

CIC – Centro de Investigação Científica do ISLA de Lisboa

Quand la chanson connaît la chanson

**Marc Gruas
Martine Lenoble**

**WP n ° 05/05
Avril 2005**

Résumé : A partir d'un corpus de cinquante albums de chansons francophones produits entre 2000 et 2003, nous nous proposons de suivre les traces de transtextualité sous ses différentes formes (intertextualité vs hypertextualité) et ses fonctions au regard des avant-textes qui la constituent.

«Encore un chanteur. J'en ai marre. Mais qu'est-ce que vous avez tous à chanter ? Pourquoi vous faites pas de la peinture ? D'accord, la peinture à l'huile, c'est bien difficile, mais c'est bien plus beau que la chanson à l'eau de rose [...]»¹

Dans un récent entretien publié dans la revue *Chorus*, l'auteur-compositeur-interprète Jean-Louis Murat déclare non sans provocation que «[...] nous les chanteurs de maintenant, avons déjà tellement à lutter pour exister qu'on ne peut pas toujours être écrasé, par l'ombre de nos aînés. Il faut bien qu'on respire, quoi. Sinon, on disparaît².» Ce « terrorisme de la référence » cher à Riffaterre³, qui conditionne à la fois la production et la réception du message, semble également s'appliquer à cette forme particulière de la poésie orale⁴, tant il est vrai que, si l'on en croit Paul Garapon, «l'intertextualité a toujours existé dans la chanson, [...] et [...] la chanson française d'aujourd'hui ne cesse [...] de citer la chanson d'hier, de se situer par rapport à elle⁵». On peut se souvenir que cette influence de la discographie antérieure prend bien évidemment des formes différentes selon les artistes et selon les époques. Auto-référence chez Mistinguett en 1933 dans «C'est vrai⁶», travestissement pour Léo Ferré en 1968 dans «Pépée» qui prend pour cible l'une des voix montantes du show-bizz, Serge Gainsbourg⁷, elle peut correspondre à une référence

¹ DESPROGES Pierre. - **Vivons heureux en attendant la mort**. - Paris: Seuil, 1983. - p. 73.

² *Chorus*, hiver 2003-2004, 21 décembre au 20 mars, n° 46, p. 72. Rappelons que l'artiste avait été plus virulent dans une interview donnée dans cette même revue en déclarant : « Georges Brassens, m'en fous ». Ces propos avaient donné lieu à une vive polémique au sein de la presse spécialisée.

³ RIFFATERRE Michael. - **La Production du texte**. - Paris: Le Seuil, 1979, 284 p. RIFFATERRE Michael. - La Trace de l'intertexte. - *La Pensée*, octobre 1980, n° 215, p. 65.

⁴ ZUMTHOR Paul. - **Introduction à la poésie orale**. - Paris: Le Seuil collection Poétique, 1983, 274 p.

⁵ GARAPON Paul. - Métamorphoses de la chanson française (1945-1999), *Esprit*, juillet 1999, n° 254, pp. 106-107.

⁶ «On dit quand je fais mes emplettes/Que j'paye pas c'que j'achète/C'est vrai/On dit partout et l'on répète/Que j'lâche pas mes pépettes/C'est vrai/Mais si elle faisait comme moi pour sa galette/Marianne n'aurait pas un budget aussi bas/Et si l'on mettait à la tête des finances Mistinguett/On en serait pas là» ! Cf. <http://www.paroles.net/chansons>.

⁷ «T'avais les mains comm' des raquettes/Pépée/Et quand j'te f'sais les ongles/J'voyais des fleurs dans ta barbiche/T'avais les oreill's de Gainsbourg/Mais toi t'avais pas besoin d'scotch/Pour les r'plier la nuit/Tandis que lui... ben oui !/Pépée.» Cf. <http://www.paroles.net/chansons>.

ponctuelle à Gilbert Bécaud dans «Orly⁸» de Jacques Brel. L'intertextualité peut être aussi à l'origine d'un échange, d'un dialogue, on se souvient d'Antoine qui propose, en 1965, dans ses polémiques élucubrations de mettre « Johnny Hallyday en cage à Medrano⁹ » et de se voir répondre en 1966 par l'autre idole des jeunes des années yé-yé par le thème musical « cheveux longs et idées courtes¹⁰ ». La chanson française s'auto-parodie également, Bourvil et Jacqueline Maillan¹¹ transforment pour faire rire le célèbre « Je t'aime moi non plus » de Serge Gainsbourg et Jane Birkin, Guy Bedos satirise « L'été indien » de Joe Dassin lors de l'émission de télévision *Numéro 1* en 1975, les Inconnus caricaturent la chanson « Isabelle a les yeux bleus », performance médiatique qui n'est pas sans relation avec la traversée du désert longue de dix ans¹² du groupe Indochine. Plus près de nous, Sanseverino cite parodiquement « Le Plat pays » de Jacques Brel dans « La Mer¹³ », titre qui pastiche d'ailleurs le célèbre succès de Charles Trenet. On pourrait multiplier à l'envi ces exemples d'intertextualité qui tendent à prouver l'existence de relations de co-présence et de dérivation à la base de ce véritable palimpseste chanté. L'espace nécessairement limité de cet article ne permet pas de procéder à une analyse diachronique de ces structures de réemploi dans l'ensemble de la chanson française. Une étude de ces procédés d'écriture et de réécriture à partir de quelques productions récentes permettra néanmoins de lancer quelques pistes de recherches dans ce domaine. Pour ce faire, il est utile de rappeler les contours de cette notion vague d'intertextualité, qui, si l'on en croit Paul Garapon, serait une marque de fabrique de la chanson française.

I. Notions d'intertextualité

Comme le rappelle Antoine Compagnon, «le terme d'intertexte, ou d'intertextualité, a été forgé par Julia Kristeva pour rendre compte des travaux du critique russe Mikhaïl Bakhtine et déplacer l'accent de la théorie vers la productivité du texte, jusque-là perçu de façon

⁸ «La vie ne fait pas de cadeau/et nom de Dieu c'est triste/Orly le dimanche/Avec ou sans Bécaud.» Cf. <http://www.paroles.net/chansons>.

⁹ Cf. <http://www.paroles.net/chansons>.

¹⁰ Cf. <http://www.paroles.net/chansons>.

¹¹ Cf. <http://www.gainsbourg.org>.

¹² «Isabelle a les yeux bleus/Isabelle a les yeux bleus/Isabelle a les yeux bleus/Bleus les yeux Isabelle a». Cf. <http://www.paroles.net/chansons>.

¹³ «Pour garder mes idées noires/Je bois des bières blanches bien glacées/Je montre la mer du Nord du doigt/Le plat pays qu'on doit chanter». Cf. <http://www.paroles.net/chansons>.

statique par le formalisme français¹⁴”. Dire que “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte¹⁵” revient en effet à “ouvrir le texte, sinon sur le monde, du moins sur les livres, sur la bibliothèque¹⁶” et à montrer que “toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et [qu]’il n’est jamais possible de faire table rase de la littérature¹⁷”. Officialisée en quelque sorte par l’article de Roland Barthes publié dans l’*Encyclopædia Universalis*¹⁸, la notion d’intertextualité se retrouve en 1976 projetée au premier rang de la scène critique par le numéro spécial de *Poétique*¹⁹. Dans l’un des articles de cette revue, Laurent Jenny esquisse une tentative de rapprochement entre intertextualité et critique des sources :

“contrairement à ce qu’écrit Julia Kristeva, l’intertextualité prise au sens strict n’est pas sans rapport avec la critique “des sources” : l’intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d’influences, mais le travail de transformation et d’assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens²⁰.”

Cette approche, qui met plus l’accent sur la composante relationnelle de l’intertextualité aux dépens de sa dimension transformationnelle, est reprise par Dominique Maingueneau dans *Initiation aux méthodes de l’analyse du discours*²¹. En définissant l’intertextualité comme l’“ensemble de relations avec d’autres textes se manifestant à l’intérieur d’un texte²²”, l’universitaire français, dans un souci louable de divulgation pédagogique, réduit le concept en question à une imitation ou à une simple reproduction. Refusant cette malencontreuse évolution, Julia Kristeva insiste dans *Le Texte du roman* sur le fait que l’intertextualité est “transposition”; le texte devient, par le biais de l’analyse intertextologique, “un lieu d’échange constant entre des fragments que l’écriture redistribue

¹⁴ COMPAGNON Antoine. - **Le Démon de la théorie**. - Paris: Seuil, 1998. - p. 117.

¹⁵ KRISTEVA Julia. - **Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse**. - réédition coll. Points. - Paris: Seuil, 1969. - p. 146.

¹⁶ COMPAGNON Antoine. - op. cit. p. 117.

¹⁷ PIÉGAY-CROS Nathalie. **Introduction à l’intertextualité**. - Paris: Dunod, 1996 - p. 7.

¹⁸ BARTHES Roland, “Texte (théorie du texte)”, **Encyclopedia Universalis**, 1973.

¹⁹ JENNY Laurent. - “La stratégie de la forme”. - **Poétique**, 1976, n° 27, Seuil. - p. 254-281.

²⁰ JENNY Laurent. - Ibid p. 262.

²¹ MAINGUENEAU Dominique. **Initiation aux méthodes de l’analyse du discours**. - Paris: Hachette, 1976. - 320 p.

²² MAINGUENEAU Dominique. - Ibid p. 30.

en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris²³”. Cette “dynamique textuelle” est d’ailleurs reprise dans les années 1979-1982 par les travaux d’Antoine Compagnon, de Michael Riffaterre, et de Gérard Genette²⁴. Dans *La Seconde Main ou le Travail de la citation*²⁵, Antoine Compagnon inaugure une vaste étude systématique de la pratique intertextuelle de la citation : il la conçoit comme “répétition d’une unité de discours dans un autre discours²⁶”, la citation est la reproduction d’un énoncé (le texte cité) qui se trouve extrait d’un texte origine (texte 1) pour être introduit dans un texte d’accueil (texte 2). Si cet énoncé proprement dit reste lui-même inchangé du point de vue de son signifiant, le déplacement qu’il subit modifie son signifié, produit une valeur neuve et entraîne une transformation qui affecte tout à la fois le signifié du texte cité et le texte d’accueil où il se réinsère. En systématisant cette description du processus citationnel, Antoine Compagnon propose de penser ce processus comme modèle de l’écriture littéraire qui serait structurellement aux prises avec la même exigence transformationnelle et combinatoire :

“le travail de l’écriture est une réécriture dès lors qu’il s’agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...] toute écriture est collage et glose, citation et commentaire²⁷”.

