

Popularité et mémoire dans la chanson française de la fin du siècle

Analyse croisée de trois albums de Têtes Raides, Les Ogres de Barback, Weepers Circus

Au moment où les institutions de la culture renforçaient la politique des quotas de la chanson française en 1996, les Têtes Raides¹ sortaient leur cinquième album, *Le bout du toit*. Moins d'un an plus tard, les jeunes groupes que sont les Ogres de Barback² et les Weepers Circus³ sortaient, eux leur premier album, respectivement *Rue du temps*, et *Le fou et la balance*. A l'orée du nouveau siècle, ces trois groupes cristallisent une nouvelle conception de la popularité dans les terres de la chanson française. Les trois albums sont comparables sur plusieurs plans : celui de la forme et de la durée (ils comptent chacun entre 14 et 17 titres⁴, d'une durée totale comprise entre 45 et 53 minutes, et comportent tous au moins deux morceaux instrumentaux⁵), celui de la technique instrumentale, exclusivement acoustique pour les trois albums. Par ailleurs, ils ont construit une sociabilité musicale commune : TR fait figure de grand frère pour les OB, qu'ils invitèrent dès leurs débuts à faire la première partie de leurs concerts⁶ ; le saxophoniste de TR a participé à l'avant dernier album des WCS⁷, qui chantent eux-mêmes en duo avec les OB dans un précédent album⁸. Leur conception de la chanson en acte est caractérisée négativement par un refus délibéré de la starification, et positivement par la création revendiquée d'une proximité avec un public qu'ils cherchent à rencontrer (par l'expérience de la scène) avant d'en faire un interlocuteur médiatisé. La recherche de ce nouveau rapport au public est marquée dans les oeuvres par l'idée d'une modernité visiblement associée à un héritage, un passé, clairement revendiqués⁹. Je voudrais étudier les différentes modalités de présence de ce passé vivant, pour fonder par une sorte de sémiologie de la mémoire la popularité de cette nouvelle génération de chanson et de chanteurs. On dégagera, en miroir, d'abord un fonctionnement de type intertextuel (au niveau microstructurel) qui met les œuvres en relation sémiologique avec d'autres œuvres mais aussi avec une ou des tradition, et un fonctionnement dialogique (macrostructurel), qui renvoie à la tradition comme univers topologique, celui de « lieux communs ». Dans ces relations, le point commun de ces réseaux sémiologiques est leur fonctionnement mémoriel : chacun interroge le genre chanson sur sa capacité à être une manifestation du « plus ancien ». Est-ce pour cela qu'elle est une musique « populaire » ?

1. La chanson intertextuelle

Parce que la chanson est un tissu de signes, une des caractéristiques fondamentales de son fonctionnement mémoriel est sa nature intertextuelle, qui permet de la comprendre comme *productivité*¹⁰ : « l'intertextualité produit la signifiante, alors que la lecture linéaire [...] ne produit que le sens »¹¹. Cette signifiante existe aussi dans la chanson.

¹ Désormais désignés par le sigle TR.

² Désormais désignés par le sigle OB.

³ Désormais désignés par le sigle WCS.

⁴ 17 dans *Le bout du toit*, 14 dans *Rue du temps* et *Le fou et la balance*.

⁵ 3 dans *Le bout du toit* et dans *Rue du temps*, 2 dans *Le fou et la balance*.

⁶ Voir l'interview de Nicolas Burguière, diffusée sur le site www.forx.fr/post/2006/10/17/Linfluence-Tetes-Raides

⁷ Voir *Le président de la lune*, sur l'album *Faites entrer* (Philips/Universal, 2004)

⁸ Voir la chanson 3 – 0, dans l'album *Terrain vague* (Irfan Le Label, 2004)

⁹ Voir la biographie officielle des OB : « Les Ogres de Barback sont les quatre premiers enfants d'une maman mélomane et d'un papa musicien qui aimait à accrocher des instruments au mur de leur maison, au sein de laquelle résonnaient les notes de Brassens, Perret, Brel ou Ferré. [...] Nous sommes à la fin des années 1980. Renaud est toujours anarchiste, Têtes Raides existe déjà depuis quelques années et la vague du rock alternatif n'a pas fini de déferler sur la jeunesse hexagonale. Il est important de noter ici que tous ces artistes ont pris place auprès des maîtres précités au sein du panthéon musical de la fratrie Burguière. Et que c'est toujours au cœur de cette culture mixte que se nourrissent les compositions des ogres, à laquelle il faut évidemment ajouter les musiques tziganes, reflets d'un mode de vie dans lequel ils se retrouvent. [...] Le schéma traditionnel album/tournée promotionnelle ne trouve aucune application chez eux », citée sur le site www.lesogres.com, ou encore la position des WCS : « Ces disques [leurs deux premiers] sont très influencés par les pays de l'Est, la tradition manouche, yiddish et médiévale (extrait de leur biographie officielle publiée sur leur site Internet www.weeperscircus.com).

¹⁰ Voir sur ce point l'article « Texte » de Roland Barthes dans *Encyclopédia Universalis*.

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1982, p.9.

