

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**6 : 1-2 | 2008**

**Géographie, musique et postcolonialisme**

---

# L'analyse des silences dans les musiques populaires actuelles

L'exemple de la chanson « Des Armes » de Noir Désir

*Analyzing Silence in Popular Music. Noir Désir's "Des Armes"*

**Julie Vaquié-Mansion**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/394>

DOI : 10.4000/volume.394

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 octobre 2008

Pagination : 249-262

ISBN : 978-2-913169-25-8

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Julie Vaquié-Mansion, « L'analyse des silences dans les musiques populaires actuelles », *Volume !* [En ligne], 6 : 1-2 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/394> ; DOI : 10.4000/volume.394

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# L'analyse des silences dans les musiques populaires actuelles

## L'exemple de la chanson *Des Armes* de Noir Désir

par

Julie Vaquié-Mansion

université Sorbonne Paris IV

**Résumé :** L'analyse musicologique des musiques actuelles nécessite une approche adaptée prenant en compte l'importance des paramètres technologiques et performanciers inhérents à ces musiques, car le texte premier ne réside pas dans la partition mais dans l'enregistrement. Associée à cette méthode d'analyse, cet article propose un angle d'approche basé sur l'analyse des silences en s'appuyant sur des références philosophiques et herméneutiques; ainsi qu'une utilisation de la phénoménologie d'un point de vue méthodologique, sur l'objet de la chanson *Des Armes* du groupe Noir Désir (*Des visages des figures*, 2001). Après une présentation des enjeux méthodologiques soulevés par les musiques actuelles dans cet article — les paramètres pertinents d'analyse et le faire-silence musical —, nous présenterons le groupe Noir Désir et le corpus. L'analyse tentera de découvrir quels sont les moyens mis en œuvre par ce groupe pour mettre en musique, interpréter et révéler l'idée du poème en prose de Léo Ferré.

**Mots clés :** *musiques actuelles — analyse — silence — phénoménologie — paramètres technologiques et performanciers*

**L'analyse** musicologique des musiques populaires actuelles, qui commence à se développer, est problématique et nécessite une nouvelle approche musicologique. Les musiques actuelles possèdent d'une part des paramètres technologiques apparus au xx<sup>e</sup> siècle (enregistrement, effets sonores...) qui ne sont pas notables par les outils d'analyse de la musicologie classique; d'autre part, ces musiques sont ancrées dans une société, ce qui nécessite de prendre en compte les paramètres sociologiques qui leur sont liés (économie, médiation, réception...). Ici nous avons choisi d'adopter deux types d'analyse, l'une développée par la musicologie des musiques populaires actuelles et l'autre, phénoménologique, axée sur le silence comme signifiant.

Dans une première partie, une introduction des problématiques des méthodes analytiques pour les musiques populaires actuelles sera exposée, ainsi que la présentation de la sémiologie du silence utilisée avec son référent philosophique. Dans une seconde partie, le groupe Noir Désir sera présenté ainsi que le corpus. Puis, l'analyse de la chanson *Des Armes* interprétée par Noir Désir, sera exposée, suivie d'une conclusion interprétative.

## Problématiques méthodologiques

### *L'analyse musicologique des musiques populaires actuelles*

Les problématiques qui sont rattachées à l'analyse des musiques populaires actuelles se débarrassent de la légitimité accordée ou non à ces musiques pour se concentrer sur le débat essentiel : la méthodologie analytique.

Les paramètres non-écrits sont de la plus grande importance pour les musiques populaires actuelles car les paramètres saisis par l'écriture ne rendent pas compte totalement de la réalité. La majorité des musicologues des musiques populaires actuelles considère l'enregistrement comme le texte premier (Moore, 2001; Middleton, 1990). L'analyse « traditionnelle », tenant compte des harmonies, mélodies, structures rythmiques etc., est une analyse qu'il ne faut pas, néanmoins, négliger car ces paramètres jouent un rôle dans la création musicale des musiques populaires actuelles. Les paramètres « non-notables » c'est-à-dire les paramètres performanciers et technologiques sont les plus importants dans l'analyse des musiques populaires actuelles : ils créent le « son ». Terme ambigu et

polymorphe s'il en est, pour Delalande, le son peut désigner plusieurs réalités : en variété, c'est le produit fini c'est-à-dire le disque, la chanson ; ce peut être aussi la production d'un groupe, d'un studio, d'un label, d'une époque : il devient alors critère esthétique. De plus, il faut prendre en compte la technologie car :

