



**HAL**  
open science

## ”En quoi la reprise est une réécriture...”

Joël July

### ► To cite this version:

Joël July. ”En quoi la reprise est une réécriture...”. Perle Abbrugiati. Réécriture et chanson dans l’aire romane, PUP, p. 85 à 118., 2017, 9791032000960. hal-01609745v2

**HAL Id: hal-01609745**

**<https://hal.science/hal-01609745v2>**

Submitted on 10 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**HAL**  
open science

## ”En quoi la reprise est une réécriture...”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”En quoi la reprise est une réécriture...”. Perle Abbrugiati. Réécriture et chanson dans l’aire romane, PUP, p. 85 à 118., 2017, 9791032000960. hal-01609745

**HAL Id: hal-01609745**

**<https://hal.science/hal-01609745>**

Submitted on 3 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## En quoi la reprise est une réécriture...

« Oui, c'est la mêm' chanson  
Mais la différenc' c'est  
Que toi tu n' l'entends pas<sup>1</sup> »

« L'idée est plus que la chose, et l'idée de l'idée plus que l'idée.  
En vertu de quoi l'imitation est plus que la chose imitée,  
car elle est cette chose plus l'effort d'imitation,  
lequel contient en lui-même la possibilité de se reproduire,  
et donc d'ajouter la quantité à la qualité<sup>2</sup>. »

S'il y eut une époque plus favorable que les autres, autour des années 60, où la chanson française (et derrière elle toute la chanson européenne) prit appui sur les modèles anglo-saxons qu'elle traduisait, parfois maladroitement, dans des *covers*, pour imposer en France un modèle musical et culturel et pour fonder à grande échelle l'industrie discographique, nous vivons depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle une période où ce qui se pratique de manière intensive, c'est la reprise des chansons du répertoire en langue française, celui qui va largement des années 40 aux années 90 ; plusieurs événements président dans le courant des années 90 et au début des années 2000 à l'émergence de cette mode<sup>3</sup> : stratégie des labels qui veulent renflouer les caisses après la baisse des ventes physiques consécutives aux téléchargements plus ou moins illégaux et qui imaginent donc récupérer une clientèle en assurant la promotion de succès d'autrefois ou de vedettes vieillissantes, (ré-)apparition de télé-crochets très en vogue qui nécessitent structurellement de proposer aux postulants des chansons du répertoire à réinterpréter, besoin des œuvres caritatives de constituer des spectacles festifs et des albums collaboratifs, besoin des nouvelles générations de se regrouper autour de duos ou *featurings*, tendance louable de la chanson française actuelle à se constituer comme réservoir culturel qui se suffit à lui-même<sup>4</sup>... Toutes ces situations bien établies proposent au public un phénomène général que l'on couvre de termes à peu près synonymes (version, reprise, adaptation, réadaptation, réinterprétation, interprétation) sans qu'il soit besoin pour les auditeurs de les distinguer entre eux puisque si le phénomène se ramifie en exercices divers, on n'en perçoit jamais que le point commun : celui d'une chanson déjà connue de l'auditeur entendue *in extenso* sous une forme différente. Cette approximation lexicale ne retiendra notre attention que pour établir des constantes tangibles et les juger utiles pour délimiter notre propos : celle d'une part d'un réemploi conscient de la chanson source de sorte que le récepteur, pour peu qu'il ait plusieurs fois entendu la création originale, ne sera pas surpris, mis en difficulté, inquiet par ce doublon (contrairement au malaise dans lequel nous plonge souvent l'intertextualité, cette impression d'avoir « déjà entendu ça quelque part » sans pouvoir en identifier l'origine) ; celle d'autre part d'un

<sup>1</sup> Claude François, *C'est la même chanson* (album studio 1971, *C'est la même chanson*). Paroles et musique : C. François - C. Rivat, reprise de *It's The Same Old Song* du groupe The Four Tops (1965, deuxième album du quartet jazz et soul américain).

<sup>2</sup> Michel Tournier, *Les Météores*, Gallimard, 1975, Folio, p. 101.

<sup>3</sup> Lire à ce sujet Joël July, « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », revue *Eidolon*, n° 94, *Chanson et intertextualité*, C. Cecchetto (dir.), LAPRIL, P.U. de Bordeaux., 2011, p. 175-186.

<sup>4</sup> Toutes ces occasions favorables de stimuler des reprises comme phénomène de mode s'entretiennent mutuellement et notre intention est de n'en critiquer aucune puisqu'à des degrés divers elles sont par certains côtés louables et favorisent toujours une patrimonialisation du domaine chansonnier, par la mise en situation de la reprise lors d'une émission caritative ou dans un album ou une émission hommage (pensons au succès des albums *Génération Goldman 1* en novembre 2012, puis *2* en août 2013, puis *La Bande à Renaud 1* en juin 2014, puis *2* en octobre 2014, puis *Balavoine(s)* par Tribute Balavoine en janvier 2016 chez Capitol Records). « Les *Tribute bands* – littéralement *groupes se consacrant à des hommages* - se multiplient dans tous les genres depuis les années 1990. » (Daniel Fabre, « Que reste-t-il... ? Quatre figures de la nostalgie chantée », *L'Homme*, Revue française d'anthropologie, n° 215-26, juillet/décembre 2015, *Connait-on la chanson ?*, éditions de l'EHESS, p. 41).

réemploi massif de la chanson source au point que l'auditeur n'aura pas l'impression qu'une partie indispensable de la structure initiale (notamment textuelle) ait été laissée de côté et manque. Le public doit avoir, lors d'une reprise, un sentiment d'exercice entièrement accompli et de contrat pleinement rempli. C'est donc la différence entre une reprise et une simple prise qui se cantonne à un intertexte (allusions et citations plus ou moins explicites) ou à l'emploi d'une partie seulement d'un hypotexte mal identifié. Une fois que nous aurons isolé, de la référence au *sample*, influences subies ou assumées, ces cas fréquents d'emprunts partiels, réaménagés dans un ensemble conséquent, fondus en lui et pour lesquels le mot prestigieux de *réécriture* paraît tout à fait adapté, notamment lors d'une analyse textuelle ou musicale, on pourrait rejeter toutes les tentatives diverses de reprise (réemploi conscient et massif) dans un simple travail d'imitation, qui semblerait toujours en-deçà d'une réécriture créatrice et qui n'en mériterait aucunement l'appellation gratifiante.

Ce qui incite d'ailleurs à ranger la reprise dans un geste non créatif est sa grande fréquence dans le domaine chansonnier, l'interprétation commerciale qu'on lui accorde souvent (et qu'elle a aussi de fait) comme nous le justifions peu avant. La banalisation du phénomène de reprise en appauvrit la signification, en désincarne le geste. Pour autant, même dans les cas où le brevet poétique s'obtient mal par une reprise insignifiante, cette tendance populaire de la reprise en chanson nous dit quelque chose sur les caractéristiques du genre chansonnier et sur les possibilités qu'il offre. Dans sa thèse *Chansons dites 'populaires' imprimées à Paris entre 1848 et 1851 : approche stylistique et métrique*, Romain Bénini s'appuie sur un article de Marielle Macé<sup>5</sup>, « Un bouleversant ennui » pour mettre en avant l'énonciation particulière du discours chansonnier (en tant que discours poétique proféré) :

À travers la mention de l'interlocution, il semble que ce que M. Macé désigne comme disponibilité énonciative soit la « singularité interchangeable » qui répond à l'adresse de la chanson : les paroles sont adressées, et l'allocutaire visé par cette adresse, tout en étant singulier, échappe à la détermination. Si la situation d'interlocution est nécessairement celle dans laquelle une personne destine un énoncé à une autre, et donc un cadre énonciatif explicite ou implicite dans lequel un *je* s'adresse à un *tu*, l'interlocution de la chanson est dirigée vers le *tu* qui serait le lieu de la singularité interchangeable : le *tu* peut recouvrir aussi bien un sujet particulier qu'une série indéfinie de sujets susceptibles d'être les destinataires de la chanson. Cependant, le *tu* n'est qu'un des actants de l'interlocution, et la première personne présente la même disponibilité dans l'énonciation chansonnrière. C'est cette généralisation des possibilités référentielles des personnes du texte que M. Macé désigne comme un « passage au neutre » : le discours de la chanson est renouvelé à chaque fois qu'il est mobilisé, et le lien entre une personne du discours et son référent dans la situation d'énonciation ne se fait qu'au prix d'une abstraction dans laquelle les propos tenus s'appliquent aux interlocuteurs par la médiation d'une autonomisation vis-à-vis des circonstances originelles de production. Ce fonctionnement du discours chansonnier, propre également à la poésie lyrique, est la condition même de sa réitérabilité : chaque fois qu'elle est chantée, une chanson est réadaptée à la situation dans laquelle elle se chante, et à l'individu qui la prend en charge. Contrairement aux textes qui n'ont pas vocation à circuler hors de leur forme écrite, la chanson tend à être répétée, reprise, et chaque profération est une réappropriation. En cela, la chanson se mue en objet collectif du fait de ses multiples mobilisations individuelles<sup>6</sup>.

La reprise est-elle donc, en dépit de sa fréquence et de sa disponibilité, une réécriture ? La question demeure au premier abord paradoxale puisque la reprise est avant toute chose une pratique intime et naturelle qui consiste à copier dans notre salle de bain ou en marchant dans la rue, en espérant être au plus près de ses inflexions, l'interprète auquel on se réfère. Quand on sort de la sphère individuelle et nous engageons dans la sphère collective, la reprise, établie en loisir collectif dans les karaokés puis en jeu télévisé public dans *N'oubliez pas les paroles*<sup>7</sup>, reste copie : il s'agit

<sup>5</sup> Marielle Macé, « Un bouleversant ennui », *La Chanson populittéraire*, études réunies par Gilles Bonnet, éd. Kimé, 2013, p. 39-52.

<sup>6</sup> Romain Bénini, *Chansons dites 'populaires' imprimées à Paris entre 1848 et 1851 : approche stylistique et métrique*, Thèse de doctorat en Langue et littérature françaises, sous la direction d'Éric Bordas, ENS, p. 12.

<sup>7</sup> Émission célèbre et populaire présentée en quotidienne sur France 2 par Nagui. Malgré sa longévité, ce programme audiovisuel atteint aujourd'hui une audience remarquable sur laquelle il faudrait s'interroger : est-ce que le jeu de Nagui a abouti à une formule/concept qui le rend particulièrement en phase avec la tranche de population qui se retrouve à cet horaire-là devant sa télévision ou est-ce que le prétexte ludique attire à lui un panel de téléspectateurs qui désirent vraiment entendre chanter des paroles françaises sur des succès plutôt récents ? En effet, les chansons proposées aux candidats sont des tubes des quarante dernières années mais elles datent plus particulièrement des années 2000 pour lesquelles la nostalgie du public entre peu en ligne

aussi pour ces repreneurs occasionnels, en quête du quart d'heure de gloire, d'être le plus possible fidèles à la version initiale, et les paroles qui défilent au bas de l'écran sont un gage de grande proximité. A l'identique, lorsqu'on passe dans la sphère médiatique et que la reprise devient une activité à but artistique et commercial, elle consiste encore en un maintien, une permanence du texte initial tandis qu'on limite les effets de variance aux seuls autres médias : or comme le texte semble principalement assurer les intentions du créateur, ses intentions intellectualisantes, en comparaison, les transformations musicales, vocales, scénographiques deviendraient apparemment accessoires et le processus de recréation ne semblerait guère engagé. Si une traduction peut trahir, une simple reprise ne le pourrait pas. La reprise a donc principalement pour mission d'imiter, en tous les cas dans une première perception simplificatrice. C'est cette perception qu'il nous faudrait dépasser ou du moins nuancer en la cataloguant. Il s'agira donc de préciser d'un point de vue théorique combien des modifications de tous ordres, implicitement définies et tacitement hiérarchisées, infléchissent une certaine conception institutionnelle par laquelle une version est reçue comme reprise et par laquelle une ré-interprétation pourrait être reçue comme ré-écriture.

