



**HAL**  
open science

## ”Formes nouvelles de la chanson française”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Formes nouvelles de la chanson française”. Sous la direction de Laurence BOUGAULT et Judith WULF. FORMES ET NORMES EN POÉSIE MODERNE ET CONTEMPORAINE, Styl-m, pp.115-149, 2011, 978-2-9538417-3-2. hal-03621596

**HAL Id: hal-03621596**

**<https://hal.science/hal-03621596>**

Submitted on 28 Mar 2022

**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.

# Formes et normes en poésie moderne et contemporaine

Sous la direction de  
Laurence BOUGAULT  
et Judith WULF

Editions Styl-m, 2011

## Formes nouvelles de la chanson française

**Joël JULY**

Aix-Marseille Université, AMU, Aix-en-Provence

CIELAM, EA 4235

Il ne s'agira ici que de dresser quelques constats empiriques sur l'évolution des formes dans les chansons les plus dignes d'intérêt de la production contemporaine. Tout y sera donc subjectif, aussi bien le corpus que le regard qu'on porte sur lui. Comment pourrait-il en être autrement ? La plupart des études qui s'intéressent à ce genre virent le plus souvent à la monographie (j'en sais quelque chose) ou s'apparentent couramment à un gracieux florilège : anthologie ou hagiographie, tout y est partiel et ce serait une gageure que d'espérer trouver des codes anciens tacites sur lesquels une nouvelle génération (depuis quand ?) pourrait exprimer des tendances univoques et facilement descriptibles. Nous nous contenterons donc, non sans mal, de développer quatre points de détail, assez représentatifs d'une tendance actuelle et facilement appréciables de tout un chacun au contact des chansons qui jalonnent notre quotidien.

### **1. Eviter la répétition du même au même**

Commençons par nous appuyer sur un des rares ouvrages universitaires en matière de chanson, la thèse de Maria Spyropoulo-Leclanche, soutenue en 93 à l'Université de Provence sous la direction de Joëlle Gardes : *Le Refrain*

*dans la chanson française au XXème siècle.* A la fin de la deuxième des 4 parties, consacrée à la typologie des refrains, l'auteur qui a analysé avec rigueur un corpus de près de 2000 chansons établit ce bilan, dont on pouvait avoir la prescience mais auquel elle, est parvenue statistiques à l'appui :

La chanson à refrain fait alterner couplets et refrains, et selon les époques, les auteurs ou les paroliers ont accordé plus d'importance à l'un ou à l'autre des constituants. De 1900 à 1940, ce fut l'âge d'or du refrain. La Belle Epoque commence avec une chanson qui est sur toutes les lèvres Frou-frou. Couplet et refrain-huitain dans la chanson, ce sera la norme jusqu'à 1950, c'est-à-dire l'usage le plus fréquent. Mais c'est aussi pendant cette première moitié du siècle qu'il y aura toute sorte de tentatives et de recherches formelles au bénéfice du refrain, qui devient de plus en plus envahissant, le rôle du couplet étant minimisé. Le phénomène est assez clair dans l'œuvre de Trenet. De 1940 à 1950, on assiste à une période transitoire. Apparaissent alors les premiers auteurs-compositeurs-interprètes : le centre d'intérêt se déplacera vers le couplet [...] c'est avec eux que l'on assiste aussi à la réapparition du refrain intégré, ainsi qu'à l'apparition systématique de la chanson sans refrain. La réduction de la place accordée au refrain permet aux auteurs une plus grande liberté d'expression, que chacun exploitera selon son tempérament. (p. 162-3)

Sur 1915 chansons analysées de 1900 à 1980, moins d'un tiers n'a pas de refrain ou des refrains très particuliers et difficiles à analyser en tant que tel. Restent environ 1300 chansons qui se répartissent très inéquitablement entre 1100 chansons à refrain détaché et seulement 200 textes à refrain intégré dans des strophes. La norme du refrain-huitain détaché est telle avant 1950 qu'elle laisse loin derrière elle par exemple des refrains plus courts comme le quatrain (19 avant 1950, contre 117 après). Pour un exemple frappant, on citera avec Maria Spyropoulo Leclanche le cas de « Titine »,

chanson de 1917, écrite par Bertal-Maubon, qui compte des refrains-huitain que Jacques Brel en les reprenant dans sa version de 1964 raccourcira en refrain-quatrain. Si d'ailleurs la forme de huit vers continue largement à rester courante dans la deuxième moitié du siècle, il est clair que des refrains plus courts semblent exercer leur séduction sur les auteurs : le distique quasi absent avant 1950, peu fréquent entre 50 et 70, devient une forme prisée des années 70, chez Renaud (jusqu'à « Triviale poursuite » en 88), J.-M. Caradec ou Yves Simon. Le quintil apparaît surtout aussi après 1970, chez Alain Souchon, Pierre Perret, Luc Plamondon, Boris Bergman ; le tercet chez Pierre Delanoë, Charles Aznavour. Par ces préférences, on tend à réduire le volume syllabique qui fait répétition. On se prive, et c'est paradoxal, d'un élément de facilité mais surtout d'un argument commercial, puisque c'est souvent le refrain qui fait connaître une chanson et vendre un disque. Il est largement reconnu par les programmeurs de radio que la chanson type, privilégiée par et pour les ondes, obéit à un canon de deux ou trois couplets et deux ou trois refrains détachés.

Ainsi, une des normes de la chanson poétique des années 60 pour se démarquer de la chanson de variété de la même époque avait été de n'utiliser qu'avec d'immenses réserves le refrain détaché. Du coup, le chanteur à texte employait un refrain intégré, la plupart du temps variant. Je reprendrai les observations menées sur Barbara : on observait seulement trois chansons sur l'ensemble de sa création qui maintinssent le refrain détaché invariant en début de carrière (« J'ai tué l'amour », 58, « Chapeau bas », 61, « Dis quand reviendras-tu ? », 62). Par la suite, Barbara le complète avec des refrains variants à l'intérieur des strophes (« L'amoureuse », 68), lui fait subir de petites variations pronominales qui l'adaptent au contexte nouveau créé par

l'enchaînement des couplets (« À peine », 70), des variations temporelles (« L'homme en habit rouge », 74), des remodèlements complets (« Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous », 66). Plus souvent encore elle intègre ce refrain dans ces strophes mêmes, lui donnant le rôle de parallélisme matriciel (« Au revoir », 70, « Attendez que ma joie revienne », 62, « Presque vingt ans », 65, « Cet enfant-là », 75). Pourtant, le mouvement qui se dessine progressivement dans son œuvre à partir de 1973 est celui de la destitution complète du refrain qui ne revient plus que sous la forme d'anaphores (« Seule », 1981, « Vol de nuit », 1990, « Le couloir », 1996), d'échos ou de tournures ressassées et incantatoires (« Sid'amour à mort », 1986, « Sables mouvants », 1993, « Il me revient », 1996). Par ces phénomènes, chaque texte devient une création originale qui fonctionne sur une structure (ou une absence de structure) propre, alors que la chanson traditionnelle obéissait à la distinction couplet / refrain comme à une forme fixe. Même si cette forme fixe, et je rejoins en cela les constats de Joëlle Gardes sur le sonnet dans son article de l'an dernier (voir infra), se permettait de prodigieuses variations et jouait avec l'habitude, la distinction refrain / couplet laissait (et laisse encore) la chanson dans une norme qui l'enferme sur elle-même. Briser le moule, c'est lui donner une chance de se marginaliser.