« Toutes les musiques populaires actuelles sont électroacoustiques : que ce soit sur scène ou en studio, que les sources soient la voix ou des instruments amplifiés, des synthétiseurs, des échantillonneurs ou des tourne-disques, elles ont toutes en commun d'aboutir, après traitements électroniques divers, sur un "transformateur électro-acoustique", c'est-à-dire un haut-parleur. » (Delalande : 36)

Des techniques d'analyse graphique se sont développées dans la musicologie pour rendre compte des paramètres technologiques et performanciers dont celui d'Allan F. Moore (1993 : 31-32) qui propose un modèle de stratification par couches: rythmique, basse, mélodique, harmonique ; William Moylan (1992 : 158-166) et Robert Cogan, qui s'intéressent entre autres à la représentation des éléments du son au niveau spectral ; ou encore Serge Lacasse (1995 : 27) qui réalise la notation des éléments dit « non-notables » par les outils de la musicologie classique, c'est-à-dire : les effets sonores (reverb, flanging, stéréo...), de même que les éléments liés à la performance, ainsi que la méthode de mise en scène phonographique, c'est-à-dire : le rôle de la médiation du texte musical par la mise en scène des sons enregistrés.

D'après le séminaire : « Analyse de la musique populaire » de Serge Lacasse, trois niveaux d'analyse peuvent être pris en compte. Le premier niveau est défini par les paramètres abstraits (mélodie, harmonie, forme, rythme) ; le second niveau concerne les paramètres performanciers, c'est-à-dire les propriétés contingentes à l'œuvre, les paramètres soumis à l'interprétation (éphémère et unique) ; enfin, le troisième niveau rend compte de l'enregistrement où l'intérêt se porte sur les paramètres technologiques (dynamique, espace, temps, timbre).

### *Le silence des musiques*

Le silence signifiant

Toute œuvre est silencieuse malgré ce qu'elle affiche : le sens d'une musique s'identifie par rapport à ce qu'elle projette et ce qu'elle laisse dans l'ombre, de façon intentionnelle ou non-intentionnelle. Dans le cas de la musique, les espaces musicaux ne sont pas uniquement des espaces pensés mais aussi issus d'une pratique.

Le texte énonce intentionnellement des propos, cependant l'essentiel de son sens parle là où les énonciations défont. Ceci n'est pas maîtrisé par l'auteur de l'œuvre. Les arts, non verbaux, sont essentiels pour l'herméneutique de l'entente<sup>1</sup> : le silence est un acte de parole.

Pour Heidegger une des modalités de la propriété du *Dasein* est le bavardage ou le faire-silence. Le faire-silence représente l'œuvre du discours comme appel et dégagement de sa structure. Le bavardage est le discours du « on ». Le discours communique quelque chose sur quelque chose, donc le message passe, mais le plus important est ce qui est dit et non ce dont on parle. Le discours est donc dans un premier temps sourd et aveugle. « Le faire-silence est le mode discursif d'appropriation de soi, comme retrait du bavardage et possibilité retrouvée d'un rapport propre à autrui, d'entendre et d'écouter d'autrui dans sa singularité. » (Dubois : 129). L'appel de la conscience (« le discours appelant à la propriété ») est la discursivité vraie. La voix de la conscience n'est pas une métaphore si une voix peut être silencieuse. « Le silence (...) est au cœur du discours, l'appel appelle silencieusement au silence, et n'est qu'ainsi la ressource de toute discursivité vraie. » (Dubois : 232). Pour le philosophe, le silence est parlant.

Daniel Charles rappelle qu'écouter n'est possible qu'à partir d'entendre qui n'est possible qu'à partir de comprendre. L'ouïr est constitutif du discours et manifeste notre appartenance au monde. Le dire relève de l'ontologie et le parler de l'épistémologie. De plus, le parler est dans le dire (est à entendre, un écouter-se taire). D'après Daniel Charles, pour Paul Ricoeur l'art est fondé par l'ontologie. La voix de la langue est silencieuse et aucune discipline ne la discerne : c'est la voix du monde. Pour Daniel Charles :

