



HAL
open science

La chanson connaît donc la chanson

Marc Gruas

► **To cite this version:**

Marc Gruas. La chanson connaît donc la chanson. Céline Cecchetto. Chanson et intertextualité., Presses Universitaires de Bordeaux, pp.113-124, 2011, Eidôlon, 978-2-903440-94-7. hal-01844810

HAL Id: hal-01844810

<https://hal.science/hal-01844810>

Submitted on 31 Dec 2018

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.

Copyright

La chanson connaît donc la chanson

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

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

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

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

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

4 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil collection Poétique, 1983.

5 Paul Garapon, « Métamorphoses de la chanson française (1945-1999) », *Esprit*, juillet 1999, n° 254, p. 106-107.

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

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

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

Afin de suivre les traces de cette intertextualité dans la chanson actuelle, il fallait au préalable établir un corpus. La première de nos interrogations s'est portée sur la définition de « chanson actuelle ». Fallait-il se limiter aux chanteurs de moins de trente ans ? de moins de quarante ans ? Ce parti pris de jeunisme nous aurait contraints à écarter un artiste tel que Henri Salvador, qui, à plus de quatre-vingts ans, revint quelques années avant sa disparition sur le devant de la scène en signant chez un label spécialiste de musique techno¹⁴. De même, des chanteurs considérés comme faisant partie de la « nouvelle génération », viennent de publier leur premier album alors qu'ils se produisent sur scène depuis de nombreuses années. Nous avons donc convenu de nous attacher aux CD publiés entre 2000 et 2005, estimant que le critère de la date délimitait de manière fiable la production actuelle. Mais face à l'étendue de la publication

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

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

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

11 Cf. <http://www.gainsbourg.org>.

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

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

14 Henri Salvador, *Chambre avec vue*, Exxos/Source, Virgin, 2000.

de ces cinq dernières années, impossible à consulter en une période limitée, il a fallu nous restreindre. Nous avons donc commencé à relever les CD accessibles dans notre entourage proche (cercle familial, amical), ceux que nous avons pu consulter à la médiathèque de l'Institut franco-portugais à Lisbonne, enfin ceux dont les paroles étaient reproduites sur le site www.paroles.net. En quelques semaines, nous sommes parvenus à rassembler cinquante CD et avons décidé de nous en tenir à ce nombre. Nous nous sommes efforcés de ne procéder à aucun « filtre » de notre part, de ne pas tomber dans les travers d'une opposition élitiste entre « la prétendue « chanson de qualité » et le tout-venant de la « variété »¹⁵, qui perdure depuis les années 1950-60 ; les classifications sont toujours abusives et il arrive parfois que « la chanson commerciale [soit] une chanson marginale qui a réussi »¹⁶.

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

*

Le corpus étant délimité, et avant de passer à une analyse précise des formes et des fonctions de ces intertextes, il est utile de rappeler brièvement les deux grandes pratiques de réécriture du texte antérieur qui fondent, selon Gérard Genette dans *Palimpsestes*, la transtextualité¹⁷. Les premières inscrivent une relation de coprésence (A est présent dans le texte B - intertextualité) et les secondes une relation de dérivation (A est repris et transformé dans B - hypertextualité). Si l'on applique à notre corpus cette typologie héritée de la génétique textuelle, il est aisé de constater que la part de l'intertexte (73 %) est bien plus importante que celle de l'hypertexte (27 %). Or cette pratique dominante, qui relève donc de la coprésence entre deux ou plusieurs textes, absorbe le texte antérieur de façon diverse. Le texte emprunté peut être inséré dans le texte d'accueil sous forme de citation, de référence simple ou précise, d'allusion ou encore de plagiat. Dans notre corpus, la part de chacun de ces modes d'insertion est la suivante :

Citation	2.00 %
Référence simple	87.00 %
Référence précise	3.00 %
Allusion	5.00 %
Plagiat	7.00 %

15 Marc Robine, *Il était une fois la chanson française, des origines à nos jours*, Paris, Fayard/Chorus, 2004, p. 55.

16 Cité par Lucien Rioux, *50 ans de chanson française, de Trenet à Bruel*, Paris, l'Archipel, 1994, p. 270.

17 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 18 et ss.