En effet la poésie, destinée depuis plusieurs siècles à la seule lecture peut ne pas surcharger ses effets et jouer sur le non-dit ou tout du moins le à-peine-dit, le dit-une-seule-fois-à-la-va-vite. Un lecteur attentif saura faire machine arrière et prendre le temps d'analyser et de comprendre, de révéler le sens caché. La chanson, en revanche, doit souligner ses effets et permettre malgré sa rapide et éphémère audition une mémorisation (d'abord dans son souci pédagogique :

éduquer à la religion dans les cantiques, éduquer à la citoyenneté dans les goguettes ; puis depuis 1851, la création de la SACEM et particulièrement depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'industrie du disque, pour des raisons plus mercantiles mais tout aussi fondamentales d'une esthétique qui doit lutter contre l'oubli). Le refrain, révélateur d'un leitmotiv mélodique et thématique est donc une caractéristique normée de la chanson folklorique, de la chanson populaire et de la chanson de variété. Rompre avec la tradition de ce refrain détaché (syntaxiquement, musicalement et typographiquement), c'est assurer une proximité avec la poésie. 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 1982 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. Cette nécessité de surligner les procédés et de rendre par la répétition l'auditeur vigilant trouve une bonne illustration dans les adaptations musicales de poèmes anciens. Ainsi, lorsque Julos Beaucarne met en musique « Vieille chanson du jeune temps » de Victor Hugo, il se retrouve coincé par l'absence de refrain et l'enchaînement chronologique du poème : ce texte qu'Hugo a étiqueté « chanson » pour sa légèreté nostalgique et son vers court et impair (l'heptasyllabe) n'a de fait rien de répétitif. Comment un auditeur comprendra-t-il spontanément, au fil de la musique, la chute implicite qui révèle la frustration du chanteur vieillissant ? Julos Beaucarne prépare donc l'amertume humoristique de la clausule en dupliquant l'avant-dernier vers et en mettant le quatrième vers du dernier quatrain en attente, en suspens.

Nous avons donc d'un côté une inévitable et naturelle tendance au ressassement, une esthétique de la complainte et du folklore, et de l'autre un mouvement calculé par les auteurs pour minimiser le refrain et tout effet de facilité. On repérera facilement dans la production contemporaine une pratique devenue courante, celle du refrain-titre qui, se retrouvant dans un monostiche détaché ou intégré à la strophe, (difficile à dire et pas très utile à déterminer), se bisse un nombre de fois quasi aléatoire en épiphore : Michel Jonasz (« Super nana », 1972, « J'veux pas qu'tu t'en ailles », 1978), Pierre Perret (« Lily », 1974), Jean-Louis Murat (« Tout est dit », 1994), Lynda Lemay (« J'ai battu ma fille », 2000), Francis Cabrel (« La corrida » et son célèbre « Est-ce que ce monde est sérieux ? », 93, « Bonne nouvelle », « S'abriter de l'orage », 2004), Cali (« C'est quand le bonheur ? », « Dolorosa », « Tout va bien », 2004). Le retour à des chansons très descriptives comme celles de Vincent Delerm supprime presque naturellement l'existence du refrain. Dans « Deauville sans Trintignant » (Album 2002), texte constitué de deux longues strophes chronologiques, le refrain n'est qu'une clause discrète qui vient rappeler le titre et permet une simple pause rythmique entre les deux groupes :

C'est un peu décevant / Deauville sans Trintignant.

Dans beaucoup de cas également, ce refrain-titre apparaît en début de strophe et, stimulant une suite souvent variée, il entraîne un parallélisme ou une énumération qui sert de matrice à la chanson et lui apporte sa régularité intrinsèque : Claude Nougaro (« Tu verras », 78), Lynda Lemay (« Au nom de toutes les frustrées », 96, « Les filles seules », 98, « La visite », 94), Cali (« Le grand jour », 2004). Des pratiques de négation ou d'effacement du refrain sont à

signaler comme chez Francis Cabrel où la première strophe de la chanson « Les gens absents » (*Les beaux dégâts*, 2004), formée de huit huitains, est reprise par ses seuls vers impairs en septième couplet. Au bout de cet étiolement progressif d'un refrain suspect, on obtient avec une belle fréquence de nos jours le refrain zéro qui relègue l'ossature normale de nos chansons traditionnelles et permet de décliner la chanson comme une poésie qui ne souhaiterait pas d'accompagnement musical. Depuis « Pierre » de Barbara en 1964, cas très isolé que la chanteuse renouvelle par la suite à maintes reprises (en maintenant des épiphores à place plus ou moins régulière ou des codas dans « Le bois de Saint-Amand », 1964, « Madame », 1967, « Mon enfance », 1968, « Fatigue », 1996 ou *stricto sensu* dans « La déraison », 1980), le phénomène de la chanson sans refrain se généralise : on citera par exemple des chanteurs qui n'y étaient pas habitués et qui y viennent en bout de carrière comme Claude Nougaro, « Nougayork », 1987, Jean-Jacques Goldman, « Le coureur », « Natacha », « Les murailles » 1997, Francis Cabrel, « Madame X », 1999, Renaud, « Elle a vu le loup », 2003. On citera surtout ceux qui débudent en ce nouveau siècle et prennent d'emblée le pli :

Bénabar « Majorette », « Le dramelet », 2001, « Je suis de celles », « Sac à main », « Le zoo de Vincennes », 2003, « Quatre murs et un toit », 2005.

Mickey 3D, sous l'influence du rap qui a beaucoup fait pour imposer cette tendance, pour au moins 6 des 14 chansons que contient l'album *Tu vas pas mourir de rire* en 2002, dont « Amen », « Demain finira bien », « La peur ». La plupart des autres cas, ce sont des refrains-titre comme « Yalil » ou des refrains très courts :

'Libérez les enfants, Beauseigne  
Certains n'ont pas dix ans, Beauseigne (« Beauseigne »)

Les gens raisonnables n'ont pas la belle vie  
Ils r'gardent les gens pas raisonnables et bien souvent ils les  
envient

« Les gens raisonnables »

Citons encore Lynda Lemay (« Les maudits français », 2000), Carla Bruni (« Le toi du moi », « La dernière minute », 2003).

Pour autant, cette liste, échantillon représentatif, ne doit pas faire illusion : la plupart des titres qu'elle contient n'a pas obtenu de succès populaire et bien souvent ils ne furent pas, à l'instigation du créateur ou de son producteur, un « single » taillé pour la route commerciale. D'ailleurs dans la génération qui a émergé entre 1980 et 2005, de grands noms de chanteur parolier n'ont jamais abandonné la dichotomie refrain / couplet, comme Pierre Bachelet, Calogero ou Patrick Bruel. Dans l'album précité de Mickey 3D, le titre le plus connu « Respire » possède encore un refrain quatrain détaché et fixe. Cette dichotomie constitue donc encore une norme dont on pourrait dire, suivant ainsi Joëlle Gardes, qu'elle fut longtemps prescriptive, alors que la tendance à minimiser le refrain, qui la concurrence faiblement, serait un usage anormal : les chansons sans refrain, les chansons rebelles ont toujours existé, Maria Spyropoulo Leclanche l'a signalé. Si autrefois, elles apparaissaient comme des écarts à la norme prescriptive ; aujourd'hui elle ne sont peut-être que les cas connexes d'une utilisation naturelle de la réduplication en chanson.