« en réhabilitant la voix en tant que puissance affirmative du dire proprement « dit » (d'avant la glose), et non du dire « proprement » (c'est-à-dire du parler). Affirmation que ne précède aucun silence, mais aussi murmure ou bruissement déjà présent au sein du silence, et enfin signifiante, par la « convention » en un dire, de ce silence lui-même, tout cela — qui rassemble en une seule gerbe les trois “extases” du temps passé, présent et avenir — témoigne bel et bien de l'inscription du *Dasein* heideggerien dans un temps originaire. » (Charles : 13)

Il s'agit de ressaisir dans la voix un bruit de source c'est-à-dire le murmure polysémique d'un silence; mais dans le « là » du « se montrer » de l'étant se manifeste le voilement de l'être lui-même. « S'il est normal pour l'être de se dire, et s'il est donc nécessaire que l'être soit chez lui dans chaque mot, “le fait est” que

1. L'herméneutique de l'entente : l'entente ne doit pas se régler avec des mots mais par la non-verbalité, c'est-à-dire par les arts.

cela ne saurait interdire à ce mot de vouloir dire déjà ce qu'il dit, à savoir son signifié. Tout se passe donc comme si l'être (le signifiant) devait fuir chaque mot pour investir le suivant. » (Charles, 20).

### Méthode

Nous nous intéresserons à une méthode marginale d'analyse des silences selon la théorie de Bernard Vecchione. Le silence parle et énonce des choses cachées de diverses façons. Ainsi nous allons expliquer succinctement les différentes catégories de silence qui nous serviront de grille pour notre analyse :

- Le silence inscripteur (A), du domaine de l'énonciation, est un silence qui donne représentation à quelque chose (le paraître silencieux, l'imperceptibilité, le son producteur et vecteur de silence, le silence consécutif à un autre silence) ;
- Le silence organisateur d'un énoncé (B), du domaine du prononciatoire, désigne le silence articulatoire (silence prosodique, silence de phrasé, silence de ponctuation) ;
- Le silence indicateur d'une présence (C), du domaine de l'indication, indique l'existence de quelque chose en sous-jacence (du texte / sous-texte, musical / sous-musical) ;
- Le silence trope (D) indique une direction dans laquelle quelque chose est inscrit que l'on peut trouver en cherchant. L'énoncé n'est pas signifié, il faut reconstruire le lien entre l'énoncé et le signifié car s'il y a ressemblance, il y a métaphore ;
- Le silence implicateur d'un lecteur (E) : la forme se retire, des dispositifs sont mis en place ;
- Le silence implicateur d'une lecture et de la présence de l'auteur (F) (abduction et isotopisation) ;
- Le silence implicateur de la lecture par rapport au sens et la fonctionnalité des techniques d'écriture (allotopisation et allotopisation consacrée aux séquentiations de techniques discursives) ;
- Le silence au seuil de l'énoncé :là où il y a rupture de l'énoncé (abstraction et déni de langage, énonciation et non-dit de l'annonciation, rupture de langagiarité).

En nous appuyant sur ces outils, nous allons proposer une analyse de la chanson *Des Armes* dont le texte a été écrit par Léo Ferré et interprété et mis en musique par Noir Désir.

## Noir désir : un groupe de rock ?

Les cinq catégories de chansons que nous avons relevées dans l'œuvre de Noir Désir (Vaquié-Mansion : 66-76) répondent à des critères précis : la chanson rock, la ballade rock, la ballade folk, la chanson à texte, la chanson française et une catégorie autre. Ce qui est important de noter dans le cadre de notre analyse c'est que l'on passe d'une utilisation exclusive de la chanson rock à un emploi plus prononcé de la chanson à texte. L'utilisation de la chanson française n'apparaît que timidement dans le quatrième album « Tostaky » et trouve son apogée sur le dernier album : « Des Visages des Figures ». Celui-ci abandonne la chanson rock au profit de la chanson française. Celle-ci est teintée de critique sur la société et s'ouvre sur un nouveau genre de chanson française avec *L'Europe* : chansons multi-thématiques possédant une conception musicale et sonore nouvelle, très éclectique. La conception du son n'est plus purement rock mais inclut la technologie et les ambiances électro. Les chansons à texte, très présentes, abordent principalement les critiques de la société (*À l'envers à l'endroit*) et la ballade s'appuie sur les thèmes du mal-être, de l'espoir et de l'amour (*L'appartement*). Cet album traduit des influences multiples qui ouvrent un éventail de source sonore : « des synthétiseurs et des sampleurs, bien sûr, mais aussi des cordes, de nombreux instruments à vent (le saxophone et la clarinette de Akosh S., des bois pour le somptueux arrangement orchestral du morceau *Des visages des figures*, de la trompette — jouée par Cantat), des percussions variées (tambours, xylophone, vibraphone) et même de la tronçonneuse. » (Laufer : 92)

