ses aventures amoureuses. Les sèmes traditionnellement associés à ce mot sont entre autres /froid/, /fadeur/, /tristesse/, /obscurité/ car il n'est point d'ombre sous l'éclat chaleureux du soleil. Cette appellation dépréciative de ces conquêtes amoureuses vise donc implicitement une sublimation de la personne aimée qui est même ainsi assimilée au soleil et à ses sèmes valorisants : /chaleur/, /beauté/, /joie/, /luminosité/.

Extrait 7 : *Je ne t'en veux pas* (Julie Zenatti)¹⁶

*J'ai connu l'amour comme on saute dans un feu
Des larmes sur les joues à se brûler les yeux
J'ai connu l'amour et la fin des illusions
Sur le seuil de la cour quand on quitte sa maison
Sans connaître la route et sans consolation
Quand la charge est trop lourde à en perdre la raison*

*Je ne t'en veux pas
Tu le sais déjà ou je t'en veux trop
Je ne le sais pas
On n'oubliera rien
On recommencera
Comme à chaque fois on ne dira rien*

Cet extrait est aussi digne d'intérêt que le précédent car il lui est structurellement identique. Une série d'arguments contradictoires au segment litotique « *Je ne t'en veux pas* » est développée dans une tonalité pathétique soutenue par un lexique de la douleur (*feu, larmes, brûler, illusion, etc.*) Ces arguments corroborent un horizon d'attente devant aboutir à la colère de l'énonciateur, du moins à une attitude verbale propice au blâme de l'énonciataire désigné comme étant la cause du mal-être décrit. Ce préambule milite donc pour une réception littérale de la litote car prise au pied de la lettre celle-ci semble affirmer un simple aveu de bonne disposition envers l'énonciataire. Elle traduit pourtant bien plus que ce qu'elle dit. À l'évidence il s'agit ni plus ni moins d'une déclaration d'amour que la suite du texte confirme vu que l'énonciateur certes avoue ignorer la nature réelle de ses sentiments mais le syntagme sémantiquement solidaire du préambule susmentionné : « *Je t'en veux trop* » indique davantage une exagération négative du sens implicitement posé. On retrouve donc là bien plus que l'idée selon laquelle la litote est une « *attitude énonciative faussement modeste* »¹⁷ dans la mesure où elle est même capable de nier radicalement le sens réel d'un énoncé posé.

Quant à l'expressivité euphémique, elle se déploie dans notre corpus avec une fréquence des plus élevées. Nous en verrons donc trois extraits :

Extrait 8 : *Fous ta cagoule* (Fatal Bazooka)

16 Julie Zenatti, (Grégoire), *Je ne t'en veux pas*, Da Silva/Frédéric Fortuny, (02 : 58), album *Blanc*, Capitol France, 2015.

17 Anna Jaubert, « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote », *Langue française* 2008/4 (n° 160), p. 105-116, p. 109.

Fous ta cagoule, fous ta cagoule
Ou t'auras froid, t'auras les glandes, t'auras les boules
Fous ta cagoule ouais, fous ta cagoule
La chair de poule, le nez qui coule, fous ta cagoule
Fous ta cagoule, fous ta cagoule
 (...)

Je voudrais jeter un slam pour cette maladie qui l'hiver l'anus m'irrite
Un virus venu du froid qu'on appelle gastro-entérite
La prochaine fois, j'mettrais ma cagoule

La construction euphémique emprunte ici un double glissement métaphorique qui substitue sémantiquement l'ensemble des Maladies Sexuellement Transmissibles (MST) à la « *gastro-entérite* » et le préservatif à la « *cagoule* ». La parenté sémique est évidente aussi bien pour les maladies évoquées que pour les objets en question : /mal-être/, /douleur/, /purulence/ pour les premiers et /vêtement/, /verticalité/, /près du corps/, /poche d'air culminante au sommet/ pour les seconds. Si le deuxième glissement métaphorique se justifie du point de vue de la forme, le premier emprunte en sus le détour d'un raisonnement par l'absurde car la gastro-entérite ne s'évite pas en portant une cagoule. Il s'agit donc d'un cas d'amoindrissement humoristique de l'effet alarmant d'une sensibilisation trop crue sur les dangers d'une sexualité non protégée. Le sujet étant en soi tabou, l'humour et la métaphore servent à une dédramatisation propre à la finalité euphémique.

Extrait 9 : *La fessée* (Georges Brassens)¹⁸

*Ainsi que des **bossus**, tous deux nous rigolâmes.*
*Ma **pipe** dépassait un peu de mon veston.*
Aimable, elle m'encouragea : "Bourrez-la donc,
Qu'aucun impératif moral ne vous arrête,
 (...)

*Et puis, **ayant collé sa lèvre sur ma lèvre,***
"Me voilà rassuré", fit-elle, j'avais peur
Que, sous votre moustache en tablier d'sapeur,
Vous ne cachiez coquettement un bec-de-lièvre..."
Un tablier d'sapeur, ma moustache, pensez !
*Cette comparaison méritait **la fessée.***

Retroussant l'insolente avec nulle tendresse,
Conscient d'accomplir, somme toute, un devoir,
Mais en fermant les yeux pour ne pas trop en voir,
Paf ! j'abattis sur elle une main vengeresse !
"Aï !" vous m'avez fêlé le postérieur en deux !"