Ce refus d'un canon commercial qui obligerait la distinction refrain / couplet se manifeste également à travers le choix d'une extrême brièveté pour certaines pièces des albums actuels. Citons un peu au hasard : Etienne Roda-Gil (« New Virginia », interprété par Julien Clerc, 1'35", 92), Louise Attaque (« Savoir », 1'46" dans l'album 1997,

« D'amour en amour », 1'21" dans l'album 2000, et 3 textes courts dans le dernier album 2005), Carla Bruni (« La dernière minute », 60 secondes), Vincent Delerm (« Catégorie Bukowski », 40 secondes, Album 2002). Cette présence de pièces particulières qui ne répondent pas à la norme s'explique également par leur insertion au sein d'une macrostructure telle que l'album, dont je confirmerai un peu plus loin la place incontournable qu'il occupe désormais dans la création actuelle. Un chanteur ne s'autorise un texte aussi court que parce qu'il est légitimé et renforcé par un ensemble de textes plus étoffés qui le jalonnent et le soutiennent. C'est donc une toute nouvelle conception que la chanson comme la pièce d'un puzzle qui ne trouve son sens et sa couleur que dans un environnement étudié, celui de l'album.

## **2. L'abandon partiel de la rigueur métrique.**

Le mètre, si bancal ou audacieux fût-il jusqu'à la fin des années 60 dans la chanson française (citons le cas exemplaire du vers de 18 syllabes dans « Les vieux » de Jacques Brel ou la grande fréquence de l'impair), a tout de même été largement maintenu par la chanson et continue d'ailleurs d'être irremplaçable : on pourra s'attarder sur une licence très surprenante que s'accordent les chanteurs pour maintenir à l'oreille de l'auditeur la mesure, même si le texte et le langage parlé ne sont pas naturellement prévus pour cette rythmique. Si, comme le révèle Henri Bonnard, le e muet est toujours disponible en fin de vers, dans une rime féminine, lorsque le rythme l'appelle, il paraît *a priori* moins légitime de le convoquer au risque de défier l'orthographe. Henri Bonnard cite néanmoins le cas de Brel et précise le contexte phonologique où cette licence se rencontre (*Procédés annexes d'expression*, p. 215) :

Il arrive en revanche qu'une note réclamée par le rythme musical et n'ayant pas le support d'une syllabe tire un e fictif d'une finale en [ R ] ou en [ l ], comme il arrive en français parlé, sans inconvénient pour la majorité des auditeurs ; Brel chante :

Avec des cathédral' pour uniques montagnes Et de noires clochers comme mâts de cocagne... (« Le plat pays »).

Or ce cas est loin d'être isolé et je l'ai rencontré de manière très fréquente chez Barbara, comme si elle avait compris que cette licence pouvait être tolérée selon une étroite conjoncture et grâce au support musical ? Les artistes de son époque se passaient-ils la consigne ? Toujours est-il qu'elle respecte comme Brel un cadre phonologique clairement identifié par Henri Bonnard : en effet, tous les textes cités ajouteront une syllabe fictive en utilisant une consonne liquide en attaque : « À peine », « Y'aura du monde », « Le soleil noir », « Ma plus belle histoire... », « Parce que » et « Quand ceux qui vont ». Pour un double exemple chez Barbara dans « Rémusat » (1973) :

Et pas un jour ne se passe  
Pas une heure en vérité  
Au fil (X) du temps qui passe  
Où vous n'êtes à mes côtés (« Rémusat », vers 5 à 8).

Un peu plus loin dans la chanson, un nouveau cas :

Que vos étés se fleurissent  
Dans votre pays là-bas  
Aux senteur (X)s odorantes  
D'une fleur de mimosa (« Rémusat », vers 33 à 36).

Cet exemple confirme le souci de la régularité métrique chez des chansonniers émérites qui sont prêts à sacrifier l'orthographe pour garder la mesure.

Pourtant ce mètre incontournable, Barbara elle-même le mettra à mal à partir de 1973 et de manière encore plus significative à partir de 1985 où la typographie même basculera vers une présentation en vers libres. S'il y a encore des mesures, elles ne sont plus rimantes et ne peuvent plus être soupçonnées de faire boîter le mètre occasionnellement. Par exemple, dans « cet enfant-là », 1975 :

Cet enfant-là  
Lui ressemble  
Il a d'elle  
Je ne sais quoi,  
Le sourire  
Ou peut-être  
Quand elle marche,  
Sa démarche  
Et sa grâce  
Ma disgrâce  
Cet enfant-là  
N'a rien de moi  
Mais vous ressemble.

Dans ces treize vers qui se suivent sans chercher ni rime ni mesure jaillissent les quatre unités de trois syllabes, liées par l'assonance en [a] et le jeu des déterminants possessifs sa et ma. Le texte prend alors une densité que la versification et ses unités longues ne permettaient jamais. Chaque mot pèse de tout son poids dans la signification du poème et les soupçons de remplissage, auxquels les mètres prêtent trop souvent le flanc, ne peuvent plus se poser ici, face à des structures si minimalistes. Les vers libres de Barbara sont patents dans ses seize dernières chansons qui emploient un verset minimal ne dépassant pas cinq syllabes. Or si le cas est manifeste chez Barbara ou Ferré, on pouvait en repérer l'amorce chez Brel dans son ultime titre. En 77, dans son dernier album et pour une unique chanson, Brel

abandonne la rime dans « Orly ». Le poème est encore pourvu d'un refrain qui fait rimer « cadeau » et « Bécaud », les couplets de part et d'autre sont composés d'hexamètres impeccables mais ils ne riment plus entre eux.

Le phénomène va sûrement s'accroître au cours des années 85-95, sous l'influence de deux facteurs : d'abord la permission offerte par Gainsbourg du « Talk over », c'est-à-dire l'autorisation de parler le couplet sur le refrain, ce qui le détache d'une rythmique propre, ou de parler le couplet isolément comme dans une chanson à succès de 1983 « Chacun fait c' qui lui plaît » où le texte de Gérard Presgurvic qui pastiche la série noire est complètement parlé entre les occurrences du refrain.

Deuxième influence et pas des moindres : le flot discontinu de paroles dans le rap. Son démarrage médiatique et populaire se fait en France et dans la « langue de Molière » à partir de 1990 et du succès de « Bouge de là » puis de l'album *Qui sème le vent récolte le tempo* de M. C. Solaar. Puis ce sera la popularité du groupe méridional IAM à partir de 1993. L'allongement du texte entraîne un nombre incalculable de jeux phoniques et homophoniques qui brouillent les limites d'un vers par ailleurs peut-être mesuré :

Ma tactique attaque tous les tics avec tact (M. C. Solaar)

Du coup, même lorsque les vers maintiennent la rime, les paroliers n'hésitent pas à les faire boîter, contrairement aux scrupules de la génération qui les a précédés. Ainsi dans « Fragile » (2005), les Têtes Raides proposent un refrain d'hexamètres réguliers mais utilisent pour les deux longs couplets un assemblage hétéroclite de vers de 4 ou de 5, sans du tout chercher à homogénéiser les mesures. Plus rarement, ce peut être la rime qui fait défaut. Voyons Mickey 3D dans cet extrait prosaïque et sans rime de « Mimoun, fils de

Harki » (2002) :

Il sait pas très bien d'où il vient 8  
Tout ce qu'il sait c'est qu'il est pas français 9  
Il aurait bien aimé pourtant 8  
Mais les gens font que d'l'éviter 8  
Alors il reste planté là 8  
Raconte des trucs à la fraiseuse[...] 8