Saisie dans sa nature hybride (à la fois lecture et écriture), la citation est ainsi posée comme ce cas de figure intertextuel par lequel se révélerait un processus beaucoup plus profond dont il ne serait lui-même qu’un effet remarquable : le travail de l’écriture, l’énergie qui circule dans cette structure mobile.

Cette approche hyperextensive d’une des formes de l’intertextualité se rapproche d’ailleurs des travaux de Michaël Riffaterre dans la mesure où l’auteur de *La Production du texte*²⁸ définit l’intertexte comme “la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d’autres qui l’ont précédée ou suivie²⁹”.

²³ PIÉGAY-CROS Nathalie. - op. cit. p. 10-11. Pour J. Kristeva dans **Le Texte du roman, approche sémiologique d’une structure discursive transformationnelle** (La Haye-Paris, Mouton-De Gruyter, 1976. p. 68), l’intertextualité désigne en effet “le croisement de la modification réciproque des unités appartenant à des différents textes.”

²⁴ GENETTE Gérard. - **Palimpsestes, La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982. - 573 p.

²⁵ COMPAGNON Antoine. - **La Seconde Main ou le Travail de la citation**. Paris: Seuil, 1979. - 407 p.

²⁶ COMPAGNON Antoine. - Ibid. p. 54.

²⁷ COMPAGNON Antoine. - Ibid p. 32.

²⁸ RIFFATERRE Michael. - **La production du texte**. Paris: Seuil, 1979. 284 p.

²⁹ RIFFATERRE Michael. “La Trace de l’intertexte”, **La Pensée**, n° 215, octobre 1980.

D'autre part, si pour Michaël Riffaterre la notion d'intertexte renvoie à un texte caché, le texte sous le texte, qui obligerait "le lecteur à voir toujours l'allusion, et même qu'il y en ait partout, et encore que le texte ne renvoie qu'à du texte"³⁰, à l'inverse pour Gérard Genette, il s'agit plutôt d'identifier un intertexte explicite, clairement démarqué et donc isolable. La notion de transtextualité³¹ qui correspond pour le poéticien français à ce que l'on désignait jusqu'alors, à la suite de Julia Kristeva, par le terme d'"intertextualité" inclut cinq types de relations. L'architextualité, la plus abstraite, qui renvoie à "l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier ; la paratextualité ou les relations du texte avec son entourage textuel immédiat (titre, sous-titre, intertitre, préface, avertissement, notes, couverture, épigraphes, interviews de l'auteur, etc.) ; la métatextualité, qui correspond à la relation critique, c'est-à-dire à la "relation, on dit plus couramment de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer"³² ; l'intertextualité, qui est restreinte à la présence effective d'un texte dans un autre, comme la citation, la référence, le plagiat, l'allusion ; et l'hypertextualité, qui est définie comme "toute relation unissant un texte B (appelé hypertexte) à un texte antérieur A (appelé hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire"³³. Dans ce même ouvrage, Genette propose une classification des phénomènes hypertextuels en articulant deux critères: la nature de la relation (imitation ou transformation de l'hypotexte) et son régime (ludique, satirique, sérieux). Cette typologie des relations transtextuelles aboutit donc à diviser en deux catégories distinctes ce qui est généralement et globalement appelé intertextualité : la parodie, le pastiche, pour ne mentionner que ces pratiques canoniques, appartiennent à l'hypertextualité et se trouvent en conséquence séparés de la citation, du plagiat, de la référence et de l'allusion qui sont des relations strictement intertextuelles. Par ailleurs, à l'inverse de Michaël Riffaterre et de Antoine Compagnon, Gérard Genette, en définissant l'hypertextualité, opère une sorte de restriction de champ dans la mesure où "la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte sera à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins

³⁰ GOYET Francis. - "Imitation ou intertextualité », *Poétique* 80, novembre 1989, Seuil. - p. 319.

³¹ Elle "englobe tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes." selon le poéticien.

³² GENETTE Gérard. - *Palimpsestes*. - op. cit. p. 11.

³³ GENETTE Gérard. - op.cit p. 13.

officielle³⁴». Dès lors, le caractère hypertextuel d'un texte ou d'une œuvre ne sera donc pas une question d'interprétation, mais il s'inscrira explicitement dans ce texte ou dans cette œuvre, à travers son titre et d'autres éléments paratextuels. Comme le souligne Nathalie Piégay-Cros, «ce dont il s'agit, ce n'est pas de révéler un hypotexte caché et sa signification mais de montrer la nature de cette relation et de l'analyser d'un point de vue pragmatique³⁵». On le voit, tout en mettant fin aux conceptions extensives de l'intertextualité, *Palimpsestes* laisse à leur place les principales recherches intertextologiques. On ne peut pas dire, pourtant, que cette clarification notionnelle fit immédiatement l'unanimité. Paru en 1982, *Palimpsestes* n'a produit ses effets que lentement. L'efficacité de ces clivages s'est cependant imposée dans la plupart des recherches intertextologiques engagées dans le courant des années 1980, et certains travaux ont déjà contribué à perfectionner ses propositions définitionnelles. Dans *La pratique intertextuelle de Marcel Proust dans "À la recherche du temps perdu" : les domaines de l'emprunt*, Annick Bouillaguet met en évidence la possibilité de systématiser le domaine de définition de l'emprunt intertextuel par le croisement des deux notions de "littéral" et d'"explicite". Ainsi, selon l'universitaire française, la *citation* est définie comme un emprunt littéral et explicite, le *plagiat* est pour sa part littéral et non explicite, une citation inavouée ; à l'inverse, la *référence* est non littérale et explicite, tandis que l'*allusion* est non littérale et non explicite³⁶. Cette approche nouvelle de l'intertextualité est judicieusement complétée par Typhaine Samoyault dans *L'Intertextualité – La mémoire de la littérature*³⁷ qui voit «dans les opérations d'absorption d'un texte par un autre³⁸» qui définissent le mieux l'intertextualité genettien la possibilité de «constituer une autre typologie des intertextes en distinguant les phénomènes d'intégration et de collage³⁹». Pour l'universitaire parisienne, ces opérations d'intégration qui «jouent dans les textes qui absorbent plus ou moins le texte antérieur⁴⁰» permettent de distinguer la *citation marquée* par des guillemets ou bien par l'italique de la *référence précise* qui suppose aussi la mise en place de plusieurs matériaux visibles, comme un titre (en italiques), un nom d'auteur, un nom de personnage. Ces opérations d'intégration-installation s'éloignent de celles qui relèvent de l'intégration-

³⁴ GENETTE Gérard. - op. cit p. 19.

³⁵ PIÉGAY-CROS Nathalie. - op. cit p. 15.

³⁶ Cf. BOUILLAGUET Annick. - «Une typologie de l'emprunt». - **Poétique**, Novembre 1989, n° 80, p. 487-489.

³⁷ SAMOYAULT Tiphaine. - **L'Intertextualité – La mémoire de la littérature**. Paris: Nathan Université, 2001, pp. 43-46.

³⁸ SAMOYAULT Tiphaine. - op. cit. p. 43.

³⁹ SAMOYAULT Tiphaine. op. cit. p. 43.

⁴⁰ SAMOYAULT Tiphaine. - op. cit. p. 43.

suggestion dans lesquelles la présence de l'intertexte est suggérée, sans être développée. Il s'agit de la *référence simple* qui fait mention d'un nom ou d'un titre et de l'*allusion* qui est rendue présente par un certain nombre d'indices vagues. Ces deux procédés d'écriture qui exigent une mise en oeuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de son imagination annoncent en quelque sorte les opérations dans lesquels le texte absorbe l'intertexte sans même le suggérer au lecteur, c'est le cas de l'*impli-citation* qui conduit le récepteur du message à mener une lecture ouverte du côté du savoir et de l'enquête.

On le voit, les deux formes principales de la transtextualité (intertextualité et hypertextualité) énoncées par Gérard Genette, puis reprises et approfondies notamment par Annick Bouillaguet et Typhaine Samoyault, ont l'avantage de clarifier les contours flous et imprécis de la notion d'intertextualité inventée par Julia Kristeva et reprises par Paul Garapon dans l'article cité plus haut. Il s'agit donc ici de suivre les traces de cet avant-texte afin de proposer une lecture transtextuelle de la chanson française récente, en nous attachant donc à déterminer avec précision les relations de co-présence (intertextualité) mais aussi de dérivation (hypertextualité) qui conditionnent la production en question.

II. Choix méthodologiques

Afin de suivre les traces de cette transtextualité dans la chanson actuelle, il nous fallait établir un corpus.

La première de nos interrogations s'est portée sur la définition de « chanson actuelle ». Fallait-il se limiter aux chanteurs de moins de trente ans ? de moins de quarante ans ? Ce parti pris de jeunisme nous aurait contraints à écarter un artiste tel que Henri Salvador, qui, à plus de quatre-vingts ans, revient sur le devant de la scène en signant chez un label spécialiste de musique techno⁴¹. De même, des chanteurs considérés comme faisant partie de la « nouvelle génération », tels que Sanseverino, viennent de publier leur premier album alors qu'ils se produisent sur scène depuis de nombreuses années.

Nous avons donc convenu de nous attacher aux CD publiés depuis 2000, estimant que le critère de la date délimitait de manière fiable la production actuelle.

Mais face à l'étendue de la publication de ces cinq dernières années, impossible à consulter en une période limitée, il a fallu nous restreindre. Nous avons donc commencé à relever les CD accessibles dans notre entourage proche (cercle familial, amical), ceux que nous avons pu

⁴¹ SALVADOR Henri. - **Chambre avec vue**, Exxos/Source, Virgin, 2000.

consulter à la médiathèque de l'Institut franco-portugais à Lisbonne, enfin ceux dont les paroles sont retransmises sur le site www.paroles.net.

En quelques semaines, nous sommes parvenus à rassembler cinquante CD et avons décidé de nous en tenir à ce nombre. Nous nous sommes efforcés de ne procéder à aucun « filtre » de notre part, de ne pas tomber dans les travers d'une opposition élitiste entre « la prétendue « chanson de qualité » et le tout-venant de la « variété »⁴², qui perdure depuis les années 1950-60 ; les classifications sont toujours abusives et il arrive parfois que « la chanson commerciale [soit] une chanson marginale qui a réussi »⁴³.

Aussi ne pouvons-nous prétendre à l'exhaustivité ni à la représentativité de notre corpus : il ne s'agissait pas pour nous d'étudier l'intertextualité de LA chanson actuelle, mais de suivre les traces d'un discours sur l'Autre à partir d'un échantillon de production actuelle.

Le corpus étant constitué, nous avons soumis à notre approche quatre limites.

