

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ LAVAL
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LINGUISTIQUE
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE
AVEC L'UNIVERSITÉ LAVAL**

**par
PIERRE GIRARD**

**LA LANGUE DE QUATRE AUTEURS-COMPOSITEURS-INTERPRÈTES
QUÉBÉCOIS: ANALYSE STYLISTIQUE**

DÉCEMBRE 1999



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

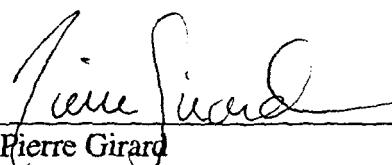
The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Ce mémoire descriptif propose une analyse stylistique d'environ quatre-vingt textes d'auteurs-compositeurs-interprètes québécois des années 90, soit Daniel Bélanger, Luc De Larochellière, Lynda Lemay et Richard Séguin. L'objectif principal de l'étude est de décrire le cadre formel de la chanson québécoise par une observation de la langue des auteurs.

Dans une perspective structurale, l'analyse des textes de chansons - ou poésie sonorisée - est basée sur le cadre théorique du groupe Mu (*Rhétorique générale*, 1982) et vise une exploration de la langue établie sur deux plans; celui de l'expression et celui du contenu. Au plan de l'expression, l'observation se fait à partir des altérations produites sur le lexique (métaplasmes) et sur la syntaxe (métataxes), alors qu'elle s'effectue sur les altérations sémantiques au plan du contenu (métasémèmes).

À partir de la grille des métaboles du groupe Mu se voulant un outil technique permettant d'aborder la littérature sous un aspect linguistique, les figures les plus représentatives du corpus sont expliquées et illustrées par divers extraits de chansons. Les effets stylistiques qui s'en dégagent sont par la suite interprétés puis commentés.


Pierre Girard


Yves Saint-Gelais
 Yves Saint-Gelais
 Directeur de recherche

REMERCIEMENTS

Pour sa patience, son savoir-faire et ses encouragements, merci à mon directeur de recherche, monsieur Yves Saint-Gelais;

Pour m'avoir permis de développer davantage une pensée conceptuelle, merci à tous mes professeurs de linguistique et de littérature;

Pour leur soutien et leur confiance en mon projet de maîtrise, merci à mes parents Gus et Line, merci à mes soeurs Nats et Jule;

Pour le temps investi dans sa précieuse aide à la mise en page du document, merci à Mario Michel Leblond;

Pour les conversions informatiques, merci à Hugo Aubin;

Pour leur encouragement, merci à mes tantes Gisèle et Thérèse;

Pour m'avoir souvent convaincu de ne pas brûler ma maîtrise, merci à mes nombreux amis;

Pour l'inspiration, merci aux anges et à la caféine;

Vibrantes accolades à toutes ces personnes qui, de près ou de loin, ont rendu possible l'aboutissement de mes études de deuxième cycle. Encore une fois...merci!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
REMERCIEMENTS	II
TABLE DES MATIÈRES	III
LISTE DES TABLEAUX ET DES ANNEXES	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE	16
1.1 CADRE THÉORIQUE	17
1.1.1 Volet technique: les figures rhétoriques	17
1.1.1.1 Plan de l'expression	18
1.1.1.1.1 Métaplasmes	18
1.1.1.1.2 Métataxes	19
1.1.1.2 Plan du contenu	21
1.1.1.2.1 Métasémèmes	21
1.1.1.2.2 Métalogismes	22
1.1.2 Volet esthétique: la notion d'Éthos	22

TABLE DES MATIÈRES

1.2 CORPUS ET MÉTHODE D'ANALYSE	24
1.2.1 Corpus	24
1.2.2 Tableau du corpus	25
1.2.3 Tableau des métaboles du groupe Mu	28
1.2.4 Analyse des textes d'auteurs	29
1.3 COROLLAIRE: LES CHAMPS STYLISTIQUES CHEZ LES AUTEURS.....	33
1.3.1 Thèmes généraux chez les auteurs	34
1.3.2 Synthèse	40
CHAPITRE 2 LES MÉTAPLASMES	42
 2.1 LES MÉTAPLASMES DE SUPPRESSION	46
2.1.1 Apocope	46
2.1.2 Syncope	49
 2.2 LES MÉTAPLASMES D'ADJONCTION	53
2.2.1 Paronomase	54
2.2.2 Rime	57
2.2.3 Paronomase et rime	58
2.2.4 Allitération	59
2.2.5 Assonance	62
 2.3 LES MÉTAPLASMES DE SUPPRESSION-ADJONCTION.....	65
2.3.1 Synonymie	66
 2.4 LES MÉTAPLASMES JUXTAPOSÉS	69
 2.5 SYNTHÈSE	71

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE 3	
LES MÉTATAXES	72
 3.1 MÉTATAXES DE SUPPRESSION	77
3.1.1 Ellipse nominale	78
3.1.2 Ellipse verbale	80
3.1.3 Ellipse verbo-nominale	81
3.1.4 Zeugme	84
3.1.5 Asyndète et Parataxe	87
3.1.6 Suppression de la ponctuation	90
3.1.7 Enjambement	92
 3.2 MÉTATAXES D'ADJONCTION	94
3.2.1 Explétion	94
3.2.2 Énumération et gradation	99
3.2.3 Répétition	105
3.2.4 Anaphore	107
3.2.5 Polysyndète	111
3.2.6 Symétrie	114
 3.3 MÉTATAXES DE PERMUTATION	119
3.3.1 Inversion	121
 3.4 SYNTHÈSE	124
CHAPITRE 4	
LES MÉTASÉMÈMES	125
 4.1 GÉNÉRALITÉS	126

TABLE DES MATIÈRES

4.2 SYNCODOQUE	127
4.2.1 Approche structurale de la syncodoque	127
4.2.2 Syncodoques particularisantes dans le corpus	130
4.2.3 Syncodoques généralisantes dans le corpus	134
4.2.4 Synthèse partielle	138
 4.3 MÉTAPHORE	 140
4.3.1 Approche structurale de la métaphore	140
4.3.2 La métaphore chez les auteurs du corpus	144
4.3.3 Approche cognitive de la métaphore	151
4.3.4 Métaphores cognitives chez les auteurs du corpus	152
4.3.5 Synthèse partielle	159
 4.4 MÉTONYMIE	 161
4.4.1 Approche structurale de la métonymie	161
4.4.2 La métonymie chez les auteurs du corpus	163
4.4.3 Synthèse partielle	169
 4.5 OXYMORE	 169
4.5.1 Approche structurale de l'oxymore	169
4.5.2 L'oxymore chez les auteurs du corpus	170
4.5.3 Figure connexe: l'antithèse	171
 4.6 SYNTHÈSE	 174
 CONCLUSION	 176
 BIBLIOGRAPHIE	 181

LISTE DES TABLEAUX ET DES ANNEXES

Tableau du corpus	25
Tableau du Groupe Mu modifié	31
Vocabulaire thématique de l'eau	34
Vocabulaire thématique de l'espace	35
Vocabulaire thématique du temps et des époques	35
Vocabulaire des États-Unis	38
Tableau A - Figures métaplastiques du corpus	43
Tableau B - Pourcentages des figures métaplastiques	44
Tableau C - Paronomases du corpus	55
Tableau D - Figures métataxiques du corpus	74
Tableau E - Pourcentages des figures métataxiques	75
Tableau des principales explétions du corpus	95
Tableau <i>Synecdoque</i>	129
Tableau <i>Transfert verbal</i>	158
Tableau Métaphore et Métonymie	162
<hr/>	
Annexe 1 - Tableau des métaboles du Groupe Mu	188
Annexe 2 - Allitérations au niveau textuel	189
Annexe 3 - Assonances au niveau textuel	191

INTRODUCTION

INTRODUCTION

OBJECTIFS

La présente étude consiste en l'exploration linguistique de textes paralittéraires. Nombreux sont les textes faisant l'objet d'une étude stylistique. Certains genres, pourtant, demeurent encore peu exploités. C'est le cas notamment du texte de chanson et tout particulièrement celui de la chanson québécoise actuelle.

L'objectif général de cette recherche est d'analyser la chanson québécoise au point de vue stylistique pour en observer la forme langagière et en décrire le cadre formel. Plus spécifiquement, l'étude se propose de faire l'observation des principaux procédés stylistiques qui sont exploités par les auteurs de chansons et de relever les particularités du vocabulaire, de la syntaxe et de la sémantique des textes afin d'en préciser le cadre formel.

L'intérêt d'une telle étude est de livrer une perspective nouvelle de la chanson faisant suite à certains ouvrages connexes et pouvant donner suite à d'autres recherches plus poussées dans cette voie. De plus, une telle analyse pourra permettre une meilleure compréhension du fonctionnement des figures de style dans le texte de chanson.

INTRODUCTION

STYLISTIQUE DE LA CHANSON

Le texte de chanson: un texte poétique sonorisé

Le texte de chanson se singularise par le fait qu'il est combiné à une structure musicale, devenant un « genre participant à la fois de la poésie (ou de la prose poétique réaliste) et de la musique » (Bégin, 1993:23). L'importance de l'aspect musical d'une chanson est capitale; au sens de Paul Zumthor, la chanson devient, en tant que poésie sonorisée, «une poésie qui participe de l'oralité. Elle est acte public de langage¹.»

D'un point de vue strictement stylistique, l'analyse des chansons procède à l'exclusion totale de la structure musicale au profit de la structure textuelle. Là encore, tous les textes de chansons ne sont pas pour autant sujets à analyse. Certains genres musicaux accordent peu d'importance à l'écriture et sont axés sur la création musicale. Le disco, par exemple, est créé spécifiquement pour la danse et il accorde la priorité à la musique, particulièrement au rythme.

¹ Bégin (1993:25). Nous lui empruntons les propos de Paul Zumthor.

INTRODUCTION

Dans cette optique, nous notons qu'à l'inverse, la *chanson à texte* est souvent associée à un dépouillement de l'orchestration. Au Québec, le prototype de la chanson à texte est illustré par les premières chansons de Félix Leclerc qui utilise, pour tout instrument, la guitare; ce même exemple pourrait être représenté du côté européen par l'oeuvre de Georges Brassens. Ainsi, lorsqu'une attention particulière est accordée au texte, on parle de chanson à texte, et ceux qui en sont les auteurs-compositeurs-interprètes (ou A-C-I) sont généralement désignés sous l'appellation de *chansonniers*, même si ce terme a été contesté à quelques reprises².

Au Québec, la *poésie sonorisée* ou *chanson à texte* accorde maintenant une importance plus grande que jadis à l'aspect musical. Mais *à priori*, c'est grâce à sa richesse stylistique qu'on peut identifier une chanson dite « à texte ». Les chansonniers québécois actuels ont donc franchi une étape importante en équilibrant le dosage entre le texte et la musique.

2.2 Recherches sur la chanson québécoise

La chanson peut être considérée comme une production langagière spécifique constituant un mode d'expression universel qui se veut le reflet de la culture populaire d'une société: « La chanson est universelle, elle est partout, de toutes les époques et de toutes les manifestations, qu'elles soient culturelles, sociales, politiques, religieuses et même sportives » (Roy, 1977:9).

² Comme le précise Benoît L'Herbier, le mot « chansonnier » simplifie bien des problèmes et bien des longueurs en remplaçant le terme exact d'auteur-compositeur-interprète (L'Herbier, 1974:101). Jean-Pierre Ferland ajoute pour sa part que le mot "chansonnier" n'existe plus. On employait ce mot au moment où le Québec avait besoin de s'identifier, de se personnaliser. Maintenant qu'il s'est trouvé, il n'a plus sa raison d'être. Il ne reste que des auteurs-compositeurs s'appuyant tantôt sur le texte, tantôt sur la musique, certains faisant de la chanson commerciale, d'autres de la chanson poétique.

INTRODUCTION

Par conséquent, la chanson est un langage fortement médiatisé, ce qui la rend davantage accessible et facilement observable. En tant que forme langagière, le texte de chanson est une forme condensée d'un discours sur un sujet donné; il doit rassembler un maximum d'idées dans un minimum d'espace. Pour maximiser l'effet d'un texte de chanson, il est donc préférable pour l'auteur-compositeur d'avoir recours à des procédés stylistiques efficaces.

L'étude des procédés stylistiques de la chanson québécoise, même si celle-ci jouit d'une importante diffusion médiatique, n'a pas donné lieu à de nombreuses recherches. À quelques exceptions près, la plupart des études s'attardent principalement sur les aspects thématique, historique ou politique des chansons.

Nous devons quand même mentionner le travail considérable de quelques observateurs de la chanson québécoise qui contribuent à son avancement. En premier lieu, soulignons le travail de Denis Bégin et de ses collaborateurs dans ses nombreux ouvrages dont *La chanson québécoise* (1987), ainsi que *Comprendre la chanson québécoise* (1993). Ces entreprises de recherche se prêtent à une analyse de certains classiques de la chanson québécoise en les abordant sous les aspects historique, narratif, thématique, rhétorique et argumentatif.

INTRODUCTION

De son côté, Bruno Roy, par la qualité de ses ouvrages, a amené une meilleure compréhension de la chanson québécoise en procédant à des analyses rhétoriques, plus particulièrement dans l'ouvrage intitulé *Et cette Amérique chante en québécois* (1978), où il visite quelques figures stylistiques (telles que l'*apocope*, que nous verrons au deuxième chapitre) en les illustrant par divers extraits de chansons appropriés.

Même si elles abordent la stylistique en surface et qu'elles se concentrent plutôt sur les thèmes, l'ensemble de ces études fait valoir le texte de chanson québécoise comme un genre poétique ayant ses particularités autant au plan de l'expression qu'au plan du contenu³. Pour notre part, l'analyse que nous proposons cherche à pousser plus à fond l'analyse stylistique du texte de chanson, tout en privilégiant une production chansonnière plus actuelle.

En effet, les textes des auteurs que nous proposons pour notre étude sont une partie de l'aboutissement du travail des pionniers de la chanson qui ont réussi, par leur travail, à faire éclater un style typiquement québécois. Pour plusieurs raisons qu'il sera donné de voir en cours d'analyse, nous avons choisi quatre auteurs-compositeurs-interprètes québécois représentatifs de la génération musicale des années 90, soit Lynda Lemay, Daniel Bélanger, Richard Séguin et Luc De Larochellière.

³ Nous verrons plus en détail les concepts de *plan de l'expression* et de *plan du contenu* au chapitre 1.

INTRODUCTION

SURVOL DE LA CHANSON À TEXTE QUÉBÉCOISE⁴

Éclosion des chansonniers

Vers la fin des années 50 jusqu'au milieu des années 60, le phénomène très répandu des boîtes à chansons révèle plusieurs talents, dont Félix Leclerc et Gilles Vigneault qui, un peu à l'instar de La Bolduc⁵, mettent en scène leur coin de pays par leurs chansons. En France, Leclerc représente le canadien-français typique. Il apporte, par sa langue et son vocabulaire du terroir, un renouveau dans le contenu de la chanson à texte. Leclerc traite en bonne partie de la nature, de l'enfance et de l'amour avec une grande simplicité en se servant des mots de tous les jours, «ceux des bûcherons, ceux des enfants, des paysans ou des amoureux» (Normand, 1981:55).

*Maisons de bois, maisons de pierre, clochers pointus
Et dans le fond des pâturages de silence*
(Félix Leclerc, *Le tour de l'île*)

Tout comme Leclerc, Vigneault contribue à l'identité de la chanson québécoise en développant de nombreux thèmes, dont un des plus marquant reste sans doute la description du pays, avec la nature comme toile de fond. La langue utilisée par Vigneault est tantôt populaire lorsqu'il met en scène des personnages de tous les jours; tantôt standard quand il aborde des sujets plus sérieux:

⁴ Comme nous devons concentrer notre analyse sur les aspects de la chanson québécoise concernant la langue des auteurs, nous suggérons la lecture de la première partie (Tour(s) d'horizon) du livre de Denis Bégin, *Comprendre la chanson québécoise*. À notre avis, il s'agit d'un survol complet sur le panorama de la chanson au Québec, accompagné de réflexions pertinentes que nous citerons à l'occasion dans la présente partie.

⁵ Au Québec, la tradition musicale contemporaine débute avec l'enregistrement, vers les années 30. La plupart des auteurs d'ouvrages sur la chanson québécoise attribuent de ce fait les premières manifestations de la chanson à texte à La Bolduc. Non seulement écrivait-elle ses propres textes, ce qui faisait d'elle une auteur-compositeur-interprète, mais aussi fut-elle *la première vraie grande vedette populaire de la chanson québécoise* (L'Herbier, 1974:37).

INTRODUCTION

*Et du loin au plus loin
 De ce neigeux désert
 Où vous vous entêtez
 À jeter des villages*
 (Gilles Vigneault, *Les gens de mon pays*)

Dans la foulée de Leclerc et Vigneault, bon nombre d'auteurs-compositeurs-interprètes contribuant à l'élaboration d'une identité québécoise voient le jour. La plupart d'entre eux réussissent, par leur évolution, à camper une solide carrière: Claude Léveillé, Jean-Pierre Ferland, Claude Gauthier...et la liste pourrait s'allonger.

Tournant majeur dans la chanson québécoise

La fin des années 60 voit naître une période de mouvement et de révolution sociale qui se fait sentir à tous les niveaux et ce, à l'échelle mondiale. C'est en 1968 que la chanson québécoise connaît un tournant décisif et irréversible avec la venue de Robert Charlebois et de son spectacle *L'Osstidcho*.

Tous les ingrédients sont réunis pour donner un nouveau visage au monde musical québécois. Tout comme Michel Tremblay en littérature, Charlebois introduit le joual dans ses textes et comme les Rolling Stones, il intègre la guitare électrique à sa musique. Charlebois compose ses chansons, mais contrairement à bien des auteurs-compositeurs-interprètes, il fait également appel à la contribution d'autres paroliers tels que Mouffe, Claude Péloquin et Réjean Ducharme:

INTRODUCTION

*M'a vous pitcher mon set de drums
 Ça va faire un esti d'drame
 J'aime pus rien pis j'ai pus d'fun
 J'veux pus rien savoir de personne*
 (Réjean Ducharme, *Le violent seul*, (Charlebois))

Avec l'*Osstidcho*, le concept du spectacle traditionnel est revisité. Désormais, les nouvelles générations de chanteurs québécois restent marquées par ce précédent offrant une nouvelle formule qui permet d'ouvrir les portes de l'exploration musicale, qu'elle se situe au niveau du texte de chanson, de la musique ou de la mise en scène⁶.

Exploration musicale dans la chanson québécoise

Dans les années 70, plusieurs groupes importants font leur apparition en poussant au maximum les limites de la chanson pour en exploiter toutes les possibilités. Offenbach et VEBB (Ville Emard Blues Band) se spécialisent plus particulièrement dans le blues urbain alors que les Séguin et Harmonium penchent en faveur d'un retour aux valeurs avec une musique plus acoustique: « plus idéalistes, ils parlent d'amour et de paix, de monde à bâtrir et de vie à recommencer » (Roy, 1978:194).

⁶ En général, les observateurs de la chanson québécoise considèrent Robert Charlebois comme LA référence musicale. On entend souvent parler de l'avant-Charlebois et de l'après-Charlebois pour situer deux époques très différentes, bien que rapprochées: *Charlebois a définitivement démolí le mur psychologique de la chanson pour amener à sa suite tous les autres « chansonniers » dans le monde populaire* (L'Herbier, 1974:161).

Charlebois a participé au rejet de la grande tradition française de la chanson, vénérable et désuète, et a adapté le rock américain « underground » à la contre-culture québécoise (Normand, 1981:109).

INTRODUCTION

*Une âme s'est mise à danser
 Comme un voile sur la pensée
 Danse pour me faire chanter
 Les yeux fermés pour mieux te voir*
 (Harmonium, *Le corridor*)

De son côté, le groupe Beau Dommage démystifie la ville et le monde urbain avec des chansons un peu plus commerciales: « La nouveauté des thèmes - amour de la ville, détails du quotidien, vie de banlieue / vie de quartier, une certaine tendresse chez les adolescents -, la recherche musicale, le langage utilisé, tout concourt dans leur approche à vivifier et à relancer la chanson québécoise » (Bégin, 1993:241).

Quelques auteurs-compositeurs-interprètes s'intéressent aussi, à cette époque, à la thématique urbaine en reconnaissant la ville comme une réalité québécoise à part entière tout en se donnant comme défi d'en faire une description poétique: « Ferland, Charlebois, Léveillé, Dubois, Létourneau, Lelièvre sont essentiellement des hommes de la ville » (Roy, 1978:176).

Le groupe Dionysos taille sa place en créant, pour ainsi dire, un milieu *underground* dans la chanson québécoise en déconstruisant à l'occasion les syntaxes et en jouant sur les sonorités lexicales:

*T'aime-je caribou
 Je t'aime de la tête au cou
 Je t'aime caribou
 T'aime-je de la tête au cou caribou*
 (Dionysos, *Demain la vie*)

INTRODUCTION

Quelques auteurs originaux font aussi figure de proue dans la recherche musicale et textuelle. Créateur de l'infonie⁷ Raoul Duguay⁸ s'amuse à refaire l'orthographe en abordant un style aux allures folkloriques. Un peu comme Harmonium, Duguay explore le domaine philosophique, voir mystique:

*Béni soit ton nom
l'amour arrive dans la ville
peuplée de mirages
l'amour est l'oasis
la fontaine de vie
où boire à l'Un ensemble*
(Raôule Duguay, *Le désert*)

Plume Latraverse, quant à lui, s'attaque à des sujets souvent tabous⁹ qu'il présente de sa voix rauque, dans un joual pur et dur¹⁰:

*Tout érecté dans une éruption poétique
Me v'là placé en position pornographique
À m'masturber littéralement devant le trou
De la guitare sur mes genoux*
(Plume Latraverse, *Tête fromagée*)

⁷ Pour l'infonie, voir Guy Millière, *Québec, chant des possibles* (1978) p.116 et suivantes.

⁸ Guy Millière (1978) définit Raoul Duguay comme étant *poète, chanteur, musicien, essayiste, auteur dramatique* (p. 115).

⁹ Plume réintroduit la décharge publique sur la moquette trop impeccable, il souligne le sperme ou la sodomie dans les mots d'amour et leurs images (Millière, 1978:111).

¹⁰ Plume Latraverse est un poète qui décrie la vie sans poésie (Bégin, 1993:54).

INTRODUCTION

La présence de paroliers talentueux contribue pour sa part à soutenir plusieurs carrières. Le plus connu de ces paroliers est probablement Luc Plamondon¹¹ et sa "diva-interprète" Diane Dufresne en est certainement la représentante la plus colorée:

*Ôtez-vous de d'la que j'tombe en extase
 Rien que pour qu'y me r'garde j'me traînerais dans vase
 J'mordrais dans ses chaînes, j'y licherais les bottes
 Pis j'dirais O.K. le buzzé, chus hot*
 (Luc Plamondon, *Rock pour un gars d'bicyc* (Diane Dufresne))

Les auteurs féminins laissent leur marque durant les années 70 par une importante contribution, notamment au niveau thématique¹². Diane Juster aborde une poésie intérieure mélancolique et son antipode, Angèle Arseneault, présente une poésie dynamique teintée de féminisme et axée sur les réalités quotidiennes, rappelant celle de Clémence DesRochers¹³. Plus tard, vers la fin des années 70, c'est au tour de Diane Tell de faire son entrée, assurant ainsi la relève de la chanson au féminin.

*Celle qui devrait encore être belle
 Et pis maternelle et pis sensuelle
 Qui devrait savoir recevoir
 Quand il rentrerait le soir*
 (Angèle Arseneault, *Maman, maman*)

¹¹ L'association de Plamondon et de Cousineau dans la production du disque *Opéra Cirque* de Diane Dufresne constitue un premier pas vers l'opéra-rock. Avec Michel Berger, Plamondon mettra au monde le premier opéra-rock francophone officiel en 1978: *Starmania*, suivi au début des années 90 par *La légende de Jimmy*.

¹² Pendant les années 60, on retrouve aussi des auteures telles que Pauline Julien, Christine Charbonneau ou Monique Brunet; cependant, la plupart des chanteuses de l'époque sont plutôt des interprètes, qu'on pense à Monique Leyrac ou Renée Claude, par exemple.

¹³ Cécile Tremblay-Matte dans *La chanson écrite au féminin*, précise que *Clémence a été la première humoriste à exploiter systématiquement les thèmes féminins pour ne pas dire féministes*.

INTRODUCTION

Chanson à texte de l'après-référendum

La première partie des années 80, concordant avec l'après-référendum¹⁴, est plutôt difficile pour la chanson québécoise, car le phénomène de surmédiatisation oblige désormais la promotion d'une chanson par l'image¹⁵. Quelques artistes de la génération de chansonniers des années 70 traversent les années 80 sans trop de difficulté, comme Michel Rivard, Paul Piché ou Claude Dubois, ce dernier clamant d'ailleurs une strophe illustrant bien la réalité d'alors: « Mais qu'est-ce qu'il faut qu'un chanteur chante? ».

La langue des auteurs québécois de l'époque semble avoir trouvé un juste équilibre entre le joual et le français européen, façonnant alors une poésie à l'image de la langue québécoise au quotidien. C'est du moins ce qui ressort dans plusieurs chansons¹⁶, notamment celles de Piché, de Lelièvre, de Dubois, de Séguin et de Marjo:

*J'me sens un peu comme les chats sauvages
J'ai les ailes du coeur volage
J'veux pas qu'on m'apprivoise, j'veux pas non
plus qu'on m'mette en cage
(Marjo, Chats sauvages)*

¹⁴ Comme le mentionne Denis Bégin dans son ouvrage *Comprendre la chanson québécoise* à propos de l'échec post-référendaire: *La chanson à texte, plus particulièrement, subit la morosité de la vie politique et culturelle d'alors, le refus de certains milieux de donner encore la parole à une option perdante à laquelle, à tort ou à raison, la chanson a été identifiée* (p. 59).

¹⁵ (...) un climat politique défaitiste, une société en quête d'un nouveau contrat social, une économie affectée par un mini-krach, une industrie du disque en profonde mutation, tout cela fait que la chanson québécoise se trouve, en jouant sur les mots, dans un « champ » vague et qu'elle cherche un nouveau souffle (Bégin, 1993:59).

¹⁶ L'utilisation à outrance des synthétiseurs confère à plusieurs chansons, surtout dans la première partie des années 80, une sonorité « dépassée ». Il en résulte de bons textes, supportés par des arrangements musicaux supportant mal le poids des années.

INTRODUCTION

Chanson à texte de la fin du millénaire

On se retrouve enfin dans la décennie des années 90 avec une chanson québécoise complètement éclatée où les thèmes et la langue sont d'une infinie variété, présentés par une multitude d'auteurs-compositeurs-interprètes. Parmi ceux-ci, on compte de nouveaux noms, de même que des noms établis depuis déjà une décennie ou deux.

Richard Séguin est l'un de ceux là. Ayant déjà exploré plusieurs styles musicaux en groupe ou en solo, il a toujours su tailler sa place à travers les époques en réactualisant sa poésie à travers un nombre impressionnant de chansons; *Journée d'Amérique*, *Aux portes du matin*, *Sous les cheminées* et plusieurs autres. Si Richard Séguin possède près d'une trentaine d'années d'expérience dans le monde de la chanson, il en va autrement des trois autres chansonniers de notre étude qui eux, sont issus de la toute fin des années 80 et du début des années 90.

Luc De Larochellière est apparu sur la scène musicale vers 1989 avec *Amère America*, se posant dès lors comme un auteur de l'urbanité, en faisant suivre des titres tels que *Chinatown Blues* et *Cash City*. On peut le rapprocher en ce sens du groupe Beau Dommage pour son rapport à la ville, de même qu'à Lelièvre ou Charlebois pour son aspect contestataire, encore que son discours poétique soit d'un autre ordre.

INTRODUCTION

Lynda Lemay a endisqué son premier recueil de chansons vers 1990 en faisant quelques apparitions télévisées dans le but de promouvoir certains titres tels que *Nos rêves* et *Femme d'un Sex Symbol*, suivis par *Jamais fidèle* et *Le plus fort c'est mon père*, extraits de son deuxième album. Seule représentante féminine de notre corpus, Lemay transmet sa vision de la vie quotidienne - principalement basée sur la thématique de l'amour - de façon simple et directe.

Enfin, Daniel Bélanger arrive quelques années plus tard, vers 1993. Par sa musique, il renoue avec la tradition chansonnière par le son de la guitare dans *Sèche tes pleurs* et continue son bout de chemin à travers quelques succès tels que *Opium*, *Ensorcelée*, *Les temps fous*, *Le parapluie...* Le public découvre alors un auteur dont la poésie, teintée d'onirisme, n'est pas sans rappeler celle d'Harmonium par certains côtés.