Une chanson aussi populaire que celle de Raphaël Haroche « Caravane » (issue du 3e album éponyme 2005) finit par proposer deux quatrains qui ne maintiennent aucune récurrence rimique :

parce que rien ne peut arriver  
puisque'il faut qu'il y ait une justice  
je suis né dans cette caravane  
mais nous partons allez viens

\*\*\*

parce que ma peau est la seule que j'ai  
que bientôt nos os seront dans le vent  
je suis né dans cette caravane  
mais nous partons allez viens

Mais l'absence de rime reste relativement rare et elle demeure très présente voire ostentatoire même chez les chanteurs réalistes qui sont ceux qui justement font couramment boîter le vers : citons par exemple « Anita Petersen » de Vincent Delerm dans l'album 2004, qui joue avec des associations lexicales surprenantes pour maintenir une rime ludique. Pour le journal *Libération* et à l'occasion de la sortie de son deuxième album (*J'ai changé*, 2005), Albin de la Simone montre d'ailleurs tout le bénéfice que l'on peut faire d'une utilisation insolite de la rime : « Je ne cherche pas à être décalé [...]. J'évite seulement qu'on puisse déduire la rime suivante. » La rime exerce donc encore un

pouvoir attractif chez des auteurs comme Thomas Fersen dans des chansons entièrement construites en quatrains d'heptasyllabes (« Hyacinthe » par exemple dans l'album 2005) ou chez Jeanne Cherhal. Mais le maintien ostentatoire de la rime y possède alors tout à fait cette fonction ludique et humoristique que mirent en exergue les rhétoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle ou les artisans de l'OuLiPo. Citons en effet la chanson « Madame Suzie » (2002) qui utilise une rime unique en [i] dans tous les vers jusqu'au moment où le fils du personnage éponyme annonce à son père son homosexualité ; à ce moment-là, des rimes en [on] viennent remplacer la finale en [i] jusque là privilégiée. L'effet surprenant de cette nouvelle unité déclenche le rire en même temps qu'il construit la structure et la signification de la chanson.

Dans le rap, la rime, coup de gong, sait aussi convoquer le jeu par des phénomènes très repérés dans la poésie traditionnelle sous le nom de rime calembour. Il s'agit d'enrichir la rime appel par une rime écho obtenue sur plusieurs mots ; c'est-à-dire que pour satisfaire tous les phonèmes redondants le poète utilise plusieurs mots et même leur liaison. Par exemple chez Grand Corps Malade : « Il est Midi 19 à l'heure où j'écris ce con d' texte Je vous ai décrit ma matinée pour que vous sachiez le contexte. » (« Midi 20 », *Midi 20*, 2006)

Je crois que les histoires d'amour, c'est comme les voyages  
en train

Et quand je vois tous ces voyageurs, parfois j'aimerais en  
être un. (« Les voyages en train », *Midi 20*, 2006)

La route est sinueuse, je veux être l'acteur de ses tournants  
C'est mon moment de liberté, je laisserai pas passer mon  
tour, non (« J'connais pas Paris le matin », *Midi 20*,  
2006)

La rime s'impose comme un pivot nécessaire de la

chanson de rap et le créateur se donne tous les moyens de la fabriquer et de l'enjoliver. Ainsi, un mot particulier peut, grâce à l'amplitude des niveaux de langue, se combiner pour la rime avec trois sonorités différentes : en langage soutenu, mythomane, en abréviation, mytho, en verlan, thomy, que l'on rencontre chez Grand Corps malade (« Midi 20 », in *Midi 20*) ou Koma (« Réalité rap » in *Tout est calculé*).

La norme rimique, comme le refrain, constitue donc une marque de fabrique puissante de la chanson. Elle entre dans la conception-même de la variété : étonnante et populaire. Et peut-être que la réduire serait moins un acte d'émancipation à la chanson vulgaire qu'un acte de trop grande soumission à la poésie traditionnelle.

Là où la versification traditionnelle est vraiment mise à mal, c'est davantage du côté des écarts métriques ; écarts souvent considérables entre les structures qui se suivent et cherchent pourtant la rime chez Cali :

J'ai besoin d'amour, mon amour sentir l'amour boire  
l'amour  
Mais quelle idée as-tu eu là  
M'oublier au bord comme ça  
Tous les hommes te désiraient  
Pas un ne te mettait pas en première ligne de ses fantasmes  
Je crois,  
Qu'ils se seraient entretués pour une danse tout contre toi  
[...]  
Alors on ne sera pas ensemble des petits vieux  
Comme on s'était promis  
C'est peut-être beaucoup mieux  
Que d'escorter notre moignon d'amour jusqu'à son agonie  
Notre amour fatigué s'est allongé tout seul dans le  
corbillard  
Et deux chevaux dociles l'emmènent un peu plus loin  
mourir  
Quel cafard (« J'ai besoin d'amour », 2004)

Nous recopions ici ce qui semble être le premier et le troisième couplet à en juger par des constructions plus mesurées (quatrains croisés autour de 8 syllabes ou refrain sixain autour de 10 ou 12 syllabes) avec lesquelles ils alternent.

Le vers libre (de 3 à 5 syllabes) ou le verset ( plus de 13 syllabes) devient l'élément basique du texte, plus ou moins distingué par des jeux de rimes ou des assonances, plus ou moins perturbé par des rimes internes. Car, suivant l'émancipation du siècle précédent, les paroliers passent d'abord par un zèle marqué pour l'écho phonique et les jeux homophoniques. Dans un mètre variant et toujours inattendu qui n'a alors plus rien d'un carcan rythmique, le poète maintient des rimes intermittentes. Mais même cet ersatz de rime ne devient pas nécessaire et bon nombre peuvent s'en passer en maintenant une couleur poétique de leur texte.

La question de la chanson en prose se pose donc, comme l'affirme le titre de l'album 94 de M.C. Solaar *Prose combat*, même si la musique impose des pauses et des silences codifiés qui dégagent à l'intérieur du texte des sous-ensembles, même si le maintien du refrain suggère une infra décomposition. Vincent Delerm utilise par exemple dans « Tes parents » (Album 2002) des couplets où les unités rimantes sont d'une variation syllabique très sensible ; mais il choisit surtout pour avant-dernière strophe un couplet parlé où sa volonté de produire une prose banale s'affirme nettement, notamment dans la dernière phrase avec un glissement vers un discours rapporté très immédiat, indice contemporain sur lequel je reviendrai un peu plus loin :

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. Avec ta mère qui

veut toujours qu'on rapporte les restes de la blanquette quand on rentre le dimanche soir à la porte Champerret et puis ton père qui me demande alors Vincent quand est-ce que vous faites un disque...

Tout le début de la chanson baignait dans une atmosphère humoristique et satirique. Mais l'émotion et la poésie émergent franchement lors de ce passage référentiel (présence du prénom du chanteur) justement parce qu'il agit à l'encontre d'un schéma attendu.

