

La résonance chansonnière : expérience incarnée et rapport au monde

Song resonance: embodied experience and relation to the world

Pierre Blanes *

Doctorant, Aix-Marseille Université (France)

pierre.blanes@etu.univ-amu.fr

Reçu le 25/04/2026 Accepté le 11/06/2026 Publié le 31/07/2026

Résumé : Cet article propose la résonance chansonnière comme hypothèse de travail pour analyser le rapport entre musique et littérature dans la chanson sociale. L'argument articule trois filiations. La cantologie de Stéphane Hirschi pose la chanson comme unité organique où texte, mélodie, voix et gestuelle produisent autre chose que leur somme. La sociologie de Hartmut Rosa décrit la relation au monde selon quatre paramètres – affection, émotion, transformation et indisponibilité. L'expérience incarnée et située d'un corps en interaction avec son milieu fonde l'émergence du sens. La résonance chansonnière désigne la densité de sens issue de l'écosystème de relations entre construction textuelle, configuration musicale, mise en voix et éléments de monde qu'une chanson mobilise, lorsque cet agencement organise une expérience incarnée et située. La démonstration s'éprouve sur trois études de cas. *L'Accordéoniste* d'Édith Piaf donne à lire une transe chansonnière où le corps vocal prolonge l'instrument. *Les Sucettes* de Serge Gainsbourg, interprétées par France Gall, montrent une scénographie à double fond qui désactive la résonance. *Amsterdam* de Jacques Brel active un crescendo vocal dont la portée s'amplifie par la solastalgie du milieu sonore et par l'anaphore « Dans le port d'Amsterdam ». L'article interroge enfin la chanson à l'épreuve de l'intelligence artificielle générative, qui dissout le lien incarné entre voix, corps et monde. Les notions de vacillance et de connotation chansonnière se proposent pour cartographier ce spectre. Cette recherche articule analyse cantologique, approche écosystémique du milieu sonore et pédagogie de la résonance. Elle ouvre la piste d'un pacte chansonnier, à formaliser dans une étude ultérieure.

Mots-clés : *résonance chansonnière ; chanson sociale ; expérience incarnée ; rapport au monde ; intelligence artificielle.*

Abstract: This article proposes « song resonance » as a working hypothesis for analysing the relation between music and literature in social song. The argument articulates three filiations. Stéphane Hirschi's cantology defines song as an organic unity whose text, melody, voice and gesture produce something other than their sum. Hartmut Rosa's sociology of resonance describes our relation to the world through four components – af-fection, e-motion, transformation and unavailability. The embodied and situated experience of a body in interaction with its milieu grounds the emergence of meaning. Song resonance designates the density of meaning that arises from the ecosystem of relations between textual construction, musical configuration, vocal performance and elements of the world mobilised by a song, when this configuration organises an embodied and situated experience. The demonstration is tested on three case studies. Édith Piaf's *L'Accordéoniste* reveals a song trance in which the vocal body extends the instrument. Serge Gainsbourg's *Les Sucettes*, performed by France Gall, display a double-layered scenography that deactivates resonance. Jacques Brel's *Amsterdam* activates a vocal crescendo whose scope is amplified by the solastalgia of the sonic milieu and by the anaphora « Dans le port d'Amsterdam ». The article finally interrogates song in the face of generative artificial intelligence, which dissolves the embodied link between voice, body and world. The notions of vacillation, and song connotation are proposed to map this spectrum. This research articulates cantological analysis, ecopoetics of the sonic milieu and a pedagogy of resonance. It opens the path of a song pact, to be formalised in a subsequent study.

Key-words : *song resonance ; social song ; embodied experience ; relation to the world ; artificial intelligence.*

INTRODUCTION

La chanson articule littérature et musique pour construire un rapport au monde. La question prend une acuité nouvelle à l'heure où des dispositifs de génération automatique produisent des chansons sans corps, sans lieu, sans histoire. La chanson sociale investit ce terrain au carrefour de la parole, du chant et de l'instrument. Son texte engage un réseau de médiations – voix, instrument, corps, milieu – dont l'interaction détermine la portée littéraire du chant. L'hypothèse de travail avancée ici, la résonance chansonnière, désigne la densité de sens issue de l'écosystème de relations qu'une chanson mobilise lorsqu'elle organise une expérience incarnée et située. Deux cadres théoriques majeurs se croisent : la cantologie de Stéphane Hirschi, et la sociologie de la résonance de Hartmut Rosa.

Le propos se déploie en quatre temps. La première partie installe la chanson sociale et la cantologie comme lieu d'articulation entre musique et littérature.

La deuxième construit la notion de résonance chansonnière. La troisième l'éprouve sur *L'Accordéoniste*, *Les Sucettes* et *Amsterdam*. La quatrième interroge la chanson à l'épreuve de l'intelligence artificielle générative.

1. Chanson sociale, cantologie : un dialogue entre musique et littérature

1.1. La chanson sociale comme objet

Par chanson sociale, nous désignons, à la suite de Catherine Dutheil-Pessin, l'ensemble des pratiques vocales qui prennent le réel social pour matière première et l'adressent à ceux qui le vivent avec une intention critique, documentaire ou émancipatrice (Dutheil-Pessin, 2004, p.27-42). Dutheil-Pessin situe l'origine de cette veine dans les goguettes du XIX^e siècle, « *hauts lieux d'opposition, des espaces de fermentation des idées révolutionnaires*¹ » (Dutheil-Pessin, 2004, p.27). Elle reprend la formule de Boris Vian, pour qui la chanson est « *commentaire permanent à l'existence sous toutes ses formes* » (Vian cité par Dutheil-Pessin, 2004, p.27). La définition retenue ici assume un empan large. Elle englobe la tradition goguettière de Pierre-Jean de Béranger et d'Eugène Pottier, la chanson réaliste d'Aristide Bruant, de Fréhel et d'Édith Piaf, la chanson engagée de Montéhus, Ferré, Ferrat, Brel et Anne Sylvestre, la chanson contestataire de HK, Keny Arkana ou Saez. Elle inclut le rap francophone de Kery James, Médine ou Rania, dont les procédés d'adressage et de témoignage prolongent le geste goguettier par d'autres moyens.