La présentation sommaire des auteurs à l'étude étant faite, nous verrons donc à la fin du chapitre consacré au cadre théorique et à la méthodologie, comment s'installent les thématiques dans leurs textes, pour ensuite aborder les chapitres proprement linguistiques par une observation de la langue plus détaillée.

CHAPITRE 1

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

1.1 CADRE THÉORIQUE

Pour réaliser une analyse de chansons efficace au point de vue stylistique, le cadre théorique sur lequel nous nous appuyons se fonde sur l'application du modèle rhétorique du groupe Mu puisé dans *Rhétorique Générale* (1970, édition de 1982). À travers cet ouvrage, les auteurs abordent la littérature d'un point de vue linguistique en faisant une mise à jour des concepts stylistiques et, en particulier, des figures redéfinies dans un cadre inspiré du structuralisme. De ce fait, la littérature y est considérée comme une *production esthétique du langage*.

Selon le groupe Mu, toute production langagière - incluant pour nous le texte de chanson - est composé d'un volet *technique* et d'un volet *esthétique*. Le premier volet concerne le travail effectué sur le langage dit « naturel » pour le transformer en langage littéraire; le second volet porte sur les effets évoqués par le langage ainsi « littérarisé ».

1.1.1 Volet technique: les figures rhétoriques

La grille d'analyse servant de référence à notre recherche est le tableau des métaboles (Cf. Groupe Mu, 1982:49 - Annexe 1) qui recense environ 80 figures rhétoriques différentes regroupées sur le plan de l'*expression* ainsi que sur le plan du *contenu*¹.

¹ Dans une perspective structuraliste, le plan de l'*expression* et le plan du *contenu* correspondent à la théorie des plans du langage proposée par L. Hjelmslev, elle-même basée sur la théorie du signe de Saussure (signifiant-signifié). Pour Hjelmslev, l'*expression* et le *contenu* ne constituent pas deux entités indépendantes, mais bien deux entités indissociables: ...*expression et contenu sont solidaires et se presupposent nécessairement l'un et l'autre. Une expression n'est expression que parce qu'elle est expression d'un contenu, et un contenu n'est contenu que parce qu'il est le contenu d'une expression. Aussi est-il impossible (...) qu'il existe un contenu sans expression ou une expression sans contenu* (Jean-Pierre Corneille, *La linguistique structurale, sa portée, ses limites*, Larousse (1976), p.145. Nous lui empruntons la citation de Hjelmslev). Il ne faut donc pas associer uniquement le son pour l'*expression* et le sens pour le *contenu*: Hjelmslev appelle « *contenu* » ce qui est exprimé, et « *expression* », ce par quoi le *contenu* s'exprime.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Les figures rhétoriques répertoriées consistent en des procédés de transformation connus sous le nom d'*opérations métasémiques* fonctionnant par le biais de mécanismes de *suppression*, d'*adjonction*, de *suppression-adjonction* et de *permutation*, appliqués sur le langage naturel pour le transformer en langage littérarisé. Le processus transformationnel du langage naturel en langage littéraire par le biais des opérations est considéré comme étant le *mode de production du texte*².

1.1.1.1 Plan de l'expression

1.1.1.1.1 Métaplasmes

Au plan de l'expression, les opérations qui altèrent le matériau phonique ou graphique³ du message sont appelées *métaplasmes*. Les métaplasmes portent sur le mot ainsi que sur les unités d'ordre inférieur au mot. Ils consistent en une modification du matériau du langage se produisant, de manière générale, sur le mot. On parle aussi d'altération au niveau *plastique*, car le but ultime des métaplasmes est de rendre la langue esthétique au plan visuel et auditif. La création du terme *métaplasme* par le groupe Mu est d'ailleurs formée à partir du terme *plastique*, en référence au travail sur la *plasticité du langage*.

² Concernant le mode de production du texte, le groupe Mu précise que les opérations qui altèrent le langage se distinguent globalement en deux catégories, soit les *opérations substantielles* qui modifient la substance de l'unité sur laquelle elles s'appliquent et les *opérations relationnelles* qui modifient la relation des unités entre elles, soit par *déplacement*, *éloignement* ou *inversion*. Toutefois, nous n'avons pas la prétention de pousser notre analyse stylistique jusque dans la distinction entre les opérations substantielles et relationnelles.

³ Lorsqu'on s'attarde plus spécifiquement sur l'altération du matériau graphique, on désigne le métaplasme sous le nom de *métagraphe*. Nous précisons que les métagraphes sont pratiquement inexistantes à l'intérieur de notre corpus, nous concentrerons donc notre analyse sur les métaplasmes.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

1.1.1.1.2 Métataxes

Les métataxes visent de leur côté l'aspect morphosyntaxique du langage en agissant sur la forme des phrases, l'agencement des mots, les modalités transformationnelles ainsi que sur les catégories grammaticales. On parle globalement d'une altération de la *syntaxe*⁴, d'où la formation du terme *métataxe*.

Pour parler d'altération du domaine de la syntaxe, on suppose qu'il existe à priori une structure de base de la phrase française, c'est-à-dire une structure syntaxique générale, simplifiée et acceptée par une majorité de locuteurs, devenant de ce fait normative et standardisée.

Le groupe Mu définit cette structure générale comme la *phrase minimale achevée*⁵, constituée par la présence d'au moins deux syntagmes principaux, soit le *syntagme nominal* et le *syntagme verbal*. Chacun de ces deux syntagmes se structure à son tour par des composantes élémentaires: *déterminant* et *substantif* pour le syntagme nominal; *verbe* pour le syntagme verbal.

Phrase minimale			
P =	SN Dét. + Subst.	+	SV Verbe

⁴ Jean-Michel Adam dans *Langue et littérature, analyses pragmatiques* (1997:21) associe sur ce point la syntaxe et la stylistique en citant Joëlle Gardes-Tamine (La stylistique): *La stylistique apparaît vraiment comme la discipline où grammaire et littérature se réconcilient.*

⁵ *L'élaboration d'un modèle de la phrase au degré 0 est hasardeuse et se heurte à des difficultés. La première provient de ce que le concept de phrase est quelque chose de fort incertain et qu'il y a autant de définitions de la phrase que de grammairiens* (Cf. Groupe Mu, p. 68).

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

À la lumière de notre cadre d'analyse, quatre traits distinctifs de la phrase minimale peuvent être modifiés par les opérations pour mener aux figures métataxiques. D'abord, la phrase peut être atteinte dans ses constituants minimaux (SN ou SV), peu importe la longueur de son développement.

En second lieu, la position des morphèmes appartenant à des classes bien définies (article, substantif, verbe, adverbe, etc.) peut être modifiée à l'intérieur même de la phrase.

En troisième lieu, on peut toucher la phrase;

- 1- au niveau des marques unissant entre eux les morphèmes et
- 2- au niveau des syntagmes. Ces marques sont représentées par le *genre*, le *nombre*, la *personne* et le *temps*. Précisons que l'altération de ces marques rejoint le plus souvent le domaine des métaplasmes à cause de leur caractère essentiellement morphologique⁶.

Finalement, les opérations métataxiques peuvent altérer l'ordre des syntagmes dans la phrase et celle des morphèmes à l'intérieur du syntagme; le groupe Mu ajoute « que du point de vue rhétorique comme du point de vue grammatical, l'ordre des mots est l'aspect capital de la syntaxe » (Cf. p. 69).

⁶ Les seules altérations pouvant jouer sur ces marques consistent en des perturbations de l'accord des syntagmes. Les unes, plus directes, ne s'élèvent guère au-dessus du niveau phonétique: des chevaux; les autres opèrent sur des relations plus médiates et moins contraignantes entre éléments marqués et permettent de retrouver le véritable plan syntaxique (Cf. Groupe Mu, p. 69).

CADRE THÉORIQUE

1.1.1.2 Plan du contenu

1.1.1.2.1 Métasémèmes

Au plan du contenu, les métasémèmes sont des figures microstructurales situées au centre de la rhétorique. Nous y retrouvons principalement les *tropes* que sont la *métaphore*, la *métonymie* et la *synecdoque*. Ces tropes agissent au niveau sémantique en modifiant le sens via la forme par une altération partielle du contenu lexical, syntaxique et discursif. Les opérations sur le contenu - ou métasémèmes - sont, dans une certaine mesure, plus délicates à justifier compte tenu du caractère abstrait du sens et des divergences liées à la méthode sémantique⁷.

À l'instar de plusieurs théoriciens, le groupe Mu place comme figures stylistiques de proue les tropes pour faciliter l'observation des altérations sémantiques à l'endroit du langage. Largement utilisées en poésie, les figures du contenu se manifestent dans tout texte littéraire, de même qu'à l'intérieur de textes se réclamant d'une plus grande objectivité⁸.

⁷ Étant donné leur complexité, les métasémèmes seront approfondis au chapitre 4.

⁸ Voir à ce sujet *La fonction rhétorique et la non-spécificité des métaboles* dans *Rhétorique générale*, p. 148 et suivantes.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

1.1.1.2.2 Métalogismes

Enfin, les métalogismes (ou figures de pensée) viennent modifier la valeur logique de la phrase. Ces figures sont difficilement repérables car elles possèdent rarement des marques linguistiques bien définies. Ainsi, dans un texte, la perception des métalogismes peut facilement varier d'un lecteur à l'autre.

À ce titre, le groupe Mu regroupe les métaplasmes, les métataxes et les métasémèmes dans la catégorie des métaboles *grammaticales*, situées dans un cadre linguistique; les métalogismes, pour leur part, sont catégorisés comme des métaboles *logiques*, faisant appel au référent et se situant dans un cadre extra-linguistique (V. tableau du groupe Mu en annexe).

1.1.2 Volet esthétique: la notion d'*Éthos*

Le volet esthétique se reflète dans les effets produits par le langage. Les opérations métasémiques ne peuvent, à elles seules, suffire à transformer le langage naturel en langage littéraire; la singularité d'un texte repose également sur la singularité de l'utilisateur de la langue, sur l'auteur d'un texte qui transmet sa vision de la réalité, de même qu'au lecteur qui la décode. On parle, dans ces cas, de la *perception du texte* et

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

des *effets de son ou de ses messages*, ce que l'on reconnaît habituellement sous le nom d'*Éthos*⁹.

Selon le groupe Mu, l'Éthos constitue le *véritable objet de la communication artistique*. Toutefois, ne perdons jamais de vue que l'Éthos entre en jeu au moment où le travail des opérations métasémiques est terminé. Il y a *Éthos* parce qu'il y a eu *transformation* au préalable: « L'Éthos, impression subjective, est toujours motivé, en dernière analyse, par un donné objectif » (1982:147).

Ce « donné objectif » mentionné par le groupe Mu est justement représenté par les *métaboles* dont l'éthos est quand même tributaire: « L'effet primordial d'une métabole, quelle qu'elle soit, est de déclencher la perception de la littérarité (au sens large) du texte où elle s'insère » (1982:148).

Malgré tout, même si la métabole, quelle qu'elle soit, demeure une condition *sine qua non* pour mener à l'Éthos, on rencontre maints exemples d'emploi de la métabole à d'autres fins que celles de la littérarité¹⁰.

⁹ Le groupe Mu cite avec justesse cette phrase de Paul Valéry pour montrer que l'analyse des figures rhétoriques ne représente qu'une partie de l'explication de l'effet singulier d'un texte poétique: *Nous avons beau compter les pas de la déesse, en noter la fréquence et la longueur moyenne, nous n'en tirons pas le secret de sa grâce instantanée* (1982:145).

¹⁰ En publicité, par exemple, la présence des métaboles est fort appréciée pour rendre le message efficace; pourtant, le discours publicitaire est rarement poétique: *Mettez un tigre dans votre moteur, Une tempête dans un Mc Do...*

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

1.2 CORPUS ET MÉTHODE D'ANALYSE

1.2.1 Corpus

Cette étude sur la chanson québécoise se veut *descriptive*, c'est-à-dire qu'elle cherche à rendre compte du travail mené sur les textes d'auteurs tels qu'ils se présentent, via les métaboles. Pour ce faire, la stylistique procède à l'incursion de la linguistique à l'intérieur du domaine littéraire pour y effectuer des analyses textuelles dirigées.

Pour procéder à une description fidèle du texte de chanson, le relevé des principales figures stylistiques (qui sera présenté ultérieurement) est effectué sur un corpus comprenant 75 textes puisés dans l'oeuvre musicale de quatre auteurs-compositeurs-interprètes québécois ayant été soumis aux quatre critères de sélection suivants:

1. Les auteurs doivent composer, sinon la totalité, du moins la majorité des paroles de leurs chansons, soit la moitié des chansons d'un album ou plus;
2. Les auteurs doivent être les interprètes de leurs textes;
3. Les chansons d'auteurs sont des nouveautés et non pas des reprises d'anciens succès;
4. Les auteurs doivent avoir enregistré au moins deux albums ou plus.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Quatre de ces auteurs ont répondu aux critères de sélection établis et ont été retenus pour fins d'analyse; il s'agit, comme nous l'avons déjà mentionné en introduction, de *Daniel Bélanger, Luc De Larocheillière, Lynda Lemay et Richard Séguin*. Deux albums récents de chaque auteur ont été sélectionnés pour le montage du corpus. Celui-ci comprend en tout 8 albums contenant en moyenne une dizaine de chansons chacun, pour un total de 75 textes. C'est par les livrets qui accompagnent les albums que les textes ont été recueillis

1.2.2 Tableau du corpus.

DANIEL BELANGER

A. LES INSOMNIAQUES S'AMUSENT (1993)	B. QUATRE SAISONS DANS LE DÉSORDRE. (1996)
1. La folie en quatre	1. Quatre saisons dans le désordre
2. Ensorcelée	2. Sortez-moi de moi
3. Sèche tes pleurs	3. Les deux printemps
4. Désespéré	4. Monsieur Verbêtre
5. Ma dépendance	5. Respirer dans l'eau
6. Opium	6. Cruel (il fait froid)
7. Jamais les heures	7. La Voie Lactée
8. Mon retour	8. Le parapluie
9. L'autruche	9. Imparfait
10. Quand le jour se lève	
11. Le bonheur	

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

LUC DE LAROCHELLIERE

A. SAUVEZ MON AME (1991)	B. LOS ANGELES (1993)
1. Sauvez mon âme	1. Comme à Los Angeles
2. Ma génération	2. Tu crack Marcel
3. La machine est mon amie	3. Kunidé
4. Avenue Foch	4. Si j'te disais reviens
5. J'suis bourgeois	5. Le mur du silence
6. Cash City	6. San Andréas
7. Si fragile	7. Martha
8. Six pieds sur terre	8. Tous les hommes
9. Douce jalouse	9. Michèle (croit au paradis)
10. Marie-Élisabeth	10. Succes in Média

LYNDA LEMAY

A. NOS RÊVES (1990)	B. Y. (1994)
1. Entre vous deux	1. Jamais fidèle
2. Il y aura toujours	2. Semblant de rien
3. Femme d'un « Sex Symbol »	3. Montre-moi
4. Je parle flou	4. Drôle de mine
5. L'adolescent X	5. J'ai jamais dit
6. Nos rêves	6. L'oeil magique
7. Le petit mot	7. C'est vendredi
8. La veilleuse	8. Le plus fort c'est mon père
9. Madame Brigitte Bélanger	9. On m'a fait la haine
10. Jolie prison	

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

RICHARD SÉGUIN

A. JOURNÉE D'AMÉRIQUE (1989)	B. SOUS UN CIEL IMMENSE (1992)
1. Ensemble	1. Demain demain
2. Protest Song	2. C'est l'heure
3. Et tu marches	3. Le perron
4. Sentiers secrets	4. Sous les cheminées
5. Le papa de fin de semaine	5. Nuits sans lune
	6. Pleure à ma place
	7. Terre de Caïn
	8. Avec toi
	9. J'avoue
	10. Les bouts de papier
	11. Aux portes du matin

Une seule interprète féminine est représentée chez les auteurs choisis et cela provient du fait que la plupart des auteures actuelles interprètent non seulement leurs propres œuvres, mais aussi des chansons dont le texte est composé par un tiers (Laurence Jalbert, par exemple). Cela remet en question leur statut d'auteure-compositrice à part entière et porte entrave aux critères de sélection que nous avons établis.

Il est également à noter que la restriction du corpus à quatre auteurs inclut nécessairement la mise à l'écart d'un nombre important d'auteurs-compositeurs-interprètes qui pouvaient potentiellement répondre à nos critères de sélection, qu'on pense à *Jean Leloup* ou encore à *Richard Desjardins*, pour ne nommer que ceux-là.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

1.2.3 Tableau des métaboles du groupe Mu

Pour les besoins de l'analyse stylistique du corpus, un relevé des principales métaboles grammaticales répertoriées par le groupe Mu a été effectué pour chaque chanson. Les figures les plus intéressantes, mais surtout les plus représentatives, sont livrées en exemple pour illustrer le fonctionnement du travail poétique chez les auteurs.

Il est utile de rappeler, à cette étape, que le relevé des métaboles utilisées par les auteurs ne constitue pas la finalité de notre recherche; par leur apport, les figures stylistiques nous aident plutôt à viser une définition du cadre formel de la chanson québécoise de la décennie des années 90.

Par ailleurs, les métaboles grammaticales étant représentées par les métaplasmes, les métataxes et les métasémèmes, nous préférons délaisser l'aspect logique des métaboles, soit les *métalogismes*. Nous voulons ainsi éviter de fournir des analyses extra-linguistiques, de même que des analyses strictement littéraires à partir de l'Éthos¹¹.

¹¹ Il arrive tout de même qu'on souligne l'apparition de certains métalogismes facilement décelables qui sont présentés sommairement à la fin du chapitre portant sur les métasémèmes.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Comme la théorie du groupe Mu se veut applicable à tout texte littéraire, nous avons pu vérifier l'efficacité de la grille des métaboles *versus* le texte de chanson. Du même coup, cette grille nous a permis de montrer que le texte de chanson est bel et bien un genre poétique caractérisé, possédant ses visées particulières.

1.2.4 Analyse des textes d'auteurs

Au plan pratique, chaque texte de chanson a été étudié individuellement sous un angle métaplastique, métataxique et métasémémique. Au moment de la compilation des figures relevées, une révision a eu lieu afin d'éprouver la première analyse. Les statistiques des figures relevées ont servi par la suite à forger une description de la langue des auteurs. À défaut d'être exhaustive, cette analyse des figures est fiable et elle assure en outre la crédibilité des résultats.

Dans notre étude, chaque figure extraite du corpus à des fins démonstratives est systématiquement accompagnée de la référence à l'auteur et au titre de la chanson. Comme il nous est interdit de reproduire le corpus des textes d'auteurs en annexe, nous laissons le soin au lecteur de recourir lui-même aux livrets des albums en cause en cas de besoin.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Notre analyse nous a permis de faire ressortir les figures de l'expression et du contenu communes aux textes de chansons du corpus. Théoriquement, si l'on considère les quatre auteurs choisis comme des représentants de la chanson québécoise des années 90, il est logique de croire que les figures qu'ils utilisent dans leurs textes sont elles aussi représentatives.

La démarche du groupe Mu, idéalement fonctionnelle, ne peut cependant être appliquée intégralement à l'objet d'étude du mémoire car le texte de chanson ne se prête pas nécessairement à l'exploration de toutes les figures présentées dans le tableau des métaboles. Par exemple, les métaplasmes fonctionnant par opérations de permutation tels que le *contrepét*, l'*anagramme*, le *palindrome* et le *verlen*¹² sont, à toutes fins pratiques, absents dans le corpus.

Ainsi, le contenu de la grille des métaboles du groupe Mu se modifie en laissant de côté certaines figures, permettant en revanche de mieux voir quelles sont celles qui sont potentiellement effectives dans les textes de chansons de notre corpus. Nous proposons ici un tableau inspiré de la grille des métaboles du groupe Mu que nous avons adapté à la lumière de nos résultats; ce tableau montre quelles figures stylistiques sont les plus susceptibles d'être employées, en général, dans la chanson à texte québécoise:

¹² Les textes de l'OUULIPO (Ouvroir de littérature potentielle) illustrent bien l'utilisation de figures telles que le *contrepét*, l'*anagramme*, le *palindrome* ou le *verlen*. On retrouve donc plus souvent ce type de métaplasmes dans la prose, chez des auteurs comme Perec, Queneau, Vian, etc.

 CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

TABLEAU DU GROUPE MU MODIFIÉ.

MÉTAPLASMES	MÉTATAxes	METASEMÈMES
Apocope	Ellipse	Synecdoque
Syncope	Zeugme	Métaphore
Paronomase	Asyndète	Métonymie
Allitération	Parataxe	Oxymore
Assonance	Supp. ponctuation	
Synonymie	Enjambement	
	Explétion	
	Enumération	
	Gradation	
	Répétition	
	Anaphore	
	Pléonasme	
	Polysyndète	
	Symétrie	
	Inversion	

Bien que nous ayons sélectionné les plus fortes occurrences afin de présenter un tableau plus réaliste des métaboles dans la chanson québécoise, il reste certaines figures peu usitées qu'il est possible de rencontrer dans des textes donnés. Ces figures sont en petit nombre; conséquemment, elles n'ont pas été considérées comme étant "représentatives" de la langue des auteurs.

Quelques-unes de ces figures méritent d'être observées ici, à titre d'exemple. Le *mot-valise* (ou télescopage), faisant partie du domaine des métaplasmes, se manifeste à quelques reprises chez De Larochellière et Bélanger, mais à très faible rendement. Dans le texte *Cash City*, Luc De Larochellière présente une création à partir des mots *folle* et *solitude* pour former le mot *folitude*.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Bélanger, avec le titre de la chanson *Monsieur Verbêtre* a recours lui aussi au mot valise en accolant les mots *verbe* et *être*, prenant plein sens à l'écrit. De même, dans la chanson *Le parapluie*, Bélanger présente l'accollage des termes *stupéfait* et *pétri* pour créer *stupétri*; pétri de stupéfaction...

Issue elle aussi du domaine des métaplasmes, la *forgerie* n'a été retrouvée qu'une seule fois dans tout le corpus, chez Bélanger. À partir d'un transfert de classe, Bélanger a fait passer le substantif *victime* à un statut verbal: *victimiser*, qu'il a d'ailleurs placé entre guillemets pour souligner le néologisme:

En cendres sur lesquelles déjà tu « victimises »
(Daniel Bélanger, *Mon retour*)

Ces figures, trop peu révélatrices dans une description de la chanson, laisseront leur place à d'autres figures plus marquantes, que nous verrons au cours des chapitres 2, 3 et 4.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

1.3 COROLLAIRE: LES CHAMPS STYLISTIQUES CHEZ LES AUTEURS

Avant d'aborder les métaboles à travers les textes d'auteurs, il importe de préparer le terrain afin de mieux voir dans quel contexte se développent les figures linguistiques. Comme l'a déjà mentionné le groupe Mu¹³, divers éléments du discours, outre les figures rhétoriques, sont responsables du phénomène de l'Éthos. Pour cette raison, nous allons tenter, comme première approche, une étude des champs stylistiques se manifestant à l'intérieur des textes de notre corpus.

Pour tout auteur, le champ stylistique est une façon de créer, à l'intérieur de ses textes, un univers personnalisé pouvant être associé à son oeuvre. Les champs stylistiques apparaissent bien souvent sous forme d'un vocabulaire thématique s'appliquant à un ou plusieurs textes de chansons en particulier, ou encore à l'ensemble des textes d'un album. La propriété d'un champ stylistique est de stimuler l'imaginaire en permettant l'évocation d'images fortes, contribuant de cette manière au phénomène de l'Éthos.

¹³ (C.f. Groupe Mu, 1982:145)

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

La récurrence de vocabulaires « thème » n'est toutefois pas une règle absolue et certains auteurs sont plutôt restrictifs quant à leur utilisation. L'emploi - conscient ou non - d'un ou de plusieurs champs stylistiques influence cependant la couleur des textes, donc celle de l'oeuvre en écho. De même, la rareté de ces champs révèle un univers textuel plus neutre, puisant ses traits de personnalité à d'autres niveaux - ceux-là étant plus techniques - qu'il sera donné de voir dans la partie linguistique.

1.3.1 Thèmes généraux chez les auteurs

En observant les textes de Daniel Bélanger, on remarque que celui-ci joue principalement sur trois regroupements thématiques dont la juxtaposition vise à créer l'ambiance désirée pour chaque texte concerné: le vocabulaire de *l'eau*, celui de *l'espace* et celui du *temps*. Ces champs de vocabulaire permettent de situer ses chansons dans un espace-temps bien particulier:

1. VOCABULAIRE THÉMATIQUE DE L'EAU

Pluie	Amphibie
Flots bleus	Eau
Mers / mer d'huile	Hydro-paillettes
Navigue	Cumulus
Aquarelles	Limpidité
Fleuve	Années liquides
Rivière	Translucide
Torrent	Baigner
Océan	Anguille
Liquide clair	Orage
Brume	

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

2. VOCABULAIRE THÉMATIQUE DE L'ESPACE

Ciel	Nappe étoilée
Limbes	Astre
Voie lactée	Soleil
Espace	Immensité
Lune / clair de lune	Trajet-lumière / lumière
Céleste / corps céleste	Lueurs
Terre	

3. VOCABULAIRE THÉMATIQUE DU TEMPS (ET DES ÉPOQUES)

Matin	Printemps
Jour	Été
Soir	Automne
Nuit	Hiver
Aube	Mois
Aurore	Années / an
Décembre	Heures
Mai	Millénaire
Septembre	Éternité

Outre le déploiement d'un vocabulaire thématique, Bélanger fait appel à certaines références culturelles qu'il intègre dans ses textes de chansons. Il récupère notamment certains personnages appartenant à l'histoire et à la mythologie. Ce faisant, il s'éloigne du quotidien et se rapproche davantage de l'intemporel.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Les quelques références aux Dieux présentes dans son discours donnent à sa poésie une facture classique; on retrouve ainsi des personnages pouvant s'associer au vocabulaire thématique tels que *Phébus*, considéré comme le Dieu de la lumière (C.f. *Quand le jour se lève*); *Borée*, Dieu grec des vents du Nord (C.f. *Désespéré*) et *Cassiopée*, reine légendaire d'Éthiopie ayant donné son nom à une constellation (C.f. *La Voie Lactée*).

