



HAL
open science

Les airs de l'intertexte

Marc Gruas

► **To cite this version:**

| Marc Gruas. Les airs de l'intertexte. Musicologies nouvelles, 2019. hal-04418717

HAL Id: hal-04418717

<https://hal.science/hal-04418717v1>

Submitted on 30 Jan 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Les airs de l'intertexte

Marc Gruas

MCF (HC) Université Toulouse 2 Jean Jaurès
CEIIBA (EA 7412), Centre d'études ibériques et ibéro-américaines

La distinction établie par Gérard Genette entre intertextualité et hypertextualité permet de rendre opératoire une analyse des matériaux de réemploi en jeu dans un corpus de textes de chansons françaises. Elle apparaît également susceptible de nourrir une réflexion musicologique sur les procédés de composition relevant de l'intermusicalité.

Comme le souligne Céline Cecchetto, en tant qu'« espace du *topos* et de la parole mémorielle, la chanson est, entre autres manifestations de la poésie orale, particulièrement perméable à ces procédés d'emprunt, réemplois et réfections¹ » communément regroupés sous l'étiquette d'intertexte ou d'intertextualité. La dimension nécessairement intertextuelle des textes de chansons constituerait d'ailleurs pour Paul Garapon l'une des marques de fabrique de la chanson française d'aujourd'hui « qui ne cesse de citer la chanson d'hier, de se situer par rapport à elle² ». Dans cette perspective, notre étude déjà ancienne³ a tenté de mettre l'accent sur les procédés de réécriture de corpus antérieurs en jeu dans cinquante albums de chanson française publiés entre 2000 et 2005. Notre objet n'est pas ici de remettre l'ouvrage sur le métier mais plutôt de revenir dans un premier temps sur la notion quelque peu passe-partout d'intertextualité à la lumière des travaux passés et présents puis d'illustrer ce concept à partir de quelques exemples significatifs d'interchansons et d'hyperchansons.

L'intertexte, une notion passe-partout

Comme le rappelle Antoine Compagnon, « le terme d'intertexte, ou d'intertextualité, a été forgé par Julia Kristeva pour rendre compte des travaux du critique russe Mikhaïl Bakhtine et déplacer l'accent de la théorie vers la productivité du texte, jusque là perçu de façon statique par le formalisme français⁴ ». Dire que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁵ » revient en effet à « ouvrir le texte, sinon sur le monde, du moins sur les livres, sur la bibliothèque⁶ » et à montrer que « toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature⁷ ». Officialisée en quelque sorte par l'article de Roland Barthes publié dans l'*Encyclopædia Universalis*⁸, la notion d'intertextualité se retrouve en 1976 projetée au premier rang de la scène critique par le numéro spécial de *Poétique*⁹. Dans l'un des articles de cette revue, Laurent Jenny esquisse une tentative de rapprochement entre intertextualité et critique des sources :

contrairement à ce qu'écrit Julia Kristeva, l'intertextualité prise au sens strict n'est pas sans rapport avec la critique « des sources » : l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens¹⁰.

Cette approche, qui met plus l'accent sur la composante relationnelle de l'intertextualité aux dépens de sa dimension

¹ Céline Cecchetto, *Chanson et intertextualité, Eidôlon*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2011, p. 4.

² Paul Garapon, « Métamorphoses de la chanson française » (1945-1999), *Esprit*, Paris, juillet 1999, n° 254, pp. 106-107.

³ Marc Gruas, « La chanson connaît donc la chanson », *Chanson et intertextualité, Eidôlon*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2011, pp. 113-124 et Gruas, Marc et Lenoble, Martine, « La chanson connaît la chanson », <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01844810v1>

⁴ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Seuil, Paris, 1998, p. 117.

⁵ Julia Kristeva, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, réédition coll. Points, p. 146.

⁶ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 117.

⁷ Nathalie Piégay-Cros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p. 7.

⁸ Roland Barthes, « Texte (théorie du texte) », 1973.

⁹ Laurent Jenny, *Poétique*, n° 27, 1976, Seuil, Paris, p. 257-384.