La première concerne le support même de notre corpus, à savoir le texte des chansons, parfois sorti de son livret de présentation (lorsque les paroles ont été recueillies sur Internet).

Il est certain que le texte de la chanson française a toujours prévalu sur la musique, de par son esprit de tradition littéraire⁴⁴ et aujourd'hui encore cette priorité est notoire, comme le reconnaît Jean-Jacques Goldman en 1997 :

« À court terme, fondamentalement, c'est la musique qui fait le succès d'une chanson. Mais, à long terme, c'est le texte... Le texte, aussi, qui fait la fidélité à un chanteur. Bien après la chanson, c'est en relisant le texte qu'on n'a pas honte du plaisir pris avec la musique⁴⁵. »

Cependant la chanson n'est pas poésie, c'est une alliance entre des paroles et de la musique, à laquelle il convient d'ajouter le chanteur (qui constitue un objet esthétique), les supports de diffusion (le vidéo-clip, le CD) et des références à l'Autre peuvent être musicales (des arrangements musicaux peuvent reprendre ceux d'une autre chanson –citation musicale), graphiques, picturales ou cinématographiques (des références peuvent être faites sur le support papier du livret du CD ou par une image d'un vidéo-clip). Mais face à l'impossibilité de consulter tous les livrets de CD ou de visionner les vidéo-clips correspondant aux chansons

⁴² ROBINE Marc. - **Il était une fois la chanson française, des origines à nos jours**. Paris : Fayard/Chorus, 2004. - p. 55.

⁴³ cité par RIOUX Lucien. - **50 ans de chanson française, de Trenet à Bruel**, Paris : l'Archipel, 1994. - p. 270.

⁴⁴ ROBINE Marc. - op. cit. p. 95.

⁴⁵ Cité par Marc Robine, op. cit. p. 14.

de notre corpus, nous nous sommes limités aux textes des chansons, conscients de ne garder, selon Alain Souchon, que des « demi-chansons »⁴⁶.

La deuxième impasse que nous avons faite porte sur la distinction interprète/auteur-compositeur-interprète (ACI). L'engouement pour les auteurs-compositeurs-interprètes date des années 1950 (à l'arrivée de Félix Leclerc, Georges Brassens et Léo Ferré) et va conférer « un surcroît de prestige au statut d'ACI. Comme si, désormais, le fait d'écrire soi-même ses paroles et sa musique était automatiquement synonyme d'une plus-value de talent⁴⁷ ». Certes, il eut été pertinent de suivre les auteurs des textes des chansons face à leur intertextualité, mais un auteur travaille rarement seul, sans penser à l'interprète auquel il destine son texte, c'est donc une sorte d'alchimie entre l'auteur, le compositeur et l'interprète qui va s'opérer, et afin de ne pas compliquer à l'extrême notre étude, nous décidons de nous en tenir à la chanson en tant que « produit fini ».

La troisième impasse que nous avons faite dans notre étude porte sur les reprises des chansons et les chansons-hommages.

En effet, nous considérons que la reprise d'une chanson par un autre interprète n'entre pas dans l'intertextualité telle que nous l'entendons, car c'est le texte lui-même qui est repris, c'est le texte DE l'autre, et non pas un texte SUR l'autre. Quant aux chansons-hommages, elles ont été exclues du fait que l'artiste auquel est consacrée la chanson devient un simple sujet, il n'est pas évoqué à d'autres fins cachées.

Enfin la dernière limite concerne la visibilité même de l'intertextualité. Les deux auteurs de cet article possèdent chacun une culture musicale personnelle et complémentaire, et si certaines occurrences d'intertextualité sont apparues comme évidentes, d'autres l'étaient moins. Il est donc possible que certaines allusions aient pu nous échapper, devenant ainsi « allusion morte » :

« la vraie question, c'est de savoir si le lecteur voit ou ne voit pas le texte en filigrane. Voir ou ne pas voir, voilà la question, la seule question proprement rhétorique. Car si le lecteur ne voit pas, l'allusion ne produit aucun effet, elle n'a aucune efficacité. [...] Plus brutalement encore : une allusion qui n'est pas vue, une allusion morte, n'est pas une *allusion*⁴⁸. »

L'autre extrême consiste à voir des allusions là où n'existe que coïncidence (involontaire de la part de l'auteur) ou similitude thématique. Ainsi, la chanson « Frida » de Sanseverino (2001)

⁴⁶ Extrait de la table ronde « Rendez-vous dans 10 ans ! » réunissant Alain Souchon, Jean-Jacques Goldman, Yves Simon et Francis Cabrel, propos recueillis par Fred et Mauricette Hidalgo, **Chorus** n° 40, été 2002, p. 116.

⁴⁷ ROBINE Marc. - op. cit. p. 80.

⁴⁸ GOYET Francis. - op. cit. p. 316.

avec sa litanie de questions plus ou moins absurdes suivie de « Y'a des questions que je me pose, y'a des questions que je me pose » nous transpose trente-cinq ans en arrière avec « On nous cache tout, on nous dit rien » de Jacques Dutronc (1966), dans laquelle il fait également suivre une série de questions loufoques par « On nous cache tout, on nous dit rien ». Mais dans cet exemple, c'est la thématique qui est commune aux deux chansons et Sanseverino ne se réfère pas explicitement à Dutronc.

Sans point d'ancrage, sans la présence effective d'un texte dans l'autre, l'intertextualité n'est pas lisible et c'est la présence de ces marques explicites qui a permis le relevé des occurrences dans notre corpus.

Elles sont de cinq ordres :

- elles concernent un chanteur, désigné par son nom : cela peut donc être un autre chanteur, (ex. : « Il y a là, bien sûr, des poètes, le Prince/Tirant sur sa bouffarde, l'ami Georges Brassens » dans « Mon bistrot préféré de Renaud-2002) ou le propre chanteur lorsqu'il s'évoque à la troisième personne (ex. : « Je me démasque/M mon fantasque/Colle à mes basques/Réclame d'autres frasques » dans « Je me démasque » de M-2003). En revanche les références aux « Je/nous/on », omniprésentes dans les chansons, ont été exclues.
- elles concernent la classe des chanteurs (ex. : « les chanteurs sont mes amis/Sur mon épaule, ils sourient » dans « Les chanteurs sont mes amis » de Dominique A-2001). Cette catégorie, plus impersonnelle, permet néanmoins de cerner le discours sur « les Autres de la même profession que moi ».
- elles concernent les personnes appartenant à l'industrie de la chanson : les producteurs, les agents, les candidats et animateurs des émissions de télévision telles que « Star Academy » et « Popstar ». Ces dernières, à l'origine de violentes controverses dans le milieu de la chanson sont désormais souvent évoquées dans la chanson (ex. : « Tu peux choisir la musique/Avoir un père directeur artistique/Connaître Senti et ses indics/Qui feront de toi une star académique » dans « Ta réalité » de Tryo-2003).
- elles concernent un titre de chanson, inséré dans le texte avec ou sans guillemets, intégral ou non (ex. : « Je veux boire tout seul des alcools déments/Et chanter « Les feuilles Mortes » » dans « Fleur pourpre » de Bernard Lavilliers-2001) ; « On vivait y'a pas si longtemps/dans des baraques en bois/Je crois bien que c'était pas/Ma cabane au Canada » dans « Du soleil à la toque » de Zebda-2002).

- elles concernent un extrait de chanson, inséré dans le texte, avec ou sans guillemets, déformé ou non (ex. : « Aux armes citoyennes/Nos armes seront/les larmes qui nous viennent » dans « Aux armes citoyennes » de Zazie-2001) ; « Sur le coup je n'ai pas tiqué/Je ne t'ai pas critiquée/Car qui dit ticket dit quitter/Toi tu n'es pas Cathy/Tu n'es pas décatie » dans « Un ticket » de Sanseverino-2003).

Pour conclure, il nous faut présenter les conventions de relevé des occurrences de notre corpus : une occurrence est relevée et numérotée lorsqu'elle est rencontrée pour la première fois. Si elle est répétée, elle est alors simplement soulignée et sera comptabilisée pour le relevé des fréquences. Enfin, une occurrence doit exprimer une idée en soi : elle peut prendre la forme d'un mot, d'un groupe de mots, d'une phrase formant un couplet voire même de la chanson entière lorsque c'est une parodie.

III. Identification des chanteurs chantés

1. Les chanteurs de notre corpus : présentation

Notre corpus est composé de quarante-quatre chanteurs, certains apparaissant avec deux albums (c'est le cas de Dominique A, Alizée, Benabar, Vincent Delerm, Jean-Louis Murat et Sanseverino). Nous les avons regroupés par ordre d'apparition, en les replaçant dans la décennie durant laquelle ils ont publié leur premier disque sous ce même nom.

- les années quarante :
Henri Salvador
- les années cinquante :
Juliette Gréco
- les années soixante :
Alain Bashung, Jane Birkin, Christophe, Bernard Lavilliers
- les années soixante-dix :
Louis Chedid, Renaud
- les années quatre-vingt :
Axel Bauer, Daniel Darc, Thomas Fersen, Art Mengo, Jean-Louis Murat, Noir Désir, Têtes Raides, les Wampas
- les années quatre-vingt-dix :
Dominique A, Benjamin Biolay, Mathieu Boogaerts, Calogero, Kana, M, Christophe Miossec, Pascal Obispo, Ol, Pierpoljak, Yann Tiersen, Tryo, Wallen, Zazie, Zebda
- les années deux mille :

Alizée, Almaz, Benabar, Carla Bruni, Magyd Cherfi, Corneille, Vincent Delerm, Drôle de Sire, ENola, Paul Mahoni, Sanseverino, 6-9, Tarmac

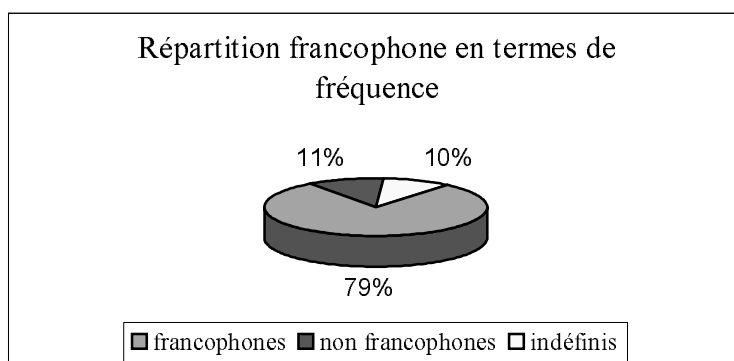
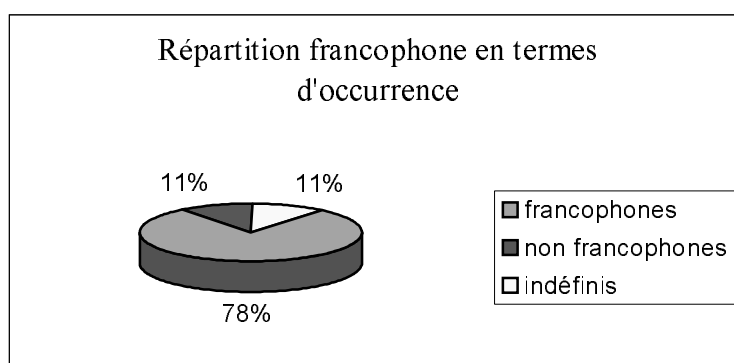
On le voit, toutes les générations se côtoient dans le corpus et cette production actuelle paraît plus que jamais concilier racines et modernité :

