



HAL
open science

”Les bruits de Marseille”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Les bruits de Marseille”. Archives Texte et Musique (ATeM), 2019, Marseille – Naples : deux métropoles musicales transculturelles de Méditerranée, n°4. hal-02428414

HAL Id: hal-02428414

<https://hal.science/hal-02428414v1>

Submitted on 5 Jan 2020

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.

Tais-toi Marseille, 1959 (Chantée par Barbara dans cette version, version entre parenthèses de Colette Renard), Parolier : Maurice Vidalin / Compositeur : Jacques Datin

Un soir les voyous de Marseille
M'ont fait goûter à leurs bouteilles
Au fond d'un bistrot mal famé
Où j'attendais pour m'embarquer
Ils m'ont raconté leurs voyages (Ils me parlaient tant de voyages)
Et de bastingue en bastingage (Que je préparais déjà mes bagages)
Ils m'ont saoulé de tant de bruit
Que je ne suis jamais parti

Marseille
Tais-toi Marseille
Crie pas si fort (Tu cries trop fort)
Je n'entends pas claquer
Les voiles dans le port

Depuis je vais dans les agences (Je vais voir devant les agences)
Les noms des bateaux en partance
C'est fou, je connais leurs chemins
Mieux que les lignes de ma main
Adieu les amours en gondole
Les nuits de Chine, les acropoles

La terre de France à mes souliers
C'est comme des fers bien verrouillés
Marseille
Tais-toi Marseille
Crie pas si fort (Tu cries trop fort)
Que j'entende claquer (Je n'entends pas claquer)
Les voiles dans le port
Je vends mon histoire aux touristes :
On fait des sous quand on est triste...
Les escudos et les dollars
Y a rien d'meilleur pour le cafard (Rien de meilleur)
Oui mais je garde dans ma poche (Et puis j'ai toujours...)
Un vieux billet qui s'effiloche
C'est tout mon rêve abandonné...
Je ne veux pas le déchirer (Je n'ose pas)

Marseille
Tais-toi Marseille
Crie pas si fort (Tu cries trop fort)
Que je puisse rêver (Je n'entends pas claquer)
Que je quitte ton port (Les voiles dans le port)

Le Sud (texte et interprétation Iraka, album *Hier*, 2012)

Le sud, c'est là où ça soleil, c'est là où tout s'monnaye
C'est là où il faut l'coup d'œil et c'est là où plus qu'on aime
Le sud, c'est là où on s'lève, c'est là où on flirte,
c'est là où tout s'essaye, et c'est là qu'on meurt
Tu sais ça s'fait pas de pas mourir au sud
Grand cœur du sud ou trop grand cœur
Au sud les cœurs, ils discutent, t'étonne pas
Au sud la bonne humeur c'est la dispute, c'est comme ça
Au sud un souci, ça s'essuie comme ça
Au sud la fenêtre dans la voiture elle est ouverte, j'déconne pas
Au sud, c'est Je, c'est moi Je, moi, moi je suis la star
Oh regarde, y a le soleil, il est braqué sur moi
Au sud le coup de jet dehors
Les cheveux, ils sont gras mais ils brillent
Ils brillent au centre ville ou sur le port
Au sud on suit le score
Et si c'est un-zéro pour eux
C'est à cause de l'arbitre de ses morts
Et si c'est un-zéro pour nous
C'est qu'on est les plus forts, cherche pas,
S'il te plaît, cherche pas

Refrain :
Le sud c'est mon or
Et si mon sud c'est ton nord
Tu dois l'savoir
Au sud on a l'sourire sonore
Le sud c'est mon or
Et si mon sud, c'est ton nord
Tout ça, tu dois l'savoir
Le sud c'est mon or
Et si mon sud c'est ton nord
Tu dois l'savoir

Au sud on a l'sourire sonore
Le sud c'est mon or
Et si mon sud c'est ton nord
Je dois l'savoir

Ici c'est là où ça warning
C'est là où on salue, là où sur les parkings, ça klaxonne et ça chahute
Le sud, c'est là où on discute le coup avant de le boire
Et c'est là où on dit qu'on l'a vu avant de l'voir
Là où il suffit d'y être pour l'avoir le coup
Là où la France on peut en voir le bout,
Et passer ce bout, c'est la mer du sud
Bleu du sud, Belle du sud
Belle comme les belles du sud
Au sud des affaires, on s'mêle
On s'mêle on veut savoir,
On s'mêle parce qu'on aime, cherche pas

Refrain : Tu dois l'savoir qu'
Ici le gris le gris on a tendance à le voir
Soit blanc soit noir
C'est une terre maudite quand janvier mistrale
peut-être mais une terre enviée quand juillet cigale
Le sud Le sud
Du côté d'Paris on t'a fait le speach de la ville sale où y a
que d' la crapule
On a l'habitude, ça va !
C'est où Paris ?