Ce second cas d'euphémisme traduit aussi un malaise discursif quant au sujet évoqué : la sexualité. L'énonciateur relate son aventure amoureuse avec la veuve de son ami défunt. Circonstance douloureuse et moralement délicate en soi. La portée de cet euphémisme est donc double : évoquer certes la sexualité mais aussi et surtout l'infidélité à la mémoire d'un ami. De ce fait l'emploi en régime de comparaison du mot « *bossus* » n'est pas innocent car il

¹⁸ Georges Brassens, *La fessée*, (04:23), album *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, Philips, 1966.

implique par le truchement d'un glissement métonymique la fonction érectile chez des partenaires sous l'effet de l'excitation sexuelle auquel tout le texte semble dédié :

- la métaphore de « *la pipe* » pour le phallus confortée par la synonymie contextuelle du lexème avec une pratique sexuelle,
- l'expression atténuante « *ayant collé sa lèvre sur ma lèvre* » pour traduire au-delà de ce simple acte un échange de baiser,
- le lexème « *fessée* » dont la connotation ludo-érotique semble évidente étant donnée que son acception punitive n'est pas appropriée à une adulte, veuve de surcroît,
- l'exclamation : « *vous m'avez fêlé le postérieur en deux !* » dont on devine bien que le contexte laisse entendre non pas une blessure mais bien une allusion suggestive, une invitation à découvrir la raie des fesses, métonymique du sexe de l'énonciateur. Cette allusion suggestive pourrait aussi évoquer la dilatation génitale qui chez les femmes est en plus de la fonction érectile une manifestation physiologique de l'excitation sexuelle.

Ces éléments confirment bien le détour faussement pudique que l'énonciateur entreprend pour mettre en lumière un sujet délicat et que l'on considère doxisquement comme étant frappé d'un interdit discursif.

Extrait 10 : *Le Gorille* (Georges Brassens)¹⁹

*Avec impudeur, ces commères
Lorgnaient même **un endroit précis**
Que, rigoureusement, ma mère
M'a défendu d' nommer ici.
(...)
D'autant plus vaine était leur crainte,
Que le gorille est un luron
Supérieur à l'homm' dans **l'étreinte**,
Bien des femmes vous le diront !
(...)
Voyant que toutes se dérobent,
Le quadrumane accéléra
Son dandinement vers **les robes**
De la vieille et du magistrat !
(...)
La suite serait délectable,
Malheureusement, je ne peux
Pas la dire, et c'est regrettable,
Ça nous aurait fait rire un peu ;
Car le juge, **au moment suprême**,
Criait : "Maman !", pleurait beaucoup*

19 Georges Brassens, *Le Gorille*, Georges Brassens/Eugène Metchen, (03:16), album *La Mauvaise Réputation*, Polydor, 1952.

Ce texte est aussi une succession d'euphémismes au sujet de la même thématique. L'énonciateur relatant le viol d'un juge par un gorille échappé de sa cage recourt à l'atténuation euphémique pour évoquer :

- les parties intimes du gorille : « *un endroit précis que, rigoureusement, ma mère m'a défendu d'appeler ici* »,
- l'acte sexuel : « *l'étreinte* »,
- les parties intimes de la vieille et du magistrat comme référent suggéré par métonymie : « *les robes* »,
- le viol en question et l'orgasme auquel il aboutit : « *au moment suprême* ».

Toutefois la construction euphémique est compromise par un certain nombre d'indices textuels à effet d'accroissement de l'intensité. Il s'agit notamment de la précision anecdotique du « pucelage » du gorille, laissant imaginer la violence du viol, vu la détermination de l'animal à le perdre. D'ailleurs l'hyperbole elliptique « *C'est assommant, car le gorille n'a jamais connu de guenon* » évoquant implicitement la ressemblance entre l'appareil génital de l'animal et un assommoir le confirme aisément. Aussi, la prétérition portant sur le regret de la pudeur feinte par l'énonciateur au motif que le récit du viol aurait été sans elle bien drôle, réduit-il considérablement l'effet pudique de l'euphémisme.

Au total, la litote porte sur l'expression des sentiments amoureux d'un énonciateur donné envers un être bien aimé. Il s'agit dans les cas d'ensemble de déclaration d'amour négativement formulée. L'euphémisme par contre, dans les extraits étudiés, porte principalement sur la pudeur dans l'énonciation de la sexualité. Cette pudeur n'est toutefois convoquée que dans la structure formelle ponctuelle de l'euphémisme car le contexte d'ensemble n'est pas aussi discret que l'encodage relevé, d'où la fausse pudeur.

4- L'ironie

L'ironie « *consiste à dire par une raillerie, ou plaisante ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois même avec avantage* ». ²⁰ Cette définition de Fontanier n'insiste pas assez sur le caractère moqueur de l'ironie car aussi bien le sérieux, que la colère ou le mépris sont des situations d'énonciation où l'intention moqueuse n'est pas absente de la formulation ironique. Sans cette dernière l'ironie se réduirait à l'antiphrase alors que seul l'humour permet de distinguer l'antiphrase stricte de l'antiphrase ironique.