« Plus qu'à l'avènement d'une nouvelle génération (Benabar, Agnès Bihl, Mathieu Boogaerts, Jeanne Cherhal, Clarika, Vincent Delerm, les Elles, M, Sanseverino...), c'est à une véritable régénération de la chanson française que l'on assiste à la charnière des XXe et XXIe siècles. Une chanson qui retient les leçons de son histoire au lieu de les rejeter stérilement, mais une chanson à l'aise dans son époque, originale et des plus diversifiées (...) Une chanson qui a mis fin au conflit des générations ouvert dans les années 1960, où un Henri Salvador peut désormais revenir au premier plan (Jardin d'hiver...) grâce à un duo d'auteurs-compositeurs (Keren Ann et Benjamin Biolay) qui pourraient être ses petits-enfants⁴⁹. »

2. Les chanteurs chantent les autres

a. répartition francophone

Les chanteurs de notre corpus appartiennent à toutes les générations. Se réfèrent-ils à des chanteurs francophones ou non francophones ?



⁴⁹ ROBINE Marc. - op. cit. pp. 226-227.

En termes d'occurrences, 78 % font référence à des chanteurs francophones, 11 % à des chanteurs non francophones et 11 % sont indéfinis (« les chanteurs », « une idole », ...).

En termes de fréquence (c'est-à-dire d'occurrences totales répétées), les chiffres sont quasi identiques : 79% de chanteurs francophones, 11% de chanteurs non francophones et 10% d'indéfinis.

Il semble aujourd'hui que la chanson française ait digéré ses complexes vis-à-vis de la langue anglo-saxonne et la loi des quotas à la radio n'y est sans doute pas étrangère : en 1996, sur proposition d'Yves Duteil, alors chargé de mission pour la chanson au ministère de la culture, une loi oblige les radios du territoire national à diffuser 40% de « chansons d'expression française » chantées par des « artistes français ou francophones », dont 50% de « nouveaux talents » ou de « nouvelles productions », à des « heures significatives d'écoute ». En juin 2000, l'Assemblée Nationale va réduire ces quotas en distinguant deux sortes de radios, celles dites « traditionnelles » (R.T.L., Europe 1, France Inter) qui diffuseront désormais 60% de « chansons francophones », dont 10% de « nouveaux talents » ou de « nouvelles productions » et les « jeunes » (les stations F.M.) qui seront tenus de passer 35% de « chansons françaises », dont 25% de « nouveaux talents ».

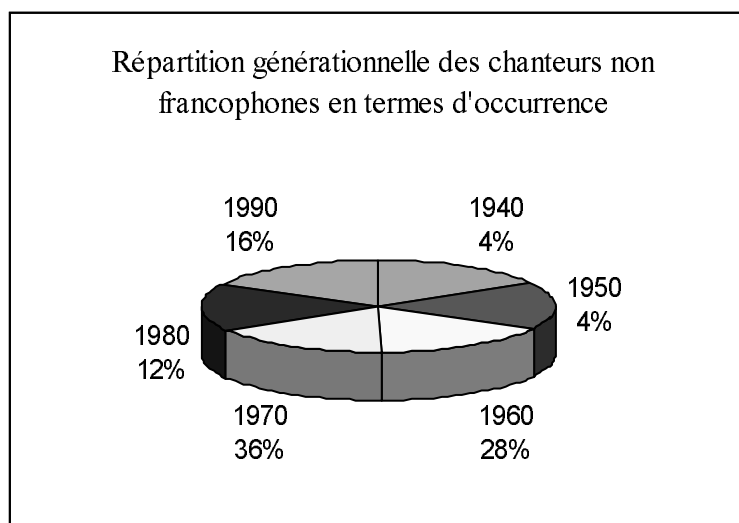
Cette loi sera fort décriée en raison de la manière dont les diffuseurs interpréteront la notion floue de « nouveaux talents » ou « nouvelles productions » et Jean Ferrat dénonce à juste titre les limites de cette loi, qui « n'a pour effet, le plus souvent, que de multiplier les diffusions d'artistes qui le sont déjà largement sans cela »⁵⁰. Notons cependant que cette loi, bien qu'imparfaite, aura sans doute contribué à relancer la chanson française puisque avant son instauration certaines radios françaises diffusaient moins de 10% de chanson francophone ⁵¹.

⁵⁰ FERRAT Jean. - Qui veut tuer la chanson française ?. - **Le Monde**, 7 janvier 2002.

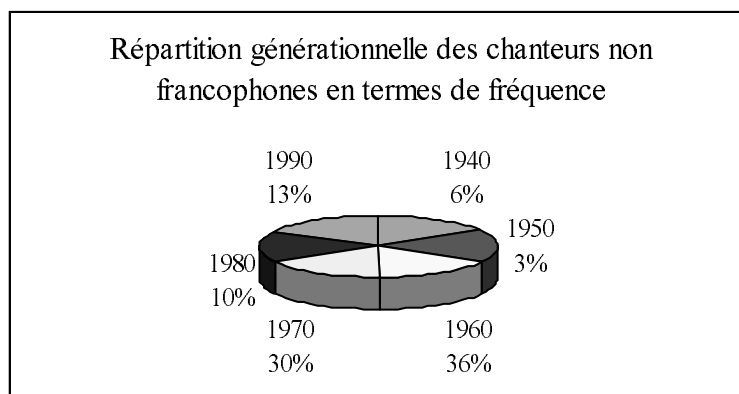
⁵¹ Table ronde "Rendez-vous dans 10 ans!". - op. cit. p. 106.

b. répartition générationnelle

- les chanteurs non francophones

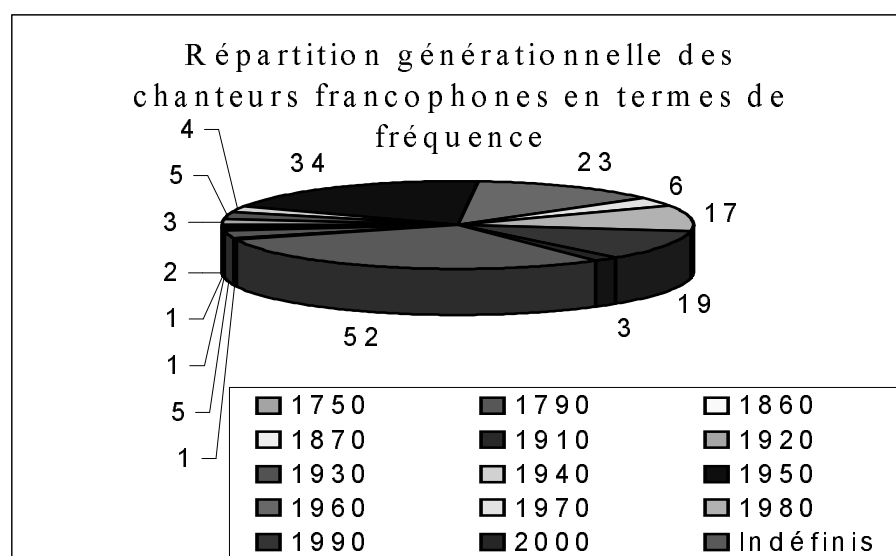
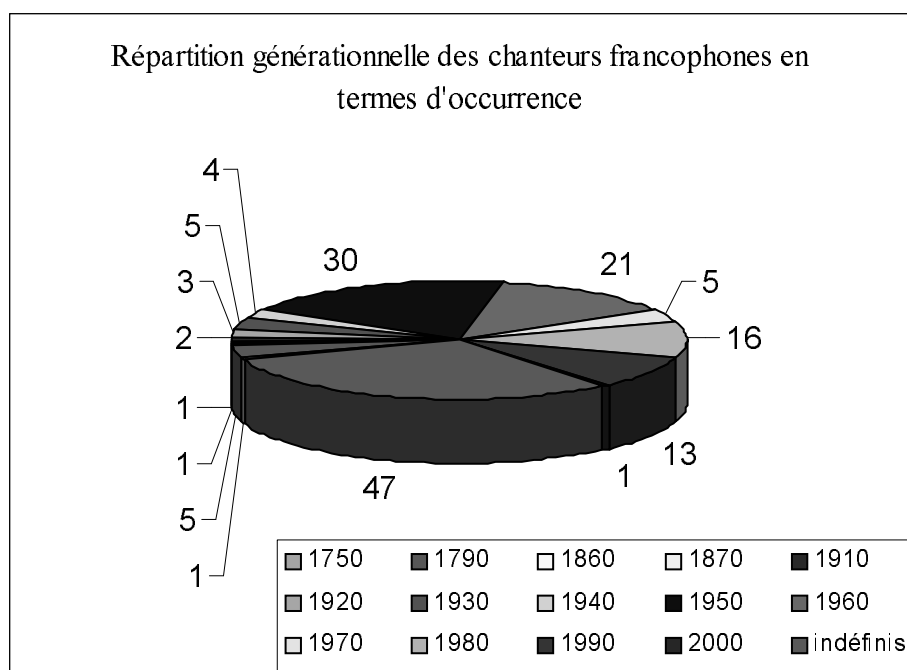


Parmi les chanteurs non francophones cités, plus de la moitié relève des années 1960 et 1970 : ce sont Neil Young, Sonny and Cher, les Beatles, Carlos Santana, Genesis et David Bowie pour les années 1960 et Joe Jackson, The Cure, Duran Duran, Joy Division, AC/DC, Freddy Mercury et Patti Smith pour les années 1970. Les chiffres varient peu en termes de fréquence.