Refrain [...]
Tu dois l'savoir
Qu'un sourire ça s'honore
Au sud

Les bruits de Marseille

Joël July,
Aix-Marseille Université, CIELAM (EA 4235), Aix-en-Provence, France

Nous mènerons ici l'analyse attentive de deux chansons appuyées sur la thématique phocéenne et qui se trouvent par leur empan chronologique (plus de cinquante ans, de la chanson paradoxalement appelée réaliste¹ des années 20 à 50 au rap/slam/électro/pop des années 2010) assez révélatrices de l'évolution de la chanson en France². Chacune présente Marseille, au détour de la brève histoire individuelle ou collective qu'elle raconte³, sous l'angle des sensations auditives que la ville propose, qu'elle met à disposition de ses habitants, forcés d'en profiter ou d'en souffrir, mélodie ou vacarme. Ces deux titres sont intéressants également parce qu'ils prouvent la constance du motif métatextuel des sonorités (verbales ou non, harmonieuses ou intempestives, vaines ou libératrices, jouissives ou castratrices) dans les chansons qui évoquent Marseille. Cette manière d'appréhender l'espace urbain et l'activité humaine par les sons qui traversent la ville-port, cette ville méditerranéenne qui lie et attache les chanteurs⁴, bascule automatiquement dans une chanson, art polysémiotique, en un jeu réflexif où le thème devient matière musicale et la musique illustration symbolique. Ce n'est donc pas seulement la représentation mimétique que visent ces chansons ambiguës, par le cliché des bruits et des paroles ; elles intègrent aussi le hurlement de la ville et la façon marseillaise, la tchatche, comme une sorte de piège urbain envoûtant, identité ou caricature⁵. Elles se présentent alors comme des cartes postales sonores qui cherchent à la fois à créer une connivence (reconnaissance, aux deux sens du terme⁶) avec l'auditeur marseillais mais aussi à impressionner l'auditeur extérieur.

-
- 1 C'est l'origine populaire (folklorique et prolétarienne), naturaliste et mélodramatique qui a incité à figer sur ce genre de chanson et de chant l'étiquette de « chanson réaliste ». On montrerait avec Joëlle Deniot que le détournement « expressionniste » des motifs, l'outrance « tragique » ou le convenu des situations mettent ces chansons à bonne distance d'un idéal réaliste (voir le site de la sociologue, <http://www.chanson-realiste.com/>, et notamment l'éditorial).
 - 2 On s'appuiera notamment sur deux titres exemplaires : *Tais-toi Marseille* (1958) qu'ont interprété successivement Colette Renard, Patachou et Barbara, au début de sa carrière, et *Le Sud* d'Iraka (2012, album *Hier*).
 - 3 Dans *Tais-toi Marseille* (voir annexe), le chanteur, volé ou découragé par des voyous, se lamente sur l'impossibilité de quitter la ville et d'accomplir son rêve d'évasion. Dans *Le Sud* (voir annexe), le chanteur fait au nom de son groupe, en employant le pronom indéfini *on*, une énumération descriptive d'une ville du Sud dont l'opposition avec Paris en fin de texte fait allusivement mais nettement comprendre qu'il s'agit de Marseille.
 - 4 « Chanteur : notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant. » (Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, Les Belles Lettres/ Cantologie/ Université de Valenciennes, 2008, p. 20).
 - 5 C'est la question à laquelle répond l'auteur et comédien Philippe Caubère dans une émission de radio sur France Inter à propos de son spectacle, inspiré d'André Suarez, *Marsiho* (<https://www.franceinter.fr/emissions/ouvert-la-nuit/ouvert-la-nuit-29-avril-2013>).
 - 6 Le fait d'identifier le lieu et le fait de lui assurer une légitimité, une célébrité.

Marseille et la chanson

Parlons de géographie d'abord : Marseille n'est pas la seconde ville de France. Elle l'est en tant que ville proprement dite, par son nombre d'habitants, son nombre d'arrondissements mais l'agglomération lyonnaise est plus importante à tous égards. Port sur la méditerranée qui a pu être dans divers domaines concurrencé par Toulon ou Nice, métropole concurrencée par des villes voisines, Aubagne, Vitrolles et surtout Aix-en-Provence qu'historiquement il lui a été impossible d'annexer, Marseille est forcément repliée sur un espace territorial restreint qui la délimite et la détermine dans son impossible extension vs son imposante densité. A une époque où la France ne possède plus de colonies méditerranéennes, Marseille n'est plus le carrefour commercial que la situation centrale de Lyon en France, son statut d'intersection sur l'axe rhodanien, sa proximité de l'Allemagne et l'Italie lui assurent.

*Ô Marseille on dirait que ta voix a changé
On dirait que la carte où partait l'Indochine
En se prenant pour toi dans le riz délavé
Te pleure avec du sang et puis l'âme marine⁷*

Ce changement vocal que souligne poétiquement Léo Ferré au début de sa chanson *Marseille* n'empêche pourtant pas les Marseillais de continuer à chanter leur ville. Et s'il existe une chanson parisienne⁸, il existe à côté en France une chanson marseillaise⁹ alors qu'il n'existe pas typiquement de chanson lyonnaise¹⁰. Deux exemples importants pourraient le certifier et attribuer à la chanson marseillaise sa justification en même temps que les possibles contours de sa définition¹¹. D'un côté, une tradition de l'opérette et de la narration chantée, de Vincent Scotto à Yves Montand, en passant peut-être par l'avènement de Charles Trenet, le narbonnais, sur la Canebière, en 1936 alors qu'il faisait son service militaire à Istres. De l'autre, un ancrage du rap dans la cité phocéenne dès ses premières heures en France et en langue française, bastion qui ne s'est pas affaibli, d'IAM à Jul en passant par Soprano¹².