Chez Lynda Lemay, le vocabulaire contextuel se concentre plus souvent dans un *univers discursif individualisé*. On constate ainsi, pour certains textes, une isotopie faisant figure de « mini-thème ». Par exemple, dans la chanson *Drôle de mine*, Lemay exploite quelques termes concernant le crayon de plomb tels que *mine*, *aiguiser*, *aiguiseoir*, *plomb*, *effacer*:

- (1) *T'as du plomb dans la tête
Et ce soir c'est bizarre
T'as la mine mauvaise
Et t'as les traits tirés
(Lynda Lemay, Drôle de mine)*

Dans d'autres titres, Lemay procède à des personnifications, toujours à partir d'un mini-thème. Dans la chanson *L'oeil magique*, par exemple, le thème de la *porte*, illustré par divers types de portes, est mis en parallèle avec divers types de femmes, le tout dans une structure comparative:

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

- (2) *Et puis y'en a des dures de dures (de dures)
Tu cognes dedans comme dans un mur
Elles sont belles et grandes et métalliques
Elles te regardent attendre d'un oeil magique
(Lynda Lemay, *L'oeil magique*)*

Pour sa part, De Larochellière à recours, à l'intérieur des deux albums étudiés, à un vocabulaire se greffant au thème religieux:

Pasteur	Enfer
Moral / amoral	Anges / Los Angeles
Dieu	Secte
Seigneur	Âme
Croix	Paradis

De Larochellière y dénonce certains faits abusifs (comme le phénomène des sectes, par exemple) qu'il aborde avec humour, ironie et parfois même cynisme:

- (3) *Mon pasteur est un homme fort, beau et blanc
Aux yeux brillants, à la bouche pleine de dents
Un homme moral qui n'aime pas les pédales
Qui a reçu tous les dons de l'esprit
(Luc De Larochellière, *Sauvez mon âme*)*
- (4) *Les anges sont tenus en laisse comme
à Los Angeles
(Luc De Larochellière, *Los Angeles*)*

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Le système capitaliste américain préconisant un matérialisme « creux » (et souvent représenté par les États-Unis) est ciblé à plusieurs reprises chez De Larocheillière ainsi que chez Séguin; on retrouve pour ces deux auteurs quelques groupements thématiques communs se rapportant au vocabulaire de la ville, sans oublier quelques références aux États-Unis (ou à l'Amérique, plus généralement):

LUC DE LAROCHELLIÈRE	RICHARD SÉGUIN
Cash City	États
Marilyn Monroe	Président
Los Angeles	Fast food
San Andreas	Made in USA
Harlem	New York, New York
San Francisco	Park Avenue
	Avenue Broadway

Dans les textes de ces deux auteurs, quelques strophes témoignent de la façon dont sont organisés ces groupements thématiques:

- (5) *Je me sens comme un insecte
Enfermé dans un tiroir
Dans un oeuf ou dans une secte
Comme à Los Angeles*
(Luc De Larocheillière, *Los Angeles*)

- (6) *J'vas changer de nom, j'vas changer de ville
J'me retrouve sur Park Avenue*
(Richard Séguin, *Demain demain*)

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Puisque Séguin et De Larochellière font parfois appel au même vocabulaire thématique, il se produit inévitablement des cas où les textes de ces deux auteurs traitent d'un même thème. Un exemple frappant se retrouve dans les textes *Terre de Caïn* et *Succès in média*, où les deux auteurs s'insurgent contre la violence présentée à la télévision américaine (et canadienne par ricochet):

- (7) *Caméras câblées*
Sur la guerre et la haine
Liberté qu'on enchaîne
À l'heure fixe des nouvelles
(Richard Séguin, *Terre de Caïn*)

- (8) *Au lieu de sage*
On devient nécrophage
Avec l'âge, et c'est pas compliqué
Suffit à l'heure du dîner d'allumer la télé
(Luc De Larochellière, *Succès in média*)

La consommation abusive des biens matériels est dénoncée dans *La machine est mon amie*, avec l'énumération d'appareils relevant de la technologie moderne. En intégrant l'humour, De Larochellière tente de montrer l'inutilité de la plupart de ces gadgets en proposant quelques inventions de son cru telles que la “ mini tronçonneuse pour les poils de nez ” ou encore la “ calculatrice avec auto-destruction ”. Ce texte n'est pas sans rappeler *La complainte du progrès* de Boris Vian, où ce dernier traite avec humour de l'absurdité du pouvoir accordé aux biens matériels:

- (9) *Je n'ai qu'une chose à craindre*
C'est pas d'pas être aimé
Je n'ai qu'une chose à craindre
C'est la panne d'électricité
(Luc De Larochellière, *La machine est mon amie*)

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

(10) *Pour séduire le cher ange
On lui glisse à l'oreille:
« Ah, Gudule! viens m'embrasser
Et je te donnerai...
Un frigidaire, un joli scooter... »*
(Boris Vian, *La complainte du progrès*)

1.3.2 Synthèse

En résumé, Richard Séguin, par son expérience musicale, semble avoir absorbé plusieurs influences; à l'instar de Lynda Lemay, il aborde souvent le thème de l'amour (poète romantique); à l'instar de Luc De Larochellière, il aborde les problèmes de la société et dénonce les aberrations (poète engagé); à l'instar de Bélanger, il exploite un vocabulaire thématique de l'espace-temps (poète intemporel).

Séguin fait appel tantôt à un langage poétique, tantôt à un langage plus populaire, adopte un style tantôt élaboré, tantôt télégraphique. Il passe du milieu urbain à la campagne sans difficulté; il passe de *l'être* à *l'avoir*, de *l'abstrait* au *concret*, de la *tendresse* à la *colère*.

Séguin et De Larochellière, en poètes urbains, abordent les phénomènes sociaux en dénonçant, entre autre, le matérialisme. S'identifiant comme des Québécois dans une réalité américaine, on relève chez eux plusieurs indices de cette conscience géographique et politique qui se traduit par des références aux États-Unis, par un vocabulaire-thème de la ville ainsi que par des anglicismes fréquents (Cf. chapitre 2 sur les métaplasmes).

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

De leur côté, Bélanger et Lemay préconisent une poésie intérieurisée, tournée vers la spiritualité, donc plus personnelle et plus émotive. Lemay se veut la poétesse du quotidien visant le public des gens ordinaires avec les mots simples de tous les jours, ce qui confère à sa poésie un ton confidentiel. Pour cette raison, elle n'a pas réellement besoin de situer ses chansons dans un espace-temps; elle s'intéresse aux sentiments et aux émotions, peu importe l'heure du jour.

Daniel Bélanger, se distingue quant à lui en développant une poésie intérieure d'une façon très standardisée en utilisant un vocabulaire et une syntaxe recherchés: par une intégration massive de notions abstraites et une grande créativité au niveau des figures de sens, Bélanger intellectualise sa sensibilité. En faisant appel à des références historiques, géographiques et quelquefois mythologiques, il réactualise le classicisme et le romantisme et tend, de cette façon, vers le modèle de la chanson française. Cela confère à son oeuvre un cachet européen plus international, donc moins folklorique.

CHAPITRE 2

LES MÉTAPLASMES

LES MÉTAPLASMES

Comme nous l'avons déjà mentionné, les figures métaplastiques (ou métaplasmes) apportent des modifications sur le matériau du langage, c'est-à-dire, de manière générale, sur le mot. Les métaplasmes observés dans la langue des auteurs fonctionnent par des opérations de *suppression*, d'*adjonction* et de *supression-adjonction*; les opérations de *permutation*, pour leur part, n'ont laissé que de faibles traces dans les textes étudiés.

Le texte de chanson possède une visée discursive spécifique comparable à celle du texte poétique et fait appel, comme nous l'avons vu, à une sélection particulière de figures stylistiques. Les métaplasmes que nous présentons à l'intérieur du tableau A rendent compte des figures effectives en chanson que nous allons traiter au cours du chapitre. Le tableau B présente le pourcentage de ces mêmes figures:

TABLEAU « A » - FIGURES MÉTAPLASTIQUES DU CORPUS

	NOMBRE D'OCCURRENCES APPROXIMATIVES				
	D.B.	LDL.	L.L.	R. S.	
SUPPRESSIONS					
1. Syncope	1	18	18	21	
2. Apocope	22	142	239	56	73%
ADJONCTIONS					
3. Paronomase	18	22	10	11	
4. Allitération	24	6	18	7	
5. Assonance	14	7	1	6	20%
SUPP. - ADJ.					
6. Synonyme	4	18	15	13	7%

Note: D.B.: Daniel Bélanger
 L. DL.: Luc De Larochellière
 L. L.: Lynda Lemay
 R. S.: Richard Séguin

LES MÉTAPLASMES

TABLEAU « B » - POURCENTAGES DES FIGURES MÉTAPLASTIQUES

	D.B.	LDL.	L.L.	R.S.
SUPPRESSIONS				
1. Syncope	2%	31%	31%	36%
2. Apocope	5%	31%	52%	12%
ADJONCTIONS				
3. Paronomase	30%	36%	16%	18%
4. Allitération	43%	11%	33%	13%
5. Assonance	50%	25%	4%	21%
SUPP. - ADJ.				
6. Synonyme	8%	36%	30%	26%

Le tableau A révèle que les opérations de suppression ont été les plus fortement employées par les auteurs. En tout, on note au delà de 500 procédés de suppression correspondant à 73 % des figures métaplastiques, par rapport à 20 % de procédés d'adjonction et 7 % de procédés de suppression-adjonction.

Au tableau B, les pourcentages ont été établis selon le nombre de figures relevées pour chaque auteur à partir du tableau A. Les chiffres en gras signalent le pourcentage le plus élevé dans l'utilisation des figures pour chacun des auteurs. Chez Lemay et Séguin, les figures de suppression sont les plus fréquemment attestées:

Lemay: apocopes (52 %)	Opérations de suppression
Séguin: syncopes (36 %)	

LES MÉTAPLASMES

Chez Bélanger et De Larochellière, l'intensité du travail métaplastique porte davantage sur les opérations d'adjonction ou de suppression-adjonction:

Bélanger:	assonance allitésrations	(50 %) (43 %)	Opérations d'adjonction
-----------	-----------------------------	------------------	-------------------------

De Larochellière:	paronomase synonyme	(36 %) (36 %)	Opérations d'adjonction Opérations de suppression-adjonction
-------------------	------------------------	------------------	---

Le tableau des pourcentages rend compte également de la fréquence moyenne d'utilisation des figures métaplastiques par les auteurs, que nous pouvons situer autour de 30 % (chiffres en italique).

Bien que toutes les figures du tableau B soient communes aux textes des chansonniers du corpus, leur travail poétique diffère selon un recours plus ou moins intense aux opérations métaplastiques. Chez Bélanger par exemple, le taux d'utilisation de la syncope se chiffre à 2 % alors qu'il se chiffre chez Séguin à 36 %. C'est donc une observation plus détaillée de ces figures qui nous permettra de mieux saisir la différence entre les textes d'auteurs au plan de l'expression.

LES MÉTAPLASMES

2.1 MÉTAPLASMES DE SUPPRESSION

Les opérations de suppression au niveau lexical transforment le mot en supprimant une ou plusieurs de ses unités. Dans plusieurs cas, les suppressions appliquées aux mots dans le texte écrit reflètent les suppressions produites dans la chaîne parlée, produisant ainsi un effet d'oralité.

2.1.1 Apocope

La figure métaplastique se démarquant par sa fréquence élevée dans le corpus est l'*apocope*, qui consiste en la suppression de la partie finale d'un signifiant. Lemay et De Larochellière pratiquent plus particulièrement cette opération en supprimant la partie finale des pronoms personnels (« je » et « tu »), cherchant de cette façon à calquer certaines formes du langage oral:

- (1) *Si j'te disais reviens*
(Luc De Larochellière, *Si j'te disais reviens*)
- (2) *Au jour de paie t'étais trop occupé*
(Luc De Larochellière, *Tu crack Marcel*)
- (3) *T'auras qu'à faire comme d'habitude*
(Lynda Lemay, *Semblant de rien*)
- (4) *J'le disais y a longtemps*
(Lynda Lemay, *Le plus fort c'est mon père*)

LES MÉTAPLASMES

On relève également la suppression partielle ou complète de la particule négative « ne ».

Les exemples de ces suppressions sont encore une fois répertoriés en grand nombre chez Lemay et De Larocheillière; ce dernier procède à des suppressions complètes et partielles de la particule « ne », tandis que Lemay procède exclusivement à la suppression complète de cette particule:

Suppressions partielles

- (5) Je n'ferai pas de cas
(Luc De Larochellière, *Succès in média*)

(6) Je n'l'aurais jamais cru
(Luc De Larochellière, *Le mur du silence*)

Suppressions totales

- (7) *J'ferai pas d'folie, j'suis pas si cave*
(Lynda Lemay, *C'est vendredi*)

(8) *J'te promettrai rien*
(Luc De Larochellière, *Si j'te disais reviens*)

(9) *Ça t'changeras pas de vivre seul*
(Lynda Lemay, *Semblant de rien*)

LES MÉTAPLASMES

Lemay et De Larocheillière sont les maîtres incontestés de l'apocope. Sur le total des apopies relevées dans le corpus, un peu plus de la moitié est attribuable à Lemay avec un pourcentage de 52 % alors qu'on note un pourcentage de 31 % chez De Larocheillière. Bélanger et Séguin ont recours eux aussi à cette technique, mais dans une proportion moindre (Séguin: 12 % - Bélanger: 5 %).

Outre les cas d'apocope où la suppression se joue de façon restrictive sur une lettre (comme pour les pronoms personnels), on relève d'autres cas où la suppression du signifiant est plus importante puisqu'elle fait disparaître le mot partiellement¹:

- (10) Y'en a qui changent d'avis
Com'd'autres changent d'habits
(Richard Séguin, *Demain demain*)
- (11) Suffit à l'heure du dîner d'allumer la *télé*
(Luc De Larocheillière, *Succes in Média*)
- (12) Tout l'monde fait l'même rêve *porno*
(Luc De Larocheillière, *Cash City*)
- (13) Ça fait longtemps
Qu'tas revu ton *ex*
(Luc De Larocheillière, *Tu crack Marcel*)
- (14) La *pub* l'a siphonné, ...
(Richard Séguin, *J'avoue*)

¹ Ces exemples de suppressions sont fréquents dans le langage parlé. En (11), (12) et (13) les suppressions sont identifiées comme des *abréviations familières* par les dictionnaires et correspondent aux préfixes servant à la composition du mot.

LES MÉTAPLASMES

Nous remarquons chez Séguin une suppression se rapprochant du métagraphe en proposant une version simplifiée du mot *télévision*, repris par ses initiales, soit *T.V.*:

- (15) *La berceuse qui l'endort
C'est encore la T.V.
Au milieu du salon*
(Richard Séguin, *Terre de Caïn*)

2.1.2 Syncope

Les autres cas de suppression se produisent au niveau interne du signifiant et sont identifiés sous la bannière de la syncope, demeurant un procédé régulièrement utilisé par les auteurs du corpus, excepté chez Bélanger où le pourcentage d'utilisation est moins élevé par rapport à la moyenne, soit environ 2 %. Encore une fois, l'utilisation de la syncope dans les textes des auteurs apporte un effet d'oralité en reproduisant certaines caractéristiques de la langue orale:

- (16) *Un gros séchoir à ch'veux...*
(Luc De Larochellière, *La machine est mon amie*)
- (17) *Qui je vois c't'après-midi*
(Daniel Bélanger, *Sèche tes pleurs*)
- (18) *J'vas rester là*
(Richard Séguin, *Pleure à ma place*)

LES MÉTAPLASMES

Plusieurs exemples de syncopes sont donnés à voir dans un même texte, comme c'est le cas pour la chanson *C'est vendredi* de Lynda Lemay:

- (19) ...sans qu'tu me *r'gardes*
 Juste pour le fun, juste une *p'tite* larme
 De pas rouler en *d'sous* d'la table
 C'pas pour y *r'tourner* que j'veux boire
 ...j'veais en *r'prendre*
 Qu'passer ma vie sans y *r'toucher*
 Vas-tu m'offrir *quequ'chose* à boire

On remarque que la syncope touche plusieurs mots composés du préfixe *re-*, où la lettre « e » disparaît, reflétant de façon assez fidèle les phénomènes de relâchement observables dans la prononciation orale.

Certains mécanismes de transformation opérant des suppressions plus importantes à l'endroit du signifiant sont repérables dans le corpus. Ces mécanismes opératoires se situent toutefois à la limite du lexique et de la syntaxe parce qu'ils visent à la fois la suppression et la *fusion*² des signifiants entre eux. Nous croyons que ce type de suppression, bien qu'il se rapproche du principe opératoire de la *suppression-adjonction*, relève plutôt d'un phénomène morphosyntaxique de « suppression-fusion ». On retrouve ce genre de suppressions suivies de contractions syntaxiques surtout chez Lemay, mais aussi chez Richard Séguin:

² L'opération de *fusion* comme telle ne se retrouve pas dans la grille du groupe Mu. Nous entendons par *fusion* l'amalgame de plusieurs signifiants entre eux, ayant subit au préalable une procédure de suppression, totale ou partielle.

 LES MÉTAPLASMES

- (20) Même *dins* familles les plus correctes (dans + les)
 (Lynda Lemay, *C'est vendredi*)
- (21) *Chus pas si cave* (Je + ne + suis)
 (Lynda Lemay, *C'est vendredi*)
- (22) Il demande aux petites mains
D'y jouer dans les cheveux (De + lui)
 (Richard Séguin, *Le papa de fin de semaine*)

On relève par ailleurs bon nombre de suppressions totales d'un signifiant, variant d'un auteur à l'autre. Une des suppressions les plus fréquentes est celle du pronom *il* impersonnel, remplacé par la forme « Y » chez la plupart des auteurs, excepté Bélanger:

- (23) *Y'a des jours j'me réveille*
 (Richard Séguin, *Demain demain*)
- (24) *Y'en a qui veulent partir*
 (Richard Séguin, *Demain demain*)
- (25) *Y'a que vous deux*
 (Lynda Lemay, *Entre vous deux*)
- (26) *Y faut se lever le matin*
Y faut sortir son chien
 (Luc De Larochellière, *Kunidé*)

LES MÉTAPLASMES

On retrouve un bon exemple de suppression complète du *il* impersonnel chez Lynda Lemay:

- (27) *Des amis, faut pas que j'en oublie*
 (Lynda Lemay, *Le petit mot*)

On constate aisément un rapprochement de la forme parlée chez Lemay et Séguin, d'autant plus que c'est dans l'utilisation des opérations de suppression que leur pourcentage de métaplasmes est le plus élevé: Lemay (52 %) et Séguin (36 %). Plusieurs des mots utilisés dans leurs chansons sont donc reproduits, comme nous l'avons déjà précisé, de manière à calquer les particularités audibles des formes orales, notamment celles du joual.

À l'opposé, Bélanger tend vers une standardisation du vocabulaire qu'il emploie dans ses textes. Voulant éviter la forme parlée, il se tourne vers un français plus normatif: c'est par une utilisation restreinte des suppressions lexicales au niveau plastique qu'il parvient en partie à ce résultat. Le tableau B fait clairement état du faible pourcentage de suppression à l'intérieur de ses textes: syncopes (2 %) et apocopes (5 %). Quant à De Larochellière, on pourrait le situer entre ces deux pôles puisque celui-ci se maintient dans la moyenne générale avec un taux de figures de suppression de 31 % (Cf. Tableau B, p. 44).

LES MÉTAPLASMES

L'effet d'oralité créé par les figures de suppression semble ainsi mener à une poésie de la parole où les formes populaires du langage s'inscrivent dans une visée littéraire. Il faut toutefois compter bien souvent sur l'influence du thème d'un texte de chanson pour justifier l'emploi de ce type de figures.

Nous avons en effet remarqué que certaines thématiques accueillent plus volontiers une forme empruntée au langage oral. C'est le cas dans la chanson *C'est vendredi* de Lemay, par exemple, où le thème de l'*alcoolisme* est situé dans un lieu populaire, soit dans un bar. En se plaçant dans la peau d'une ex-buveuse, Lemay a choisi de s'exprimer dans le langage du quotidien plutôt que dans un langage standardisé, plus éloigné de la réalité qu'elle aborde:

- (28) *Jvais te l'montrer que j'suis capable
De pas rouler en d'sous d'la table
(Lynda Lemay, C'est vendredi)*

2.2 MÉTAPLASMES D'ADJONCTION

Les opérations d'adjonction au niveau lexical apportent une transformation au mot en lui ajoutant une ou plusieurs unités. Elles nécessitent un effort de création supplémentaire comparativement aux procédés de suppression, car il est généralement plus difficile d'ajouter que de supprimer des éléments au lexique.

LES MÉTAPLASMES

On a pu remarquer, à leur étude, que l'effet réel de ces figures est plus difficile à cerner, ces dernières se posant, dans le cas d'un texte entendu, comme des « ornements » auditifs visant d'abord et avant tout le plaisir de l'oreille.

2.2.1 Paronomase

La paronomase est le procédé d'adjonction le plus souvent utilisé par les auteurs. Cette figure fonctionne par l'adjonction de mots partiellement apparentés se trouvant à proximité les uns des autres. L'exemple suivant propose une parenté structurelle entre deux termes; *jour* et *jure*:

- (29) S'il fallait qu'un jour
 Ce *jour* se *jure* de ma folie
 (Daniel Bélanger, *La folie en quatre*)

Encore plus frappant, cet exemple de paronomase tiré d'un titre de Lemay reprend une série de signifiants disposés à l'intérieur du texte, exploitant à merveille le *jode*;

- (30) Je *brouille* tout, j'ai la manie de
barbouiller

Je *brouille* tout, il ne te reste
 qu'à *fouiller*

Je *brouille* tout; je *tourbillonne*
 et tu *te noies*
 Dans mes *brouillons* qui
 déraisonnent
 (Lynda Lemay, *Je parle flou*)

LES MÉTAPLASMES

Nous avons déterminé un classement typologique de la soixantaine de paronomases du corpus que nous avons regroupées en trois catégories distinctes, soit:

TYPE A: Paronomases fondées par une analogie structurelle entre les signifiants;

TYPE B: Paronomases fondées par la reprise indépendante d'un segment structurel du signifiant principal;

TYPE C: Paronomases fondées sur l'homonymie.

Les auteurs du corpus font généralement appel aux trois types de paronomases. La paronomase de type A - prototypique - reste aussi la plus populaire d'après le tableau:

TABLEAU « C » - PARONOMASES DU CORPUS

PARONOMASES CHEZ DANIEL BÉLANGER		
TYPE A	TYPE B	TYPE C
efface - facilement	étendre - tendre	faisan - faisant
jour - jure	s'écoeure - coeur	toi - toits
désordre - discorde	mourir - rire	ailes - elles
ainsi - aussi	belle - elle	
décembre-défendre- descendre		
alignent- à la ligne		
souillée - soulier		
si tendre - septembre		
grésil - Brésil		
prendre - rendre		

LES MÉTAPLASMES

PARONOMASES CHEZ LUC DE LAROCHELLIERE		
TYPE A	TYPE B	TYPE C
révolution-évolue-solution	imposteur - poster	poêle - poil
aluminium - mium mium	romantique - antique	croit - croix
coutumes - costumes	reçoit - déçoit - soit	cheminée - cheminer
route - doute		passé - passer
fragile - argile		queue - qu'eu
justice - j'insiste		
machine - imagine		
délaisses- en laisse-		
Los Angeles		
smog-drogués-hound dog		
smack - crack		
coupé - occupé		
altitude - solitude		
ranime - ramène		
peine - plaine		
tard-barbares-hasard-		
tartare - homard		

PARONOMASES CHEZ LYNDA LEMAY		
TYPE A	TYPE B	TYPE C
route - doute		m'aimes - même
sensé-penser-passé-passer		
femme - flamme		
brouille-barbouille-fouille-		
brouillons-tourbillonne		
souvent- avant- amant		
prendre - comprendre-		
pendre - cendre		
haine - peine		
chambre - jambes		
bonne - bon		

LES MÉTAPLASMES

PARONOMASES CHEZ RICHARD SÉGUIN		
TYPE A	TYPE B	TYPE C
pleurs - peur	fardeau - dos	passé - passer
réserve - s'énerve	courir - rire	
brûle - hurle		
avis - habits		
détour - retour		
écran - crever		
engueulade - bousculade		
hiver - rivière		

2.2.2 Rime

La rime demeure à elle seule la figure symbolique de toute poésie, lue ou entendue. La plupart des poètes font usage de la rime et les auteurs du corpus ne font pas exception. L'application de la rime en chanson québécoise, sans être systématique, est donc très courante. Nous ne désirons pas nous attarder outre mesure sur cette figure puisque les exemples que nous pourrions livrer sont trop nombreux; nous nous contenterons d'expliquer sommairement son fonctionnement et d'en livrer un exemplaire typique.

La rime se définit par l'adjonction d'une syllabe apparentée phonétiquement à la fin d'un mot, ce mot étant situé en fin de vers:

LES MÉTAPLASMES

- (31) *Oublie pas d'fermer les rideaux [o]
 Je serai plus là pour y penser [e]
 T'as jamais dormi comme il faut [o]
 Avec le soleil sur le nez [e]
 (Lynda Lemay, *Semblant de rien*)*

Les signifiants *rideaux* et *faut* s'apparentent en effet par une répétition finale du phonème [o], répondant ainsi aux exigences de la rime; le phénomène se répète avec les mots *penser* et *nez*.

2.2.3 Paronomase et rime

Il y a pourtant des cas où la limite entre la paronomase et la rime s'estompe. Ce phénomène se produit au moment où l'on retrouve une *parenté phonétique finale* ainsi qu'une *parenté structurelle générale* entre deux signifiants. Lorsque ces deux conditions sont réunies entre les signifiants en cause, ceux-ci deviennent alors doublement marqués stylistiquement, à la fois par la paronomase et par la rime:

- (32) *Tout l'monde a ses coutumes
 Chacun a son costume
 (Luc De Larochellière, *Cash City*)*

LES MÉTAPLASMES

Dans cet exemple, la parenté structurelle entre les deux signifiants engendre une paronomase; la parenté phonétique finale des deux signifiants positionnés en fin de vers provoque la rime. Du reste, paronomase et rime visent un même effet de musicalité textuelle et se retrouvent fréquemment dans tout texte littéraire soucieux de transmettre une recherche phonétique à la lecture d'un texte ou, à plus forte raison, lors de son audition.

2.2.4 Allitération

Tous les auteurs du corpus exploitent l'allitération qui consiste à faire un ajout par la répétition d'un élément consonantique au début de mot ou à l'intérieur de la chaîne, parlée ou écrite. De manière générale, l'allitération vise un effet de renforcement et de mimétisme de la réalité; c'est cependant rarement le cas dans les textes de chansons concernés. En définitive, l'effet réel de l'allitération, outre celui de la musicalité, se laisse difficilement saisir.

Le plus haut pourcentage d'utilisation de l'allitération est attribuable à Bélanger avec 43 %, suivi par Lemay qui se situe dans la moyenne générale avec 33 %. Séguin et De Larochellière suivent avec un taux d'utilisation plus bas, soit respectivement 13 % et 11 %.

Soulignons que dans les textes d'auteurs, l'allitération peut se concentrer à l'intérieur d'un vers ou encore se déployer à l'intérieur d'une strophe. Dans le corpus, plusieurs allitésrations se manifestent par la proximité de deux ou trois signifiants débutant par la même consonne et concentrés dans le même vers:

 LES MÉTAPLASMES

- (33) *N'y a-t-il au fond des fleurs
Que des gouttes de pluie?
(Daniel Bélanger, Jamais les heures)* [f]

- (34) *J'ai jamais dit qu'j'étais jalouse
(Lynda Lemay, J'ai jamais dit)* [ʒ]

D'autres allitésrations se réalisent elles aussi à l'intérieur d'un même vers, faisant appel non seulement à une répétition consonantique au début mais aussi à l'intérieur des mots de la chaîne écrite:

- (35) *Ainsi soit-il et ainsi de suite
(Daniel Bélanger, Quatre saisons dans le désordre)* [s]

- (36) *Tout doit être ingéré, digéré, rejeté
(Luc De Larochellière, Kunidé)* [ʒ]

Très souvent, les auteurs procèdent à la réalisation de l'allitération à l'intérieur d'un ensemble de vers ou encore au niveau d'une ou de plusieurs strophes:

- (37) *Ils auront tout vidé
Vidé les rivières, les forêts, les hivers
Si ça continue, dis-moi qu'est-ce qui va rester
J'ai rêvé d'un pays ouvert et sans fusil
On veut changer mes rêves pour des attachés-cases
(Richard Séguin, J'avoue)* [v]

 LES MÉTAPLASMES

- (38) *S'il fallait qu'un de ces quatre
Mon âme se disperse
Bien avant qu'elle ne s'écarte
Du corps qui la berce
Qu'un de ces quatre
Qu'un de ces jours, la folie...* [k]
(Daniel Bélanger, *La folie en quatre*)

L'allitération ne se limite pas forcément à l'espace d'un vers ou d'une strophe. Elle peut investir le texte de chanson dans son entier, cependant que ce phénomène soit très peu répertorié. On retrouve néanmoins des procédés allitratifs généralisés au niveau du texte chez Lynda Lemay dans la chanson *Il y aura toujours*, de même que chez Luc De Larocheillière dans la chanson *Tu crack Marcel*, ces deux textes proposant une allitération en [r] (Cf. annexe 2).

Si les allitésrations simples sont courantes en chanson, il faut mentionner les cas d'allitésrations chevauchées, consistant à l'adjonction de deux ou plusieurs consonnes différentes à l'intérieur d'un vers ou d'une strophe:

- (39) *Y'en a qui s'ouvrent et qui s'balancent
Y'en a qui grincent, y'en a qui dansent*
(Lynda Lemay, *L'oeil magique*)

alternance consonantique entre [k] et [s].

LES MÉTAPLASMES

- (40) *Je ferai des valises
Des souliers qui reluisent
De ce croco singulier
(Daniel Bélanger, *Le bonheur*)*

alternance consonantique entre [z] et [s]

Dans le corpus, il a été impossible de retrouver une double allitération généralisée au niveau d'un texte entier. La répétition des trois consonnes ou plus au niveau du vers, de la strophe ou du texte n'a pas été remarquée non plus. En revanche, l'allitération simple demeure une figure très bien représentée.