## Intertextualité et réécriture

En effet, la chanson a un goût prononcé pour la citation et pour l'hommage, mais aussi pour la parodie et l'autodérision ; les références textuelles, les emprunts musicaux, qui sont légions dans la chanson française (autour du rap notamment) en font un art par nature palimpsestique. Et cette continuelle réécriture du passé chansonnier dans la chanson est, en plus de la volonté de surprendre et de choquer, une manière de contrecarrer la vocation éphémère de ce domaine artistique oral et volatil. Paul Garapon au tournant du siècle repérait déjà que « l'intertextualité a toujours existé dans la chanson, [...] et [que] la chanson française d'aujourd'hui ne cesse [...] de citer la chanson d'hier, de se situer par rapport à elle<sup>8</sup> ».

Du point de vue textuel, la reprise partielle d'un élément d'une chanson antérieure est valorisée comme un investissement culturel qui témoigne de la maîtrise du repreneur. Le dialogisme bakhtinien et l'intertextualité genettienne ont depuis longtemps lavé les auteurs du mépris qu'on pouvait porter sur leurs emprunts et, en général, sur une pratique systématique des emprunts. La Bruyère nous a déjà prévenus que « Tout est dit et l'on vient trop tard » et il a par là même autorisé la création littéraire à multiplier les clin d'oeil, à fabriquer des réseaux, à établir des filiations entre les textes à travers des redites. Or les phénomènes d'intertextualité, qu'ils servent une parodie ou qu'ils visent à l'éloge à l'égard d'une autre chanson, représentent un argument en faveur de la décomplexion actuelle de la chanson française, notamment vis-à-vis de la poésie. C'est-à-dire que progressivement les mots des poètes confirmés, que la chanson pillait régulièrement et qu'elle distillait dans ses textes, ont laissé la place à des références à d'autres textes de chanson ou à des allusions directes à leur répertoire : Léo Ferré évoque Edith Piaf, Jacques Brel cite Gilbert Bécaud, Michel Delpech enterre Sylvie Vartan, etc.. L'héritage de la chanson qu'est *Le déserteur* de Boris Vian peut nourrir une réflexion sur la manière dont procède ce colportage. Au bout de la chaîne, on en arrive à se demander si c'est le poème<sup>9</sup> de Boris Vian qui est encore imité, copié, référencé ou l'un des triples modèles qu'il a institués : celui de la lettre ouverte au Président de la République, celui de la chanson antimilitariste, celui du vagabondage libertaire. Nous verrons que les repreneurs qui puisent peu ou prou à la source de Vian, pour un modeste clin d'oeil ou une filiation patentée, ne retiennent souvent qu'une seule de ces trois veines et l'abreuvent alors à leur manière.

---

de compte. Nous faisons donc tenir en grande partie la valeur de ce divertissement dans l'exigence de la chanson française (la version américaine dont ce jeu s'inspire ne connaît pas un tel enthousiasme), la qualité des textes et l'attachement du public à cette tradition, cet art.

<sup>8</sup> Paul Garapon, « Métamorphoses de la chanson française (1945-1999) », *Esprit*, juillet 1999, n° 254, pp. 106-107.

<sup>9</sup> Les textes comme *Le déserteur*, prévu dès l'origine pour une mise en musique et une version lyrique, sont inconsciemment plus identifiables comme des poèmes à part entière. Il est d'ailleurs un fait que la version parodique qu'en tirera Renaud en 1983 pour l'album *Morgane de toi* crée des répétitions du dernier vers tous les quatre quatrains afin, semble-t-il, de mieux coller à l'esthétique de la chanson.

La première manière, parodie de Renaud<sup>10</sup> Séchan en 1983, décontextualise la plainte du déserteur de Vian, soucieux en 1954 de ne pas « *partir à la guerre* » d'Indochine qui précède de si peu les conflits à venir au Maghreb. Renaud transfère en fait les griefs du locuteur de Vian à un chanteur piteux mais sympathique qui refuse seulement d'accomplir son service militaire : sa lettre au président, devenue « *bafouille* » pour une rime vulgaire, gagne en pointes humoristiques mais perd en revendication universelle. Même si Renaud y maintient de nombreux procédés présents chez Vian, s'il se cale parfois sur la même syntaxe, si l'on retrouve par exemple les quatrains d'hexasyllabes, la clause de Boris Vian, dans la dernière strophe du poème (« [...] *Prévenez vos gendarmes/ Que je n'aurai pas d'arme / Et qu'ils pourront tirer* »), hautement symbolique, est dévaluée en invitation loufoque :

*Monsieur le Président  
Pour finir ma bafouille  
J'voulais t'dir' simplement  
Qu'ce soir, on fait des nouilles.*

*A la ferme, c'est l'panard  
Si tu veux viens bouffer  
On fum'ra un pétard  
Et on pourra causer*

Le détournement parodique est là : le modèle de la lettre ouverte est désacralisé par ce ton potache (« *Si vous avez des couilles* », Renaud) qui élimine l'humilité authentique que lui donnait Vian (« *C'est pas pour vous fâcher* », Vian) ; le sacrifice du chanteur qui devenait héraut errant, clamant son militantisme pacifique, se galvaude dans le portrait d'un baba cool nonchalant qui s'est sédentarisé à la fortune du pot en Ardèche. Comme le montre Anthony Pecqueux, « sur le plan énonciatif, le ton faussement naïf et simpliste contraste exactement avec l'hypercorrection respectueuse du modèle : forme d'insouciance je-m'en-foutiste et rigolarde<sup>11</sup> ».

La seconde proposition change d'ambiance musicale puisqu'elle émane de Fabe en 1996 et inscrit son intertexte déjà dans le titre même de ce rap : *Lettre au président*<sup>12</sup> ; et également dans un épilogue dialogué pour s'entretenir avec un certain Jacques (qui vaut pour Jacques Chirac) que l'on prévient de l'existence de cette lettre ouverte : « *J'ai écrit une chanson pour lui* ». Fabe dénonce les abus de pouvoir des hommes et des instances politiques et plus spécifiquement du président, fraîchement élu. Inscrit par filiation dans un rap dit « conscient », Fabe transformera la critique militaire de Vian et Renaud, à peine signalée par une remarque sur la conscription (« *Mon service pour toi s'est arrêté au bout des trois jours* »), en un brûlot politique qui fera scandale et assurera le succès du rappeur. Le jeu final sur le dernier quatrain de Vian est particulièrement intéressant puisque Fabe retrouve la menace dont la première version de Vian devait être porteuse<sup>13</sup> :

<sup>10</sup> Renaud, *Déserteur*, album *Morgane de toi*, 1983. <https://www.youtube.com/watch?v=ZzYvtL1tU10>

<sup>11</sup> Anthony Pecqueux, « 'J'te chante un rap !'. Entre rap et chanson française, vers une continuité des (âges d') écoutes », Noël Barbe & Emmanuelle Jallon, *Vous avez dit « Ages de la vie » ?*, 2005, Champlitte, p. 213-231, 2006, coll. « Texte (Pluriel) ». <hal-00349601>, p. 219 pour la citation. Cet article un peu ancien évoque d'autres exemples de lettres ouvertes au Président : de Michel Sardou (*Monsieur le Président de France*, 1969, album *J'habite en France*) à Lionel D (*Monsieur le président*, 1990, album *Y a pas de problèmes*) ou Salif (*Notre vie s'résume en une seule phrase*, 2001, album ~~Tous ensemble~~ *Chacun pour soi*, <https://www.youtube.com/watch?v=le-d7XqCbd0>). « On voit le lien entre toutes, et surtout le lien de toutes avec la chanson de Vian : il s'agit bien d'un genre qui s'instaure progressivement dans le patrimoine de la chanson, celui des *lettres au Président*. » (p. 217)

<sup>12</sup> Fabe, *Lettre au président* (single de 1996, repris en 1997 sur l'album *Le Fond et la forme*, Sony BMG). <https://www.youtube.com/watch?v=Tk2LH2ptNOc>.

<sup>13</sup> Les informations restent contradictoires sur cette éventuelle première version de l'épilogue du *Déserteur* de Vian. À l'origine, le quatrain final aurait été davantage provocateur. C'est Marcel Mouloudji (qui a interprété cette chanson dans plusieurs de ses albums) qui aurait conseillé à Boris Vian de remplacer les deux derniers vers. Vian avait prévu : « Si vous me poursuivez / Prévenez vos gendarmes / Que j'emporte mes armes / Et que je vais tirer. » (Version attestée par Françoise Renaudot, dans son ouvrage *il était une fois Boris Vian*). Cependant, selon un ami de Harold Berg, le compositeur de cette chanson, l'original de la chanson aurait contenu les vers pacifistes de Mouloudji dès l'origine. Cette chanson fut néanmoins interdite sur les ondes dans cette version déjà édulcorée. Fabe va de toute façon au-delà de l'intention déjà très polémique de Vian, même si l'époque le permet naturellement beaucoup plus.

*Ose parler quand on t'entend, avance avec ton temps  
Aie du cran, comprends quand on n'est pas contents  
Je passe mon temps, à lutter contre toi, t'es pas content ?  
J'm'en tape mon grand, parce que j'ai pas ton temps !  
Tu as peur de la vérité, tout empire, pire, ton empire n'a plus ton identité  
J'aime pas ton drapeau, tes flics et tes politicos  
Si tu nous rates on te ratera pas, protège ton dos.*

La troisième proposition, récente, du groupe Boulevard des airs<sup>14</sup> met la chanson de Boris Vian en toile de fond et émaille ces quatrains d'octosyllabes de réemplois lexicaux comme le montre ce début où sont empruntées à Vian certaines tournures :

*Mes chers amis je suis en fête  
Mes chers voisins, mon cher facteur  
Je vous laisse enfin une lettre  
Que vous lirez tout à l'heure*

*On va pas s' mentir cette fois  
Pour la dernière je veux être clean  
C'est le coeur libre que je vous quitte  
Sans grand discours et sans émoi*

*Je laisse tomber j'abandonne  
Je largue tout, je passe devant  
A vrai dire, je me trouvais morne  
Un peu pervers, un peu navrant*

*Ce n'est pas pour fâcher  
Et entre nous, ça chang'ra rien  
Mais je m'en vais désertier  
Je pars voyager avec mon chien*

REFRAIN :

*Demain de bon matin  
Je pars seul sans escorte  
J'irai sur les chemins  
Retrouver mes amours mortes (bis)*

La lettre au président, telle qu'Anthony Pecqueux la pistait dans le répertoire de la variété et du rap, n'est plus le modèle ici. Du coup, la dénonciation sociale et la plainte sociétale passent aussi au second plan. Pourtant l'intertexte avec Vian est indéniable, ne serait-ce que par la structure des quatrains en rimes croisées. C'est que Boulevard des airs a isolé et réactualisé du texte de Boris Vian une troisième dimension : celle de la fuite, de la seconde chance et de la bohème comme pis-aller, qu'aucune des variations précédentes n'avaient empruntées. Cette chanson en utilisant un élément accessoire du texte de Vian, en le décontextualisant et en le prolongeant, nous en permet une relecture plus vive chez Vian lui-même. Même si ce travail dialogique du groupe Boulevard des airs peut sembler plus modeste (pas aussi parodique que Renaud, moins original que les réemplois dans le rap), il exploite une vertu importante de la polyphonie : celle d'enrichir par une espèce de va-et-vient à la fois le texte nouveau qui reprend allusivement des éléments anciens, sur le mode du clin d'oeil à l'intention/attention des auditeurs, et également le texte ancien qui est réactualisé par le texte nouveau, sur le mode de la mise en lumière des zones obscures et latérales. Effectivement, la complainte de Boris Vian est une lettre ouverte ou une chanson contestataire, mais pas seulement. Sortie du cadre de la décolonisation qui la rendait urgente et polémique, elle exprime aussi, en tant que complainte, le ras-le-bol de la déveine qui trouve la force (est-ce une force ?) de secouer son joug par l'errance et la désocialisation (« *voyager avec mon chien* »), motif plus contemporain dont se contente et satisfait Boulevard des airs, en l'hypertrophiant.

<sup>14</sup> Boulevard des airs (*featuring Zaz*), *Demain de bon matin*, album *Bruxelles*, 2015, Sony Music. <https://www.youtube.com/watch?v=5TUK8ssg8-0>.