Pourtant, modérons nos cantilènes : il faut bien évidemment hiérarchiser (ce qui ne sera certainement pas le même rapport en Italie, moins centralisée¹³) une chanson parisienne qui s'impose par son caractère pluriel et une chanson marseillaise dont le geste le plus constitutif est identitaire et unificateur. La chanson parisienne se diversifie géographiquement et socialement : Rive Gauche vs Rive Droite, Sain-Germain-des-Près vs Boulevard des Capucines, Bobino vs L'Olympia, Léo Ferré vs Gilbert Bécaud, Barbara vs Johnny Hallyday... Paris s'égrène en quartiers dont chacun cherche, voire revendique, sa relative autonomie dans la métropole : Ménilmontant, Nogent, le Boulevard des Batignolles, Pigalle, le Faubourg Saint-Martin, la Butte, etc. A la

7 Premier quatrain de la chanson *Marseille* de Léo Ferré, album *La Violence et l'ennui*, 1980.

8 Ce que viendrait confirmer *Paris*, l'album de reprises de Zaz, en 2014, chez Warner Music.

9 Quelle influence sur ce destin autonome de la chanson marseillaise faut-il donner à notre hymne national, si peu marseillais qu'il soit pour sa création ? Rappelons que ni le texte ni l'origine du créateur, Rouget de Lisle, ni le lieu de création, Strasbourg, ne justifie que le « Chant de guerre de l'armée du Rhin » ait été débaptisé au profit du titre de *Marseillaise*. Créée en avril 1792, cette chanson est appelée *Marseillaise* parce que ce sont des soldats marseillais qui l'entonnent l'été de la même année en arrivant aux Tuileries, à Paris. On lira avec intérêt l'analyse minutieuse « Comment la Marseillaise devint femme » d'Hinrich Hudde, 70/2002 « La politique en chansons », sous la direction de Marie-Anne Paveau, Frédérique Tabaki et Maurice Tournier, Revue *Mots. Les langages du politique*, Lyon, ENS éditions, p. 29-43 (<https://journals.openedition.org/mots/9083>).

10 Inutile d'évoquer et d'invoquer *Le Chant des canuts* (1894, Aristide Bruant) pour se rengorger ; sur un site de wikipedia consacré aux chansons francophones intégrant le nom d'une ville, seules trois villes hexagonales impliquent suffisamment de titres pour sortir de la présentation alphabétique, ce sont Paris, Marseille et Toulouse (https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_chansons_francophones_dont_le_titre_comporte_le_nom_d'une_ville).

11 Nous renvoyons à une synthèse de Patrick Coulomb, journaliste culturel, « Marseille, musique du monde » pour France Info : <http://focus.tv5monde.com/francheconnexionsud/bla-bla/>

12 Voir *infra* l'article de Stéphane Chaudier.

13 Rappelons que cette décentralisation, derrière laquelle court un peu en vain la politique française depuis plus de 50 ans, date de 1981, l'élection de François Mitterrand et le premier gouvernement Pierre Maurois, où un ministère, attribué à Gaston Defferre, alors maire socialiste de Marseille depuis 1953, est dédié à cette tâche.

différence, pour Marseille, lorsque Renaud évoque le quartier de la Belle de mai (album *A La Belle de mai*, 1994), c'est une moquerie à l'égard du parisien incontournable qui y est venu faire sa loi, Bernard Tapie, patron de l'Olympique de Marseille. Rares sont les chansons marseillaises qui veulent établir une spécificité d'une partie de la ville par rapport au reste. La géographie marseillaise ne s'éparpille pas. Contrairement à Paris, qui cherche par la chanson à se constituer en sous-classes, Marseille voudrait plutôt camoufler sa diversité et unifier sa population autour de pratiques et ambitions fédératrices : elle pose un vernis jovial et consolateur sur sa misère et place sous le masque de l'insouciance et de l'indifférence les éléments de marge ou de désordre qui pourraient la faire paraître en désaccord ou en dysharmonie. La chanson marseillaise prend relativement unanimement la ville dans son entièreté, vices et vertus ; la critique est toujours bienveillante et le charme toujours teinté d'autodérision¹⁴.

Tais-toi Marseille de Maurice Vidalin

Il ne s'agit pas d'une chanson d'ACI (Auteur-compositeur-interprète). Le couple constitué par Maurice Vidalin, auteur et Jacques Datin, compositeur est aussi à l'origine des *Boutons dorés* en 1959 qu'interprétera Jean-Jacques Debout et pour laquelle Barbara proposera encore une version magistrale. Elle incarnerait donc à plus d'un titre l'« imposture de la chanson » que signale Stéphane Hirschi¹⁵. D'abord parce que le parolier est parisien, qu'il propose successivement à trois interprètes différentes¹⁶ son titre (chacune des interprètes fera d'ailleurs subir des variantes au texte) alors que le chanteur semble du genre masculin : tout est donc faussé dans l'instauration pourtant indéniable d'une émotion authentique. Que peut-on retenir de cet assemblage composite pour décrire une déveine marseillaise ?