2.2.5 Assonance

En digne partenaire de l'allitération, la figure de l'assonance obéit elle aussi au principe de l'adjonction, en procédant pour sa part à la répétition vocalique. Encore une fois, c'est Daniel Bélanger qui remporte la palme des opérations d'adjonction avec un taux d'assonance de 50 %, suivi par De Larochellière avec un taux de 25 %. Comme l'allitération, l'assonance se retrouve dans le vers:

- | | |
|---|---------------------------|
| <p>(41) <i>Et qui aspirent à devenir ministres
(Luc De Larochellière, <i>Six pieds sur terre</i>)</i></p> <p>(42) <i>Si tu veux tu peux dire adieu
(Daniel Bélanger, <i>Ensorcelée</i>)</i></p> | <p>[i]</p> <p>[Ø]</p> |
|---|---------------------------|

LES MÉTAPLASMES

... ou dans la strophe:

- (43) *Le mot passion en jupon
Pour vendre du savon
La pub l'a siphonné, pour en faire d'la lotion
Ajoute à ça les vestons les violons d'occasion
J'entends à radio, « Ma passion c'est les citrons ».* [č]
(Richard Séguin, *J'avoue*)

Les assonances généralisées au niveau textuel sont plus rares et plus difficiles à retracer.

On peut tout au plus ressentir un effet assonantique lorsqu'une rime se produit plusieurs fois:

- (44) *Encore une fois
J'te sens dans ta voix
C'est l'même combat
Qui se vit chaque fois
Tu reviens sur tes pas
Tout comme autrefois* [ɑ]
(Richard Séguin, *Et tu marches*)

La chanson de Bélanger intitulée *Quatre saisons dans le désordre* se veut la seule représentante réelle d'une répétition vocalique généralisée au niveau textuel (Cf. annexe 3).

À ce stade, on constate aisément que les figures stylistiques ne tendent pas à s'exclure entre elles; au contraire, il arrive fréquemment qu'elles se juxtaposent pour le plus grand bénéfice du texte qui gagne au niveau esthétique (plastique), devenant ainsi plus performant au niveau rhétorique. La multiplicité des opérations métaboliques en général et la complicité qu'elles entretiennent participe alors de la richesse de l'Éthos du corps signifiant qu'est le texte de chanson.

LES MÉTAPLASMES

Le « croisement » entre figures métaplastiques favorise par moment une alternance entre l'allitération et l'assonance à l'intérieur d'un même vers, d'un même ensemble de vers ou d'une même strophe:

- (45) *Pourquoi faut-il que le temps file?*
 (Daniel Bélanger, *Le parapluie*)

allitération: [f]
 assonance: [i]

- (46) *Tout doit être ingéré, digéré, rejeté*
 (Luc de Larochellière, *Kunidé*)

allitération: [ʒ]
 assonance: [e]

Il est clair que toutes les allitésrations et les assonances ne sont pas instantanément produites de façon conscientes; certaines répétitions consonantiques et vocaliques sont simplement le fruit d'un concours de circonstances favorables. Il reste que le travail effectué à partir des opérations d'adjonction se manifeste sous diverses formes originales et conduit à des figures jouant en faveur d'une musicalité à l'intérieur même de la plasticité du langage.

Somme toute, les métaplasmes d'adjonction ne laissent pas de nous troubler quelque peu dans leur interprétation; en conséquence, nous les considérons comme des figures de « luxe », traduisant un effort de recherche créative déterminant chez les auteurs qui les utilisent.

LES MÉTAPLASMES

2.3 MÉTAPLASMES DE SUPPRESSION-ADJONCTION

Cette catégorie de métaplasmes propose une double opération à l'endroit du signifiant. D'abord la suppression, comme opération préalable, peut s'effectuer de façon partielle ou totale. Ironiquement, les figures où la suppression ne s'opère que partiellement exigent un effort supplémentaire de la part d'un créateur. Ce phénomène s'explique du fait qu'un cas de suppression complète suivi d'une adjonction se traduit en terme de simple *remplacement* d'un signifiant par un autre.

Le cas des suppressions partielles est tout différent parce qu'il y a conservation d'une base signifiante. Celle-ci, alors privée d'une partie de sa constitution devient tributaire de l'opération d'adjonction qui suit. Celle-ci fait donc figure de greffe et son implant est capital dans l'effectif de la nouvelle création obtenue. Comme on ne peut pas greffer n'importe quoi n'importe où, un effort supplémentaire pour trouver le bon implant est exigé. De ce fait, les figures relevant du procédé de suppression-adjonction sont normalement plus rares dans le texte de chanson et leur faible taux d'apparition à l'intérieur du corpus le prouve.

Les opérations de suppression-adjonction comprennent essentiellement la figure de la *synonymie*. Nous avons vu, au chapitre 1, les cas du *mot-valise* (supp. - adj. partielle) et de la *forgerie* (supp. - adj. complète) dont nous avons parlé brièvement et sur lesquelles nous ne dirons rien de plus, sinon qu'il est possible d'en retrouver, mais à une fréquence très peu représentative.

LES MÉTAPLASMES

2.3.1 Synonymie

Au niveau plastique, la synonymie vise généralement à créer, comme c'était le cas pour l'apocope et la syncope, un effet familier ou populaire dans la langue du texte de chanson. Dans son fonctionnement, la synonymie procède principalement à l'aide d'une opération de suppression totale suivi d'une opération d'adjonction et, plus rarement, par une opération de suppression partielle.

Il y a synonymie totale lorsque l'on assiste à la suppression complète d'un signifiant et que celui-ci se voit remplacé dans son paradigme par un autre terme stylistiquement marqué³. Dans la plupart des cas, la synonymie se réalise en remplaçant un mot standard par un *anglicisme*, un *vulgarisme* ou encore un *archaïsme* équivalent.

Voici quelques illustrations de synonymie complète extraits du corpus et regroupés selon les marques d'usage proposées par les dictionnaires⁴:

³ Il est à préciser que l'emploi d'une synonymie savante ou technique à l'intérieur d'un texte lui confère un tout autre effet stylistique que celui cherchant à calquer la langue populaire ou familière (effet d'oralité). Aucun exemple frappant de ce type de synonymie n'a été relevé à l'intérieur du corpus; à plus forte raison, les termes techniques sont généralement évités dans tout texte de création.

⁴ Les dictionnaires que nous avons consulté (*Dictionnaire québécois d'aujourd'hui* et *Petit Robert*) proposent parfois des marques d'usage différentes pour certains termes. Par exemple, *cash* est considéré comme un *anglicisme familier* dans le *DQA*, et simplement comme un terme *familier* dans le *Petit Robert*.

LES MÉTAPLASMES

Synonymie complète par adjonction d'un *anglicisme* ou d'un mot emprunté tel quel à l'anglais⁵:

- (47) On a les pluies acides
Le fast food insipide
 L'arsenal de missiles
Made in U.S.A
 (Richard Séguin, *Protest Song*)

- (48) Le *cash* va rentrer
 (Richard Séguin, *Protest Song*)

- (49) Des jours j'engrasse mes *blues*
 (Richard Séguin, *Demain demain*)

Synonymie complète par adjonction d'un terme *familier* ou *vulgaire*:

- (50) Une *poule de luxe*
 T'aimes pas c'nom là
 (Luc De Larochellière, *Avenue Foch*)

- (51) On en dit beaucoup pour une *queue*
 (Luc De Larochellière, *Tous les hommes*)

- (52) Quand t'as appris à *bander*
 (Lynda Lemay, *On m'a fait la haine*)

- (53) Sonne le *cadrان*, toujours à la
 même heure
 (Lynda Lemay, *L'adolescent X*)

⁵ La synonymie effectuée à partir de l'adjonction d'un anglicisme est la façon de procéder la plus fréquente chez Richard Séguin.

LES MÉTAPLASMES

Synonymie complète par adjonction d'un mot *enfantin*:

- (54) Pour tous nos petits *bobos*
 (Luc De Larochellière, *Comme à Los Angeles*)

Synonymie complète par adjonctions variées (termes populaires ou familiers, anglicisme):

- (55) J'ferai pas d'folie, j'suis pas si *cave*
 Juste pour le *fun*, juste une p'tite larme
 Pour qu'on *déconne*, pour qu'on ricane
 (Lynda Lemay, *C'est vendredi*)

De son côté, la synonymie partielle s'effectue lors de la suppression partielle du signifiant en fonction du niveau de langue recherché. Les cas de synonymie partielle doivent obligatoirement passer par une opération préalable de suppression faisant appel à l'un ou l'autre des métaplasmes de suppression (syncope, apocope) avant de devenir synonymes⁶. Chez Séguin, par exemple, le mot *publicité* est transformé, à l'aide d'une apocope, en terme plus populaire devenant par la suite synonyme: *pub*.

⁶ Une suppression partielle ne mène pas automatiquement à la synonymie, même si la limite entre les deux s'avère parfois très floue.

LES MÉTAPLASMES

2.4 MÉTAPLASMES JUXTAPOSÉS

Dans l'analyse du corpus, le relevé des métaplasmes a révélé que plusieurs opérations pouvaient se juxtaposer au même signifiant, ainsi qu'aux signifiants d'un même vers ou d'une même strophe. Il a été remarqué précédemment que l'allitération et l'assonance pouvaient se côtoyer dans un vers ou une strophe; que la paronomase et la rime présentaient une structure parente qui pouvait créer une double figure; un plus grand nombre encore de métaplasmes peuvent agir de concert, témoignant ainsi du travail de plasticien du langage des auteurs du corpus.

Nous allons montrer comment la proximité de figures métaplastiques obtenues par opérations d'adjonction peut se manifester, même dans un espace textuel restreint à quelques vers. Pour ce faire, nous avons puisé deux exemples chez Daniel Bélanger qui illustrent particulièrement bien la proximité de figures métaplastiques:

- (56) *Ainsi ce reptile
Aussi au fond sait-il
(Daniel Bélanger, *Le bonheur*)*

Lors d'une première lecture, on ne remarque pas nécessairement qu'à l'intérieur de ces deux vers se manifestent quatre figures métaplastiques, cependant qu'il est possible d'en sentir le ou les effets stylistiques.

LES MÉTAPLASMES

On note d'abord une paronomase au niveau de la structure des signifiants débutant chacun des vers par leur parenté graphique et phonique; *ainsi* et *aussi*. En deuxième lieu, la rime en [il] en fin de vers est facilement décelable; *reptile* et *sait-il*. Pour ce qui est de l'intérieur des deux vers, un lecteur attentif pourra sentir la répétition consonantique en [s] menant à l'allitération; les lettres « s » et « c » provoquent un sifflement et le phénomène de l'affrication est mis à contribution dans la prononciation de *reptile* et de *sait-il* où le [t] suivi du [i] provoque un bruit de friction équivalent à la fricative [s]. Il est donc possible d'entendre le sifflement de la lettre [s] à six reprises à l'intérieur des deux vers.

En dernier lieu, conjointement à la répétition de la consonne [s], on identifie aussi la répétition de la voyelle [i] présente dans les mots *ainsi*, *reptile*, *aussi*, *sait-il*, d'où résulte une assonance.

Dans la suite de vers suivants, on retrouve à nouveau la paronomase, la rime, l'allitération de même que l'assonance:

- (57) *Et puis le jour fait ce qu'il fait
Défait le dormeur satisfait
(Daniel Bélanger, Respirer dans l'eau)*

LES MÉTAPLASMES

La paronomase prend forme dans la suite *fait-défait-satisfait*, tout en permettant à la rime *-fait* [fɛ] de se déployer à la fin, de même qu'à l'intérieur des vers. Une allitération se manifeste à partir de la consonne [f], de même qu'une assonance à partir de la voyelle [ɛ].

2.5 SYNTHÈSE

Comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, un des buts importants poursuivi par les métaplasmes est celui de pouvoir effectuer un calque du discours oral, principalement par l'emploi des opérations de suppression.

L'effet contraire de l'oralité est perceptible par les opérations d'adjonction où cette fois, le discours se teinte d'une esthétique poétique qu'on pourrait qualifier de *traditionnelle*. Avec les opérations d'adjonction, la *mise en son* des particularités du langage oral n'est pas le but principalement visé par les auteurs. Nous tenons à cette précision car il aurait été possible de retrouver, dans le corpus, des allitésrations ou des assonances formées à partir de mots ayant préalablement subit des apocopes et des syncopes dans un but d'oralité.

En somme, il est délicat de cerner le ou les buts effectifs des figures proprement esthétiques du langage qui, transposées à d'autres formes d'art, correspondent à l'effet des couleurs utilisées dans un tableau ou à celui des instruments utilisés dans une symphonie. C'est dans cet espace critique qu'intervient l'Éthos dont nous avons déjà fait mention au chapitre 1.

CHAPITRE 3

LES MÉTATAXES

LES MÉTATAxes

Les métataxes, tout comme les métaplasmes étudiés précédemment, se partagent le plan de l'expression comme domaine de prédilection. Dépassant le niveau du lexique dont s'occupent les métaplasmes, les métataxes modifient le niveau syntaxique par les opérations de *suppression*, d'*adjonction* et de *permutation* dont nous avons déjà fait mention¹.

Une grande partie des figures métataxiques du tableau des métaboles du groupe Mu (Cf. annexe 1) sont utilisées dans les textes de chansons du corpus qui, comme textes poétiques spécifiques, se destinent habituellement à une structure musicale; les métataxes, en morcelant la syntaxe du vers, répondent efficacement à ce besoin de musicalité textuelle. Le tableau D, inspiré de la grille des métaboles du groupe Mu dont nous avons modifié la nomenclature après analyse, fait état des principales figures métataxiques retracées dans le corpus:

¹ Dans notre analyse, nous n'avons pas tenu compte des métataxes par opérations de *suppression-adjonction*, leur contribution étant trop faible dans le corpus.

LES MÉTATAXES

TABLEAU « D » - FIGURES MÉTATAXIQUES DU CORPUS

	NOMBRE D'OCCURRENCES APPROXIMATIVES			
	D.B.	LDL.	L. L.	R. S.
SUPPRESSIONS				
1. Ellipse nominale	18	9	14	17
2. Ellipse verbale	10	2	4	18
3. Ellipse verbo-nominale	37	5	16	33
4. Zeugme	6	7	8	12
5. Asyndète	18	7	5	13
6. Parataxe	18	14	13	7
7. Supp. de la ponctu.	24	2	1	8
8. Enjambement	12	12	192	8
ADJONCTIONS				
9.. Explétion	45	27	4	9
10. Énumération	14	22	16	17
11. Gradation	2	5	3	2
12. Répétition	13	9	13	19
13. Anaphore	28	27	20	20
14. Polysyndète	8	9	7	4
15. Symétrie	8	7	1	6

Note:

D.B.: Daniel Bélanger

L. DL.: Luc De Larochellière

L. L.: Lynda Lemay

R. S.: Richard Séguin

LES MÉTATAXES

TABLEAU « E » - POURCENTAGES DES FIGURES MÉTATAXIQUES

	NOMBRE D'OCCURRENCES APPROXIMATIVES			
	D.B.	L.D.L.	L. L.	R. S.
SUPPRESSIONS				
1. Ellipse nominale	31%	16%	24%	29%
2. Ellipse verbale	29%	6%	12%	53%
3. Ellipse verbo-nominale	41%	5%	18%	36%
4. Zeugme	18%	21%	24%	36%
5. Asyndète	42%	16%	12%	30%
6. Parataxe	35%	27%	25%	13%
7. Supp. de la ponctu.	68%	6%	3%	23%
8. Enjambement	5%	5%	86%	4%
ADJONCTIONS				
9.. Expléition	53%	32%	5%	10%
10. Enumération	20%	32%	23%	25%
11. Gradation	17%	42%	25%	17%
12. Répétition	24%	17%	24%	35%
13. Anaphore	29%	28%	21%	21%
14. Polysyndète	29%	32%	25%	14%
15. Symétrie	36%	32%	5%	27%

Note:

D.B.: Daniel Bélanger

L. DL.: Luc De Larocheillière

L. L.: Lynda Lemay

R. S.: Richard Séguin

LES MÉTATAXES

En proportion, les figures métataxiques sont deux fois plus nombreuses que les figures métaplastiques; en comparaison, leur pouvoir effectif profite d'une plus grande visibilité puisque, la plupart du temps, ce ne sont pas uniquement les éléments lexicaux qui sont visés individuellement, mais plutôt l'ensemble de ces éléments lexicaux dans les relations qu'ils entretiennent entre eux. C'est donc au niveau de l'altération de l'ordre des syntagmes dans la phrase que l'on retrouve le plus grand nombre d'exemples à l'intérieur des textes du corpus.

À partir du tableau E, nous avons établi la fréquence moyenne du pourcentage des métataxes chez les auteurs entre 20 % et 35 %. Les taux les plus faibles dans l'utilisation des figures varient de 4 % à 6 %, mais ne sont jamais généralisables à tous les auteurs; par exemple, Luc De Larochellière possède une pratique de l'ellipse verbale s'élevant à 6 % alors que cette pratique chez Richard Séguin atteint 53 %.

En revanche, d'autres figures sont utilisées de façon plus régulière chez les quatre auteurs; c'est le cas de l'anaphore variant de 21 % à 29 %. Le faible écart entre ces fréquences permet d'établir une moyenne de 25 %, ce qui fait de l'anaphore une figure à dosage « équilibré » dans la langue des auteurs.

Chez Bélanger, on note un fort taux de suppression de la ponctuation (68 %), suivi par l'explétion (53 %). Ces figures se démarquant chez Bélanger font toutes deux partie de classes opératoires différentes, soit celle de la *suppression* et celle de l'*adjonction*. À l'inverse, chez les autres chansonniers, on remarque toujours un domaine opératoire plus exploité.

LES MÉTATAXES

Chez Lemay, l'enjambement bat tous les records avec un taux de 86 %. Cela s'explique du fait que le recueil des textes de l'album *Nos Rêves* foisonne d'enjambements comparativement aux livrets de textes des autres auteurs. L'enjambement mis à part, on constate que l'ensemble des figures métataxiques chez Lemay joue la plupart du temps autour de la fréquence moyenne que nous avons établie, c'est-à-dire entre 20 % et 25 %.

Les plus hautes fréquences chez De Larochellière concernent les opérations d'adjonction, avec en tête la gradation (42 %). Pour sa part, Séguin s'oppose à De Larochellière par un travail syntaxique axé principalement sur les opérations de suppression, surtout au niveau des ellipses verbales (53 %) et des ellipses verbo-nominales (36 %). C'est à partir du fort taux d'emploi des ellipses que nous pouvons imputer à l'oeuvre de Séguin étudiée un caractère parfois "télégraphique", que nous allons voir plus en détail au cours du chapitre.

3.1 MÉTATAXES DE SUPPRESSION

Dans les textes d'auteurs, les suppressions opérées sur la syntaxe sont toujours des suppressions complètes menant à une altération du sens. Les réductions syntaxiques correspondent ainsi "à un inachèvement de la phrase tel que cette dernière se trouve amputée d'une part de son sens: figure du contenu plus que d'expression (même si la syntaxe est affectée) et que nous renvoyons au chapitre des métalogismes" (Groupe Mu, p. 73).

LES MÉTATAxes

Nous n'avons pas la prétention de rechercher l'effet sémantique ou logique engendré par les opérations de suppression syntaxique. Nous nous contenterons d'illustrer le fonctionnement de ces opérations en livrant des exemples puisés chez les auteurs, ce qui nous permettra par la suite d'en cerner les principaux effets dans les textes de leurs chansons.

Un genre de suppression syntaxique très courant dans la poésie des auteurs est celui de l'*ellipse*. Cette figure opère la suppression d'un syntagme (ou d'une partie d'un syntagme) dans la phrase, cette dernière conservant tout de même une partie de l'information supprimée, qu'un recours au contexte permet de réinstaurer de façon logique.

3.1.1 Ellipse nominale

La suppression s'appliquant à l'intérieur d'un syntagme nominal peut faire disparaître un élément de celui-ci ou l'ensemble du syntagme, par souci d'esthétisme ou d'économie. Chez les auteurs du corpus, on remarque la suppression constante du « il » impersonnel² ou d'un pronom (personnel, démonstratif, etc.);

- (1) *Faut la voir marcher d'un pas lourd*
 (Daniel Bélanger, *Sèche tes pleurs*)

² Au chapitre 1, nous avons déjà constaté la suppression complète d'un élément du lexique, soit le "« il » impersonnel qui, rappelons-le, constituait un cas limite entre le domaine des métaplasmes et celui des métataxes.

LES MÉTATAXES

- (2) *Échangent librement
Des promesses d'élection*
(Richard Séguin, *Protest Song*)
- (3) *Dépend de ce qu'on a reçu*
(Luc De Larochellière, *Si fragile*)

On remarque également la suppression du déterminant: « un » en (4) et (6), « les » en (5);

- (4) *L'amour est liquide clair*
(Daniel Bélanger, *Les deux printemps*)
- (5) *Ambassadeurs, grands armateurs
Sont et restent tes maîtres*
(Luc De Larochellière, *Avenue Foch*)
- (6) *Il trempe ses pieds dans l'océan
Petit bateau entre les mains*
(Lynda Lemay, *Le petit mot*)

Les suppressions nominales les plus courantes chez les auteurs s'appliquent le plus souvent aux pronoms et aux déterminants. En conséquence, on assiste rarement à des suppressions visant un substantif ou un syntagme nominal complet (dét. + nom). Généralement, lorsque le substantif est supprimé, le verbe l'est de même et c'est ce que nous verrons au point 3.1.3.

LES MÉTATAXES

3.1.2 Ellipse verbale

L'ellipse verbale comprend la suppression obligée du verbe et peut entraîner en même temps la disparition d'éléments faisant partie du syntagme verbal. Ce procédé s'applique particulièrement dans la poésie de Bélanger et de Séguin (v. tableau E), mais tous les auteurs y ont recours:

- (7) *Le tonnerre après le coup de foudre*
(Lynda Lemay, *Montre-moi*)
- (8) *Les bougies allumées*
D'un dîner romantique
(Luc De Larochellière, *Succes in Média*)
- (9) *Le progrès sans respect*
Jour et nuit à sa porte
(Richard Séguin, *Le perron*)
- (10) *Chacun ses envahisseurs*
Chacun ses zones sinistrées
(Daniel Bélanger, *Sortez-moi de moi*)

La suppression du syntagme verbal complet ou d'une partie de celui-ci est rarissime; un des meilleurs exemples de suppression du syntagme verbal se retrouve chez Bélanger:

- (11) *Moi les yeux grands ouverts*
Dans mon lit et pas fier
(Daniel Bélanger, *Ma dépendance*)

3.1.3 Ellipse verbo-nominale

Globalement, les textes de chanson étudiés présentent un taux de suppressions verbo-nominales plus élevé que celui des suppressions exclusives du syntagme nominal ou verbal. Nous retrouvons effectivement à peu près 91 exemples de suppression verbo-nominale comparativement à 58 exemples de suppression nominale et 34 exemples de suppression verbale. Les ellipses semblent, de ce fait, toucher plus facilement deux syntagmes dans une phrase:

- (12) *Qu'un de ces quatre*
Qu'un de ces jours, la folie...
(Daniel Bélanger, *La folie en quatre*)
- (13) *Discours caméléons*
La censure en prime
(Richard Séguin, *Protest Song*)
- (14) *Jamais si bien volé avant ma solitude*
(Luc De Larochellière, *Le mur du silence*)
- (15) *Adolescent et demi, adolescent vieilli*
(Lynda Lemay, *L'adolescent X*)

LES MÉTATAXES

Même si tous les auteurs du corpus ont recours à une pratique elliptique, les proportions dans l'utilisation de cette figure diffèrent. Luc de Larochellière tend à respecter le code syntaxique de la phrase, car on note chez lui une quinzaine d'ellipses en totalité; à l'opposé, Richard Séguin et Daniel Bélanger s'amusent à altérer leur syntaxe avec respectivement 68 et 65 figures elliptiques présentes dans leurs textes. Le tableau E (p. 75) révèle par ailleurs que Séguin et Bélanger possèdent un taux d'ellipses supérieur à la moyenne, ce taux se situant toujours dans la moyenne ou au dessus.

Si la suppression métaplastique mène bien souvent à une forme calquée de la pratique orale³, les cas de suppression métataxique font plus souvent preuve du contraire en façonnant la phrase minimale selon le modèle du vers, touchant ainsi un plus haut degré de littérarité. Ce phénomène se remarque notamment chez Daniel Bélanger:

- (16) *Opium dans le ciel*
Formes rondes, formes belles
 (Opium)

- (17) *Il pleut je dors*
Mais pas quand c'est soleil
C'est froid je lis
Dans l'équateur de mon lit
 (Monsieur Verbêtre)

³ V. chapitre 2, les points 2.1 et 2.3.

LES MÉTATAXES

Sans mener à un procédé littéraire automatique, il arrive par contre que les ellipses provoquent un effet télégraphique⁴ dans le texte, comme c'est le cas chez Richard Séguin:

- (18) *Bousculade au métro
Pour une couleur de peau
Engueulade au patio
Les voisins tournent le dos*

*Caméras câblées
Sur la guerre et la haine
Liberté qu'on enchaîne
À l'heure fixe des nouvelles
(Terre de Cain)*

Les ellipses sont la plupart du temps accompagnées d'autres figures métataxiques et métaplastiques, et de cette association résulte la finalité des effets visés. Par exemple, la phrase tirée chez De Larochellière (*Succès in Média*);

- (19) *Les bougies allumées d'un dîner romantique*

devrait se lire, selon le modèle de la phrase minimale;

- (19') *Les bougies d'un dîner romantique sont allumées.*

⁴ En littérature québécoise, le procédé elliptique est particulièrement intéressant chez la romancière Anne Hébert car il confère au texte une rythmie télégraphique: (...). *Les îles. Le bateau à fond plat. Le bruit des rames dans le silence de l'aube. Les gouttes d'eau qui retombent, épaisses et rondes. Les canaux, étroits méandres d'algues vertes. Les longues heures d'attente cachée dans les joncs. La pluie, la boue, le bon coup de fusil. L'odeur de la poudre.* (...). (Cf. *Kamouraska*, 1970:66)

LES MÉTATAXES

En réintégrant le verbe dans la phrase (19'), on se rend compte que la suppression du verbe en (19) s'est effectuée de concert avec la permutation des éléments constitutifs de la phrase⁵. Cette permutation, occasionnée par la suppression verbale aurait pu ne pas se produire, ce qui aurait conduit le sens de façon autre:

(19") *Les bougies d'un dîner romantique allumées.*

3.1.4 Zeugme

Les ellipses ne sont pas les uniques représentantes du phénomène de la suppression et dans la même lignée, le zeugme a pour fonction de supprimer un verbe ou un syntagme verbal déjà exprimé plus avant dans la phrase, en respectant la logique du discours⁶:

(20) *Et avec ses mains d'inconnu
A forcé l'énorme serrure
Sorti mon cœur de son armure
(Lynda Lemay, Jolie prison)*

⁵ Nous reviendrons sur les mécanismes de permutation au point 3.3.

⁶ Le zeugme mal employé peut provoquer une rupture dans la construction de la phrase. On retrouve également un emploi fautif du zeugme lorsque le terme non-répété est utilisé dans plusieurs sens différents: *Il reçut trois balles: l'une à Sébastopol, l'autre à la tête, la troisième à l'improviste.*

LES MÉTATAXES

- (21) *Le corbeau veille seul sur sa branche
Et l'oiseau tout près de ton lit*
(Luc De Larochellière, *Douce jalouse*)
- (22) *Pour apprendre à respirer
À maigrir et ressembler
À ce qu'il faut ressembler*
(Luc De Larochellière, *Martha*)
- (23) *Sur toi le froid s'agrippe
Comme sur les toits les stalactites*
(Daniel Bélanger, *Quatre saisons dans le désordre*)
- (24) *Nous serons vieux et frêles
Peut-être même séparés
Nos têtes pêle-mêle
Incapables et usées*
(Daniel Bélanger, *Les deux printemps*)
- (25) *C'est l'heure des bonheurs assis dans l'escalier
L'heure où l'soleil se perd dans ses ruelles*
(Richard Séguin, *C'est l'heure*)

L'identification formelle du zeugme pose des difficultés lorsque celui-ci prend naissance à partir de la contiguïté d'une autre opération métataxique. Par exemple, cette strophe remarquée chez Séguin consiste en un zeugme « embryonnaire » formé à partir du principe de symétrie structurelle, cette dernière étant amplifiée par une répétition:

 LES MÉTATAXES

- (26) *Enfin on peut rester fragile
S'approcher l'un de l'autre
Même les mains vides
Se retrouver dans la douceur
Et plus fort qu'avant
Se retrouver dans la douceur
Et plus fort qu'avant*
(Richard Séguin, *Ensemble*)

En (26), le zeugme et l'énumération s'estompent par leur juxtaposition tout en étant porteurs d'un effet de contradiction, né à la fois de leur procédé opératoire respectif; celui de la *suppression* pour le zeugme; celui de l'*accumulation* pour l'énumération.