¹ La catégorie recouvre plusieurs lignées qui continuent de se recomposer. La chanson réaliste fixée par Aristide Bruant et prolongée par Fréhel et Piaf scrute la misère urbaine. La chanson engagée, autour de Montéhus puis de Ferré, Ferrat et Anne Sylvestre, articule un programme critique. La chanson contestataire de HK, Keny Arkana ou Saez reprend ce geste. Le rap francophone – Kery James, Médine, Rania – porte, depuis les années 1990, un héritage goguettier adapté aux conditions actuelles de diffusion.

Ces traditions partagent une structure commune. D'une part, elles prennent pour matière un réel social et le restituent sous la forme d'une voix incarnée qui s'adresse à un auditoire. D'autre part, elles tiennent le texte et la musique dans un rapport de co-énonciation où la portée du propos dépend de la manière dont la voix, la mélodie et l'instrumentation agencent la matière lexicale. La chanson sociale s'écarte du lied romantique et de la variété contemporaine. Elle revendique une fonction critique et une situation d'énonciation. L'étude en demeure interdisciplinaire, ouverte à un dialogue entre études littéraires, musicologie, sociologie et approche écosystémique.

1.2. La cantologie et l'unité organique de la chanson

Stéphane Hirschi fonde la cantologie pour étudier la chanson comme genre spécifique. Dans le Préambule de *Jacques Brel : chant contre silence*, il pose une thèse fondatrice. Hirschi pose à l'origine cette thèse sous une forme interrogative à orientation rhétoriquement négative – « *Est-il donc impossible d'envisager la chanson comme un genre spécifique, dans lequel l'union texte-musique-voix-gestuelle, etc., produit autre chose que la simple somme de ces divers éléments ?* » (Hirschi, 1995, p.V). Il l'assume comme geste programmatique fondateur de la cantologie. Olivier Todd, dans la Préface, prolonge cette intuition : « *On ne peut sans perte et dégâts irréparables, dissocier mélodie, paroles, voix, gestuelle* » (Todd, 1995, p.III). La cantologie revendique une posture méthodologique précise. Elle tient la chanson comme tissu unique dont le geste interprétatif réactualise chaque composante. Cette unité organique ouvre un terrain de dialogue entre musique et littérature. La chanson déborde les catégories du texte mis en musique – la mélodie française – ou de la musique mise en texte – les récitatifs d'opéra. Elle se donne comme objet hybride. Hirschi développe cette thèse dans *Chanson. L'art de fixer l'air du temps* (2008), où il précise la

méthodologie cantologique et l'étend à un corpus francophone élargi. Pour la présente recherche, la cantologie sert de seuil méthodologique. Elle autorise à tenir ensemble le littéraire, le musical et le vocal.

1.3. Le milieu chansonnier : voix, médiation, écosystème sonore

La chanson se donne comme écosystème sonore et textuel dont la vitalité dépend de l'interaction entre ses composantes. Paul Zumthor pose que :

l'œuvre linguistique de la voix se définit en vertu de deux paramètres : modal et prosodique » et que « la prosodie d'un poème oral réfère à la préhistoire du texte dit ou chanté : à sa genèse pré-articulatoire, dont elle intériorise l'écho » (Zumthor, 1982, p.114).

En régime d'oralité, l'acte poétique se produit par un corps présent. La voix chansonnrière crée un espace partagé entre le chanteur et son public. Elle forme un milieu au sens d'un écosystème.

Antoine Hennion décrit la musique comme « *objet fuyant, toujours à réinstaurer à travers la performance de l'interprète et l'activité de l'amateur* » (Hennion, 2013, en ligne). La chanson se donne comme événement issu d'un « *tissu hétérogène (humain, matériel, corporel, collectif...), avec ses résistances et ses effets cumulés* » (Hennion, 2013, en ligne). Chaque écoute ouvre un espace-temps singulier où la chanson entre en rapport avec l'état du corps, les conditions matérielles et les expériences antérieures de l'auditeur. Vladimir Jankélévitch pense la musique comme art du temps. « *Elle n'est pas faite pour qu'on en parle, elle est faite pour qu'on en fasse* » (Jankélévitch, 1983, p.101). Le cadre jankélévitchien porte sur la musique de concert. Transposé au chant enregistré, il demande un déplacement. L'objet enregistré sur support se reproduit à l'identique d'une écoute à l'autre. La réception, elle, varie systématiquement, ne serait-ce qu'entre une première écoute et une réécoute. Le support se reproduit à

l'identique ; l'acte d'écoute demeure irréductible. L'événement chansonnier advient à chaque rencontre, singulier parce que tributaire d'un corps et d'un contexte.

2. La résonance chansonnrière : définition et déplacements

2.1. Rosa : résonance, Unverfügbarkeit, Triple A

Hartmut Rosa, dans la traduction française de Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet, formule la résonance comme « *ce double mouvement d'af←fection (quelque chose nous touche de l'extérieur) et d'é→motion (nous répondons en établissant une connexion)* » (Rosa, 2018, p.51). Ce mouvement « *always and inevitably has a bodily basis* » (Rosa, 2017, p. 449). Il s'inscrit dans une économie à quatre composantes (Rosa, 2017, p. 450). À l'af-fection et à l'é-motion s'ajoutent une qualité transformative qui engage une mutation du sujet dont l'issue ne se laisse pas prédire, et un moment intrinsèque d'élusivité qui tient à la non-contrôlabilité et à l'indisponibilité de la résonance. À cette économie de la résonance s'oppose la logique « *Triple A* » où le monde est rendu « *available, accessible and attainable* » (Rosa, 2017, p.444). La stabilisation dynamique des sociétés modernes étend sans cesse le champ de l'atteignable et transforme les axes de résonance en axes muets. Rosa observe que :

Increasing the scope of attainability appears to have significantly reduced the experiential and relational quality [&] resonance cannot be stored or accumulated (Rosa, 2017, pp.448-451).