Du point de vue musical, l'ouvrage de Michaël Andrieu, *Réinvestir la musique*, sans faire l'apologie du plagiat, tente de montrer toutes les nuances que l'on peut formuler entre d'un côté un dithyrambe qui ne considérerait que les créations pures, négligeant les emprunts directs et valorisant les influences subies, indirectes, diffuses, infuses, les inspirations involontaires et de l'autre un opprobre jeté sur tous les cas d'influences assumées, décidées, programmées<sup>15</sup> : « Ainsi, nous sommes sur un axe, délimité de chaque côté par une notion spécifique : d'un côté se trouve l'influence, renvoyant le compositeur à sa culture, à son milieu, à son époque. De l'autre côté se trouve le plagiat, recopiage habile de la musique d'autrui, dépourvu d'implication personnelle permettant à l'artiste de donner sa vision singulière du temps, de sa culture du monde dans lequel il vit. D'un côté donc le créateur en phase avec son milieu, sorte de témoin utilisant le sonore, de l'autre le plagiaire qui ne dispose ni des armes ni de la vision lui permettant de développer son identité propre par le musical. Entre ces deux extrémités, sur cette longue ligne représentant les états de la reprise musicale, se trouvent de nombreux éléments d'écriture, identifiés et déterminés<sup>16</sup>. » C'est un peu le parti pris étonné et pamphlétaire que propose le jeune youtubeur Seb la Frite dans un sketch numérique mis en ligne en mars 2016, *Le Sample*<sup>17</sup>, qui fait l'inventaire de toutes les accroches et phrases musicales qui ont été pillées dans des tubes récents. La critique porte principalement sur le fait que les chansons qui se sont inspirées d'un titre ancien sinon inconnu du moins oublié sont elles très célèbres et ont su camoufler leur emprunt et donc leur dette. Mais, peut-être à l'encontre de ce que souhaite démontrer le youtubeur, nous ne voyons plus dans son panel que la banalité du mécanisme des influences, l'indécidabilité entre des choix conscients (et pourquoi coupables ?) et des effluves inconscients (donc naïfs et un peu ridicules...). Pour autant, comme en littérature, les emprunts les plus conscients mais aussi souvent les plus audibles pourraient être les plus savoureux, misant sur la sonothèque individuelle du récepteur, assurant avec lui une connivence. C'est sur cet avantage que se fonde la mode actuelle des mash-up<sup>18</sup> ; et le groupe LEJ (Elijay) a rencontré dans l'été 2015 un succès prodigieux à partir d'une proposition numérique<sup>19</sup> du mash-up *Summer 2015*<sup>20</sup> qui mélange cinq titres anglosaxons à quatre standards contemporains du rap et des musiques électronique et gipsy : *Carmen* de Stromae, *Laissez-passer* de Maître Gims, *Conmigo* de Kendji Girac et *Gangsta* de Bigflo et Oli. Cette technique qui découpe, qui prélève, qui colle, qui joint, qui lie, qui associe, qui mélange, qui greffe, qui implante pour aboutir à un produit si lisse et si harmonieux nous paraît la plus propre à exemplifier ce travail de recréation à partir de matériaux préexistants qui, avec plus ou moins de réussite, prévaut toujours dans les situations intertextuelles. Un dernier exemple permettra d'orienter notre réflexion vers la reprise *in extenso*, objet de cet exposé : Christine and the Queens reprend *Paradis perdu*<sup>21</sup> de Christophe (paroles de Jean-Michel Jarre) en y intégrant, assez rapidement énoncé, un refrain du rappeur américain Kanye West<sup>22</sup> : « *Heartless / How could you be so heartless ?* ». Cette reprise/mash-up est présente sur l'album *Chaleur humaine* dès 2014 mais sa réussite, grâce à une voix aérienne et un piano bouleversant, incite Héloïse Letissier, alias Christine and the Queens, à la proposer en single et à enregistrer un clip vidéo en 2015. Cette chanson illustre excellemment le mélange des genres auquel la recréation peut parvenir puisque Christophe est assez clairement identifié dans les années 70 comme un chanteur très populaire (le recours à Jean-Michel Jarre pour parolier tendrait à le prouver) alors que Kanye West est un rappeur originaire de Chicago. On peut après tout penser que c'est la seule insertion du refrain américain qui permet de revisiter le standard français *Paradis*

<sup>15</sup> Michaël Andrieu, *Réinvestir la musique. Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma*, coll. « Univers musical », L'Harmattan, ISBN : 978-2-296-14015-8, février 2011, 230 pages.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 32.

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PGF3zxXqldg>

<sup>18</sup> En matière de musique, document qui agrège plusieurs sources. Pratiquement, le mash-up est un morceau qui fait entendre plusieurs titres en un en les combinant.

<sup>19</sup> Clip des trois jeunes interprètes féminines jouant de leurs instrument en bord de mer.

<sup>20</sup> LEJ, *Summer 2015*, album *En attendant l'album*, 2015, Universal Music France. 51 millions de vues en mai 2016, neuf mois après sa mise à disposition sur youtube.

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PPjazi4mQSQ>

<sup>22</sup> *Heartless*, single de Kanye West extrait de l'album *808s and Heartbreak*, 2008, label Roc-A-Fella.



*perdu* quelque peu plat et éculé. On doit surtout penser que cette insertion contribue à transformer le standard, oblige l'auditeur à prêter une autre oreille, change le statut de la reprise, la fait passer de la pâle imitation à une proposition consciente et travaillée. Ainsi non seulement la reprise de Christine and the Queens redonne du clinquant à la chanson de Christophe, lui permet à nouveau de nous hypnotiser quarante ans après sa sortie, lui assure le passage des générations mais surtout elle lui permet d'accéder à un panthéon assez fermé des grands textes mythiques, qui portent haut une parole mystérieuse et poétique, transfigurée par le seul fait d'être des bouts rimés célèbres et ésotériques, disons surréalistes :

*Dans ma veste de soie rose  
Je déambule morose  
Le crépuscule est grandiose*

C'est dans ces cas non litigieux de recréation qu'il nous faut parler de la traduction. Effectivement, si pour des raisons de tradition lexicographique (celle des épreuves de thème et de version latine), on parle souvent de versions en décrivant la pratique courante de la traduction de chanson, nous sommes face à un travail qui relève indubitablement de la recréation par variation géographique. Si la mode très populaire des *covers* a jeté le discrédit sur la valeur artistique de cet exercice<sup>23</sup>, nous voudrions insister sur l'impossibilité formelle d'une traduction de ne proposer que des variantes *a minima* et conséquemment sur la qualité re-créative de cette pratique courante (et tant mieux !). La traduction en chanson peut difficilement être fidèle à la chanson première d'abord pour des problèmes de métrique à résoudre inévitablement dans le transfert d'une langue à l'autre. A cela s'ajoute l'emploi massif en chanson populaire des figements et expressions idiomatiques de la langue source qui nécessitent des transformations importantes. A cela s'ajoutent le statut même de la chanson et notamment son canal vocal qui incite à ne pas souhaiter ni exiger une fidélité exsangue. La traduction d'une chanson ne passe pas de contrat de fidélité ni avec le parolier initial ni avec le futur auditeur, elle se positionne d'emblée du côté de la création nouvelle. Contrairement à une traduction littéraire (donc souvent littérale), assujettie à l'œuvre source, et n'ayant pour fonction que de la servir, une traduction de chanson pourra exister sans que la référence au texte premier soit dévoilée et nous sommes en cela très proche d'une relation « limitée » à l'intertextualité, tout du moins qui y ressortit. La différence entre les deux produits, si elle est évidente du fait du changement de langue, l'est aussi nécessairement (discordance des systèmes linguistiques entre eux) et intentionnellement (volonté du reprenneur de faire une œuvre poétique différente). Si l'on remettait les deux textes dans la même langue en une traduction littérale, ce qui a été plusieurs fois pratiqué dans ce recueil d'articles, on s'apercevrait de divergences signifiantes, imputables aux contraintes du matériau verbal comme aux licences des imaginaires poétiques.

En isolant ces cas avérés de recréation, notre but était d'en poser les principes qui serviront par la suite de critères pour évaluer les situations particulières où des reprises, moins perceptibles comme œuvres à part entière, pourraient elles aussi imposer une révision suffisante de leur source pour que le problème se pose : version nouvelle ou nouvelle version<sup>24</sup> ?

## Reprise vs version

Lorsque, d'une chanson à sa reprise, nous ne changeons pas d'interprète, que la voix passe du même au même, que la variation ne porte que sur la circonstance où cette voix propose son chant, nous sommes situés dans un cas que d'autres genres artistiques ne désignent pas du terme de *reprise* : chaque soir une représentation théâtrale est-elle la reprise de la veille ? Non, bien sûr,

<sup>23</sup> Voir cette équivalence presque dévalorisante d'Emmanuel Chirache pour imager les *covers* : « recouvrir son modèle d'une nouvelle couche comme on le ferait d'un tableau » (Emmanuel Chirache, *Covers : une histoire de la reprise dans le rock*. Marseille : Le Mot et le reste, 2008, 205 p.)

<sup>24</sup> Nous jouons sur la connotation de l'épithète *nouvelle* selon sa place autour du substantif : antéposée, elle signifie « autre, suivante » ; postposée, elle signifie « différente, innovante ».

quand bien même le déroulement du spectacle, le jeu des acteurs, le rythme des répliques ont varié d'une soirée à l'autre. On ne parlera d'ailleurs de reprise de la pièce que si une période s'est écoulée sans que la pièce ne soit à l'affiche. Pourtant des circonstances permettent de distinguer, au sein de ce cadre large du chanteur qui reproduit sa performance à l'identique, des zones de variation, attendues, donc possiblement reçues par l'auditoire. Le passage de l'enregistrement discographique à la scène, le déplacement d'une scène à l'autre (selon les conditions particulières de l'une et l'autre) rendent nécessaires une adaptation de la voix : « La performance sur scène n'est donc pas la simple interprétation d'une chanson. C'est une re-création de la performance originelle réalisée en studio lors de l'enregistrement<sup>25</sup> ». Pour Jean-Marie Jacono qui prend appui sur l'exemple de la chanson *Göttingen* de Barbara, l'espace scénique, ne serait-ce que par ses conditions matérielles, impose à la performance ses contraintes. Au-delà, le moment même où la chanson est proposée (époque et place dans le spectacle) influence sa réception : « Mais la re-création dépend aussi des relations qui s'établissent avec le public et des contextes culturels, sociaux, voire politiques, qui conditionnent tout concert<sup>26</sup>. » Les transformations en récital ne sont pas seulement la conséquence naturelle du changement de support, elles varient elles-mêmes en fonction du type de concert, du lieu, de la date ; elles sont démultipliées, comme le montre précisément Céline Chabot-Canet, lorsqu'un écart temporel entre les versions les sollicite et les autorise. Elle prend ainsi l'exemple de *La Javanaise* de Serge Gainsbourg et cherche les variations entre l'enregistrement studio de 1962<sup>27</sup> (assez peu distinct de la performance scénique du théâtre des Capucines en 1963<sup>28</sup>) et l'enregistrement du concert de 1985<sup>29</sup> :

La version de 1985 présente une transformation des trois méta-paramètres (rythme, timbre et phrasé) et peut concrétiser de manière emblématique l'évolution du style interprétatif de Serge Gainsbourg, qui passe d'une voix certes grave mais bien timbrée et assez tonique, avec une prononciation distincte, voire saccadée et impulsive, à un timbre en grande partie voilé, avec une prononciation négligée qui euphémise le degré de distinction des différents sons (voyelles aux apertures insuffisantes et consonnes apico-dentales aux fermetures imparfaites). Le phrasé évolue vers celui de la langue parlée avec des effets de dramatisation et de stylisation conformes à l'image du personnage public véhiculé par les médias<sup>30</sup>.

