

René Corona

## LES VOIX DE VILLE : RIRE ET RHÉTORIQUE

### *La chanson comique et ses métamorphoses*

Célébrée par les grands poètes, comme Victor Hugo ou Louis Aragon, et par monsieur Tout le monde, la chanson (interprète, paroles et musique) se présente sous plusieurs facettes, entre autres elle peut être chanson d'amour, de révolte, ou comique. C'est ce dernier aspect que nous analyserons. Bien sûr, l'on peut parler aussi de chansons d'auteur et de chansonnettes, mais cette distinction ne nous retiendra qu'en effleurant cette question car nous déplacerons le problème, en essayant de montrer plutôt, ce qui, dans le texte d'une chanson, déclenche le rire ou le sourire. Toutefois avant de présenter la rhétorique du rire, nous récapitulerons d'un point de vue diachronique comment la chanson s'est transformée, son rôle social et les lieux où ses interprètes ont pu se produire et plus particulièrement, comment à travers les âges, le comique dans certaines de ses nuances, a pu se modifier.

La chanson pénètre dans la vie des hommes et s'installe à jamais dans notre mémoire. L'idée était celle de faire connaître les aspects rhétoriques du comique, et cela à partir du texte, bien entendu, et de l'interprète, car la chanson n'est pas simplement ce qui s'écoute, mais c'est aussi ce qui peut être analysé et décrit d'un point de vue cantologique, selon l'expression de Stéphane Hirschi.

#### 1. *Redis-moi la mélodie que tu me chantais*

**« La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces, par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art : comme il se voit ès villanelles de Gascongne et aux chansons, qu'on nous rapporte des nations qui n'ont connaissance d'aucune science, ni même d'écriture. »**

**Montaigne, *Les Essais*, I, LIV (Éd. Jean Céard)**

Dans les années soixante un groupe vocal, alors très en vogue, qui s'appelait les Compagnons de la Chanson, chantait : « Une chanson c'est peu de chose / mais quand ça se pose / au creux d'une oreille / ça reste là allez savoir

pourquoi ? »<sup>1</sup>, et c'est de ce peu de chose dont nous voudrions parler. Peu de chose certes, selon certains points de vue, mais tout de même il s'agit d'un peu qui remplit la vie des gens, femmes, hommes et enfants, tous liés au fil d'une rengaine, même ceux qui n'auraient écouté toute leur vie que de la musique classique sont, d'une façon ou d'une autre, pris dans les rets d'un motif musical du passé qui revient insistant. Cet air, naguère, avait peut-être envahi leur solitude à cause d'une radio trop forte ou d'une fenêtre ouverte, d'un chanteur des rues, quand ceux-ci existaient encore, voire d'un beatnik à la guitare dans les couloirs du métro, d'un maçon sifflant une mélodie du haut de son échafaudage, d'une musique accompagnant les dialogues d'un film. Ou tout simplement, il s'agit d'une musique entendue lors d'un achat dans un magasin, d'une musique provenant du rayon « Variétés » envahissant l'espace sonore, alors que l'on n'était entré dans cette échoppe que pour acheter du Bartók. Plus prosaïquement, il ne s'agit que d'un air chanté durant une marche lors de colonies de vacances inoubliables ou d'un camp scout, ou celles obligatoires de la vie militaire...*ça use ça use les doigts de pieds...* Il est probable que ce *padam padam* insistant provienne du fin fond de la mémoire et d'une cour de récréation, ou bien tout naturellement, parce qu'un jour on s'est promis le grand amour à l'ombre d'un juke-box dans l'arrière-salle d'un café de province, la chanson s'est installée au creux de la mémoire et ne nous a plus quittés, juste un court instant pour revenir

---

<sup>1</sup> Paroles de Jean Broussolle, musique de Jean-Pierre Calvet.

plus bruyamment « cet air qui m'obsède jour et nuit »<sup>2</sup>. Ce refrain a pris le dessus dans les existences du quotidien, se lovant au fin fond des souvenirs, comme une petite madeleine proustienne, une saveur que l'on savoure à nouveau. Au moment où on ne s'y attend pas, voici qu'une mélodie, deux paroles, « des mots de tous les jours »<sup>3</sup> reviennent à l'esprit ; un air oublié « la chanson que tu me chantais »<sup>4</sup>, et la vie à l'envers comme la pellicule d'un film interrompu dans les vieux cinémas fumeux d'autrefois recommence à l'endroit.