A. Les palimpsestes chansonniers

Dans sa dimension intertextuelle, le fonctionnement mémoriel spécifique à ces trois albums est en premier lieu « palimpsestique » ou hypertextuel. En effet, plusieurs chansons sont « dérivées d'une oeuvre antérieure, par transformation ou imitation »¹². La nature sémiologique de toute relation intertextuelle permet d'étendre une analyse de ce type au delà du seul texte. On considèrera la notion d'hypertextualité comme la connexion liant deux systèmes signifiants, qui ne sont pas forcément de nature exclusivement textuelle, dont les rapports sont analysables en terme de relations (transformation et imitation) et de régimes (ludique, satirique, sérieux)¹³. Le point nodal de cette transformation est le passage du texte à la chanson ou le passage d'une chanson à l'autre. C'est la construction de la sémiose¹⁴ qu'il faut analyser pour saisir comment le genre chanson active la mémoire des textes.

a. La mise en chanson

TR mettent en musique un texte de Robert Desnos (*L'amour tombé des nues*). Le régime qui unit les deux unités (texte et chanson), serait à placer du côté d'une transposition (transformation en régime sérieux), car ce n'est pas un poème, mais bien un texte destiné à devenir chanson¹⁵, dont il faut réaliser une virtualité fonctionnelle¹⁶. Ensuite, sur le plan thématique, le texte de Desnos convoque un Moyen-Age topique :

« Un samedi du Moyen-Age
Une sorcière qui volait
Vers le sabbat sur son balai »

L'ensemble de l'historiette devient alors signifiante dans un contexte mémoriel : la sorcière, le bûcher, les présidents du Châtelet, sont les signes d'un univers figé, mais dont l'imaginaire est toujours actif.¹⁷ La transposition de cette « histoire ancienne » réalise la virtualité ludique du texte, dont le point de départ est un jeu de mot¹⁸, mais cette démarche n'est pas celle d'une illustration. Elle est bien davantage celle d'un travail sur la mémoire. L'astuce du gimmick de départ¹⁹, que reprennent en écho les saxophones avant chaque refrain, les effets de section rythmique (roulements de cloches de claves), mais également les effets de claudication ligne mélodique du couplet²⁰, sont autant de procédés

¹² Ibid, 4e de couverture

¹³ J'emprunte la typologie des relations hypertextuelles à Gérard Genette, *ibid*.

¹⁴ Reprenant Paul Zumthor, Stéphane Hirschi parle de « sémiose organique » à propos de la chanson. Stéphane Hirschi, *Chant contre silence*, Librairie Nizet, Paris, 1995, p.27.

¹⁵ Robert Desnos, *Les Voix intérieures, Chansons et textes critiques*, L'Arganier, Paris, 2005 [1987], p.78. Robert Desnos fut auteur de chansons, surtout dans la décennie des années 1930. Elles sont publiées *in extenso* en 1987, accompagnées d'extraits de ses critiques musicales. Pour l'importance de cette écriture dans le parcours poétique de l'auteur, voir la préface à l'édition citée.

¹⁶ La présence de refrains dans le texte témoigne en effet de sa « visée chanson ».

¹⁷ Le choix de ce texte est significatif en lui-même : de la même époque date une autre chanson de Desnos, *Vous tombez des nues*, variation (ou origine ? Il n'existe pas d'édition scientifique de ces chansons, les problèmes de datation demeurent) de la précédente, beaucoup plus courte et dans laquelle est perdue tout la référence à l'imaginaire médiéval. Voir Robert Desnos, *op. cit.*, p.78-82

¹⁸ Lucienne Cantaloube – Ferrieu fait du jeu le fondement de la popularité des chansons écrites par Desnos : « La destination populaire des chansons écrites par Desnos s'affirme d'abord par leur caractère généralement ludique et humoristique ». in Robert Desnos, *op.cit.*, Préface, p.17. A propos de *L'Amour tombe des nues* : « texte qui tout entier repose sur une rime-calembour souvent indéfiniment répétée », *ibid*, p.18.

¹⁹ Des appoggiatures brèves au piano sur la dominante.

²⁰ La frontière entre le comique et le tragique tend à s'estomper dans l'esthétique de la claudication. Dans la chanson *Des accords*, la première où le groupe fait œuvre de parole « engagée », les déséquilibres rythmiques renvoient comme en des miroirs les tremblements du monde et ceux de la musique « non parfaite » :

« Un accord judéo-palestinien
un accord judéo-vaticanien
un accord de guitare un peu faux
un accordéon à claudications »

d'identification, de particularisation de la chanson nouvellement créée. Le cliché médiéval, sommairement signifié par le texte, est en fait un « prétexte » : le jeu premier avec la mémoire commune permet toutes les fantaisies possibles dans le dévoilement des processus chansonniers. *L'amour tombe des nues* est une chanson « nue ». Fortement articulée au sentiment de « temps compté »²¹, la chanson sursignifie les transitions entre couplets et refrains, moments décisifs de mise en jeu de la fonction mémorielle : un coup de cymbale, un *glissando* au piano, un point d'orgue sur la quarte augmentée (la#). Les onomatopées structurent l'accélération de la strophe, que reprennent les carrures du couplet (5 mesures, puis 2 fois 2). « Le plaisir de l'intertexte est aussi un jeu »²², disait Gérard Genette, et choisir le jeu pour la mise en chanson du cliché, s'est mettre à nu son inscription dans la mémoire collective, et à plus grand échelle, déshabiller les structures mémorielles de la chanson

Les WCS s'amuse aussi en transposant Villon (*Ballade de la belle heaumière aux filles de joie*). L'auteur est avant tout une des premières figures littéraires de la conjonction entre culture savante et culture populaire (au sens restreint) et donc une porte d'entrée toute indiquée pour renouveler la réflexion sur la notion de popularité. La mise en chanson s'opère d'abord par une restructuration du matériau textuel. Certes, le poème a une forme fixe qui comporte un refrain ; mais pour accentuer davantage la scission couplet/refrain qui rend sensible la dimension itérative et donc mémorielle d'une chanson, c'est l'envoi tout entier, « Filles, veuillez vous entremettre... » qui est transformé en refrain²³. La rupture est alors totale. Pour les couplets, des violons aux accents rustiques²⁴, une ligne de basse qui combine un bourdon et l'utilisation du mode rythmique anapestique, et une ligne mélodique égrenée sur un lancinant intervalle de quarte : tout ceci renvoie à un archaïsme certain. Pour le refrain en revanche, une voix plus lyrique, un tempo plus lent, des cordes jouées *legato*, une ligne mélodique conjointe, une harmonie clairement tonale, qui renvoie largement à la musique « classique ». Ces deux ambiances fonctionnent séparément comme signes d'un intertexte musical, et conjointement comme marqueurs de la séquence de temps compté qui correspond à l'alternance couplet/refrain. En outre, du côté du chanteur, la valeur performative du texte s'impose face à son hypothétique valeur littéraire, qui n'intéresse finalement pas la chanson ; l'effet structurel de contraste intervient enfin, dans la dimension ludique, comme une réalisation du discours ironique de la tenancière qu'anime Villon. Le souffle de la chanson est à chercher dans la création d'une performance de la référence, une performance mémorielle.