L'exemple tiré du corpus de Bélanger en (27) témoigne aussi de cette ambiguïté relative au zeugme; l'impression de suppression est, cette fois-ci, amenée par une permutation préalable:

- (27) *Sur toi le froid s'agrippe
Comme sur les toits les stalactites*
(Daniel Bélanger, *Quatre saisons dans le désordre*)

en éliminant la permutation, on réduit du coup l'effet du zeugme:

- (27') *Sur toi le froid s'agrippe
Comme les stalactites sur les toits*

LES MÉTATAxes

Enfin, dans l'exemple suivant, Séguin fait naître un zeugme à partir d'un souci esthétique proscrivant la répétition du verbe, accentué par la suppression de la marque de coordination “et”:

- (28) *Chargés d'horizon (et)*
(Chargés) De nos rêves déchaînés
(Richard Séguin, Sous les cheminées)

En somme, plusieurs figures de syntaxe comportent un zeugme pour se réaliser de façon esthétique. Comme nous l'avons vu pour l'ellipse verbale, la suppression du verbe engendre aussi une permutation de l'ordre des syntagmes, faisant l'objet, nous le rappelons, du point 3.3.

3.1.5 Asyndète et Parataxe

L'asyndète et la parataxe visent la suppression des marques de coordination, l'une à l'intérieur même d'une proposition, l'autre entre deux propositions.

La suppression des marques de coordination peut se produire pour des raisons métriques, afin de favoriser l'insertion d'un vers dans la ligne mélodique. Étant donné la faiblesse de leur pouvoir évocateur, les marques de coordination s'évincent plus aisément: les raisons pratiques l'emportent sur les raisons esthétiques.

LES MÉTATAXES

Parce qu'elles sont fréquentes et servent la langue en tant qu'accessoire, on serait tenté de croire à la suppression de masse des éléments de coordination dans la poésie. En réalité, beaucoup de ces éléments sont conservés, du moins dans le corpus. Si leur pouvoir évocateur est plutôt faible, leur fonction (de cohésion?) est en revanche très forte et nécessite plus souvent qu'autrement leur présence.

Généralement, chez tous les auteurs du corpus, la disparition d'une marque de coordination est comblée par l'ajout d'une marque de ponctuation, soit, de façon générale, la virgule:

- (29) *Chantez les airs, les amours de Borée*
(Daniel Bélanger, *Désespéré*)
- (30) *J'ferme la porte, j'réponds plus*
J'vas changer de nom, j'vas changer de ville
(Richard Séguin, *Demain demain*)
- (31) *Juste une gorgée, voir si est bonne*
(Lynda Lemay, *C'est vendredi*)
- (32) *Tu sors en courant, t'as peur*
d'être en retard
(Lynda Lemay, *L'adolescent X*)
- (33) *J'suis bourgeois, croyez-moi, j'm'en vante pas*
(Luc De Larochellière, *J'suis bourgeois*)

LES MÉTATAXES

Entre deux propositions, certains auteurs choisissent de conserver le vide engendré par la suppression de la coordination, bien que ce procédé soit moins courant:

- (34) *Vas-y elle se meurt de te revoir*
(Daniel Bélanger, *Sèche tes pleurs*)
- (35) *La peau foncée les yeux bridés*
(Lynda Lemay, *Le petit mot*)
- (36) *Celle qui vient te surprendre que tu croyais perdue*
(Richard Séguin, *C'est l'heure*)

Une autre alternative à la parataxe est le changement de vers à l'endroit où la suppression s'effectue, ce qui rend pour ainsi dire la parataxe invisible:

- (37) *Ma génération*
N'a plus d'histoire à raconter
N'a que des rêves à inventer
(Luc De Larochellière, *Ma génération*)

Il est vrai que dans toute poésie, les marques de coordination tendent plus facilement à disparaître lors du passage d'un vers à un autre. Il est à supposer que l'altération de la phrase par la suppression des marques de coordination est plus esthétique entre deux vers que dans le vers même.

LES MÉTATAXES

Dans l'exemple (38), la suppression de la marque de coordination « et » opérée par De Larochellière (*Ma génération*) se fait discrète, car elle se trouve quelque part entre la fin du deuxième vers et le début du troisième:

- (38) *J'suis assis au bistro
Des vieux enfants perdus (et)
(Et) Des visionnaires tranquilles*

En revanche, dans l'extrait suivant emprunté chez Richard Séguin (*C'est l'heure*):

- (39) *Celle qui vient te surprendre que tu croyais perdu*

Le choc provoqué par l'absence d'une coordination est plus grand:

- (39') *Celle qui vient te surprendre (et) que tu croyais perdu*

3.1.6 Suppression de la ponctuation

Malgré leur grande discrétion, les signes de ponctuation demeurent des éléments d'une importance capitale de par leur rôle sur la rythmique et la sémantique de la phrase. Le déplacement ou la disparition d'une simple virgule⁷ peut provoquer un glissement de sens capital dans une phrase, parfois insoupçonné à première vue, mais pourtant bien réel⁸.

⁷ Voir à ce sujet le mémoire de Marthe Simard (1993), *Étude de la distribution de la virgule dans les phrases de textes argumentatifs*, Université Laval et Université du Québec à Chicoutimi.

⁸ L'exemple suivant montre que pour deux phrases ayant le même contenu, la présence de la virgule ou non provoque une différence sémantique: *Marie, viens par ici. / Marie vient par ici.* La première phrase ordonne à Marie de venir, la seconde déclare un fait.

LES MÉTATAXES

L'absence de ponctuation livre donc une séquence dont les constituants se côtoient librement, sans être soumis à quelque règle que ce soit. L'effet de cette disparition reste encore une fois plus marquant à l'écrit qu'à l'oral puisque la suppression des signes de ponctuation est d'abord et avant tout un fait d'ordre visuel, et à moins que le débit des paroles chantées ne tienne compte de l'absence des marques « ponctuatives », il est difficile - voir impossible - d'en déceler l'absence.

En conséquence, l'oralité privant la manifestation claire de cette figure de suppression en chanson, elle en prive également la potentialité effective résultante. C'est uniquement par la consultation du document écrit que le *lecteur-auditeur* pourra pleinement en saisir l'effet:

- (40) *Ensorcelée*
Sans calme et sans repos jamais
(Daniel Bélanger, *Ensorcelée*)

 - (41) *Je partirai ailleurs n'importe où*
(Richard Séguin, *Et tu marches*)

 - (42) *Dis qu'est-ce que tu dirais*
(Luc De Larochellière, *Si j'te disais reviens*)
-

LES MÉTATAxes

La suppression de la ponctuation ne se produit pas de façon régulière chez les auteurs; on ne retrouve pratiquement aucun cas de cette figure chez Lynda Lemay (3 %) et guère plus chez de LarocheLLière (6 %), alors qu'elle s'élève chez Daniel Bélanger à 69 %. Encore une fois, Lemay et Bélanger s'opposent dans l'utilisation des figures; Séguin, pour sa part, se situe dans la moyenne (23 %).

3.1.7 Enjambement

La figure de l'enjambement consiste en la suppression du rythme métrique provoquant un bouleversement syntaxique visuel. Cette figure est similaire à celle de la suppression de la ponctuation en cela qu'elle prend généralement pleinement effet à l'écrit. On peut tenir compte de l'enjambement à la lecture du texte, mais précisons encore une fois que le texte chanté tient rarement compte de l'enjambement.

L'enjambement fait partie des figures peu nombreuses chez les auteurs, exception faite chez Lemay, où le texte des paroles contenu dans le livret accompagnant l'album *Nos rêves* est reproduit avec une profusion étonnante de ce procédé, faisant de cette figure la plus employée chez elle (86 %), la rupture intervenant entre diverses formes: déterminant/nom, conjonction/proposition, nom/adjectif.

LES MÉTATAXES

- (43) *Ce soir, ce soir, j'ai repris mon crayon
Avec la peau froissée de ma main fatiguée
Sais-tu qu'au delà de cette chanson
Brille déjà la flamme que j'emporterai*
(Lynda Lemay, *La veilleuse*)

D'autres enjambements se manifestent à travers différents textes du corpus:

- (44) *Chantez que sa peine ne soit
Pas d'être un adulte*
(Daniel Bélanger, *Désespéré*)
- (45) *C'est l'heure où les mains se cramponnent aux chansons*
(Richard Séguin, *C'est l'heure*)
- (46) *Quand le bonheur est un message
Subliminal*
(Luc De Larochellière, *Michèle (croit au paradis)*)

Précisons que l'enjambement tient lieu en quelque sorte d'*explétion visuelle* et qu'il permet de mettre en valeur certaines parties du texte sur lesquelles l'auteur désire attirer l'attention.

C'est d'ailleurs ce qui se produit pour toutes les figures de suppression dont la visée principale est d'attirer l'attention sur ce qui a disparu - donc sur l'*absence* - favorisant la visibilité de ce qui reste après la suppression. C'est toutefois à l'intérieur des opérations d'adjonction que nous verrons le phénomène explétif se déployer avec encore plus d'ostentation.

LES MÉTATAxes

3.2 MÉTATAxes D'ADJONCTION

Les opérations d'adjonction produisent un effet d'insistance significative par le jeu de l'accumulation ou de l'ajout d'éléments insérés au vers, au syntagme, à la strophe ou au texte. En effet, on ne procède plus à des réductions pour faire valoir un détail, mais plutôt à des suppléments. Les figures créées par adjonction visent à attirer elles aussi l'attention sur un élément en particulier dans le texte, qu'il s'agisse d'une personne, d'un objet, d'un lieu ou d'un événement.

3.2.1 Explétion

La figure de l'explétion fonctionne par la mise en place répétitive (ou non) d'éléments explétifs servant à mettre en relief une partie du discours. Les principaux éléments explétifs utilisés chez les auteurs sont des conjonctions (et, mais, or) ou des pronoms (toi, moi, lui, elle). Parfois même, quelques interjections sont mises à contribution, surtout chez Luc de Larocheillière.

LES MÉTATAxes

Nous proposons, ici, un tableau relevant les différentes explétions du corpus:

TABLEAU DES PRINCIPALES EXPLÉTIONS DU CORPUS

SIMPLES	COMPOSÉES	INTERJECTIONS
Moi	Là où	Ah!
Toi	Mais moi	Mium mium!
Et	C'est moi	Bien sûr!
Mais	Et puis	Eh oui!
Oui	C'est	Oh!
Or	Et moi	Oh mon Dieu!
Là	Elle aussi	Oh alors!
Où	Tu vois	Ah non! vraiment
Dis	C'est elle	Scalpel!
Celle	C'est sûr	Juste ciel!
Ben	C'est que (qu')	Oooh!
Non		
Jamais		
Ainsi		
Aussi		
Même		
Dis		

LES MÉTATAxes

L'explétion la plus utilisée est sans doute le pronom personnel « moi », suivi de près par « toi », principalement chez Daniel Bélanger et Luc de LarocheLLière:

DANIEL BÉLANGER

- (47) Cours- y me rendre service *à moi*
(Sèche tes pleurs)
- (48) *Eh bien moi*, j'veux pas
(L'autruche)
- (49) *Mais moi* j'ai des yeux qui refusent de voir
(Sortez-moi de moi)
- (50) Qui s'éloigne et *moi* je suis immobile
(Les temps fous)

LUC DE LAROCHELLIÈRE

- (51) *Moi* je n'le vois même plus tomber
(Marie-Élisabeth)
- (52) *Moi* j'laisserais bien mes bras
(Si j'te disais reviens)
- (53) *Toi* tu dis qu'on se fera de la peine
(San Andreas)
- (54) *Moi* je l'écoute, *moi* j'ai mon drink
(Michèle)

LES MÉTATAXES

Dans les exemples cités, le *moi* utilisé très souvent chez Bélanger et De Larochellière est la représentation explétive du « je », sans doute le thème communicatif de la chanson. En effet, c'est souvent à partir d'eux-mêmes que les auteurs transmettent leurs messages; les réflexions personnelles se font au *je* (*moi*) tandis que la plupart des dialogues s'installent entre un *je* et un *tu* (*moi et toi*).

Outre l'explétion de la personne, on retrouve un choix varié des figures explétives ayant pour fonction la reprise d'un référent quelconque pour attirer l'attention sur celui-ci. On note également quelques explétions venant appuyer une affirmation, sans reprise référentielle.

Voici un relevé illustrant le fonctionnement de quelques explétions chez les auteurs du corpus:

DANIEL BÉLANGER

- (55) Ma joie *en* est *une* tendre
(Ensorcelée)
- (56) Et le premier d'accord, *oui*
(Jamais les heures)
- (57) *Belle*, elle me dit
(Le parapluie)

LES MÉTATAXES

RICHARD SÉGUIN

- (58) Quand la vie se prend à rêver *elle aussi*
 (C'est l'heure)

- (59) *Là où l'on s'est connus*
 (Avec toi)

- (60) Le temps je l'ai volé
 (Avec toi)

LUC DE LAROCHELLIÈRE

- (61) Avec égalisateur et le système Dolby
Eh oui!
 (La machine est mon amie)

- (62) *Oh alors si c'est vrai, si c'est vrai j'insiste*
 (Six pieds sur terre)

- (63) *C'est elle qui me réveille quand mon âme s'enfuit*
 (Marie-Élisabeth)

LYNDA LEMAY

- (64) Elle n'était pas jeune, *Madame*
 (Madame Brigitte Bélanger)

LES MÉTATAXES

Daniel Bélanger et Luc De Larochellière s'opposent radicalement à Lynda Lemay et Richard Séguin dans l'emploi de l'explétion. Notre tableau des métataxes révèle que Bélanger, à lui seul, contribue à un peu plus de la moitié de l'ensemble des explétions relevées pour l'ensemble des auteurs, soit environ 54 % du total.

Lemay, pour sa part, utilise très peu l'explétion et sa contribution totalise environ 5 %. Nous pourrions dès lors émettre l'hypothèse que le faible taux d'explétion chez Lemay produit dans sa poésie un effet souvent remarqué que nous pourrions qualifier de *style direct*. Plutôt que de placer l'emphase sur son narrateur, Lemay aborde celui-ci sans préambule, ce qui confère à son langage une impression de sincérité absolue.

3.2.2 Énumération et gradation

La figure de l'énumération obéit à un principe cumulatif d'éléments reliés les uns aux autres, poursuivant encore une fois une visée explétive. L'énumération comporte l'accumulation d'éléments ayant un rapport entre eux, sur une base égalitaire.

Lorsqu'une relation entre éléments s'amplifie non plus seulement par l'accumulation des termes, mais qu'elle propose de surcroît une différence sémique entre les termes eux-mêmes, on parle alors de *gradation*. Les termes utilisés dans une gradation peuvent varier selon une intensité sémique croissante ou décroissante: *Va, cours, vole!*. Précisons que l'énumération et la gradation peuvent se produire tantôt dans un seul vers, tantôt dans une strophe.

LES MÉTATAXES

Bélanger a recours à différents procédés d'énumération qui le distinguent parmi les autres auteurs du corpus. D'abord, il procède par énumération simple:

- (65) *Or que tout est bête
Tout est vain et inutile
(Imparfait)*

par énumération influencée de la gradation:

- (66) *Mais au fond je n'sais rien
Enfin presque rien
Une coche au dessus d'une poire
(Le parapluie)*

par énumération par vers intercalés:

- (67) *Ses yeux sont deux printemps
Qui me font sourire et ça me fait rire
Ses joues sont des torrents
Les miennes s'y baignent mais encore pire
Son cœur est une fête
Le mien ne veut plus en sortir
(Les deux printemps)*

LES MÉTATAXES

et même par énumération par numérotation:

- (68) J'avais besoin de trois fois rien
1- L'amour
2- Du pain demain
3- Et je sais plus quoi
 (Monsieur Verbêtre)

Bélanger présente également des exemples intéressants de gradation typique (ou traditionnelle):

- (69) *Farine à la pelle*
Poudrerie et même grésil
 (Cruel)
- (70) *Le con, le chien, le salaud*
 (Sèche tes pleurs)

Chez Séguin, de Larochellière et Lemay, on retrouve des exploitations de l'énumération et de la gradation plus nombreuses que chez Bélanger, mais aussi plus conformes au modèle type. Il reste que dans l'ensemble, les auteurs du corpus ont recours à ces deux figures dans des proportions relativement semblables (v. Tableau E).

LES MÉTATAXES

Richard Séguin propose essentiellement des énumérations et des gradations « traditionnelles » :

- (71) *Les ministres, les pantins
Les souffleurs, les pots de vin*
(Protest Song)
- (72) Pour éloigner les *loups, les robots*
Les soldats
(La papa de fin de semaine)
- (73) *Affichés, colorés, portés à l'écran*
(J'avoue)

Luc de Larochellière possède un taux de pratique énumérative supérieur à la moyenne (32 %) et cela s'explique en partie lorsque l'on jette un coup d'oeil sur la chanson *La machine est mon amie*, dont la stratégie de présentation du texte est fondée principalement sur cette figure. Une strophe puisée dans cette chanson témoigne clairement de l'exploitation généreuse de ce procédé qui s'étend non seulement au niveau du vers ou de la strophe, mais au niveau du texte entier:

LES MÉTATAxes

- (74) *J'ai une friteuse, un grille-pain
Et un hachoir à main
J'ai un four micro-ondes
Et une machine à pop-corn
J'ai un robot culinaire
Avec disque à émulsionner
Qui hache, qui fouette
Qui centrifuge et tranche
Qui pile, qui mélange
Et fait monter en mousse
Qui ne dérange personne
Mais n'repond pas au téléphone*

De Larochellière exploite à l'occasion quelques énumérations aux accents de gradation:

- (75) Mon pasteur est un homme *fort, beau et blanc*
(Sauvez mon âme)
- (76) Pour les *amis, son patron et son amant*
(Martha)

ainsi que des gradations:

- (77) Tout doit être *ingéré, digéré, rejeté*
(Kunidé)

LES MÉTATAXES

Chez Lemay, les énumérations fonctionnent souvent par accumulation de syntagmes plutôt que par accumulation de termes, ce qu'on pourrait peut-être désigner comme des *énumérations syntagmatiques*:

- (78) *Il reste toujours un nuage gris
Un mensonge
Une larme insensée flottant sur
l'amour*
(Il y aura toujours)
- (79) *Tu brosses tes dents, te
peignes et puis t'habilles*
(L'adolescent X)
- (80) *À moi, le vin et le bain
tourbillon
Qui m'étourdisse la raison
À moi les beaux coussins et le
lit blanc
Si grand qu'on s'est perdus
dedans*
(Femme d'un « Sex Symbol »)

Le même phénomène se produit avec la gradation, créant ainsi des gradations « syntagmatiques »:

- (81) *L'adolescente typique, la belle
femme enfant, la désirable
perle*
(L'adolescent X)
- (82) *C'est toujours un peu plus fort que ma volonté
Que mes résolutions, que mon moi tout entier*
(Jamais fidèle)

LES MÉTATAXES

Lemay affiche donc cette particularité de produire des syntagmes, ce qui allonge le processus d'énumération et de gradation, le rendant plus subtil et le différenciant du principe de proximité énumérative appliqué chez les autres auteurs.

Ainsi on le voit, chaque auteur a recours à l'énumération et à la gradation avec toute l'originalité qui lui est propre. Ces deux figures sont par ailleurs - avec la répétition - les représentantes par excellence du principe d'adjonction, où l'on remarque facilement, de façon visuelle ou auditive, l'accumulation des termes.

3.2.3 Répétition

Fonctionnant également à partir d'un principe cumulatif, la *répétition* consiste à reproduire le même terme dans un vers ou dans une strophe. En abordant la répétition, nous devons cependant établir une nuance avec l'anaphore⁹ dont le fonctionnement diffère quelque peu; nous distinguons ainsi les cas de répétitions à l'intérieur de l'anaphore en les identifiant comme des *répétitions anaphoriques*. Nous allons voir par des exemples leur fonctionnement respectif.

⁹ L'anaphore n'est pas abordée comme telle dans la grille d'analyse du groupe Mu; nous tenons cependant à en montrer la pertinence à l'intérieur du texte de chanson. (Voir Pierre Girard in *Dialangue* (1998), "Essai sur le texte de chanson comme texte poétique", p. 97 et suivantes).

LES MÉTATAXES

On retrouve une cinquantaine de répétitions importantes dans l'ensemble des textes à l'étude, et chaque auteur en utilise une quinzaine en moyenne, ce qui concorde avec la moyenne générale des figures établie dans le tableau des pourcentages. Voici quelques exemples de répétitions simples remarquées chez les auteurs:

- (83) En somme si mon *âme* oublie ton *âme*
Et que mes *yeux* oublient tes *yeux*
(Daniel Bélanger, *La folie en quatre*)

- (84) *Et pleure et pleure encore*
(Daniel Bélanger, *Sèche tes pleurs*)

- (85) Pour apprendre à respirer
À maigrir et *ressembler*
À ce qu'il faut *ressembler*
(Luc De Larochellière, *Martha*)

- (86) *Ce soir, ce soir, j'ai repris mon crayon*
(Lynda Lemay, *La veilleuse*)

- (87) *Je pleure, mais si je pleure*
Maintenant
Maintenant
C'est qu'il est tard
(Lynda Lemay, *La veilleuse*)

- (88) Et puis y'en a des *dures de dures* (de *dures*)
(Lynda Lemay, *L'oeil magique*)

LES MÉTATAXES

Avec la répétition, le principe explétif est convoqué encore une fois; la répétition d'un terme ou d'un syntagme vient souligner l'importance que l'auteur désire lui accorder. Notons que les répétitions sont des figures ponctuelles, c'est-à-dire qu'elles apparaissent une seule fois dans un texte, sans quoi on se dirige vers le principe de l'anaphore.

3.2.4 Anaphore

L'anaphore est l'une des figures centrales de la chanson populaire dite « à texte » parce qu'elle constitue un *leitmotiv* permettant la reprise de l'idée générale du texte tout en favorisant sa mémorisation. Le lieu privilégié de l'anaphore est généralement le refrain du texte de chanson et bien souvent, il correspond au titre de la chanson. Quelques titres choisis dans le corpus le montrent bien:

- (89) Titre: *Imparfait* (Daniel Bélanger)
 Refrain: *Imparfait*
 Le monde est imparfait
 Imparfait

Le titre *Sauvez mon âme* de Luc De Larochellière est tout à fait représentatif de l'emploi de l'anaphore et de la répétition puisque le syntagme « Sauvez mon âme » est repris quatre fois dans la constitution du refrain (répétition) et que le refrain est reproduit quatre fois à l'intérieur du texte (anaphore):

LES MÉTATAxes

- (90) *Sauvez mon âme*
Sauvez mon âme
Sauvez mon âme
Sauvez mon âme

La limite entre la répétition et l'anaphore est parfois très mince et peut devenir sujet à discussion. Le but de notre recherche n'étant pas de définir ou de redéfinir formellement ces figures, nous proposons un schéma apportant les nuances que nous voulons établir dans les relations entre les trois concepts que sont la *répétition*, l'*anaphore* et la *répétition anaphorique*:

RÉPÉTITION	RÉPÉTITION ANAPHORIQUE	ANAPHORE
-Mot répété→	Mot répété et reproduit	←-Mot reproduit
-Syntagme répété→	Syntagme répété et reproduit	←-Syntagme reproduit
(rapport de proximité)→	(rapport de proximité et de position)	← (rapport de position)

Quelques exemples de répétitions anaphoriques tirés du corpus montrent une répétition du terme dans la strophe, et la reproduction de la strophe dans le texte:

- (91) *Ensorcelée*
Sans calme et sans repos jamais
Ensorcelée
Sans calme et sans repos
(Daniel Bélanger, *Ensorcelée*)

LES MÉTATAxes

- (92) *Sèche tes pleurs, sèche tes pleurs
Je t'en prie sèche tes pleurs*
(Daniel Bélanger, *Sèche tes pleurs*)
- (93) *Et tu marches, marches, marches
Seul dans la nuit
Seul dans la nuit
Sur des chemins pavés de chagrin
Que tu connais par cœur
Que tu connais par cœur*
(Richard Séguin, *Et tu marches*)
- (94) *On lève les bras ou on s'les met en croix
Ah, ah, ah
On reste ensemble car rien ne nous ressemble
On reste ensemble car rien ne nous ressemble
On reste ensemble car rien ne nous ressemble*
(Luc De Larochellière, *Sauvez mon âme*)
- (95) *Nos rêves! Nos rêves!
Nos rêves!*
(Lynda Lemay, *Nos rêves*)

Un même mot peut se retrouver deux fois ou plus dans un texte sans pour autant tenir une fonction anaphorique. C'est la **position du mot ou du syntagme reproduit** qui permet principalement de le sentir comme étant une anaphore et donc de l'identifier. L'anaphore se pose en quelque sorte comme le *squelette* d'un texte de chanson, la structure de base sur laquelle repose l'ensemble du discours.

LES MÉTATAXES

De cette façon, les couplets de la chanson *Le mur du silence* de Luc De Larochellière débutant systématiquement par le syntagme « Je repars à nouveau, je ne reviendrai plus » adoptent un rôle de « phrase-charnière » sur laquelle le reste du texte s'appuie. Pour mieux illustrer l'importance de l'anaphore, on peut même simplifier le texte de la chanson en retirant le syntagme anaphorique du couplet pour le greffer à la strophe du refrain. On obtient de cette façon une version du texte plus concise, cohérente et répondant encore à l'objet du titre:

- (96) *Je repars à nouveau, je ne reviendrai plus
J'ai dépassé le mur du silence
Mon âme n'est plus de cet atmosphère
Jamais volé avant ma solitude*

Dans la chanson *Les temps fous* de Daniel Bélanger, le syntagme « Souffle souffle dans mon cou » est reproduit à six reprises à l'intérieur du texte, plus précisément dans le refrain. Ce syntagme est donc considéré comme une anaphore parce qu'il tient plus d'une fois une position charnière dans les strophes du texte. De plus, cette phrase anaphorique est également structurée à partir d'une répétition du terme « souffle », qui constitue une figure de répétition simple.

LES MÉTATAxes

3.2.5 Polysyndète

Au moment où les spécialistes de la rédaction proscrivent l'emploi exagéré des marques de coordination (mais, ou, et, donc, car, ni, or) ou de subordination (qui, que, quoi, dont, ou), la stylistique propose l'adjonction répétitive de ces marques comme figure d'insistance permettant de créer des structures syntaxiques pouvant mener à la symétrie, ou encore à l'anaphore.

Sans être une figure suremployée dans le corpus, on en retrouve des démonstrations intéressantes chez les auteurs qui utilisent principalement les marques de coordination *qui* et *que* ou la forme contractée *qu'*.

On retrouve - à une fréquence moindre - des marques de coordination ou de subordinations différentes pouvant créer deux polysyndètes parallèles dans une même strophe. Un exemplaire retracé chez Bélanger retiendra notre attention; il s'agit d'une alternance entre *que* et *où*:

- (97) *Qu'il faudrait qu'il pleuve*
Où il ne pleut guère
Qu'il faudrait un fleuve
Où c'est sans rivière
(Sortez-moi de moi)

LES MÉTATAXES

Généralement, Bélanger utilise les marques de subordination dans la création de ses polysyndètes (qui, que, qu'):

- (98) *Qu'un de ces quatre*
Qu'un de ces jours, la folie
(La folie en quatre)

- (99) *Qu'il crève, mieux, qu'il souffre*
Qu'une fille le largue par-dessus bord
Que dans ses larmes comme moi s'étouffe
Que le sud de la fille lui fasse du nord
(Sèche tes pleurs)

- (100) *Qui va, qui vient*
Qui crève puis qu'on oublie
(Monsieur Verbêtre)

Richard Séguin fait peu appel à la polysyndète, mais il utilise les deux types de marques (coordination et subordination). On remarque également l'emploi du marqueur *quand*, plus rarement observé:

- (101) *Quand les portes ont claqué*
Quand la mère a pleuré
(Terre de Caïn)

LES MÉTATAXES

- (102) *Et je connais tes pleurs
Et tu connais mes peurs
(Ensemble)*
- (103) *Qui me conduit dans la poussière
Qui me retient et me fait taire
(Aux portes du matin)*

Luc de Larochellière introduit pour sa part une polysyndète avec *comme*, en plus des marqueurs communs:

- (104) *Comme un peu de pluie sur la plaine
Comme une fée passée par la cheminée
(San Andreas)*
- (105) *Qui hache, qui fouette
Qui centrifuge et tranche
Qui pile, qui mélange
Et fait monter en mousse
Qui ne dérange personne
Mais n'répond pas au téléphone
(La machine est mon amie)*
- (106) *Où les pas se comptent en milles
Où les vitres sont fermées
Où tout est climatisé
Où il y a des accrochages
(Los Angeles)*
- (107) *Elle y croit et c'est ainsi
Et ça existe et c'est permis
Et c'est dans l'dictionnaire
(Michèle (croit au paradis))*

LES MÉTATAxes

Lynda Lemay organise elle aussi des polysyndètes puisant dans les marques communes:

- (108) C'est toujours un peu plus fort *que* ma volonté
Que mes résolutions, *que* mon moi tout entier
(Jamais fidèle)
- (109) Comment t'as pu trouver
 Un homme *qui* n'a pas peur
Qui promet sans trembler
Qui aime de tout son cœur
(Le plus fort c'est mon père)
- (110) *Qu'*c'était pas un trouillard
*Qu'*il allait pas s'enfuir
 Et *qu'*il allait tout faire
 ...
(Le plus fort c'est mon père)

3.2.6 Symétrie

La symétrie vise plus particulièrement la reproduction structurelle d'une phrase donnée. Un peu comme la paronomase au niveau lexical, la symétrie se fonde sur la parenté structurelle du niveau syntaxique.