¹⁰ *Ibid.*, p. 262.

transformationnelle, est reprise par Dominique Maingueneau dans *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*¹¹. En définissant l'intertextualité comme l'« ensemble de relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte¹² », l'universitaire français, dans un souci louable de divulgation pédagogique, réduit le concept en question à une imitation ou à une simple reproduction. Refusant cette malencontreuse évolution, Julia Kristeva insiste dans *Le Texte du roman* sur le fait que l'intertextualité est « transposition » ; le texte devient, par le biais de l'analyse intertextologique, « un lieu d'échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris¹³ ».

Cette « dynamique textuelle » est d'ailleurs reprise dans les années 1979-1982 par les travaux d'Antoine Compagnon, de Michael Riffaterre, et de Gérard Genette¹⁴. Dans *La Seconde Main ou le Travail de la citation*¹⁵, Antoine Compagnon inaugure une vaste étude systématique de la pratique intertextuelle de la citation : il la conçoit comme « répétition d'une unité de discours dans un autre discours¹⁶ », la citation étant la reproduction d'un énoncé (le texte cité) qui se trouve extrait d'un texte origine (texte 1) pour être introduit dans un texte d'accueil (texte 2). Si cet énoncé proprement dit reste lui-même inchangé du point de vue de son signifiant, le déplacement qu'il subit modifie son signifié, produit une valeur neuve et entraîne une transformation qui affecte tout à la fois le signifié du texte cité et le texte d'accueil où il se réinsère. En systématisant cette description du processus citationnel, Antoine Compagnon propose de penser ce processus comme modèle de l'écriture littéraire qui serait structurellement aux prises avec la même exigence transformationnelle et combinatoire :

le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...] toute écriture est collage et glose, citation et commentaire¹⁷.

Saisie dans sa nature hybride (à la fois lecture et écriture), la citation est ainsi posée comme ce cas de figure intertextuel par lequel se révélerait un processus beaucoup plus profond dont il ne serait lui-même qu'un effet remarquable : le travail de l'écriture, l'énergie qui circule dans cette structure mobile. Cette approche hyperextensive d'une des formes de l'intertextualité se rapproche d'ailleurs des travaux de Michael Riffaterre dans la mesure où l'auteur de *La production du texte*¹⁸ définit l'intertexte comme « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie¹⁹. » Selon François Goyet²⁰, qui défend l'*imitatio* contre Michael Riffaterre, ce type de définition démontrerait que l'intertextualité serait grisée de la découverte de l'allusion : la vraie question, c'est de savoir si le lecteur voit ou ne voit pas le texte en filigrane.

Voir ou ne pas voir, voilà la question, la seule question proprement rhétorique. Car si le lecteur ne voit pas, l'allusion ne produit aucun effet, elle n'a aucune efficacité [...] Plus brutalement encore : une allusion qui n'est pas vue, une allusion morte, n'est pas une *allusion*²¹.

Ce que l'universitaire valenciennois conteste c'est « le terrorisme de référence » de la théorie de l'intertexte développée par Michael Riffaterre. Il remet en cause une perspective à la fois trop extensive et trop implicite de ce concept. D'autre part, si pour Michael Riffaterre la notion d'intertexte renvoie à un texte caché, le texte sous le texte, qui obligerait « le lecteur à voir toujours l'allusion, et même qu'il y en ait partout, et encore que le texte ne renvoie qu'à du texte²² », à l'inverse pour Gérard Genette, il s'agit plutôt d'identifier un intertexte explicite, clairement démarqué et donc isolable. La notion de transtextualité²³, qui correspond pour le poéticien français à ce que l'on désignait jusqu'alors, à la suite de Julia Kristeva, par le terme d'« intertextualité », inclut cinq types de relations.

- *l'architextualité*, la plus abstraite, qui renvoie à « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier.

¹¹ Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, Paris, 1976, 320 p.

¹² *Ibid.*, p. 30.

¹³ Nathalie Piégay-Cros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 10-11. Pour Julia Kristeva dans *Le Texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* (Mouton-De Gruyter, La Haye-Paris, 1976, p. 68), l'intertextualité désigne en effet « le croisement de la modification réciproque des unités appartenant à différents textes. »

¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, 573 p.