Une chanson mentie ?

Si le texte de Vidalin fait en sorte qu'à l'oreille aucune marque d'accord féminin ne puisse s'entendre, si la chanson paraît asexuée, les voix féminines qui s'en sont emparées pourraient donner l'image d'une cantrice abusée¹⁷, prostituée qui cherche à quitter son milieu et à laquelle ses macs ont fait dans la première strophe passer le goût de l'aventure pour la retenir dans sa condition d'esclave à Marseille¹⁸. Effectivement, certains sites de paroles de chanson sur Internet propose au moins pour le dernier vers du premier couplet un participe *partie*. Un seul site, parmi ceux-là, propose en bonne logique, un accord féminin au vers précédent sur le participe *saoulé* qui devrait s'accorder avec le complément d'objet direct placé avant l'auxiliaire¹⁹. A cette féminité du locuteur pourraient correspondre les rêves exotiques romantiques du deuxième couplet et la proximité des touristes avec lesquels des échanges tarifés se font. Pour autant, la plupart des sites sur Internet neutralisent les accords possibles et malgré la voix qui porte le texte, c'est un chanteur qu'il nous faut rétablir. Avec cette lecture, nous retombons sur la mythologie de Marcel Pagnol dont la trilogie théâtrale et cinématographique entre 1930 et 1934 se développe autour de la figure de Marius, qui sacrifie son

14 Il faudrait bien sûr relever le caractère exceptionnel d'un titre de Keny Arkana, *Capitale de la rupture*, qui paraît dès 2012 sur l'album *Tout tourne autour du soleil* (Because music) : <https://www.youtube.com/watch?v=ta2jot9JhU0>

15 Stéphane Hirschi, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, coll. « Cantologie », Presses Universitaires de Valenciennes, Les Belles Lettres, 2008, p. 15-16.

16 Colette Renard, Patachou puis Barbara.

17 Nous remercions Jean-Marie Jacono d'avoir attiré lors du colloque d'Innsbruck notre attention sur cette lecture.

18 La prostitution est d'ailleurs un thème fréquent des chansons depuis le XIXe siècle et la chanson réaliste du XXe siècle en a assez naturellement pris le relais. D'ailleurs, Paris n'en a pas le monopole : dans *Je viens de Marseille*, le groupe IAM évoque « Les rues de goudron gris et sale ornées d'après trottoirs / Martelés par les pas des prostituées quand s'éveille le soir ».

19 Nous renvoyons au volume de Stéphane Chaudier, *Chabadabada. Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine* (Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2018), qui porte dans son introduction une attention toute particulière aux ambiguïtés phoniques en ce qui concerne le genre d'un texte, ambiguïtés que le recours à son aspect graphique ne lève pas toujours (p. 7-122).

père, César, et sa fiancée, Fanny, à l'appel d'un large idéalisé. Rompu aux pratiques de la chanson réaliste, nous garderons ce point de vue puisque cette lecture « masculine » fut la nôtre. D'abord parce que Barbara est coutumière du fait ; dans *Les Boutons dorés* qu'elle reprend à Jean-Jacques Debout ou *De Shanghai à Bangkok* que lui écrit Georges Moustaki la même année :

*De Shanghai à Bangkok sur une coque de noix
Sydney à Caracas les jours qui passent sans toi
Traînant de port en port l'ennui à bord le bourdon
Je repense au retour dans quelques jours c'est long
C'est pour toi ma jolie que je suis sorti vainqueur
De ces îles perdues où l'on tue où l'on meurt
J'ai jeté par dessus bord tous mes remords ma conscience
Pour sortir victorieux du cap de désespérance*

Comme *Tais-toi Marseille*, mais sur un mode plus humoristique, ce titre entre dans le prototype des chansons de marin (ou chansons de bord), d'origine souvent traditionnelle mais que les années 20 à 50 en France remirent à la mode et auxquelles de nombreuses femmes ont prêté leur émotivité ou leur entrain : Yvonne Georges interprète *Valparaiso* et *Adieu cher camarade*, Damia interprète *Pique la baleine*, *Chanson de halage*, ou *Sur le pont de Morlaix*, Fréhel *La Chanson du vieux marin*, Berthe Sylva *Le Maître à bord*. Or dans tous ces titres, la chanteuse s'exprime à la première personne à la place d'un homme. Une énonciation féminine peut ainsi prendre en charge une parole masculine en particulier lorsque celle-ci exprime une forme de pathos.