Chacun a sa chanson qu'il conserve dans son cœur, et les chansons sont, comme genres, multiples. Boris Vian, immense génie devant l'éternel, avait cherché à donner l'« esquisse d'une classification des chansons »<sup>5</sup>, car il en existe de toutes sortes. La comptine : « *Am stram gram pique et pique et collagram* » ; la ronde enfantine : *Il pleut il pleut bergère* ; celles des scouts : *Un jour la troupe campa*, ou *Je cherche fortune tout le long du chemin*<sup>6</sup> ; la chanson

---

<sup>2</sup> *Padam padam*, (1941), paroles d'Henri Contet, musique de Norbert Glanzberg, interprétée par Édith Piaf.

<sup>3</sup> *La vie en rose* (1945), paroles d'Édith Piaf, musique de Louiguy, créée par Édith Piaf.

<sup>4</sup> *Les feuilles mortes*, de Prévert et Vladimir Kosma pour la musique, créée par Yves Montand.

<sup>5</sup> Boris Vian, *En avant la zizique* (1958), Paris, La jeune Parque, 1966, coll. « 10-18 », pp.187-189. En ce qui concerne le comique, laissant ouverte la liste des épithètes, Vian donne comme types de chanson le type : vache, canaille, grivois, paillard, burlesque, comique, parodique, humoristique, etc.

<sup>6</sup> A ne pas confondre avec la chanson d'Aristide Bruant : « Je cherche fortune / Autour du Chat Noir / Au clair de la lune / A Montmartre, le soir. », *Les Poètes du Chat Noir* (éd. André Velter), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 98.

de salles de garde : *Dans un amphithéâtre (y'avait un macchabée)* ; celle de marins : *L'escale, Jean-François de Nantes* ; la chanson patriotique : *La Marseillaise* ; la révolutionnaire : *Ça ira, Le temps des cerises, L'Internationale* ; l'antimilitariste : *La chanson de Craonne*<sup>7</sup>, *Le déserteur* ; celles provenant du folklore : *A la claire fontaine, Le Roi Renaud, Sur le pont d'Avignon* ; la chanson de Noël : *Mon beau sapin, Il est né le divin enfant* ; la chanson à boire : *A la tienne Etienne, Chevaliers de la table ronde* ; la chanson réaliste, celle d'Aristide Bruant et celle des chansons du trottoir de Fréhel, Damia, Piaf, ou la chanson « sociologique »<sup>8</sup> : *Ma mère, Dimanche à Orly* ; la chanson d'amour, bien sûr : *Parlez-moi d'amour* ; le tube de l'été : *Aline, C'est la ouate*, la chanson à texte<sup>9</sup>, disons la chanson d'auteur : Brel, Ferré, Brassens, Barbara ; la chanson érotique : *Je t'aime moi non plus, Etienne* ; la chanson

---

<sup>7</sup> Chanson anonyme (d'aucuns, erronément, l'attribuent à Paul Vaillant-Couturier qui l'avait simplement recueillie).