Cette idée d'une mise en conformité de l'objet chanson avec les circonstances dans lesquelles il sera entendu oriente donc une ré-interprétation qui sera toute relative ; relative 1) aux conditions matérielles de cette interprétation seconde 2) au temps qui a passé par rapport à des versions plus anciennes et à l'influence de cet écart temporel sur la perception du monde par l'auditoire 3) à la représentation particulière que le public se fait de la vedette qui interprète la chanson au moment de l'interprétation seconde. Ces mêmes critères pour déterminer une impression de modifications, suffisantes pour parler de *reprise* plutôt que de *version*, interviendront *a fortiori* de manière ostensible dans des situations plus complexes où elles atteignent aussi et surtout l'accompagnement musical et le contenu textuel<sup>31</sup>. Mais il paraissait nécessaire au préalable de fixer ces conditions

<sup>25</sup> Jean-Marie Jacono, « La mise en scène de la chanson : l'exemple de Barbara », *La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*, F. Hörner/U. Mathis-Moser, (eds.), Würzburg, Königshausen & Neuman, 2015, p. 69-78, citation p. 71.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Serge Gainsbourg, *La Javanaise*, 45 tours 17 cm, 1963. Philips B373090F.

<sup>28</sup> Serge Gainsbourg, *La Javanaise, 1963 théâtre des Capucines*. 33 tours 30 cm. Universal Division Mercury, 2001. Philips 5486341.

<sup>29</sup> Serge Gainsbourg, *Live*. Deux 33 tours 30 cm. Paris, Polygram. Division Phonogram, 1986. Philips 8267211.

<sup>30</sup> CHABOT-CANET, Céline, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*. Thèse, Musique, musicologie et arts de la scène. Université Louis Lumière - Lyon II, 2013, p. 557. <<tel:01114793v3>>

<sup>31</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, coll. « Poétique », éd. Seuil, 1983, p. 27 : « Les variantes musicales s'accompagnent ordinairement de variantes textuelles, moins par voie de conséquence qu'en vertu de la liberté d'invention prévalant dans la performance – et que, de nos jours, la mécanisation des transmissions n'a pas tout à fait abolie. Quand l'autorité du texte (imposée par un rite ou sur le modèle de l'écriture) en interdit toute modification, l'interprétation musicale offre la seule marge possible de jeu. Les fans de Bob Dylan assurent que jamais ce chanteur n'interpréta deux fois une chanson de la même manière et qu'à chaque tournée il varie ses mélodies. Celles des variantes textuelles qui touchent au vocabulaire ou aux enchaînements syntaxiques peuvent être diversement motivées : 1) par le désir d'adapter l'oeuvre au contexte particulier de la performance, soit en écartant ce qui pourrait y détonner ou n'être pas compris, soit au contraire en y concentrant incongruités ou

dans ce cadre de l'interprétation du même au même qui peut dans certains cas sembler du pareil au même et dans d'autres sensiblement différente. C'est, selon nous, cette impression de modifications qui expliquerait le recours aux mots *version* (qui connote la similarité) ou *reprise* (qui implique une redondance consciente donc l'idée d'une mise à distance, donc celle d'un geste assumé de transformation). Michaël Andrieu réserve lui aussi le mot *version* à des reprises du même au même dont les conditions de transformation sont plus subies que voulues :

Il nous faut ici distinguer l'interprétation de la version. Si la première propose un décryptage d'un texte musical auquel il faut rester fidèle, la seconde invite à revisiter le texte sous la forme de l'arrangement ou de la contextualisation. La version est aussi souvent attachée à un ensemble spatio-temporel : les amateurs de jazz sont souvent précis en ce qui concerne les différentes versions d'un même thème, joué par un même interprète [...]. Il est logique d'utiliser le mot *version* plutôt que celui de *reprise*, puisque le mot *version* désigne à l'époque classique l'action de traduire d'une langue à une autre. Comme si on remodelait la façon d'exprimer l'idée, mais pas trop afin de ne pas la déformer et qu'elle soit reconnaissable comme appartenant à la sphère d'un artiste qui ne cherche qu'à donner une couleur nouvelle à sa création. Il n'est pas étonnant de constater que la « version » est souvent associée au concert, et non au travail de studio, ce dernier devant offrir à l'auditeur une production nouvelle, tandis que la rencontre avec le public permet à l'artiste de varier la palette de ses émotions et intentions musicales dans un temps et un lieu définis<sup>32</sup>.

A l'opposé, et par déduction, on ne saurait identifier une reprise lorsque l'auditeur reçoit quasi simultanément les deux propositions d'interprétation d'une même chanson. Elles resteront alors comme deux versions floutées d'un titre identique. Il est assez bizarre de l'admettre mais la variation vocale sans écart temporel, sans qu'une chronologie ne soit instituée dans l'esprit (et l'imagination) du récepteur entre une proposition initiale et sa transformation ultérieure, ne suffira pas à « faire reprise ». C'est dire que la reprise doit être intentionnelle, instrumentalisée par les artistes. Les années 50, 60 et 70 connaissent particulièrement bien cette situation d'interprètes successifs pour un même titre. A cette époque des cabarets de la Rive Gauche et des tâtonnements de la discographie de masse, on se prêtait en quelque sorte les titres en se tapant dans la main comme des maquignons. Ainsi Barbara écrit *Gueule de nuit* pour Régine en 1967. Elle lui fait dire dans la chanson : « *Et Dieu m'a préféré ronde* ». Quelque temps plus tard, Barbara décide d'enregistrer le titre et chante à la place de ce vers qui convient mal à son physique élancé : « *Et Dieu m'a préféré longue* » et le tour est joué. L'intérêt de cette seconde version s'arrête à cette transformation anecdotique. On compte pour des titres à succès comme *Les Feuilles mortes* une ribambelle d'interprètes concomitants<sup>33</sup>. Et cette accumulation de versions proposées aux auditeurs assure et confirme le succès du titre : on ne prête qu'aux riches, c'est bien connu ! D'ailleurs peu importe qui chante la chanson puisque depuis 1851 la SACEM n'accorde des droits qu'aux paroliers et compositeurs sans se soucier le moins du monde de celui ou celle qui mettra l'ensemble en voix et que les producteurs et tourneurs rémunèrent par contrat. En 1960, entre février et mars, Dalida<sup>34</sup> et Johnny Hallyday<sup>35</sup>, tous deux jeunes espoirs de la production discographique, proposent sur un air de twist la chanson *T'aimer follement*<sup>36</sup>. Leurs labels respectifs, *Barclay* pour Dalida et *Vogue* pour Hallyday, surveillent les ventes pour emporter tout le bénéfice de ces deux versions concurrentes (d'autres titres à la même période les mettront en rivalité comme *Itsi bitsi petit bikini*). On s'amuserait à observer combien les paroles par l'emploi de la première personne du pluriel ou

---

provocations ; 2) par le besoin d'aplanir les difficultés sémantiques soulevées par le texte, surtout s'il est traditionnel et d'origine ancienne : mots archaïques, ambiguïtés dues à l'effacement de contextes culturels périmés, apparent arbitraire des noms propres ; d'où une incessante ré-interprétation, riche de contre-sens ; 3) par les nécessités enfin de la versification, dont les rythmes ou les sonorités, en s'altérant au cours du temps, exigent parfois de délicats réajustements, surtout dans les langues qui utilisent la rime. »

<sup>32</sup> Michaël Andrieu, *op. cit.*, p. 57.

<sup>33</sup> L'hyperbole imagée de la « ribambelle » prend son sens en envisageant des motifs qui s'attachent les uns aux autres. L'écart temporel est moins une question de nombre d'années qui séparent les deux interprétations qu'un temps nécessaire (et pas forcément long) pour que la première interprétation ait comme disparu du souvenir des auditeurs ordinaires avant que la seconde ne soit proposée. Il faut que la première version se soit détachée de la mémoire collective pour que la suivante, dans un surgissement, s'affiche comme reprise.

<sup>34</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ApUk59EyZk>

<sup>35</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1ohw2OqFQI8&list=RD1ohw2OqFQI8#t=18>

<sup>36</sup> Écrite par André Salvat et Jacques Plait, elle est l'adaptation française de *Makin' Love* de Floyd Robinson.

par la neutralisation genrée de l'apostrophe *mon amour* éliminent l'inscription sexuelle dans le texte et facilitent les versions à la fois d'un chanteur et d'une chanteuse. Elles obtiendront sensiblement le même succès l'une et l'autre. A partir du mois d'avril 60, un passage télévisuel permettra à Hallyday de rattraper son retard dans les ventes et d'imposer sa version, aujourd'hui plus célèbre que la version roucouillante de Dalida. Alors que la voix de celle-ci plus intimiste et pudique date la chanson et en réduit la portée passionnelle, celle d'Hallyday délibérément rockeuse, imposant le hoquet comme marque d'appartenance au genre musical, livre une version plus excitante et crédible. C'est sensiblement le même cas pour *Je suis malade* que Dalida et Serge Lama interprètent en 1973<sup>37</sup> sous deux formes vocalement très distinctes et qui peut-être donnent l'avantage à la première sur le second, pourtant alors parolier. Et même plus près de nous, évoquons la chanson *Reste sur moi* dont le parolier est Marc Lavoine. Le titre est d'abord interprété par Patricia Kaas (1993) avant d'être repris par Marc Lavoine lui-même en 1995<sup>38</sup>. Compte tenu de la valeur érotique de cette chanson comme son titre l'indique (on y simule, dans un présent verbal étendu, un rapport sexuel), c'est une prouesse de la part du parolier de rendre le texte unisexe :

*Relax, tellement relax  
Étendu, détendu  
Pas de téléphone ou fax  
Pas de malentendu  
Sur le dessus du lit  
Je suis à ta merci  
Et s'il est trop petit  
Glissons sur le tapis*

*Pépère, tellement pépère  
Pas pressé d'arriver  
Se laisser la rivière  
Gentiment déborder  
Nager, c'est magnifique  
Même s'il y a que l'océan  
Qui reste pacifique  
Et pas pour très longtemps*

*Reste sur moi  
Que je respire avec toi  
Reste sur moi  
Que je respire avec joie*

*Tranquille, tellement tranquille  
Enchaîné, déchaîné  
Fondu au noir des villes  
Ou au blanc des années  
Les souvenirs-parfums  
Jamais ne s'évaporent  
Nos transports en commun  
Sont de plus en plus forts*

*Peinard, tellement peinard  
Que c'est facile à dire  
Que c'est joli à voir  
Parler et puis pâlir  
On aimerait que ça dure  
Ce petit val qui mousse  
Comme un coin de verdure*

<sup>37</sup> Lire une analyse de cette reprise dans Joël July, « Que reste-t-il de nos ethes ? », *L'Homme dans le style et réciproquement*, Philippe Jousset (dir), Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2015.

<sup>38</sup> En soi, cet ordre est plutôt rare dans les cas que nous appelons « reprise » où le deuxième interprète a toutes les chances d'avoir une implication moindre dans la création que le premier interprète ! C'est le cas de *Je suis malade* que Serge Lama, parolier, interprète lui-même avant la version de Dalida.

*Comme une chanson douce*

*Refrain*

*Couché, tellement couché  
Si l'on prenait la pose  
Pour la postérité  
Viens qu'on se superpose  
Rester très loin du reste  
N'avoir aucune idée  
Ce qui compte, c'est le geste  
Auguste de s'aimer [...]*

Cette « bi-généricité » de la chanson ou cette bisexualisation du texte sont une manœuvre qu'à une moindre échelle selon leur thématique beaucoup de chansons reprises connaissent. Or justement moins la version initiale sera célèbre et moins l'auditoire sera choqué ou troublé d'une reprise qui se met en décalage de mœurs en recourant à une vedette qui n'est pas du même sexe que le précédent interprète. A l'opposé<sup>39</sup>, une chanson comme *Dis, quand reviendras-tu ?* de Barbara (1962), dont les paroles sont dans la mémoire collective, posera des problèmes d'adaptation à cause de la comparaison sexuée du troisième couplet lorsque Barbara menaçante énonce comme un couperet : « *Je ne suis pas de celles qui meurent de chagrin / Je n'ai pas la vertu des femmes de marin* ». Or quand Marcel Mouloudji<sup>40</sup> l'avait reprise, dès 1965, il en avait prévu une version plus masculine en chantant : « *Je ne suis pas de ceux qui meurent de chagrin / Je n'ai pas la vertu des chevaliers anciens* ». Aucun obstacle n'entrave alors des reprises variées de *Dis, quand reviendras-tu ?* par un interprète masculin. Il y a à disposition la variante *celles vs ceux*, et, pour les interprètes qui la connaissent, la comparaison des « chevaliers anciens » peut se substituer à celle des « femmes de marin ». Alors que Bénabar<sup>41</sup> en 2004 ou Jean-Louis Aubert<sup>42</sup> en 2008 ou Mathieu Rosaz<sup>43</sup> (spécialisé dans les reprises des chansons de Barbara) en 2013 par exemple ou enfin Vianney<sup>44</sup> en 2015 optent pour le maintien de la comparaison féminine, certains choisissent la version textuelle de Mouloudji comme Nilda Fernandez<sup>45</sup> en 99 et Patrick Bruel<sup>46</sup> en 2015 pour l'album hommage *Très souvent je pense à vous*, avec le succès que l'on connaît pour cette improbable tentative. Se couler dans un texte prévu pour un autre sexe n'entraîne donc de complication (au-delà des marques génériques incluses morphologiquement dans certains pronoms) que si la version initiale porte, comme une empreinte génétique, la marque indélébile du sexe de l'interprète premier. Une adaptation de l'auditoire devra être prise en compte et ménagée dans l'exemple de *Dis, quand reviendras-tu ?* ; la qualité, la légitimité de la reprise tiennent à ce choix conscient des modifications à faire, ou pas...

