

René Corona

ARGOT, SYNONYMIE ET CHANSONS

**« Qu'on le dise en argot
qu'on le dise en poèmes,
que l'on change les mots
le fond reste le même »**
Anne Vanderlove (*Qu'on le dise en argot*)

« Vous gênez pas y'a du choix dans les mots »
Jean Boyer (*Appelez-ça comme vous voulez*)

**« On n'est pas les seuls. Et pis ça ne veut pas dire grand-chose, cette façon de
compartimenter... »**
Georges Brassens (*Interview*)

« Les chansons perdues sont probablement les plus belles ... »
Pierre Mac Orlan (*Chansons pour accordéon*)

Les honnêtes gens de la chanson, pour la plupart, ne sont pas considérés comme des poètes (d'aucuns pensent le contraire et nous n'allons pas soulever cet argument qui nous entraînerait trop loin), souvent ils utilisent l'argot pour encanailler l'auditeur – tradition qui remonte au XVIII^e siècle avec les chansons de Vadé –, un peu comme les bourgeois du début du XX^e qui cherchaient, dans les bals musettes, à rencontrer des *apaches*¹ ; mais l'argot n'est pas seulement une langue cryptique, ancêtre de celle que pratiquaient les truands de la Cour des miracles, l'argot est

¹ Cf. *Casque d'Or*, le film de Jacques Becker avec Simone Signoret et Serge Reggiani, sorti dans les salles de cinéma en 1952.

également une langue mise au service de la poésie, au service de la langue familière, au service de la métaphore. Et de la chanson².

La chanson a toujours été considérée comme un sous-genre, quelque chose que l'on pratique, ni vu ni connu, devant une glace le matin, en se rasant. Fredonner est le verbe exact. Il y a dans la première syllabe de ce verbe toute la discrétion nécessaire de l'homme comme il faut qui ne chante pas à voix haute pour ne pas trop se faire entendre. Du latin *fritinnire*, nous dit le Robert de la langue française, *gazouiller*. Et les onomatopées font la loi.

Notre but n'est pas celui d'ouvrir des portes déjà grandes ouvertes par ailleurs, mais simplement de montrer comment une langue « mal vue » (ce qui est assez curieux pour une langue), « mal entendue »³ alors, peut embellir un texte et prétendre au littéraire.

Nous avons donc, par conséquent, évité immédiatement la question classique à savoir si un chanteur est un poète. Léo Ferré est poète et puis par hasard il est chanteur. Une autre question serait alors si une chanson est un poème? Appelons-la,

² «Mais dans ses manifestations quotidiennes et ostensibles, l'argot de la rue, du bistro, de la chanson, du roman, est beaucoup plus gratuit; c'est une exubérance du langage, le jeu d'une imagination qui s'égaie de la forme des mots, qui en savoure la substance.» (Pierre Guiraud, *L'argot*, Paris, Puf, 1963, p. 8).

³ Le verbe *entendre* dans ces deux acceptions: dans celui de la compréhension et dans celui de l'écoute.

ballade populaire⁴, et souvenons-nous des trouvères et des troubadours. La différence avec les poèmes est quelquefois seulement visuelle, c'est l'apostrophe réitérée qui élide mais il suffit de penser aux poèmes de Gaston Couté et de Jehan Rictus et même cette différence s'estompe⁵. Pensons également à Gérard de Nerval et à la musicalité de ses *Odelettes* qui raconte dans les *Petits châteaux de Bohème*, en citant Scarron, de l'influence de Ronsard dans ses premières pièces poétiques: «Nous entendîmes la servante, qui, d'une bouche imprégnée d'ail chantait l'ode du vieux Ronsard : Allons de nos voix/Et de nos luths d'ivoire/Ravir les esprits! »⁶ et Nerval conclut : « Ce n'était du reste, que renouvelé des odes antiques lesquelles se chantaient aussi. J'avais écrit les premières sans songer à cela, de sorte qu'elles ne sont nullement lyriques. La dernière: « Où sont nos amoureuses ? » est venue, malgré moi, sous forme de chant ; j'en avais trouvé en même temps les vers et la mélodie, que j'ai été obligé de faire noter, et qui a été trouvée très concordante aux paroles. »⁷. Mais Gérard de Nerval était un incondicional des refrains populaires « C'est qu'on n'a jamais voulu admettre dans les livres des vers composés sans souci

⁴ « La poésie populaire ne se définit pas par l'anonymat de ses auteurs. Il y a des œuvres anonymes qui ne sont pas du tout populaires, et des œuvres signées qui le sont profondément. » ; Claude Roy, *Trésor de la poésie populaire française*, Paris, Plon, 1997, p. IV.

⁵ « La confusion entre poésie et paroles de chansons, le rejet absurde des médias pour l'une et le matraquage publicitaire pour les autres, la condition modeste ici et là l'enrichissement, tout cela a pu créer des agacements, et ainsi l'appellation de poète et de poésie pour n'importe qui ou n'importe quoi. Il faut se garder d'une attitude trop tranchée... » ; Robert Sabatier, *La poésie du Vingtième siècle, 3. Métamorphoses et Modernité*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 340 et passim.

⁶ Scarron, *Le Roman comique*, cité par Gérard de Nerval, *Petits châteaux de Bohème*, ds *Œuvres*, Paris, Garnier, 1966, p. 18.

⁷ *Id.*

de la rime, de la prosodie et de la syntaxe; la langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, est bien la nôtre, à quelques élisions près, avec des tournures douteuses, des mots hasardés, des terminaisons et des liaisons de fantaisie, mais elle porte un cachet d'ignorance qui révolte l'homme du monde, bien plus que ne fait le patois. »⁸. De même Arthur Rimbaud: « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires, la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. »⁹. Et Verlaine, bien sûr, avec ses *Romances sans paroles* et ses *Ariettes oubliées*.

Dans une célèbre interview en 1969¹⁰, réunis autour d'un micro Jacques Brel, Georges Brassens et Léo Ferré, à la question s'ils se considéraient des poètes, Brassens répondit qu'ils n'étaient que des chanteurs («[...] je ne sais pas si je suis poète, il est possible que je le sois un petit peu, mais peu importe. Je mélange des paroles et de la musique, et puis je les chante. »), Brel et Ferré concluaient qu'ils étaient, en tant que chansonniers, des sortes d'artisans: Brel : « [...] Je suis un petit artisan de la chanson »; Ferré : « [...] Cela dit, si on me dit que je suis poète, je veux

⁸ Gérard de Nerval, *Les filles du feu, Chansons et légendes du Valois*, ds *op.cit*, p. 627.