Selon Molinié :

« L'ironie est une *figure* de type *macrostructurale*, qui joue sur la caractérisation intensive de l'énoncé : comme chacun sait, on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre. Il importe de bien voir le caractère macrostructural de l'ironie : un discours ironique se développe parfois sur un ensemble de phrases parmi lesquelles il est difficile d'isoler

20 P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 145-146.

formellement des termes spécifiquement porteurs de l'ironie (mais en cas d'*antiphrase* cela est possible) ». ²¹

Nous en présenterons deux extraits.

Extrait 11 : *Le Gorille* (Georges Brassens)

*Tout à coup la prison bien close
Où vivait le **bel animal**
S'ouvre, on n' sait pourquoi
(...)
Dès que la féminine engeance
Sut que le singe était puceau,
Au lieu de profiter de la **chance**,
Elle fit feu des deux fuseaux !
Gare au gorille !...*

Dans cet extrait, le caractère ironique de l'énoncé tient d'abord à la construction axiologique positive au sujet du gorille qui est traité de « *bel animal* ». Un qualificatif doxiquement impossible à accepter pour un animal que l'on sait laid et lourd. Ensuite le lexème « *chance* » indique plutôt, et vraisemblablement, le malheur de se faire violer par un gorille. D'où le fait que les jeunes femmes aient pris la fuite. Enfin le refrain « *Gare au gorille* » qui est répété sur l'ensemble de la chanson sur un total de neuf occurrences semble aussi ironique sauf que seule la dernière occurrence autorise une telle interprétation qui ensuite se propage à toutes les autres. Le gorille y est perçu en effet comme un animal à l'esprit fin – alors que le texte en dit plutôt le contraire – du fait qu'il pose un acte vengeur à l'endroit d'un juge impitoyable. Ainsi ne faut-il pas crier gare mais bien plutôt applaudir humoristiquement l'action justicière de cet animal.

Extrait 12 : *Bien mérité* (Clarika) ²²

*La petite carte en plastique
Que l'Etat m'a donnée
Ah ouais je l'ai bien méritée
Naître en République
Dans une clinique chauffée
Ah ouais je l'ai bien mérité
(...)
Et tant pis pour ta gueule
Si t'es né sous les bombes
Bah ouais tu l'as bien mérité
T'avais qu'à tomber
Du bon côté de la mappemonde
(...)
Bah ouais ! on prend pas un bateau
Si on sait pas nager*

21 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 180.

22 Clarika, *Bien mérité*, Clarika, Jean-Jacques Nyssen/ Jean-Jacques Nyssen, (03 : 14), album *Moi en mieux*, Universal Licensing Music, 2009.

*Bah non ! on n'a que c'qu'on mérite
Alors t'as mérité
(...)
T'avais qu'à naître en France
C'est l'évidence
T'avais qu'à naître en France*

Cet extrait résume bien toute la chanson qui est entièrement construite sur une perception axiologique ironisante de la misère. L'auteure commence par énumérer les avantages de naître dans une république prospère où les droits élémentaires (éducation-santé-logement) sont acquis. Tableau qu'elle fait contraster avec la misère climatique (aridité) et politique (bombes) qui pousse de pauvres familles à l'immigration clandestine où elles trouvent bien souvent la mort en haute mer. L'adjectif « *mérité* » qui ponctue de part en part ce texte cristallise ici l'ironie car il y est question de fatalité. Vu que nul ne fait le choix de son lieu de naissance, il serait absurde de parler de mérite pour l'un et l'autre des individus dont la condition sociale vient d'être ainsi détaillée. L'énonciateur rit donc aux dépens de ceux qui se complaisent dans leur confort égoïste sans manifester la moindre compassion pour les miséreux, victimes de l'aridité climatique et des conflits meurtriers bref ceux que le sort a choisis de mal loger.

L'ironie a l'avantage d'être la plus expressive de toutes les figures du détour dont nous avons d'entrée de jeu souhaité élaborer une échelle d'intensité illocutoire, car elle ose, avec humour, prendre le contrepied d'une opinion doxiquement admise. Ce décalage indique une sous-énonciation au cours de laquelle l'énonciateur tourne en dérision la posture énonciative d'un tiers en porte à faux avec les exigences morales conventionnellement acceptées. L'énonciateur campe alors une posture énonciative dont l'absurdité empêche une formulation franche et publique. Il s'agit donc d'une personnalisation énonciative à travers laquelle l'énonciateur donne chair et vie à une idée sournoisement nourrie dans l'inconscient collectif comme nous avons pu le voir avec l'idée du viol chez Brassens et celle de l'indifférence au sort des plus démunis chez Clarika.

II- Fonction structurante de l'expressivité de la fausse pudeur

L'expression de la fausse pudeur est double comme nous avons pu le voir. Pudeur énonciative certes mais aussi pudeur d'acception éthique au sujet des thèmes évoqués. L'une et l'autre influent sur l'architecture structurale des textes de chansons de notre corpus selon les régimes génériques spécifiques. Notre modeste ambition se limite ici à voir comment l'expression de la fausse pudeur et du détour participe non seulement à la composition formelle et esthétique mais aussi à la construction sémantique de quelques textes recensés. Nous distinguons donc la fonction générique de type textuel de la fonction générique de type non textuel mais plutôt vocal et musical qui est développée au point suivant.