La formule appelle un tempérament du côté du corpus chansonnier. Une part du dépôt se sédimente – mémoire des refrains, empreinte prosodique d'une voix, association d'une chanson à un moment vécu. Chaque écoute nouvelle apporte pourtant un élément qui déplace la sédimentation au lieu de la confirmer. Ce régime d'oscillation continue, que nous appellerions vacillance,

articule stockage et irruption. Cette tension fournit un cadre pour penser les mutations du milieu chansonnier contemporain.

2.2. Rythme, prosodie, expérience incarnée

Le sens chanté ne précède pas l'acte performé. Il émerge dans l'interaction entre un corps situé, sa voix et le matériau verbal et musical (Varela, Thompson et Rosch, 1993). La pensée du rythme chez Henri Meschonnic donne un cadre à cette émergence. L'oralité, chez Meschonnic, se fonde sur « *le primat du rythme et de la prosodie dans le sémantique, dans certains modes de signifier, écrits ou parlés* » (Meschonnic, 1982b, p.18). Ce dernier déplace l'oralité hors de son cantonnement ethnographique et rhétorique. Il y reconnaît une organisation rythmique du discours qui produit sa propre sémantique. La chanson sociale se loge dans ce régime. Le souffle, la scansion, le débit, le timbre interviennent dans la construction du sens au même rang que la syntaxe et le lexique. La voix chantée expose ainsi une jointure entre musique et littérature que le texte imprimé ne porte qu'à l'état de trace. Cette pensée du rythme fonde une approche du sens chanté où la performance participe de l'élaboration même du sens.

2.3. Résonance chansonnrière : définition de travail

La résonance chansonnrière se définit, à titre d'hypothèse de travail, comme la densité de sens qui émerge de l'écosystème de relations entre construction textuelle, configuration musicale, mise en voix et éléments de monde qu'une chanson mobilise, lorsque cet agencement organise une expérience incarnée et située. Cette définition tient ensemble les deux filiations précédentes. Elle intègre l'unité organique posée par Hirschi et la condition d'*Unverfügbarkeit* posée par Rosa. Elle ajoute un élément que ces cadres ne formulent pas. La chanson se donne comme machinerie poétique et littéraire qui prépare, oriente et module les conditions de la résonance. Le

dialogue entre musique et littérature s'y joue au plan de la composition autant qu'au plan de la réception.

Deux outils complémentaires précisent ce cadre – vacillance et connotation chansonnière². D'abord la vacillance. Elle désigne l'oscillation graduée entre contact et retrait, entre don et défaut de don. Elle infléchit l'*Unverfügbarkeit* de Rosa vers une gradation où la résonance se décide à chaque instant de l'écoute. Le silence joue un rôle de seuil. Entre le dit et le non-dit, entre le son et le silence, le sens vacille et la résonance advient ou s'abstient. Elle désigne aussi le point où l'événement chansonnier résiste à la programmation. Il vaut pour la performance scénique comme pour l'écoute sur support enregistré. Le support se reproduit à l'identique ; l'acte d'écoute, tributaire d'un corps, d'un contexte et d'une histoire d'auditeur, demeure irréductible. La connotation chansonnière, ensuite, désigne le dépôt sensible que la voix chantée, la prosodie, le timbre et le grain ajoutent au signifiant écrit. Le terme étend la connotation linguistique de Louis Hjelmslev et Roland Barthes (Hjelmslev, 1943 ; Barthes, 1957) – surplus sémantique attaché au signe – à la matière sonore de la voix chantée. Le mot « *java* » chanté par Piaf ne se confond pas avec le mot « *java* » lu sur la page. La voix y dépose une qualité sensible qui constitue un supplément littéraire spécifiquement chansonnier. De plus, le vers « *Un accordéoniste qui sait jouer la java* » introduit le mot avant que le motif d'accordéon ne se déploie en valse-java au refrain. Le mot anticipe la musique qu'il appelle.

² La vacillance nomme un seuil d'effectuation propre à l'événement chansonnier. La connotation chansonnière désigne une couche de sens que la chanson active par sa matière sonore et performée. Leur fonction reste heuristique. Elles servent à ouvrir des analyses sur corpus situés.

2.4. Signal, transe, médiation : outils complémentaires

Jean-Pierre Zubiare propose la notion de signal pour décrire la diction chansonnière. Le signal :

touche à une notion qui fait sens en linguistique et en ingénierie du son, et qui renvoie aux pertes et aux gains que toute transmission fait subir aux messages. [...] Dans la chanson, cette mesure tient à la diction conçue comme élément de circulation du sens entre intelligible et sensible (Zubiare, 2017, pp.427-430).

Le signal désigne la présence sonore qui co-énonce le texte et augmente sa portée littéraire. Cette notion complète la connotation chansonnière. La connotation chansonnière concerne le dépôt sensible que la voix ajoute au mot. Le signal concerne la diction qui fait circuler le sens entre ces deux ordres. Gilbert Rouget distingue la transe musicale de l'extase contemplative (Rouget, 1980). La transe engage le corps dans le mouvement rythmique ; l'extase suppose au contraire le retrait du corps. Cette distinction éclaire ce que Hirschi nomme le « crescendo brélien », mode d'intensification vocale qui excède la communication ordinaire tout en conservant l'ancrage textuel. La transe chansonnière, ainsi entendue, désigne le processus par lequel le corps du chanteur se met au service de la transmission jusqu'à déborder le contrôle communicatif. Elle se distingue de l'extase détachée. Elle conduit le sens à son seuil plutôt que de l'abolir.