<sup>8</sup> Cf. Lucien Rioux, *Vagabondage* in « Communications, » n° 6, 1965, pp. 79-87 : Rioux écrivait (mais nous n'étions qu'en 1965) : « En général, la chanson baigne dans l'abstrait. Ses personnages ne sont jamais au contact du monde réel » (p. 80) et en parlant des chansons de Jean Ferrat (texte de Pierre Frachet) et de Gilbert Bécaud (texte de Pierre Delanoë), il ajoutait qu'il s'agissait de « cas très isolés », mais le sociologique pour lui concernait surtout la vie du prolétaire. Certaines chansons réalistes des années 1930 et aujourd'hui les chansons de Renaud, de François Béranger auxquelles nous pourrions ajouter surtout tous les raps décrivant les banlieues ont mis au centre de leurs préoccupations les existences des plus défavorisés. Pour Joël July « [...] l'investissement du lyrisme par la chanson de variété, alors qu'autrefois le folklore était plutôt réaliste et social, oblige beaucoup de chanteurs 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, Renan Luce) » ; Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 127.

<sup>9</sup> Ce qui ne veut rien dire, a déclaré quelque part Léo Ferré.

grivoise : *Les nuits d'une demoiselle, Fernande*, qui nous permet enfin (puisqu'elle en fait partie) de citer celle dont nous nous occuperons: la chanson comique.

Art majeur, art mineur, peu importe, la chanson est là dans notre imaginaire et dans notre présent, elle est, Louis Aragon le soutenait justement, un genre poétique<sup>10</sup>, elle est poésie populaire comme l'explique Claude Roy dans la Préface de son anthologie :

Toute opposition radicale entre poésie populaire et poésie lettrée est artificielle. La poésie devient populaire dans sa forme quand celle-ci est telle que la mémoire collective la retient aisément et la perfectionne naturellement. Et c'est davantage la forme que les thèmes qui définissent une poésie populaire [...] La véritable poésie populaire n'est pas une poésie un peu moins bonne que la bonne poésie « savante », c'est une poésie aussi belle, mais qui est simplement plus immédiatement universelle, et plus innocente.<sup>11</sup>

## ***2. Le rire en chansons : « Faut rigoler, faut rigoler, pour empêcher le ciel de tomber... »<sup>12</sup>***

Ce précepte est de Boris Vian, via Henri Salvador, ou la pataphysique mise en musique avec succès. Le rire est le propre de l'homme, disait Aristote via

---

<sup>10</sup> « C'est un poète [Léo Ferré], un poète qui écrit directement ses poèmes suivant les lois d'un genre poétique, la chanson. »; Aragon, cité par Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, Paris, Nizet, 1981, p. 428.

<sup>11</sup> Claude Roy, *Trésor de la poésie populaire française*, Paris, Plon, 1997, pp. VII-IX.

<sup>12</sup> *Faut rigoler*, paroles de Boris Vian, musique d'Henri Salvador, chantée par ce dernier en 1958.

Rabelais<sup>13</sup> à moins qu'il ne s'agisse de Jacques Bodoin. L'humour français omniprésent dans la société, dans la littérature, dans les arts l'est également dans la chanson, et puisqu'il s'agit de chanson française<sup>14</sup>, nous parlerons d'humour français. L'humour change d'un pays à l'autre, mais le rire reste le rire. Un Italien rira difficilement sur le mot d'esprit d'un Français, ou sur celui d'un Anglais, et vice-versa, l'humour s'apprend et rire aussi. Cela date de Pétrone et de son *Satyricon* et peut-être bien avant, avec Plaute ; le rire est universel, certes, mais chaque pays a l'humour qu'il se mérite, comme les hommes politiques. Le rire traverse tous les âges, bien sûr, il y a des périodes plus propices au rire : la fin du siècle, la Belle Epoque, l'entre-deux-guerres, l'après-guerre. Au bout du compte, entre une guerre et l'autre, un éclat de rire.

La chanson peut être drôle, loufoque, comique, humoristique, à double sens. Parler de la chanson comique est pratiquement impossible, tant l'humour se glisse dans tous les genres, et ce qui est triste parfois peut faire sourire, et ce qui se veut drôle parfois est tragique. L'aspect ludique est omniprésent dans la

---

<sup>13</sup> Aristote aurait dit seulement que « l'homme est le seul animal qui a la faculté de rire. », (*De partibus animalium*, III, 10, 673a). Peu importe s'il avait oublié les hyènes (et les autres animaux) et de plus, il n'avait pas lu Derrida.