1- Fonction générique de type textuel en régime narratif : enjeu de la prétérition dans le récit

La chanson de Georges Brassens intitulée *Le gorille* est un récit comme en témoigne les temps verbaux consacrés qui le composent (Contemplaient / Lorgnaient / vivait / Criait / soupirait / pleurait / Sut / fit feu / Furent / accéléra / saisit / prouva). Ce récit est encadré par deux prétéritions qui opèrent l'une comme cadre initial et l'autre comme situation finale ou dénouement.

Extrait 13 : *Le Gorille* (Georges Brassens)

*C'est à travers de larges grilles,
Que les femelles du canton,
Contemplaient un puissant gorille,
Sans souci du qu'en-dira-t-on ;
Avec impudeur, ces commères
Lorgnaient même un endroit précis
Que, rigoureusement, ma mère
M'a défendu d'appeler ici.
Gare au gorille !...*

Dans ce premier cas correspondant à la première strophe, la prétérition plante le décor du récit à venir. Le thème de la sexualité est abordé dès le choix du lexème « *femelles* » qui introduit une égalité d'espèce entre les spectatrices et l'animal dont la qualification épithétique « *puissant* » est en soi révélatrice de l'horizon d'attente. Le complément de manière « *avec impudeur* » amplifie la résonance expressive du regard féminin, surtout lorsque l'énonciateur le fait contraster avec l'objet de la contemplation qu'il dit ne pas avoir le droit de nommer, en l'occurrence l'appareil reproducteur du gorille. L'autocensure énonciative est d'ailleurs exagérée par l'incise amplificatrice de la dislocation de l'adverbe « *rigoureusement* ». Cette prétérition-ci pousse donc à des tensions extrêmes entre les impératifs énonciatifs de la figure que sont "dire que l'on ne saurait dire quelque chose" et "dire plus ou moins explicitement ce que l'on a affirmé ne pas pouvoir dire". Son efficacité situe d'emblée le destinataire dans le contexte énonciatif de la chanson et prédispose ce dernier à la thématique centrale.

Extrait 14 : *Le Gorille* (Georges Brassens)

*La suite serait délectable,
Malheureusement, je ne peux
Pas la dire, et c'est regrettable,
Ça nous aurait fait rire un peu ;
Car le juge, au moment suprême,
Criait : "Maman !", pleurait beaucoup,
Comme l'homme auquel, le jour même,
Il avait fait trancher le cou.
Gare au gorille !...*

Cette strophe clôt le récit. Elle se fait l'écho de l'extrait initial précédent dont elle prolonge la structure énonciative. Ici encore une prétérition s'articule à la dynamique du récit. L'énonciateur achève son histoire en s'interdisant de l'achever. Cet état de fait amplifie l'ironie qui ponctue ce passage. L'aveu d'impuissance énonciative « *je ne peux pas la dire* » est en effet encadré par un adverbe « *malheureusement* » et par un syntagme « *et c'est regrettable* » ; pour tous deux cependant, le sens propre est antithétique au sens figuré et ces expressions sont à prendre avec humour pour leurs contraires. Le double emploi du conditionnel délimitant ce passage « *La suite serait délectable / Ça nous aurait fait rire un peu* » est atténué par la conjonction explicative « *car* » qui introduit, à peu près, la confidence vulgaire à laquelle l'énonciateur avait fait mine de renoncer. L'effet esthétique de la prétérition est donc ici de modaliser le récit par le suspens qui tient en haleine le récepteur car il ajoute d'un point de vue phatique à l'intérêt de l'auditeur pour le récit. Celui-ci, en se nourrissant de l'illusion de prendre une part active dans la construction du récit, est ravi d'interpréter et de comprendre intégralement ce que le narrateur affirme ne pas dire et qu'il dit pourtant si bien.

2- Fonction générique de type textuel en régime descriptif : épidiétique du portrait féminin

La chanson intitulée *Je ne vous parlerai pas d'elle* de Jean Jacques Goldman relève d'une macrostructure descriptive. Le portrait de la femme qu'il dresse doit toute son expressivité à la prétérition. Sur un total de sept couplets dont six quatrains et un tercet, l'énonciateur consacre quatre quatrains à soutenir la première phrase de la chanson à savoir : « *Je vous dirai ma vie dans son nu le plus blême* » dont les quinze vers suivants sont systématiquement synonymiques et explicatifs. Cette accumulation de syntagmes se met en opposition avec la restriction discursive (constitutive de la prétérition) puisqu'ils annoncent, eux, la volonté de dire. L'adversatif « *mais* » qui introduit l'aveu du déni énonciatif « *je ne vous parlerai pas d'elle* » met en lumière un constituant rhématique dont l'emploi pronominal normatif est violé puisque le pronom « *elle* » est d'emblée cataphorique. Le pronom « *elle* » totalise douze occurrences sur deux quatrains et un tercet dont huit occurrences en position de thème et quatre autres à titre de rhème. Ce suremploi du pronom concerné est en soi révélateur d'une obsession énonciative mais on remarquera que l'accumulation répétitive de celui-ci renforce la fracture antithétique avec l'accumulation synonymique relevée sur les quatre quatrains initiaux. En somme l'énonciateur s'emploie avec insistance à annoncer qu'il dira tout de sa

vie et déploie la même énergie à dire qu'il ne parlera pas de celle en qui pourtant semble se résumer toute son existence.