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

« Amoureuse folle, je touche le ciel
 Je pique les nuages
 Sous la pluie, c'est Gene Kelly¹⁸,
 Juste pour moi, il chante :
 « I'm singing in the rain, just singing' in the rain »
 Et en un éclair, une évidence,
 L'amour qui nous unit vers celle, éternelle, cette force... »

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

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

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

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

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

18 C'est nous qui soulignons.

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

En somme, on le voit, l'authenticité et la démarcation du fragment emprunté permettent au sujet poétique d'exposer une facette de son état psychique, psychologique et amoureux à un moment précis de son existence. Cette fonction « portraitiste » de la citation canonique et de la référence précise se rapproche d'ailleurs du fonctionnement d'une autre figure de l'emprunt bien plus récurrente dans notre corpus : l'allusion. À l'instar de ces deux figures minimales de l'emprunt qui, rappelons-le, restituent au plus près le texte emprunté, tout en le décontextualisant fortement lors de l'opération de greffe dans le texte d'accueil, les sept allusions répertoriées lors de notre enquête dans les albums des Wampas et de Magyd Cherfi plongent l'auditeur/lecteur dans un univers particulier. En effet, la désillusion qui se dégage de la lecture de « En enfer » de Magyd Cherfi est renforcée par la convocation du célèbre air révolutionnaire « Ça ira » de M. Ladré qui inscrit cette mélodie dans la tradition libertaire de la chanson française, à la façon de Léo Ferré, Jean Guidoni ou encore de Henri Tachan. Le dialogue instauré entre un bref extrait optimiste d'Annie Cordy « ça ira mieux demain » et sa reprise partielle sous forme interrogative de « Ça ira pour qui ? » participe à la critique du monde des adultes, monde qui refuse la spontanéité de l'enfance et se protège derrière des conventions :

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

L'allusion à peine voilée au motif musical et rythmique¹⁹ interprété par le groupe Noir Désir dans « Tostaki » fonctionne dans la suite de la chanson comme une mise à distance de ce monde des adultes et permet de libérer le cri étouffé de ceux qui osent encore rêver :

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

La figure de l'allusion dans cette chanson à message social s'apparente d'ailleurs à celles habilement convoquées par le groupe punk les Wampas dans

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

« Comme un Kenyan » autour du chanteur Paul Personne. Disséminé à travers le texte, le prénom Paul représente un personnage fictif auquel le narrateur s'identifie fortement :

« Comme dit **Paul** je voudrais sortir de mon cerveau
Pas trop vite pour ne pas tomber de trop haut »
[...]
« Comme fait **Paul** je voudrais rester dans mon hamac
Toute la vie pour oublier d'avoir le trac » (2 occurrences)
[...]
« Où est **Paul** je voudrais lui demander son secret
Qu'**il** me dise comment **il** fait comment **il** fait. »

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

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

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

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

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

Si effectivement, l'allusion met à contribution, de façon ponctuelle, la culture musicale de celui qui lit et/ou écoute ces textes, il n'en est pas moins vrai que les références simples ne peuvent laisser indifférents les récepteurs de ces messages. Du point de vue fonctionnel, il semble que la référence simple dans l'ensemble du corpus répond à la fonction d'amplification définie par Stephan Morawski dans « The Basics Functions of Quotation²⁰ ». En effet, ces emprunts « servent de preuve, ils agissent pour l'auteur comme une sorte d'instrument chirurgical qui va servir une partie de son argumentation personnelle, ou comme un tremplin pour des spéculations qui vont dans le même sens, ils vont servir à renforcer les termes dans lesquels il pose le problème ou avance une réponse. » Pour s'en convaincre, il suffit de relire les textes de Vincent Delerm. Dans « Tes parents », la référence au chanteur Joe Dassin participe à l'élaboration de l'un des portraits imaginaires des parents de Chloé, ici un couple issu d'un milieu modeste caractérisé par la mention aux « soirées Spécial Joe Dassin » :

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

20 Stephan Morawski, *Sign, Language, Culture, Janua Linguarum*, Serie I., La Haye-Paris, Mouton, 1970, p. 694.

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

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

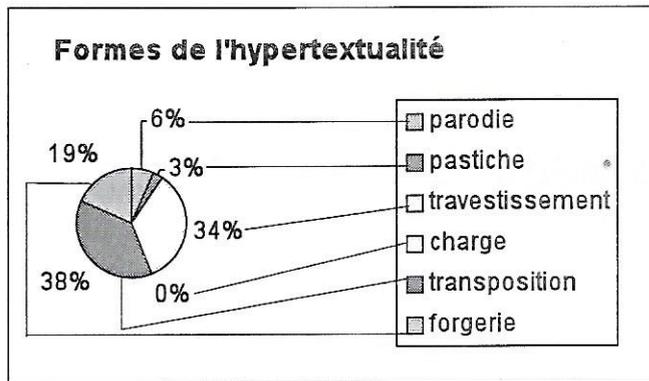
Dans « Les filles de 1973 ont trente ans », les références à Balavoine (« celles qui ont pleuré Balavoine ») et à Éric Serra (« celles qui disaient Éric Serra ») sont des éléments essentiels du portrait collectif brossé par l'artiste des femmes de sa génération. Le texte « Veruca Salt et Franck Black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