A rebours, malgré un texte de Marc Lavoine beaucoup plus sexuel, l'auditeur n'y trouvera pas une position sexuée qui gêne la réception de la chanson lorsqu'elle passe de Kaas à Lavoine, tout comme dans la chanson *Mister Mystère* lorsque Matthieu Chédid la reprend après Brigitte

<sup>39</sup> Et cette parenthèse empiète sur le statut des reprises dont nous montrerons tout à l'heure combien elles rendent nécessaires pour des facteurs aussi imprévus que l'identité sexuelle de l'interprète une appropriation du texte qui n'est ni anecdotique ni accessoire.

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=oLYQlthc16I>

<sup>41</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=75u2mEemhL8>

<sup>42</sup> Jean Louis Aubert sur sa tournée *Un tour sur moi-même* : <https://www.youtube.com/watch?v=wwcZrdwQvcw&nohtml5=False>

<sup>43</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Q85BBgGwvKA&list=PL\\_3K32nG4rodr8wgEAGjN\\_niPIgdHfRdJ&index=16&nohtml5=False](https://www.youtube.com/watch?v=Q85BBgGwvKA&list=PL_3K32nG4rodr8wgEAGjN_niPIgdHfRdJ&index=16&nohtml5=False)

<sup>44</sup> Prestation acoustique pour le Live du magazine du Figaro : [https://www.youtube.com/watch?v=\\_yMgPyXL1Hg](https://www.youtube.com/watch?v=_yMgPyXL1Hg)

<sup>45</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=166LqqdFXdA&nohtml5=False>

<sup>46</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3DmY1QWxyBM>

Fontaine<sup>47</sup>. Ce serait à nouveau la même situation pour le titre *Déranger les pierres*<sup>48</sup> dont la parolière est Carla Bruni et le compositeur Julien Clerc<sup>49</sup> :

[...]  
*Et je veux déranger les pierres*  
*Changer le visage de mes nuits*  
*Faire la peau à ton mystère*  
*Et le temps : j'en fais mon affaire*

*Je veux ton rire dans ma bouche*  
*Je veux tes épaules qui tremblent*  
*Je veux m'échouer tendrement*  
*Sur un paradis perdu*  
*Je veux retrouver mon double*  
*Je veux l'origine du trouble*  
*Je veux caresser l'inconnu*<sup>50</sup>

Chacun des deux contributeurs va placer son interprétation du titre dans un album personnel la même année, en 2008, à deux mois près. Rares seront donc les auditeurs qui connaîtront les deux versions pourtant vocalement très intéressantes car très éloignées ; et cette circonstance particulière de concomitance et de collaboration à la création de Bruni et Clerc met en concurrence les deux interprétations (pour ceux qui les connaîtraient) sans que l'une des deux ne puisse davantage que l'autre être considérée comme la « reprise ». Cet exemple contemporain montre quasiment par l'absurde la limite de la répartition entre d'un côté la « chanson imitée » et de l'autre la « reprise ». Impossible ici d'établir une hiérarchie ! Mais c'est cette circonstance exceptionnelle qui permettra à partir d'elle de jalonner avec les exemples suivants un continuum qui va de l'imitation des versions concomitantes (plus ou moins populaires et médiatiques) jusqu'à la plus parfaite re-création dans des reprises qui réaménagent une composante chansonnière ou profitent d'un décentrement, proches en cela de l'intertextualité dialogique ou de la traduction.

Le public de masse (nous ne parlons pas des gens avertis, ceux qui s'intéressent de près à ces questions de chronologie ou ceux qui suivent avec passion la carrière de l'un des deux interprètes concernés) n'a pas conscience qu'il y a reprise parce que soit la première version de la chanson est restée complètement dans l'ombre (Régine / Barbara ou Brigitte Fontaine / Matthieu Chédid ou Patricia Kaas / Marc Lavoine<sup>51</sup>), soit les deux versions ont été concomitantes (Hallyday / Dalida ou Lama / Dalida ou Julien Clerc / Carla Bruni), soit la première version n'est plus connue ou plus assez connue au moment de sa reprise. La version de Kids United du tube *On écrit sur les murs*

<sup>47</sup> La chanson *Mister Mystère* est un autre cas particulier de bi-généricité. Il se trouve que la chanson a Brigitte Fontaine pour parolière et Matthieu Chédid pour compositeur. Elle figure donc en 2006 sur l'album *Libido* de Brigitte Fontaine interprétée en duo (la part de M réservée au refrain et aux amorces anaphoriques des couplets) : les couplets décrivent le personnage mystérieux avec le pronom de 3e personne alors que les refrains s'adressent à lui. La cantrice prend la position d'une adepte de ce héros excentrique aux allures de fantasme (ce qui correspond d'ailleurs à la thématique de l'album *Libido*). La version de Matthieu Chédid donne une plus grande importance au titre puisqu'il est en 2009 en première position du quatrième album studio de M (3 CD), auquel il donne son nom (album *Mister Mystère*, Barclay) : <https://www.youtube.com/watch?v=QyApWsc6LKk>. Sans aucun changement dans le jeu des pronoms, le titre devient emblématique d'un chanteur qui a réduit son pseudonyme à l'initiale de son prénom et, par la vertu de *l'ethos* du chanteur, il peut s'apparenter à un autoportrait distancié. La version de M a éclipsé, par l'ampleur qu'il lui donne, celle de Brigitte Fontaine. Pourtant à les confronter l'une et l'autre, nous comprenons combien le changement de statut, de sexe, de circonstance, de promotion influera sur la perception et la réception des auditeurs. Ces doublons de la chanson française sont d'un précieux enseignement pour analyser ce qui fait symbiose (ou pas) dans une chanson, et peut-être florès.

<sup>48</sup> Carla Bruni, album *Comme si de rien n'était*, juillet 2008, Naïve Records. [https://www.youtube.com/watch?v=T7PX3E\\_-rwk](https://www.youtube.com/watch?v=T7PX3E_-rwk)

<sup>49</sup> Julien Clerc, album *Où s'en vont les avions*, septembre 2008, Virgin. <https://www.youtube.com/watch?v=hxyfzIWIc8&list=RDhxyfzIWIc8&nohtml5=False#t=2>

<sup>50</sup> Sauf un participe passé accordé (*fondue*), le texte de la chanson ne laisse pas passer de marques audibles de féminité (ni l'inverse) mais on laissera l'auditeur en juger.

<sup>51</sup> Ou l'anecdote bien connue de *Je ne suis pas un héros* que Daniel Balavoine, encore à ses débuts, offre à Johnny Hallyday. Calée discrètement au creux d'un album de l'idôle, *A partir de maintenant*, la chanson passe inaperçue en juin 1980. En novembre de la même année, Daniel Balavoine la place sur son album *Un autre monde* qui contient quelques titres très importants (et désormais prestigieux) comme *Mon fils, ma bataille* ou *La vie ne m'apprend rien*, et elle devient, dans le répertoire de Balavoine, un succès, en figurant sur la face B du single *Lipstick polychrome*, effaçant définitivement la version pourtant initiale d'Hallyday.

(2016) fait par exemple oublier l'original de Demis Roussos qui date de 1989<sup>52</sup> et contenait pourtant déjà un chœur de voix enfantines pour une part raisonnable. Beaucoup d'auditeurs ont peut-être senti qu'il ne s'agissait pas d'un titre original ; bruissaient dans leurs oreilles des versions antérieures sans que ne puisse revenir à leur mémoire l'interprétation initiale. Dans cette situation, l'effet reprise, son intention performancielle, son statut, ses vertus sur l'hypotexte et l'hypertexte sont perdus, ne sont même pas activés.

Ainsi ces cas, alors qu'ils entraînent des variations vocales importantes, ne serait-ce que parce que les interprètes n'ont pas le même sexe dans la plupart des exemples que nous avons choisis, devraient en fait n'être tenues que pour des « prises » et non des « re-prises », situation qui n'a pas le même intérêt et surtout qui n'a pas grand chose à voir avec les phénomènes de re-création perceptible qui nous préoccupent : ceux d'une reprise qui se marque comme reprise par une déviance (écart temporel qui crée anachronisme ou transformation notoire par l'instrumentation, la rythmique<sup>53</sup> et surtout par la qualité de la voix ou la personnalité des interprètes), ceux d'une reprise qui s'assume comme telle et entre donc dans les mêmes vertus que l'intertextualité, celles que nous évoquions confusément un peu plus haut et que nous adaptons aux cas des reprises en une double tripartition :

- Effets sur l'hypotexte (chanson source) :
  - patrimonialisation<sup>54</sup>,
  - universalisation par le décalage temporel et sociétal (anachronisme),
  - réinterprétation par le biais de l'hypertexte (comme dans le cadre d'une traduction qui rééclaire le texte originel).
- Effets sur l'hypertexte (reprise) :
  - filiation (hommage<sup>55</sup>),
  - impression ludique (jeu des références, parodie),
  - travail dialogique (polyphonie qui enrichit le texte repris du regard contemporain qu'on porte sur lui).

C'est ce que nous allons à présent vérifier.

---

<sup>52</sup> *On écrit sur les murs* est une chanson écrite et composée par Romano Musumarra et Jean-Marie Moreau et interprétée par Demis Roussos en 1989. La chanson est reprise en 2007 par le groupe Worlds Apart, boys band anglais de la fin du siècle qui espère par cette reprise retrouver du succès en France. En 2008, elle fait partie d'un tableau musical lors d'un concert des Enfoirés, les principaux interprètes sont Bénabar et Maxime le Forestier accompagnés de Francis Cabrel, Gérald de Palmas, Elsa, Patrick Fiori, Garou, David Hallyday, Catherine Lara et Christophe Maé. En 2015, la chanson est reprise par le groupe Kids United comme premier single de leur album *Un monde meilleur* dans le cadre d'une campagne UNICEF.

<sup>53</sup> Autour du cas particulier de Julien Doré en 2009 dans l'émission *Nouvelle Star*, le public et le jury ont été amenés dans ce télé-crochet, et dans ceux de plus en plus populaires qui les ont suivis comme *The Voice*, à se poser la question de leur choix autour d'une nouvelle problématique : faut-il sélectionner de bons chanteurs qui « font du karaoké », c'est-à-dire une reprise de salle de bain qui n'a pas de vocation artistique, ou plutôt des voix moins talentueuses mais qui offrent une nouvelle version des standards ? C'est aujourd'hui toujours l'argument de la « revisitation » qui prime.