L'expressivité de la prétérition se double ici des procédés de répétition dont ce dispositif en chiasme enrichi d'une anadiplose :

Mais *je* ne vous parlerai pas d'**elle**
Je ne vous parlerai pas d'**elle**
Elle est à côté de moi quand *je* me réveille
Elle a sûrement un contrat avec *mon* sommeil

L'architecture énonciative d'ensemble met donc la prétérition au cœur de ce morceau de description épigrammatique. À la négation initiale du principe de déni énonciatif qui s'étend sur quatre quatrains, succèdent deux quatrains et un tercet à forte concentration de prétéritions descriptives. Et pour en ajouter à cette sorte de paradoxe structurel, la personne décrite n'est évoquée que par pronominalisation. Mais l'énonciateur fait de la personne aimée un portrait mélioratif qui semble virer à l'autoportrait tant les indicateurs lexico-figuratifs de leur osmose abondent. On notera par exemple la métaphore allitérative « *Elle est mon sol, elle est mon ciel* » où les mots *sol* et *ciel* sont tous deux riches d'une symbolique abondante : *mort/vie, physique/éther, faiblesse/force, ténèbres/lumière, terre/air, immanence/transcendance, yin/yang, etc.*

3- Fonction générique de type textuel en régime dialogal : parallélisme morphosémantique

Le duo musical de Julie Zenatti et de Grégoire est construit comme un dialogue mais un dialogue de sourds vu que chacun répète à des nuances lexicales près les propos de l'autre énonciateur. Ce jeu d'expression en miroir est structuré par le même procédé de retenue qu'est la litote.

Extrait 15 : *Je ne t'en veux pas* (Julie Zenatti)

[Julie Zenatti:]
*J'ai connu l'amour comme on saute dans un feu
Des larmes sur les joues à se brûler les yeux
J'ai connu l'amour et la fin des illusions
Sur le seuil de la cour quand on quitte sa maison
Sans connaître la route et sans consolation
Quand la charge est trop lourde à en perdre la raison
(...)*
[Grégoire:]
*J'ai connu l'amour et le doute qui te ronge
Lorsque le bateau coule dans une mer de mensonges
J'ai connu l'amour au tout dernier étage
Entouré de vautour de vertige et de rage
Sans aucun recours sans aucune marche
Pour écrire tous les mots, tous les mots qui s'effacent*

On remarquera d'abord le parallélisme morphologique entre ces deux tours de chant qui ont en commun d'être tous deux des sizains encodés selon le mode d'énonciation élocutif. Le discours est donc personnel et assumé par l'énonciateur comme le laisse entrevoir l'usage du pronom « *je* ». Du point de vue de l'organisation d'ensemble, la distribution régulière du syntagme « *J'ai connu l'amour* » aux premier et troisième vers et l'emploi anaphorique de l'adverbe « *sans* » au cinquième vers dans les deux couplets, est un indice de conformité morphosyntaxique. Celle-ci appelle un parallélisme sémantique des plus aboutis. Il semble que le couplet chanté par Grégoire soit une réplique qui reprend avec des mots différents la même thématique. C'est du moins ce qui transparait de la distribution lexicale qui aborde les mêmes sujets. Ainsi dans chaque couplet de ce dialogue :

- le premier vers associe l'amour à la souffrance : « *feu/ronge* » ;
- le second vers évoque le flux hyperbolique des larmes : « *brûler les yeux/mer de mensonges* » ;
- le troisième vers traduit l'ascension euphorique et onirique du sentiment amoureux et son revers qui est littéralement de tomber des nues : « *fin des illusions/au tout dernier étage* » ;
- le quatrième vers associe la perte du cocon amoureux, du foyer donc, et le sentiment de perdre pied : « *quand on quitte sa maison/vertige et rage* » ;
- le cinquième vers traduit l'errance et le manque d'avancement, le fait de tourner en rond et la perte de tout repère causée par la déception sentimentale : « *Sans connaître la route/sans aucune marche* » ;
- le sixième vers enfin associe spleen amoureux et déperdition de soi, amûissement d'une raison évanescence faute de pouvoir se dire : « *perdre la raison/tous les mots qui s'effacent* ».

En conséquence, une description de la désillusion amoureuse répond à une autre dans un dispositif en miroir. Alors que toute cette description prépare en toute logique à une chute qui blâme les personnes aimées, le refrain introduit par la litote « *je ne t'en veux pas* » se désolidarise sémantiquement de chaque réplique dont la reconstitution/traduction pourrait se résumer dans ce cours échange :

- *Malgré tout ce que cela m'a coûté, je t'aime !*
- *Moi non plus !*

Une telle interprétation est d'ailleurs textuellement justifiée par les deux partenaires :

[Julie Zenatti:]

On n'oubliera rien, on recommencera

[Grégoire:]

Comme à chaque fois on ne dira rien

La litote du refrain organise donc structurellement ce texte de chanson en étant discursivement niée sur deux couplets qui développent une même argumentation logiquement incompatible avec sa vérité énonciative. Son caractère inattendu et répétitif lorsqu'elle apparaît explicitement dans le refrain accentue son expressivité et concourt à son influence indéniable sur la composition formelle du texte ici analysé.

III- La musique et la voix comme marqueurs compensatoires du non-dit ou du dire détourné

La musique qu'elle soit le fait de la voix ou de la mélodie participe au jeu énonciatif du dire et du non-dit. Complice de la poétique de la fausse pudeur, elle prolonge le dire et en achève la portée énonciative à travers le marquage vocal et le marquage musical.