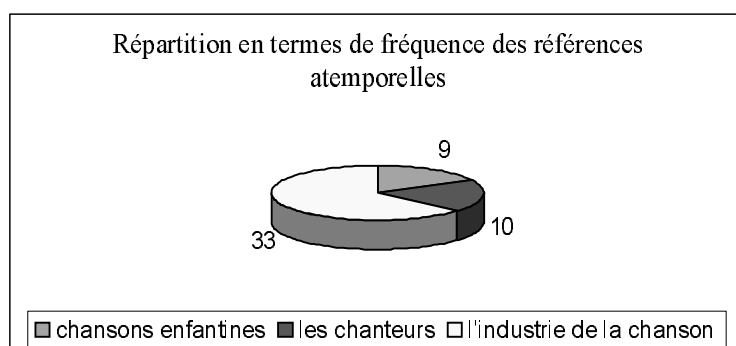
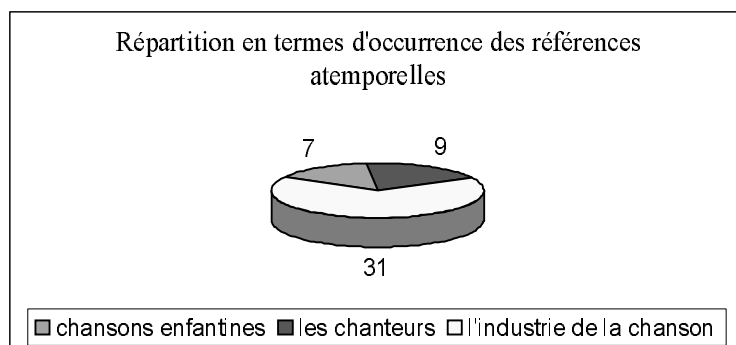
Il est intéressant de noter qu'aucun de ces artistes non francophones n'est évoqué par plusieurs chanteurs. Les chanteurs de notre corpus à l'origine de ces références sont Almaz, Mathieu Boogaerts, Vincent Delerm, Jean-Louis Murat, Sanseverino, le 6-9 et les Wampas, soient des artistes des années 1980, 1990 et 2000. Il semblerait donc que les artistes de notre corpus se réfèrent à un passé récent, sans doute aux artistes qu'ils écoutaient durant leur jeunesse.

- les chanteurs francophones



Les références francophones, quant à elles, remontent bien au-delà dans le passé, puisqu'elles vont jusqu'à puiser dans le patrimoine du XVIIIe siècle : Bernard Lavilliers évoque « La complainte de Mandrin » et Magyd Cherfi le chant révolutionnaire « Ça ira ». Le XIXe siècle est également présent avec « La chanson de Gavroche » citée par Benabar et « L'Internationale » par le 6-9. Quant au XXe siècle, il apparaît dès ses premières décennies, avec notamment l'évocation de « Quand Madelon... » chantée par Benabar et Jean-Louis Murat, puis de Mistinguett et Aristide Bruant cités par Bernard Lavilliers, Renaud et Sanseverino.

On le voit, les références ne se limitent pas aux chanteurs écoutés durant l'adolescence (comme c'était le cas pour les chanteurs anglophones) mais vont puiser bien au-delà, dans un patrimoine commun qui date de plusieurs siècles. La présence notoire des chansons enfantines vient corroborer ce fait :



six chanteurs de notre corpus (Alizee, Kana, Mahoni, Jean-Louis Murat, Pierpoljak et Zebda) empruntent à ces comptines atemporelles, qui ont bercé l'enfance de toute génération : ce sont « Promenons-nous dans les bois », « Colchiques dans les prés », « Ainsi font font font », « Au clair de la lune », « A la claire fontaine », « Un kilomètre à pied » et « Une poule sur un mur ».

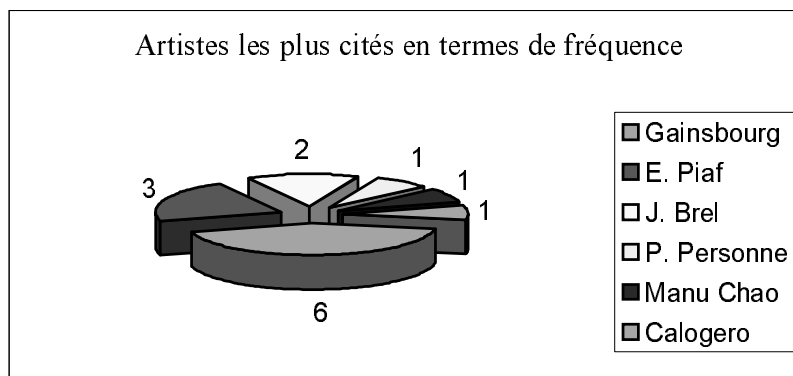
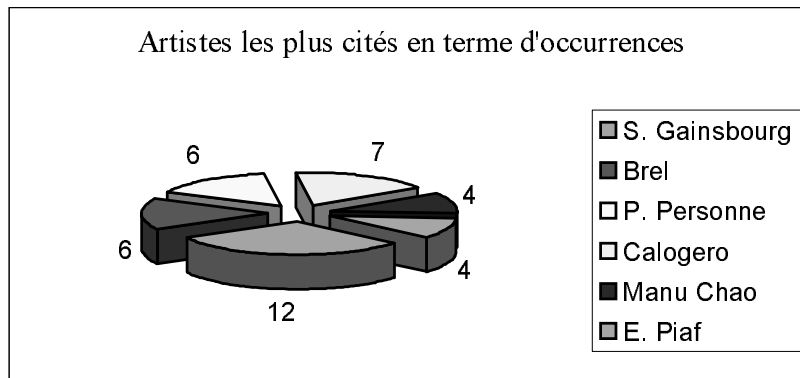
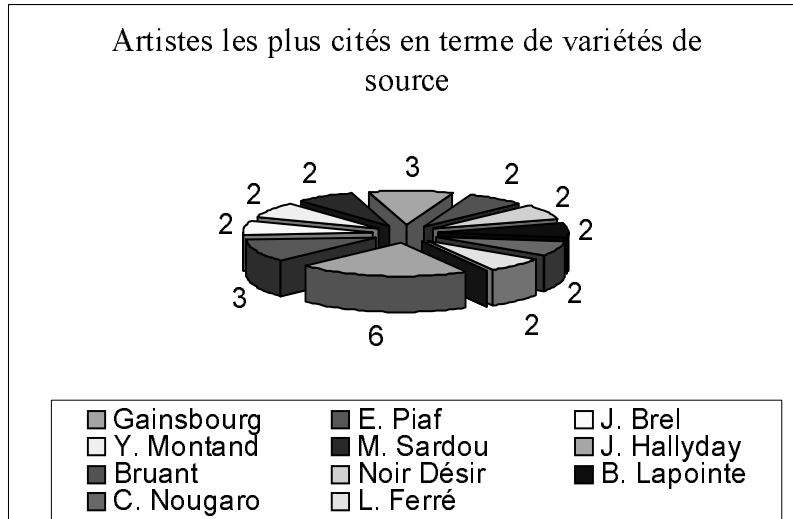
Ainsi, sans vouloir tomber dans des travers nationalistes, il semblerait que ce patrimoine chanté constitue un ciment, une connivence identitaire, et il est intéressant de noter que Magyd Cherfi, en solo ou bien avec son groupe Zebda, entre dans cette grande ronde lorsqu'il évoque lui aussi une chanson enfantine (« Une poule sur un mur ») ou des chansons liées à des époques lointaines (« Ça ira », « Le chant des partisans »), comme pour revendiquer une origine commune qu'on lui refuse :

Usé des quêtes sans Graal, moi, j'aimais pousser l'idée qu'on était gaulois pur sucre et point à la ligne. Ça simplifiait tout. Mémède, ça l'irritait. Il cherchait, lui, d'improbables nuances. Il essayait de repousser à plus tard ce qui m'apparaissait comme l'évidence. On puait le terroir⁵².

⁵² CHERFI Magyd. *Livret de famille*. Paris : Actes Sud, 2004. - p. 66.

En termes d'occurrences et de fréquences, deux catégories se détachent cependant des autres : ce sont les années 1950 et l'industrie de la chanson (atemporelle).

Les années 1950 occupent quasiment le tiers de toutes les occurrences retenues. Si l'on observe de plus près cette décennie, il apparaît que la raison de cette omniprésence est due à un chanteur : Serge Gainsbourg.



Serge Gainsbourg est sans contexte l'artiste le plus cité dans notre corpus, que ce soit en termes d'occurrences, de fréquence, ou de variété de sources (pas moins de six sources différentes : Alizee, Benabar, Boogaerts, Renaud, Sanseverino et Zazie).

Il détrône ainsi Charles Trenet, longtemps considéré comme « le père » de la chanson française, mais aussi Léo Ferré, Jacques Brel et Georges Brassens, autres piliers incontournables. Il faut reconnaître que « l'homme à la tête de chou » a su ne pas laisser indifférent : un physique peu banal, un personnage sulfureux alliant la provocation, l'autodestruction, le cynisme et la vulnérabilité. Côté textes, ils sont « dignes d'un vrai et important poète classique préoccupé par la femme, se jouant des mots anglais dont il fit grand usage. L'inspiration vient directement de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, des dadaïstes, des surréalistes, mais aussi de Cole Porter, le célèbre auteur-compositeur de Broadway. Ses fameuses allitérations, rejets et néologismes, appréciés des spécialistes, sont descendus dans la rue⁵³.» Côté musique, en grand musicien et mélomane confirmé, « il a constamment su attraper les nouveaux sons et se les approprier : latino, jazz, afro, psychédélique, pop, glam'rock, reggae, funk⁵⁴.»

En somme, une grande figure de la chanson française et le fait que son portrait serve de couverture à deux anthologies de la chanson française⁵⁵ n'est sans doute pas le fruit du hasard. L'industrie de la chanson est la deuxième catégorie à se démarquer, elle est quant à elle intemporelle puisqu'on ne peut attribuer de date à « une star » ou « un directeur artistique » mais n'en est pas pour autant nouvelle : en 1973, déjà, Jean-Roger Caussimon et Léo Ferré l'évoquent non sans mépris :

« Ne chantez pas la mort, c'est un sujet morbide
Le mot seul jette un froid, aussitôt qu'il est dit
Les gens du « show-business » vous prédiront le « bide »
C'est un sujet tabou... pour un poète maudit »⁵⁶

Trois chanteurs de notre corpus (Boogaerts, Chedid et Pierpoljak) se moquent quant à eux de ce désir partagé par tant de personnes d'être une « star », une « vedette », une « idole » :

« Bientôt tout le monde aura son heure de gloire
Passera à la télé passera dans les canards
Tout le monde strass paillettes
L'hiver à Las Vegas l'été sur la croisette
Tout le monde tout le monde tout le monde
Sortira de l'ombre
Tout le monde sera une **star** » (Louis Chedid, Tout le monde, 2004)

⁵³ SAKA Pierre et PLOUGASTEL Yann. **La chanson française et francophone**, Paris: Larousse/HER, 1999. - p. 249.