Faire d'un texte, choisi comme référence au « plus ancien » de la mémoire collective, une chanson, semble avoir pour corollaire le dévoilement à outrance des processus mémoriels qui caractérisent l'objet chanson. La monstration de la mémoire est ici la pierre d'achoppement de la popularisation.

b. Reprises

Reprendre une chanson, c'est remettre en question de manière frontale *l'anima*, le souffle qui fait vivre une chanson. La chanson reprise est fondamentalement autre. Dans les albums qui nous concernent, le fonctionnement hypotextuel des chansons existe à la « puissance deux » : le feuilleté des couches de signes est déjà présent dans la chanson première : autant d'appels à une mémoire « consciente ».

Les OB font de leur reprise un morceau caché dans la dernière piste : esthétique du « bonus », privilège aux auditeurs attentifs que de profiter de ce souvenir ? En chantant *Léo*, une chanson du groupe Les VRP²⁵, les OB s'inscrivent clairement dans l'influence du mouvement alternatif de la fin

²¹ Stéphane Hirschi, « Les mises en chanson de Rimbaud : les textes et le mythe », in *Poésie et musique*, C.A.E.L., Université de Rouen, printemps 1999, pp. 41-54.

²² Gérard Genette, *op. cit.*, p.557.

²³ Pour la mise en musique de la *Ballade des dames du temps jadis*, Brassens avait également mis l'accent sur la présence du refrain, en répétant sur une mélodie différente les deux derniers vers de chaque strophe, dont le vers-refrain canonique de la forme « ballade », situé en position finale de chacune.

²⁴ Joués avec frottements appuyés de l'archet pour faire comme un effet de vielle à roue

²⁵ Groupe de chanson française actif de 1988 à 1993.

des années 1980²⁶. Faire de leurs chansons des musiques populaires passe ainsi par l'inscription au cœur d'un collectif grâce à un objet-chanson identifiable. Mais la chanson elle-même est hypertextuelle : elle est un pastiche (une imitation ludique) de chanson réaliste. Ensuite, la re-création de la chanson par les OB est fondée sur un ensemble de signes phonographiques, qui visent à détemporaliser la chanson : elle est enregistrée en « mono », et des parasites, censés imiter les crachements des 78 tours, ont été rajoutés. La popularité se construit ainsi de la même manière qu'au Moyen-Age, où les chansons popularisantes (pastourelle, malmariées...) ménageaient leurs propres effets de trompe l'œil : l'hypertexte permet à la chanson de « recréer l'illusion de son propre passé »²⁷.

Le WCS, en réinterprétant *Landry*, offre une manière privilégiée d'interroger les rapports entre popularité, tradition et folklore. *Landry* est en effet une chanson de la tradition orale savoyarde, qu'enregistra le groupe Malicorne dans son album *Colin*²⁸. Il est important de resituer le travail du groupe dans cette perspective : la signification de leur choix n'est pas à percevoir comme un interprétation *ex nihilo* d'une chanson de la tradition orale, mais bien comme déjà médiée par la réception et l'influence du mouvement folk des années 1970²⁹. L'entreprise de Malicorne et de Gabriel Yacoub se réclamait d'un véritable regard sur le folklorique, « science des traditions ». Trente ans plus tard, le WCS se place au second degré de cette redécouverte. Chanter *Landry* n'est pas chanter une chanson folklorique, mais une chanson chantée par *Malicorne* ! Leur entreprise hypertextuelle oscille entre imitation et transformation, toutes deux sur un régime sérieux : la polyphonie, les percussions, l'introduction même, identiques à celles du groupe de Yacoub, sont moins une référence à la tradition qu'à une interprétation existante de cette tradition. Le rythme plus enlevé, l'ajout de cordes et l'abandon du timbre de voix nasillard sont eux les signes d'une réappropriation. Dans ce cas, le groupe fait convoquer à la fois la mémoire d'une pièce à la fonction traditionnelle mais également de sa transmission effective.

B. Intertexte, tradition et popularité

Mais l'intertextualité est également signifiante dans sa dimension extensive, finalement débarrassée du « terrorisme de la référence »³⁰. Dans les trois enregistrements, le travail effectué sur les objets-chansons mais également sur la totalité du disque sont caractérisés par l'utilisation d'un langage voire d'un matériau ancien, qui traverse tous les réseaux sémiologiques et se déploie en une myriade de significations mnémoniques. Les membres du WCS confessent depuis leur début leur goût pour la culture médiévale³¹ ; une écoute même distraite de leur premier album achoppe sans nul doute sur les nombreux emprunts à l'ancien et au moyen français : « quémander », « danseries », « chanteries »³², ou encore cette strophe du programme *Ripailles* :

Epoque vilaine, mièvres corps,
il y a dame ici, le sein joli,
elle donne couche, la vigne d'or,
danseries, espiègeries

Toujours dans la même chanson deux mots caractéristiques : « bransleries » et la forme ancienne du pronom démonstratif « icelui ». L'intertexte médiéval est aussi pictural. La jaquette du disque, une

²⁶ Ils font aussi référence à leur sociabilité musicale actuelle, puisque c'est cette chanson qui a donné son nom au groupe Les Hurllements d'Éléonore, avec lequel les OB entreprendront quelques années plus tard la tournée européenne sous chapiteau itinérant « Un air, deux familles ».

²⁷ Michel Zink, *Le Moyen-Age et ses chansons, ou un passé en trompe l'œil*, Editions de Fallois, Paris, 1996, p.30

²⁸ Malicorne, *Colin*, Disc'az – Hexagone, 1974.