¹⁵ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, 407 p.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979, 284 p.

¹⁹ Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.

²⁰ Francis Goyet, « Imitatio ou intertextualité », *Poétique* n° 80, Novembre 1989, Seuil, p. 313-320.

²¹ *Ibid.*, p. 316.

²² *Ibid.*, p. 319.

²³ Elle « englobe tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes », dit Gérard Genette (*Palimpsestes*, op. cit., p. 7).

- la *paratextualité* ou les relations du texte avec son entourage textuel immédiat (titre, sous-titre, intertitre, préface, avertissement, notes, couverture, épigraphes, interviews de l'auteur, etc.).
- la *métatextualité*, qui correspond à la relation critique, c'est-à-dire à la « relation, on dit plus couramment de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer²⁴ ».
- l'*intertextualité*, qui est restreinte à la présence effective d'un texte dans un autre, comme la citation, la référence, le plagiat, l'allusion.
- l'*hypertextualité*, qui est définie comme « toute relation unissant un texte B (appelé hypertexte) à un texte antérieur A (appelé hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »²⁵.

Dans *Palimpsestes*, Genette propose une classification des phénomènes hypertextuels en articulant deux critères : la nature de la relation (imitation ou transformation de l'hypotexte) et son régime (ludique, satirique, sérieux). Cette typologie des relations transtextuelles aboutit donc à diviser en deux catégories distinctes ce qui est généralement et globalement appelé intertextualité : la parodie, le pastiche, le travestissement, la charge, la transposition et la forgerie appartiennent à l'hypertextualité²⁶ et se trouvent en conséquence séparés de la citation, du plagiat et de l'allusion qui sont des relations strictement intertextuelles. Par ailleurs, à l'inverse de Michael Riffaterre et d'Antoine Compagnon, Gérard Genette, en définissant l'hypertextualité, opère une sorte de restriction de champ dans la mesure où « la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte sera à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle²⁷ ». Dès lors, le caractère hypertextuel d'un texte ou d'une œuvre ne sera donc pas une question d'interprétation, mais il s'inscrira explicitement dans ce texte ou dans cette œuvre, à travers son titre et d'autres éléments paratextuels. Comme le souligne Nathalie Piégay-Cros,

ce dont il s'agit, ce n'est pas de révéler un hypotexte caché et sa signification mais de montrer la nature de cette relation et de l'analyser d'un point de vue pragmatique²⁸.

On le voit, tout en mettant fin aux conceptions extensives de l'intertextualité, *Palimpsestes* laisse à leur place les principales recherches intertextologiques. On ne peut pas dire, pourtant, que cette clarification notionnelle fit immédiatement l'unanimité. Paru en 1982, *Palimpsestes* n'a produit ses effets que lentement. L'efficacité de ces clivages s'est cependant imposée dans la plupart des recherches intertextologiques engagées dans le courant des années 1980, et certains travaux ont contribué à perfectionner ses propositions définitionnelles.

Concernant l'intertextualité, dans *La pratique intertextuelle de Marcel Proust dans "À la recherche du temps perdu"* : *les domaines de l'emprunt*, Annick Bouillaguet met en évidence la possibilité de systématiser le domaine de définition de l'emprunt intertextuel par le croisement des deux notions de « littéral » et d'« explicite ». Ainsi, selon l'universitaire française, la *citation* est définie comme un emprunt littéral et explicite, le *plagiat* est pour sa part littéral et non explicite, une citation inavouée ; à l'inverse, la *référence* est non littérale et explicite, tandis que l'*allusion* est non littérale et non explicite²⁹.