On citerait avantageusement plusieurs textes du chanteur et parolier Gaëtan Roussel du groupe Louise Attaque : « Fatigante », « Tes yeux se moquent » et surtout « Cracher nos souhaits » en 97, sur le premier album :

Des fois j' me dis j'vais voyager, parfois géant, j'ai envie d'rester là, souvent j'ai envie d' t'embrasser c'est rare quant j'souhaite que tu sois pas là, elle est vieille mon histoire, j'suis pas l'premier à penser ça, j'en ai rien à foutre tu sais quoi on va quand même faire comme ça on va cracher nos souhaits on va donner de la voix et toi donne-moi donne c'est pas facile de savoir pourquoi pas facile de compter sur soi

Il faudrait d'ailleurs faire remonter ces choix rares encore jusqu'en 1981 où l'inclassable CharElie Couture obtient un anachronique succès avec des textes tout à fait marginaux. Citons par exemple « L'histoire du loup dans la bergerie » dont je recopie les paragraphes 1, 3 et 5 :

Derrière le parking, qu'est désert la nuit, à côté de la voie ferrée dans une impasse étroite, il y a un p'tit bar aux papiers-peints jaunâtres, papiers-peints jaunâtres ; le vin pique la gorge et le pain des sandwichs est plus mou qu'une éponge, bien plus mou qu'une éponge. C'est pas un bel endroit, mais ça suffit pour boire, un canon, dux canons avant d'aller se coucher, un canon, deux canons avant

d'aller se coucher. [...]

Il a vu toute la terre, il a fait tous les pays, il dit qu'il a été légionnaire, alors on l'appelle comme ça, on dit : « Tiens v'la le légionnaire... » Il dit pas l'Indochine, il dit qu'il a fait l'Indo pis aussi l'Algérie, il raconte que sa vie et pis toujours la même histoire, son histoire, celle du loup dans la bergerie, celle du missionnaire accroupi dans son lit. [...]

On y comprend que dalle mais ça fait rigoler les buveurs fatigués en sortant du boulot, et même si on se fout de lui, on lui paie une tournée pour qu'il raconte encore et encore, l'histoire du loup dans la bergerie celle du missionnaire ébloui.

### **3. Se revendiquer comme un art populaire : le mélange du matériel lexical, le jeu sur les expressions convenues et attendues, la déconstruction syntaxique, les glissements énonciatifs.**

La grossièreté de certains vers est une posture tout à fait nouvelle qui n'a rien à voir avec une tendance populacière. Au contraire, alors que les mots triviaux tendent à être éliminés des chansons préfabriquées, destinées à la jeunesse (alors qu'Edith Piaf dans une chanson lyrique comme « Hymne à l'amour » déclamait « Je me fous du monde entier »), alors qu'ils se dissolvent chez les chanteurs engagés ou provocateurs dans une pornographie parfois douteuse, ils viennent trouer des textes sobres et classiques et surprendre l'auditeur par leur crudité dissonante. Souchon a lui-même commenté le choix des mots « zigouiller » en couplet et « niquer » en refrain, dans le titre à succès de son dernier album « Et si en plus il n'y a personne ». Il nous a habitués à faire du mot grossier ou argotique une espèce de raffinement d'écriture qui crée tension avec le registre (certes oral mais néanmoins) assez chic de son lexique coutumier.

Dans la même veine, on citera Camille, récemment récompensée par le Prix Constantin 2005 et la Victoire de

l'album révélation pour *Le fil*, dans sa chanson « Ta douleur » : « Qu'est-ce qu'elle veut cette connasse ? ». Et surtout Cali, qui au milieu de textes lyriques au langage courant voire soutenu distille des injures aberrantes et réjouissantes : « bonne qu'à sucer des pokémons » dans « Tes désirs sont des ordres » (2004) ou « des bande-mou » dans « Tes yeux » (2005). Citons justement « Tes désirs sont des ordres » :

Tes désirs font désordre  
Je n'avais pas cette impression  
Qu'il faille déjà tordre  
Le cou de notre passion

\*\*\*

Si tu dois t'en aller  
Croquer le cul d'autres garçons  
Je ne pourrai qu'accepter  
Ta lamentable démission (« Tes désirs font désordre »,  
2004)

On se rappelle l'audace de Barbara qui, la première, à la fin des années 50, chante "Elle vendait des p'tits gâteaux" en prononçant le mot "merde" au final de cette chanson humoristique, alors que tous les interprètes précédents l'avaient pudiquement remplacé par un bruitage. On observe donc une volonté de surprendre l'auditeur ; dans la même chanson de Cali, la vulgarité attendue à la rime est détournée à la quatrième strophe :

Tes désirs sont des ordres  
Je dois me faire une raison  
Je n'ai plus la main assez verte  
Pour bien arroser ton balcon

D'une part le refrain titre a laissé la place à la formule galante en début de strophe et surtout, au quatrième vers, le

mot « gazon », métaphore triviale du sexe féminin, s'est vu *in extremis* remplacer par un pudique « balcon », peut-être encore plus vulgaire s'il vient désigner les seins.

Il s'agit bien de détourner l'auditeur d'un usage commun par des effets de surprise, comme les rimes étonnantes et exigeantes de Serge Gainsbourg qui convoquent des mots rares et choquants : rimes en « -ide » dans « La ballade de Johnny-Jane » (1985) et en « -ème » dans plusieurs des chansons qu'il offre à Vanessa Paradis dans l'album *Variations sur le même t'aime* ; des collisions lexicales et phoniques chez Sansévérino :

Dans les embouteillages, tu penses autant au temps qu'au temps  
Où tu n'auras plus d'ongles et où tu te mang'ras les dents  
(« Les embouteillages », 2001)

Ou chez Alain Souchon, des allitérations performantes :

Tant de démagogues  
De temples de synagogues  
Tant de mains pressées  
De prières empressées  
[...]  
Tant de torpeur  
De musiques antalgiques  
Tant d'anti douleur  
dans ces jolis cantiques (« Et si en plus il n'y a personne », 2005).

La chanson ne cherche pas l'oralité par ces procédés. Au contraire, elle s'en écarte soigneusement par un détournement du langage ordinaire, malgré les airs démocratiques, prosaïques, ludiques et pragmatiques qu'elle se donne. C'est ce principe qui régit par exemple les

foisonnantes revivifications de métaphores usées, les défigements d'expressions stéréotypées et d'adages convenus que l'on trouve dans le rap, chez NTM ou M.C. Solaar. Certes, ils ne font qu'imiter Brassens qui en est le spécialiste mais ils ont eux aussi la conviction profonde, tout en revendiquant dès 1994, un rap en langue française, que le style du chanteur doit « tonner » et « étonner ». Alors cette tendance à jouer avec le langage pourra gagner des textes de variété aux volontés pathétiques ou polémiques. « Dans 150 ans » de Raphaël Haroche (sur l'album *Caravane*, 2005) n'est pas le genre de chanson qui a envie de jouer : le parolier y accumule par flash des scènes quotidiennes tristes et des opinions pessimistes sur l'avenir. Pourtant vers la fin, Raphaël chante :

J'en mettrai bien ma main / À couper ou au feu.

Jeu de mots de mauvais aloi, aurait dit Maître Capello trois décennies plus tôt.

Plus largement, on pourra parler dans les générations contemporaines d'une quête du surprenant, du coq à l'âne par un goût de la parataxe et des formules raccourcies. Joëlle Gardes signalait la prévalence des structures nominales sur les structures verbales, et l'on pourra citer en exemple le maître du genre, c'est-à-dire Alain Souchon en chanson contemporaine, aussi bien dans l'exemple récent qui précède que dans une chanson plus ancienne, issue de son antépénultième album (1993) :

Alors faut qu'ça tombe  
Les hommes ou bien les palombes  
Les bières, les khmers rouges  
Le moindre chevreuil qui bouge  
Fanfare bleu blanc rage  
Verres de rouge et vert de rage

L'honneur des milices  
Tu seras un homme mon fils

« Sous les jupes des filles » (1993)

Mireille Collignon qui publie un *Alain Souchon, J'veux du léger* aux Presses universitaires de Valenciennes (Collection Cantologie, 2004) analyse en détail les procédés de juxtaposition chez l'auteur. Elle commente :

l'auteur en faisant comme si la bizarrerie de la juxtaposition lui échappait, s'identifie à ses personnages dans leur fragilité et dans la candeur du regard qu'il porte sur le monde. (p. 63)

Chez Souchon, et sûrement chez d'autres, la parataxe a autant une valeur esthétique que philosophique : elle incarne, naïveté ou cynisme, le regard désabusé du poète sur un monde qui l'étonne.