## Corpus

La chanson retenue : *Des Armes*, quatrième titre du dernier album de Noir Désir : « Des Visages des Figures » (2001-Barclay/Universal), possède un statut particulier. L'album lui-même s'oriente musicalement vers un univers sonore nouveau fortement influencé par la découverte des nouvelles technologies ainsi que par l'utilisation de nombreux instruments acoustiques (clarinette, kaval, kalimba, hautbois, cor anglais, violon...). Cette chanson figure aussi sur l'album « Quai 213 » (hommage à Léo Ferré, initiative de Christophe Stynezynski, 2001) où plusieurs artistes interprètent son œuvre.

« À cette occasion, Noir Désir s'attaque à *Des Armes*, texte inédit de Léo Ferré qui lui a été remis par la famille du chanteur : « Nous avons rencontré Mathieu Ferré; il nous a donné *Des Armes* en nous disant simplement d'en faire bon usage. Nous avons évité de tomber dans le côté relique, religieux. On était si content du résultat qu'on l'a repris sur *Des visages et des figures*. » (Laufer : 29)

En effet, l'influence principale du groupe sur cet album est la chanson française, ce qui vient d'une part de nombreuses collaborations à des albums hommage (Brel, Brassens, Ferré) et une évolution du groupe. De plus, le chanteur (Bertrand Cantat) voue une grande admiration à Léo Ferré :

« C'est un immense poète, et on va s'en rendre compte un jour. » (Moisan, 187). Si le groupe a attendu pour reprendre des textes ou des chansons de Ferré, c'est avant tout pour une question de mise en musique. : « Ferré, il y a longtemps qu'on avait envie de le reprendre, mais on ne savait pas comment assembler ses mots et notre musique. Maintenant, on y arrive — rien que pour ça, ça valait le coup de continuer ! » (Laufer, 25).

L'intérêt de cette chanson, pour nous analyste, est donc double : d'une part, il s'agit de la première mise en musique de ce texte inédit, et d'autre part, le groupe Noir Désir semble avoir trouvé un arrangement musical pertinent pour le mettre en valeur et l'interpréter. Le problème auquel nous avons voulu répondre dans cette analyse est donc : quels sont les moyens mis en œuvre par le groupe Noir Désir pour mettre en musique, interpréter et révéler l'idée du poème en prose de Léo Ferré ?

## Analyse

### *Le texte*

Le texte *Des Armes* est un poème en prose qui comporte quatre quatrains dont le thème est les armes (sous toutes leurs formes). Écrit dans un régime réaliste-poétique, le personnage implicite — c'est-à-dire le poète — présente l'idée : l'impuissance du poète.

L'analyse sémantique du texte nous révèle une croissance dans les métaphores liées au thème. Ainsi dans le premier quatrain il est question dans les trois premiers vers des armes-objets, dans le quatrième vers il s'agit du sexe. Le second quatrain présente les sentiments opposés haine/amour comme des armes positives permettant à l'homme de résister aux pressions du monde extérieur. Dans le troisième quatrain, le poète possède le pouvoir des mots, la base du verbe qui est une arme pour se défendre des personnes, se protéger du monde extérieur mais aussi s'évader dans l'imaginaire. Enfin le dernier quatrain expose l'impuissance de la poésie face à l'arme-objet.

Ce texte revendicatif est construit d'une façon particulière : en crescendo d'images et d'idées, construction qui se répercute sur l'adaptation musicale.



### *La forme*

La forme de cette chanson possède une construction dramatique car elle est construite en rapport avec le texte. Le schéma de la forme est en lien avec le texte :

introduction / crescendo + rupture / coda  
 A                      B + C                      D