Car hors de la chanson de marin, et toujours en particulier chez les chanteuses réalistes, certains exemples vont en ce sens et forgent ainsi une habitude de l'auditeur à décroquer l'éthos de l'interprète et celui du locuteur. On citera ainsi *L'Obsédé* qu'incarne Fréhel en disant « Je te tuerais comme une chienne » et le cover *Sombre Dimanche*, avec des paroles en français de Jean Marèze et François-Eugène Gonda, interprété par Damia qui féminise parfois le texte même si l'aspirant amoureux entre dans la chambre avec un bouquet de fleurs. A cette époque, la large proportion de reprises permet le passage d'une voix genrée à l'autre et c'est peut-être pourquoi un grand nombre de paroliers évite les marques de genre audibles et les adjectifs qui ne seraient pas épiciques : il faut que la parole circule même si, comme le souligne Joëlle Deniot, la partition est le plus souvent « Femme-voix, homme-parole²⁰ ». Une certaine chanson traditionnelle utilise ainsi assez fréquemment la voix féminine - plus à même selon l'époque d'exprimer les affects - pour un discours dont on ne peut douter dès l'abord qu'il est celui d'un homme²¹. Dans cette perspective, *Tais-toi Marseille* illustre le type du marin sédentaire²² : la ville tentaculaire retient l'homme au port qui n'aura jamais l'audace de s'embarquer et de satisfaire sa passion maritime, contrairement au Marius de Marcel Pagnol. A cet homme-là, Colette Renard²³ et Barbara²⁴ apportent la voix de la

20 Joëlle Deniot, Article « Chanson réaliste, femmes de voix », <http://www.chanson-realiste.com/chanson.realiste.femmes.de.voix.htm>

21 Cette caractéristique des chansons menties disparaîtra au cours des années 50-2000 où la société de consommation puis paradoxalement le féminisme rétablissent les fonctions sociales ou exigent une identification précise des locuteurs au sein d'un couple où les rôles affectifs peuvent tout à coup s'échanger. C'est lors de leur renouveau vers les années 2000 que nous les avons jusqu'ici illustrées (Bénabar, Zazie, Carla Bruni, Cali, Stromae, Grégoire, Hoshi, Clémence Savelli, Lynda Lemay). Au bénéfice des transgressions de genre ou pour mieux montrer la porosité des identités sexuelles, la chanson mentie fera consciemment un retour en force. Voir à ce sujet Joël July, « Que reste-t-il de nos éthés ? », Philippe Jousset (dir.), *L'Homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2015 ; ou Joël July, « En quoi la reprise est une réécriture », Perle Abbrugiati (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2017. Notons d'ailleurs que si dans les chansons menties de la période 20-50, une voix de femme peut tenir des propos masculins, la réciproque n'est pas vraie (Virilité oblige!) contrairement à ce qu'il se passe désormais en chanson contemporaine.

22 Et le détail des « souliers », peu convenables pour une prostituée, finirait de nous convaincre.

23 <https://www.ina.fr/video/I07053610>. Maurice Vidalin écrit deux autres chansons pour Colette Renard au même moment, ce sont *Zon, zon, zon* et *Marie la bleue*. Dans cette dernière, le locuteur semble aussi être un homme qui s'adresse à une femme marine qui le délaisse pour accomplir son désir maritime.

24 <https://www.youtube.com/watch?v=YLEu2M-8RWc>

complainte et de l'exaltation. Rappelons que Barbara, la parisienne, est passée à Marseille et y a vécu peu avant la guerre et l'exode. Dans son autobiographie posthume et inachevée, elle insiste sur cette ville comme son premier souvenir d'enfance et évoque le bruit des sabots sur le pavé²⁵. C'est peut-être en puisant dans cette réminiscence intime que des accents de sincérité se mettent en place malgré la situation d'imposture que nous évoquons plus haut.

Une plainte directe

La voix féminine sert peut-être aussi, en plus du lyrisme, à exprimer le regard naïf et ébahi avec lequel cet énoncé critique à l'égard de la ville-monstre pourrait difficilement se conjoindre. La ville port doit être ressentie par l'auditeur dans tout le paradoxe des sentiments virulents d'attirance et de répulsion qu'elle suscite. Ainsi le récit, d'abord au passé composé dans le premier couplet puis au présent itératif dans les deux couplets suivants, laisse place dans les refrains à une allégorie où Marseille, apostrophée à deux reprises, devient le destinataire d'une plainte adressée directement. Les impératifs tonitruants semblent répondre à la violence qu'exerce la ville elle-même sur le personnage. Ce refrain adopte d'ailleurs, ce qui est peu commun encore à l'époque, une variance notoire qui, si elle n'en change pas le message, permet à la chanson de mieux se clore en rompant le système du cycle et de la ritournelle des refrains invariants²⁶. Cette clausule en accentue le tragique puisque la chanson fait une fin, en quelque sorte, éternelle et indépassable de ce désir inassouvi. Par ailleurs, c'est bien sûr le langage familier et le statut prolétarien voire mendicitaire qui mettent cette chanson dans la lignée des chansons réalistes, en bout de course (nous sommes tout de même déjà en 1958) avant les révolutions qu'exerceront conjointement mais séparément la chanson poétique et la vague yéyé : la syntaxe paratactique, l'incidente « c'est fou », l'absence du discordantiel *ne* dans la défense du refrain « Crie pas si fort », le solécisme « pour le cafard » à la place de « contre le cafard », l'emploi des clichés exotiques (dans le deuxième couplet), le motif de l'alcool et des lieux de perdition. Forme et fond se coalisent pour donner de la ville mal famée et du discours prononcé sur elle et à elle une valeur péjorative.