⁹ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, ds *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 427.

¹⁰ Les trois grands chanteurs français sont réunis pour la première- et l'unique - fois pour cette interview organisée par le mensuel «Rock'n Folk », en collaboration avec RTL (Radio Télé-Luxembourg) le 6 janvier 1969; l'interview est de FrançoisRené Christiani, les photos faites pour le magazine sont de Jean-Pierre Leloir.

bien. Mais c'est comme si on me disait que je suis un cordonnier qui fait de belles chaussures.[...] ». Ces trois grands de la chanson et de la poésie française avaient pour mérite celui de transformer la chansonnette en quelque chose de plus compliqué (quoi qu'ils en disent) et en outre Brassens et Ferré avaient su montrer que même la poésie pouvait être mise en musique et chantée. Il suffit de penser aux vers de Rutebeuf, Villon, Apollinaire, Aragon, Baudelaire, Verlaine, Lamartine, Francis Jammes, Paul Fort, Hugo qu'ils ont interprétés.

Ajoutons à cela les chansons écrites par des poètes : *Si tu t'imagines*, interprétée par Juliette Gréco, est écrite par Raymond Queneau; André Hardellet est mis en musique par Guy Béart; les chansons de Pierre Mac Orlan; certaines chansons de Robert Desnos¹¹ et même Jean-Paul Sartre avec sa *Rue des Blancs Manteaux*. Nous citerons également l'écrivain Serge Rezvani qui sous le pseudonyme de Cyrus Bassiak a composé des chansons dont Jeanne Moreau a été une grande interprète avec notamment une des plus belles chansons françaises du siècle dernier *Le tourbillon*¹². Et comment ne pas citer Jacques Prévert et ses *Feuilles mortes* (pour ne citer que sa «chanson» la plus célèbre); Boris Vian, auteur et interprète, magnifique poète de la douleur et de la tendresse accompagnées d'une subtile ironie

¹¹ Sans parler de *La complainte de Fantômas*, mise en musique par Kurt Weil ou la *Cantate pour l'inauguration du Musée de l'homme* mis en musique par Darius Milhaud, ses poèmes ont été mis en musique par Paul Arma, Michel Legrand ou Alain Barrière. Cf. Robert Desnos, *Les voix intérieures*, Nantes, Les éditions du Petit Véhicule, 1987.

¹² Serge Rezvani, *Chansons silencieuses*, Paris, 10-18, 1975.

Louis Aragon chanté par Jean Ferrat et Léo Ferré; Béranger¹³, le premier des chansonniers; Aristide Bruant chanteur de «Montmarte»; Gaston Couté¹⁴, alors qu'il mourait de faim entre les deux siècles, composait des chansons sur le peuple; l'insaisissable écrivain québécois Réjean Ducharme, auteur de chansons écrites pour Robert Charlebois; le poète Luc Bérinont dont les poèmes furent mis en musique et qui anima à la radio, dans les années 50, une émission qui se nommait «La fine fleur de la chanson française»; les Hydropathes et le Chat Noir¹⁵, avec Maurice Mac-Nab, Maurice Rollinat et Yvette Guilbert l'interprète de Fagot, Jules Laforgue, Jean Richepin, Verlaine; les vers de Mallarmé et de Verlaine mis en musique par Gabriel Fauré, Claude Debussy ou Maurice Ravel.

Comment ne pas parler de Pierre Seghers qui fut non seulement poète mais le premier éditeur à ouvrir la porte aux chanteurs dans la collection «Poètes

¹³ Pierre-Jean Béranger (1780-1857). «Poète donc, mais en tant que chansonnier, c'est-à-dire créateur de ces formes volatiles capables de condenser en quelques mots l'air de leur temps»; Stéphane Hirschi, ds *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* (sous la direction de Michel Jarrety), Paris, Puf, 2001; dans la même entrée «Chanson»: «Peu avant, Baudelaire consacre deux articles élogieux à Pierre Dupont (1821-1870), le poète de la *Légende du Juif errant* (1862), mais aussi de *Chants et Chansons* (1852-1854). Baudelaire n'en célèbre pas seulement les vers, mais aussi les talents de compositeur et surtout d'interprète capable «d'entrer dans la peau des êtres qu'il a créés.», pp. 123-124.

¹⁴ Gaston Couté, *La chanson d'un gâs qu'a mal tourné*, Saint-Denis, Le vent du chemin, 1979.

¹⁵ Citons également Franc-Nohain *Le kiosque à musique, Chansons des trains et des gares*; Raoul Ponchon, *La muse au cabaret*; Jean Richepin, *La chanson des gueux*. Toute la fin du siècle utilise le mot *chanson* ou ses synonymes pour intituler des recueils poétiques: Verlaine, *La bonne chanson*, Gabriel Montoya, *Chansons naïves et perverses*, Victor Meusy, *Chansons d'hier et d'aujourd'hui*, Jean Moréas, *Les Cantilènes*, Jules Jouy, *Chansons de l'année*, Emile Goudeau, *Chansons de Paris et d'ailleurs*; Mac-Nab et ses *Chansons du Chat Noir*; Jules Laforgue et ses *Complaintes*, Max Elskamp et sa *Chanson de la rue Saint-Paul*. Cf. *Les poètes du Chat Noir* (Présentation et choix d'André Velter), Paris, Gallimard, 1996; Bernard Delvaille, *La poésie symboliste*, Paris, Seghers, 1971.

d'aujourd'hui » et successivement « Poésie et chansons »¹⁶ et comment passer sous silence le rôle prépondérant de Jacques Canetti qui sut donner leur chance à de jeunes débutants qui devinrent les grands poètes de la chanson.