²⁹ Voir *Le mouvement folk*. Document de travail 2002/ MODAL/FAMDT/ Ce document a été réalisé par Valérie Rouvière dans le cadre de sa maîtrise d'Histoire culturelle contemporaine, publié électroniquement à l'adresse <http://intownlinux01.cc-parthenay.fr/famdt/Publish/document/67/Lemouvementfolk1sur4.pdf>

³⁰ Voir Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 215, oct. 1980.

³¹ Voir la note 9.

³² Dans le titre *Sauterie du serpent Grand prince*.

photographie en très gros plan, cache sous une apparence presque abstraite l'atelier d'un genre de magicien : un foyer lumineux, brouillé par l'absence de profondeur de champ, embrase un œuf qui rappelle « l'œuf cosmique », si souvent cité dans les encyclopédies médiévales³³, et une partie de globe terrestre. Une nouvelle préhension totale du monde, ainsi que le suggère la main entraperçue ? Une encyclopédie médiévale moderne que cet album ? On connaît, au Moyen-Age l'importance de la musique dans la vision cosmogonique du monde³⁴. Pour les membres du groupe, et en particulier Eric Guerrier, l'entreprise spirituelle est souvent revendiquée, non sans ironie³⁵. Cette ironie est déjà présente au verso : le fou, personnage emblème du *mundus inversus*, tenant, sur la pointe de pieds une balance, vient signifier le renversement possible à tout instant. Seul reste alors le souvenir d'une gravure ancienne dont l'authenticité n'importe guère : *le fou et la balance* est une mise en signifiante du passé³⁶.

Les références à l'univers médiéval ont ici une double fonction : d'une part elles font montre d'un processus de recherche de nature savante, dans l'utilisation de mots anciens, dans l'inspiration courtoise (*La lune est une dame*) mais aussi dans le jeu avec les instruments médiévaux et notamment la viole de gambe qui n'est pas un instrument de la culture populaire ; d'autre part, ces références contiennent, ainsi que le dirait Michel Zink à propos des chansons de trouvères, « leur propre partie popularisante ». En effet, le titre de la quatrième chanson, *Oyez ma vie de tonnelier*, fait référence à un mode de communication marqué par la tradition orale et le colportage. Cette dimension se retrouve nettement avec l'importance accordée à la danse dans les chansons de l'album : *Danse le feu* est une chanson dont la visée énonciatrice principale est la fonction « traditionnelle », c'est une chanson à danser, virtuellement chorégraphiée. Cependant, la « tradition » est ici une visée, et non une donnée intrinsèque. En ce sens, *Danse le feu* est une chanson de nature folklorique en ce qu'elle suppose une science – un savoir et une conscience – de la tradition. La notion de popularité se définit, dans ce système de références comme « une manifestation de sociabilité morphologiquement diversifiée » oscillant entre « la tradition orale et classique » (J.-N. de Surmont)³⁷.

Ce type de composition folklorique se retrouve également dans les deux autres albums, à divers niveaux de signification. Dans *La femme du guerrier*, le timbre de l'épinette des Vosges réactive, avec l'utilisation du mode rythmique dactylique, l'archaïsme du mode éolien :



Le motif des flûtes à bec dans le pont central confirment cette valeur, en reprennant le mode trochaïque :



Dans la structure de *Un p'tit air*, les TR empruntent leur procédé d'écriture à la chanson de tradition orale de type énumératif, que recensait il y a quelques années Conrad Laforte³⁸, et reprennent dans la coda finale les *incipits* de chaque strophe :

³³ Voir Chantal Connochie - Bourgne, « Comment li element sont assis. L'image de l'œuf cosmique dans quelques encyclopédies en langue vulgaire du XIII^e siècle », *Les quatre éléments dans la culture médiévale*. Actes du colloque de l'Université de Picardie, 25-27 mars 1982, dir. D. Buschinger et A. Crépin, Göppingen, 1983, pp. 37-48.

³⁴ Voir l'article d'Isabelle Marchesin, « Cosmologie et musique au Moyen-Age », in *Moyen-Age : entre ordre et désordre*, Cité de la musique/Réunion des musées nationaux, Paris, 2004.

³⁵ Voir sa notice biographique sur le site du groupe, www.weeperscircus.com

³⁶ Voir les illustrations en annexe.

³⁷ "Popular music must be understood as a morphologically diversified manifestation of sociability whose process fluctuated widely between oral song and classical tradition." J.-N. De Surmont, "From oral tradition to commercial industry: the misunderstood path of popular song", *Georgian Electronic Scientific Journal: Musicology and Cultural Science*, 2006, No.1(2)

Un p'tit air et le jour
un p'tit air sur trois tours
un p'tit air et toujours
un p'tit air un air d'amour

L'apparition du mot « mouvance », à la fin de la troisième strophe (« Les mouvances de nous »), est presque programmatique : Paul Zumthor liait étroitement intertextualité et mouvance dans sa théorie de la poétique médiévale, et dans l'espace ouvert entre des modèles et leurs variations, entre des formes et des mémoires de la forme, donc entre une science et une conscience, la popularité qui se construit, dans cette dimension intertextuelle, est assurément réflexive. A considérer *Le bout du toit* comme une oeuvre, au sens d'ensemble signifiant, la réflexivité s'explique alors par le rapport médié à l'intertexte de tradition orale : le paratexte du livret nous apprend que *Saint Vincent*, la chanson liminaire, est dédiée à Georges Brassens, dont un des processus d'écriture majeurs est justement la chanson énumérative³⁹. Item, c'est l'accordéoniste de Jacques Brel, José Corti, qui accompagne le groupe dans *L'hermaphrodite*. Comment ne pas voir, dès lors, *Le théâtre des poissons* dans sa dimension intertextuelle avec l'univers brélien, donc avec une lecture de la tradition (celle de la chanson de marins) ?