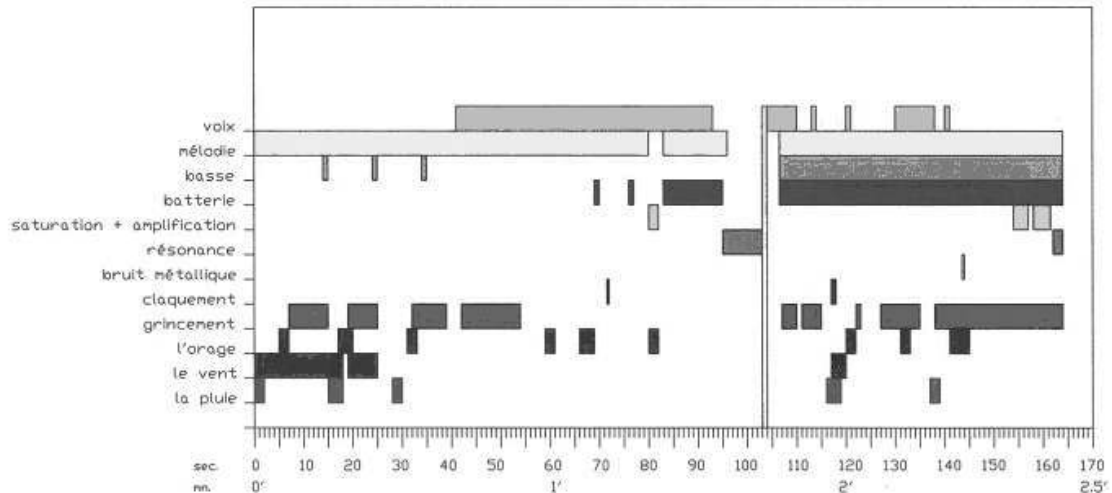
L'introduction permet une mise en contexte sonore. Les parties B et C énoncent le discours et participent au grand crescendo dramatique. En effet, les métaphores présentes dans le texte partent des plus évidentes aux plus poussées jusqu'au propos du texte. La rupture qui intervient à la fin du dernier quatrain est l'atteinte du climax et de l'idée : l'auditeur est pris à parti. Enfin, la coda (la partie C) s'impose comme la résolution voir la résignation.

### *Le rôle des instruments*

Trois instruments traditionnels : orgue, basse, batterie (sans prendre en compte la voix) sont utilisés dans cette chanson et possèdent un rôle particulier. L'orgue (ou le synthétiseur) répète une mélodie simple dont l'instabilité de la durée des notes s'explique par le fait que la mélodie est basée sur l'interprétation vocale, elle la soutient. Elle s'interrompt (outre à la rupture générale) de 1'20 à 1'25 ce qui met en valeur les mots « poésie dans les discours ». La mise en valeur de ces mots n'est pas un hasard : le poète révèle dans ces mots l'essence même de son discours. Noir Désir choisit de les mettre en avant pour une compréhension plus claire du discours.

Cette mélodie descendante motrice joue le rôle de fil conducteur, une sorte de leitmotiv symbolisant l'effet de passage d'une personne dans le paysage sonore (l'auditeur par exemple) ou le regard du poète sur l'idée. La basse annonce la partie A, c'est-à-dire le discours, par une formule rythmique répétée trois fois. Dans la partie D, la mélodie motrice soutient la mélodie de l'orgue. La mélodie est jouée trois fois entièrement puis une fois de façon incomplète pour symboliser la résignation, l'acceptation. La batterie est utilisée de façon stratégique : elle lance la partie C et appuie particulièrement deux mots : « armes » (1'09/1'10) et « rêver » (1'16/1'17). De plus elle accompagne le dernier quatrain ce qui crée une tension supplémentaire en relation avec le crescendo formel. Enfin, dans la partie D la batterie est prédominante, elle symbolise le mouvement et renforce l'idée d'acceptation. La coda (partie D) utilise tous les éléments éparpillés

jusque là, les réunit, comme si les réflexions du poète avaient mené à l'expression de l'idée qui résonne avec l'éloignement du regard.



### *L'utilisation des sons*

Les sons suivants : la pluie, le vent, l'orage, le grincement, claquement et le bruit métallique sont principalement présents pour créer une ambiance sonore en rapport avec le texte, leur rôle est donc descriptif. Leur emploi est beaucoup plus important dans les sections où le texte est moins présent (A + D).

La problématique du « bruit métallique » possède plusieurs interprétations. Ce bruit n'est utilisé qu'une fois dans la partie finale après toutes les interventions de la voix. Que symbolise-t-il ? Le bruit du briquet des « dernières cigarettes » du condamné ? Le poète, impuissant ? Ou le bruit de chargement d'une arme supplantant ou faisant taire la poésie ? De même, l'utilisation du son « claquement » est sujet à interprétation : il est particulièrement présent de 1'57 à 1'58, c'est-à-dire à la fin du dernier quatrain. Il semble que ce son soit en rapport avec l'environnement sonore pluvieux, mouillé : s'agit-il de pas ou de munitions qui tombent dans les flaques ? Notons que l'effet de réverbération appliqué à ce son confère l'idée d'un endroit grand et désert (un hall).