⁵⁴ Ibid p. 248.

⁵⁵ Sa photo est en couverture de **La chanson française et francophone** de Pierre Saka et Yann Plougastel (op. cit) et de **50 ans de chanson française** de Lucien Rioux (op. cit).

⁵⁶ « Ne chantez pas la mort ».

Alors que Corneille, lui, justifie son ambition par des objectifs plus nobles :

« On me reproche entre autres
De n'avoir la tête qu'à mes poches et pas assez aux autres
Ce qui est dommage c'est qu'on réalise pas
Que le but de ma démarche est plus grand que ça
Moi je parle ici pour mes sœurs et frères
Qui se battent jour et nuit contre l'ordinaire
Y'a mille façons de faire, moi j'ai choisi le show (...)
Ils sont fous mais j'y crois (mes rêves de **star**)
Je ne vis que pour ça (mes rêves de **star**) (Corneille, Rêves de star, 2002)

Ce désir de sortir de l'ombre, d'entrer dans le vedettariat ne date pas d'aujourd'hui : dans les années soixante, une importante firme de disques, Pathé-Marconi organise un concours « Vous savez chanter, devenez une vedette » ; elle invite chaque jeudi (jour de congé scolaire) les jeunes à se présenter devant les portes du studio d'enregistrement où ont lieu les essais : c'est alors une foule de jeunes (accompagnés de leurs parents) qui se presse au rendez-vous, des « rêves de star » plein la tête⁵⁷.

Ce qui par contre est nouveau, ce sont les émissions de télé-réalité de type « Star Academy », très décriées dans la presse spécialisée : « des émissions bidonnées de A à Z »⁵⁸, dans lesquelles apparaissent des « artistes « d'élevage » entièrement formatés »⁵⁹, « d'éphémères vaches à lait, malléables à merci »⁶⁰, en un mot, des « staracadébiles »⁶¹.

Trois chanteurs de notre corpus, Renaud, Tryo et le 6-9 vont joindre leur voix pour dénoncer ce genre de programme :

« Loin des conversations minables
Sur les charmes surfabriqués
De quelques ados improbables
Dans un loft télévisé
Très loin des **stars académiques**
Et des **popstars** de mes deux
Qui sont un peu à la musique
Ce que le diable est au bon dieu (Renaud, Je vis caché, 2002)

« Tu peux choisir la musique
Avoir un père **directeur artistique**
Connaître **Senti** et ses indices
Qui feront de toi une **star académique**

⁵⁷ Cité par Lucien Rioux, op. cit. p. 162.

⁵⁸ HIDALGO Fred, "Le meilleur du pire", **Chorus** n° 46, hiver 2003-2004, p. 5.

⁵⁹ Propos de SELLER William. - "Instantanés, force quarante!". - **Chorus** n° 40, été 2002, p. 32.

⁶⁰ ROBINE Marc. op. cit. p. 108.

⁶¹ HIDALGO Fred. op. cit. p. 4.

Tu peux choisir la musique » (Tryo, *Ta réalité*, 2003)

Tout porte à croire que la représentativité de la création musicale dans les médias ne cesse de s'affaiblir : la naissance du « formatage » des chansons, l'établissement de « play-list » ont pour conséquence une perte de 71 % de titres et de 83 % du nombre d'artistes sur les trente radios principales entre 1995 et 2001⁶². Aujourd'hui la seule chance accordée aux nouveaux artistes reste la scène, et c'est sans doute cette démarche, longue, coûteuse mais valorisante, qui est mise en opposition à celle beaucoup plus rapide mais factice et illusoire des programmes de télé-réalité :

« Ce ne sont pas les radios ni la télé qui ont « fait » Bénabar, Cali, Cherhal, Delerm, Lemay, M ou Sanseverino. C'est le public chaque fois plus nombreux et enthousiaste grâce au bouche à oreille, qui a *forcé* les médias à se mettre au diapason de leur succès. Vieille histoire : on a déjà connu ça avec les Béranger, Higelin, Lavilliers, Renaud ou Ribeiro des années 70 qui, à leurs débuts, étaient ignorés (voire occultés délibérément) par les médias⁶³. »

Il nous reste maintenant à savoir sous quelle forme et à quel dessein les artistes de notre corpus citent les autres artistes, en grande partie francophones.

IV La chanson connaît donc la chanson

Le repérage et l'analyse des fréquences et des occurrences de ces « emprunts » auxquels nous venons de procéder ne peuvent nous faire perdre de vue « le travail de transformation et d'assimilation [produit] par le texte centreur qui garde le leadership du sens⁶⁴ ». On est en effet en droit de s'interroger sur les enjeux de cette esthétique dans la mesure où « la source n'est pas seulement le principe fondateur et nourricier de l'œuvre, elle est l'empreinte de valeurs et de significations nouvelles⁶⁵ ». Avant de passer à une analyse précise des formes et des fonctions de ces intertextes, il est utile de rappeler que l'existence de ce sens neuf du texte emprunteur est rendu possible par deux grandes pratiques de réécriture du texte antérieur qui fondent, selon Gérard Genette dans *Palimpsestes*, la transtextualité⁶⁶. Les premières inscrivent une relation de coprésence (A est présent dans le texte B - intertextualité) et les secondes une relation de dérivation (A est repris et transformé dans B - hypertextualité). Si l'on applique à notre corpus cette typologie héritée de la génétique textuelle, il est aisé de constater que la

⁶² Chiffres donnés par Yves Duteil, « Instantanés, force quarante !. - *Chorus* n° 40, été 2002, p. 25.

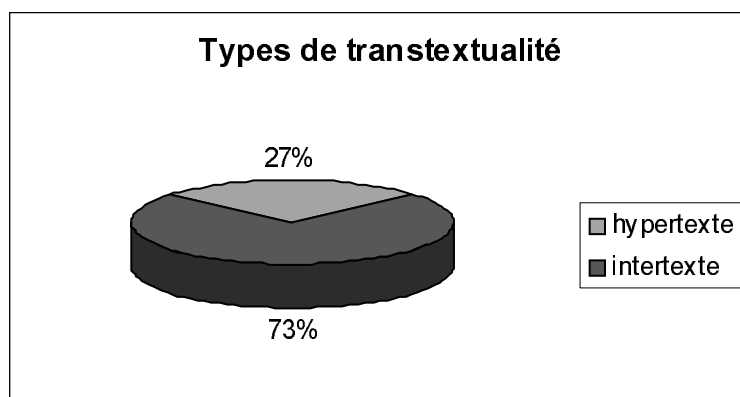
⁶³ HIDALGO Fred, « Bonne nouvelle ». - *Chorus* n° 48, été 2004, p. 5.

⁶⁴ JENNY Laurent. - op. cit. p. 262.

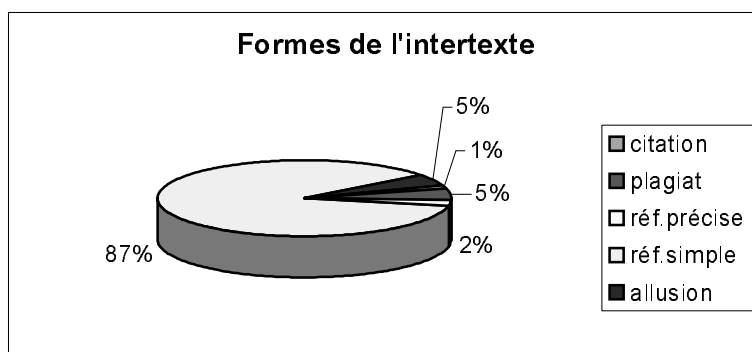
⁶⁵ PIÉGAY-CROS Nathalie. - op. cit. p. 38.

⁶⁶ GENETTE Gérard. - op. cit. p. 18 et ss.

part de l'intertexte est bien plus importante que celle de l'hypertexte. Le diagramme qui suit rend d'ailleurs parfaitement compte de cette première marque de fabrique des textes de notre corpus.



Or cette pratique dominante, qui relève donc de la coprésence entre deux ou plusieurs textes, absorbe le texte antérieur de façon diverse. En suivant Typhaine Samoyault, le texte emprunté peut être inséré dans le texte d'accueil sous forme de citation, de référence simple ou précise, d'allusion ou encore de plagiat. Dans notre corpus, la part de chacun de ces modes d'insertion est la suivante :



Concernant les emprunts littéraires et explicites (citations), on constate que, tant chez Almaz que chez Mathieu Boogaerts, la citation avec guillemets en anglais est au centre de la stratégie d'énonciation mise en place par le narrateur. Pour Almaz dans "Universel", la forme guillemetée accompagnée de la mention précise de l'auteur fait partie intégrante du refrain (répété deux fois) et contribue à la caractérisation du sentiment amoureux ressenti par l'interprète :

"Amoureuse folle, je touche le ciel
 Je pique les nuages
 Sous la pluie, c'est Gene Kelly⁶⁷,
 Juste pour moi, il chante:
«I'm singing in the rain, just singing' in the rain»
 Et en un éclair, une évidence,

⁶⁷ C'est nous qui soulignons.

L'amour qui nous unit vers celle, éternelle, cette force..."

Quant à Mathieu Boogaerts dans "Las Vegas", le nom de Joe Jackson métonymiquement restitué dans le corps du texte d'accueil permet d'introduire la citation qui, à son tour, participe au climat de réminiscence nostalgique se dégageant de l'ensemble du texte :

"Sur la route qui mène à Vegas
Je nous y vois encore
Elle et moi on avait la classe
Dans notre voiture de sport
Main dans la main, on se sourit
Parce que demain, on va se dire oui
C'est grave comme c'est bien,
Quand on s'marie
Ça j'm'en souviens,
C'est c'qu'on s'était dit
Dans le poste il y avait un Jackson
«Just can't stop loving you»"

Ce *modus operandi* original mais très limité dans l'ensemble du corpus s'apparente d'ailleurs à celui mis en place par Renaud et par Zazie dans deux chansons tirées de leurs derniers albums. Dans "Mon bistrot préféré", l'auteur rend un hommage appuyé aux chanteurs-poètes qui l'ont inspiré, les noms et les oeuvres de Charles Trenet et Serge Gainsbourg font l'objet de deux références précises qui installent durablement un climat nostalgique dans ce véritable métatexte sur la chanson française :

"Trenet vient nous chanter une Folle Complainte" [...] Gainsbourg est au piano, jouant sa Javanaise."