Les liens intertextuels que tissent ces trois albums avec le passé, réalisent une sémiologie de la mémoire qui se signale par sa réflexivité : la mémoire met à nu ses propres processus de médiation. La popularité de cet ensemble est ainsi caractérisée par son « second degré » : une chanson populaire fait entendre plus qu'une mémoire, le « discours d'une mémoire ». Ce travail de collage qui rend explicite le statut du groupe en artisan plus qu'en artiste : il travaille un matériau. La portée métachansonnière de *Saint Vincent* le laissait déjà entendre :

« Mais les artistes
Saint Vincent ça n'existe pas
Mais la chanson va »

2. La chanson dialogique

Le fonctionnement mémoriel des chansons peut être envisagé sous l'angle de l'intertexte, et aussi, plus largement, dans une perspective dialogique, cette présence des « discours que retient la mémoire collective »⁴⁰, d'un « univers de référence à la fois imaginaire et verbal »⁴¹. On a caractérisé la popularité de ces trois albums en allant de la sémiose aux discours, on peut maintenant envisager plus largement les univers topiques anciens par lesquels ces chansons construisent la possibilité d'une parole commune. Les topologies du passé qu'elles animent sont en fait des espaces sémiologiques où se construisent des chansons déjà anciennes et d'où émerge une nouvelle figure de chanteur(s). Un véritable passé vivant : la mémoire se convoque en même temps qu'elle se construit.

A. Lieux communs

³⁸ Voir Conrad Laforte, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Presses de l'Université de Laval, « Les archives de Folklore », n°17, 1976.

³⁹ Voir par exemple *J'ai rendez-vous avec vous*. La signification musicale de la dédicace s'effectue entre autres par l'utilisation, dans l'accompagnement acoustique, de la « pompe » caractéristique de la guitare Brassens.

⁴⁰ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, coll « Poétique », Paris, 198, p.34.

⁴¹ Définition de la « tradition » in Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, « Poétique », Paris, 1983, p.104-105

Tous les aspects musicaux sont concernés par ce dialogisme⁴², qui prend la forme d'un agencement d'intertextes fonctionnant comme des accroches, *hooks*⁴³. Ces accroches intéressent tous les types de signes à l'œuvre dans la chanson, selon la typologie établie par Gary Burns⁴⁴. C'est par eux que se repèrent des topologies, qui sont de véritables lieux « communs ».

Je voudrais me pencher sur celle qui scelle la cohérence des trois enregistrements : celui de la « chanson réaliste » qui n'a pas valeur de catégorie générique, mais plutôt d'univers topique, caractérisé par sa nature ancienne. Catherine Dutheil-Pessin a montré que la chanson réaliste était devenue ce réservoir de références à un passé révolu :

« Aujourd'hui la chanson réaliste fait partie du patrimoine, elle semble appartenir définitivement à un monde révolu. Cependant elle resurgit dans les musiques contemporaines, le plus souvent mêlée à d'autres styles. Elle est devenue un style chansonnier suffisamment connu pour en faire des citations ou pour créer des ambiances typées. Nous sommes entrés dans une phase de patrimonialisation de la chanson réaliste, de ses thèmes et de ses couleurs musicales ; elle agit aujourd'hui comme un signe puissant de l'identité française [...] et comme un élément déclencheur d'un sentiment de nostalgie des origines »⁴⁵.

Ainsi l'auteur confirme-t-elle que le dialogisme de nos chansons avec l'univers topique de la chanson réaliste définit une popularité spécifiquement « française » du genre chanson, de nature mémorielle. Sur le plan thématique, on retrouve dans les trois albums une chanson des « gueux » et des « bas-fonds » caractéristiques du genre⁴⁶. Chez les WCS, le réalisme est, encore, empreint d'un archaïsme pré-urbain. *La juste félonie* conte l'histoire d'un couple de détresseurs de bourgeois dignes des « Chansons de pègre » de la fin du XIXe. L'affaire se terminera dans un bain de sang :

Il est un brigand, sans fortune,
méchante figure, piètre vie,
le vaurien des bonnes ruelles [...]

Il s'endort, et cuve la vigne,
elle use de courage, prend une lame,
elle l'égorge, fait saigner l'indigne,
lui ouvre la panse, et crache à terre

Les prostituées s'affichent chez TR :

Je n'ai que de la chair à offrir
sur la place publique
je vends mon cul
à quiconque me nourrit
pour une salade verte
une omelette ou un anchois
j'promène mes arrières
les boulevards c'est fait pour ça,

qui n'hésitent pas à faire discourir les travailleurs de la rue (*Les marrons*) :

Moi je vends des marrons
à St-Ouen tous les matins
là devant mon poêlon
ça nous réchauffe les mains

⁴² Pour les différents « aspects » de la musique populaire, voir Philip Tagg, "Analysing popular music: theory, method and practice", *Popular music*, 2, Cambridge, 1982.

⁴³ Pour le lien entre la notion de *hook* et la théorie de l'intertextualité, voir Giancarlo Siciliano, « Musique et post-modernité : Pratiques/Théorisations/Interférences », in *Trans*, n°3, 1997 (publication électronique de la SibE, en ligne à l'adresse : <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/siciliano.htm>)

⁴⁴ Gary Burns, « A typology of hooks in popular music », in *Popular Music*, 6/1, 1987.

⁴⁵ Catherine Dutheil-Pessin, *La chanson réaliste, Sociologie d'un genre*, L'Harmattan, « Logiques sociales », p. 309-310

⁴⁶ Catherine Dutheil-Pessin, *op. cit.*, pp 65-116.