Les bruits en didascalies internes

Cette chanson plaintive met donc le bruit au cœur de sa logique argumentative et des griefs énoncés à l'encontre de la métropole : bizarrement, ce sont les rumeurs assourdissantes de la ville qui camouflent d'autres bruits, cliquetis insatiables du port, claquement des voiles dans le mistral, qui pourraient, selon le locuteur, renouveler son désir, l'impatienter au point de recréer les conditions de sa quête et possiblement la réalisation de son rêve. Prétexte spécieux ? Nous ne sommes pas loin de le croire. A la faveur d'une métaphore, les voyous « saoulent » le personnage par des récits héroïques et fantastiques : alcool (« goûter à leurs bouteilles ») et expéditions dangereuses (« raconté leurs voyages ») se mélangent pour l'écœurer, l'effrayer, et lui faire rater ou renoncer à son départ. Le narrateur est contraint pour survivre de tourner en rond dans la ville, d'y piétiner en vendant son histoire, c'est-à-dire en ajoutant lui-même du bruit et de la parole superflue ; il entre ainsi dans la faconde marseillaise que Léo Ferré épingle comme l'apanage de la ville :

*Qu'importe ton parler avec ses mots épiques
Ces mots qui sortent faire un tour avec l'accent
Ces mots qui ne sortent pas de Polytechnique²⁷*

A l'opposé du vrombissement des couplets, les refrains réclament lexicalement le silence : *se taire*,

25 « Le bruit de mes galoches à semelle de bois dans le préau que je traversais en courant lorsque j'étais en retard » (Barbara, *Il était un piano noir...*, Paris, éd. Fayard, 1998, p. 18).

26 Voir à ce sujet, pour une évolution du refrain français, Joël July « Le refrain a à la faveur des chansons contemporaines », *Musurgia, analyses et pratiques musicales*, vol. XXIII (1/3), Linguistique, rhétorique, stylistique, musique, ESKA, 2016, p. 87-104.

27 Léo Ferré, *Marseille*, album *La Violence et l'ennui*, 1980.

ne pas crier, entendre. Mais tant que les bruits de la ville plombent les semelles du locuteur, comme des « fers bien verrouillés », la ville reste un lieu tragique.

Contrairement à ce que pourrait se permettre une chanson plus actuelle, influencée par les apports du rap et du slam, qui intégrerait²⁸, en plus de la sémiotique musicale et verbale, des bruitages paraverbaux censés imiter l'ambiance urbaine²⁹, les sons de la ville restent, pour la partition de Datin et les arrangements de l'époque, des didascalies internes, dépendantes du seul matériau textuel de Maurice Vidalin ; la réalité acoustique n'est bien évidemment pas convoquée dans la réalisation intermédiaire de la chanson. Ces bruits virtuels, c'est donc à la voix de la chanteuse, à son vibrato et à sa puissance, de les faire sentir à l'auditeur. Et c'est tout le but d'un refrain injonctif dans lequel la structure syntaxique module des ordres et consignes en cascade jusqu'à la puissante vocalise finale. Les sons urbains, grâce à la voix féminine et à ses accents victimaires, peuvent en quelque sorte trouver un vecteur métatextuel pour impressionner l'auditoire.

Le Sud d'Iraka

C'est au contraire la chanson d'un ACI que nous proposons en contrepoint : Iraka³⁰. L'arrangement peut se permettre d'accompagner le flow de l'interprète d'un fond sonore urbain que l'on retrouve encore dans un titre récent de 2018 comme *Arabie 2.0*³¹. Il est fait, dans *Le Sud*, de rires, de bavardages, de bruits de portières, de chants de cigales³², qui suivent et doublent les évocations que la ligne directrice de la chanson emprunte : à vrai dire, le texte même est tellement amplifié par la multiplicité énonciative que ces bruitages se fondent dans le corps du texte au point qu'on ne sait pas toujours si la bande-son est produite par les chœurs ou par des bruits additionnels. L'accent, c'est le cas de le dire, est donc mis sur la verbigération qui reflète la ville, l'imite jusqu'à la caricature, sous le serment de la vérité définitionnelle (« c'est comme ça ») et de la prévention du destinataire (« tu dois le savoir »). D'un côté, l'objet chanson s'entend comme mimétique et de l'autre, il suggère que tout est à entendre sous l'angle d'une parodie. Autant dire qu'à la saturation grandiloquente de *Tais-toi Marseille*, nous confrontons un texte ludique qui affirme paradoxalement que nous devons « savoir » une vérité essentielle qui n'est autre que la bienveillante tricherie verbale de Marseille.

Distance ludique

Ce texte très descriptif fonctionne sur un principe énumératif que les anaphores du mot vedette « Au sud » et les parallélismes des présentatifs « Le sud, c'est » et « C'est là où » saturent³³ ; ils forment comme un quadrillage solide et fixe que l'arythmie du vers libre³⁴, les troubles énonciatifs (la riposte ironique du chœur « C'est où Paris ? » par exemple, ou les discours directs à un destinataire interpellé « Oh regarde, y a l'soleil ») ou les bruitages justement, viennent contrarier assez profondément pour que le sentiment de liberté et de spontanéité (voire d'improvisation, perception

28 En cela plus fidèle aux audaces de la poésie dont la tendance depuis Apollinaire est de rendre compte de l'espace urbain et de le valoriser en l'incluant dans la matière verbale.