La réflexion de Tiphaine Samoyault³⁰ sur l'intertextualité, qui s'inscrit dans la lignée des travaux de Gérard Genette, permet d'identifier deux modes d'intégration du texte antérieur dans le texte d'accueil : l'installation ou la suggestion. Cette nouvelle classification des phénomènes intertextuels permet tout d'abord de distinguer deux types de références – l'une *précise* assimilable à la citation canonique, l'autre *simple* proche de l'allusion. La *référence précise* suppose la mise en place de plusieurs matériaux visibles, comme le titre et le nom de l'auteur ou le nom d'un personnage et le nom de l'auteur ; elle relève comme la citation marquée ou canonique de l'intégration-installation. À l'inverse, dans la *référence simple* et l'*allusion* qui appartiennent à l'intégration-suggestion, la présence de l'intertexte est suggérée, sans être développée et « exige une mise en œuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de son imagination des rapprochements ». Repérable par la seule mention d'un nom (d'auteur, de mythe, de personnage) ou d'un titre, la *référence simple* « présente un intertexte dilué, presque interminable et se confond avec l'allusion qui est rendue présente par un certain nombre d'indices textuels vagues ». Ce matériau de réemploi intégré ou bien suggéré est à l'origine de ce que l'on est tenté d'appeler des interchansons.

²⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit. p. 11.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ Voir le tableau général des pratiques hypertextuelles dans *Palimpsestes*, p. 45.

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁸ Nathalie Piégay-Cros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 15.

²⁹ Cf. Annick Bouillaguet, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, Novembre 1989, Paris, Seuil, p. 487-489.

³⁰ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité – Mémoire de la littérature*, Nathan Université, Paris, 2001, 127 p.

Un air d'interchanson

Ces réflexions stimulantes sur l'intertextualité prise au sens strict nous ont permis dans notre corpus d'identifier des emprunts aux formes guillemetées relevant de l'intégration-suggestion chez Almaz³¹ et Mathieu Boogaerts³². Chez le premier, dans « Universel », la citation accompagnée de la mention précise de l'auteur est un élément constitutif de la métaphore filée autour du coup de foudre ressenti par l'interprète :

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

Pour Mathieu Boogaerts, le nom de Michael Jackson métonymiquement restitué dans le corps du texte d'accueil permet de reprendre *ipsis verbis* l'un des titres cultes de l'auteur-compositeur-interprète américain (« Just can't stop loving you ») qui contribue au climat de réminiscence nostalgique se dégageant de l'ensemble du texte autour du sentiment amoureux :

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

Cette exposition du texte antérieur dans le texte d'accueil est néanmoins limitée, les compositeurs-auteurs-interprètes de notre corpus privilégient plutôt l'intégration-suggestion du texte source dans le texte cible, obligeant le récepteur de la chanson à (re)connaître les références simples et les allusions pour accéder pleinement au sens du texte d'accueil. Ce procédé de suggestion du texte antérieur est repérable dans les sept allusions répertoriées dans les albums des Wampas³³ et de Magyd Cherfi³⁴ qui plongent l'auditeur/lecteur dans un univers particulier. La désillusion qui se dégage de la lecture/écoute de « En enfer » de Magyd Cherfi est renforcée par la convocation du célèbre air révolutionnaire « Ça ira » de M. Ladré qui inscrit cette mélodie dans la tradition libertaire de la chanson française, à la façon de Léo Ferré, Jean Guidoni ou encore de Henri Tachan. Le dialogue instauré entre un bref extrait optimiste de Annie Cordy « ça ira mieux demain » et sa reprise partielle sous forme interrogative de « Ça ira pour qui ? » participe à la critique du monde des adultes, monde qui refuse la spontanéité de l'enfance et se protège derrière des conventions :

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

La figure de l'allusion dans cette chanson engagée s'apparente d'ailleurs à celles habilement convoquées par le groupe punk Les Wampas dans « Comme un Kenyan » mettant en scène le chanteur Paul Personne. Disséminé à travers le texte, le prénom Paul incarne un personnage fictif auquel le narrateur s'identifie fortement :