L'archétype est atteint avec les OB et leur *Rue de Panam*, chanson emblème qui clôture tous leurs tours de chant :

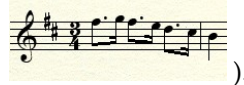
Dans une rue de Panam
Errant au bord de l'eau
J'fumais mon Amsterdam
Pour finir au bistrot
Y'avait là deux-trois femmes
Qui faisaient le tapin
Moi, j'aiguais ma lame
Pour planter les rupins

Chacun propose ainsi à sa manière

« à tout public réceptif ce lieu commun de la « chanson noire », de la chanson funeste à partager, pour « dire sans dire » que la vie est une chienne, une chienne de vie⁴⁷. »

Mais l'entrée thématique ne peut être qu'une introduction à la sémiose, où se déploie la signifiante de l'univers réaliste⁴⁸. Voici quelques exemples de ces « *hooks* » réalistes :

- Paroles, avec l'argot et le parlé des faubourgs parisiens : les « rupins », les « bourgeois » chez les OB ; la « pogne » chez TR
- Rythme et instrumentation : la valse musette à l'accordéon, chez les OB et TR, fonctionne ainsi comme introduction à une topologie réaliste (*L'hermaphrodite* pour les TR, *Rue de Panam* pour les OB, mais aussi *La marche d'un sergent sans manières* chez les WCS, chanson où la fonction accordéon est assurée par la reprise à la clarinette de l'accroche traditionnelle :



- Effets sonores : Les effets de vieillissement de la piste, l'ajout de parasites dans le morceau caché *Léo* ; la contextualisation dans l'identité française des années 50 par la séquence parlée dans *Petit exercice récréatif*⁴⁹

Le nom même des OB dérive directement de l'« orgue de Barbarie »⁵⁰, « instrument de prédilection des chanteurs de rue au XIXe »⁵¹. Autant d'aspects du discours chansonnier qui sont des intertextes musicaux visant à signifier ce qui est devenu un mythe. Mais c'est la voix qui fait le plus clairement apparaître la dimension dialogique du rapport entre nos chansons et le « lieu commun » réaliste. Certes, les trois groupes sont exclusivement masculins, alors que c'est la voix d'une femme qui semblerait s'imposer dans l'imaginaire réaliste. Le « port sauvage » de la voix réaliste⁵², qui fait référence aux voix projetées d'avant l'amplification, est bien reconnaissable : C. Olivier et sa voix sépulchrale, Fred Burguière et sa voix criée, Alexandre Guerrier et ses effets de conteur, à la Damia. Au cœur de ces souvenirs de la chanson se dessine enfin la valeur signifiante d'une carrière, qui s'est effectuée, pour chacun des trois groupes, à rebours du parcours canonique de l'industrie musicale : en commençant par la scène, et bien souvent la scène de rue. TR ont repris récemment la formule du

⁴⁷ Joëlle Deniot, *Sur le fil de la vie, elles ont chanté*, version remaniée de l'article « Le peuple des chansons, la voix des femmes », in *Le peuple dans tous ses états*, Revue Société et représentations, N°8, CDREHESS, publié sur le site internet de l'auteur, à l'adresse www.chanson-realiste.com/article/surlefil.delavie.htm

⁴⁸ Je reprends ici la typologie de Gary Burns.

⁴⁹ Voici le texte de cette « récréation » qui introduit la piste suivante : « Gaumont Actualités bonjour ! Grande première hier au soir à l'Opéra Garnier où le président Coty et son cabinet ministériel assistait au nouveau spectacle de l'ensemble Weepers Circus intitulé *La marche d'un sergent sans manières*, tout de suite sur notre antenne »

⁵⁰ Voir leur biographie officielle, diffusée sur leur site internet à l'adresse www.lesogres.com.

⁵¹ C. Dutheil Pessin, *op.cit.*, p.90

⁵² *Ibid.* p.58

concert de rue « sauvage », à la Gare du Nord, action signifiante d'un passé vivant « en acte » dans la chanson actuelle⁵³.

B. L'énergie Rabelaisienne

Une interprétation mémorielle de cette création topique se justifie alors pleinement. Richard Middleton souligne que la musique populaire est

« per[çue] généralement comme l'incarnation même d'une énergie sexuelle et corporelle désinhibée. Mais cet aspect caractérise sans doute l'ensemble de la culture populaire et peut être relié à la théorie du carnivalesque subversif énoncée par Bakhtine »⁵⁴

La dimension dialogique de nos chansons est donc elle-même une relation à analyser à la lumière de la société du « carnaval » dont parle M. Bakhtine à propos de Rabelais. Cette énergie rabelaisienne et carnivalesque du *Fou et la balance*, de *Rue du Temps* et du *Bout du toit* se lit au premier chef par l'importance du corps dans la poétique de ces albums. Sur le plan textuel, hors de tout critère esthétique, le corps se touche, se sent, se déchire : « Mièvres corps » de *La juste félonie*, « corps nu » de *Femme du guerrier*, corps malade, gisant ou flottant chez les TR⁵⁵. Mais ce lieu commun du corps n'existe qu'en performance, et le rôle de chaque musicien dans chacun des groupes prend alors un tout autre sens : sur le plan scénographique, une esthétique de la profusion est clairement à l'œuvre. Tous les membres des groupes présents sont multi-instrumentistes et font montre de la corporalité de leur rapport à la musique en changeant continuellement d'instrument sur scène. Corps exubérants du texte et du chant concourent à faire du réalisme grotesque une donnée fondamentale pour saisir le rapport mémoriel. Le *topos* grotesque, celui « d'un phénomène en état de changement, corps conçu comme non achevé »⁵⁶ intervient avec force dans la littérature Rabelaisienne car il est la cristallisation de cette culture populaire associée à la langue française avant la Renaissance, langue qui devient seule langue officielle avec Villers-cotterêts, et qui va charrier, avec la force d'un ruisseau en crue, les plus exubérantes manifestation topiques du langage désormais légitimé. Pour nos groupes, la rupture fondamentale s'effectue non plus au niveau d'une langue, mais bien d'un discours méta-artistique : au cœur de ce passé vivant se joue la notion de popularité de l'artiste, qui est l'enjeu essentiel de la construction du signe mémoriel.