LES MÉTATAXES

Précisons que la symétrie prend souvent naissance à partir d'autres figures d'adjonction, principalement avec la répétition, l'anaphore et l'explétion. Pour peu, il serait même possible, dans certains exemples, de *con-fondre* la symétrie et l'anaphore puisque ces deux figures interagissent plus fortement que les autres dans leur mode de fonctionnement. Nous allons donc parcourir quelques exemples de symétrie afin de mieux rendre compte de l'usage qu'en font les auteurs du corpus.

D'abord, Daniel Bélanger présente un exemple original de symétrie basée sur une anaphore dont les deux derniers termes diffèrent l'un de l'autre par le principe de la paronomase (V. métaplasmes) jouant sur *discorde* et *désordre*:

- (111) *Si le jour est sans discorde
Si le jour est sans désordre*
(Daniel Bélanger, *Désespéré*)

Il présente également une symétrie dont la particularité est de se déconstruire avec l'application d'un zeugme venant supprimer la répétition du verbe *faire* à l'imparfait. L'effet symétrique est donc altéré, mais quand même ressenti:

- (112) *Tes aubes claires
Faisaient chacun de mes sourires
Mais chacun de mes déserts*
(Daniel Bélanger, *Mon retour*)

LES MÉTATAIXES

Une symétrie créée à partir d'un énoncé négatif juxtaposé à un énoncé positif est également possible et on retrouve un exemple de cette pratique:

- (113) *On n'en fait plus des péchés
Mais on en fait encore des bêtises*
(Daniel Bélanger, *L'autruche*)

Enfin, on peut donner l'exemple d'une symétrie se trouvant plus près de la répétition étant donné que la structure est contenue dans un seul et même vers, donc plus concentrée:

- (114) *Ni du visage ni de l'esprit*
(Daniel Bélanger, *Les deux printemps*)

Richard Séguin présente quant à lui un exemplaire de symétrie qu'on pourrait qualifier de symétrie inversée:

- (115) *Ma voix dans ton oreille
Dans mes yeux ton sourire*
(Richard Séguin, *Ensemble*)

Cette symétrie s'inverse dans le premier vers où la voix du narrateur se rend à l'oreille du narrataire; dans le deuxième vers, le sourire du narrataire se rend aux yeux du narrateur:

- (115') *Ma voix dans ton oreille* (narrateur. ----> narrataire)
Dans mes yeux ton sourire (narrateur <---- narrataire)

LES MÉTATAxes

Cette structure symétrique est construite à partir d'une stratégie « perverse » au bon sens, car le lecteur ou l'auditeur perçoit l'effet d'inversion mais ne l'identifie pas nécessairement lors d'une première lecture ou d'une première audition. Par ailleurs, Séguin présente aussi des créations symétriques répétitives:

- (116) *J'vas changer d'nom, j'vas changer d'ville*
 (Richard Séguin, *Demain demain*)

ainsi que certaines symétries de structure *cruciforme*:

- (117) *Plus t'attends et plus t'as peur*
Plus t'as peur et plus t'attends
 (Richard Séguin, *Demain demain*)

Luc de Larochellière fonctionne un peu de la même façon que Bélanger en proposant des symétries renforcées par la rime en fin de vers comme en (118), jouant sur *beau* et *chaud*:

- (118) *J'voudrais qu'tout l'monde soit beau*
J'voudrais qu'tout l'monde ait chaud
 (Luc De Larochellière, *J'suis bourgeois*)

LES MÉTATAXES

On retrouve également une symétrie comparative entre la *vie* et le *lit*, jouant sur la rime (*lit-vie*) et contenue dans le même vers:

- (119) *Il faut refaire sa vie comme il faut r'faire son lit*
 (Luc De Larochellière, *Kunide*)

Lynda Lemay, pour sa part, utilise très peu la symétrie (5 %); excepté pour l'anaphore, l'ensemble de ses textes comprend rarement des répétitions de structures visant précisément la symétrie. Un ou deux exemples de symétrie ont pu être relevés chez elle:

- (120) *Tu veux pas faire la fête*
Tu veux pas faire la paix
 (Lynda Lemay, *Drôle de mine*)

On a remarqué, à diverses reprises, des symétries fondées sur un rapport d'opposition entre deux termes. Souvent, la mise en relation de deux contraires sera avantageée par la structure symétrique qui a pour effet de bien faire ressortir les deux termes en question:

- (121) *T'as plus ta mère*
T'as plus ton père
 (Luc de Larochellière, *Tu crack Marcel*)

- (122) *On a tout vrai, on a tout faux*
 (Luc de Larochellière, *Tous les hommes*)

- (123) *Jusqu'au bois ou jusqu'au champ*
 (Daniel Bélanger, *Quatre saisons dans le désordre*)

LES MÉTATAxes

En (124), Richard Séguin construit une symétrie en procédant à la mise en relation de deux termes contraires et en appliquant le principe d'adjonction répétitive pour donner encore plus d'effet à son discours:

- (124) *Les riches encore plus riches
Les pauvres encore plus pauvres*
(Richard Séguin, *J'avoue*)

3.3 MÉTATAxes DE PERMUTATION

Le groupe Mu regroupe trois figures de permutation relatives aux métataxes, soit la *tmèse*, l'*hyperbate* et l'*inversion*. Le domaine de la permutation a pour particularité d'effectuer une modification de l'ordre des syntagmes dans la phrase et celle des morphèmes dans le syntagme; il est le « champs de préférence de la métataxe, car il permet de se livrer, souvent à bon compte, à de nombreuses figures » (Groupe Mu, p.83).

Les permutations fonctionnent par deux mécanismes principaux, soit l'*insertion* et l'*inversion*. Il faut toutefois porter une attention particulière à l'*insertion* qui peut en réalité constituer un *déplacement*. Le groupe Mu présente trois orientations principales régissant la permutation dans la phrase minimale (ou séquence):

LES MÉTATAxes

- 1- On peut séparer deux éléments de la séquence pour permettre l'insertion d'un ou de plusieurs autres (tmèse);
- 2- On peut extraire un, voire plusieurs éléments de la séquence pour les " projeter " en son début ou en sa fin (hyperbate);
- 3- On peut encore intervertir l'ordre en procédant à l'inversion de deux ou de plusieurs éléments (inversion).

Le groupe Mu souligne par ailleurs un fait important concernant ces trois orientations de la permutation:

Deux de ces processus ou les trois peuvent agir conjointement dans la permutation d'une même séquence; il arrive qu'une même permutation s'explique aussi bien par l'un que par l'autre de ces processus (certaines inversions peuvent être considérées comme des insertions) (p. 83).

Pour éviter de nous écarter de notre objectif premier qui est de décrire la langue des auteurs, nous ne désirons pas entreprendre un débroussaillage des mécanismes de permutation à l'aide des exemples du corpus. C'est la raison pour laquelle nous rangerons quelques exemples de figures dans la classe plus générale de l'*inversion*.

LES MÉTATAXES

Nous ne tenons pas compte de la classe des insertions comprenant la *tmèse* et l'*hyperbate* étant donné la faible représentation de la première dans les textes, et la très proche parenté de la seconde avec l'inversion. Les rares exemples de tmèses que nous pourrions livrer seraient, de plus, contestables et pourraient fort probablement se ranger du côté des inversions au bout du compte. Par exemple, dans une phrase telle que:

- (125) L'Amérique *de plus belle*
 S'indigne d'un chien fouillant les poubelles
 (Daniel Bélanger, Cruel)

Le segment *de plus belle* représente-t-il vraiment une insertion dans la séquence, ou s'agit-il simplement d'une inversion? Dans le doute, nous préférerons nous rabattre sur les exemples plus fiables et plus représentatifs de l'inversion.

3.3.1 Inversion

Les nouvelles phrases formées à partir de l'inversion sont touchées au niveau de la distribution syntaxique de leurs composantes, pouvant entraîner une altération sur le plan sémantique. L'inversion est plus fortement utilisée que l'hyperbate ou la tmèse, car elle se contente de déplacer des éléments de la séquence, évitant ainsi l'effet de « déconstruction sémantique » provoqué par les figures de l'insertion.

LES MÉTATAXES

Dans les exemples suivants, nous voyons clairement qu'il y a un déplacement, mais que ce déplacement ne comporte aucune adjonction. Par exemple, dans la phrase « Mangea du zoo l'gardien » (Daniel Bélanger, *Le bonheur*), on peut facilement annuler l'inversion pour obtenir « Mangea l'gardien du zoo », ce qui nous permet de voir qu'aucun élément n'a été ajouté dans la séquence. Nombreux sont les exemples d'inversion simple à l'intérieur du corpus:

- (126) *Je me veux transparent
Dix fois plus que le vent*
(Daniel Bélanger, *Le bonheur*)
- (127) *La nuit sur le ciel se posent mes yeux*
(Daniel Bélanger, *La voie lactée*)
- (128) *Après on fait d'son mieux
Pour un peu l'oublier*
(Luc De Larochellière, *Ma génération*)
- (129) *Coule le sable dans le sablier*
(Luc De Larochellière, *Marie-Élisabeth*)
- (130) *Sur le mur de la nuit
Marqué de blessures
Une fenêtre s'ouvre
Et laisse échapper
Un rêve d'amour*
(Richard Séguin, *Terre de Caïn*)
- (131) *Alors il fabrique en carton
Un bateau pour délier la mer*
(Lynda Lemay, *Le petit mot*)
- (132) *Le petit bateau
dangereusement
s'avance pour fendre les flots*
(Lynda Lemay, *Le petit mot*)

LES MÉTATAXES

On pourrait s'objecter, dans ce dernier exemple d'inversion, et prétendre que l'adverbe *dangereusement* constitue en fait un ajout - isolé et marqué par un enjambement dans la séquence - et que la figure est en réalité une *tmèse*. C'est de cette zone de flottement que fait mention le groupe Mu, et cela explique pourquoi nous n'avons pas cherché à rendre un tableau des figures de permutation du corpus.

Les mécanismes de permutation peuvent même aller jusqu'à provoquer d'autres figures métataxiques. C'est le cas notamment d'une phrase extraite de la chanson *Madame Brigitte Bélanger* de Lemay:

- (133) Elle n'était pas jeune madame

Cette séquence est en réalité le résultat du déplacement du syntagme nominal “Madame” de la phrase de base *Madame n'était pas jeune*. Le constituant “Madame” ainsi déplacé entraîne l'adjonction d'un référent pronominal “Elle” en début de phrase. Cette opération ne tient non plus alors uniquement d'une figure de permutation; elle prend aussi l'aspect d'une figure explétive puisque la permutation en fin de phrase du constituant “Madame” gagne en visibilité.

LES MÉTATAxes

Si la permutation est le « champ de prédilection de la métataxe », il s'agit tout de même, comme on peut le constater, d'un champ « miné », dans le sens où la plupart des figures relevant de ce mécanisme - à part quelques exceptions - présentent des ambiguïtés qui nous empêchent de défendre un classement formel.

En outre, nous sommes d'accord avec le groupe Mu pour affirmer que « les permutations pratiquées sur les segments de la phrase recèlent, dans la littérature écrite, une valeur pour l'oeil. Elles attirent le regard sur le texte en tant qu'ordre spatial et non seulement causal et temporel » (p. 85).

3.4 SYNTHÈSE

La paralittérature que représente la chanson à texte est généralement contrainte de livrer un message dans un espace-temps limite, ce qui pourrait expliquer l'absence de déconstructions syntaxiques exagérées pouvant entraîner une trop grande distorsion dans la compréhension du texte. Au contraire, les figures métataxiques observées dans le corpus visent principalement la mise en relief d'éléments textuels importants, toujours dans un souci sous-jacent - non seulement de respecter - mais aussi et surtout d'accentuer la clarté du message. On peut donc affirmer, à la suite de ces observations, que de manière générale, les opérations sur la syntaxe effectuées par les auteurs de chanson cherchent à modifier le mouvement rythmique dans leurs textes et « visent à aménager un espace et font voir le langage » (Groupe Mu, p. 86).

CHAPITRE 4

LES MÉTASÉMÈMES

LES METASÉMÈMES

4.1 GÉNÉRALITÉS

À la différence des métaplasmes et des métataxes qui occupent la substance de l'expression, les métasémèmes se déploient à l'intérieur de la substance du contenu. Il est donné d'observer que les tropes entretiennent quantité de liens étroits dans leur fonctionnement. Nous avons vu, dans les chapitres précédents, comment les figures de l'expression pouvaient emprunter à d'autres figures des caractéristiques opératoires voisines de leur fonctionnement; c'était le cas, par exemple, de la paronomase qui empruntait à l'occasion certaines colorations à la rime et vice versa (Cf. chapitre 2). Au plan du contenu, ces mêmes échanges bénéfiques entre figures se réalisent dans une essentielle con-fusion, menant à bien un ethos plus étoffé.

Dans l'analyse sémantique des textes de chansons, nous allons tenter une approche aussi précise que possible du fonctionnement des figures du contenu exploitées dans la langue des auteurs de notre corpus. Comme nous l'avons déjà mentionné en introduction, les figures du contenu se présentent dans tout un éventail de subtilités, empêchant de cette façon leur caractérisation formelle. Pour cette raison, la production d'un tableau des pourcentages d'utilisation des tropes se révélerait faramineux puisqu'il serait de toute façon incomplet, non-représentatif et, en conséquence, fortement discutable.

LES METASÉMÈMES

4.2 SYNECDOQUE

4.2.1 Approche structurale de la synecdoque

Dans sa description des tropes, le groupe Mu a redoré le blason de la synecdoque, figure longtemps reléguée au second plan, en se servant de celle-ci pour décrire la métaphore et la métonymie. À ce propos, T. Todorov¹ a bien illustré la mise en évidence de la synecdoque présentée par le groupe Mu:

Tout comme dans les contes de fées ou dans le Roi Lear, où la troisième fille, longuement méprisée, se révèle être à la fin la plus belle ou la plus intelligente, Synecdoque, qu'on a longtemps négligée - jusqu'à ignorer son existence - à cause de ses aînées, Métaphore et Métonymie, nous apparaît aujourd'hui comme la figure fondamentale.

La synecdoque devient ainsi, d'un point de vue structuraliste, la figure *fondamentale* permettant l'existence des deux autres. Ainsi, la métaphore et la métonymie relèvent d'une juxtaposition synecdochique dont nous allons voir le fonctionnement un peu plus loin au cours du chapitre.

¹ T. Todorov, « Synecdoque » in *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), 1979, p. 15.

LES METASÉMÈMES

En feuilletant les ouvrages de rhétorique, on constate une approche commune entre la synecdoque et la métonymie puisque ces figures sont toutes deux fondées à partir d'*implications logiques et de relations objectives*. Tel est le point de vue de C. Fromhilague, qui précise que la métaphore est, pour sa part, faite « d'associations analogiques et de relations subjectives où il y a recatégorisation de l'imaginaire »². Très souvent, de ce fait, la synecdoque et la métonymie sont expliquées l'une par rapport à l'autre dans les définitions traditionnelles.

Le groupe Mu distingue deux types de décomposition sémantique de la synecdoque: *conceptuelle* et *référentielle*. La synecdoque conceptuelle est distributive, c'est-à-dire qu'elle considère un *tout* en ses *parties décomposables*, dans un rapport de conjonction ET:

ARBRE: branches ET feuilles ET tronc ET racines...

La synecdoque référentielle aborde un *tout*, non pas à partir de ses constituants, mais plutôt à partir de la classe à laquelle il appartient, cette classe étant *constituée d'individus équivalents sous le rapport choisi*, dans un rapport de conjonction OU:

ARBRE: peuplier OU chêne OU saule OU bouleau...

² C. Fromilhague, *Les figures de style*, (1995:61)

LES METASÉMÈMES

Le groupe Mu précise que « toutes les richesses du discours, expressives ou cognitives, et en particulier rhétoriques, sont basées sur cette décomposition » (référentielle ou conceptuelle) (p. 101).

On distingue aussi deux catégories de synecdoques, soit *généralisantes* ou *particularisantes*. Globalement, on peut simplifier la théorie relative à ces catégories en posant que la synecdoque généralisante va du *particulier au général* alors que la synecdoque particularisante agit à l'inverse, allant du *général au particulier*.

Précisons tout de suite que la synecdoque généralisante est plus rare dans les faits et qu'en revanche, c'est la synecdoque particularisante sur le mode conceptuel qu'on rencontre le plus fréquemment. On peut illustrer la démarche synecdochique par un tableau-synthèse emprunté au groupe Mu (Cf. p. 108):

SYNECDOQUE	RÉFÉRENTIELLE	CONCEPTUELLE
GÉNÉRALISANTE	FER pour LAME	HOMME pour MAIN
PARTICULARISANTE	ZOULOU pour NOIR	VOILE pour BATEAU

LES METASÉMÈMES

4.2.2 Synecdoques particularisantes dans le corpus

Dans le corpus, la synecdoque est exploitée le plus souvent sous la forme particularisante et conceptuelle. Lemay, par exemple, présente à maintes reprises une partie du corps pour désigner la personne, partie du corps sur laquelle elle désire attirer plus particulièrement l'attention pour signaler son importance dans le contexte:

- (1) *Ses mains qui te touchent*
(L'adolescent X)
- (2) *Et t'as plus de pain pour la
nouvelle bouche*
(L'adolescent X)
- (3) *Frémir à nouveau contre
cette bouche inconnue*
(Nos rêves)
- (4) *Il imagine d'autres visages*
(Le petit mot)

Généralement, les auteurs du corpus ont également recours à la synecdoque particularisante visant une partie du corps pour désigner un tout. Cependant, les exemples offerts sont moins constants que dans l'oeuvre de Lemay:

LES METASÉMÈMES

(6) *Il demande aux petites mains
D'y jouer dans les cheveux*
(Richard Séguin, *Le papa de fin de semaine*)

(7) *On s'vide la tête question de faire la fête*
(Luc De Larocheillière, *Sauvez mon âme*)

(8) *Nos têtes pêle-mêle
Incapables et usées*
(Daniel Bélanger, *Les deux printemps*)

Bélanger exploite la synecdoque particularisante en mettant en scène une partie plus abstraite du corps; l'*âme*. Sous des apparences de personnification, il utilise l'*âme* pour focaliser le côté spirituel de l'être humain, qu'il s'agisse de lui-même ou d'une autre personne:

(9) *S'il fallait qu'un de ces quatre
Mon âme se disperse
Bien avant qu'elle ne s'écarte
Du corps qui la berce*
(Daniel Bélanger, *La folie en quatre*)

(10) *En somme si mon âme oublie ton âme
Et que mes yeux oublient tes yeux*
(Daniel Bélanger, *La folie en quatre*)

(11) *Le ciel est sans berger
Tes yeux en fixent les langueurs
Ton âme espère la douceur*
(Daniel Bélanger, *Ensorcelée*)

LES METASÉMÈMES

Outre l'âme, le corps - perçu comme un objet - tient souvent une fonction synecdochique visant à réduire l'être humain à son enveloppe physique:

- (12) *Elle a posé ses bagages juste à côté de mon corps*
(Luc De Larochellière, *Marie-Élisabeth*)
- (13) *Et nos deux corps sont amphibies*
(Daniel Bélanger, *Les deux printemps*)

Bien entendu il faudra, dans plusieurs cas, prêter une attention particulière aux limites de la synecdoque particularisante employant les parties du corps. Sans vouloir trop remâcher la théorie, nous devons quand même tenir compte, par exemple, d'une différence subtile, mais pourtant fondamentale, entre un énoncé tel que *J'aime son corps* (sous-entendu le corps de la personne en question) et *J'aime ce corps* (sous-entendu la personne dans son intégrité, ramenée à son corps, d'où la synecdoque).

En ce sens, les énoncés (12) et (13) nous sont apparus comme des synecdoques dans la mesure où l'on a pu remplacer le *corps* par la *personne*, sous une forme pronominale:

- (12') Elle a posé ses bagages juste à côté de *moi*
- (13') Et *nous* sommes amphibies

LES METASÉMÈMES

En somme, chez les auteurs, les synecdoques visant la partie pour le tout s'attardent principalement à des parties - celles du corps - pour désigner un tout, soit l'être humain. Certaines de ces synecdoques, pour ne pas dire la plupart, personnifient la partie du corps en question, côtoyant de près le principe métaphorique. Nous allons voir un peu plus loin comment fonctionnent ces « doubles cas ».

Outre les parties du corps, d'autres exemplaires synecdochiques variés se retrouvent ponctuellement dans les textes d'auteurs, visant un autre objet que l'être humain:

Le *moteur* pouvant désigner la voiture, ou plus justement le moteur de la voiture:

- (14) *Sans même exprimer sa rage
Ni arrêter son moteur*
(Luc De Larochellière, *Los Angeles*)

Le *beurre* pouvant désigner tous les items d'une commande d'épicerie:

- (15) *J'ai tout juste le courage
D'aller acheter mon beurre*
(Luc De Larochellière, *Si j'te disais reviens*)

Les *toits* pouvant désigner les habitations et, à la limite, la population:

- (16) *Pour pardonner tous ces remords
Qui n'ont jamais crié colère
Même sur les toits d'outre-mer*
(Richard Séguin, *Aux portes du matin*)

LES METASÉMÈMES

4.2.3 Synecdoques généralisantes dans le corpus

À l'inverse de la partie pour le tout, le tout pour la partie, quoique plus rare, offre à voir des créations syncdochiques savoureuses, parfois inattendues. On se rend compte, encore une fois, qu'un domaine d'inclusion particulier est plus exploité que les autres et il s'agit de la dénomination d'un lieu pour désigner un ensemble de personnes ayant un rapport avec celui-ci.

Par exemple, Bélanger fait régulièrement référence à des noms de lieux géographiques pour désigner la population des êtres humains qui l'habitent:

- (17) *Moscou boirait à nous en chantant*
(Quatre saisons dans le désordre)
 - (18) *L'Afrique immatricule la zibeline*
(Cruel)
 - (19) *L'Amérique de plus belle*
S'indigne d'un chien fouillant les poubelles
(Cruel)

LES METASÉMÈMES

Richard Séguin, sans préciser systématiquement le lieu géographique, remplace celui-ci par un terme plus générique, soit le mot *pays*, ce dernier étant facilement identifiable en contexte:

- (20) *Les condos les miroirs
D'un pays sans mémoire*
(Le perron)
- (21) *Dans un pays encore à genoux
Des noms de rues
Empruntés un peu partout*
(Sous les cheminées)

Dans sa création synecdochique, Séguin utilise également des noms d'endroits publics pour faire référence aux gens qui y travaillent:

- (22) *Le parlement s'énerve
Pour l'arrivée du Président*
(Protest Song)

Ici, les membres du parlement s'énervent:

- (23) *Violence héréditaire
Acquitté au palais*
(Terre de Caïn)

Ici, le juge du palais de justice acquitte.

LES METASÉMÈMES

Lemay utilise pour sa part une synecdoque généralisante bien connue désignant les joueurs d'une équipe de hockey:

- (24) *Tu raconteras qu'les Canadiens
L'ont remporté 4 à 0
(Semblant de rien)*

Lemay présente aussi un cas de synecdoque intéressant jouant sur la personnification du téléphone:

- (25) *Le téléphone m'a réveillée
(Madame Brigitte Bélanger)*

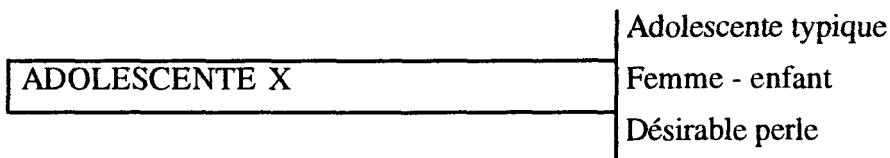
Dans cette synecdoque, la sonnerie du téléphone est généralisée sous le générique *téléphone*, faisant du même coup passer le téléphone pour un sujet vivant en lui prêtant l'action de *réveiller* ce qui confère à cette figure une teinte métaphorisante.

On rencontre aussi, chez Lemay plus qu'ailleurs, quelques cas de relations synecdochiques s'appliquant à des personnages donnés, mis en scène à l'intérieur de certains textes de chansons:

- (26) *De l'adolescente X qui est pas
encore maman
L'adolescente typique, la belle
femme-enfant, la désirable perle
(L'adolescent X)*

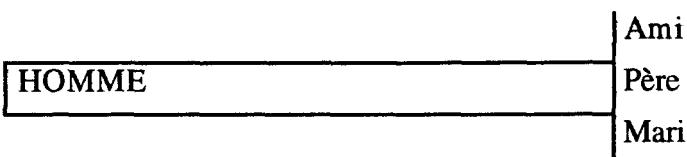
LES METASÉMÈMES

Regroupés sous l'égide de l'énumération, les termes référents à l'*adolescente X* forment un réseau synecdochique:



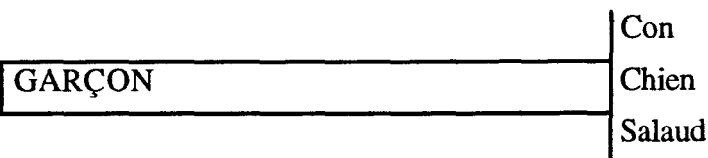
Le phénomène se retrouve également dans la chanson *Le plus fort c'est mon père*:

- (27) *Un homme comme lui
Capable d'être ami, père et mari*



Un principe similaire s'applique chez Bélanger, avec une gradation se retrouvant dans la chanson *Sèche tes pleurs*, où l'amalgame de termes gradants est constitué par les dénominations du garçon dont il est question dans le texte:

- (28) *Le con, le chien, le salaud*



LES METASÉMÈMES

4.2.4 Synthèse partielle

Dans la multitude des synecdoques possibles, certaines d'entre elles - comme l'a indiqué le groupe Mu - proposent un effet stylistique réduit, ce qui les fait passer pratiquement inaperçues:

Les synecdoques particularisantes du type référentiel sont théoriquement possibles, et elles existent sans doute. Mais elles sont peu « senties », car elles se bornent à introduire des déterminations dont on ne peut pas toujours savoir si elles appartiennent ou non au degré zéro: écrire « poignard » là où « arme » eût suffi, est-ce une figure?
(p. 104).

Cela dit, il n'est pas rare de rencontrer des synecdoques tellement « banalisées » en langue qu'on ne les « sent » plus. Une synecdoque telle que *L'homme lui tendit une cigarette* ne retiendra pas nécessairement l'attention immédiate, alors qu'une forme telle que *La main (de l'homme) lui tendit une cigarette* serait plus juste, mais aussi plus surprenante.

L'effet de la synecdoque - dans la chanson québécoise comme dans tout autre texte littéraire - vise le focus d'un concept pour jeter sur lui toute l'importance qu'on veut bien lui accorder. Transposée au cinéma, une synecdoque particularisante telle que *Frémir à nouveau contre cette bouche inconnue* (Lemay) pourrait présenter l'image d'une bouche à la grandeur d'un écran, illustrant ainsi toute son importance contextuelle.

LES METASÉMÈMES

Il reste que d'après nos données, les êtres humains mis en scène dans les textes sont - du moins chez les auteurs étudiés - les principaux objets de la synecdoque, particularisante ou généralisante. On pourrait représenter schématiquement ce phénomène synecdochique de la façon suivante:

	PARTICULARISANTE	GÉNÉRALISANTE
ÊTRE HUMAIN	PARTIE DU CORPS Ex.: bouche	LIEU D'HABITATION GÉOGRAPHIQUE Ex.: Moscou

Quant à lui, le phénomène du couplage des synecdoques mène à des figures capitales dans le langage: il s'agit de la métaphore et de la métonymie, que nous allons maintenant aborder.