Ne faut-il pas ici célébrer, en quelque sorte, en une longue liste, tous ces chanteurs qui, outre leurs propres chansons, ont interprété les poètes, souvent dans des cabarets de la Rive Gauche, souvent méconnus du grand public, souvent engagés politiquement ou socialement. A commencer par les grandes dames de la chanson française : Barbara, Catherine Sauvage, Damia, Fréhel, Berthe Sylva, Edith Piaf, Yvonne George, Hélène Martin, Agnès Capri, Francesca Solleville, Marianne Oswald, Marie Dubas¹⁷, Lucienne Delyle, Pia Colombo, Colette Renard, Cora Vaucaire, Brigitte Fontaine, Juliette Gréco, Gribouille, Nicole Louvier, Colette Magny, Mireille, Germaine Montero, Monique Morelli, Francesca Solleville, Patachou, Anne Sylvestre, Anne Vanderlove, Michèle Bernard, Marie-José Vilar, Juliette Noureddine, Mireille.

Dans cette diatribe éternelle à savoir si les chanteurs sont des poètes, dans cette question sempiternelle d'où commence la poésie et où termine la chanson, comment ne pas évoquer des chanteurs tels que Claude Nougaro, Jean Ferrat, Serge Gainsbourg, Bobby Lapointe, Renaud, Charles Aznavour, Guy Béart, Jean Vasca,

¹⁶ Entre autres, Salvatore Adamo, Pauline Julien, Serge Lama, Claude Marti, Herbert Pagani, Gilles Servat, Glenmor, Yves Simon, Joan Pau Verdier.

¹⁷ Remarquable la chanson *Le doux caboulot* interprétée en 1931 et écrite par Francis Carco ; l'écrivain des « mauvais garçons » était avant tout poète, outre que l'un des fondateurs de l'école dite « fantaisiste » : *La bohème et mon cœur*, *Chansons aigres-douces*, *Petite suite sentimentale*.

Julos Beaucarne, François Béranger, Allain Leprest, Jacques Bertin, Guy Bontempelli, Jean-Roger Caussimon, Lény Escudero, Nino Ferrer, Georges Chelon, Charles Trénet, Yvan Dautin, Henri Tachan, Alain Barrière, Jacques Debronckart, Jacques Douai, Michel Legrand, Pierre Dudan (*Clopin-Clopant*), Maurice Fanon, Nino Ferrer, Jacques Higelin, Francis Cabrel, Eric Lareine, Claude Mc Solaar, Salvatore Adamo, Benjamin Biolay, Pierre Perret, Michel Jonasz, Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Francis Lemarque, Robert Charlebois, Plume Latraverse, Marcel Mouloudji, Georges Moustaki, Marc Ogeret, Ricet-Barrier, Alain Souchon, Pierre Vassiliu, Bernard Dimey qui ont su magistralement mettre la chanson au diapason de la poésie.¹⁸

Et comment, pour conclure, en rappelant deux grands interprètes tels qu'Yves Montand et Serge Reggiani, ne pas citer aussi les fantaisistes Dranem, Andrex, Georgius (*Au lycée papillon*), Ouvrard (*J'suis pas bien portant*), Jean Constantin, les Quatre Barbus, Les Frères Jacques, Henri Salvador, Maurice Chevalier, où le texte est mis non seulement au service de la poésie mais également à celui de l'humour, et

¹⁸ Cf. C. Brunschwig, L.J. Calvet, J.C. Klein, *Cent ans de chanson française*, Paris, Seuil, 1981; Claude Duneton, *Histoire de la chanson française des origines à 1860*, Paris, Seuil, 1999; Pierre Saka, *Anthologie de la chanson française*, Livre de Poche; Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, Paris, Nizet, 1981. Voir aussi le site très riche de Joëlle Deniot, professeur à l'Université de Nantes: <http://www.chansons-francaises.info/htm> Ces listes de chanteuses et chanteurs ne sont pas exhaustives, par antonomase une liste ne peut l'être, d'autant plus que les auteurs les plus jeunes comme Diam's ou Arthur H, pour n'en citer que deux, sont, pour la plupart absents; nous nous excusons pour les oublis, mais comme toutes les listes elles restent ouvertes : chacun est libre d'y ajouter son auteur préféré. C'est le principe de l'anthologie poétique : à chacun de retrouver son dû.

certain auteurs (pour d'autres, des «paroliers») tels que le duo Bourgeois-Rivière¹⁹, Jean-Loup Dabadie²⁰, Pierre Delanoë²¹, Boris Bergman et Jean Fauque²².

Ce n'est pas un hasard si Robert Desnos, après l'expérience surréaliste, avait pensé également à la chanson comme l'un des moyens préférentiels pour exprimer un nouveau parcours poétique que seule la mort a interrompu et ce n'est pas un hasard non plus si des chanteurs comme Ferré, Brassens, Brel et tant d'autres ont utilisé sur une structure classique, les mots du langage populaire. La chanson appartient à l'oralité et joue donc du registre familier, ce qui ne veut pas dire que nous sommes uniquement dans le diastratique mais que nous devons nous placer, plutôt, au niveau du style, c'est-à-dire dans le diaphasique²³.

¹⁹ Certaines chansons de Françoise Hardy, entre autres *L'amitié*, *Rendez-vous d'automne* et de Brigitte Bardot, *La madrague*.

²⁰ Entre autres : *Le petit garçon*, interprétée par Serge Reggiani, ; *Ma préférence*, par Julien Clerc et certaines chansons de Michel Polnareff.

²¹ Il a signé de nombreuses chansons de Gilbert Bécaud, entre autres, *Mes mains*, *Nathalie*. Gilbert Bécaud, grand interprète de la chanson que l'on ne peut certes pas oublier, n'était que le compositeur ; ses principaux auteurs, outre Delanoë, étaient Maurice Vidalin et Louis Amade.

²² Cf. Les chansons d'Alain Bashung.

²³ « La conception du diaphasique la plus répandue, héritée de la stylistique, est celle d'un choix, qui suppose une sélection parmi des possibles en compétition dans une palette à disposition du locuteur, et traite les énoncés comme la conception traditionnelle voyait les mots de différents niveaux, en les donnant comme équivalents. » ; Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003, p. 109.

Ici, nous jouons bien entendu avec la polysémie du terme «style», en confondant les deux synonymes *stylistique* et *diaphasique*, néanmoins, la palette langagière reste la même. De même nous pourrions dire que la chanson est considérée par rapport à la «grande» musique sur le bas de l'échelle sociale et donc nous situer principalement sur le diastratique. Ce temps, heureusement, est bien révolu, et on peut très bien écouter Schönberg et Fragon, Stockhausen, Debussy ou Mayol et apprécier les deux genres musicaux et bien d'autres encore. De grande et de petite, il ne resterait alors que la sensibilité.