Antoine Hennion, enfin, redonne à la musique son statut d'objet fuyant et insiste sur la médiation plutôt que sur la communication. La chanson, dans cette perspective, se joue dans le réseau des médiateurs qui la portent – clavier, voix, gamme, corps, espace, temps clos. La résonance chansonnière désigne le régime dans lequel ces médiateurs entrent en cohérence et produisent un événement de sens. Les études de cas qui suivent éprouvent cette grille sur trois configurations distinctes.

3. Études de cas : trois configurations de résonance chansonnière

3.1. *L'Accordéoniste* (Piaf, 1954) : transe et écosystème vocal

L'Accordéoniste, composée par Michel Emer en 1940, trouve dans la prestation conservée par l'INA le 3 avril 1954 une réalisation décisive pour l'analyse (Emer, 1940)³. Le texte s'ouvre par une scène de rue : « *La fille de joie est belle / Au coin de la rue là-bas* ». Dès ces deux vers, le regard se pose de l'extérieur. Un personnage observe, situe, décrit. Dans la performance filmée, Piaf adopte cette posture de narratrice. Mains sur les hanches, ton grave, regard porté vers l'avant, elle se tient en retrait du personnage qu'elle décrit. Au refrain, le basculement est net. Le regard monte vers le ciel, les bras s'ouvrent, le corps entre dans une danse à trois temps. Piaf cesse de raconter et devient « *la fille de joie qui écoute la java* ». Le double mouvement rosanien – af-fection et é-motion – se lit dans ce passage du couplet au refrain. Piaf se laisse toucher par le texte et y répond par une transformation corporelle et vocale. Cette transformation advient dans le présent de la performance. La prestation confirme cette dynamique sur le plan rythmique. D'un couplet à l'autre, la voix grave s'accroît, la prosodie se tend. Chaque retour au couplet ramène la posture ferme – mains sur les hanches, regard fixe – mais l'intensité vocale a gagné un degré. Le rythme déborde le tempo musical. Il s'organise dans la relation entre le corps et le texte. Piaf ralentit sur chaque dernier vers avant le refrain : « *Qui sait jouer la java [...] / Il jouera la java [...] / Qui joue toute la nuit* ». Ce ralentissement installe un crescendo prosodique qui suspend l'attention et prépare la bascule dans le refrain. Il relève d'une organisation rythmique du sujet dans le

³ Émission « *La joie de vivre* » (3 avril 1954). La chanson relève de la chanson réaliste. Trois couplets déploient une trajectoire en trois temps : présence de l'amant accordéoniste au premier couplet, absence au second (il est parti à la guerre), perte définitive au troisième. Cette structure narrative inscrit dans le texte la courbe d'une solastalgie avant la lettre.

discours, au sens de Meschonnic, où le rythme produit du sens au niveau de la signifiante, au-delà du seul lexique.

L'accordéon tient dans cet écosystème une position singulière. Il déborde son rôle d'accompagnateur de la voix. Il dirige une descente en sol mineur – sol, fa, mi bémol, ré – qui précède chaque bascule posturale de Piaf. Ce motif de descente fonctionne comme un déclencheur interne à l'écosystème. L'instrument déclenche la transformation du corps, qui infléchit la voix, qui renouvelle le rapport au texte. Les mains de Piaf quittent les hanches pour mimer l'accordéon, son buste entre dans la danse du refrain, ses yeux se ferment. L'union des composantes produit un surplus de sens qui excède chaque élément pris isolément. La connotation chansonnière se donne ici à entendre. Le mot « *java* » chanté par Piaf, inflexion grave et accent légèrement traîné, porte davantage que le mot « *java* » lu sur la page. La progression lexicale – « écouter », « pleurer », « gueuler » – trace dans le texte une courbe d'intensification que la performance incarne. Au dernier couplet – « *La fille de joie est seule* » –, la voix a atteint une intensité construite par accumulation. Le mot « gueuler » remplace « chanter » et « pleurer ». Il marque le point où le langage articulé bascule dans le cri. Hirschi observe à propos de Brel que « *l'intensité sonore et pathétique s'accroît ainsi en synchronisme avec le phénomène d'attente grammaticale* » (Hirschi, 1995, p.18). Le procédé opère ici selon une logique comparable. Cette intensification relève d'une forme de transe musicale au sens de Rouget, distincte de l'extase contemplative (Rouget, 1980). La transe chansonnière conserve son ancrage textuel. Le performeur intensifie le sens au lieu de le perdre.

Le point de bascule survient après « *Au son de la musique* ». Une expression proche du pleur saisit le visage de Piaf, une forme de transe l'emporte. Puis le cri : « *Arrêtez ! Arrêtez la musique !* ». Les mains montent

sur la tête pour couvrir les oreilles, le corps se détourne, la tête s'enfouit dans le pli du coude, le buste pivote de profil. Ce moment concentre l'intensité. Le texte, la voix, le corps et la musique convergent dans un acte unique. La vacillance se donne à entendre et à voir dans cette séquence où la performance excède la partition. Piaf ne joue pas l'émotion. L'écosystème chansonnier la traverse. Elle performe.