La proximité de l'ambiance scénique de TR avec celle des tableaux de Bosch et de Bruegel finissent d'accréditer la présence vivante d'un « Automne du Moyen-Age »⁵⁷ dans l'entreprise poétique de nos faiseurs de chanson. Le rapprochement des illustrations des Chats Pelés⁵⁸, dans le disque des TR, avec le célèbre *Enfer du Jardin des délices* montrent une même entreprise de transgression, de profusion. Les Chats Pelés vont jusqu'à reproduire cet éclairage ocre qui fait la signature des tableaux de Bruegel, héritier de Bosch⁵⁹. Cet imaginaire carnivalesque se réalise plus près de nous dans deux lieux communs. Dans celui du cirque et de la foire, « ce que le spectateur vient admirer au cirque c'est avant tout l'exaltation des corps »⁶⁰, affirme Hugues Hotier. Il vient y chercher

⁵³ Il faudrait également, dans cette optique de recension des topologies, recenser les intertextes qui concernent les « musiques de l'est », plus insaisissable, univers topologique moins stable que celui de la chanson réaliste et qui reste à définir. On pourrait enfin mettre sur le compte d'une topologie du pop/rock, mais de manière plus hypothétique, l'extrême fréquence de parcours harmoniques fondés sur le mode éolien, ou les morceaux sur deux accords V/I.

⁵⁴ Richard Middleton, « L'étude des musiques populaires », in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle* Volume I, « Musique au XXIe siècle », Jean-Jacques Nattiez dir., Actes Sud / Cité de la Musique, Paris, 2003, p.774.

⁵⁵ *Un p'tit air, La chanson du trépassé, Le théâtre des Poissons*.

⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, rééd. coll. Tel, 1982 p.37.

⁵⁷ L'expression est de l'historien Johan Huizinga. Voir Johan Huizinga, *L'automne du Moyen-Age*, Payot, Paris, 1975 [1932].

⁵⁸ Il s'agit du collectif d'artistes graphiques dont fait partie Christian Olivier, et qui a réalisé l'ensemble des illustrations des albums de TR.

⁵⁹ Voir les illustrations en annexe.

⁶⁰ Hugues Hotier, *L'imaginaire du cirque*, L'Harmattan, « Arts de la piste et de la rue », Paris, 2005, p.118

« le rire, l'angoisse, l'étonnement »⁶¹. Le WCS est bien d'ailleurs le « Cirque des gens qui peurent »⁶². Sur le plan de la figure de l'artiste, le cirque est renvoyé à une figure passée de l'artiste, marquée par le syndrome d'errance collective. En cela elle est proche de cette deuxième réalisation de l'imaginaire carnavalesque qu'est le mythe du bohémien, dont les intertextèmes « musique de l'est » sont une partie de la topologie, carnavalesque car bicéphale :

« Car le "mythe tzigane" semble pour l'essentiel consister en cette dualité opposant l'irrépressible fascination que dégage le tzigane musicien, « l'artiste », à la répulsion atavique que provoque inversement le « Romanichel », rôdeur inquiétant de nos campagnes »⁶³.

Au travers du lien dialogique qu'entretiennent les trois disques avec des topologies anciennes, et de celui qu'elles construisent entre elles se joue donc autant la popularité de l'œuvre que celle des artisans chansonniers.

Dans un contexte où la signifiante de tout interprète de « chanson » se repère par son positionnement dans les rapports de force idéologiques qui régissent le fonctionnement de cet objet culturel, l'engagement artistique de ces groupes qui mettent au cœur de leur travail la notion de groupe, de collectif, propose une popularité qui s'effectue sur le mode d'anciennes figures de l'artiste : à la fois celle de l'artisan et de sa corporation, et celle de l'artiste errant. Au cœur de l'émergence de cette confrérie se joue la question de l'émancipation des créateurs de chansons. La sémiologie de la mémoire modèle alors le rapport à l'Histoire et au social des trois groupes à ce moment donné de leur émergence : chanter, pour les Ogres, les Têtes Raides et le « Cirque des gens qui pleurent », devient une manière de « traquer les réminiscences de la féodalité ».

⁶¹ Ibid, p.122

⁶² Le dernier album des Weepers Circus, hommage au film *Freaks*, s'intitule *La monstrueuse parade*, paru chez Koodoo Music, 2005

⁶³ Alain Antonietto, « La musique tzigane, mythe ou préjugés ?... », in *Études Tsiganes*, n°1/86, Association « Les études Tsiganes »/Centre national des lettres, Paris, 1986, p.26. Le mythe et sa réalité sont questionnés de belle manière dans le récit de voyage en Hongrie de Walter Starkie, *Les Racleurs de vent*, Phébus, Paris, 1995 [1933 pour l'édition originale en Anglais]