<sup>54</sup> Patrimonialisation hors de France : Stacey Kent, chanteuse de jazz américaine, dont l'album *Raconte-moi* (2010), album studio intégralement en français de créations originales et de reprises de classiques de la chanson française (dont *Jardin d'hiver* d'Henri Salvador, *Les vacances au bord de la mer* de Michel Jonasz et *Le mal de vivre* de Barbara) a été classé parmi les meilleures ventes de disque au Portugal, en Grèce, en Espagne et en France. Patrimonialisation en France : un titre comme *Emmenez-moi* de Charles Aznavour, qui avait eu un succès relativement modeste lors de sa sortie en 1967 (Album *Entre deux rêves*), et qui ne participait pas à la *play list* de l'Olympia 78 ni du Palais des Congrès 87, devient trente ans plus tard l'une des chansons incontournables de l'auteur, notamment après que la tournée des Enfoirés en a fait une chanson chorale en 1999 (album *Dernière édition avant l'an 2000*).

<sup>55</sup> Citons des cas exemplaires d'une reprise comme hommage, des cas qui ne s'appuient pas que sur les déclarations paratextuelles des repreneurs mais affichent au sein même de l'entreprise cette admiration et cette fidélité d'esprit au modèle : sur l'album *L'âge d'or*, Cali interprète en titre 13 la chanson de Léo Ferré intitulée *L'âge d'or* (1966). La reprise de la chanson et de son titre en enseigne de l'album fait donc doublet et souligne le respect du « repreneur ». Autre exemple : Etienne Daho reprend *Comme un boomerang* de Serge Gainsbourg en 2001 (nommé pour la meilleure chanson de l'année aux Victoires de la musique 2002) en invitant pour l'accompagner la chanteuse et actrice Dani qui proposa elle-même la chanson en duo avec Gainsbourg dans les années 70. D'abord créée sous le label Vogue pour représenter le France à l'Eurovision puis finalement délaissée par la télévision pour ses audaces textuelles, cette chanson avait effectivement en 1975 fait l'objet de trois versions : celle de Dani qui devait l'interpréter pour l'Eurovision, celle de Gainsbourg qui était censé, par cette maquette, aider Dani dans son interprétation et celle du duo, à laquelle Daho et Dani sont donc fidèles, seize ans plus tard. <https://www.youtube.com/watch?v=RCfcpSZ89Kg>.

## Reprise et réécriture comme anachronisme (réécrire par la geste)

La reprise pourrait donc être perçue comme un cas particulier de l'intertextualité, une sorte d'holorime de la rime puisqu'alors il ne s'agit pas de ne reprendre qu'un seul morceau d'une chanson ressource mais de la prendre toute entière, en tous les cas de manière suffisamment complète pour que l'auditeur perçoive la démarche du « repreneur ». Il y a donc reprise quand le public ne perçoit plus assez de différences d'avec la première mouture pour hésiter entre l'impression de reprise et le repérage d'une intertextualité. Cette caractéristique en marque profondément la nature puisque si une référence brève à un texte ancien (forcément moins récent) peut rester implicite et apparaître comme un simple marqueur culturel pour les *happy few*, public averti qui saisira au vol cette référence et en jouira, si une version peut coexister avec une autre sans que l'auditeur la connaisse, une reprise, elle, est explicite et fonctionne de manière à ce que tout un chacun s'aperçoive qu'un hypertexte a été intégralement copié (c'est en cela que nous l'avons discriminé par rapport à la version). Ceci donne à une reprise des enjeux qui la rapprochent de toute intertextualité mais aussi l'en éloignent fondamentalement. Ce sont deux notions certes voisines mais tout de même bien différentes. Paradoxalement donc, une reprise, c'est une démarche intertextuelle qui s'affiche à la fois comme imitation intégrale et comme variante notoire.

Comme nous l'avons établi, ces zones de variance entre un hypotexte et sa réinterprétation existent du moment que dans l'oreille et l'esprit de l'auditeur se perçoit un anachronisme ou une intention de le créer. En cela, malgré l'empan temporel considérable entre des chansons début de siècle et les reprises récentes, marquées d'un gros succès commercial, qui en sont faites par Patrick Bruel sur l'album *Entre deux* (2002) et par Zaz sur l'album *Paris* (2014), on peut se demander si le principe qui régit ces productions discographiques vise à la transformation ou au contraire à l'imitation nostalgique. La tentation passéiste que l'on pressent dans un grand nombre de reprises contemporaines nous paraît amoindrir la bonne intention de la démarche. Dans ces deux cas, la pochette en noir et blanc ou en sépia des albums prouverait à elle seule l'intention monochrome. Mettre des années ou des lustres entre l'interprétation première et la version réinterprétée est-ce la garantie d'une création qui interpelle l'auditoire et transforme sa perception ? L'écart temporel ne peut pourtant pas être minimisé. Que Zaz propose en 2014 une « reprise » de Maurice Chevalier en restituant *Paris sera toujours Paris* ne fait aucun doute ? Trois quarts de siècle séparent les deux interprétations : l'arrangement est actualisé, une voix féminine remplace une voix masculine, le phrasé des années 30 est abandonné. Mais le choix se porte ici sur un texte très daté qui fait l'éloge de la ville Lumière avec les atouts qu'elle possède dans les Années folles :

*Bien que, ma foi, depuis octobre  
Les robes soient beaucoup plus sobres  
Qu'il y ait moins d' fleurs et moins d'aigrettes  
Que les couleurs soient plus discrètes  
Bien qu'aux galas on élimine  
Les chinchillas et les hermines  
Que les bijoux pleins de décence  
Brillent surtout par leur absence  
Que la beauté soit moins voyante  
Moins effrontée, moins froufroulante<sup>56</sup>*

La voix gouailleuse de Zaz, si elle se distingue de celle de Maurice Chevalier, recrée un chanteur aux allures de « titi parisien », très proche du personnage bon vivant que campe le chanteur au canotier<sup>57</sup>. D'un côté, on peut reprocher à la version festive et optimiste de Zaz de trop imiter son modèle et d'un autre, on peut lui reprocher d'avoir créé un anachronisme inconvenant qui annule

<sup>56</sup> Maurice Chevalier, *Paris sera toujours Paris*, Albert Willemetz / Casimir Oberfeld, 1939, Editions Salabert.

<sup>57</sup> On pourrait mener la même réflexion sur la proposition de Patrick Bruel pour un titre de Maurice Chevalier qui date de 1938 *Ah si vous connaissiez ma poule* sur l'album *Entre deux* (2002). Pour un titre comme *Ramona*, un bruitage additionnel fait entendre la chanson avec un son qui restitue les grésillements d'un vieux phonogramme. Parmi les duos proposés, l'une des vedettes qui accompagne Bruel est Danielle Darrieux...



toute la valeur historique de ce titre. Enregistré par Chevalier en novembre 1939, il fait une allusion très manifeste, notamment dans le troisième couplet recopié ci-dessus, au début de la drôle de guerre, qui n'a pas d'équivalent immédiat en 2014 précisément. L'évocation des couvre-feux, des privations et de la population parisienne qui se réfugie dans les caves n'a plus grand sens au XXI<sup>e</sup> siècle et pourrait même prêter aux interprétations les plus aberrantes lors du deuxième couplet :

*Pour qu'à ce bruit chacun s'entraîne  
On peut la nuit jouer d'la sirène  
Nous contraindre à faire le zouave  
En pyjama dans notre cave  
On aura beau par des ukases  
Nous couper l'veau et même le jazz  
Nous imposer le masque à gaz  
Des mots croisés à quatre cases  
Nous obliger dans nos demeures  
A nous coucher tous à onze heures*

Joëlle Deniot évoque un autre cas d'anachronisme mal venu lié à cette période :

*Je suis seule ce soir*, inscrite dans l'occupation de 39-45, s'adressant à un auditoire précis, sera reprise plus tard, et même déclinée au masculin autrement dit totalement sortie de son contexte : D'abord chantée par André Claveau, elle le sera par Mireille Mathieu, par Charles Dumont sur arrangements jazzés. Délestée de son interface spécifique d'interpellation des femmes de prisonniers, cette chanson se mue en une romance triste, égarée parmi tant d'autres. Nous prendrons pour principe que tout l'imaginaire du partage d'une intimité exposée par l'artiste, réappropriée par le spectateur repose sur l'existence de communautés de destins<sup>58</sup>.

N'oublions donc pas que si nous prenons, en matière de « reprise », l'anachronisme en bonne part et le mettons en vedette, il reste un terme connoté péjorativement et cette axiologie peut se retourner facilement contre la seconde interprétation, qui ne saurait pas mettre les contextes de production en regard. Pour que l'anachronisme, définitoire de la reprise, en devienne une vertu, il faut qu'une comparaison puisse se faire entre les deux époques, les deux situations, les deux contextes que les deux interprétations confrontent ; une comparaison qui ne doit pas être soumise au hasard d'un calendrier commercial ou à une contingence surréaliste mais doit au contraire naître d'une conjoncture, au sens étymologique. Cette prise du temps et de l'air du temps sur une chanson a été parfaitement montrée par la complainte bien nommée *Le Temps des cerises*, chanson sentimentale de 1866 interprétée *a posteriori* comme chanson engagée en faveur de la Commune en mai 1871<sup>59</sup>. Le dérèglement interprétatif des paroles par l'actualité serait néanmoins un argument décisif pour prouver combien l'air du temps qui souffle DANS une chanson influe aussi SUR une chanson. La chanson, comme une éponge, faite de trous et de porosité, peut à la fois se laisser imbiber de l'air du temps puis, quand on la presse et l'essore, s'acclimater parfaitement à un nouveau liquide pour l'absorber. C'est pourquoi une reprise doit jouer sur cette passerelle plutôt que de la contourner en proposant des anachronismes au mauvais sens du terme<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Joëlle Deniot, « Je suis seule ce soir », *Chanson. Du collectif à l'intime*, Joël July (dir.), Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants-Sons », 2016.

<sup>59</sup> Une raison stylistique explique cette assimilation du *Temps des cerises* au souvenir de la Commune de Paris : son texte suffisamment imprécis qui parle d'une « plaie ouverte », d'un « souvenir que je garde au cœur », de « cerises d'amour [...] tombant [...] en gouttes de sang ». Ces mots peuvent aussi bien évoquer une révolution qui a échoué qu'un amour perdu. On est facilement tenté de voir là une métaphore poétique parlant d'une révolution en évitant de l'évoquer directement, les cerises représentant les impacts de balles ; balles auxquelles il est fait aussi allusion sous l'image des « belles » qu'il vaut mieux éviter. La coïncidence chronologique fait aussi que la Semaine sanglante fin mai 1871 se déroule justement durant la saison, le temps des cerises. Mais le simple examen de la date de composition (1866) montre l'extrapolation postérieure. Il s'agit en fait d'une chanson évoquant simplement le printemps, et l'amour (particulièrement un chagrin d'amour, bien identifiable dans la dernière strophe). Les cerises renvoient aussi au sucre et à l'été, et donc à un contexte joyeux voire festif. Ainsi la chanson véhicule à la fois une certaine nostalgie et une certaine idée de gaieté.

<sup>60</sup> Nous évoquions précédemment la reprise par la chorale enfantine Kids United de la chanson *On écrit sur les murs* interprétée par Demis Roussos. Le succès très important de cette reprise ne doit pas nous faire oublier que, malgré son charme attendrissant et entraînant, elle repose sur un anachronisme qui ne la fait pas briller. En effet, en 1987, à l'origine, le titre et le texte revendiquent un droit de cité à une mode de nos banlieues très contestée par l'opinion publique, les graffiti. <https://www.youtube.com/watch?v=cZKCVU1VbeE>. En 2015, l'eau a passé sous les ponts et les arts de la rue ont bonne presse. Le titre de Demis Roussos à

Cette zone de variance, que nous valorisons *a contrario*, qui privilégie le renouvellement des intentions vocales et musicales pour assurer une mise à distance du texte initial, serait antinomique d'une restitution à moindres frais. Non qu'il faille nécessairement accorder une prime à la casse ! Le dosage doit comme en cuisine être surveillé et ce n'est pas une mince affaire compte tenu de la diversité des goûteurs. Déterritorialisé, le texte, pourtant identique, est recontextualisé pour signifier autre chose : ce serait la différence qu'on peut entendre entre la proposition antichauvine et peu acerbe de Georges Brassens pour sa *Ballade des gens qui sont nés quelque part* en 1972<sup>61</sup>, sur une musique de guitare et contrebasse avec une voix de bon vivant goguenard dont Brassens ne peut se défaire et que son *ethos* de vedette de la chanson Rive Gauche colle à tous ses chanteurs (et notamment aussi indéterminés qu'ils sont dans un titre comme celui-là qui se charge d'un point de vue collectif et élimine le *je* identitaire).