La structure générale reste celle d'une langue orale, les muets disparaissent²⁴, les pronoms personnels de la troisième personne *il-ils* sont prononcés /i/. Comme le remarque Fernand Carton, le registre de la «conversation ordinaire» utilise la réduction et la troncation²⁵, phénomènes que nous retrouvons bien évidemment dans les textes chantés et qui sont reproduits dans la typographie des textes transcrits. Déjà Jehan-Rictus utilisait à la fin du XIX^e siècle cette technique : dans ses *Soliloques du pauvre*²⁶ l'apostrophe joue un rôle prépondérant.

La structure syntaxique, toutefois, reste assez cohérente et proche de la langue écrite classique, les mots de l'argot sont greffés au sein d'une phrase partiellement transformée en français populaire mais presque toujours respectueuses de la syntaxe.

L'argot, petit frère narquois de la langue populaire a glissé son pas nonchalant et créateur dans le monde convenable de la chansonnette, non pas celle que, généralement, on entend à la radio, mais celle qui s'est épanouie au fond des cours des bâtiments de certains quartiers, celle des fêtes foraines, celle de la rue. Gavroche s'est placé ensuite devant un micro et, à l'aide de ses suffixes et de ses métaphores, a enrichi le vocabulaire de la chanson.

²⁴ Brassens, quant à lui, fait encore la distinction phonétique du féminin en prononçant *le*.

²⁵ En particulier la disparition de phonèmes (le /y/ du pronom *tu*), la disparition d'un noyau de syllabes «*not'* au lieu de *notre*), disparition d'un mot entier (le *il* des verbes impersonnels. Cf. *Histoire de la langue française 1945-2000* (sous la direction de Gérard Antoine et Bernard Cerquiglini), Paris, CNRS éditions, 2000, p. 41 *et passim*).

²⁶ Jehan-Rictus, *Les soliloques du pauvre*, Paris, Blusson éditeur, s.d.

Si les troubadours du XII^e et XIII^e siècles et les trouvères des chansons de toile utilisaient les *topoi* du *locus amoenus* et pour mieux se cacher le *trobar clus*, les poètes de nos chansons utilisent la ville (et ses métonymies: les bouis-bouis, les rues, parfois la banlieue et ses guinguettes) comme lieu idéal et l'argot comme instrument de cryptage. Façon de dire puisqu'au fond l'argot, cet argot de la chanson, est compris par tous, contrairement au passé où la bourgeoisie ne comprenait pas la langue verte²⁷. Il nous semble que ce qui importe le plus dans la chanson c'est l'utilisation du lexème argotique eu égard à sa sonorité et/ou à sa puissance métaphorique.

I. Appelez-ça comme vous voulez

Texte : Jean Boyer, Musique : Georges Van Parys, chantée par Maurice

Chevalier

²⁷ Aujourd'hui la langue cryptée argotique se réalise plutôt dans les banlieues, en quelque sorte des « ghettos » légalisés, où la langue identifie et trace les frontières du territoire hors du territoire la langue différencie. Paradoxalement, différenciation et identification, malgré tout, se conjuguent parfaitement hors du territoire. Je suis certes différent chez toi, je parle une autre langue car j'appartiens à un autre monde que seule ma langue admet et identifie (ce qui est intéressant c'est le phénomène du rap, où pour l'interpréter des jeunes gens des quartiers chics de Paris assument le même accent des rappers de banlieues). Chez moi, de toute façon tu ne viendras pas car c'est toi, avec ta propre langue, qui deviendrait étranger.

Le seul dénominateur commun de ces personnes vivant dans un même pays semble être la peur. Peur irrationnelle et gonflée par les médias. La langue différente devient synonyme de mur. Nous revenons au temps de Babel, les tours sont bien présentes, mais en béton, l'incompréhension également. Et les statues de sel politiciennes pontifient sans se faire comprendre et surtout sans comprendre la tragédie de la séparation réelle qui augmente de jour en jour et s'institutionnalise de plus en plus.

Ah ! plaignons les vrais parigots,
ceux de Belleville et de la Villette
ils sont victimes des gens honnêtes
les gens honnêtes sont des salauds
Ils nous avaient pris déjà

notre belote et not'java

avouez qu'on ne sommes pas barjots

v'la maint'nant qu'i nous chipent not'argot

dans toutes les classes de la société

la langue verte est adoptée

chacun en douce fait à sa manière

son petit vocabulaire

var. paraît qu'c'est pas suffisant

i nous chipent not'argot à présent

Vous gênez pas y a du choix dans les mots

un lit, un plume, un pucier, un pageot,

et appelez-ça comme vous voulez, moi j'm'en fous

pourvu que dedans j'y trouve ma poule,

ma régulière, ma gonzesse, ma roumi

ma musaraigne, ma nénesse ma souris

et appelez-ça comme vous voulez moi j'm'en fous

pourvu que le p'tit homme ait d' gros sous-sous

du fric, du blé, de l'auber, de la braise
des picaillons, du flouze ou bien du pèze
et appelez-ça comme vous voulez moi j'm'en fous
pourvu que j'en aie toujours plein les poches
les profondes, les fouilles et le morlingue
pour que mézigue ait d'badours petites fringues
et appelez-ça comme vous voulez moi j'm'en fous
tout c'que j'veux c'est d'avoir malgré tout
des chouettes tatanes et des baths p'tits costards
pour jouer au marle, au dur, au malabar
et appelez-ça comme vous voulez moi j'm'en fous
pourvu qu'au bistrot je prenne un verre,
un glass, un drink, un godet ou un pot
avec les mecs, les aminches, les poteaux
et appelez-ça comme vous voulez moi j'm'en fous
tout c'que j'veux c'est d'pas sucer des clous,
briffer, becter, s'empiffrer le cornet,
se cogner le tronc, s'en mettre plein les trous d'nez,
et appelez-ça comme vous voulez moi j'm'en fous
tout c'que j'veux et je me débine car c'est l'heure de la croûte
trisser calter se barrer en loucedoque
carguer la voile et hisser le grand foc

var. de l'oseille

var. marlou

var. se remplir

var. casser la graine

et appelez-ça comme vous voulez moi j'm'en fous *var.* ma chanson est finie
j'mets les bouts
tout ce que je veux c'est bien d'me taper le chou.