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

Cette instance narrative semble par la suite faire référence à un personnage bien réel : Paul Personne, en personne (sic) ici interpellé : « Tu sais Paul Personne ne comprendra jamais/Ton secret comment tu fais comment tu fais. » Cette référence teintée de reproche à l'endroit du chanteur français reste néanmoins à mots couverts, tant il est vrai que l'on peut lire dans la phrase suivante le mot « personne » comme un pronom indéfini en plaçant la césure après « Paul » : « Tu sais Paul / Personne ne comprendra jamais/Ton secret comment tu fais comment tu fais ». Si effectivement, l'allusion met à contribution, de façon ponctuelle, la culture musicale de celui qui lit et/ou écoute ces textes, il n'en est pas moins vrai que les références simples ne peuvent laisser indifférents les récepteurs de ces messages. Du point de vue fonctionnel, il semble que la référence simple dans l'ensemble du corpus répond à la fonction d'amplification définie par Stephan Morawski dans « The Basics Functions of Quotation ». En effet, ces emprunts servent de preuve, ils agissent pour l'auteur comme une sorte d'instrument chirurgical qui va servir une partie de son argumentation personnelle, ou comme un tremplin pour des spéculations qui vont dans le même sens, ils vont servir à renforcer les termes dans lesquels il pose le problème ou avance une réponse.^{35*}

³¹ Almaz, *Almaz*, 2002, Kiron Commotion.

³² Mathieu Boogaerts, *Tôt ou tard*, 2000, 2002, Warner Music.

³³ Les Wampas, *Never trust a guy who after having been a punk is now playing electro*, 2003, Atmosphériques.

³⁴ Magyd Cherfi, *La Cité Des Etoiles*, Mars 2004, LKP.

³⁵ Stefan Morawski, « The Basic Functions of Quotation », *Sign, Language, Culture, Janua Linguarum*, Serie I, La Haye-Paris, Mouton, 1970, p. 690-705.

Pour s'en convaincre, il suffit de réécouter « Tes parents » de Vincent Delerm³⁶, où la référence au chanteur Joe Dassin participe à l'élaboration de l'un des portraits imaginaires des parents de Chloé, ici un couple issu d'un milieu modeste caractérisé par la mention aux « soirées Spécial Joe Dassin » :

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

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

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

Dans « Les filles de 1973 ont trente ans », les références à Balavoine (« celles qui ont pleuré Balavoine ») et à Eric Serra (« celles qui disaient Eric Serra ») sont des éléments essentiels du portrait collectif brossé par l'artiste des femmes de sa génération. Le texte « Veruca Salt et Franck Black » n'échappe pas à ce mode particulier de suggestion du texte antérieur, tant il est vrai que la mention faite au groupe punk irlandais permet dès l'incipit d'inaugurer une structure d'opposition s'articulant autour du « Tu as dit » féminin et du « J'ai pensé » masculin qui domine l'ensemble du texte : « Tu as dit j'écoutais Veruca Salt et Franck Black/ J'ai pensé il faudrait / Lui offrir 10.000 maniacs. » On le voit avec ces quelques exemples, les auteurs de ces « interchansons » s'apparentent à cet « homme aux ciseaux³⁷ » qui « lit avec un crayon à la main, recopie dans son calepin pour tracer en quelque sorte à chaque lecture le patron de la découpe³⁸. » Ce travail de découpage du texte antérieur, son intégration ou sa suggestion au sein du texte d'accueil impliquant nécessairement une décontextualisation du texte source est bien différent de celui en jeu dans de nombreux textes pour lesquels les auteurs composent de véritables « hyperchansons ».

Un air d'hyperchanson

Il est aisé de constater que la relation de transformation en régime ludique (parodie) et satirique (travestissement) domine l'ensemble du corpus étudié. Bénabar, par exemple, dans son album de 2003³⁹ a recours à l'une de ces formes de réécriture : la parodie. Dans « Majorette », l'artiste détourne la célèbre mélodie de Gavroche « je suis tombé par terre c'est la faute à .../... dans le ruisseau c'est la faute à... » en vue de faire le portrait d'un Gavroche du XXI^{ème} siècle, non plus français comme à l'époque de Victor Hugo, mais malien, et en proie aux exactions des Thénardiens d'un nouveau genre, les propriétaires des immeubles parisiens soutenus par la politique municipale discriminatoire en matière de logement. Dès lors, la référence aux *Misérables* de Victor Hugo et la réécriture de la chanson de Gavroche semblent être un passage obligé pour le chanteur qui prend la défense des plus démunis, engagement d'un artiste reprenant à son compte (de façon ironique) la thématique de la contestation qui réapparaît cycliquement dans la chanson au gré des soubresauts du mouvement social. La chanson traduit avant tout l'air du temps :