29 Citons *Je dans le Mia* d'IAM, *Confessions nocturnes* de Diam's ou *Saint-Denis* de Grand Corps Malade.

30 Ce pseudonyme effectue une sorte de mise en verlan du mot *racaille*. Iraka, né Philippe A. en 1981, est un slameur depuis une quinzaine d'années. Son itinéraire le mène de Nice à Bordeaux puis à Marseille. Son dernier album *Livingston* (In/ex label) est sorti à l'automne 2018, sous la direction artistique de Nevché (Frédéric Nevchéhirlan). On écouterait avec intérêt une interview de l'artiste pour « Les Carnets de la création » sur France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/iraka-dans-le-rap-cest-lecriture-et-la-prise-de-parole-qui-me-parlent>

31 <https://www.youtube.com/watch?v=3b-Unhp0vMY>

32 <https://www.youtube.com/watch?v=G5NhXWQPQhw>

33 Soprano reprendra le même dispositif énumératif pour la chanson *Marseille, c'est*, album *L'Everest*, 2016 (feat. Jul).

34 Voir à ce sujet Romain Benini, « La métrique dans les textes d'Oxmo Puccino », Conférence dans le cadre du séminaire « La Plume et le Bitume » à l'ENS-Paris : <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3084>

qui gouverne l'esthétique du slam) baigne la composition. Le poids et la place des répétitions ne parviennent pas à limiter ou enserrer la structure systématique, qui s'évade à la moindre occasion. Ainsi la distance que pourrait orchestrer l'objectif didactique de ce portait argumenté du sud est gommée par la valeur mimétique et réaliste du matériau vocal (l'accent provençal, les discours autres comme entre parenthèses), énonciatif (les adresses exemplaires en guise de fonction phatique du langage : *j'déconne pas, cherche pas, tu sais, t'étonne pas, regarde*) et verbal (solécisme « c'est là où ça », recatégorisation³⁵ « ça soleil », « ça warning », « janvier mistrale », « juillet cigale », hyperbole vulgaire « arbitre de ses morts », intransitivité familière du verbe *se mêler*, expression lexicalisée *discuter le coup*). L'intention didactique, faire connaître ce sud à l'autre, extérieur à la ville, à l'aide d'une succession de définitions, passe au deuxième plan : le plaisir et la liberté de l'évocation dominent l'ensemble.

Tous ces procédés langagiers solidaires amènent à une forme poétique, mixée à la parlure argotique. Cette manière de ne pas se prendre au sérieux joue sur les deux niveaux : un niveau intérieur, celui des personnages de la chanson, le chanteur et le groupe sudiste dans lequel il s'inclut et dont il donne une image populiste ; et un niveau extérieur, celui de la chanson elle-même qui affirme sans nuance et sans concession³⁶ l'exclusivité et la suprématie d'un mode de vie bienheureux à Marseille. C'est notamment à la fin du troisième couplet que l'opposition radicale à Paris se fait comique. Mais dès le second, le point de vue envisage Marseille à partir d'une cartographie qui la positionne à l'extrémité de la France : « Là où la France on peut en voir le bout, / Et passer ce bout, c'est la mer du sud ». Et le refrain, adressé plus directement au destinataire, s'il frise l'incohérence à force d'alterner les personnes (*je/tu, mon/ton*) et de jouer sur le mot *nord*, alternatif au *sud* à la faveur de la liaison entre le déterminant possessif et le mot métaphorique *or*, n'en dit pas moins que le sud d'Iraka et son groupe (*on*) est en quelque sorte le nord du destinataire, qu'on identifie automatiquement à un parisien. Le sud d'Iraka devient le nord, région éloignée, étrangère, inconnue pour l'interlocuteur mais puisque la liaison permet la confusion et que la même phrase se répète quatre fois (« Si mon sud c'est ton nord ») dans chaque occurrence du refrain, l'auditeur est toujours près d'entendre et prêt à entendre : « si mon sud, c'est ton or », comme s'il avait finalement adhéré au point de vue subjectif et mélioratif qu'exprimait le chanteur. La chanson devient donc à la fois une description sur le mode d'une promotion touristique de la ville de Marseille à un interlocuteur extérieur qui ne la connaît pas et qu'il s'agit de convaincre, mais aussi un plaidoyer en faveur d'une métropole méconnue que Paris méprise et dont il ignore la véritable valeur (*or*, métal précieux et conjonction de coordination adversative).