Dans ce texte écrit par Jean Boyer, fils du chanteur montmartrois Lucien²⁸, la chose qui, tout d'abord, nous frappe est la richesse synonymique de l'argot. Dans l'éventail isotopique que la chanson propose: amour, nourriture, argent, amitié²⁹, nous allons voir que la langue verte offre plusieurs possibilités et de ce fait enrichit le registre populaire pour passer tout d'abord dans la chanson puis déborder dans ce que l'on nomme la langue littéraire. Il faut également remarquer que cette gamme lexicale souligne l'importance de ces champs sémantiques dans l'imaginaire populaire voire collectif: c'est tout d'abord la vie (ses mouvances, ses plaisirs), l'amour, le luxe: il ne manquerait que la mort. Ce texte pourrait être, mutatis mutandis, par ces thèmes, le pendant argotique et sarcastique du poème baudelairien *L'invitation au voyage*³⁰:

Là tout n'est ordre et beauté

Luxe, calme et volupté.

²⁸ Né en 1876 et mort en 1942, auteur de la chanson célèbre: *Tu verras Montmartre*, il composera, entre autres, pour Mistinguett et Damia. Son fils Jean, né en 1901 et mort en 1965, travaillera souvent avec le musicien Georges Van Parys pour Maurice Chevalier et pour le cinéma.

²⁹ « [Se] l'argot tende già di per sé a una concretizzazione dell'astratto, a una degradazione dei valori, a un rapporto di spregio col referente, e rimanda a universi semantici appartenenti alla sfera del materiale. »; Anna Jerodini, *L'argot in guerra: il caso Robert Desnos*, ds "Rivista di linguistica e letteratura", I, Edizioni ETS, 1998, p. 66. Cf. également à ce sujet, Groupe µ, *Figures de l'argot*, "Communications", 16, 1970, p. 90.

³⁰ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, José Corti, 1986.

Prenons le lit: le dictionnaire des synonymes Larousse³¹ propose : *couche* (littéraire) *partager la couche de qqn.*; *grabat* (très soutenu) lit misérable ; *couchette* (dans un train ou un bateau, lit très étroit); *dodo* (familier ou très familier utilisé pour les enfants) et à la fin de l'entrée, le Larousse des synonymes nous offre la palette argotique : *padoque, page, pageot, pieu, plumard, plume, pucier*. Voici qu'au niveau diaphasique, le dictionnaire reconnaît toute l'importance de l'argot la chanson donne quatre termes: *lit, plume, pucier, pageot* ; le dictionnaire est un peu plus riche. Il n'y a bien sûr aucune différence entre *padoque* et *pucier*, ce sont les sonorités qui décident de l'utilisation; dans le cas de la chanson, le nombre des syllabes et l'homéotéleute.

La femme ou plutôt la fiancée, la petite amie: de la *poule* à la *souris*, la femme aimée fréquente les métaphores animalières, *poule* a cependant aussi le sens de prostituée (c'est une poule), *musaraigne* - dans le voisinage de *souris*- mais l'image est légèrement plus poétique à cause peut-être des sonorités ; *régulière* fait vieux roman populiste ; *gonzesse* est encore très usité, dans les cours de récréation, *roumi* dérive du gitan, *nénesse* et/ou *ménesse*.

L'argent, bien qu'il ne fasse pas le bonheur, reste néanmoins au centre des intérêts « humains » et il est naturel (ou non?) que ceux qui en possèdent le moins en discutent le plus. C'est peut-être pour cela que la série synonymique est très dense.

³¹ Emile Genouvrier, Claude Désirat, Tristan Hordé, *Nouveau dictionnaire des synonymes*, Paris, Larousse, 1977.

Le Larousse des Synonymes offre *espèces* et *numéraire*, *monnaie* et *sous*, lexie considérée du registre familier. Puis, c'est le déferlement des termes argotiques, entre autres : *fric*, *pèze*, *pognon*, *ronds* (au pluriel), *picaillons* (au pluriel), *oseille*, *braise*, *pépettes* (au pluriel), *flouze*, *grisbi*, *galette*, *mitraille*. Le dictionnaire argotique³² enrichit encore plus la palette: entre autres, *artiche*, *aspine*, *atout*, *auber* (dans la chanson), *balle*, *beurre*, *blanc*, *blé*, *bob*, *botte*, *boulanges*, *boules*, *braise*, *broque*, *bulle*, *cachet*, *carbi*, *carbure*, *douille*, *flousard*, *foin*, *fraîche*, *galetouse*, *houblon*, *huile*, *kopeck*, *laubé*, *lové*, *matelas*, *michon*, *monaco*, *morlingue*, *mornifle*, *osier*, *pépette*, *radis*, *rusquin*, *thune*, *tintins*, *trèfle*, *tuile*, *zinc*.³³

Certains de ces termes comme *fric* et *pognon* ont pénétré la langue familière voire standard, il n'est pas rare de les entendre dans une interview à la radio ou à la télévision. *Grisbi* a eu son heure de gloire avec le film de Jacques Becker, sorti en 1954, tiré du roman d'Albert Simonin, *Touchez pas au grisbi*, avec Jean Gabin dans le rôle principal. D'autres lexies ont disparues, plus ou moins vieilles mais qui pourraient tout aussi bien réapparaître un jour. La vie des mots a parfois des parcours dignes des eaux du Carso.

Mézigue signifie *moi* (le suffixe *-zigue* nous dit Jean-Paul Colin, reste obscur³⁴ et bien sûr comme tous les pronoms il se décline: *tézigue*, *sézigue* etc. Pour être un vrai dur (un *marle*, un *malabar*) le truand ou le pratiquant argotier tout simplement se

³² *Dictionnaire de l'argot* (sous la direction de Jean-Paul Colin), Paris, Larousse, 1990.

³³ *Id.*, p. 679.

³⁴ *Id.*, p. 404.

doit d'être bien habillé, (*fringues, costards*) les chaussures (*tatanes*), l'élégance est de rigueur et les adjectifs non classifiants³⁵ sont au centre du syntagme (*bath, chouette, badours*) avec une antéposition de l'épithète³⁶ qui donne au syntagme un marquage stylistique majeur de subjectivité³⁷.