<sup>14</sup> En Italie, aussi, on rit beaucoup et surtout dans les cabarets. Avant la seconde guerre mondiale, durant le fascisme, c'est au *Tabarin* (dans les années 1920) et à l'*Avanspettacolo*, (qui va remplacer le *Varietà* (le café chantant des Français), que les acteurs et les chanteurs improvisent leurs couplets à double sens souvent sexuel ; le régime favorise le cinéma et l'*Avanspettacolo* n'est qu'un spectacle théâtral, relativement court, avant le film. Dans les années 1960, avec les cabarets de Milan (qui s'inspirent des chansonniers parisiens), un grand spécialiste de la chanson drôle était Enzo Jannacci, et il faut citer aussi Giorgio Gaber, Franco Nebbia, et le groupe des Gufi.

chanson française contemporaine, il y a un côté Brassens (qui, pour nous, est à rechercher dans la perfection d'un certain humour, gentil et *vache* à la fois) qui est bien présent chez les chanteurs d'aujourd'hui, chez Renaud et Alain Souchon, par exemple, qui soignent avec attention leurs textes ou comme chez un autre parolier-interprète David McNeil. Joël July le met bien en évidence :

Par l'idée de « prétention ludique », je veux montrer précisément le parti pris léger (et pas forcément comique, ne nous y trompons pas) de ces créateurs, qui utilisent une plume désinvolte pour traiter des sujets parfois dramatiques. Et peut-être au bout du compte la charge émotionnelle de leurs textes se renforce-t-elle au moyen de ces astuces divertissantes, de ces contournements légers, de ces fioritures paradoxales.<sup>15</sup>

Car cette chanson se veut aussi *autre chose*, elle

[...] ne cherche pas l'oralité par ces procédés. Au contraire, elle s'en écarte soigneusement par un détournement du langage ordinaire [...] 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 N.T.M. ou M.-C. Solaar.<sup>16</sup>

Techniques de ludisme que Joël July attribue à un autre aspect de Brassens, et nous pourrions ajouter au créateur des *Copains d'abord*, adepte de la déconstruction de la lettre avant la lettre, les poètes du jeu et du verbe, comme Prévert, Desnos, Queneau et, bien sûr, avant eux Rabelais.

---

<sup>15</sup> July, *cit.*, p. 92.

<sup>16</sup> *Ibid.*

La chanson comique, vaste programme certainement, néanmoins nous allons essayer en quelques pages, non pas d'en tracer l'histoire - un volume ne suffirait pas - mais d'en extraire quelques joyaux de la couronne polis à la linguistique et à la poétique. Aujourd'hui l'on parle de cantologie et Stéphane Hirschi donne une nouvelle définition de la chanson : « La chanson, dans cette perspective cantologique, c'est donc l'art de fixer des instants ou des images, au seuil de l'éternité, et de les animer, de leur donner ce souffle de vie limitée qu'est l'air chanté. »<sup>17</sup>. La cantologie, toujours selon Hirschi, est l'étude de la chanson dans sa globalité.

### 3. *Histoire de rire*

En France, dit-on, tout se termine par des chansons, mais cela remonte à loin car, aussi longtemps qu'on s'en souviendra, les joies venaient après les peines et les hommes se réunissaient pour boire et chanter. Et oublier. Henri Avenel cite Jean-Jacques Rousseau :

De tous les peuples de l'Europe, le Français est celui dont le naturel est le plus porté à ce genre léger de poésie ; la galanterie, le goût de la table, la vivacité brillante de son humeur, tout ensemble lui en inspire le goût. La chanson est l'expression naturelle de tous ses sentiments.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Stéphane Hirschi, *Chanson : métaphysique d'un genre*, in *Variétés : Littérature et chanson*, (sous la direction de Stéphane Audeguy et Philippe Forest), « Nouvelle Revue Française », n° 601, juin 2012, p. 22.