De la même façon, Zazie dans "La fan de sa vie" s'approprie dès l'ouverture de façon explicite mais non littérale le titre d'un des succès de Johnny Hallyday pour brosser en creux le portrait d'une adolescente d'aujourd'hui à la recherche de l'amour à travers les grandes icônes de la variété :

"Lundi
Johnny
Te dis "Que je t'aime"
Toi, tu l'aimes aussi
Aussi"

En somme, on le voit, l'authenticité et la démarcation du fragment emprunté permettent au sujet poétique d'exposer une facette de son état psychique, psychologique et amoureux à un moment précis de son existence. Cette fonction "portraitiste" de la citation canonique et de la référence précise se rapproche d'ailleurs du fonctionnement d'une autre figure de l'emprunt bien plus récurrente dans notre corpus : l'allusion. À l'instar de ces deux figures minimales de

l'emprunt qui, rappelons-le, restituent au plus près le texte emprunté, tout en le décontextualisant fortement lors de l'opération de greffe dans le texte d'accueil, les sept allusions répertoriées lors de notre enquête dans les albums des Wampas et de Magyd Cherfi plongent l'auditeur/lecteur dans un univers particulier. En effet, la désillusion qui se dégage de la lecture de "En enfer" de Magyd Cherfi est renforcée par la convocation du célèbre air révolutionnaire "Ça ira" de M. Ladré qui inscrit cette mélodie dans la tradition libertaire de la chanson française, à la façon de Léo Ferré, Jean Guidoni ou encore de Henri Tachan. Le dialogue instauré entre un bref extrait optimiste d'Annie Cordy "ça ira mieux demain" et sa reprise partielle sous forme interrogative de "Ça ira pour qui ?" participe à la critique du monde des adultes, monde qui refuse la spontanéité de l'enfance et se protège derrière des conventions :

« En attendant nous on voit jamais rien
Si on chante **ça ira mieux demain**
Ça ira pour qui ?
La neige tombe et c'est les enfants
Qui jouent et c'est toujours les plus grands
Qui sont sous l'abri »

L'allusion à peine voilée au motif musical et rythmique⁶⁸ interprété par le groupe Noir Désir dans «Tostaki» fonctionne dans la suite de la chanson comme une mise à distance de ce monde des adultes et permet de libérer le cri étouffé de ceux qui osent encore rêver :

« Rajoutons-y aussi
Un riff à la **Tostaky**
Un pas de danse qui
N'étouffe pas le cri
De ceux qui rêvent, de ceux qui rêvent
De ceux qui rêvent, de ceux qui rêvent
De ceux qui rêvent.»

La figure de l'allusion dans cette chanson à message social s'apparente d'ailleurs à celles habilement convoquées par le groupe punk les Wampas dans "Comme un Kenyan" autour du chanteur Paul Personne. Disséminé à travers le texte, le prénom Paul représente un personnage fictif auquel le narrateur s'identifie fortement :

«Comme dit **Paul** je voudrais sortir de mon cerveau
Pas trop vite pour ne pas tomber de trop haut »
[...]
« Comme fait **Paul** je voudrais rester dans mon hamac
Toute la vie pour oublier d'avoir le trac » (2 occurrences)
[...]

⁶⁸ C'est la définition que l'on peut donner du terme technique « riff ».

« Où est **Paul** je voudrais lui demander son secret
Qu'**il** me dise comment **il** fait comment **il** fait »

Cette instance narrative devient par la suite un personnage bien réel : Paul Personne, en personne (sic), qui fait l'objet d'une critique :

« Tu sais **Paul Personne** ne comprendra jamais
Ton secret comment tu fais comment tu fais »

Cette référence au chanteur français reste néanmoins à mots couverts, tant il est vrai que l'on peut lire dans la phrase suivante le mot « personne » comme un pronom indéfini en plaçant la césure après « Paul » :

« Tu sais **Paul/Personne** ne comprendra jamais
Ton secret comment tu fais comment tu fais »

On le voit, pour Magyd Cherfi ou pour les Wampas, le mode allusif sert à provoquer, à s'opposer, en alliant judicieusement récit et parole pamphlétaire.

Si effectivement, l'allusion met à contribution, de façon ponctuelle, la culture musicale de celui qui lit et/ou écoute ces textes, il n'en est pas moins vrai que les références simples ne peuvent laisser indifférents les récepteurs de ces messages. Du point de vue fonctionnel, il semble que la référence simple dans l'ensemble du corpus répond à la fonction d'amplification définie par Stephan Morawski dans "The Basics Functions of Quotation"⁶⁹. En effet, ces emprunts "servent de preuve, ils agissent pour l'auteur comme une sorte d'instrument chirurgical qui va servir une partie de son argumentation personnelle, ou comme un tremplin pour des spéculations qui vont dans le même sens, ils vont servir à renforcer les termes dans lesquels il pose le problème ou avance une réponse." Pour s'en convaincre, il suffit de relire les textes de Vincent Delerm. Dans « Tes parents », la référence au chanteur Joe Dassin participe à l'élaboration de l'un des portraits imaginaires des parents de Chloé, ici un couple issu d'un milieu modeste caractérisé par la mention aux «soirées Spécial Joe Dassin» :

« Mais tes parents c'est peut-être des gens bien qui regardent les soirées Spécial Joe Dassin et puis qui disent bah non tant pis on fera la vaisselle demain matin »

Dans "L'heure du thé", la référence directe à Laurent Voulzy complétée par un titre du répertoire de cet artiste (Karin Redinger) crée l'ambiance intimiste de ce récit dans lequel se dégage un subtil érotisme :

⁶⁹ MORAWSKI, Stephan. - **Sign, Language, Culture, Janua Linguarum**. - Serie I. - La Haye-Paris: Mouton, 1970. p. 694.

«On a discuté/ Jambon purée bougie/Gabriel Fauré/Mozart Laurent Voulzy/Assis en tailleur/Face à Modigliani/Sur Karin Redinger/Tu m'as dit bien sûr que si»

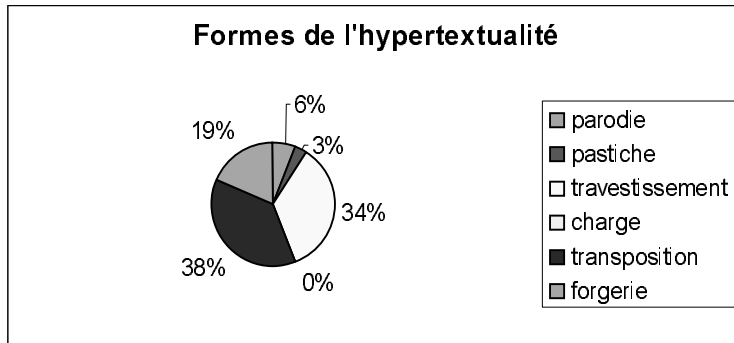
Dans « Les filles de 1973 ont trente ans», les références à Balavoine (« celles qui ont pleuré Balavoine») et à Eric Serra («celles qui disaient Eric Serra») sont des éléments essentiels du portrait collectif brossé par l'artiste des femmes de sa génération. Le texte « Veruca Salt et Franck Black » n'échappe pas à ce mode particulier de suggestion du texte antérieur, tant il est vrai que la mention faite au groupe punk irlandais permet dès l'incipit d'inaugurer une structure d'opposition s'articulant autour du « Tu as dit » féminin et du «J'ai pensé » masculin qui domine l'ensemble du texte :

« Tu as dit j'écoutais
Veruca Salt et Franck Black
 J'ai pensé il faudrait
 Lui offrir **10.000 maniacs** »

On pourrait multiplier à l'envi des exemples de références simples tirées des albums sélectionnés dans notre corpus. Or cette pratique de la suggestion-intégration du texte antérieur qui prend la forme de la référence et/ou de l'allusion et met à contribution de façon subtile la culture chansonnière des auditeurs/lecteurs ne peut nous faire perdre de vue le recours ponctuel au procédé de plagiat à fonction décorative. La chanteuse Alizée emprunte en effet dans « J'en ai marre » de façon non explicite mais littérale à une chanson enfantine bien connue de son public adolescent. Le texte antérieur convoqué dans le texte d'accueil est à l'origine de la première rime plate en [ik] qui ouvre la dernière série d'allitérations et d'assonances ponctuant cette brève chanson à succès :

« J'en ai marre des cyniques
 Et dans **les près les colchiques**
 J'ai la peau douce
 Dans mon bain de mousse
 Pas de secousses sismiques
 Je me prélasse
 Et me délasse
 C'est mon état aquatique
 Y'a comme un hic »

On vient de le montrer par ces quelques exemples, l'intertexte peut avoir ponctuellement une fonction purement ornementale, bien souvent il peut prendre une forme plus élaborée en participant pleinement à l'*inventio* pour être au centre de la construction sémantique du message. C'est d'ailleurs cette caractéristique « inventive » qu'il faut retenir si l'on se penche sur les formes de l'hypertextualité dans notre corpus. Elles se répartissent de la façon suivante :



Il est aisé de constater que la relation de transformation en régime sérieux (transposition) et satirique (travestissement) domine l'ensemble du corpus. Bénabar, par exemple, dans son album de 2001 a recours à l'une de ces formes de réécriture : la transposition. Dans « Majorette » par exemple, l'artiste reprend la structure de base de la célèbre mélodie de Gavroche « je suis tombé par terre c'est la faute à .../.... dans le ruisseau c'est la faute à... » et y introduit quelques éléments nouveaux pour faire le portrait d'un Gavroche du XXIème siècle, non plus français comme à l'époque de Victor Hugo, mais malien, et en proie aux exactions des Thénardiens d'un nouveau genre, les propriétaires des immeubles parisiens soutenus par la politique municipale discriminatoire en matière de logement. Dès lors, la référence aux *Misérables* de Victor Hugo et la réécriture de la chanson de Gavroche semblent être un passage obligé pour le chanteur qui prend la défense des plus démunis, engagement d'un artiste reprenant à son compte (de façon sérieuse et grave) la thématique de la contestation qui réapparaît cycliquement dans la chanson au gré des soubresauts du mouvement social. La chanson traduit avant tout l'air du temps :

« Gavroche habite Belleville il a 8 ans il est malien
 Les Thénardiens de l'hôtel de Ville
 Veulent l'expulser lui et les siens
**«Je suis tombé par terre c'est la faute au maire
 La gueule dans le ruisseau la faute au proprio»**

Mais les chanteurs travestissent également les paroles de leurs aînés ou de leurs contemporains. On pense à Enola qui s'en prend au romantisme sirupeux de «La vie en rose» d'Edith Piaf dans sa composition nihiliste «La vie en rosse» parue dans l'album «Figurines» :

«Tout à votre aise
 vous pourrez d'un trait
Peindre ma vie en rosse
 Convier les nuages
 Noircir le tableau :
 Désert et champs de bosses
 J'entends
 Crier, pleurer
 J'entends hurler