Pour conclure les séries synonymiques, nous avons avec l'isotopie de la nourriture toute une suite de lexies décrivant, bien évidemment, une nourriture abondante, riche et accompagnée de diverses boissons, tout ceci en compagnie des amis (*mecs, aminches, poteaux*). Les verbes argotiques ayant le sens de *manger* sont nombreux³⁸, pour ne pas parler des locutions comme *se remplir l'estomac* et *s'en mettre plein les trous du nez*, magnifiques hyperboles de l'argot qui ose aller là où la langue commune est beaucoup plus prude et châtiée.

Quand on a bien bu, et bien mangé avec les amis, il ne reste plus qu'à partir (*débîner, trisser, calter, se barrer*). La chanson se termine sur un pied de nez; on

³⁵ « Ils dénotent une propriété définie subjectivement par un énonciateur singulier et ne permettent donc pas la définition en extension d'une classe stable d'éléments.[.] » ; Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Nathan, 2002, p. 210.

³⁶ « C'est cette règle [de la séquence progressive] qui entraîne [...] les adjectifs qualificatifs épithètes après le substantif. [...] Quoi qu'il en soit, l'inverse de la séquence progressive, est la séquence régressive : celle-ci doit être considérée comme marquée. [...] disons que la séquence régressive connote un style archaïque ou relevé, ou précisément littéraire [...] » ; Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, Puf, 1986, pp. 58-59.

³⁷ *Ibid.*, p. 211. Cf. Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, Puf, 1986, p. 56 et *passim*.

³⁸ *Babouiner, bâfrer, becter, béquiller, bouffer, boulotter, boustifailleur, brichetonner, briffer, chancre, claper, claquer, criaver, croquer, croustiller, croûter, entuber frîre, gameler, grailler, grainer, jaboter, jaffer, mastéguer, morganer, nettoyer, se cingler, tortorer*. Et autant de locutions : *Casser la croûte, débriider la margoulette, faire marcher ses mandibules, jouer des dominos, recharger les accus, se taper le chou*, etc. Colin, *op.cit.*, p. 707.

quitte tout ce beau monde *en loucedoque*³⁹, c'est-à-dire, en douce, en catimini, sans trop se faire remarquer. C'est la tradition. On se fait remarquer pour ses vêtements (le pratiquant argotier presque un dandy?), pour le ton gouailleur, mais on reste très discret sur ses occupations. C'est la loi des mauvais garçons, ceux qui pratiquent l'argomuche. Et non seulement dans les chansons.

II. *Le guinche* – Léo Ferré

Souliers pointus, robe à carreaux

Cœurs vermoulus incognito,

Au guinch'le soir ça presse un peu.

Il y a des r'gards dans tous les yeux.

Ça monte d'en bas, comme une rumeur,

Ça vous lâche pas, c'est chouette d'ailleurs ;

Ça vous chahut' dans les bas-fonds

Pendant qu'discut' l'accordéon.

Ah !Prud'homme, quel souffle !Prud'homme ?

C'est Jean Cardon, un champion !

³⁹ Il s'agit ici du largonji; un des vieux argots, probablement du XIX^e siècle qui consiste à remplacer la première consonne ou la syllabe consonantique du lexème par *ur* et de placer à la fin du mot la consonne ou le groupe consonantique du début ; *largonji*, par exemple dérive du mot *jargon*. Pour compliquer le tout on trouve à la fin du lexème des suffixes *en-ic*, *-iche*, *-em*, *-uche*. Colin, *ibid.*, p. 363.

Valse ou java, saxo copain,
Tango chinois, j'marche au béguin.
Qu'est-c'que ça fout les trucs ricains ?
Be-bop « j'en fous », j'me fais du bien.
Violon pleureur, violon coquin,
Y'a du bonheur dans tous les coins.
Sur les balcons ça penche un peu,
Ainsi font font les amoureux.
Vous venez souvent danser ici, mademoiselle ?
C'est bien, hein ? Oh ! oui !
Le Parigot, quand ça fox-trott',
Guinche en argot vu qu'il tricote
Avec ses patt's en mots si doux
Tout en barattinant jusqu'où ?
Ailleurs, c'est vrai, on guinche aussi,
Mais pour dir' vrai, l'guinche à Paris
Se fout pas mal du tcha-tcha-tcha.
On va au bal pour tu sais quoi ?
Alors ?...Oh ! Non, non,
D'main soir j'peux pas sortir...

Gigoletta and gigolo,
C'est p't-êt' pour ça qu'papa saxo
S'fait du mourron si dans l'milieu
Ça chang' de ton, v'là qu'y s'fait vieux.
Le guinch', d'ailleurs, c'est pas qu'c'est fait
Pour les bêcheurs, mais quand on y'est,
Faut fair' fissa et s'démerder
Avec c'qu'on a et puis guincher.

Ce poème écrit principalement pour devenir une chanson, dans les années Cinquante, utilise les apocopes de *e* muet pour une question de rythme. Ce qui frappe ici c'est l'absence des déterminants et la présence des pronoms indéfinis. *Leguinche* (le bal) est une sorte de tableau à la Toulouse-Lautrec où les mots se mettent à danser sous le regard du lecteur. La musique est une grande famille (le saxophone est un ami, il est comme un père qui soutient) surtout la musique populaire, car le guinche sous-entend le populò, (les souliers et les robes) et la langue verte par-dessus tout, la langue du Parigot (déformation de Parisien en *-go* fréquente en argot⁴⁰). Le baratin

⁴⁰ « (...) La fréquence insolite de ces quelques finales est remarquable, celle de *got*, par exemple, qui n'apparaît que dans une vingtaine de mots de la langue commune » ; Denise François, *Les argots*, ds *Le langage*, Encyclopédie de la Pléiade (sous la direction d'André Martinet), Paris, Gallimard, 1968, p. 632.

amoureux (la conversation) se fait avec des mots doux et la poésie en offre à pleines mains, surtout la poésie populaire, celle qui parle avec des mots de chez nous, car tout cela vaut bien toutes les danses américaines, foin du bebop et du fox-trot. Le petit bal perdu devient une petite scène où deux amoureux, modernes Roméo et Juliette, Gigoletta (en robe à carreaux, telle une petite Italienne) et Gigolo aux souliers pointus, se moquent bien des bêcheurs (les snobs, ceux qui ne font que mépriser et préfèrent fox-trotter), le bal n'est ouvert que pour les jeux de l'amour et du hasard, il faut faire vite (*fissa*) et se mettre à danser. Leurs noms sont proches du verbe familier *gigoter*, remuer dans tous les sens, qui peut vouloir dire danser, mais *gigolette* en argot signifie prostituée et *gigolo* est celui qui vit de l'art et du talent de sa belle. L'argot est le lien qui nous reconduit vers la réalité, là où le poète nous avait fait croire à deux amoureux presque naïfs.