LES METASÉMÈMES

4.3 MÉTAPHORE

4.3.1 Approche structurale de la métaphore

Tenter de définir la métaphore peut facilement faire l'objet d'une étude complète, étant donné sa complexité constitutive: « La définition de la métaphore est aujourd'hui thème de colloque et il faudrait tout un ouvrage pour faire la synthèse critique de ces analyses »³. Quoiqu'il en soit, la métaphore reste « la figure centrale de toute rhétorique »⁴ et par conséquent, devient « le trope de loin le plus étudié, parce qu'il est un des faits de style les plus représentatif du discours littéraire »⁵.

La métaphore présente une constitution parfois si complexe que certains théoriciens, au cours de l'histoire de la rhétorique, ont été tentés d'éluder les particularités des autres figures du contenu, se servant de ce trope comme *figure fourre-tout*: toutes les figures sémantiques devenaient alors, sans distinctions, des métaphores. Or, quand tout devient métaphore, les nuances propres à la métonymie et à la synecdoque perdent inévitablement leur intérêt et tendent à disparaître.

³ Groupe Mu (1982:92)

⁴ Groupe Mu (1982:91)

⁵ C. Fromilhague et A. Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p.122.

LES METASÉMÈMES

En parcourant les divers ouvrages de rhétorique et de stylistique, nous constatons tout de même un éventail d'approches tropiques qui se recoupent ou qui s'éloignent les unes des autres, avec tout ce que cela comporte de différences terminologiques propres à chaque stylisticien. Il s'avère alors utile de jeter un regard sur quelques auteurs ciblés afin d'éclairer la situation sur les principales approches de la métaphore qu'ils proposent.

Inspiré du structuralisme, comme nous l'avons déjà mentionné, le groupe Mu établit que « la métaphore n'est pas à proprement parler une substitution de sens, mais une modification du contenu sémantique d'un terme » (p. 106). Elle y est définie comme un produit résultant de l'addition de deux synecdoques, soit l'addition d'une synecdoque particularisante et d'une synecdoque généralisante, ou l'inverse.

Le groupe Mu représente la démarche métaphorique par une équation du type

D --> (I) --> A où:

D: Terme de départ

A: Terme d'arrivée

I: Terme intermédiaire

LES METASÉMÈMES

Le terme intermédiaire (I) correspond au terme virtuel, dont la particularité est d'être absent du discours. Cependant, la réduction métaphorique se réalise essentiellement quand le lecteur analyse et comprend ce terme (I). Le terme virtuel peut être mis à jour en décomposant la métaphore dans les constituants synecdochiques qui la structurent:

I --> synecdoque de D

A --> synecdoque de I

Le groupe Mu a montré que la métaphore était ainsi composée à partir du couplage entre deux synecdoques complémentaires, fonctionnant de façon inverse. En tout, deux combinatoires synecdochiques s'avèrent possibles⁶:

a - métaphore référentielle:

Synecdoque généralisante + synecdoque particularisante

b - métaphore conceptuelle:

Synecdoque particularisante + synecdoque généralisante

⁶ La métaphore conceptuelle est purement sémantique et joue sur une suppression-adjonction de sèmes tandis que la métaphore référentielle *est purement physique et joue sur une suppression-adjonction de parties* (Cf. p. 109).

LES METASÉMÈMES

Se réclamant elle aussi d'une perspective structuraliste, Catherine Fromilhague (*Les figures de style*, 1995) élabore sa théorie sur la métaphore, tout comme le groupe Mu, à partir d'une structure tripartite dont les trois termes sont identifiés par le *comparé* (ou thème), par le *comparant* (ou référent virtuel) et par le *motif*, soit l'ensemble des propriétés communes au comparé et au comparant. Le centre invisible de la structure tripartite abolit les catégories sémantiques en procédant à une recatégorisation de l'énoncé; ce centre invisible correspond en outre au référent virtuel décrit par le groupe Mu.

Se ralliant à la plupart des stylisticiens, Fromilhague considère la métaphore comme le trope par excellence:

Nous faisons de la métaphore, et secondairement de sa variante comparative, une figure exemplaire, prototypique des autres, parce qu'elle est potentiellement capable de remplir toutes les fonctions dont une figure peut être investie, résumées par les trois règles: plaisir, émouvoir, instruire. La métaphore résume et symbolise de plus le pouvoir et les limites du langage (1995:88).

On ne peut parler de la métaphore sans glisser un mot sur sa "variante comparative" car la métaphore est souvent définie en terme d'une comparaison dépourvue de son élément comparatif. La métaphore et la comparaison présentent en effet des traits communs "car elles se justifient par un rapport de ressemblance, d'analogie entre deux objets, et le terme générique d'image leur est appliqué" ⁷. À ce sujet, Henri Morier⁸ précise qu'il s'agit là d'une définition traditionnelle et que, si elle restreint quelque peu la théorie, elle détient une part de vérité:

⁷ Bouverot, Danielle, "Comparaison et métaphore" in *Le français moderne*, 1969, no. 2, 3, 4.

⁸ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, p. 676.

LES METASÉMÈMES

La métaphore est considérée comme une comparaison elliptique. Elle opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison. (...) Il suffirait donc de biffer un petit adverbe, dans une « comparaison », pour la transformer en « métaphore »? Et l'on abâtarderait une métaphore en y glissant le même adverbe? C'est pourtant ce qui se passe, bien souvent.

En métaphore comme en comparaison, le principe d'analogie entre un comparé et un comparant refait donc toujours surface et c'est l'originalité du rapprochement analogique entre les deux qui garanti la réussite de la figure résultante.

4.3.2 La métaphore chez les auteurs du corpus

Les auteurs de notre étude, de façon globale, abordent entre eux les mêmes structures métaphoriques. On note entre autres, dans l'analyse, toute une catégorie de figures métaphoriques créées à partir d'un cliché, constituant un « retapage » positif de quelques figures mortes.

Daniel Bélanger créé plusieurs métaphores originales suggérant une parenté plus ou moins affirmée avec le cliché:

- (29) *Ses yeux sont deux printemps*
 (Daniel Bélanger, *Les deux printemps*)

Cette métaphore se laisse rapprocher de la métaphore bien connue:

- (29') *Ses yeux sont des diamants*

LES METASÉMÈMES

Le rapport entre les *yeux* et les *diamants* s'effectue dans une comparaison sous-jacente telle que:

(29") *Ses yeux brillent comme des diamants*

Ici, le rapport s'établit facilement avec le *comparé* (D), le *comparant* (A) et le *référent virtuel* (I):

(D) YEUX	(I) (BRILLER)	(A) DIAMANT
----------	---------------	-------------

Dans la métaphore *Ses yeux sont deux printemps*, l'association sous-entendue correspondant au noyau virtuel formé entre le terme de départ *yeux* et le terme d'arrivée *printemps* est plus difficile à établir; le niveau d'opacité métaphorique s'en trouve ainsi augmenté. Le référent virtuel de la figure pourrait donc être représenté par des hypothèses variables selon les lecteurs, mais qui devraient certainement présenter des recoulements interprétatifs. Nous suggérons pour notre part l'interprétation suivante:

(D) YEUX	(I) (CLAIR)	(A) PRINTEMPS
----------	-------------	---------------

Nous pouvons poser hypothétiquement le référent virtuel *clair* comme élément de comparaison entre le *printemps* et les *yeux*, sachant que le comparant *printemps* convoque à coup sûr une interprétation positive.

(30) *Ses joues sont des torrents*
 (Daniel Bélanger, *Les deux printemps*)

LES METASÉMÈMES

En (30), la métaphore propose le déplacement d'une métaphore elle aussi bien connue, soit *torrent de larmes*. Le comparé (joues) est soumis à un comparant (torrent). Le référent virtuel semble se laisser saisir plus facilement, à première vue:

(D) JOUES (I) (LARMES ABONDANTES) (A) TORRENTS

Ici, comme les joues sont des torrents (et selon notre hypothèse, un torrent de *larmes abondantes*), cela sous-entend qu'elles servent aussi de « support » au torrent:

(D) JOUES (I) (STRUCTURE ROCHEUSE) (A) TORRENTS

(31) *Sur des chemins pavés de chagrin*
(Richard Séguin, *Et tu marches*)

Dans la métaphore *chemin pavé de chagrin*, Séguin revisite le lieu commun *chemin de vie*. Il ne se contente pas de déconstruire le cliché en le modifiant; il en fait l'exploration matérielle. Ainsi, le chemin (de vie), réalité concrète, est pavé d'un matériau abstrait (le chagrin). Reformuler cette métaphore autrement pourrait engendrer une forme telle que:

(31') *Sur les pavés de chagrin*

LES METASÉMÈMES

En (32), nous présentons une métaphore originale de Séguin dont la particularité est d'être composée à partir de deux « sous-métaphores »:

- (32) *Dans ta folie habillée de poésie*
 (Richard Séguin, *Sentiers secrets*)

Une première rupture se situe au niveau du classème *humain / non-humain* appliqué à l'adjectif *habillée*. Ainsi, ce n'est pas une personne (*humain / concret*) qui est habillée, mais une folie (*non-humain / abstrait*). La folie est prise ici non seulement comme une entité concrète (folie habillée), mais aussi comme un objet de possession (ta folie habillée).

L'habileté de cette métaphore est perceptible avec un second élément de sa composition: le substantif abstrait *poésie*. L'auteur réussit, par cette métaphore, à vêtir une entité abstraite (la folie) d'une autre entité abstraite (la poésie, c'est-à-dire ici le *fait poétique*).

<i>Folie</i>		<i>habillée</i>		<i>de poésie</i>
abstrait	=	concret	=	abstrait

- (33) *Ma tête est une machine*
 (Luc De Larochellière, *Douce jalouse*)

LES METASÉMÈMES

Ici, la tête est mise en relation avec une machine dans une structure métaphorique très proche de la comparaison:

- (33') *Ma tête est (comme) une machine*

La tête, avec un classème « humain » est donc comparée métaphoriquement à une machine dont le classème « non-humain » amène une rupture logique. Ainsi, la tête semble fonctionner sur des données programmées, (sous-entendu « dépourvu d'humanité »?):

(D) TÊTE	(I) (PROGRAMMÉE)	(A) MACHINE
----------	------------------	-------------

Lynda Lemay propose une figure métaphorique complexe basée sur une inversion des sèmes logiques:

- (34) *Une larme insensée flottant sur l'amour*
 (Lynda Lemay, *Il y aura toujours*)

Habituellement, il est possible, pour un objet physique quelconque, de flotter sur un liquide. Toutefois, dans la figure, le liquide (larme) flotte sur l'objet, cet objet étant de surcroît abstrait (l'amour). Ce n'est donc pas « du concret » qui flotte sur une larme, mais une larme qui flotte sur « de l'abstrait ».

LES METASÉMÈMES

Le syntagme « une larme insensée » surprend au premier abord par la mise en rapport inhabituelle des termes « insensée » et « larme », provoquant une troisième rupture sémantique puisque l'adjectif *insensé* s'applique généralement à un individu ou à une situation.

- (35) Je parle flou, avec des *nuages d'idées*
 (Lynda Lemay, *Je parle flou*)

Cette métaphore, à la fois quantifiante et qualifiante (nuage) propose une mise en rapport comparative où les idées condensées forment un *nuage virtuel*, soit un *nuage d'idées*. On retrouve fréquemment cette image pour désigner une condensation donnée telle que *nuage d'abeilles*, *nuage de fumée*, *nuage de monde*, à cette différence qu'il s'agit ici d'une condensation d'entités abstraites, soit des *idées*:

Nuage: Condensation de *vapeur*

Nuage d'idées: Condensation d'*idées*

La décomposition des métaphores chez les auteurs met à jour un travail considérable au niveau de la création d'images, jouant sur toute une diversité classématique par la modification des sèmes logiques. Que ce soit par la création de métaphores nouvelles ou la modification d'un cliché métaphorique, le travail d'auteur-stylisticien reste fidèle à la structure tripartite comprenant le comparé (terme D), le comparant (terme A) et le noyau virtuel ou terme intermédiaire (terme I).

LES METASÉMÈMES

Les expressions métaphoriques clichées (ou figures mortes) constituent en soi des “incontournables” et maints exemples repris tels quels peuvent être recensés dans le corpus. Chez Séguin, Bélanger et De Larochellière, la proportion des métaphores dites “mortes” est relativement faible alors que chez Lemay, la proportion de ces clichés métaphoriques paraît plus importante.

C'est surtout dans la chanson *Drôle de mine* que se regroupent bon nombre de ces images mortes, ces dernières jouant un rôle de proue dans la stratégie de présentation du texte dont la visée principale est de mettre en relation un homme (humain) et un crayon (objet).

Voici en gros quelques exemples non détaillés d'emprunts métaphoriques extraits du corpus:

- (36) *Être à bout d'nerfs*
Se casser la tête
Se payer la tête (de quelqu'un)
Faire la tête
Finir en poussière
Broyer du noir
(Lynda Lemay, *Drôle de mine*)

- (37) *Faire l'autruche*
(Daniel Bélanger, *L'autruche*)

- (38) *Refaire sa vie*
(Luc De Larochellière, *Kunidé*)

- (39) *Les rêves brisés*
(Richard Séguin, *Sous les cheminées*)

LES METASÉMÈMES

4.3.3 Approche cognitive de la métaphore

Même si le groupe Mu défend une théorie essentiellement structurale de la métaphore, nous croyons utile de jeter un coup d'oeil sur un autre type d'approche proposant une vision différente, mais toute aussi réelle de la métaphore. Afin d'établir un parallèle permettant une ouverture plus large du phénomène métaphorique, le type d'approche que nous convoitons concerne l'aspect cognitif du langage, représenté par la conceptualisation d'une pensée métaphorique.

Élaborée par Lakoff et Johnson⁹, cette théorie fait état de l'envergure de la métaphore dépassant le strict niveau langagier:

La métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. Notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique (1985:13).

Dans leur étude, Lakoff et Johnson abordent la question des métaphores ontologiques concernant la manière de percevoir des événements, des émotions ou des idées comme des entités ou des substances. Ces métaphores sont considérées comme nécessaires dans la mesure où elles permettent d'analyser rationnellement les expériences humaines. Les métaphores ontologiques les plus courantes sont les personnifications, où un objet physique est conçu comme une personne.

⁹ Lakoff et Johnson (1985), *Les métaphores dans la vie quotidienne*.

LES METASÉMÈMES

Les métaphores ontologiques proposent deux concepts importants, soit le *concept structurel* et le *concept d'orientation*, admettant tous deux l'existence de métaphores de base à partir desquelles on obtient des métaphores dérivées. Nous allons donc approfondir quelque peu l'application de ces concepts chez les auteurs à l'étude, chez qui nous avons retrouvé une pratique métaphorique ontologique.

4.3.4 Métaphores cognitives chez les auteurs du corpus

On peut, grâce au cadre d'analyse offert par Lakoff et Johnson, observer que la plupart des auteurs reprennent à leur compte la métaphore de base « Le temps c'est de l'argent » à travers quelques métaphores dérivées où le temps (entité abstraite) est perçu comme une entité concrète, c'est-à-dire en terme d'argent:

- (40) *S'offrir du temps*
(Richard Séguin, *Ensemble*)

 - (41) *L'été avait tout son temps*
(Richard Séguin, *Sous les cheminées*)

 - (42) *Le temps je l'ai volé*
(Richard Séguin, *Avec toi*)
-

LES METASÉMÈMES

- (43) *Donner mon temps*
 (Daniel Bélanger, *Sortez-moi de moi*)

- (44) *Tu perds pas de temps*
Tu prends pas le temps
Tu prends le temps
 (Lynda Lemay, *L'adolescent X*)

On voit bien, par cette démonstration, que la mise en matière du temps par l'emploi d'une verbalisation propre à l'argent permet de concrétiser, dans la pensée, l'abstrait par le concret. Ces métaphores extraites du corpus sont en réalité le simple reflet d'un phénomène langagier courant pratiqué chez tous les locuteurs dans la vie quotidienne.

Le même principe s'applique pour le concept métaphorique d'orientation, lui aussi exploité chez les auteurs étudiés. Citons quelques exemples intéressants d'expressions métaphoriques où le négatif est situé vers le bas (plus précisément par terre) et où le positif est situé vers le haut (plus précisément dans les airs):

Orientation vers le haut (positif) dans un rapport au ciel:

- (45) *L'espoir c'est l'aube nouvelle*
 (Daniel Bélanger, *Quand le jour se lève*)

- (46) *Libre comme l'air*
 (Daniel Bélanger, *Le parapluie*)

- (47) *L'envol était si doux*
 (Luc De Larochellière, *Le mur du silence*)

LES METASÉMÈMES

Orientation vers le bas (négatif) dans un rapport au sol, à la pesanteur, à la poussière:

- (48) *La terre m'enterre*
(Daniel Bélanger, *Quand le jour se lève*)
- (49) *Son secret devient pesant*
La mémoire te laisse sur le trottoir
(Richard Séguin, *Les bouts de papier*)
- (50) *Tu traînes ton ombrage sur l'avenue Foch*
(Luc De Larochellière, *Avenue Foch*)
- (51) *Tordu par terre*
(Luc De Larochellière, *Tu crack Marcel*)
- (52) *Avant que le sol ne s'effondre*
Qu'elle aille embrasser son ombre
(Luc De Larochellière, *Martha*)
- (53) *Moi aussi ça m'énerve*
De finir en poussière
(Lynda Lemay, *Drôle de mine*)

Pour leur part, les métaphores ontologiques dites de *personnification* sont nombreuses pour l'ensemble du corpus, mais utilisées à des fréquences diverses selon les auteurs. Par exemple, la personnification s'illustre avec force chez Lemay, alors qu'elle se fait beaucoup plus discrète chez De Larochellière.

LES METASÉMÈMES

Quelques occurrences illustrent bien la façon dont les auteurs personnifient des objets inanimés, ou plus justement des entités possédant le trait *non-humain*, en leur prêtant un trait *animé-humain* déclaré par le verbe. Chez tous les auteurs, mais à divers degrés, on observe la personnification d'entités abstraites animées par une action humaine:

- (54) Vous les *bonheurs célestes* (bonheur / venir)
Vous qui *veniez* dans ma cambuse
(Daniel Bélanger, *Opium*)

(55) Mais le *temps se promène* (temps / se promener)
Dans nos appartements
(Lynda Lemay, *Femme d'un Sex Symbol*)

(56) La *misère qui se tait* (misère / se taire)
(Richard Séguin, *Terre de Caïn*)

(57) Avant que le *sommeil* ne m'ait *trahi* (sommeil / trahir)
Pour *endormir* ma douce *jalousie* (jalousie / endormir)
(Luc De Larochellière, *Douce jalousie*)

On observe également, à travers les textes étudiés, la personnification d'entités concrètes animées, elles aussi, par une action humaine:

- (58) Parce que vous êtes toujours là
Quand même la *nature ferme les bras*
(Lynda Lemay, *Entre vous deux*) (nature / fermer les bras)

(59) Dans mes *brouillons qui déraisonnent*
(Lynda Lemay, *Je parle flou*) (brouillons / déraisonner)

LES METASÉMÈMES

- (60) La *terre* brûlant
Donne au feu sa misère à brûler
(Daniel Bélanger, *Cruel*) (terre / donner)
(misère / brûler)

(61) Le *soleil* s'endort
Sur la lignée de wagons
(Richard Séguin, *Sous les cheminées*) (soleil / s'endormir)

(62) J'ai un *robot* culinaire
...
Qui ne *dérange* personne
Mais n'*répond* pas au téléphone
(Luc De Larochellière, *La machine est mon amie*) (robot / déranger)
(répondre)

Chez Lynda Lemay, la personnification joue un rôle stylistique important car on relève, dans son oeuvre, au moins trois textes où un objet physique est considéré comme une personne: le coeur dans *Jolie prison*, le crayon dans *Drôle de mine* et les portes dans *L'oeil magique*.

Lemay, dans l'ensemble du texte *Jolie prison*, personnifie le cœur en le traitant non plus comme une partie de l'être humain, mais comme un être en lui-même. Pour en arriver à un tel résultat, elle prête au cœur un comportement *animé-humain* en le dotant d'une sensibilité humaine, comme en témoignent ces quelques extraits:

- (63) *On l'a trouvé et libéré
On lui a fait croire qu'on l'aimait
Et mon petit coeur a tout gobé
Il est revenu me voir après
Avec des plaies à me montrer*

LES METASÉMÈMES

- (64) *Ça pas pris d'temps avant qu'y
revienne
En pleurant comme une
Madeleine
Alors j'l'ai pris et j'l'ai bercé*

Richard Séguin fait appel au même principe dans le texte *C'est l'heure*, en prêtant un caractère humain, non pas à une partie de l'humain (comme le cœur, chez Lemay), mais bien à une entité abstraite: *l'heure*. Quelques extraits du texte montrent bien comment Séguin procède à cette animation:

- (65) *C'est l'heure qui a soif d'entendre ta voix
L'heure qui frissonne d'être à tes côtés*
- (66) *C'est l'heure qui arrive à dire: "Je m'en fous"
C'est l'heure qui est prête à tout recommencer
C'est l'heure qui se tient debout malgré tout
C'est l'heure qui se donne sans rien demander*

Lemay va plus loin encore dans le cas du texte *Drôle de mine* où elle instaure une stratégie de *personnification comparative* mettant en relation un crayon (inanimé-concret) avec un homme (animé-humain-concret). Dans le texte, Lemay parle à son crayon comme si elle s'adressait à un homme:

- (67) *C'pas ma faute si des fois
C'est en plein restaurant
Que j'ai envie de toi
Devant d'autres clients*
- Tu peux t'compter chanceux
J'suis juste un peu bohème
Tu vivras peut-être pas vieux
Mais tu sais que je t'aime*

LES METASÉMÈMES

Dans la chanson *L'oeil magique*, les portes sont pour leur part mises en relation avec différents types de femmes. Il ne s'agit plus simplement, dans ces deux textes de chanson, de prêter des actions humaines à des objets inanimés, mais plutôt de les mettre en rapport de comparaison direct avec l'être humain. Le procédé consiste plus précisément en l'animation d'un objet par l'octroi d'une caractéristique humaine ou, à l'inverse, par une caractéristique pouvant être retournée vers l'humain:

PORTE	<i>inanimé</i>	<i>objet</i>	<i>concret</i>
FEMME	<i>animé</i>	<i>humain</i>	<i>concret</i>

L'effet principal du texte vient de ce que les verbes et les adjectifs se rapportant aux portes deviennent des propriétés de la femme par transfert, créant ainsi toute une gamme d'images, allant du cliché à l'inusité:

TRANSFERT VERBAL	
PORTE	FEMME
Ouvrir	S'ouvrir (le cœur)
Claquer	Claquer (les nerfs)
Grincer	Grincer (les dents)
Défoncer	Se défoncer (dans quelque chose)
Décrocher	Décrocher (de quelque chose)
Verrouiller	Se verrouiller (se fermer)
Craquer	Craquer (pour quelque chose)

LES METASÉMÈMES

4.3.5 Synthèse partielle

On se rend compte, à la lumière des quelques métaphores observées, que le travail de création des auteurs de la chanson québécoise rejoint les structures théoriques proposées par les divers ouvrages stylistiques et rhétoriques reconnus. Nous croyons que si les métaphores du corpus se démarquent, cela se fait par le biais du *comparé*, que nous considérons comme le point de départ du processus métaphorique.

Dans la chanson québécoise, on remarque une forte tendance à la métaphorisation de l'être humain, où toutes les parties du corps - servant de comparé - se voient attribuer un comparant. Nous avions déjà relevé les mêmes constatations concernant la synecdoque, où l'être humain est souvent prétexte à la création d'une figure.

Nous pourrions expliquer ce phénomène du fait qu'un texte littéraire - la poésie sonorisée dans notre cas - est nécessairement transmis par une vision humaine. C'est donc à partir d'un être humain qu'un texte peut être créé: cela pourrait ainsi expliquer en partie pourquoi celui-ci fait l'objet de nombreuses figures stylistiques, au niveau sémantique surtout.

LES METASÉMÈMES

On peut donner une liste sommaire de quelques exemplaires métaphoriques reliés à une partie du corps, illustrant bien le rapport fréquent à l'humain dans la chanson:

- (67) *Tes yeux sont des flots bleus*
(Daniel Bélanger, *Quand le jour se lève*)

- (68) *Ses yeux sont deux printemps*
Ses joues sont des torrents
Son cœur est une fête
(Daniel Bélanger, *Les deux printemps*)

- (69) *Le cœur à ciel ouvert*
(Richard Séguin, *Avec toi*)

- (70) *Tu coules dans mes veines*
(Richard Séguin, *Sentiers secrets*)

- (71) *Y'a un boulet noir*
Dans le cœur de Martha
(Luc De Larochellière, *Martha*)

- (72) *Mon cœur est en bataille*
(Luc De Larochellière, *Douce jalousie*)

- (73) *Et mon petit cœur a tout gobé*
(Lynda Lemay, *Jolie prison*)

- (74) *Fallait qu'ça laisse des cicatrices au bord*
Du cœur, de l'âme
(Lynda Lemay, *On m'a fait la haine*)

LES METASÉMÈMES

Les figures métaphoriques du corpus, comme nous l'avons vu, incluent aussi très fréquemment le principe de la personnification. Par contre, nous avons relevé très peu de comparaisons affirmées, même si certaines structures métaphoriques laissent clairement voir un mode de création par suppression du comparatif. Peut-être que cet effort pour éviter la comparaison afin de tendre vers la métaphore traduit-il un souci esthétique pleinement conscient de la part des auteurs? Sans doute, pensons-nous.

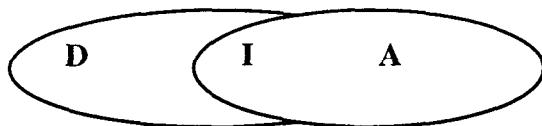
4.4 MÉTONYMIE

4.4.1 Approche structurale de la métonymie

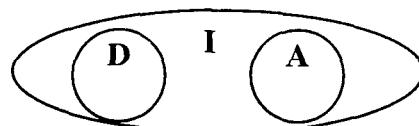
Le groupe Mu fait ressortir la métonymie comme le complément de la métaphore: « dans la métaphore, le terme intermédiaire est englobé, alors que dans la métonymie il est englobant » (p. 118). La métaphore fait intervenir des sèmes inclus dans les termes (comparé et comparant) alors que de son côté, la métonymie s'occupe de faire intervenir des sèmes connotatifs, c'est-à-dire des sèmes « contigus au sein d'un ensemble » (p. 118). On peut rendre compte schématiquement, dans un tableau emprunté au groupe Mu, de la démarcation entre la métaphore et la métonymie pour mettre en valeur le fonctionnement du terme intermédiaire (ou terme virtuel) pour chacune de ces deux figures.

 LES METASÉMÈMES

MÉTAPHORE



MÉTONYMIE



On remarque que la plupart des théoriciens qui s'occupent à définir la métonymie se servent, pour expliquer son fonctionnement, des catégories de connotation bien connues entre les termes, soit celles que nous utilisons le plus fréquemment: *contenant/contenu*, *producteur/produit*, *matière/produit fini*, *cause/effet*, etc. Cela explique pourquoi on entend souvent dire que la métonymie fonctionne par *relation de contiguïté* ou, pour reprendre le terme de C. Fromilhague, par *implication logique*. D'autres théoriciens, comme H. Morier, parleront d'un rapport de *voisinage*, de *coexistence* ou d'*interdépendance*, même si ce rapport est moins étroit que celui commandé par la synecdoque¹⁰:

Les déplacements métonymiques sont infinis, et plus arbitraires que les déplacements synecdochiques, qui s'appuient sur des relations inaliénables entre référents. On a pu ainsi décrire la métonymie comme le plus arbitraire et le plus immotivé des tropes.

¹⁰ C. Fromilhague, *Les figures de style*, (1995:66). Nous lui empruntons la citation de Todorov.

LES METASÉMÈMES

4.4.2 La métonymie chez les auteurs du corpus

Aborder la métonymie chez les auteurs est déjà un peu plus complexe. En effet, les rapports de contiguïté de chaque figure métonymique sont variables parce que tantôt logiques, tantôt quasi immotivés. Nous verrons quand même jusqu'où l'imaginaire créateur des auteurs peut s'étendre par leurs textes.