3.2. *Les Sucettes* (Gainsbourg-Gall, 1966) : scénographie à double fond et défaut de résonance

Les Sucettes, composée par Serge Gainsbourg et interprétée par France Gall en 1966, construisent une configuration opposée à celle de Piaf (Gainsbourg, 1966)⁴. Le texte se présente en surface comme une comptine enfantine où Annie aime les sucettes à l'anis. Le vocabulaire, la prosodie, les rimes en « i » installent un registre léger, puéril. Sous cette surface se déploie un second discours, de nature érotique. Le lexique à double entente construit cette superposition. Le mot « sucettes », le verbe « couler » dans « *Lorsque le sucre d'orge / Parfumé à l'anis / Coule dans la gorge d'Annie / Elle est au paradis* », l'expression « *elle est au paradis* » produisent, dans le contexte de la confiserie, un sens premier acceptable. Chacun de ces termes active pourtant une connotation sexuelle lisible pour l'auditeur averti. La segmentation du mot « anisé », coupé en deux vers – « *un goût ani- / Sé* » –, enjambe la frontière du vers et isole le segment « ani » en fin de ligne. Cette coupe mime un geste d'interruption qui renforce l'ambiguïté. Le « *petit bâton* » exploite la même logique. La structure du récit enfantin produit un effet de double lecture où chaque détail acquiert une valeur suggestive. La scénographie construite par Gainsbourg repose sur un décalage calculé – une

⁴ Gainsbourg, Serge, *Les Sucettes*, 1966, musique de S. Gainsbourg, interprétation France Gall, Philips. Autre exemple de chanson à double fond : Brassens, Georges, *Le Gorille* (1952), dont l'apologue animalier recouvre une critique de la peine capitale.

voix enfantine, un univers de confiserie, un registre de comptine. Dans les termes de Dominique Maingueneau, la scénographie désigne le dispositif de parole que le discours met en place pour se légitimer lui-même (Maingueneau, 2014, p.125). L'univers de comptine institue une scène d'innocence qui valide le sens premier et relègue le sens érotique hors du champ perceptible de l'auditeur non averti. Cette configuration interroge la résonance chansonnière sur un point précis. France Gall ignorait le double sens au moment de l'enregistrement. Ce fait déplace la question du discours chansonnier. La chanson produit un sens que l'interprète elle-même ne maîtrise pas. La voix qui porte le discours en ignore la dimension cachée. L'auditeur averti se trouve pris dans un jeu de connivence avec l'auteur, par-dessus la tête de l'interprète. La résonance chansonnière s'en trouve affectée. L'affection rosanienne suppose une rencontre entre le sujet et ce qui le touche. Or, ici, l'interprète ne rencontre pas le second discours. Elle porte le premier, et le second se produit dans la réception, par superposition des indices textuels et du savoir extratextuel de l'auditeur. La vacillance se joue entre deux plans dont l'un est dissimulé.

Les Sucettes donnent à lire une configuration où la machinerie chansonnière sert le double sens plutôt que la résonance. La chanson, par sa brièveté, par la contrainte de la rime et du rythme, par la superposition du texte et de la voix, construit un terrain propice au double sens. Elle peut ainsi servir d'instrument de manipulation discursive. La connotation chansonnière fonctionne alors de manière détournée. Le mot « *sucettes* » chanté par une voix enfantine porte un dépôt sensible qui masque la charge érotique au lieu de l'amplifier. Cette configuration relève d'un usage particulier de la grammaire chansonnière où la résonance incarnée cède le pas à un jeu discursif à deux étages. La scène de comptine produit un effet de normalisation au sens foucauldien. Elle organise un cadre de lecture qui

privilégie le registre enfantin et relègue le second sens dans un hors-champ perceptif. *Surveiller et punir* décrit la logique disciplinaire de l'école, la sanction normalisatrice et l'examen ; Vandewalle reprend cette matrice pour penser l'enfant anormal et le pouvoir pédagogique normatif (Foucault, 1975 ; Vandewalle, 2002). Savoir identifier ces strates constitue un outil d'autodéfense intellectuelle que la dernière partie reprendra. Ce deuxième cas précise a contrario la définition de la résonance chansonnière. Elle suppose une cohérence entre ce que porte la voix et ce que porte le texte. Lorsque ces deux plans se dissocient volontairement, l'expérience incarnée ne se produit plus au même titre. Elle se déplace du côté de la lecture stratifiée où l'auditeur navigue entre deux niveaux de sens. Le cadre rosanien s'y trouve limité. Il ne prévoit pas cette forme de duplicité interne à l'objet. La résonance chansonnière permet de nommer ce qui manque – la tenue du milieu, la cohérence entre les composantes, l'intégrité du rapport entre voix et texte.

3.3. *Amsterdam* (Brel, 1964/1966) : crescendo, carnavalesque, solastalgie

Amsterdam, enregistrée par Jacques Brel en 1964 et captée aux Adieux à l'Olympia en 1966, donne à entendre la résonance chansonnière en acte (Brel, 1964). L'entrée se fait à l'accordéon seul. Des accords plaqués, lents, sans ornement, en va-et-vient comme un souffle, avant l'entrée de la voix et de la basse. L'accordéon installe un milieu sonore autonome, un espace-temps habitable avant l'existence du texte. Il précède la parole comme le milieu précède le sujet. Lorsque la voix entre, elle coexiste avec l'instrument. Les deux co-énoncent, au sens du signal de Zubiarte. À mesure que la voix monte en crescendo l'accordéon densifie son jeu. Une amplification réciproque s'établit où chaque composante augmente la portée de l'autre. Le texte d'*Amsterdam* inscrit la solastalgie dans sa matière même.

L'accordéon y est nommé deux fois : « *Dans le son déchiré / D'un accordéon rance* ». L'épithète « *rance* » désigne ce qui est altéré par le temps, aigri. L'accordéon rance est un instrument usé, porteur d'une temporalité dégradée. Le milieu sonore décrit par le texte est en état de décomposition. Puis « *L'accordéon expire* ». « *Expirer* » combine la fin du souffle et la mort. L'instrument s'éteint dans le texte. À ce moment, « *le geste grave* » et « *le regard fier* » des marins prennent le relais. Cette double présence – le son déchiré, l'expiration – inscrit dans le texte une temporalité de la fin. La solastalgie, au sens que lui donne Glenn Albrecht, désigne « *la détresse causée par le changement environnemental affectant des personnes directement connectées à leur milieu de vie* » (Albrecht et al., 2007, Abstract, notre trad.). Appliquée à la chanson, cette notion met au jour le deuil d'un sol social et sonore habitable.