L'érotisme est bien présent avec ses doubles sens (sur les balcons, chahuter dans les bas-fonds). *Tricoter* c'est remuer des jambes (les pattes), c'est danser, et l'on danse avec des mots car c'est bien le bal de la langue qui se déroule sous nos yeux. Danser devient synonyme de parler. La séduction passe à travers les mouvements du corps et du discours, c'est un poème qui se veut dialogique entre la danse et le mot, entre deux êtres, un homme et une femme, entre deux instruments, l'accordéon de Jean Cardon et le violon tandis que le saxo (double métonymie, musicien et instrument) philosophe sur le temps qui passe («voilà qu'il se fait vieux») et donne au poème une note de légère tristesse (*se faire du mourron*).

Quelques vers, quelques mots bien placés et le déverbal sémantiquement intense (danse et cabaret) occupe le premier plan du tableau. C'est du Ferré avec une pointe de Toulouse-Lautrec et une mélancolie Renoir.

Conclusion

Nous venons de voir comment la palette langagière de l'argot est très riche et comment, d'une certaine façon, cette abondance synonymique créée par métaphore ou métonymie, pour la plupart des cas, enrichit également la langue familière et transitivement le français standard. Parler de niveaux de langue (terme controversé, connotant de façon péjorative, un tant soit peu, les différences de classe⁴¹), de registres, terme linguistique parfois présentant les mêmes ambiguïtés morales et sociales⁴² ou plutôt de « styles sociaux » pour reprendre ce terme à la sociolinguistique américaine⁴³ (une fois n'est pas coutume) – où « style [...] désigne le degré de contrôle exercé par un locuteur sur son langage, en rapport avec les

⁴¹ Il est vrai qu'aujourd'hui les classes sociales ont tendance à disparaître du politiquement correct et que les « pauvres » ne sont plus qu'une entité qui n'apparaît la plupart du temps que dans les sondages.

⁴² Marie Anne Paveau, Laurence Rosier, *La langue française, passions et polémiques*, Paris, Vuibert, 2008, p. 306.

⁴³ En particulier les travaux de William Labov.

contraintes contextuelles. [...] emploi un peu étendu aux contraintes sociales culturelles liées aux appartenances de classe. Le terme de *parler* sera employé comme quasi-synonyme de *style* dans cette acception, au sens de manière de dire et de s'exprimer en lien avec le milieu social d'appartenance»⁴⁴ – complique un peu les choses. On parlera également de français non conventionnel⁴⁵ dans un ensemble élargit qui engloberait le «français avancé» du linguiste Henri Frei⁴⁶, le français ordinaire⁴⁷, le parler familial, le parler populaire jusqu'à l'argot. Ce français non conventionnel débordera allégrement dans ce que l'on nomme le standard. L'argot (et ses dérivés qui ont un peu vieilli: largonji, loucherbem, javanais⁴⁸) par contre a depuis quelque temps paradoxalement retrouvé son côté cryptique puisque selon la société qu'il rencontre ses formes changent. Aujourd'hui on parle beaucoup de

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ Jacques Cellard, Alain Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Hachette, 1980.

⁴⁶ Henri Frei, *La grammaire des fautes*, Paris-Genève-Leipzig, 1929, p. 32.

⁴⁷ Françoise Gadet, *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989. «Françoise Gadet démontre que le locuteur populaire n'est pas cantonné dans un style populaire mais dispose aussi d'une palette stylistique suivant la situation de communication» ; Paveau-Rosier, *op.cit.*, p. 100.

⁴⁸ Le javanais se formait en introduisant dans une lexie une ou plusieurs fois la syllabe AV ou VA, ou encore AG (*Gravosse* pour grosse, *baveau* pour beau). Cf. la chanson de Serge Gainsbourg, qui est l'essence même de cette technique puisque les mots choisixistent dans le vocabulaire, *La javanaise* (« J'avoue j'en ai bavé pas vous... ») et un des *Exercices de style* de Raymond Queneau. Selon Jean-Paul Colin : « Il s'agit plus d'un amusement d'enfant ou de potache que d'un véritable code. », *op.cit.*, p. 345 ; Colin cite également le «cadogan» paru à la fin du XIX^e siècle où après chaque voyelle il fallait insérer les consonnes *lg*. Quant au loucherbem ou louchébem (= boucher), il est attesté vers 1850, c'est le jargon des bouchers, proche du largonji. On met un *l* à la place de la première lettre d'une lexie et on reporte celle-ci à la fin du mot devant un suffixe en-ème, -ji, -oc, -muche : *labatem* (tabac), *lonbem* (bon), *lerchem* (cher). Le verlan (= l'envers) remis à la mode vers la fin des années /0 par le chanteur Renaud (*Laisse béton* pour laisse tomber). Auguste Le Breton en réclame la paternité vers 1940, mais comme le rappelle J.P. Colin, on en trouve des traces bien avant : *Bonbour* pour Bourbon en 1585 ; *op.cit.*, p. 657.

verlan, de langage des jeunes ou des cités, et ce «nouveau » parler a lui aussi, mises à part les modes langagières (amplifiées par les médias qui le citent à chaque instant), un aspect cryptique important.

Peu importe les étiquettes, ce qui compte, il nous semble, ce sont les résultats stylistiques que le mélange de tous ces parlers peut offrir à l'expression, qu'elle soit orale ou textuelle. Si à la base de cette rencontre, de ce métissage verbal⁴⁹, il en découle dans le cas de l'oralité de la compréhension réciproque entre les membres d'une même communauté, au-delà de tout sentiment d'appartenance à un niveau social quelconque et dans le cas du textuel, de l'art ou quelque approche artistique, cette diversité de parlers ne peut être considérée que positivement.