Donc, ce travail de suggestion et d'ambiguïté par l'économie, principe fondateur de la poésie moderne, se trouve accentué ces dernières années dans la chanson. La chanson se permet, elle aussi, d'aller jusqu'à la limite d'une langue grammaticale, comme si elle refusait la normalité de cette langue. Mickey 3D joue ici sur les marges des combinaisons compatibles d'un verbe pronominal transitif :

Tu vois, tu vois, moi, si j'étais toi  
Je me montrerais du doigt  
Et je me foutrais de moi. (« Si j'étais toi », 2002)

Louise Attaque propose dans un style très parlé un double détachement :

Au plafond de ma chambre, j'ai peint des étoiles,  
Le ciel, la pièce, ça l'agrandit

Au couplet suivant, le procédé est repris, créant l'effet

poétique et une belle philosophie du contentement naïf :

Au plafond de ma chambre, j'ai peint un sous-marin,  
La mer, le ciel, ça l'agrandit. (« À plus tard crocodile »,  
2005)

Dans le dernier album de Bénabar, *Rerise des négociations*, 2005, c'est l'ensemble du texte qui est grêlé par une discordance des temps, censée mimer le chaos des souvenirs :

J'ai répondu "présent",  
quand questionne la maîtresse,  
j'en ai eu du chagrin  
et les larmes je les sèche.

\*\*\*

J'apprenais bien après  
la concordance des temps,  
il est déjà trop tard  
parce que je serai grand.

\*\*\*

Quand j'étais écolier  
je serai lycéen,  
mais pour l'instant  
c'était encore loin.

\*\*\*

Dans l'école de musique,  
celle de mon quartier,  
j'étudie le solfège  
et j'avais un cahier.

On pourrait dire en quelque sorte que la chanson assume son oralité. Comme le poème moderne prend la page, sur laquelle il s'écrit et se déroule, « au sérieux » (Jean-Claude Pinson), le chanteur prend en compte son support orateur / auditeur. Un cas de la chanson « Orly » de Brel m'a toujours paru frappant et audacieux : « Tout à l'heure, c'était lui lorsque je disais 'il' ». Le poète vient, dans le deuxième

couplet, rectifier une méprise de l'auditeur au premier couplet. Semblant s'apercevoir que sa première information était incomplète, il précise que « maintenant », « ils pleurent tous les deux » et s'autorise un emploi autonome et métalinguistique du pronom « il » pour surdéterminer la première occurrence. Cet effet de sincérité, de témoignage authentique, de prise sur le vif qui accroît l'émotion de l'auditeur, dénonce en même temps le contrat énonciatif de la chanson. Cette prise de conscience que la chanson reste un discours verbal va permettre une prolifération des changements d'énonciation.

Alors que la chanson traditionnelle donnait toujours à comprendre les discours rapportés par un changement de strophe (et donc un changement de rythme musical) ou un verbe insertif, la chanson moderne va sentir que l'auditeur est prêt pour rétablir les différentes sources de la polyphonie. Ainsi, Souchon place dans « Sous les jupes des filles » que nous venons de citer un ultime vers ironique qu'il emprunte incongrument, créant un effet de surprise, aux pères machistes : « Tu seras un homme mon fils ». Gaëtan Roussel place le dispositif du changement d'énonciation au cœur même de sa construction dans « La brune » :

Hier soir, j'ai flashé sur la brune  
Hier soir j'ai navigué dans la brume  
On est allés sur les quais s'enlacer  
C' matin, c'est Donne-toi la peine de m' regarder  
Fais donc l'effort de te retourner  
J'ai tant de peine à t' regarder  
Mais m'éloigner de vous je voudrais

\*\*\*

Hier soir j'ai décroché la lune  
Hier soir j'ai gravi cent une dunes  
J'ai même poussé jusqu'à l'odeur  
D'un homme qui te revient en sueur

C' matin, c'est Ote donc la tête de l'oreiller  
Fais donc chauffer le jus, s'il te plaît  
Regarde l' café t'as fait déborder  
Mais m'éloigner de vous je voudrais

(« La brune », *in* Album Louise Attaque, 1997)

Dans chaque strophe, une répartition s'installe entre des vers qui présentent au passé composé les actions de la veille et les propose, fictivement (?) en discours au partenaire de nuit, sûrement « la brune » du titre et de la première phrase, et des vers qui remplacent les actions du « matin » au présent par de possibles phrases au discours direct : possibles car il n'est pas certain qu'elles aient toutes été prononcées aussi directement dès le lendemain de la rencontre amoureuse. Et c'est encore tout le bénéfice de cette juxtaposition / imbrication libre des discours : est-ce seulement des paroles masculines ou émanent-elles aussi de l'autre partenaire, *animal triste* ? Où s'arrêtent leur verbalisation ? Et que penser du dernier vers épiphorique qui passe soudainement à un voussoiement très distant, preuve apparente qu'il s'agit là d'une pensée rapportée ? Bref, le discours direct libre permet des hésitations, des glissements, des imbrications très riches sur le plan de l'ambiguïté psychologique. Le chanteur Bénabar utilise beaucoup cette souplesse dans son troisième album *Les Risques du métier* (2003, « Monospace », « L'itinéraire ») mais aussi dès le précédent (et deuxième), en 2001, dans la chanson « Bon anniversaire » :

À 5 dans la cuisine  
Face à l'évier face à la mer  
Week-end en Bretagne  
C'est mon anniversaire  
Où sont les assiettes ? Où sont les couverts ?  
Elles sentent pas un peu bizarre les praires ?

Dans l'album *Menteur* (2005) de Bruno Cali, une chanson douce évoque une liaison dénaturée entre un garçon, le chanteur, et une vieille dame de 82 ans, appelée "Roberta" dont il parle à la troisième personne. Pourtant au milieu des quatrains du poème, le locuteur cède, sans prévenir l'auditeur, la parole à cette majestueuse vieille dame indigne et tout en maintenant les rimes abandonne pour un temps le schéma rythmique :

Dans les allées du cimetière  
Où nous promenons sa mémoire  
Au fil des noms sur les pierres  
Elle comme il était cocu son mari  
Et lui lui quel salopard

Forme littéraire articulée, les textes de chanson lèvent, comme c'est le cas ici chez Cali par l'élocution de l'interprète, les éventuelles incompréhensions de l'auditeur. Bénabar dans « Je suis de celles » (ou dans « Dis-lui oui ») crée un véritable poème conversation en ne maintenant que les paroles de l'interlocutrice et en laissant supposer les interventions masculines intercalées :

Tiens, qu'est-ce que tu fais là ?  
C'est moi, c'est Nathalie  
Quoi tu m'reconnais pas  
Mais si

\*\*\*

On était ensemble au lycée  
C'est vrai, j'ai changé  
J'ai des enfants, un mari  
Bah quoi, t'as l'air surpris"

(Album *Les Risques du métier*, 2003)