*C'est vrai qu'ils sont plaisants, tous ces petits villages,  
Tous ces bourgs, ces hameaux, ces lieux-dits, ces cités  
Avec leurs châteaux forts, leurs églises, leurs plages,  
Ils n'ont qu'un seul point faible et c'est d'être habités.  
Et c'est d'être habités par des gens qui regardent  
Le reste avec mépris du haut de leurs remparts,  
La race des chauvins, des porteurs de cocardes,  
Les imbécil's heureux qui sont nés quelque part (bis).*

Brassens camoufle peut-être la rancoeur d'un provincial d'origine italienne par sa mère et de condition modeste qui dut lui-même connaître le mépris de ces imbéciles franchouillards dans les années 30 au sein d'un collège catholique, mais il la cache très bien et il ne reste qu'un mépris de bon aloi dans une chanson franchement humoristique. La saveur ludique de cette interprétation passe par les mélismes caricaturaux des rimes des vers 1 et 3 de chaque couplet (et particulièrement ridicules sur les mots *autruche* et *baudruche*). De rancoeur, il n'en reste aucune trace et la chanson de dénonciation raciste est étouffée par la satire et les allusions comiques à la ville de Montcuq ou au crottin de cheval. Cette valeur dénonciatrice sera au contraire activée par la voix écorchée de Gaëtan Roussel, baignée par une musique lancinante où les cordes frottées d'Arnaud Samuel aiguissent l'acidité du texte qui change tout à coup de valeur. Cette version du groupe Tarmac<sup>62</sup> (au moment de la première dissociation de Louise Attaque) en 2001 est proposée dans un contexte historique de victoire grandissante du Front National dont l'accès de Jean-Marie Le Pen au deuxième tour de l'élection présidentielle 2002 sera le signe tangible : cette circonstance donne, dans la reprise de Roussel, une grande solennité à la toute fin du texte de Brassens :

*Mon dieu, qu'il ferait bon sur la terre des hommes  
Si on n'y rencontrait cette race incongrue,  
Cette race importune et qui partout foisonne :  
La race des gens du terroir, des gens du cru.  
Que la vie serait belle en toutes circonstances  
Si vous n'aviez tiré du néant tous ces jobards,  
Preuve, peut-être bien, de votre inexistence :  
Les imbécil's heureux qui sont nés quelque part,  
Les imbécil's heureux qui sont nés quelque part.*

---

valeur de slogan libertaire s'appauvrit en message largement humaniste que la proclamation par des voix enfantines légitime dans sa gnagnanerie.

<sup>61</sup> Georges Brassens, *La Ballade des gens qui sont nés quelque part*, 1972 <https://www.youtube.com/watch?v=WscVYSu-O2w>.

<sup>62</sup> Tarmac (Gaëtan Roussel), *La Ballade des gens qui sont nés quelque part* (Reprise de Georges Brassens qui figure aussi sur un album intitulé *Les oiseaux de passage*, constitué d'autres reprises, sorti en décembre 2001, pour le vingtième anniversaire du décès de Brassens), 2001, album *L'Atelier*, <https://www.youtube.com/watch?v=m-Y7XjWPOfU>

Mais, quinze ans plus tôt, en 1986, on pouvait trouver un transfert encore plus manifeste, souvent évoqué pour son exemplarité : *Douce France* repris par le groupe Carte de Séjour<sup>63</sup>. L'interprétation qu'offrira en 1986 Rachid Taha et son groupe Carte de Séjour de la chanson d'occupation<sup>64</sup> de Charles Trenet est très significative. Leur prestation fut considérée comme engagée alors qu'elle ne faisait que restituer un texte de Charles Trenet, qui n'en avait absolument pas vocation. En faisant varier la musique, en y ajoutant quelques inflexions maghrébines, la chanson lyrique s'était retrouvée au cœur d'une polémique, à laquelle la rhétorique de Charles Trenet n'avait pas du tout contribué et que seules la nouvelle mise en voix et la stature de l'interprète avaient instaurée. Le poème nostalgique et patriotique de Trenet était tout à coup devenu un brûlot contre le racisme ambiant et les progrès électoraux du Front National et une revendication à l'égard de l'intégration des secondes générations issues de l'immigration. Elle permettait de comprendre en douceur combien l'hexagone pouvait aussi entrer dans la revendication territoriale d'une partie de la population à laquelle on déniait ce droit, sinon de propriété du moins d'usage. Au moment de sa reprise, la chanson bénéficie donc de son propre ancrage temporel.

Cette variation par anachronisme est évidemment exploitée à plein dans les nombreux cas de parodies qu'elles s'appuient sur le support iconique pendant lequel la chanson parodique est véhiculée ou que cette critique s'effectue simplement par des hyperbolisations vocales ou des détournements musicaux<sup>65</sup>, tous signes discrets qui permettent de reconnaître le modèle parodié en faisant suffisamment comprendre que sa déformation est consciente. « Musicalement, écrit Michaël Andrieu, la reprise à caractère ludique est souvent complexe car elle relève soit d'une transformation d'un des éléments de l'oeuvre, soit d'une exacerbation stylistique<sup>66</sup>. » En soi, en reprenant une chanson plus ancienne et en la déformant dans un but comique, la parodie utilise l'excès de la version seconde pour montrer l'excès de la version première et c'est souvent la patine du temps qui a rendu excessives et faciles à moquer les composantes de cette interprétation originale.

Un dernier exemple, dans la lignée du précédent, assez net, viendra montrer combien le jeu sur le temps auquel procède la reprise pourra se complexifier par le truchement d'un autre support médiatique comme celui de la fiction cinématographique. Le cinéma qui était jusque-là un utilisateur abondant du répertoire de la chanson française dans ses génériques de fin pour créer une émotion accrue et renvoyer à l'époque évoquée par l'intrigue par une brèche nostalgique<sup>67</sup> se met à diluer cette tentation passéiste dans des reprises originales. On comprend tout l'apport de cette démarche, il s'agit à la fois de profiter du texte et de la mélodie ancienne comme des marqueurs patrimoniaux mais en même temps de moderniser l'interprétation pour préserver la tonalité contemporaine et souvent légère du film. Il ne s'agit donc plus vraiment d'un anachronisme mais au contraire de la mise en place d'une sorte de chronologie verticale. Le contemporain et l'allusion au passé (des personnages, de l'auteur/réalisateur, du spectateur) sont tous deux indissociablement présents au moment où intervient cette reprise, à quelque séquence du film que ce soit, et quelque époque que cette séquence évoque<sup>68</sup>. Ainsi Marion Vernoux dans son film *Reine d'un jour* (2001)

<sup>63</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=BRwpjFW82G8>

<sup>64</sup> Ecrite en 1943 sur une musique de Léo Chauliac, cette chanson ne sera éditée sur disque qu'en 1947.

<sup>65</sup> Puisque nous parlons de reprise complète qui incluent une intégrité et intégralité des identités textuelles, nous n'envisageons que les gestes parodiques qui s'appuient sur les autres médias : image, voix et musique, comme par exemple la parodie que propose Ludwig Berger de *Lili Marleen* dans le film *Les Damnés* de Visconti (voir article de Florence Bancaud). Le plus souvent, une parodie travaille de manière privilégiée sur une déformation du texte, comme Michaël Youn le fait lorsqu'il propose sa *Mauvaise foi nocturne* imitée de Diam's ou sa parodie du groupe Daft Punk : <https://www.youtube.com/watch?v=d-uvnsMdmUk>.

<sup>66</sup> Michaël Andrieu, *op. cit.*, p. 44.

<sup>67</sup> Citons par exemple l'emploi caractéristique de la chanson de Salvatore Adamo *Tombe la neige*, titre de 1965, dans le film autobiographique de Sandrine Veysset, *Y aura-t-il de la neige à Noël ?*, qui date de 1996 mais est censé se dérouler lorsque la réalisatrice était enfant. Ce film dont le titre et l'époque induisent cette reprise-là met particulièrement en valeur l'incursion musicale finale puisqu'elle intervient sur les dernières images du film, à un moment où la neige attendue permet à la mère de famille de repousser l'homicide de ses enfants par asphyxie, qu'elle avait prémédité ; et surtout ce générique final vient ponctuer un film dur et réaliste qui n'avait jamais jusque-là utilisé le moindre bande-sonore esthétisante ni le moindre accompagnement musical. <https://www.youtube.com/watch?v=LTJsiHswvsE>.

<sup>68</sup> Bien que nous l'ayons à l'esprit, nous retirons de cette énumération d'exemples cinématographiques le cas du film d'Eric Lartigau

choisit Catherine Ringer pour redynamiser un titre de Georges Brassens *Le vent*. Pour finir *Fauteuil d'orchestre* (2006), Danièle Thompson demande à Cali d'enregistrer *Je reviens te chercher* de Gilbert Bécaud. C'est Jean-Louis Aubert qui reprend *Dis, quand reviendras-tu ?* de Barbara dans le film *Il y a longtemps que je t'aime* de Philippe Claudel (2008). Pour le film *Tout pour être heureux* de Cyril Gelblat, avec Mathieu Paillet (2016), on fait appel à une jeune interprète Joe Bel qui propose des titres en anglais, sauf pour le générique final où elle reprend une chanson de Joe Dassin *Salut les amoureux*<sup>69</sup>. Le cinéma offre donc aux enregistrements originaux un coup de jeunesse ou, à défaut, un coup de projecteur. On s'arrêtera plus attentivement sur le choix très particulier de Guillaume Gallienne dans *Les Garçons et Guillaume, à table* (2013). Le réalisateur autofictionnel choisit un titre de Julio Iglesias *Pauvres diables*<sup>70</sup> (1979) qui correspond aux années où son enfance est censée se dérouler (Il est né en 1972) ; mais l'interprétation qui est proposée n'est ni la version « latine lover » originale, ni la reprise aux accents rock qu'en avait proposé Johnny Hallyday au début des années 2000 comme BO du film *15 août* mais une interprétation originale d'Arno, à la voix très rocailleuse, aux accents flamands et chargé d'un *ethos* extradiscursif d'artiste fiévreux, rebel et élitiste. On voit donc apparaître une nouvelle zone de variance de la reprise lorsqu'elle veut assurer un écart qui par lui-même aura une signification par la plus-value prestigieuse qu'on souhaite opérer : la recatégorisation.

## Reprise et réécriture comme recatégorisation (réécrire par le geste)

Ce dernier niveau de variance apparaît lorsque les transformations vocales et musicales assurent au texte un nouveau statut, par exemple en changeant de domaine, en passant de la chanson de variété à la chanson à texte ou réciproquement : c'est la voix seule de Natasha Atlas qui transforme la chanson ancienne de Françoise Hardy, *Mon amie la rose*, en 1999 ; voix pour laquelle elle obtiendra en tant qu'interprète la victoire de la musique 2000<sup>71</sup>. Les inflexions et l'instrumentation maghrébines n'auraient pas tout à fait fait lieu d'être pour ce titre dont les paroles très classiques et apprêtées évoquent un discours allégorique à une rose qui s'étiolle, proche des clichés épicuriens de la poésie renaissante du XVI<sup>e</sup> siècle. Pourtant, le succès et les récompenses de cette proposition contemporaine attestent que la mélodie appelait cette variation et que celle-ci embellit et rajeunit la mélodie des années 60. C'est comme un rapport de force qui s'établit entre la tradition du phrasé ancien, celui par lequel les premiers auditeurs ont perçu cette mélodie et ce texte, et la rénovation *a minima* de la « reprise ». Pourtant ce minimum suffit et le charme opère. Un deuxième exemple de changement de domaine serait l'interprétation d'une chanson d'Anne Sylvestre par Ben Mazué<sup>72</sup>, *Les gens qui doutent*. La première est une chanteuse réputée pour la grande qualité de ses textes, féministes, engagés ; son phrasé clair où la voix appuie les effets et vocalise beaucoup s'accorde avec cette étiquette. Ben Mazué est un chanteur de rap, récemment propulsé parmi les grands noms des artistes de slam, lui aussi aligné chez les chanteurs poètes dont l'articulation particulière mâche des textes ciselés, swingue et débite. Aussi la différence d'âge, de sexe, de

---

*La Famille Bélier*. Si, effectivement, l'actrice et interprète Louane y reprend un tube de Michel Sardou, *Je vole*, la chanson y est diégétisée, c'est-à-dire qu'elle intervient non pas en générique ou en hors-champ mais de manière synchrone, prise en charge vocalement, *in extenso*, par la comédienne, Louane donc, qui interprète l'un des personnages principaux (Lire à ce sujet Joël July, « De la chanson au cinéma », *Le Français en chantant*, Françoise Argod-Dutard, Les Lyriades, PUR, 2015, p. 253-269). En outre, l'insertion dans le film ne réemploie pas la version à couplets parlés que Sardou avait proposée à la fin des années 70 mais une version entièrement chantée, censée mieux manifester les compétences vocales de la jeune-fille qui veut faire carrière dans la chanson malgré la surdité de son entourage et qui interprète cette reprise lors d'un casting. Cet exemple manifeste pourtant un cas intéressant d'une recherche émotive à une autre, des couplets parlés en prose naturelle (marque de fabrique chez Sardou d'une inflexion mélodique de la voix parlée – voix mélodiée – pour créer l'émotion, mise à la mode dans les années 70, par exemple dans *Cadeau* de Marie Laforêt ou *J'veux pas qu'tu t'en ailles* de Michel Jonasz) aux couplets chantés en vers à peu près mesurés pour les besoins spécifiques du film *La Famille Bélier*.