1- Marquage vocal (au moment des "effets" de fausse pudeur)

La chanson *Je ne sais pas dire* de Barbara joue particulièrement sur la complémentarité entre la prétérition d'une part et la voix et la musique d'autre part. Les syntagmes : « *Je ne sais pas, je ne sais pas* », « *Je ne peux pas, je ne peux pas* », « *Je n'ose pas, je n'ose pas* » sont régulièrement frappés d'une constance rythmique quadrisyllabique assurant au second terme de la négation « *pas* » une accentuation aiguë de forte intensité. Les syntagmes « *Qui mieux que moi te le dira* », « *Qui mieux que moi te parlera* » sont marqués par une amplification sonore sur la désinence du futur en « *ra* ». La fin de la chanson surtout porte un marquage vocal important. La répétition du second terme de la prétérition à savoir l'affirmation effective du propos de l'aveu d'impuissance ou de compétence énonciative « *je t'aime* » se décline en trois temps représentant les états d'une gradation mélodiquement descendante. La première occurrence est chantée *affettuoso*²³, la seconde proche du registre *medium*²⁴ constitue une transition réussie pour la troisième et dernière occurrence qui est déclinée *parlando*²⁵.

La chanson *Je ne vous parlerai pas d'elle* est chantée par Jean-Jacques Goldman *affettuoso* en solo jusqu'à l'intervention du chœur (2.07). Cette rupture de la thématique vocale concerne l'énonciation franche constituant le second terme de la prétérition. Le chœur reprend en effet à six reprises les passages descriptifs de celle dont l'énonciateur dit qu'il ne parlera pas. Cette amplification vocale en rajoute quasi hyperboliquement à l'expressivité de la prétérition ici vu qu'un ensemble de voix (première amplification : sonore et numérique) répète jusqu'à la fin de la chanson (deuxième amplification : numérique) le portrait féminin ainsi valorisé à l'extrême. Ce dispositif vocal complète et précise la prétérition dont la structure organise certes textuellement, comme nous l'avons vu, mais aussi thématiquement la chanson.

Deux titres en particulier opèrent un paradoxe sémantico-phonique. Il s'agit de *Bien mérité* de Clarika et de *Je te hais* de Claude Barzotti. Ces deux chansons énoncent un contenu énonciatif en deçà de ce qu'ils disent en réalité comme nous avons pu le noter mais l'effet de la voix confirme une telle interprétation dans les deux cas. Il s'agit de voix suaves, douces et langoureuses qui d'un point de vue dénotatif évoquent la tendresse et la douceur. Ces voix sont donc sémantiquement impropres d'une part à exprimer le mépris face à la misère des

23 Avec affection et chaleur.

24 Médium : En chant, le registre moyen de la voix qui correspond à la voix parlée.

25 *Parlando* : Terme de la musique vocale indiquant qu'il faut presque "parler" le texte en imitant le débit d'une conversation normale.

plus démunis, ceux que le sort a invité dans des pays difficilement viables d'un double point de vue climatique et politique, et d'autre part à signifier la haine telle que le prétendent discursivement les deux chanteurs. Le jeu vocalique s'harmonise ainsi à tout point de vue avec le contre-pied sémantique du discours et se fait solidaire des procédés d'expressivité par le détour et la fausse pudeur que sont l'ironie et la litote remarquable.

2- Marquage musical (au moment des "effets" de fausse pudeur)

La chanson intitulée *Gare au gorille* de Georges Brassens présente une régularité thématique émaillée par le syntagme éponyme qui avec neuf occurrences fait figure de refrain. L'intérêt expressif de sa courbe mélodique réside dans le rendement phonique du lexème *gorille*. La durée du phonème [i] s'interprète comme étant onomatopéique du cri du gorille. Ce mélisme n'est d'ailleurs pas sans rappeler le célèbre cri du personnage de cinéma Tarzan (l'homme-singe). Ce procédé enrichit la tonalité ironique du texte car l'énonciateur joue sur l'effet de personnification sous-jacent. En plus de décupler la portée de l'ironie, la mélodie de ce bref passage représente un indicateur sémantique. Ainsi, ce qui semble appartenir à l'ordre d'un avertissement au sujet de l'obstination du gorille à perdre son pucelage n'est rien d'autre qu'un encouragement de ce dernier que l'énonciateur félicite d'avoir joint à l'assouvissement de sa libido, l'utilité de rappeler, aux juges particulièrement et aux hommes en général, le vieil adage selon lequel il vaut mieux juger autrui comme si l'on se jugeait soi-même puisqu'il existe toujours plus fort ou puissant que soi.

Le titre de Black M *Je ne dirai rien* comporte aussi un bel exemple de complémentarité entre la musique et l'expression de la fausse pudeur. Le syntagme porteur de la suspension : « *T'aimes que l'on pense haut et fort que t'es la plus oohh...* » allié à l'interruption volontaire dans le déroulement syntaxique une interjection chantée qui constitue bien un marqueur compensatoire du non-dit avant que le syntagme « *je ne dirai rien* » apparaisse pour contribuer à la reconstitution de l'ordre normatif de la prétérition : « *je ne dirai rien [concernant le fait que] t'aimes que l'on pense haut et fort que t'es la plus oohh...* ». Ce procédé de substitution lexicale par une sonorité impliquant un non-dit est encore exploité par Fatal Bazooka qui utilise huit bips au total (1 : 46 à 1 : 59) pour remplacer un mot grossier qui se devine aisément dans le cotexte.