La résonance chansonnière s'active ici sur plusieurs strates simultanées. La signature rythmique en 3/4 évoque les pas de danse des marins, une valse qui « tord le cou » et fait danser jusqu'à l'épuisement. La mélodie dérive du traditionnel anglais *Greensleeves*, chanson de séparation et de désillusion du XVI^e siècle⁵. Le substrat mélodique porte l'empreinte d'une perte antérieure à Brel. L'organisation du texte articule deux figures de répétition qui se complètent. L'anaphore « *Dans le port d'Amsterdam* » ouvre chacune des quatre strophes et impose un retour ordonné au même point topographique. Cette répétition initiale institue un parallélisme strophique. Chaque strophe déploie une activité marine – les marins qui chantent, qui dorment, qui mangent, qui boivent – selon la même armature syntaxique. Le procédé relève donc du parallélisme plutôt que de la parataxe. La parataxe suppose la rupture des liens logiques. L'anaphore et le parallélisme organisent

⁵ Hirschi (1995) analyse *Amsterdam* sans mentionner cette filiation mélodique. Sur l'anaphore « *Dans le port d'Amsterdam* » comme figure d'ordre et la distinction avec la parataxe.

au contraire un ordre strict. La chanson impose une cadence de reprise obsessionnelle, comme un marteau qui frappe le même clou. Le crescendo vocal de 1966 suit cette armature jusqu'au point de rupture où l'élan se consume. Dans le contexte des Adieux à l'Olympia, cette démesure acquiert une dimension solastalgique. Brel chante le milieu de la fête populaire et maritime pour la dernière fois, dans un espace sur le point de se refermer sur cette voix. La strophe finale déploie la figure de la polyptote : « boivent et reboivent / Et qui reboivent encore ». La répétition d'un même verbe sous différentes formes morphologiques, avec le préfixe itératif « re- », se distingue de l'anaphore. L'anaphore, « Dans le port d'Amsterdam », produit un retour au même point ; la polyptote produit une intensification du même. L'une ancre, l'autre pousse. La langue elle-même s'amplifie. Le verbe se redouble. Le préfixe « re- » crée un effet de relance obsessionnelle qui mime la compulsion des corps. Ce registre de l'excès relève du carnavalesque au sens de Mikhaïl Bakhtine (Bakhtine, 1970). Le carnavalesque privilégie le corps excessif, le « *bas corporel* », le renversement des hiérarchies entre le spirituel et le charnel. L'accumulation – boisson, nourriture, étreintes – crée un espace de libération où les lois ordinaires se trouvent suspendues. Sur ce sol carnavalesque, le « je » du performeur peut émerger avec sa force lyrique dans la strophe finale. Le carnavalesque fonde l'irruption du sujet.

La dimension géocritique éclaire un autre versant. *Amsterdam* cesse d'être un territoire singulier dès que s'énonce le « *ou d'ailleurs* » dans « *Des putains d'Amsterdam / D'Hambourg ou d'ailleurs* ». Les marins vivent le transit perpétuel entre des territoires substituables. Le port se réduit à une station dans une chaîne de lieux interchangeable. Michel Foucault, dans « Des espaces autres », désigne le navire comme « *l'hétérotopie par excellence* » (Foucault, 2004, p. 19). Le port d'Amsterdam fonctionne comme contre-espace où les rapports sociaux ordinaires se trouvent suspendus. Il constitue

le seuil entre le navire – espace lisse, sans loi fixe – et la terre – espace strié, organisé. Deleuze et Guattari opposent ces deux régimes dans *Mille Plateaux* (Deleuze et Guattari, 1980). Les marins, dans leur excès, « lissent » l'espace strié du port. Ils y créent des zones de turbulence qui échappent à la régulation. La performance vocale de Brel, dans son crescendo, « lisse » à son tour l'espace institué de l'Olympia. La résonance chansonnière advient dans cet espace lisse que la performance instaure et que la programmation ne peut garantir.

Ces trois études dessinent trois configurations distinctes de la résonance chansonnière. *L'Accordéoniste* donne à lire un écosystème où toutes les composantes convergent vers une transe intégrée. La connotation chansonnière s'y mesure au supplément vocal que Piaf inscrit dans chaque mot du texte. *Les Sucettes* dessinent une scénographie à double fond où la résonance incarnée laisse place à un jeu discursif à deux étages. La connotation chansonnière s'y joue à contre-emploi. *Amsterdam* active une transe brélienne dont le crescendo amplifie une solastalgie inscrite dans le texte, dans l'anaphore structurante et dans le substrat mélodique. Chaque configuration éclaire un aspect de la définition proposée. Les trois partagent la même structure – écosystème de composantes, régime de vacillance, dépôt sensible. Elles se différencient par la manière dont ces éléments entrent en cohérence ou se dissocient.