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

Mais les chanteurs travestissent également les paroles de leurs aînés ou de leurs contemporains. On pense à Enola qui s'en prend au romantisme sirupeux de « La vie en rose » d'Edith Piaf dans sa composition nihiliste « La vie en rosse » parue dans l'album « Figurines »⁴⁰ :

Tout à votre aise/ vous pourrez d'un trait/ Peindre ma vie en rosse/ Convier les nuages/ Noircir le tableau : /Désert et champs de bosses/ J'entends/ Crier, pleurer/ J'entends hurler/Je n'y suis pour personne.

Ce processus de transformation en régime satirique se retrouve chez Pierpoljak qui se moque ouvertement de la chanson enfantine « des jolies colonies de vacances » « un kilomètre à pied » en revisitant les souvenirs de son enfance malheureuse dans la chanson « Maman »⁴¹ :

³⁶ Vincent Delerm, *Kensington Square*, 2004, Tôt ou tard.

³⁷ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 27.

³⁸ *Ibid.*, p. 20 et 28.

³⁹ Bénabar, *Les risques du métier*, 2003, Zomba Records France.

⁴⁰ Enola, *Figurines*, 2002, BMG.

⁴¹ Pierpoljak, *Je fais c'que j'veux*, 2000, Barclay.

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

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

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

Il n'est pas rare d'ailleurs que le procédé de travestissement s'accompagne d'un mouvement plus large de parodie du texte antérieur. Le groupe toulousain Zebda, dans « La fête » tirée de l'album *Utopie d'occase*⁴², fait sien le texte de Chantal Goya « ce matin un lapin a tué un chasseur » en lui imprimant une marque personnelle originale tant au niveau sémantique que formel (tuer vs taquiner). La transformation vise à détourner l'hypotexte pour le moquer tout en se plaçant sous le mode de l'auto-dérision, comme pour mieux revendiquer un état de bien-être adjectivé par la référence précise à la mélodie de « La vie en rose » d'Edith Piaf : « Qu'est-ce qui se passe dans ma prose ce matin /Un chasseur s'est fait taquiner par un lapin/Je vois la vie en rose non de non ».

En somme, d'un point de vue de l'hypertextualité, force est de constater que les structures de transformation du corpus antérieur occupent une place importante, reléguant la relation d'imitation à un rôle mineur. Il n'empêche que dans ce corpus nécessairement restreint, le groupe Art Mengo s'essaye dans « Monsieur Claude »⁴³ à imiter l'écriture atypique du chanteur toulousain dans le but louable de lui rendre un hommage appuyé. Le véritable pastiche de genre qui résulte de cet exercice ô combien périlleux (« Et Monsieur Claude qui nougaronne/Qui nougaronne intra-murs roses ») traduit cette réelle capacité de la chanson française à explorer de nouveaux types d'écriture alliant tradition et modernité tout en prenant ses distances avec le nombrilisme typique des professionnels du show-business qui abusent des structures d'auto-référence⁴⁴.

À l'issue de ce bref exposé, il semble démontré que la conception genettienne ici brièvement rappelée fournit des éléments d'analyse pertinents susceptibles de rendre compte des procédés de composition en jeu dans le genre musical de la chanson française. Puisse ce bref rappel à cette « simple » distinction opératoire entre intertexte et hypertexte fournir au musicologue des éléments susceptibles de nourrir sa réflexion dans les domaines de l'intermusicalité et de l'intermélodicité.

⁴² Zebda, *Utopie d'occase*, 2002, La Tawa.

⁴³ Art Mengo, *La vie de château*, 2003, Kabassa Prod.

⁴⁴ On pense en particulier au titre « Docteur Renaud - Mister Renard » (Renaud, *Boucan d'enfer*, 2002, Virgin Records) dans lequel Renaud fait explicitement référence dans le premier vers à l'album Gainsbourg / Gainsbarre de l'homme à la tête de chou.