Signalons surtout que ce goût de l'ellipse, du vulgaire, du coq à l'âne, de l'immédiateté ne se retrouve pas que dans les chansons engagées ou les chansons de la réalité quotidienne. D'ailleurs il faudrait analyser ce phénomène qui a tendance à servir de critique aux détracteurs de la chanson actuelle. La transformation du quotidien en événementiel à teneur plus ou moins poétique n'est pas vraiment une norme de la chanson à texte des années 2000 même si elle fait en partie la matière première de chanteurs comme Vincent Delerm ou Aldebert (ce qui serait aussi à contester). Certes l'investissement du lyrisme par la chanson de variété, alors qu'autrefois le folklore était plutôt réaliste et social, oblige beaucoup de chanteur poète à se démarquer vers le réalisme ou vers un apparent prosaïsme, qui deviennent par là même des marqueurs puissants de poéticité (Delerm, Bénabar, Juliette, Sansévérino, Aldebert). Pourtant, l'extrême contemporain de la chanson française laisse la place à une vague lyrique, nouvelle sauce, peut-être inspirée en partie de Francis Cabrel : Miossec, Arthur H, Carla Bruni, Cali. Chez ce dernier, la métaphore réapparaît presque à outrance dans une chanson comme « Je sais » sur l'album *Menteur* (2005) et l'amour est l'objet de nombreuses formules personnifiantes :

Notre amour a les lacets défaits (« La lettre », 2005)

Notre amour fatigué s'est allongé lui-même dans le corbillard (« J'ai besoin d'amour », 2004)

Ce qui semble faire point commun dans toutes ces attitudes du chanteur poète contemporain, c'est donc une revendication, consciente ou inconsciente, de la popularité. Qu'elles soient lyriques ou réalistes, les chansons actuelles cherchent la proximité et la connivence avec l'auditeur en lui

donnant l'illusion d'un lexique et d'une syntaxe familiers et en créant un style « coin de table », « conversation à l'arrach' », qui cherche le négligé de l'intimité. Alain Souchon a, par exemple, légitimé l'introduction des marques de produits de consommation dans ses chansons depuis « Foule sentimentale » (1994) jusqu'à 2005. Cette infraction prosaïque s'est répandue chez tous les auteurs contemporains, condamnant pourtant leurs textes à une compréhension éphémère et à un phénomène de mode. Signalons les références étroites de Vincent Delerm dans « Quatrième de couverture » (Album 2004), etc.

#### **4. L'intertextualité, gage d'une autonomie esthétique.**

La chanson s'anoblit et s'émancipe de la poésie. Longtemps, de Trenet à aujourd'hui, les rares références intertextuelles que se permettait le chanteur étaient avec la poésie, cherchant par cet hommage pieux à se vassaliser (Barbara et Verlaine ou Rimbaud, Gainsbourg et Prévert, Lavoine et Apollinaire, Sardou-Delanoé et La Fontaine, Françoise Hardy et Ronsard, Sansévérino et « Le dormeur du val »). C'est certainement encore le sentiment de Maxime Leforestier lorsqu'il prête sa voix aux poèmes de Georges Brassens, comme lorsque ce dernier empruntait des textes à Villon ou Aragon. Mais dans ce dernier exemple, c'est un chanteur poète qui devient la référence et peut-être faut-il y voir le signe d'une sacralisation.

Tout de même, longtemps de Brel à Barbara, le chanteur ne revendique pas une place de poète et préfère considérer son œuvre comme un art mineur. On citera le mémorable anti portrait de Barbara :

Je ne suis pas une grande dame de la chanson  
Je ne suis pas une tulipe noire

Je ne suis pas poète [...]  
Je ne suis pas une intellectuelle

(Programme de l'Olympia 69)

On renverra aux propos de Brel dans le *Poète d'aujourd'hui* que lui consacre Jean Clouzet chez Seghers en 1964. Gainsbourg, face à Guy Béart, chez Bernard Pivot a marqué toutes les mémoires pour son mépris, un rien provocateur, à l'égard de la chanson. Pourtant, c'était oublier à quel point des écrivains illustres, de Crébillon fils à Victor Hugo, se laissèrent tenter par l'écriture chansonnière. Un exemple de va et vient entre poésie et chanson retiendra particulièrement notre attention : en 1802, Marc-Antoine Désaugiers crée un tube phénoménal avec les deux chansons réalistes « Tableau de Paris à 5 heures du matin » et son pendant, « Tableau de Paris à 5 heures du soir ». Cinquante ans plus tard, ces deux chansons sont encore très célèbres et Baudelaire s'en inspire dans deux pièces des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* qu'il intitule « Le crépuscule du matin » et « Le crépuscule du soir ». Lanzmann écrit tout juste avant mai 1968 pour Jacques Dutronc son célèbre « Il est cinq heures, Paris s'éveille » sur les variations improvisées à la flûte traversière de Bourdin. Pourtant, malgré des interférences bilatérales comme celle-ci, il faut attendre les années 80 pour que la chanson ait conscience qu'elle est elle-même un réservoir au sein duquel elle peut puiser tout autant que dans le tonneau de la poésie purement écrite ; il faut attendre les années 80 pour voir se développer des phénomènes d'auto référence. La chanson s'affiche comme un art à part entière qui a déjà ses propres modèles sans avoir besoin de la poésie officielle pour exister. Décomplexé, le chanteur exhibe sa filiation avec d'autres chanteurs : On pourrait d'abord penser que ce jeu intertextuel ne vise qu'à une auto flagellation, une sorte de dévalorisation

contagieuse dans lesquels les petits cherchent plus petits qu'eux pour se rehausser. C'est peut-être le sentiment de Jacques Brel quand il fait référence dans le refrain d'« Orly » (1977) aux « Dimanches à Orly » de Bécaud (1963).

Mais nom de Dieu / c'est triste / Orly le dimanche / avec ou sans Bécaud

Ou plus récemment d'Aldebert qui reprend la chanson pastorale « le divin enfant » dans le refrain du « bébé » sur l'album *L'Année du singe*, 2005.

Ou de Clarika qui termine le premier couplet de la chanson « Ne me demande pas » (*Joker*, 2006) par une référence à un titre très « Peace and love » et assez démodé de Francis Cabrel : « Elle écoute pousser les fleurs ».

Les exemples pourtant où la référence discrète vise à l'hommage sont très nombreux. Dans « Au ras des pâquerettes » (1999), Alain Souchon semble soutenir la polémique entamée par Julien Clerc et David Mac Neil autour des « seins de Sophie Marceau » dans « Assez... Assez », un peu plus tôt. En 2001, Coralie Clément, sur des paroles de Benjamin Biolay interprète « L'ombre et la lumière » dont les couplets commencent par la formule barbaresque « Un beau jour ou était-ce une nuit ». Bénabar dans l'album *Reprise des négociations* (2005) propose le titre : « Triste compagne » pour décrire la mélancolie, le spleen ou la dépression habituels des poètes et constater que ceux-ci ne lui ont pas laissé un grand choix de formules :

Ce n'est pas le mal de vivre Non, ça, c'est déjà pris

Clin d'oeil conscient, il reprendra un peu plus loin dans la chanson la formule « vaille que vaille » quand Barbara en 1965 dans « Le mal de vivre » créait justement la

troublante locution : « Vaille que vivre ».