4. La chanson à l'épreuve de l'intelligence artificielle générative

4.1. Triple A et dissolution du milieu chansonnier

Une nouvelle phase des transformations du milieu chansonnier s'ouvre avec l'intelligence artificielle générative. Elle déplace la question du milieu externe vers le tissu interne de la chanson. La logique « *Triple A* » de Rosa trouve dans l'IA générative une expression inédite. La création chansonnière

se transforme en service, en flux calibré. L'augmentation de la disponibilité réduit la qualité relationnelle. L'IA assemble des mots, imite des registres, recompose des structures syntaxiques. Le texte produit se tient à distance de tout sujet en rapport avec un milieu. Il demeure étranger à toute expérience située. Il ne porte aucune trace de rapport au monde parce qu'il n'émerge d'aucun rapport au monde. Suno ou Udio, pour prendre deux plateformes récentes, génèrent des pièces plausibles dont la texture imite le grain du vinyle ou de la captation scénique. La surface est lisse. La condition d'adressage manque. La voix synthétisée pousse cette rupture plus loin. Paul Zumthor définit « *l'œuvre linguistique de la voix* » selon deux paramètres, modal et prosodique, et ancre la prosodie d'un poème oral dans « *sa genèse pré-articulatoire, dont elle intériorise l'écho* » (Zumthor, 1982, p.114). La voix générée imite le paramètre modal – grain, souffle, inflexions – sans disposer d'une telle genèse pré-articulatoire. Aucun corps n'assume l'effort ni l'intention en amont du son. Elle simule l'incarnation plutôt qu'elle ne l'actualise. Pour rappel, la musique « *n'est pas faite pour qu'on en parle, elle est faite pour qu'on en fasse* » (Jankélévitch, 1983, p. 101). L'IA remplace ce faire par un produire. La résonance ne se stocke pas et ne s'accumule pas (Rosa, 2017, p.451). La vacillance apporte le correctif déjà avancé. Une partie des effets de résonance se sédimente – la mémoire d'un refrain, l'effet d'un timbre – et l'IA se saisit de cette sédimentation pour la reproduire. Ce qu'elle échoue à restituer se trouve dans la part qui relance, dans le supplément qui vient à chaque écoute et qui ne s'apprend par aucun corpus statistique. Sur le plan de l'écosystème, l'IA conserve chaque composante isolée de la chanson et fragilise la relation vivante entre elles. Le texte perd l'empreinte d'un rapport au monde. La voix se détache du souffle. L'instrument se détache du geste. L'ancrage incarné et situé posé par cesse de se jouer. Le sens n'émerge plus de l'interaction entre un corps situé et son

milieu, faute de corps et faute de milieu. La vacillance se neutralise. La connotation chansonnière se normalise en grain synthétique. La définition de la solastalgie formulée par Albrecht s'applique ici à un milieu d'un autre ordre. Les mêmes plateformes accueillent des chansons incarnées et des objets générés. Les habitants de ce milieu voient leur écosystème chansonnier se reconfigurer sous l'action d'une technologie extérieure.

4.2. Autodéfense intellectuelle et pédagogie de la résonance

Face à cette reconfiguration, Normand Baillargeon propose la notion d'autodéfense intellectuelle pour désigner la capacité à analyser les dispositifs de contrôle et de façonnage de l'opinion (Baillargeon, 2006). Il écrit que « *notre cerveau est un territoire occupé* » (Baillargeon, 2006, p.12). Paulo Freire pose la libération comme acte collectif. « *Nous ne pouvons pas dire que dans le processus de la révolution quelqu'un libère quelqu'un d'autre, ni non plus que quelqu'un se libère lui-même, mais plutôt que des êtres humains en communion les uns avec les autres, se libèrent* » (Freire, trad. fr. 1974, p.73). Appliquée à l'écosystème chansonnier, cette autodéfense prend une dimension concrète. Face à la standardisation des contenus générés par l'IA, la chanson sociale offre les outils critiques d'une résistance poétique. Là où Baillargeon arme le citoyen contre la manipulation médiatique, la chanson sociale arme l'auditeur contre la dissolution du lien entre voix et expérience. La libération collective que décrit Freire trouve dans la chanson sociale son mode d'opération privilégié. Le chant en commun reconstitue un écosystème de résonance, un espace où la voix incarnée circule entre les corps et rétablit le lien que la production algorithmique défait. Le cas de *Les Sucettes* éclaire une autre face de cet enjeu. La chanson peut servir d'instrument de manipulation discursive lorsque ses strates se dissocient volontairement. L'IA générative produit une forme nouvelle de cette dissociation. Elle joue sur la

simulation de l'incarnation plutôt que sur le double sens. La pédagogie de la résonance consiste alors à former l'oreille à distinguer une voix incarnée d'une voix simulée, un texte situé d'un texte calibré, une vacillance réelle d'une variation statistique. Cette pédagogie articule analyse cantologique, approche écosystémique et attention à la performance incarnée. Elle ouvre un terrain de recherche-crédation où la pratique du chant et l'analyse du corpus se nourrissent mutuellement. La notion de résonance soulève une dernière question qui demande un approfondissement ultérieur, celle du « *pacte chansonnier*⁶ ». François Prévost propose ce terme à propos de la polyphonie thieffainienne et appelle à « *s'interroger sur la nature du pacte chansonnier qui unit tacitement le chanteur à ses auditeurs-spectateurs* » (Prévost, 2025, p.11). La question porte sur la « *sincérité supposée a priori du chanteur* » que sollicite la situation énonciative chansonnrière (Prévost, 2025, p.11). Transposée au cadre de la résonance chansonnrière, elle se reformule. Si la chanson résonne, cette résonance engage-t-elle une forme de vérité ? L'auditeur s'engage dans l'écoute comme le lecteur s'engage dans le pacte autobiographique décrit par Philippe Lejeune (Lejeune, 1975). La résonance suppose une adhésion, un acte de croyance dans la voix. Plus l'auditeur croit à la chanson, plus il se laisse prendre par l'écosystème chansonnier. Ce fil prolonge la proposition de Prévost vers la question écosystémique et le cadre rosanien vers la question du pacte. Il demeure chantier à venir.

⁶ Prévost dégage cette notion à partir de trois mouvements qu'il repère dans l'énonciation chansonnrière, la confusion, « *la collusion et la collision du je* » (Prévost, 2025, p. 11). Le pacte chansonnier prolonge le pacte autobiographique de Lejeune (1975) en le déplaçant vers le régime performé de la chanson, où l'identité de l'énonciateur se joue dans la voix, le corps et la scène plus que dans la signature nominale.