Bibliographie

- ANTONIETTO Alain, « La musique tzigane, mythe ou préjugés ?... », in *Etudes Tsiganes*, n°1/86, Association « Les études Tsiganes »/ Centre national des lettres, Paris, 1986
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, rééd. coll. Tel, 1982
- BURNS Gary, « A typology of hooks in popular music », in *Popular Music*, 6/1, 1987.
- DENIOT Joelle, *Sur le fil de la vie, elles ont chanté*, version remaniée de l'article « Le peuple des chansons, la voix des femmes », in *Le peuple e tous ses états*, Revue Société et représentations, N°8, CDREHESS
- DESNOS Robert, *Les Voix intérieures, Chansons et textes critiques*, L'Arganier, Paris, 2005
- DUTHEIL-PESSIN, Catherine, *La chanson réaliste, Sociologie d'un genre*, L'Harmattan, « Logiques sociales », Paris, 2004
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1982
- GONOT, Jean-Philippe, *Têtes Raides*, Seghers, coll. « Poésie et chanson », Paris, 2005.
- HIRSCHI Stéphane, *Chant contre silence*, Librairie Nizet, Paris, 1995
- HIRSCHI Stéphane, « Les mises en chanson de Rimbaud : les textes et le mythe », in *Poésie et musique*, C.A.E.L., Université de Rouen, printemps 1999
- HOTIER Hugues, *L'imaginaire du cirque*, L'Harmattan, « Arts de la piste et de la rue », Paris, 2005
- HUIZINGA, Johan, *L'automne du Moyen-Age*, Payot, Paris, 1975 [1933]
- LAFORTE, Conrad, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Presses de l'Université de Laval, « Les archives de Folklore », n°17, 1976.
- MIDDLETON, Richard, « L'étude des musiques populaires », in *Musiques, une encyclopédie pour le XXe siècle*, Volume II, « Musique au XXe siècle », Jean-Jacques Nattiez dir., Actes Sud / Cité de la Musique, 2003
- RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 215, Paris, oct. 1980.
- SURMONT (de), Jean-Nicolas, "From oral tradition to commercial industry: the misunderstood path of popular song", *Georgian Electronic Scientific Journal: Musicology and Cultural Science*, 2006, No.1(2)
- TAGG, Philip, "Analysing popular music : theory, method and practice", *Popular music*, 2, Cambridge, 1982.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, coll « Poétique », Paris, 1981.
- ZINK, Michel, *Le Moyen-Age et ses chansons, ou un passé en trompe l'œil*, Editions de Fallois, Paris, 1996
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, « Poétique », Paris, 1983
- Moyen-Age : entre ordre et désordre*, Cité de la musique/Réunion des musées nationaux, Paris, 2004

Discographie

- TÊTES RAIDES, *Le bout du toit*, Wea, 1996
- LES OGRES DE BARBACK, *Rue du temps*, autoproduit, Pias distribution, 1997
- WEEPERS CIRCUS, *Le fou et la balance*, Circus Prod, 1997
- WEEPERS CIRCUS, *La monstrueuse parade*, 2005
- MALICORNE, *Colin*, Disc'az – Hexagone, 1974
- BRASSENS, Georges, *Intégrale*, Philips, 1991

Ressources Internet

www.sibetrans.com/trans/trans3/siciliano.htm

www.lesogres.com

www.weeperscircus.com

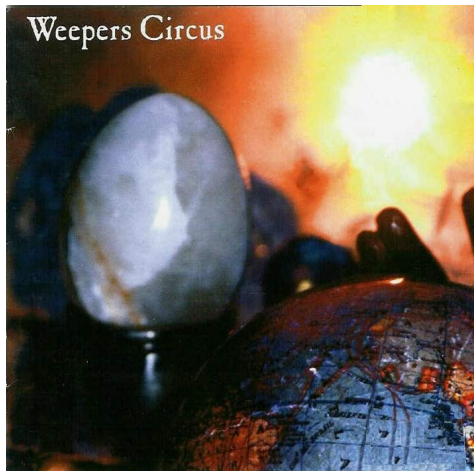
www.chanson-realiste.com/article/surlefil.delavie.htm

intownlinux01.cc-parthenay.fr/famdt/Publish/document/67/Lemouvementfolk1sur4.pdf

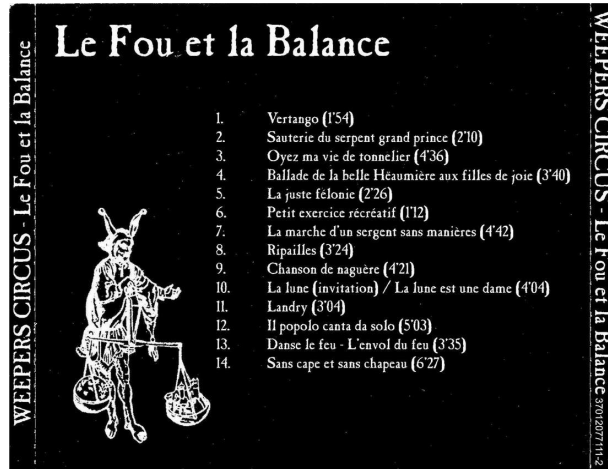
ANNEXES

Le fou et la balance (jaquette du disque) :

Recto :

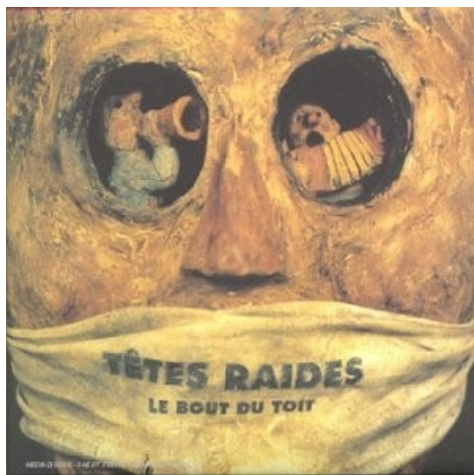


Verso :

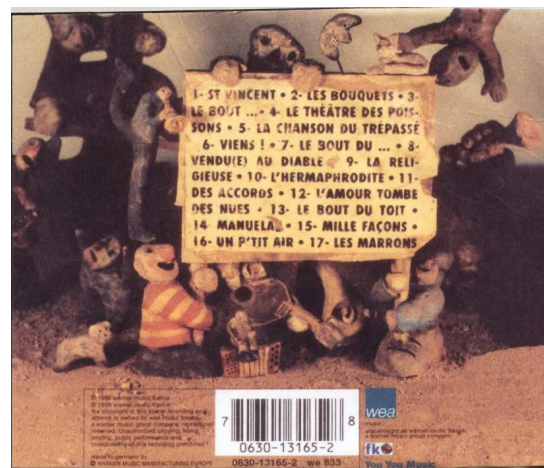


Le bout du toit

Recto :



Verso :



Intérieur



Jérôme Bosch, *Le jardin des délices* (panneau droit), (1503 – 1504), Prado, Madrid.



Pieter Bruegel, *Le Combat de carnaval et carême* (1559), Kunsthistorisches Museum, Vienne