Barbara, dont les textes sont si régulièrement pillés a elle-même pratiqué la référence. ainsi elle intitule une chanson de son dernier album « Faxe-moi » et commence par une sorte de refrain titre « Faxe-moi faxe-moi » qui rappelle le « Téléphonnez-me, téléphonnez-moi » de Dutronc-Lanzmann. La chanson de Louise attaque intitulée « La brune » que nous citons intégralement tout à l'heure s'appuie sur « L'éducation sentimentale » de Maxime Leforestier :

Ce soir, à la brume, / nous irons ma brune / cueillir des serments

Enfin l'album *Gibraltar* (2006) d'ABD El Malik, prix Constantin 2006, nous propose de lire, d'entendre et de voir en filigrane les grands standards de Jacques Brel. La chanson « Les autres » progresse comme « Ces gens-là » de Brel : parenté du titre, écho musical, jeu de scène lors du refrain pour désigner derrière soi les autres personnages dénoncés par le texte et tous les mots de la chute :

Mais il est tard, Monsieur. Il faut que je rentre chez moi.

Mais l'intertexte des paroliers actuels peut également rester interne et relever de la simple (mais très efficace) suite. À la manière des « Bonbons » de Jacques Brel qui propose une seconde version ultérieure, des gens comme Renaud (La Pépette) ou Sansévérino (André) proposent des personnages récurrents d'un album à l'autre, avec le souci manifeste de créer un continuum. Cali dans l'album 2005 *Menteur* fait dans la chanson « La lettre » une énième évocation des amours tumultueuses chez des partenaires de génération différente (thème déjà abondamment traité par Barbara). À propos de la différence d'âge de sa compagne qui le délaisse,

il précise : « C'est pas la même que l'autre fois, / celle qui suçait des petits machins », faisant ainsi référence à son insulte dans « Tes désirs sont des ordres » sur l'album 2004 que nous signalions tout à l'heure. Cette autosuffisance, à la fois manière de se suffire à soi-même et indice d'une légitime prétention, trouve certainement son fondement, depuis le début des années 80, dans les regroupements de chanteurs, engagés dans la défense d'une cause humanitaire, et empiétant sur les créations particulières des uns et des autres. Louis-Jean Calvet envisage tout le profit à tirer dans des articles du Français dans le monde (252, 263) de cette mise en commun du répertoire. La chanson française établit par ce biais sa propre anthologie et son échelle de valeur. De même le duo d'artistes, sur le modèle de l'émission *Taratata* de Nagui, donne prétexte à des reprises, des dépoussiérages, des réactualisations qui vouent l'éphémère chansonnier à une soudaine et réjouissante pérennité. Ne peut-on pas aller jusqu'à dire que la nouvelle école de la chanson s'établit en légion ? Tout en revendiquant son évidente diversité, elle fait un corps dans lequel les individualités cèdent la place à une sorte de communautarisme bienséant. Les associations et les comparaisons sont nombreuses : Bénabar dit toujours du bien de Sansévérino, Carla Bruni prête ses textes à Louis Bertignac et interprète avec lui « les frôleuses » sur le dernier opus de l'ex-Téléphone, Albin de la Simone se met en duo avec Jeanne Cherhal pour une chanson de l'album 2005 *J'ai changé*, Raphaël promu par Jean-Louis Aubert interprète la chanson « Sur la route » dans son deuxième album aux côtés de cette prestigieuse signature, Arthur H dans son album 2005 *Adieu tristesse* est rejoint pour le titre « Est-ce que tu aimes ? » par Mathieu Chédid. Surtout, Cali revendique son inspiration de Miossec et fait publier à son côté une interview à deux voix (Bruno Cali / Christophe Miossec, *Rencontre au*

*fil de l'autre*, Le Bord de L'eau éditions, 2006) ; dans *Menteur*, le deuxième titre reprend une chanson célèbre de Miossec « Je m'en vais », qui elle-même s'inspirait des derniers vers de « Ma morte vivante » de Paul Eluard (*Le Temps déborde*).

Une chanson comme « Fan » de Pascal Obispo, outre qu'elle est par elle-même d'une impeccable composition, cite des textes de Michel Polnareff et leur accorde un statut de standards inoubliables qu'à mes yeux ils n'avaient guère auparavant.

Dans cette même perspective d'affirmation et de décomplexion, nous pourrions évoquer le relativement récent enjeu accordé au statut de l'album dans la production des auteurs-interprètes. Beaucoup ont en effet compris l'intérêt qu'ils pourraient tirer de traiter l'album comme un recueil, c'est-à-dire comme l'étape intermédiaire et nécessaire entre la chanson (pièce unique) et l'œuvre. Jean-Claude Pinson, dans le deuxième article du site, ne parlait-il pas des livres de poèmes comme d'une forme longue à la nécessaire architecture d'ensemble. Or jusque là, la quantité de textes épars, sortis uniquement en 78 ou 45 tours, puis en CD 2 titres était loin d'être négligeable dans une carrière. Le titre autonome se voyait après-coup intégré à un album ultérieur de manière contingente ou devenait tout simplement indisponible et restait à l'état de satellite dans la production complète du poète-chanteur. L'album (de 8 à 14 chansons avec une prédilection pour les 10 ou 12 titres) qui regroupe ces pièces distinctes que sont les chansons permet de donner une orientation aux textes inclus : en les regroupant, il les coalise et les fait fonctionner comme des pièces de puzzle. En outre, il agit aussi comme pièce interne de référence dans la carrière complète de l'artiste : il permet de rendre cohérent et progressif le parcours créatif du poète, exactement comme

l'ensemble des recueils de poèmes d'un même artiste peut être étudié sous l'angle de la comparaison / confrontation.

Ainsi, l'album testamentaire *barbara* de Barbara, qu'elle produit un an avant son décès en novembre 96, réactive le thème de la marche particulièrement intensif dans toute son œuvre : il démarre par une chanson autobiographique qui évoque le souvenir douloureux d'un maquisard qui marche vers sa mort, un dimanche, en novembre. A rebours, le dernier titre de cet album reprend un poème plus ancien « Les enfants de novembre », qui marchent vers la lumière, chanson créée en hommage aux mouvements étudiants de 1987. Cet ultime album qui contient à la fois la prémonitoire complainte « fatigue », un texte sur l'hospitalisation « Le couloir » mais aussi la chanson « Le jour se lève encore », affiche par ce mouvement vers l'espoir un optimisme forcené.

Citons encore Louise Attaque pour son dernier album *A plus tard crocodile* (2005) : 18 titres qui retombent à 12 chansons : 1 et 2 identiques, 8, 15 et 16 se répondent, 11, 14 et 17 sont seulement musicales. On sent que la volonté du groupe a été de dynamiter la structure ordinaire : cette démarche étudiée de la construction de l'album marque une nouvelle étape dans la manière dont les chanteurs paroliers s'affirment en tant que poètes réfléchis. Sur ce même album, les textes sont calligraphiés de la main de l'écrivain Gaëtan Roussel, comme l'étaient déjà les textes de Stéphane Sansévérino pour *Le Tango des gens* en 2001 ou de Francis Cabrel pour l'album *Hors saison* en 99. La présence des titres cachés montre aussi le grand intérêt que la nouvelle génération accorde à cette pièce de leur création, à la fois œuvre close et étape. Citons pour exemple l'album *Tu vas pas mourir de rire* de Mickey 3 D ou *Reprise des négociations* de Bénabar qui insère sans en référer sur le

sommaire la chanson « Christelle est une ordure ».

C'est peut-être un détail pour vous mais pour moi, ça veut dire beaucoup. Cela veut dire que les paroliers revendiquent leur statut de créateur et comptent bien continuer de donner à la chanson française la place artistique particulière qu'elle a commencé de prendre à la fin des années 40.