Nous avons vu une synonymie très riche qui semble refuser le principe qu'il ne puisse exister dans une même langue la synonymie parfaite si l'on exclut le langage scientifique. Il est vrai que la lexie argotique et synonyme a en soi une connotation dite improprement « vulgaire »⁵⁰, mais que l'on dise qu'une chose est laide ou moche, tout le monde saisit immédiatement de quoi il s'agit. *Moche* est un exemple de comment un terme argotique peut prendre ses lettres de noblesse et devenir respectable et être utilisé à longueur de journée.⁵¹

⁴⁹ Tout métissage produit de la diversité qui est synonyme de rencontre et de croissance culturelle.

⁵⁰ Improprement car ce « vulgaire » n'est guère pris dans le sens étymologique du terme c'est-à-dire *vulgus*, « le commun des hommes » ou de (la masse de) peuple, mais bien dans le sens de grossier. D'où il en dérive d'une façon subliminale – mais pas trop – que tout ce qui est populaire, y compris le peuple, est grossier. Et grossier est un euphémisme.

⁵¹ Dans leur essai sur la lexicologie Jean Pruvost et Jean-François Sablayrolles montrent comment un mot considéré comme appartenant à la langue soutenue peut devenir également une lexie de la

« Qu'on le dise en argot/ qu'on le dise en poèmes/ que l'on change les mots,/ le fond reste le même/ ma jeunesse a foutu le camp de par chez nous/ Le cœur n'y était plus quand elle a mis les bouts.» chantait Anne Vanderlove. *Mettre les bouts*, légèrement plus argotique que *foutu le camp*, tire un trait définitif sur le temps qui passe.

La langue verte est également porteuse de bonne humeur et d'humour. « Tout en me peignant les vermicelles /J'ai mis une étrangleuse à rayures/Sur une limace à carreaux lilas »⁵². Les *vermicelles* sont les cheveux, l'*étrangleuse* est une cravate et la *limace* est une chemise. L'*étrangleuse* pourrait être une création de Pierre Perret. Tout se joue ici sur la polysémie qui naît de la ressemblance.

Jeu de mots et synonymie chez Claude Nougaro dans « Je suis sous » chanson connue également comme « Marie-Christine » où le *je* narrateur se démêle (ou plutôt s'emmêle dans des explications de plus en plus confuses dans le but de reconquérir sa belle) entre plusieurs assonances et une amusante polysémie:

être saoul ou être sous le balcon de la belle en question

langue populaire : « A la fin du XX^e siècle, le *verbegruger* fait, par exemple, l'objet d'une violation sémantique sensible qui l'installe dans une double marque d'usage, tantôt dans le style soutenu tantôt dans le style populaire. [...] *gruger* comme un mot du registre soutenu (« *Litt.* Voler, tromper quelqu'un », *Petit Larousse* 2003). Pourtant, depuis 1997, ce verbe est recensé par Jean-Pierre Goudaillier dans le *Dictionnaire du français contemporain des cités, Comment tu tchatches !* en tant que synonyme populaire d'*arnaquer* depuis au moins 1995 : « Pour gruger dans le trom, c'est toute une technique. » ; J. Pruvost, J.F. Sablayrolles, *Les néologismes*, Paris, Puf, 2003, p. 40. Ce qui prouve bien que les soi-disant « niveaux » de langue sont parfois bien aléatoires. Et que Victor Hugo avait bien raison : « Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire/ Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier ! » ; *Réponse à un acte d'accusation, Les Contemplations*, ds *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1967, p. 496.

⁵² Pierre Perret, *Elle m'a dit non*, *op.cit.*, pp. 132-133-134.

être rond ou être ron-gé de remords pour ce comportement d'ivrogne

être bourré ou être bourré de bonnes intentions pour un futur prometteur

Les trois premiers attributs signifient toute l'ivresse du personnage et cette ébriété, due également à l'humour de Nougaro, nous entraîne dans une farandole verbale.

L'argot est tout cela : mélancolie, humour et jeu, poésie. La vie, en quelque sorte.

« Il est souvent plus difficile d'écrire une chanson que de composer un roman ou de peindre une toile. Il faut beaucoup de loyauté pour écrire une chanson...et beaucoup de confiance dans la sensibilité de l'auditeur. Une chanson est un vêtement fait sur mesure ; en général il n'est seyant que pour celui qui le fit coudre. [...] dans quelques années chaque habitant de ce monde possédera sa chanson personnelle et pourra demander aux autres de participer à ses émotions singulières sans se refuser à subir les leurs. »⁵³.

C'est ce qu'écrivait Pierre Mac Orlan qui connaissait bien les trois arts. La grande chanson demande une grande attention, on peut retenir la musique dès la première écoute mais le texte fera ensuite la différence. Le plaisir de l'écoute sonore n'empêche pas l'intelligence. Ajoutons à cela l'importance de la voix de celle ou de celui qui chante, qui n'est pas des moindres.

⁵³ Pierre Mac Orlan, *Chansons pour accordéon*, Paris, Gallimard, 1953.

Trois ingrédients, voix, musique et texte qui pénètrent dans nos existences et la jalonne ; « J'ai toujours pensé qu'on pourrait raconter toute sa vie avec seulement des chansons et des photos. »⁵⁴ a écrit Annie Ernaux.

Quoi qu'on en dise, et quoique l'on retienne plus facilement la musique que les paroles, la chanson a un texte. La poésie est bien présente puisque la chanson fait naître des émotions, et la langue utilisée – au gré d'une syntaxe normative – qu'il s'agisse de mots argotiques, familiers ou soutenus (le mélange des styles est sûrement l'une des techniques récurrentes de la chanson), est celle de tout le monde parce que la chanson appartient à l'homme de la rue et l'homme de la rue, utilise indifféremment les différents parlers. Poésie ou chanson, argot ou langue familière⁵⁵ il est un fait indéniable et c'est que l'argot⁵⁵ donne une richesse sémantique et stylistique, que la chanson nous offre généreusement une note de poésie en plus, et que l'ensemble participe à une nouvelle couleur, d'une tonalité particulière, sur la palette des émotions, de nos émotions.

⁵⁴ Annie Ernaux, Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

⁵⁵ «Tout argot est métaphore, et toute métaphore est poésie » a écrit l'écrivain anglais Chesterton. Cité ds Alain Rey, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Robert, 2005, p. 485.