Pourtant, cette intention argumentative est-elle tout à fait à prendre au sérieux à en juger par les éléments évoqués ? Les avantages et les inconvénients de la ville, tous inclus dans une forme de fatalisme naïf (« c'est comme ça »), sont absurdement mêlés : aux atouts indéniables de la ville (soleil, mer, amour, beauté, cigale, joie et insouciance), Iraka ajoute (et met sur le même plan) l'esbroufe, la vantardise, les disputes, les affaires, les embrouilles, les prévarications, les exagérations fanfaronnes, le mistral, la crapule, la saleté, l'égoïsme et le mensonge (« Et c'est là où on dit qu'on l'a vu avant d'le voir »). D'ailleurs, le recours à un pronom *on*, pour établir une universalité à ces pratiques individuelles les désigne en tant que clichés. En quelque sorte, l'énonciateur qui s'inclut dans une collectivité sans exclusion confirme à l'auditeur du nord les préjugés que celui-ci a déjà assimilés et qui servent ordinairement à le prévenir contre l'exubérance marseillaise. Mais cette manière franche d'assumer les reproches entre peut-être dans une stratégie de la moindre importance : au bout de la critique, il reste le projet et le désir d'entrer et de faire entrer le destinataire, l'auditeur, dans une communauté du plaisir que les bruits de la ville magnifient.

35 Lire au sujet des translations lexicales le chapitre « création lexicale » in Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007, p. 100.

36 Une chanson qui voudrait plus sérieusement argumenter sur une confrontation aussi illégitime (Paris vs Marseille) agirait plus prudemment comme Barbara qui oppose dans *Göttingen* la ville universitaire allemande avec la capitale française, Paris, en accompagnant sa démonstration d'un système de concessions pour ne pas froisser la susceptibilité de l'auditoire : voir Joël July, « *Göttingen*, de la réticence à l'évidence », Revue *Phaeton*, L'Ire des marges, 2015, p. 231-241. <hal-01382627> (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01382627/document>)

Les bruits en didascalies internes et externes

Edmonde Charles-Roux³⁷ parlait de Marseille comme une ville-carrefour, seule au monde dont l'agora était un plan d'eau, c'est-à-dire le Vieux Port. Iraka rend compte de ce bruissement populaire à la fois par le biais du matériau textuel et du matériau vocal. A l'interne, il y a les bruits (les klaxons, les chahuts, les cigales, le mistral), les voix narrativisées (discussions et disputes de bonne humeur qui sont déjà mentionnées dès le premier couplet et reviennent dans le second, accompagnées de nouvelles conditions, ébriété et bagarre), la voix qui parle et interpelle le destinataire (dans le refrain ou les tournures phatiques). A l'externe, il y a les bruits produits par des sons additionnels, les voix extérieures (les chœurs sur le score de la partie de football, les saluts à la portière des voitures, la question de mauvaise foi évidente « C'est où Paris ? »), les changements énonciatifs marqués par l'intonation du chanteur (« C'est Je, c'est moi, Je, moi, moi, je suis la star / oh regarde, y a le soleil »), le ton de la discussion intime (« S'il te plaît, cherche pas », « On a l'habitude, ça va ! »). Ainsi les nombreuses répétitions ne sont pas que des insistances, ce sont, comme des scories, des moyens de produire naturellement l'effet du flux de conversation.

« Au sud on a l'sourire sonore » pourrait être la formule emblématique de cette chanson. Iraka y montre que le bruit passe partout, même dans le sourire : la jouissance au sud semble telle qu'elle ne peut que se faire entendre. La « tchatche » marseillaise, la convivialité surjouée par les autochtones, l'exhibition outrancière sont banalisées par ce « sourire sonore » qui cherche avant tout à témoigner de l'affection à l'autre et dans le même temps à lui prouver notre propre satisfaction. Placée dans le refrain, où il s'agit de prévenir l'auditeur parisien (le concurrent), cette tournure entre aussi dans le projet de désamorcer la critique qui trouverait vain et vaniteux ce contentement de soi, impudique ou vulgaire cette truculence.

Conclusion

Il serait difficile, sauf à les (re)mettre aux deux bouts d'une chaîne chronologique et axiologique³⁸, de comparer ces deux titres très différents. L'un pourrait servir de riposte à l'autre : à l'écoute du *Sud* d'Iraka, on aurait envie de répondre « Tais-toi Marseille » ; et pour consoler ou comprendre les reproches du chanteur de *Tais-toi Marseille* à la ville-port, il faudrait écouter « le sourire sonore » du slameur marseillais. C'est pourtant la preuve qu'ils se réfléchissent, conformément à nos souhaits, pour broser un tableau fidèle, une fois qu'on a rabattu la représentation hyperbolique que chacun dans son genre exerce. Pourtant le pathos de l'un ou la ludicité de l'autre n'empêchent nullement de saisir ce que l'imaginaire de Marseille véhicule. Les sensations auditives, cruciales dans un genre comme la chanson, tissent une ambiance où la performance vocale, sa signature et ses variations, tout autant que l'arrangement du morceau jouent aussi bien leur rôle que le texte, le soutiennent et en amplifient la thèse.

37 Épouse de Gaston Deferre et écrivaine de la deuxième moitié du XXe siècle dont le roman *Oublier Palerme* fut Prix Goncourt en 1966 et qui finit glorieusement sa carrière en tant que jurée puis présidente du Prix Goncourt.

38 Ce qui n'entrait pas tout à fait dans notre projet qui ne voulait ni dresser une histoire de la chanson marseillaise ni établir une hiérarchie esthétique de celle-ci.