De façon moins détournée, voire très explicitement, Barbara joue lexicalement sur cette complémentarité verbo-musicale : (00 : 24) « *Je n'ose pas, je n'ose pas, alors, j'ai fait cette musique qui mieux que moi te le dira* ». Cette affirmation donne suite à un solo du piano (00 : 34 et 1 : 40) qui semble intervenir comme une réponse dialoguée aux propos susmentionnés. Mais ce solo, second terme de la prétérition en question, se dédouble ensuite d'une lallation chantée (00 : 56 et 1 : 50). Ce balbutiement infantile peut s'interpréter aussi bien comme onomatopéique de l'aveu d'impuissance énonciative constituant le premier terme de la prétérition que comme l'encodage musical censé exprimer précisément ce que l'énonciateur dit ne pas savoir exprimer. Une telle ambivalence décuple l'expressivité même de la figure dans ce contexte et alimente la veine des chansons métatextuelles.

D'un point de vue musical la chanson « *Je ne vous parlerai pas d'elle* » de Goldman est de structure rigoureusement symétrique à la prétérition. Elle comporte trois thèmes musicaux dont chacun coïncide à un moment clé de la fausse pudeur. Le premier thème (00 : 01 à 01 : 15) correspond au développement de l'énonciateur au sujet de sa compétence énonciative et sur son besoin de se confier. Il est caractérisé par un style langoureux, un tempo lent et un accompagnement instrumental bridé défini par l'absence de basse notamment. Le second thème (01 : 16 à 02 : 16) correspond à l'aveu d'impuissance énonciative et à sa négation. Il voit l'apparition d'un accompagnement plus nourri dont celui de la basse (01 : 51) et d'une hausse des tons (02 : 27). Le troisième thème (02 : 44 à : 05 : 31) qui répète inlassablement la négation sémantique de l'aveu d'impuissance énonciative marque aussi la gradation croissante de l'intensité rythmique et musicale notamment rendue par une nette accélération du tempo, l'introduction de la percussion et la multiplicité des voix faisant chorus. Toute chose allant de pair avec l'évolution de l'intensité sonore crescendo. Un déchant en sourdine rythmant le chœur d'ensemble s'harmonise ensuite avec un contre-chant produit par le chanteur dans des notes aigues (03 : 18). Cette configuration s'enrichit enfin de l'introduction du saxo (03 : 59) et évolue par la suite diminuendo jusqu'à la fin de la chanson. En gros la structure musicale épouse parfaitement la progression énonciative que l'on pourrait résumer par les énoncés paraphrastiques suivants :

1^{er} thème : « *Je vous parlerai de ma vie* ».

2^{ème} thème : « *Mais je ne vous parlerai pas de celle qui m'accompagne* ».

3^{ème} thème : « *Elle est vraiment toute ma vie* ».

Conclusion

On s'est intéressé ici aux configurations discursives qui construisent un sens en apparence immanent mais en deçà ou au-delà du simple dire à travers les exemples de la prétérition, de la réticence ou suspension, de la litote et de l'ironie. Cet ordre s'est avéré indicateur de l'intensité expressive de ces figures du dire dont l'encodage structure l'architecture des textes de chansons analysés d'un double point de vue scriptural et générique. Leur relative porosité à l'interpénétration de la voix et de la musique rajoute à l'efficacité expressive de ces figures. La voix et la musique se font dès lors métadiscours de telles configurations, compléments sémantiques nécessaires même à l'impasse du sens, prisonnier d'un espace hors du dire.

Aussi le principe de sous-énonciation s'accommode-t-il ici du refus d'assumer les propos dits tels quels car il fait surtout intervenir un arrière plan doxique qui pose avec pertinence le rôle satirique de la chanson. C'est le discours du murmure social, celui de la plainte qui sourd et des sans-voix qui gémissent. Brassens et Clarika notamment à travers le récit du viol d'un juge par un gorille et un discours atypique sur l'inefficacité des politiques d'aide internationale à l'endroit des pays pauvres, fustigent aussi bien l'homosexualité, non autorisée lors du *hic et nunc* de la composition de ce texte, que les inconséquences du système judiciaire d'une part et l'indifférence érigée en valeur citoyenne et républicaine par les partis d'extrême droite d'autre part. Cette satire détournée et ludiquement construite d'un point de vue énonciatif se révèle perlocutoirement opératoire en termes d'efficacité discursive.