<sup>18</sup> Cité par Henri Avenel, *Chansons et chansonniers*, Paris, Marpon et Flammarion, 1890, p. 1, Source Gallica. Bnf.



Certes les autres pays pourraient avoir leur mot à dire sur la question, il suffit de penser aux chants de *Buren* (de l'abbaye de Benediktbeuern) que Carl Orff, dans les années 1930, transforme en *Carmina Burana*, aux Minnesängers<sup>19</sup>, aux troubadours galiciens-portugais qui chantent l'amour du XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles<sup>20</sup>, aux tavernes siennoises de Cecco Angiolieri, à celles de Londres de Chaucer et de la femme de Bath. Bacchus et Éros étaient le plus souvent au centre des intérêts des chanteurs<sup>21</sup>, le vin coulait à flots et la femme n'avait pas toujours le bon rôle, du moins dans ces chants-là. Et puis n'est-ce pas à Venise, en 1501, que l'on créa une imprimerie musicale, ce qui permit une plus grande diffusion de la chanson<sup>22</sup> ?

Non, ce n'est pas une exception française, et s'il est vrai qu'en France tout se termine par une chanson, en Italie *tutto finisce a tarallucci e vino*, mais où, sinon dans une taverne à essayer des couplets de chansons ? la chanson traverse les

---

<sup>19</sup> Les poèmes du Minnesang couvrent une période qui va du XII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Cf. *Le stagioni del Minnesang* (éd. Vittoria Molinari), Milano, Rizzoli, coll. « Bur », 1994.

<sup>20</sup> Cf. *Diorama lusitano* (éd. Giuseppe E. Sansone), Milano, Rizzoli, coll. «Bur», 1990.

<sup>21</sup> « *Canteur*, notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de canteur au morceau suivant. » ; Stéphane Hirschi, *Chanson L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 20.

<sup>22</sup> A Paris, nous dit Georges Dottin, cette imprimerie ne fut créée qu'en 1528 ; *Préface à Chansons Françaises de la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, p. 20.

âges comme elle traverse les frontières, ne faut-il pas citer Anacréon ? Avant de mourir à cause d'un grain de raisin sec, Anacréon, le vieillard de Téos, nous laisse quelques odes dont il nous reste quelques fragments ; chantre du vin et de l'amour, il nous confie une descendance, celle d'un courant anacréontique qui, à la Renaissance, inspirera les chansons de nombreux poètes.

Cela remonte donc assez loin. Pour la France, d'aucuns citent les bardes gaulois et les tavernes que fréquentait François Villon, et avant lui il y avait eu les troubadours, les trouvères au nord du pays, qui d'un château à l'autre faisaient interpréter leurs *canso* et leurs sirventés<sup>23</sup> par des jongleurs - nos *interprètes* d'aujourd'hui - ainsi que les chansons de geste. Thibault de Champagne<sup>24</sup>, l'un des trouvères, parmi les plus célèbres, fut appelé le *faiseur de chansons* et il en produisait de nombreuses, inspiré par l'amour qu'il vouait à Blanche de Castille, la mère de Louis IX<sup>25</sup>. Au XIV<sup>e</sup> siècle, il y aura les chansons d'Alain Chartier, *La belle dame sans merci*, les poèmes de Guillaume de Machaut et Charles d'Orléans. Puis Ronsard, et Du Bellay, et les poètes de la Renaissance voudront faire oublier Marot et ses badineries, considérant les

---

<sup>23</sup> Le sirventés est une chanson satirique très violente, dense d'invectives.

<sup>24</sup> « Amours me fait commencer / Une chanson novele / Ele me veut enseignier / A amer la plus bele / Qui soit el mont vivant » ; Thibault de Champagne, *Anthologie de la chanson française* (éd. Pierre Vrignault), Paris, Delagrave, 1919, p. 12.