« Tu as dit j'écoutais
Veruca Salt et Franck Black
J'ai pensé il faudrait
Lui offrir **10 000 maniacs.** »

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

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

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



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

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

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

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

J'entends hurler
Je n'y suis pour personne. »

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

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

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

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

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

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

*

En somme, du point de vue de l'hypertextualité, force est de constater que les structures de transformation du corpus antérieur occupent une place importante, reléguant la relation d'imitation à un rôle mineur. Il n'empêche que dans ce corpus nécessairement restreint, le groupe Art Mengo s'essaye dans « Monsieur Claude » à imiter l'écriture atypique du chanteur toulousain dans le but louable de lui rendre un hommage appuyé. Le véritable pastiche de genre qui résulte de cet exercice ô combien périlleux (« Et Monsieur Claude qui nougaronne/ Qui nougaronne intra-murs roses ») traduit cette réelle capacité de la chanson française à explorer de nouveaux types d'écriture alliant tradition et modernité tout en prenant ses distances avec le nombrilisme typique des professionnels du show-business qui abusent des structures d'auto-référence²¹. Quoi qu'il en soit, ces nouvelles formes de composition, objet de cette analyse nécessairement limitée dans les coulisses de la chanson française actuelle, tendent à démontrer que la chanson d'aujourd'hui connaît bel et bien la chanson d'hier.

Marc Gruas

Université de Toulouse II-Le Mirail

BIBLIOGRAPHIE

• Sur la chanson

Cherfi, Magyd. *Livret de famille*, Paris, Actes Sud, 2004, p. 72.

Desproges, Pierre, *Vivons heureux en attendant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 73.

Ferrat, Jean, « Qui veut tuer la chanson française ? », *Le Monde*, 7 janvier 2002.

Hidalgo, Fred et Hidalgo, Mauricette, « Rendez-vous dans 10 ans ! » - *Chorus*, été 2002, n° 40, p. 100-126.

Hidalgo, Fred, « Le meilleur du pire », *Chorus*, hiver 2003-2004, n° 46, p. 4-5.

—, « Bonne nouvelle », *Chorus*, été 2004, n° 48, p. 4-5.

Rioux, Lucien. *50 ans de chanson française, de Trenet à Bruel*, Paris, l'Archipel, 1994, 457 p.

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

Saka, Pierre et Plougastel, Yann, *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse/HER, 1999, 480 p.

Sheller, William, « Instantanés, force quarante ! », *Chorus*, été 2002, p. 24-42.

• Sur l'Intertextualité

Barthes, Roland, « Par où commencer ? », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 3-9.

Bouillaguet, Annick, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, novembre 1989, n° 80, p. 489-497.

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

- Compagnon, Antoine, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 156 p.
- Garapon Paul, « Métamorphoses de la chanson française (1945-1999) », *Esprit*, juillet 1999, n° 254, p. 106-107.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Goyet Francis, « Imitation ou intertextualité », *Poétique*, novembre 1989, n° 80, p. 29-31.
- Jenny Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 1976, n° 27, p. 254-281.
- Kristeva Julia, *Séméiotikè - Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- , *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Maingueneau, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
- Montalbetti, Christine, *Gérard Genette - Une poétique ouverte*. Paris Bertrand-Lacoste, 1998.
- Morawski Stephan, *Sign, Language, Culture, Janua Linguarum*, La Haye-Paris, Mouton, Serie I, 1970, p. 694-703.
- Piégay, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*. Paris, Dunod, 1996.
- Rabau, Stephan, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002.
- Ricardou, « Pour une théorie de la réécriture », *Poétique*, février 1989, p. 3-15.
- Riffaterre Michael, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.
- , « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, octobre 1980, n° 215, p. 65-73.
- Samoyault, Typhaine, *L'intertextualité - Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001.
- Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983.