<sup>69</sup> Cette chanson de Joe Dassin est plus connue sous le titre « On s'est aimés comme on se quitte », partie de son refrain. Il est assez rare qu'une chanson n'impose pas comme titre un extrait de son texte.

<sup>70</sup> A noter ici que si l'expression « Pauvres diables » apparaît dans la chanson, elle ne se situe pas en tête du refrain et la chanson d'Iglesias est donc plus connue sous le titre « Vous les femmes » qui entame le refrain...

<sup>71</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KeP-bJFg1bQ&list=RDKcP-bJFg1bQ#t=0>

<sup>72</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=nDLvbxz0jn4&nohtml5=False>.

génération et le phrasé parlé de Mazué ajoutent-ils au texte d'Anne Sylvestre qui date de 1977 (album *J'ai de bonnes nouvelles*) une dimension contemporaine que son accompagnement à la guitare avait perdu<sup>73</sup>.

Dans le même ordre d'idée, nous avons précédemment évoqué la reprise de Christophe, *Paradis perdus*, par Christine and the Queens. Du même Christophe, on connaît *Les Mots bleus* qu'Alain Bashung reprend au moment le plus opportun de sa propre carrière ; il s'opère automatiquement un changement d'*ethos* puisque le nouvel interprète, en offrant sa voix, charrie également avec lui sa personnalité et ce que l'auditeur en perçoit et y apprécie :

Quand Alain Bashung enregistre la chanson *Les Mots bleus*, en 1992, elle a été créée dix-sept-ans plus tôt<sup>74</sup>. Mais, si ce sont les mêmes mots et la même musique, le bleu a changé du tout au tout. [Ils] sont passés du chromo au chic, du kitsch au sublime, du populo à l'universel [...]. Ce qui était un slow est devenu une ballade, ce qui était une chanson à danser sous une boule à facettes est devenu un titre à écouter sur un lecteur de CD.

Cette prise de parti axiologique émane de Bertrand Dicale, historien de la chanson plutôt fin connaisseur<sup>75</sup>. Il constate ainsi que la reprise effectue un transfert catégoriel, déviant la chanson initiale du domaine de la variété vers un champ plus exigeant, celui de la chanson à texte ; or, le texte n'a pas changé (il est d'ailleurs aussi de Jean-Michel Jarre !) et on retrouve chez Bashung les mêmes bizarreries et incohérences discursives que chez Christophe. C'est donc par la voix (le phrasé) et le prestige du chanteur, sa propre réputation de dandy moderne, qu'un tel jugement sur un même titre peut se faire<sup>76</sup>. Or des cas comme celui-ci qui modifient la perception d'une chanson par le seul biais des interférences entre le statut de l'interprète et le *je* du chanteur sont légion. On citera comme cas exemplaire et peu connu *Même si tu revenais*, chanson créée par Claude François en 1963<sup>77</sup> avec tout ce qu'il fallait pour assurer son succès dans la vague yéyé, en accentuant le poids du chœur lors du refrain. Elle est interprétée quasi à l'opposé par une Barbara qui, en 1965<sup>78</sup>, est installée dans une éthopée de la Rive Gauche et dramatise à juste titre cette chanson de la déliaison en l'intégrant tout à fait à son propre répertoire.

A l'opposé, Fabien Rouan<sup>79</sup> analyse de manière très convaincante la reprise qui détourne vers le domaine populaire à propos du titre *Je m'suis fait tout petit* de Georges Brassens réinterprété par Christophe Maé : « L'interprétation de Brassens est entièrement construite dans la perspective de rendre le texte intelligible et expressif. Ceci constitue une caractéristique fondamentale de ce que nous appelons la chanson française<sup>80</sup>. En revanche, les ambitions esthétiques qui apparaissent à travers la version de Maé ne sont plus les mêmes : le modèle musical y est prédominant, il se manifeste à maints endroits et semble davantage orienter les choix d'interprétation vers un lyrisme musical<sup>81</sup> ». Là aussi un transfert catégoriel exemplaire serait la reprise de la chanson écrite par Serge Gainsbourg, *Comment te dire adieu ?* pour Françoise Hardy<sup>82</sup>. Gainsbourg en technicien de la rime propose une chanson innovante qui coupe les mots, à la façon de Brassens dans *La non-demande en mariage*, pour fabriquer des finales en [eks]/ex. La voix murmurante de Françoise Hardy atténue les propos hardis et ralentit la rythmique gainsbourienne. Au contraire, Jimmy Somerville<sup>83</sup>, porte-drapeau du mouvement New wave, chanteur du groupe Communards (avant

<sup>73</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=uLsjlOLNnJs>.

<sup>74</sup> Christophe, *Les Mots bleus*, paroles de Jean-Michel Jarre et musique de Christophe, 1972, éditions Francis Dreyfus.

<sup>75</sup> Bertrand Dicale, *Livret Sceren/CNDP des Francofolies*, Gérard Authelain (dir.), 15e édition, 2009, p. 13.

<sup>76</sup> Nouvelle étape pour le tube de Christophe : Alex Beaupain, chanteur et parolier exigeant, reprend à nouveau le titre *Les Mots bleus* pour une entreprise intermédiaire tout à fait originale : l'album *Les gens dans l'enveloppe* (2015, éd. Jean-Claude Lattès), CD qui sert d'accompagnement à un livre d'Isabelle Monnin, fiction-enquête à partir d'une série de 250 photographies anciennes. La chanson y est interprétée par une inconnue, l'une des personnes qui figuraient sur les photos et que l'enquête de l'auteur a permis de retrouver. Cette tentative est donc au plus près de nos propres reprises sans vocation artistique, reprise naturelle, sortie de la vie réelle, pour le seul plaisir du divertissement et de la nostalgie.

<sup>77</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=L6aA3tvyYsU>.

<sup>78</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=boPfmnBjb6E>.

<sup>79</sup> Fabien Rouan, « Entre chanson française et chanson de variété : Du rapport texte/musique à la relation auditeur/œuvre », *Chanson. Du collectif à l'intime*, Joël July (dir.), Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants-sons », 2016.

<sup>80</sup> Il entend « chanson à texte ».

<sup>81</sup> Il entend « chanson de variété ».

<sup>82</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=s7wIzUOaJ4I>.

<sup>83</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fNznBk87nZo>.

qu'il n'entame une carrière solo) et militant homosexuel, mange le texte de Gainsbourg dans une version excitée et excitante qui en fait une chanson à danser.

Au bout du compte, ce que nous observons, c'est qu'une reprise efficace, c'est une nouvelle version qui a étudié les potentialités signifiantes de son existence, qui a mis en place une stratégie de conquête pour entrer en lutte contre la version initiale :

Plutôt que comme des catégories closes, nous avons choisi de définir ces stratégies comme des réseaux tendanciels gravitant autour des trois grands pôles de la rhétorique : en dire plus, c'est-à-dire privilégier l'emphase expressive, souvent de manière hyperbolique, en dire moins, c'est-à-dire s'orienter vers une euphémisation interprétative expressive, enfin, dire autre chose, c'est-à-dire mettre au premier plan l'antiphrase, la polyphonie (au sens linguistique du terme) et l'ambiguïté. Nous avons exemplifié ces trois visées par l'étude de la reprise d'une même chanson par des interprètes appartenant aux trois tendances<sup>84</sup>.

Notons bien tout de même, pour ne pas soumettre toujours cette opération à un calcul prémédité des effets, que le geste de la reprise, ce choix de mettre sa voix au service de la parole d'un autre, n'est pas forcément et absolument réfléchi<sup>85</sup> : on pourrait dire que la montée en gamme (ou au contraire l'accès à la popularité) de la chanson reprise s'effectue parfois à l'insu de l'artiste reprenneur qui n'a pas totalement eu conscience du choix qu'il a fait, s'est laissé porter par le hasard, l'occasion, son propre goût, ses souvenirs, ses émotions et met le public et les critiques devant le bénéfice de l'opération.

D'ailleurs cette typologie n'a d'intérêt que confrontée à un étalonnage esthétique. Mais quelle version préférer ? Qu'est-ce qu'une bonne reprise ? N'a-t-elle pas d'utilité que si elle est mieux adaptée aux goûts du public, donc meilleure en synchronie que la version originale ?

Préférer une reprise à l'original est souvent dû à l'ordre chronologique de la découverte. Elle est marquée du sceau de la nostalgie d'un moment. La machine à souvenirs classe à jamais la découverte en haut de la pile. L'objectivité aura du mal à faire admettre son point de vue. Preuve que la valeur d'une oeuvre est aussi affaire de coeur<sup>86</sup>.

Effectivement la reprise instaure dans le répertoire chansonnier une paire au sein de laquelle il est difficile de rester neutre et de ne pas trancher. Et pourquoi non ? Les années passant, une chanson originale et sa reprise, lorsqu'elle a su imposer ses variations, ce à quoi elle se doit comme nous avons tenté de le démontrer, toutes deux se mettent alors à égalité de créativité vis-à-vis du consommateur/auditeur d'une nouvelle génération. Elles se retrouvent pour lui en concurrence et seuls de vilains analystes, comme nous, viendront chercher des poux dans ses préférences en arguant qu'il ne faut pas « mélanger les torchons et les serviettes » et préférer la copie à l'original.

Au bout de notre inventaire, nous avons pu relier la forte importance de la reprise commerciale de nos jours avec des préoccupations plus artistiques (fonder un patrimoine, jouer de l'anachronisme ou du paradoxe, créer des relectures signifiantes...) dont la plus importante nous semble celle qui consiste à utiliser la mémoire de l'interprétation première pour proposer une reprise en décalage assumé, une version éthiquement variante, qui choisit de traiter le modèle emprunté de loin, comme avec désinvolture. Ce qui n'empêche pas le respect...

---

<sup>84</sup> Céline Chabot Canet, *op. cit.*, p. 798, à propos des interprétations différentes des *Feuilles mortes*.

<sup>85</sup> Il n'y a pas eu objectivation des possibles par l'intellect ; l'intention délibérée qui peut exister dans l'esprit de certains producteurs qui cherchent la mâne est certainement plus nuancée chez les interprètes qui privilégient tout autant ce qui leur va, leur convient *a priori* que ce qui ne leur va pas, qui tâtonne dans leur réservoir intime pour que la chanson finalement choisie les révèle aussi bien qu'ils aimeraient la révéler, comme pour le geste de la phénoménologie de Merleau-Ponty (voir *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 64).

<sup>86</sup> Kent, *Dans la tête d'un chanteur*, éd. Le Castor astral, coll. Castormusic, 2015, p. 167.