<sup>25</sup> Avenel, *cit.*, p. 6.

chansons et les autres genres poétiques anciens comme « episseries »<sup>26</sup>, ou Tahureau qui définissait les genres anciens « vieille quinquaille rouillée »<sup>27</sup>. Il fallait donc absolument modifier, effacer ces résidus du passé, et surtout il était nécessaire de séparer la musique du poème pour que ce dernier puisse vivre de ses propres ailes. Georges Dottin date de 1539 la séparation entre les deux sœurs, Euterpe et Érato<sup>28</sup>, quand Gratien du Pont publie son *Art et Science de Rhetoricque Metrifiée* :

La chanson, dit-il, n'est plus tenue d'obéir aux règles de la poétique traditionnelle : sa forme littéraire dépend désormais du choix du musicien, « car style de chanson est plus sujet (assujetti) au chant que chant au style. Et combien que l'on fasse chant sur maints rondeaux, ballades, vers épars [...] c'est au plaisir des musiciens qui composent lesdits chants. »<sup>29</sup>.

Séparation donc, s'il en fut, un peu comme plus tard, mutatis mutandis, l'état avec l'église en 1905, on continue à vivre ensemble mais l'on fait semblant de rien. Les musiciens s'en donnent à cœur joie, en mettant en musique des poèmes

---

<sup>26</sup> Joachim du Bellay, *La Deffense et illustration de la langue françoise*, (éd. Henri Chamard), Paris, Didier, 1948, p. 108.

<sup>27</sup> Jacques Tahureau (*Dialogues*) cité par Chamard, *Ibid.*, p. 109.

<sup>28</sup> « Euterpe (*Euterpe*), source parfaite de plaisir (*terpsis*), sera la Muse de l'aulétique (l'art de jouer de l'*aulos*, la flûte) ; [...] Érato (*Eratô*), grâce au désir (éros) qui la rend aimable, deviendra la Muse de la lyrique d'amour [...] » ; Giovanni Lombardo, *L'esthétique antique*, Paris, Klincksieck, 2011, pp. 25-26.

<sup>29</sup> Dottin, *cit.*, p. 12.

même des plus célèbres (en les modifiant à cause du rythme)<sup>30</sup>, de Ronsard, de Marot, de Desportes et les poètes ne cesseront d’allonger le vers afin que l’alexandrin devienne le vers officiel de la poésie française, pour bien montrer qu’il s’agit d’autre chose. L’octosyllabe et le décasyllabe resteront ainsi mètres mineurs pour des genres, considérés mineurs, comme la chanson, par exemple.

Dès le moyen-âge, la chanson avait cohabité avec le théâtre, dans les *Jeux*<sup>31</sup>, les ritournelles égayaient le public, on retrouvera la même chose au XVII<sup>e</sup> siècle avec l’opéra (livret mis en musique) qui ne faisait que reprendre la tradition des Vaux-de-Vire<sup>32</sup> qu’au XV<sup>e</sup> siècle, Olivier Basselin de Vire<sup>33</sup>, un poète normand porté sur la bonne chair et le cidre, avait inventé ; ces « vaux de Vire »<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> C’est un peu ce que feront Jean Ferrat, Georges Brassens et Léo Ferré avec les poèmes de Louis Aragon. Celui-ci définira cette opération, une mise en chanson de ses poèmes car différemment de la mise en musique (les poèmes de Verlaine par Gabriel Fauré, par exemple) les grands musiciens-interprètes des années 50-60, comme ceux du XVI<sup>e</sup> siècle modifieront le poème, voire parfois l’ordre des strophes ou des vers. Cf. « On voit qu’un texte de chanson, entre les mains d’un musicien, devient un matériau malléable. » ; Dottin, *cit.*, p. 19.