DISCOGRAPHIE

- A Dominique, *Auguri* - Album CD - Labels/Virgin France, 0724381105122 (2 CD), 2001.
- Alizée, *Gourmandises* - Album CD - Polydor/Universal, 5495452 (1 CD), 2000.
- , *Mes courants électriques* - Album CD - Polydor/Universal, 076 053-2 (1 CD), 2003.
- Bashung Alain, *L'imprudence* - Album CD - Barclay/Universal, 0653152 (1 CD), 2002.
- Bauer Axel, *Personne n'est parfait* - Album CD - Mercury/Island/Universal, 9416, 2000.
- Bénabar, *Benabar* - Album CD - BMG France, 9221862, 2001.
- , *Les risques du métier* - Album CD - Zomba Records France, 82 876 526 282 (1 CD), 2003.
- Biolay Benjamin, *Rose Kennedy* - Album CD - Virgin (1 CD), 0946 3 83734 2, 2001.
- Birkin Jane, *Arabesque* - Album CD - ÉMI, 7243 5 42764 2 (2 CD), 2002.
- Boogaerts Mathieu, *2000* - Album CD - Tôt ou tard, 8345 10506 (2 CD), 2002.
- Bruni Carla, *Quelqu'un m'a dit* - Album CD - NV 43411 (1 CD), 2002.
- Calogero, - Album CD - Rapas-Mercury/Universal, 063 054-2 044006305424 (1 CD), 2002.
- Christophe, *Comm'si la terre penchait* - Album CD - Mercury, 586 071-2 (1 CD), 2001.
- Darc Daniel, *Crève cœur* - Album CD - Water Music/Mercury, 980 0573 (1 CD), 2004.
- Delerm Vincent, *Vincent Delerm* - Album CD - Tôt ou tard, 8345 10503 2 3283451050320 (1 CD), 2002.
- , *Kensington Square* - Album CD - Tôt ou tard/Warner, 8345 10525 2 3283451052522, (1 CD), 2004.
- Enola, *Figurines* - Album CD - 2002, BMG.
- Fersen Thomas, *Pièce montée des grands jours* - Album CD - Warner Music, 0927 49969, (2 CD), 2003.
- Gréco Juliette, *Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez...* - Album CD - Universal Music France, 9813792 (1 CD), 2003.

- Lavilliers Bernard, *Arrêt sur image* – Album CD – 2001, Barclay.
- M, *Qui de nous deux* – Album CD – Delabel ÉMI, 7243 5952580 8 (1 CD), 2003.
- Mengo Art, *La vie de château* – Album CD – Polydor 981 006-7 (1 CD), 2003.
- Miossec Christophe, *Brûle* – Album CD – 2001, PIASB 051 (1 CD), 2001.
- Murat Jean-Louis, *Le moujik et sa femme* – Album CD – Labels, 7243 8 12154 2 (1 CD), 2002.
- , *Lilith* – Album CD – Labels/ÉMI, 7243 5 90613 2 0 (1 CD), 2003.
- Noir Désir, *Des visages des figures* – Album CD – Barclay, 589 275-2 (1 CD), 2001.
- Pierpoljak, *Je fais c'que j'veux* – Album CD – Barclay, 549 386-2 (1 CD), 2000.
- Renaud, *Boucan d'enfer* – Album CD Virgin – Album CD – 2025 9 09001 0 1 (1 CD), 2002.
- Salvador Henri, *Chambre avec vue* – Album CD – Source/Virgin, 7243 8 11807 236 (1 CD), 2000.
- Sanseverino, *Le tango des gens* – Album CD – SAN 5017082 (1 CD), 2001.
- , *Les Sénégalaises* – Album CD – SAN 515294 2 (1 CD), 2003.
- Têtes Raides, *Gratte-poil* – Album CD – Tôt ou tard, 8573 84536 2 (1 CD), 2000.
- Tiersen Yann, *L'absente* – Album CD – Labels 8101152 (1 CD), 2001.
- Tryo, *Grain de sable* – Album CD – Yelen Musiques 5112672, (1 CD), 2003.
- Wallen, *À force de vivre* – Album CD – Atmosphériques, 067488-2 (1 CD), 2001.
- Les Wampas, *Never trust a guy who after having been a punk is now playing electro* – Album CD – Atmosphériques, 0675922 (1 CD), 2003.
- Zazie, *La Zizanie* – Album CD – Mercury, 586 468-2 731458646822 LC00268 (1 CD), 2002.
- Zebda, *Utopie d'occase* – Album CD – Barclay, 065088-2 (1 CD), 2002.