Je n'y suis pour personne"

C'est également le cas de Pierpoljak qui se moque ouvertement de la chanson enfantine "des jolies colonies de vacances" "un kilomètre à pied" en revisitant les souvenirs de son enfance malheureuse dans la chanson "Maman" :

« J'ai la chair de poule
 Quand j'entends parler de Paul Cézanne
 J'ai l'odeur de la fumée
 Et la chaleur des flammes
 Qui me remplit la tête
 Purification ou tempête
 Maman je ne me plains pas,
 Tu sais que ça me fait sourire
 La rivière et la G.C., trop de bons souvenirs
Les kilomètres à pieds ça en use
 Des paires de **souliers** »

Mais c'est surtout chez 6/9 que le travestissement a une place centrale. L'auteur de *RN 69* tourne en dérision dans "Fric" l'interprète Calogero, tout en parodiant la mise en scène propre aux émissions à succès de type "Star Academy" :

« Moi j'aime bien comment **il** s'appelle
 Et la télé pourra se gaver
Calomino
 Ohh... des tonnes et des tonnes De Fric !!
 Ah on me dit dans l'oreillette que c'est
Coulamini
 Du fric
Cagiralo
 Du fric
Coulagira
 Du fric
Coulamania»

Il n'est pas rare d'ailleurs que le procédé de travestissement s'accompagne d'un mouvement plus large de parodie du texte antérieur. Le groupe toulousain Zebda dans « la fête » tirée de l'album « utopie d'occase » fait sien le texte de Chantal Goya « ce matin un lapin a tué un chasseur » en lui imprimant une marque personnelle originale tant au niveau sémantique que formel (tuer vs taquiner). La transformation vise à détourner l'hypotexte pour le moquer tout en se plaçant sous le mode de l'auto-dérision, comme pour mieux revendiquer un état de bien être adjectivé par la référence précise à la mélodie de la vie en rose d'Edith Piaf :

« Qu'est-ce qui se passe dans ma prose ce matin
Un chasseur s'est fait taquiner par **un lapin**
Je vois la vie en rose non de non »

En somme, d'un point de vue de l'hypertextualité, force est de constater que les structures de transformation du corpus antérieur occupent une place importante, reléguant la relation d'imitation à un rôle mineur. Il n'empêche que dans ce corpus nécessairement restreint, le groupe Art Mengo s'essaye dans « Monsieur Claude » à imiter l'écriture atypique du chanteur toulousain dans le but louable de lui rendre un hommage appuyé. Le véritable pastiche de genre qui résulte de cet exercice ô combien périlleux («Et Monsieur Claude qui nougaronne/Qui nougaronne intra-murs roses») traduit cette réelle capacité de la chanson française à explorer de nouveaux types d'écriture alliant tradition et modernité tout en prenant ses distances avec le nombrilisme typique des professionnels du show-business qui abusent des structures d'auto-référence⁷⁰. Quoi qu'il en soit, ces nouvelles formes de composition, objet de cette analyse nécessairement limitée dans les coulisses de la chanson française actuelle, tendent à démontrer que la chanson d'aujourd'hui connaît bel et bien la chanson d'hier.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sur la chanson

CHERFI, M. **Livret de famille**. – Paris : Actes Sud, 2004. – p. 72.

DESPROGES, P. - **Vivons heureux en attendant la mort**. - Paris: Seuil, 1983. - p. 73.

FERRAT, J. Qui veut tuer la chanson française ? **Le Monde**, 7 janvier 2002.

HIDALGO, F et HIDALGO, M. – Rendez-vous dans 10 ans ! - **Chorus**, été 2002, n ° 40, pp. 100-126.

HIDALGO, F. Le meilleur du pire. - **Chorus**, hiver 2003-2004, n ° 46, pp. 4-5.

HIDALGO, F. Bonne nouvelle. - **Chorus**, été 2004, n ° 48, pp. 4-5.

RIOUX, L. - **50 ans de chanson française, de Trenet à Bruel**. - Paris : l'Archipel, 1994. - 457 p.

ROBINE, M. - **Il était une fois la chanson française, des origines à nos jours** - Paris : Fayard/Chorus, 2004. - p. 55.

SAKA, P et PLOUGASTEL, Y. - **La chanson française et francophone**. - Paris : Larousse/HER, 1999. - 480 p.

SHELLER, W. Instantanés, force quarante !. – **Chorus**, été 2002, p. 24-42.

⁷⁰ On pense en particulier au chanteur Renaud dans son dernier album qui s'auto-cite vingt-huit fois dans une chanson. L'album en question s'intitule *Docteur Renaud, Mister Renard*, titre qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs le célèbre *Gainsbourg Gainsbar* de l'homme à la tête de chou.

2. Sur l'intertextualité

BARTHES, R. - Par où commencer ?. - **Poétique**, n° 1, 1970, pp. 3-9.

BOUILLAGUET, - A. Une typologie de l'emprunt. **Poétique**, novembre 1989, n° 80, pp. 489-497.

COMPAGNON, A. - **La Seconde main ou le Travail de la citation**. - Paris: Seuil, 1979. - 156 p.

GARAPON P. - Métamorphoses de la chanson française (1945-1999). **Esprit**, juillet 1999, n° 254. - pp. 106-107.

GENETTE, G. - **Palimpsestes. La littérature au second degré**. - Paris: Seuil, 1982. - 573 p.

GOYET F. - Imitation ou intertextualité. **Poétique**, novembre 1989, n° 80, pp. 29-31.

JENNY L. - La stratégie de la forme. – **Poétique**, 1976, n° 27, pp. 254-281.

KRISTEVA J. - **Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse**. – Paris: Seuil, 1969. - 318 p.

KRISTEVA J. – **La révolution du langage poétique**. – Paris: Seuil, 1974. - 645 p.

MAINGUENEAU, D. - **Initiation aux méthodes de l'analyse du discours**. - Paris: Hachette, 1976. - 320 p.

MONTALBETTI, C. - **Gérard Genette – Une poétique ouverte**. - Paris: Bertrand-Lacoste, 1998. - 125 p.

MORAWSKI S. - **Sign, Language, Culture, Janua Linguarum**. - La Haye-Paris: Mouton, Serie I, 1970. - p. 694.

PIEGAY-CROS, N. - **Introduction à l'Intertextualité**. - Paris: Dunod, 1996. - 186 p.

RABAU, S. - **L'intertextualité**. - Paris: GF Flammarion, 2002. - 254 p.

RIFFATERRE M. - **La production du texte**. - Paris, Le Seuil, 1979. - 284 p.

RIFFATERRE M. - La Trace de l'intertexte”, **La Pensée**, octobre 1980, n° 215, pp. 65.

SAMOYAUULT, T. - **L'intertextualité – Mémoire de la littérature**. Paris: Nathan Université, 2001. - 127 p.

ZUMTHOR P. **Introduction à la poésie orale**. – Paris: Le Seuil collection poétique, 1983. - 274 p.

DISCOGRAPHIE

- A DOMINIQUE, **Auguri**, 2001, Labels/Virgin France
- A DOMINIQUE, **Tout sera comme avant**, 2004, EMI
- ALIZEE, **Gourmandises**, 2000, Polydor/Universal
- ALIZEE, **Mes courants électriques**, 2003, Polydor/Universal
- ALMAZ, 2002, Pro/Art
- BASHUNG Alain, **L'imprudence**, 2002, Barclay/Universal
- BAUER Axel, **Personne n'est parfait**, 2000, Mercury/Island/Universal
- BENABAR, **Benabar**, 2001, BMG France
- BENABAR, **Les risques du métier**, 2003, Zomba Records France
- BIOLAY Benjamin, **Rose Kennedy**, 2001, Virgin
- BIRKIN Jane, **Arabesque**, 2002, EMI
- BOOGAERTS Mathieu, **2000**, 2002, Tôt ou tard
- BRUNI Carla, **Quelqu'un m'a dit**, 2002, P/V/G
- CALOGERO, 2002, Rapas-Mercury/Universal
- CHEDID Louis, **Atmosphériques**, 2004, BMG
- CHERFI Magyd, **Cité des Etoiles**, 2004, LKP
- CHRISTOPHE, **Comm'si la terre penchait**, 2001, Mercury
- CORNEILLE, **Rêves de star**, 2002, Angel Dust/Wagram Music
- DARC Daniel, **Crève cœur**, 2004, Water Music/Mercury
- DELERM Vincent, **Vincent Delerm**, 2002, Tôt ou tard
- DELERM Vincent, **Kensington Square**, 2004, Tôt ou tard/Warner
- DROLE DE SIRE, **Pourquoi pas toi ?**, 2003, Senote
- ENOLA, **Figurines**, 2002, BMG
- FERSEN Thomas, **Pièce montée des grands jours**, 2003, Warner Music
- GRECO Juliette, **Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez....**, 2003, Polydor
- KANA, 2003, Pama Records
- LAVILLIERS Bernard, **Arrêt sur image**, 2001, Barclay
- M, **Qui de nous deux**, 2003, Delabel EMI
- MAHONI Paul, **J'ai pris la route**, 2002,
- MENGO ART, **La vie de château**, 2003, Sony
- MIOSSEC Christophe, **brûle**, 2001, BMG Publishing
- MURAT Jean-Louis, **Le moujik et sa femme**, 2002, Labels
- MURAT Jean-Louis, **Lilith**, 2003, Labels/EMI

NOIR DESIR, **Des visages des figures**, 2001, Barclay
OL, **Ceux que je tutoie**, 2001, EMI Music France
OBISPO Pascal, **Studio fan-Live fan**, 2004, Epic
PIERPOLJAK, **Je fais c'que j'veux**, 2000, Barclay
RENAUD, **Boucan d'enfer**, 2002, Virgin
SALVADOR Henri, **Chambre avec vue**, 2000, Source/Virgin
SANSEVERINO, **Le tango des gens**, 2001, Saint George/Sony
SANSEVERINO, **Les Sénégalaises**, 2003, Saint George/Sony
6-9, **RN 69-L'album**, 2002, Universal/Universal
TARMAC, 2001, Sony
TETES RAIDES, **Gratte-poil**, 2000, Tôt ou tard
TIERSEN Yann, **L'absente**, 2001, Virgin
TRYO, **Grain de sable**, 2003, Sony/Yelen
WALLEN, **A force de vivre**, 2001, Atmosphériques/Sony Music
WAMPAS LES, **Never trust a guy who after having been a punk is now playing electro**,
2003, Atmosphériques
ZAZIE, **La Zizanie**, 2002, Mercury
ZEBDA, **Utopie d'occase**, 2002, La Tawa