L'orage semble terminé (cf. utilisation des sons) quand le poète part : seul le grincement perdure (peut être un volet). Les sons des intempéries seraient alors aussi au service de la construction dramatique formelle.

Deux effets sont principalement utilisés : la saturation qui met en valeur les mots : « poésie dans les discours » là où la mélodie se tait, ce qui indique l'importance de ces mots ; la résonance qui prépare le silence révélateur comme une suspension, elle s'apparente à la résonance de l'idée développée par le poète ; elle est aussi présente à la fin du morceau comme technique de « fade-out ». Le traitement des sons utilise l'effet de spatialisation avec un jeu gauche/droite pour recréer un univers sonore non-statique d'un lieu dans lequel l'auditeur est plongé. Nous imaginons aisément un paysage désolé, empreint de désespoir ; des ruines après une guerre sous les intempéries et caprices du temps. Le regard du poète passe sur ce paysage et nous livre ses réflexions.

### *L'interprétation vocale*

Bertrand Cantat utilise une palette d'intensité sonore très variée, qui évolue parallèlement à la construction dramatique en crescendo. Le texte se présente sous la forme de quatre quatrains auxquels sont ajoutées des paroles : « des armes » (à trois reprises) et une vocalise sur « ouh » qui pourraient être entendues comme un écho l'idée phare du texte. Certains mots sont mis en valeur par l'interprétation vocale du chanteur : « les armes » qui représente le thème, « l'autre », c'est-à-dire l'altérité, « poètes » : le point de vue, la personne qui parle, et « la poésie » qui est questionnée : quelle réponse peut-elle amener ? Que peut-elle faire concrètement ?

L'interprétation vocale de Bertrand Cantat s'inspire du style de Léo Ferré. En effet, dans les compositions de Léo Ferré il faut distinguer deux types d'interprétations : le traitement poétique (à base de récitatif) et le chant. L'alternance récitatif (pour les couplets) et chant (pour les refrains) est utilisée pour traiter les chansons politiques. Dans la conception de Ferré la musique n'appelle pas à la révolte mais fait écouter le texte, elle doit être un support neutre du texte. Plus tard, Léo Ferré se tourne vers une utilisation vocale différente adoptant le ton de l'invective : « Un ton de l'invective, un ton agressif, une façon de cracher vocalement, en jouant sur deux plans, celui de la langue et celui de l'interprétation. » (Calvet, 211) Ce type de chanson possède une mélodie et une harmonie simple et efficace, où cette façon de « chanter » s'appuie sur la prose où les textes sont dits, déclamés. Pour Louis-Jean Calvet « Dans sa langue comme dans ses mises en musique, le style de Ferré est donc fondé essentiellement sur l'opposition et sur la rupture. » (Calvet, 213).

L'interprétation vocale de Bertrand Cantat, dans cette chanson, atteste de sa connaissance de l'auteur du texte car il adopte les caractéristiques du chant de Léo Ferré et son ton de l'invective. Ce qui dénote que pour Noir Désir ce texte est politique. Bertrand Cantat utilise aussi plusieurs façons d'interpréter le texte : le chant, le parlé-chanté, le cri, le murmure. Noir Désir a donc bien utilisé une mélodie et une harmonie simple, ainsi qu'une interprétation proche du style de Léo Ferré mais la musique n'est pas neutre car elle est imagée, elle crée un support, un contexte, une ambiance très caractérisée qui permet, à notre avis, une lisibilité du message plus importante.

### *Contenu poétique et réalisation musicale*

L'élément essentiel de cette composition est le silence, qui a lieu de 1'44 à 1'465. Celui-ci est gênant, il pose problème car il intervient au milieu du dernier vers, du dernier quatrain, il laisse en suspension la chute tout en pointant l'idée du texte et s'invite au climax musical et au sommet de l'interprétation vocale. Il provoque un malaise, mais aussi une réflexion sur le discours de l'auteur. L'interprétation du groupe Noir Désir fait sens car ce silence est indépendant de la volonté de l'auteur du poème. Ce silence résulte de l'interprétation du groupe pour inciter l'auditeur à une attention particulière voire à une prise de conscience. Qui plus est, il met en relief un texte difficile d'accès et en révèle l'essence. Bien que la poésie soit une arme, elle se retrouve perdante face à l'objet car elle ne peut seulement qu'inciter l'arme à se taire. D'ailleurs les interventions vocales finales peuvent être vues comme un écho à ce désespoir. La mélodie serait alors le regard du poète et son silence celui de l'auditeur.