Conclusion – pistes ouvertes

La résonance chansonnière s'avance comme hypothèse de travail. L'article a éprouvé sa portée sur trois configurations et l'a confrontée à la situation inédite que pose l'intelligence artificielle générative. Le geste n'épuise pas la proposition. Il ouvre davantage de questions qu'il n'en referme. Le concept demande à être mis à l'épreuve sur des corpus éloignés du canon francophone étudié ici. Comment fonctionne-t-il sur le rap de Médine ou de Rania, sur la goguette contemporaine réactivée par des collectifs militants, sur les répertoires chansonniers du monde arabophone et du monde lusophone ? Les outils mobilisés – vacillance, connotation chansonnière – résistent-ils à ces déplacements, ou appellent-ils une reformulation ? La question du rapport entre musique et littérature déborde le cadre cantologique. La chanson sociale articule ces deux matières par la voix et le rythme. Elle engage des traditions littéraires attestées – tradition épique, tradition satirique, tradition élégiaque – que la cantologie commence à cartographier. Faut-il envisager une typologie poétique des régimes chansonniers de résonance ? Comment dialoguer avec les travaux sur la poésie sonore, sur l'oralité numérique, sur les pratiques collaboratives en ligne ? Le cas de l'IA générative ouvre une troisième piste. Le spectre des situations intermédiaires – chant humain augmenté par des outils de traitement, collaboration entre voix humaine et timbre synthétique, écriture assistée par génération – demande une cartographie fine. L'article a proposé une pédagogie de l'écoute comme amorce. Cette pédagogie appelle des dispositifs concrets qu'un prochain travail devra formaliser. La notion de « *pacte chansonnier* » demeure un horizon. Si la chanson résonne, quelle forme de vérité engage-t-elle entre auditeur, interprète et texte ? Le pacte autobiographique décrit par Philippe Lejeune offre un point de comparaison, sans constituer un modèle reconductible sans ajustement. Ces hypothèses

appellent la critique et la discussion. L'article se tient au seuil d'un chantier que d'autres voix viendront prolonger.

Bibliographie

Ouvrages

- Baillargeon, Normand. (2006). *Petit cours d'autodéfense intellectuelle* (ill. Charb). Montréal : Lux.
- Bakhtine, Mikhaïl. (1970). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Barthes, Roland. (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit.
- Foucault, Michel. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Freire, Paulo. (1974). *Pédagogie des opprimés* (trad. fr.). Paris : Maspero. [Original : *Pedagogia do Oprimido*, 1968.]
- Hirschi, Stéphane. (1995). *Jacques Brel : chant contre silence*, (préface d'Olivier Todd). Paris : Nizet.
- Hirschi, Stéphane. (2008). *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*. Paris : Les Belles Lettres.
- Hjelmslev, Louis. (1943). *Prolégomènes à une théorie du langage* (trad. fr. 1968). Paris : Minuit.
- Jankélévitch, Vladimir. (1983). *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Le Seuil.
- Lejeune, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Maingueneau, Dominique. (2014). *Discours et analyse du discours. Une introduction*. Paris : Armand Colin.
- Meschonnic, Henri. (1982a). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier.
- Rosa, Hartmut. (2018). *Résonance. Une sociologie de la relation au monde* (trad. S. Zilberfarb et S. Raquillet). Paris : La Découverte.
- Rosa, Hartmut. (2020). *Rendre le monde indisponible* (trad. O. Mannoni). Paris : La Découverte.
- Rouget, Gilbert. (1980). *La Musique et la Transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.
- Vandewalle, Bernard. (2002). *Michel Foucault. Savoir et pouvoir de la médecine*. Paris : L'Harmattan.
- Varela, Francisco, Thompson, Evan et Rosch, Eleanor. (1993). *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris : Le Seuil.

Articles

- Albrecht, Glenn, Sartore, Gina-Maree, Connor, Linda et al. (2007). Solastalgia: the distress caused by environmental change. *Australasian Psychiatry*, 15 (sup1), S95-S98.
- Dutheil-Pessin, Catherine. (2004). Chanson sociale et chanson réaliste. *Cités*, 19 (3), 27-42.

- Foucault, Michel. (2004). Des espaces autres [conférence de 1967]. *Empan*, 54 (2), 12-19.
- Hennion, Antoine. (2013). D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements. *SociologieS*.
- Meschonnic, Henri. (1982b). Qu'entendez-vous par oralité ? *Langue française*, (56), 5-23.
- Prévost, François. (2025). « Poètes, vos papiers... à musique » : La polyphonie poétique des chansons d'Hubert-Félix Thiéfaine. *Communication au colloque « Trente ans de cantologie #balancetavoix » (Université Polytechnique Hauts-de-France, Valenciennes, 7-9 septembre 2022)*, HAL, hal-05139196, en ligne, <https://hal.science/hal-05139196>.
- Rosa, Hartmut. (2017). Dynamic Stabilization, the Triple A Approach to the Good Life, and the Resonance Conception. *Questions de communication*, 31(1), 437-456.
- Zumthor, Paul. (1982). Le rythme dans la poésie orale. *Langue française*, 56, 114-127.

Chapitre d'ouvrage

- Zubiare, Jean-Pierre. (2017). Diction et chanson : la poésie hors de ses gonds. Dans S. Hirschi, C. Legoy, S. Linarès, A. Saemmer, A. Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée* (p. 421-433).

Corpus chansonnier

- Brel, Jacques. (1964). *Amsterdam*. Barclay. Version enregistrée aux Adieux à l'Olympia, 1966.
- Emer, Michel. (1940). *L'Accordéoniste* [paroles et musique]. Interprétée par Édith Piaf. Prestation conservée par l'INA le 3 avril 1954.
- Gainsbourg, Serge. (1966). *Les Sucettes* [interprétée par France Gall]. Philips.