Un cas de métonymie particulièrement bien construite se retrouve chez Daniel Bélanger dans la chanson *Le parapluie*:

- (75) M'apostrophe une jeune fille
Une maille à la cheville

Dans cette figure, la maille en question est située à coup sûr dans un bas de nylon, au niveau de la cheville, mais non dans la cheville même. Nous pouvons ainsi déduire une figure métonymique fondée sur un rapport de voisinage. On pourrait relever le processus inverse à cette figure qui lui, ne saurait trouver d'équivalence sémantique puisqu'il ferait disparaître toute indication quant à l'endroit où se trouve l'entaille:

- (75') M'apostrophe une jeune fille
Une entaille au bas de nylon

LES METASÉMÈMES

Dans la figure (76), un déplacement comparatif se glisse:

- (76) C'est froid je lis
Dans l'équateur de mon lit
 (Daniel Bélanger, *Monsieur Verbêtre*)

L'équateur, par référence à son climat très chaud, vient remplacer le mot *chaleur*. L'Équateur représente donc la chaleur (et peut-être aussi l'humidité) et de plus, il est appelé implicitement dans le vers précédent par son contraire: « C'est froid ».

Une métonymie bien souvent utilisée, mais passant facilement inaperçue, réside dans le verbe *descendre* au sens de *tuer*, dans une relation de type *cause/effet* pouvant être représentée de la façon suivante:

Tuer --> mourir --> tomber --> descendre (au sol)

Bélanger reprend cette métonymie dans le cas d'un oiseau, motivant ainsi davantage l'emploi du terme *descendre*:

- (77) Il peut en *descendre*
 Si le chasseur est bien informé
 Des dizaines sur l'étang
 Encore que pour se rendre
 Faut-il une voiture équipée
 Jusqu'au bois ou jusqu'au champ
 Éviter le mal au faisan
 Puis chemin faisant s'en retourner
 (*Quatre saisons dans le désordre*)

LES METASÉMÈMES

De son côté, Richard Séguin présente une métonymie dont le déplacement réside dans la photographie d'un enfant, faisant ainsi passer la représentation d'une personne à la personne même:

- (78) *Dans une valise, dans un passeport*
 Comme un porte-bonheur
Un enfant qui sourit
 D'un air moqueur
 (Le papa de fin de semaine)

On remarque dans cette métonymie une coloration fortement synecdochique parce qu'on généralise la photo de l'enfant à l'enfant même, comme si ce dernier se trouvait effectivement dans la valise.

Une autre métonymie puisée chez Séguin propose une piste de décodage intéressante dans la chanson *Les bouts de papier*:

- (79) Y'écrit son roman sur les *lignes blanches*
 Comme à chaque fois, tout disparaît

Un déplacement de la page blanche à la ligne blanche, pour supposer un rapport à la drogue, provoque un effet d'étrangeté réussi puisque généralement, on écrit mieux sur des lignes noires. L'ajout du vers « Comme à chaque fois tout disparaît » vient encourager les soupçons quant à savoir s'il s'agit bien de drogue.

LES METASÉMÈMES

On rencontre un peu le même principe métonymique pour évoquer la drogue dans une strophe tirée de la chanson *Avenue Foch* de Luc De Larochellière:

- (80) Ambassadeurs, grands armateurs
T'offrent la *poudre blanche*

Encore une fois, le concept n'est pas nommé directement: la drogue est identifiée par le syntagme *poudre blanche*.

Luc De Larochellière propose aussi une figure composée de deux procédés métasémémiques différents:

- (81) T'as mal aux pieds
Sur tes *talons hauts*
(*Avenue Foch*)

Le terme bien connu *talons hauts* pour désigner les *escarpins* constitue en effet un bon exemple de double processus métasémémique passant de la métonymie à la synecdoque particularisante.

D'abord, la partie de l'escarpin qui prolonge le talon jusqu'au sol doit son nom à un rapport de voisinage étroit avec la partie du corps qu'il côtoie, c'est-à-dire le talon, d'où la métonymie résultante. La synecdoque particularisante, de son côté, intervient au moment où l'on désigne l'ensemble de l'escarpin par cette partie spécifique qui semble le mieux le caractériser. Cela dit, le sème particularisant *talon haut* constitue un élément de l'organisation conceptuelle de l'escarpin qui permet de le distinguer dans un ensemble référentiel plus vaste; celui des chaussures.

LES METASÉMÈMES

Lynda Lemay présente une métonymie teintée du principe de la litote, en abordant un événement - le mariage - par un de ses éléments représentatifs; la métonymie découle d'abord de la relation entre un contenant - la robe blanche - et son contenu: le mariage.

- (82) J'ai jamais parlé de *robe blanche*
 (Lynda Lemay, *J'ai jamais dit*)

Par ce procédé, Lemay crée une figure qui en dit moins (robe blanche) pour en dire plus (mariage), sans doute dans le but d'éviter de créer un choc à son narrataire. Précisons ici que l'aspect de la litote dans cette figure est « senti » d'instinct, et que nul repère linguistique ne pourra venir défendre cette avancée.

On est alors à même de constater, à partir de ces quelques exemples, que la création métonymique se base essentiellement sur une quelconque relation par implication logique. Qu'il s'agisse de clichés ou de figures plus créatives, un « rapport de voisinage » est toujours décelable:

Relation de contiguïté *producteur/produit*:

- (83) Il roule dans la *cadillac* de Dieu
 (Luc De Larochellière, *Sauvez mon âme*)
- (84) En nous servant du *champagne*
 Ou du *cognac*
 (Luc De Larochellière, *Michèle*)

LES METASÉMÈMES

Relation de contiguïté *matière/produit fini*:

- (85) Et un *fer* à repasser pré-programmé
(Luc De Larocheillière, *La machine est mon amie*)
- (86) J'en voulais juste un tout petit *verre*
J'me contenterais du fond d'ta bière
(Lynda Lemay, *C'est vendredi*)

Relation de contiguïté *contenant/contenu*:

- (87) On s'ouvre quelques *bouteilles*
Ou bien un *compte* en banque
(Luc De Larocheillière, *Ma génération*)

Relation de contiguïté *analogique*:

- (88) On en dit beaucoup pour une *queue*
(Tous les hommes)

LES METASÉMÈMES

4.4.3 Synthèse partielle

Bien que nous devons généralement nous restreindre aux figures les plus représentatives retracées dans le corpus, les métonymies créatives présentées par les auteurs montrent bien jusqu'à quel point le rapport de contiguïté peut s'étendre pour donner des résultats surprenants. Le fait est que la métonymie est un trope permettant réellement aux auteurs d'établir des réseaux associatifs inusités, voir illimités; moins elles sont motivées, plus ces associations sont opaques et plus grande est la portée de l'Éthos. Les lectures qu'on peut en faire suscitent alors un décodage énergique nous permettant de savourer la nouveauté des images métonymiques.

4.5 OXYMORE

4.5.1 Approche structurale de l'oxymore

La figure de l'oxymore comporte l'association de deux mots en contradiction, habituellement un substantif accompagné d'un adjectif. Dans l'oxymore, « un des termes possède un sème nucléaire qui est la négation d'un classème de l'autre terme » (Groupe Mu, p. 120). Ainsi, dans un exemple puisé chez Corneille:

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

Le substantif *clarté* propose le classème « lumineux » qui lui, est nié dans l'adjectif *obscure*.

LES METASÉMÈMES

4.5.2 L'oxymore chez les auteurs du corpus

Les quelques exemples d'oxymores tirés du corpus font de même appel au principe de contradiction entre deux mots voisins. Les exemples les plus représentatifs de l'oxymore se retrouvent dans la poésie de Bélanger, de De Larochellière et de Lemay. Il s'agit, chez Bélanger, d'une référence intertextuelle empruntée au théâtre classique, remettant en scène cet oxymore bien connu de Corneille que nous avons déjà servi à titre d'exemple:

- (89) Tout boire le *clair-obscur*
 (Daniel Bélanger, *Quand le jour se lève*)

Chez De Larochellière, l'oxymore se présente dans la chanson *Ma génération* et réside dans la mise en relation contraire entre un nom et son adjectif:

- (90) J'suis assis au bistro
 Des *vieux enfants* perdus

où l'un des sèmes fondamental du substantif *enfant* > "jeune" est contredit par l'adjectif qui le précède: "vieux".

Chez Lynda Lemay, on retrace une figure que nous pourrions qualifier d'oxymore, encore que son interprétation soit relative car elle joue sur un ensemble de sèmes connotatifs:

- (91) *Jolie prison*
 (Jolie prison)

LES METASÉMÈMES

Au delà de sa dénotation, le substantif *prison*, connote souvent la *désolation*, la *monotonie* et même la *laideur*. On s'étonne ainsi de la proximité du mot *jolie* pour qualifier *prison*. Cependant, la figure prise en co-texte permet de voir que la prison dont il est question est en réalité une guitare, et que les barreaux de cette prison en sont les cordes. La particularité de cet oxymore est donc celle d'être greffé à un trope préalable, relevant du principe métonymique.

4.5.3 Figure connexe: l'antithèse

Nous avons remarqué que les figures de contradiction relevées chez les auteurs du corpus visent le plus souvent à mettre en relation indirecte deux termes contraires. Ce procédé ressemble à l'oxymore, mais il relève en réalité de l'antithèse, ce qui nous oblige à effectuer un bond rapide du côté des métalogismes.

Dans le but d'octroyer une certaine base linguistique à une figure issue du domaine logique, disons que l'antithèse, comme l'indique le groupe Mu, fonctionne à partir d'une structure d'adjonction où *A n'est pas non-A*. Les termes opposés ainsi réunis doivent cependant présenter des sèmes en communs.

Dans le corpus, la plupart des figures proposant des termes en contradiction sont des antithèses (et non des oxymores):

- (92) J'ai jamais vu l'*amour*
 Créer de la *haine* de cette façon
 (Daniel Bélanger, *Sèche tes pleurs*)

LES METASÉMÈMES

- (93) Que le *sud* de la fille lui fasse du *nord*
(Daniel Bélanger, *Sèche tes pleurs*)
- (94) Qui t'aime et qui t'adore
Puis qui se *hait d'aimer* si fort
(Daniel Bélanger, *Imparfait*)
- (95) Tous les *hommes* ne sont pas si *durs*
Toutes les *femmes* ne sont pas si *douces*
(Luc De Larochellière, *Tous les hommes*)
- (96) On a tout *vrai*, on a tout *faux*
(Luc De Larochellière, *Tous les hommes*)
- (97) *Armée pour la paix*
(Richard Séguin, *Protest Song*)

Fait intéressant, le texte de la chanson *Montre-moi* de Lynda Lemay est construit sur toute une association de figures « antithétiques ». Cela est représentatif de la poésie de Lemay, car comme nous l'avons vu chez elle, l'exploitation d'une figure se concentre souvent dans un texte donné au lieu d'être distribuée sur plusieurs textes.

Voici quelques strophes en vrac tirées de la chanson *Montre-moi* où nous pouvons apprécier la dynamique engendrée par l'adjonction de termes en opposition, présentés qui plus est, dans une structure symétrique, faisant davantage ressortir le procédé:

- (98) J'vois qu'le côté de toi qui *rit*
Montre-moi le côté qui *pleure*
J'vois qu'le côté de toi *rêveur*
Montre-moi le côté *pratique*
J'vois qu'le côté de toi *brûlant*
Montre-moi le côté *glacé*
J'vois qu'le côté de toi qui *brille*

LES METASÉMÈMES

Montre-moi le côté *rouillé*
 J'vois qu'le côté de toi *visible*
 Montre-moi le côté *secret*
 J'vois qu'le côté de toi *jaseur*
 Montre-moi l'or de ton *silence*
 J'vois qu'le côté de toi qui *gagne*
 Montre-moi le côté *perdant*
 (Lynda Lemay, *Montre-moi*)

Certaines antithèses peuvent présenter, en bonus, un effet comique; le groupe Mu soutient toutefois que le “ comique n'est qu'un ethos particulier (qui) ne concerne pas la structure générale de l'antithèse ” (p. 136). Nous avons quand même relevé un cas où l'antithèse provoque un certain effet comique:

- (99) Tout le monde veut être une *star*
 Mais personne veut être une *planète*
 (Luc De Larochellière, *Cash City*)

L'habileté de cette figure réside dans le fait de réunir deux termes relevant du même champ - celui de l'univers (*star* et *planète*) - mais complètement opposés de par leur symbolisme, la *star* référant au statut de vedette adulée, la *planète* référant au phénomène de l'obésité, qualité inverse à l'idée préconçue qu'on peut se faire d'une vedette.

LES METASÉMÈMES

4.6 SYNTHÈSE GÉNÉRALE

En somme, les auteurs et leur travail sur les figures du contenu est semblable. Pour les besoins d'un texte donné, tel auteur visera tantôt une création, tantôt la récupération d'un cliché. Chaque auteur procède à la création de nombreuses figures originales, mais la véritable différence entre chacun d'eux se situe au niveau quantitatif. On retrouve de ce fait beaucoup plus de figures nouvelles chez Bélanger que chez Lemay.

Ceci n'a toutefois aucune incidence sur la qualité des textes d'auteurs. La création prolifique des figures rhétoriques chez Bélanger confère à son oeuvre une originalité traduisant bien la vision particulière du monde que celui-ci cultive. Ce faisant, les "nouveautés rhétoriques" qu'il propose éloignent du même coup son oeuvre des lieux communs, le lecteur ou l'auditeur se retrouvant alors plus ou moins projeté en terrain inconnu; chez Lemay, les figures connues confèrent à son oeuvre ce climat de confiance qui la distingue des autres.

Luc de Larochellière et Richard Séguin, de par leurs figures, se rapprochent à l'occasion du niveau métalogique. Cela s'observe encore mieux lors de l'étude des figures dans la saisie du texte entier. L'ironie est l'une des figures du domaine des métalogismes qui caractérise bien ces deux auteurs. En effet, on a remarqué en cours d'analyse que De Larochellière et Séguin s'amusent souvent à poser une affirmation pour affirmer le contraire. Par exemple, dans la chanson *Sauvez mon âme*, De Larochellière présente une ironie dans la séquence suivante:

*Nous parlera de Dieu et son amour
Beau discours*

LES METASÉMÈMES

Sans être linguistiquement appuyable, il reste qu'un lecteur averti sentira la nuance d'un certain effet ironique. On peut donner un autre exemple d'ironie retracé chez Séguin avec l'adjectif *belle* qualifiant la société qui prend, dans le ton de la chanson *Protest Song*, une signification apparemment contraire:

*Le Président s'avance
Il est fier de rappeler
Qu'on fait tous partie
D'une belle société*

Il est nécessaire de rappeler, en cette fin de chapitre, que la synthèse rhétorique des poètes que nous effectuons ne vise surtout pas à les cantonner dans des styles particuliers et limitatifs: nous cherchons simplement à décrire les faits de langue tels que perçus pour en déceler l'essence. Cela dit, l'ultime vérité est dans l'éthos, et l'éthos est libre.

CONCLUSION

L'application de la grille des métaboles du groupe Mu aux textes d'auteurs-compositeurs-interprètes québécois que nous avons ciblés pour cette étude a permis de montrer que la chanson québécoise est un genre poétique à part entière, certes, mais un genre poétique possédant sa spécificité tout en rejoignant le cadre plus général de la poésie chantée universelle. Nous avons vu ainsi, au cours des chapitres, quelles figures façonnaient plus exactement le cadre de la chanson au niveau de l'expression et du contenu.

Figures représentatives de la chanson à texte

Au niveau des métaplasmes, les *apocopes*, les *syncopes* et la *synonymie* ont joué un rôle important sur les formes standard de la langue en les transformant en formes plus orales. Une particularité des textes de chansons des auteurs étudiés est donc cette teinte québécoise qu'on peut y déceler.

Nous pourrions cependant présenter une objection, car opérer une suppression à un élément du lexique pour calquer la forme parlée, est-ce véritablement un acte stylistique? Il faut nuancer ici l'apport réel de la créativité dans ce type de figures; la plupart des opérations de suppression retracées dans le corpus ne visaient pas tant une nouvelle modification du lexique qu'une reprise systématique de phénomènes déjà connus et depuis longtemps utilisés dans la langue.

Si on veut souligner la caractéristique fondamentale de la poésie sonorisée, elle résiderait sans doute dans la figure métataxique de l'*anaphore* et de la *répétition anaphorique*. On constate en effet que cette figure prévaut en chanson parce qu'elle permet la mémorisation rapide du refrain ou d'une partie de celui-ci. De concert avec la reprise de la structure musicale, la répétition anaphorique tient le rôle de *leitmotiv* de la chanson, c'est-à-dire un rôle *charnière* constitué d'un ensemble de syntagmes qui s'inscrivent pour longtemps dans la mémoire individuelle et collective.

Le succès des anaphores est aussi tributaire d'autres figures secondaires qui viennent se greffer à son fonctionnement, principalement les *accessoires* indispensables que sont la *rime*, l'*allitération*, l'*assonance* et la *paronomase* qui contribuent à sa *mise en son*, c'est-à-dire à son esthétique auditive. Bien entendu, l'anaphore n'est pas exclusive aux textes de chansons québécoises, mais s'inscrit dans l'ensemble beaucoup plus vaste de la chanson occidentale principalement fondée dans une structure *couplets-refrains*.

Si les particularités des figures de l'expression se laissent facilement approcher, il en va autrement des figures du contenu. Nous avons observé une tendance synecdochique, métaphorique et métonymique souvent axée sur l'*être humain*. Cela reflète une particularité du corpus, certes, mais il faudrait sans doute établir une comparaison avec d'autres corpus de chansons à texte francophones pour vérifier s'il s'agit bien d'une tendance exclusive à la chanson québécoise ou si, au contraire, le phénomène s'observe ailleurs.

En définitive, le poème de chanson , en s'insérant dans un espace musical, poursuit comme but principal de livrer un message; les figures stylistiques présentes dans la chanson ne visent pas en premier lieu l'opacité littéraire, mais plutôt un effet d'*esthétisme effectif* favorisant la communication du message. De ce fait, nous pouvons affirmer que la chanson québécoise se distingue autant du point de vue thématique que linguistique.

Chanson et contexte

Un bon texte de chanson doit se développer de pair avec le contexte culturel et historique du moment. Les classiques des chansonniers québécois auront en outre réussi le double défi de livrer un message stylistiquement efficace pouvant traverser les âges de par leur caractère à la fois situationnel et intemporel. À titre d'exemple, on peut référer à l'oeuvre chansonnière des années 70 qui fût bien souvent axée sur la politique afin de défendre le nationalisme.

La chanson des années 90 est le résultat de toute cette évolution historique. En conséquence, sa vision s'est élargie et elle présente une multiplicité de thèmes propres à une réalité québécoise contemporaine insérée à la fois dans une culture européenne et américaine. Ainsi, la description de la terre et de la nature cède plus souvent sa place à l'exploration de l'espace et à la technologie; le thème de la famille cède plus souvent sa place à l'individualisme des couples sans enfants et à leurs problèmes...

Éthos musical et chanson

En terminant, nous voudrions revenir brièvement sur l'éthos du discours intimement lié à l'éthos musical. Quoique l'analyse des arrangements musicaux ne fût point abordée, il convient d'en glisser mot afin de lui redonner ses lettres de noblesse.

Si un nombre impressionnant de compositeurs classiques ont pu faire passer toute une gamme d'émotions à partir de symphonies, on peut voir jusqu'à quel point l'aspect musical à lui seul participe à cet appel des sens. Une des principales problématique de la chanson pourrait d'ailleurs consister à déterminer où se situe la limite entre *texte* et *musicalité*.

De par son appellation, la chanson à texte pourrait suggérer que c'est le texte qui prime sur la musique. On peut facilement le concevoir chez Félix Leclerc, par exemple, où l'aspect musical est relégué au second plan. Chez les auteurs de notre étude, on peut attribuer un juste dosage entre texte et musique, encore que l'avènement de la musique artificielle produite à partir des synthétiseurs réactive à tout moment la question de l'émotivité musicale. Il reste que la substance sonore - représentée par la musique et la voix de l'interprète - participe elle aussi, dans une autre mesure, à l'épanouissement de l'éthos.

En définitive, la chanson demeure un art complexe offrant de multiples possibilités structurelles. La symbiose des éléments qui la composent propose plus d'une piste de recherche, et sur cette lancée, plusieurs études pourraient venir se greffer à notre analyse afin d'approfondir le cadre de la chanson québécoise et, plus généralement, celui de la chanson universelle .

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

(A) OUVRAGES SUR LA CHANSON

AMONT, Marcel (1994), *Une chanson, Qu'y-a-t-il à l'intérieur d'une chanson?*, Paris, Éditions du Seuil.

AUBÉ, Jacques (1990), *Chanson et politique du Québec*, Montréal, Éditions Triptyques.

BÉGIN, Denis et Richard PERREAU (1987), *La chanson québécoise*, Cap-de-la-Madeleine, Éditions du Réseau « U ».

BÉGIN, Denis & Al. (1993) *Comprendre la chanson québécoise*, Ottawa, Département des sciences de l'éducation, Université du Québec à Rimouski.

CHAMBERLAND, Roger et André GAULIN (1994) *La chanson québécoise de la Bolduc à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche éditeur.

GIROUX, Robert & Al (1985), *La chanson en question*, Montréal, Éditions Triptyques.

GIROUX, Robert & Al (1987), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Éditions Triptyques.

GIROUX, Robert & Al (1991), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Éditions Triptyque / Siros Alternatives.

GIROUX, Robert & Al (1993), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Éditions Triptyques.

HERBIER (L'), Benoît (1974), *La chanson québécoise, des origines à nos jours*, Montréal, Les éditions de l'Homme Ltée.

BIBLIOGRAPHIE

MAILLÉE, Michèle (1969), *Blow up des grands de la chanson au Québec*, Montréal, Les Éditions de l'Homme Ltée.

MILLIÈRE, Guy (1978), *Québec, Chant des possibles*, Paris, Albin Michel.

NORMAND, Pascal (1981), *La chanson québécoise, miroir d'un peuple*, Montréal, Éditions France-Amérique.

ROY, Bruno (1977), *Panorama de la chanson au Québec*, Ottawa, Éditions Leméac Inc.

ROY, Bruno (1978), *Et cette Amérique chante en québécois*, Ottawa, Éditions Leméac Inc.

ROY, Bruno (1991), *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur.

TREMBLAY-MATTE, Cécile (1990), *La chanson écrite au féminin*, Laval, Éditions TROIS.

BIBLIOGRAPHIE**(B) OUVRAGES LINGUISTIQUES**

ADAM, Jean-Michel (1991), *Langue et littérature, analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette, F.L.E., (Coll. F « Références »).

AQUIEN, Michèle et Georges MOLINIÉ (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française.

BONHOMME, Marc (1987), *Linguistique de la métonymie*, Berne, P. Lang.

BRIOLET, Daniel (1984), *Le langage poétique, de la linguistique à la logique du poème*, Paris, Fernand Nathan.

COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette.

CORNEILLE, Jean-Pierre (1976), *La linguistique structurale, sa portée, ses limites*, Paris, Larousse (coll. « Langue et langage »).

FAVRE, Yves-Alain (1989), *La poésie romantique en toute lettres*, Paris, Bordas.

FROMILHAGUE, Catherine et Anne SANCIER-CHATEAU (1991), *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas.

FROMILHAGUE, Catherine (1995), *Les figures de style*, Paris, Fernand Nathan.

FRONTIER, Alain (1992), *La poésie*, Paris, Éditions Bélin.

GARDES-TAMINE, Joëlle (1996), *La rhétorique*, Paris, Éditions Armand Colin (Coll. « Cursus », série « Littérature »).

BIBLIOGRAPHIE

GIRAUD, Pierre (1969), *Essais de stylistique, problèmes et méthodes*, Paris, Klincksieck.

GIRAUD, Pierre et Pierre KUENTZ (1970), *La stylistique, lectures*, Paris, Klincksieck.

GROUPE MU (1970, 1982), *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil.

GROUPE MU (1977), *Rhétorique de la poésie*, Paris, PUF.

HENRY, Albert (1971), *Métaphores et métonymies*, Paris, Klincksieck.

LAKOFF, George et Mark JOHNSON (1985), *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Les éditions de Minuit (Coll. « Propositions »).

LEFEBVE, Jean-Maurice (1971), *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière.

LE GUERN, Michel (1973), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.

MOLINO, Jean et Joëlle TAMINE (1982), *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, PUF.

MORIER, Henri (1989), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.

PIERROT, Anne Herschberg (1993), *Stylistique de la prose*, Paris, Berlin sup. lettres.

REBOUL, Anne (1992), *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, PUN.

RICOEUR, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil.

BIBLIOGRAPHIE

RIFFATERRE, Michael (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

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

THÉRON, Michel (1992), *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Ellipse.

TODOROV, Tzvetan & Al. (1979), *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. « Points »).

ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

ANNEXES

ANNEXE 1 - TABLEAU DES MÉTABOLES DU GROUPE MU

		MÉTABOLES			
		GRAMMATICALES (Code)		LOGIQUES (Référent)	
		EXPRESSION		CONTENU	
OPÉRATIONS		A. MÉTAPLAMES	B. MÉTATAXES	C. MÉTASÉMÈMES	D. MÉTALOGISMES
Sur la morphologie		Sur la syntaxe		Sur la sémantique	
SUBSTANTIELLES	I. SUPPRESSION	Aphérèse, apocope, syncope, synérèse		Synecdoque et antonomase généralisantes, comparaison, métaphore <i>in praesentia</i>	
	1.1 Partielle ...	Crase		Asémie	
RELATIONNELLES	1.2 Complète ...	Déléation, blanchissement		Litote 1	
	Ellipse, zeugme, asyndète, parataxe	Réticence, suspension, silence			
	II. ADJONCTION	Prosthèse, diérèse, affixation, épenthèse, mot-valise		Synecdoque et antonomases particularisantes, archilexie	
	2.1 Simple ...	Parenthèse, concaténation, explétion, énumération		Hyperbole, silence hyperbolique	
	2.2 Répétitive ...	Redoublement, instance, rimes allitération, assonance, synonomase		Répétition, pléonasme, antithèse	
	Reprise, polysyndète, métrique, symétrie				
	III. SUPPRESSION-ADJONCTION	Langage enfanon, substitution d'affixes, calembour		Syllepse, anacoluthe	
	3.1 Partielle ...	Métaphore <i>in absentia</i>		Euphémisme	
	3.2 Complète ...	Synonymie sans base morphologique, archaïsme, néologie, forgerie, emprunt		Transfert de classe, chiasme	
	3.3 Négative ...	Métonymie		Allégorie, parabole, fable	
	3.3 Néant	néant		Ironie, paradoxe, antiphrase, litote 2	
	Oxymore				
	IV. PERMUTATION	Contrepét, anagramme, métathèse		Inversion logique, inversion chronologique	
	4.1 Quelconque	Tmèse, hyperbathe			
	4.2 Par inversion	néant			
	Palindrome, verlen	Inversion			

TABLEAU GÉNÉRAL DES MÉTABOLES OU FIGURES DE RHÉTORIQUE

Cf. Groupe Mu, *Rhétorique générale* (1982), p. 49.

ANNEXE 2

ALLITÉRATIONS AU NIVEAU TEXTUEL

EXTRAIT 1 (Allitération en [r])

*Il reste toujours un visage
enfoui
Dans nos songes
Qui nous séduit d'un regard
étrange*

*Il reste toujours dans nos rêves
bleus
Un soleil plus fort
Un autre milieu, un autre décor*

*Il reste toujours une histoire, un
jeu
Et de nouveaux trésors
Enterrés plus creux dans des
coffres en or
(Lynda Lemay, *Il y aura toujours*)*

ANNEXE 2 (suite)**ALLITÉRATIONS AU NIVEAU TEXTUEL****EXTRAIT 2 (Double allitération: [r] et [k])**

*Y'a plus qu'les murs
Et rien dessus
À part des trous
Et des marques de sang
Tu crack Marcel*

*Y'a plus que toi
Un peu déçu
Et l'ascenseur
Qui monte et redescend
Marcel tu crack*

Tu crack...
(Luc De Larochellière, *Tu crack Marcel*)

ANNEXE 3

ASSONANCES AU NIVEAU TEXTUEL: []

EXTRAIT:

*Il pleut en décembre
Comme il neige au mois de mai
Le temps est malfaisant
Mon corps peut s'en défendre
Mais mon cœur est perturbé
Malfaisant et enrageant
Les amitiés s'effritent
Ainsi soit-il et ainsi de suite*

*Il peut en descendre
Si le chasseur est bien informé
Des dizaines sur l'étang
Encore que pour se rendre
Faut-il une voiture équipée
Jusqu'au bois ou jusqu'au champ
Éviter le mal au faisan
Puis chemin faisant s'en retourner*
(Daniel Bélanger, *Quatre saisons dans le désordre*)