Enfin, dans la conception de Léo Ferré, le poète est celui qui fait le lien entre les choses et les hommes. Mais de ce fait il est maudit parce que s'il tente d'impliquer les hommes, il reste impuissant et le choix du silence de Noir Désir à ce moment précis dénote ce désir d'implication.

Différentes catégories de silences sont présentes dans cette œuvre musicale. En utilisant la grille d'analyse des silences, j'ai obtenu ce résultat (synthétisé page suivante). L'analyse des silences nous montre clairement qu'il existe un ou plusieurs sens caché(s) dans cette chanson. Les silences inscripteurs et articulatoires mettent en valeur et construisent la tension du discours caché. Le son « grincement » paraît faire silence sur le second quatrain (ou couplet) jusqu'à la partie C, ce qui mettrait ainsi en valeur ce couplet et soutiendrait les événements silencieux de la partie B. Cependant, ce son fait partie du décor sonore au même titre que les sons : pluie, vent, orage. Mais à 0'56 l'écoute ne permet pas de définir avec certitude sa présence ou son absence car il est dominé par l'intensité sonore vocale

Sons	Catégories de silence	Explications
<i>l'orage</i>	<b>A</b> inscripteur	donne la représentation générale de l'ambiance générale du morceau
<i>la résonnance</i>	<b>A</b> inscripteur	son producteur et vecteur de silence
<i>le claquement</i>	<b>A</b> inscripteur	
<i>la pluie</i>	<b>B</b> articulateur	organise l'énoncé (introduction/conclusion)
<i>le vent</i>	<b>B</b> articulateur	organise l'énoncé (introduction/conclusion)
<i>la batterie</i>	<b>B</b> articulateur	articule les sonorités, est constitutif de la structure, silence prosodique
<i>la basse</i>	<b>B</b> articulateur	articule les sonorités, est constitutif de la structure, silence de ponctuation
<i>la voix seule (1.50 à 1.53)</i>	<b>B</b> articulateur	silence de ponctuation
<i>saturation/amplification</i>	<b>B</b> articulateur	introduit certaines sonorités, est acteur d'un changement
<i>le grincement</i>	<b>C</b> indicateur	indique l'existence de quelque chose en sous-jacence, événement à ce moment là
<i>la mélodie (1.2 À 1.2)</i>	<b>C</b> indicateur	indique un sous-entendu et précède un changement de sonorités importante
<i>la voix (de...)</i>	<b>C</b> indicateur	indique la présence d'un sens en rapport avec le traitement des sons et de la voix elle-même
<i>le bruit métallique</i>	<b>C</b> indicateur	sous-entend un sens caché relatif à la nature du son et de l'ambiance générale du morceau
<i>la mélodie (1.36 à 1.43)</i>	<b>E</b> implicateur d'une lecture	la forme se retire
<i>la batterie (1.35 à 1.44)</i>	<b>E</b> implicateur d'une lecture	la forme se retire
<i>la voix (1.34 à 1.44)</i>	<b>E</b> implicateur d'une lecture	la forme se retire
<i>le silence total (1.44 à 1.465)</i>	<b>F</b> implicateur d'une lecture et de la présence de l'auteur	l'abduction : le silence d'implication d'une lecture et de la présence de l'auteur car ce silence pose problème au lecteur, par sa position (milieu du morceau) et parce qu'il est total