<sup>31</sup> Citons les Jeux de Pierre Gringoire et de Jean Bodel et ceux d’Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée* et *Le Jeu de Robin et Marion*.

<sup>32</sup> « étym. 1549; *Vault de ville*, 1507; altér., d’après *ville*, de *vaudevire* « chanson de circonstance », XV<sup>e</sup>, rattaché traditionnellement à *vau* (« val ») *de Vire*, région du Calvados (cf. livre des *vaux de Vire*, 1610), mais probablement, selon P. Guiraud, de *vauder* «tourner», mot dialectal normand, et *virer* (→ Virelai). » ; *Le Grand Robert de la langue française*.

<sup>33</sup> « Lorsqu’on perce chez mon voisin / Un tonneau de bon sidre plein / Ou de bon vin / Me semble que l’on me fiance : / J’ai bonne espérance / D’en boire une souspirance / Soir ou matin. / » ; Olivier Basselin, *Les propos de table chez le voisin*, Vrignault, *cit.*, p. 28.

<sup>34</sup> Vire est une petite ville de Normandie d’où était originaire le poète qui ne se souciait guère de publier ses chansons d’un genre naïf et drôle, et qui furent mises en recueil, à sa mort, par ses amis et, en particulier, par Jean Le Houx en 1576. Pour certains, les Vaux de Vire sont un lieu dit de la région ; pour d’autres, il s’agirait plutôt de « voix-de-ville », faisant dériver *vaudeville* de voix de ville. Henri Avenel, quant à lui, écrit que : « [...] la *chanson-vaudeville*

devenant bientôt Vaux-de-Vire, puis vaudevilles. D'aucuns y voit un autre passage, celui de « voix de ville » : comme dans l'explication suivante : « Le mot *vaudeville* apparaît vers les années 1500 dans les titres de recueils de chansons, il désigne une chanson, *vaul de ville*, voix de ville (il y a aussi les *vault de Vire* en Normandie). »<sup>35</sup>.

Antoine Oudin, grammairien et lexicographe, au siècle suivant en donne la définition suivante : « un Vaudeuille : i. une chanson du commun peuple. »<sup>36</sup>. Et nous en retrouvons quelques échos dans les recueils satyriques de l'époque<sup>37</sup> : *La Muse folastre*, *Les Muses gaillardes*, *Le Cabinet satyrique*, ou dans les tavernes, comme la plus célèbre d'entre elles La Pomme de Pin, fréquentées par les poètes Saint-Amand, Théophile de Viau, Maynard, Racan, Vauquelin des Yveteaux, Colletet<sup>38</sup> :

---

(vaux-de-vire), ainsi nommée parce que ses couplets étaient chantés dans les *vallées* ou *vaux* des environs de la ville. » ; *cit.*, p. 7.

<sup>35</sup> [http : //www.musicologie.org/sites/v/vaudeville.html](http://www.musicologie.org/sites/v/vaudeville.html).

<sup>36</sup> Antoine Oudin, *Curiositez françoises, Pour supplement aux dictionnaires*, Paris, Sommaville, 1656, p. 429.

<sup>37</sup> « Le grand rire baroque et burlesque, c'est la réaction au comique de cette situation. Et ce gros rire est en même temps moral : il dénonce l'absurdité, les excès, les injustices, en raillant, en se gaussant de tous ces importants incapables. [...] Le gros rire burlesque de l'époque de Louis XIV est un pur divertissement, un petit peu superficiel, qui raille quelques défauts anodins pour mieux assurer le sérieux des valeurs fondamentales. » ; Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 357.

<sup>38</sup> « Dans son *Tracas de Paris en vers burlesques* (1665), François Colletet a décrit minutieusement l'équipage et les allures des crieurs d'eau-de-vie : « Ris de voir ces tasses rangées / Et ces fioles de dragées, / Ces bouteilles et ces flacons / Et ces verres à petits fonds, / Ces tables propres et couvertes, / Que l'on orne de branches vertes, / De tapis et de linges

1635 ! Quelle noble date, et quel bon temps pour les buveurs ! Les cafés n'étaient pas encore inventés.