La fausse pudeur et le détour sous toutes leurs formes expressives ici passées en revue conservent toujours un trait d'humour. Un humour structurellement inhérent au fait de sous-énoncer et de produire un langage parallèle au sens du propos concerné. Un humour tout aussi dépendant du fait d'interpréter un énoncé à partir de mots qui sont en rupture de ban avec le sens explicite. Or l'humour n'est pas étranger ni à la musique ni à la satire vu qu'il constitue la charnière énonciative de cet art et de sa portée sociologique justement. Il est somme toute logique de succomber à la tentation de conclure avec les mots de Cahen sur la question :

Car l'humour console, mais ne guérit pas, il sait bien qu'il n'est que ... de l'humour! Sur ce point, Jankélévitch comme Freud s'accordent à voir en lui un plaisir d'adulte, une façon finalement d'être sérieux, d'accepter, comme on dit, *l'ironie du sort* ! Voilà pourquoi l'humour sourit, mais ne rit pas : il ne s'esclaffe pas, surtout pas ! il est bien trop pudique, bien trop grave pour cela, il déteste beaucoup trop le bruit. À la limite même, il a partie liée avec le silence, plus encore qu'avec la parole. Il est comme ce charme qui naît de la musique et qui n'est jamais si puissant que lorsque celle-ci tout doucement se retire sur la pointe des pieds. Oui, il est comme ces pianissimos que Jankélévitch admire tant chez Fauré parce qu'ils sont un jeu avec le presque rien, qu'ils touchent à la frontière du matériel et de l'immatériel. .. Il est « la signature de l'infini ».²⁶

26 Gérald Cahen, « L'ironie ou l'art de la pointe », *Lignes*, 1996/2 (n° 28), p. 10-20.

DISCOGRAPHIE

- Barzotti Claude, *Je te hais*, 2003 (Up Music).
- Black M, *Je ne dirai rien*, 2014 (Sony Music, Wati B).
- Brassens Georges, *La fessée*, 1966 (Philips).
- Brassens Georges, *Le Gorille*, 1952 (Polydor).
- Clarika, *Bien mérité*, 2009 (Universal Licensing Music).
- Fatal Bazooka, *Fous ta cagoule*, 2006 (Warner Music Group).
- Goldman Jean Jacques, *Je ne vous parlerai pas d'elle*, 1982 (BMG Music Publishing France).
- Zenatti Julie, *Je ne t'en veux pas*, 2015 (Capitol France).

BIBLIOGRAPHIE

- Cahen Gérard, « L'ironie ou l'art de la pointe », *Lignes* 1996/2 (n° 28), p. 10-20.
- De Surmont Jean Nicolas, *De la poésie vocale à la chanson, vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes » 2010.
- Du Marsais M., *Des Tropes ou des différents sens*, Paris, Imprimerie de Prud'homme 1811, pp. 145-146. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50576m>.
- Fontanier P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 145 - 146
- Gardes-Tamine, Joëlle et Pelizza, Marie-Antoinette, *La construction du texte. De la grammaire au style*, coll. " Cursus ", Armand Colin, 1998.
- Hamon Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Hamon Philippe, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996.
- Henkemans Francisca Snoeck , « La prétéition comme outil de stratégie rhétorique », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], 2 | 2009, Online since 01 April 2009, Connection on 11 February 2016. URL : <http://aad.revues.org/217>
- Molinié Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.
- Molinié Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- Perrin Laurent, « Modalisateurs, connecteurs, et autres formules énonciatives », *Arts et Savoirs* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 15 juillet 2012, consulté le 11 avril 2016. URL : <http://aes.revues.org/500> ; DOI : 10.4000/aes.500
- Prandi Michele, « Figures textuelles du silence. L'exemple de la réticence », *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.
- Jaubert Anna, « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote », *Langue française* 2008/4 (n° 160), p. 105-116.
- Kerbrat-Orecchioni C. (1994), 1994, « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française* n° 101, février, p. 57-71.
- Schoentjes Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, « Point essais », 2001.

Notice bio-bibliographique

Dorgelès Houessou est Docteur en stylistique, linguistique et pragmatique textuelles, diplômé de l'Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan-Cocody. Enseignant au département *Communication, Milieu et Société* (CMS) de l'Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire), ses recherches portent sur le décloisonnement de l'objet de la stylistique qui traditionnellement appliquée à la littérature a aussi droit de cité en analyse du discours (politique, journalistique et publicitaire), des chansons et de l'image visuelle. Sa thèse sur le discours d'investiture est la première de l'Université Félix Houphouët Boigny en stylistique qui porte sur le discours politique. Entre autres travaux, il a notamment publié :

- « Retórica da imagem e temática da união no discurso icônico em torno da tomada de posse de Alassane Ouattara ». Trad. Isabel Cristina Michelin de Azevedo. Rev. Trad. Eduardo Lopes Piris. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n.5, pp. 56-73, dez. 2013
- « Rhétorique de la rupture et du rassemblement dans le discours d'investiture d'Alassane Ouattara », *La revue du Centre de Recherche et d'Études en Littérature et Sciences du langage*, JCR Éditions, n. 3, pp. 71-84, janvier 2014
- « De l'action des médias en période de crise : le prédiscours oublié ou la manipulation de l'information en Côte d'Ivoire », in Messina et Ebongue (éds.), *Medias et construction idéologique du monde par l'occident*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- « Les fonctions argumentatives des récits de vie : un exemple de construction ethotique chez Laurent Gbagbo », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015 : <http://narratologie.revues.org/7227>
- « NDLR : Note de la réécriture ou le dit non dit. De la manipulation du sens par la presse écrite. Cas des médias français », *Médias français et fibre patriotique : La cible africaine*, Augustin Emmanuel Ebongue, Dieudonné Mbena et Edouard Mokwe (éds.), *Lincom studies in communication* 13, Munich, 2016.
- « De la mise en scène caricaturale du discours de surnomination politique en Côte d'Ivoire : une étude de cas », *Textimage - revue d'étude du dialogue texte-image* -, Varia 5 (à paraître, Hiver 2016).