et instrumentale. Il ne s'agit donc pas du même type de silence que celui de la mélodie (de 1'20 à 1'23) ou du silence total de 1'43 à 1'44. Cependant, puisque ce son n'est pas clairement audible, son « silence » implique une lecture du second quatrain car le texte propose un sens nouveau au terme « arme » : il s'agit de sentiments opposés haine/amour. L'attention se porte sur cette dichotomie qui sous-entend que ces sentiments sont des armes positives permettant à l'Homme de résister aux pressions du monde extérieur. Le silence de la mélodie (1'20-1'23) indique une mise en valeur des mots « la poésie dans les discours » (dont nous avons déjà parlé). Plus loin la voix fait silence en premier (1'34-1'44) et à cette occasion coupe le dernier vers. Ce silence est suivi d'un autre de la batterie (1'35-1'44) puis de la mélodie (1'36-1'44). Ces silences sont mis en valeur par la résonance (1'35-1'44). La forme se retire laissant le lecteur prendre parti, imaginer. Ce silence implique donc le lecteur, car les traitements de la musique et de la voix l'ont amené à une tension soudain apaisée. Des émotions sont nées de ce traitement musical, et ce silence (mélodie, batterie, voix) indique le pouvoir du poète à déclencher des émotions. Le traitement de la voix (très tendue, presque criée) suivi de ce silence, sous-entend l'impuissance du poète par rapport à l'objet (arme) et par rapport à la mort. Les silences qui suivent dans la voix confirment l'impuissance du poète face aux armes, et peut-être aussi face à la situation. Car bien que la poésie soit une arme elle se retrouve perdante face à l'objet : le discours ne peut pas amener l'arme à s'éteindre.

## **Conclusion**

Noir Désir a su adapter le poème de Léo Ferré en déployant des moyens fidèles au poète : l'utilisation d'une mélodie et d'une harmonie simple et le traitement vocal du poème ; tout en le rendant sien grâce à l'utilisation d'une ambiance sonore construite et d'une construction formelle dramatique. Mais surtout, Noir Désir a permis de rendre musicalement la conception du poète c'est-à-dire l'implication des hommes par le verbe, aidé ici par la musique, avec l'utilisation du silence. Ainsi Noir Désir permet aux auditeurs, par ses choix artistiques, une implication émotionnelle et réflexive.

Pour aller plus loin dans cette analyse, il serait pertinent de travailler sur les paramètres performanciers et particulièrement paralinguistiques en adoptant les catégories de Fernando Poyatos car cette chanson paraît riche d'effets paralinguistiques. De plus, cette analyse ouvre un débat sur l'adaptation musicale et performancielle d'un texte non écrit par un groupe qui écrit d'habitude ses propres chansons, car nous pensons que la mise en musique d'un texte ne s'apparente pas à la réadaptation

d'un morceau existant. Est-ce que mettre en musique implique la connaissance de son auteur? Dans quelle mesure les choix musicaux et d'interprétation sont reliés à cette problématique? Est-ce que le fait que l'auteur soit reconnu comme personnage important est un élément à prendre en compte? Noir Désir aurait-il pu faire une adaptation rock de cette chanson?

### Références bibliographiques

- CALVET L.-J. (2003), *Léo Ferré*, Paris, Flammarion, 275p.
- CHARLES D. (2003), « De Heidegger à Tarasti : herméneutique musicale et sémiotique de l'existence. », in *Degrés*, n° 116, Bruxelles, ASBL Degrés, hiver 2003.
- DELANDE F. (2001), *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, Buchet/Chastel, 266 p.
- DUBOIS C. (2000), *Heidegger. Introduction à une lecture*, Paris, Seuil, 363 p.
- HUNEMAN P. & KULICH E. (1997), *Introduction à la phénoménologie*, Paris, Armand Colin, 192p.
- LACASSE Serge (1995), *Une analyse des rapports texte-musique dans « Digging in the Dirt » de Peter Gabriel*, mémoire de maîtrise. Québec : Université Laval, 176 p.
- LAUFER V. (2002), *Noir Désir de A à Z*, Paris, Prélude et Fugue, coll. « Music Book », 119 p.
- MOISAN H. (1999), *Noir(s) Désir(s)*, Paris, Verticales, 311 p.
- MOORE Allan F. (1993), *Rock : The Primary Text*, Buckingham, Open University Press, 227 p.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 328 p.
- MOYLAN W. (1992), *The Art of Recording : The Creative Ressources of Music Production and Audio.*, Kluwer Academic Pub, 300 p.
- POYATOS Fernando (1993), « Paralanguage: A linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sounds », *Current Issues in Linguistic Theory*, 92.
- VAQUIÉ-MANSION J. (2004), *Pour une méthodologie de l'analyse des musiques populaires modernes. L'exemple de la production du groupe Noir Désir.*, mémoire principal de DEA, université de Aix-Marseille I, 154 p.

Julie VAQUIÉ-MANSION poursuit un doctorat en musicologie à l'université Sorbonne Paris IV.  
Elle est par ailleurs membre de l'IASPM branche francophone

[jmansionvaquie@hotmail.com](mailto:jmansionvaquie@hotmail.com)