Les gens d'esprit dont on obscurcit aujourd'hui le cerveau par les vapeurs nauséabondes d'une bière frelatée, par l'horrible absinthe, par plus de cent mélanges spiritueux de mauvais aloi, pouvaient et savaient entretenir leur verve, aux feux divins du beaune et du pomard.

L'hippocrène des poètes était alors une vérité, et la source inspiratrice jaillissait rouge et parfumée des tonnes ventruées de *la Croix de Lorraine*, et de *la Pomme de Pin*. Tout ce qui tenait une plume ou un crayon allait puiser l'inspiration, et, suivant l'expression de Rabelais : « Compainir aux tabernes méritoires » :

*Où maints rubis balais tout rougissans de vin,*

*Montraient un hâc itur à la Pomme de Pin* (Math. Regnier)

Cette Pomme de Pin, située en la Cité, contre le pont Notre-Dame, devait sa célébrité à la clientèle poétique que depuis Villon, Rabelais et Mathurin Regnier, lui formait la gent littéraire. [...] Colletet, Blot, Saint-Phal, Bomains, Chapelle, Saint-Aman, Motin, Montmaur, Laisné, Saint-Gelais, ont transmis à la postérité le souvenir de leurs franchises-lippées ; et des écrivains plus sérieux, plus illustres surtout, Racine, Bernier, Molière, La Fontaine et tant d'autres, jusqu'à Boileau lui-même, ont fait retentir des éclats de leur gaîté les salles hospitalières du bienheureux cabaret [...] <sup>39</sup>.

Peintres et poètes de l'époque se penchent sur cet aspect de la ville, le populaire et ses cris, car c'est de là que naît le rire, de la rue, des tavernes, là où

---

blancs, / Afin d'attirer les passans. / Tous ces vendeurs ont leur méthode, / Et chacun invite à sa mode : “ Ça, chalants, dira celui-ci, / Approchez, venez boire icy ; / Voilà de si bonne eau-de-vie / Pour noyer la mélancolie, / Même pour réjouir le cœur, / Qu'il ne se peut rien de meilleur !” / L'autre, qui court de rue en rue / Avec sa lanterne menue. / Portant sa boutique à son col / Pendue avecque son licol, / S'en va frapper de porte en porte, / Suivy de son chien pour escorte, / Et réveille les artisans / Avecque ses discours plaisans / (Que l'on croit des mots de grimoire). / “ Vi , vi , vi , vi , à boire, à boire ! / Excellent petit cabaret, / Remply de blanc et de claret, / De rossolis, de malvoisie, / Pour qui n'aime point l'eau-de-vie!” » ; cité par Victor Fournel, *Les cris de paris, types et physionomies d'autrefois*, Paris, Firmin-Didot & Cie, 1887, pp. 10-11.

<sup>39</sup> Albert de La Fizelière, *Vins à la mode et cabarets au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pincebourde, 1866, pp. 43-44.

on se laisse aller, le rire qui emporte tout, surtout les chagrins d'une existence difficile :

Mais c'est surtout du dix-septième au dix-neuvième siècle que les petites industries de la rue ont inspiré une foule d'artistes, comme Brebiette et Abraham Bosse, Lagniet, Bonnar, Poisson, Greuze, Boucher, Bouchardon, Saint-Aubin, Boissieu, Duplessis-Bertaux, Carie Vernet, Joly, Marlet et tant d'autres. Les cris de Paris et les industriels de la rue ont occupé, au dix-septième siècle, non seulement des écrivains burlesques tels que Claude le Petit, surtout Berthod et Scarron, mais des écrivains plus graves, comme Boileau. Ils figurent fréquemment dans les ballets de la cour de Louis XIII et du temps de la Régence, et ils ont même défilé plus d'une fois devant Louis XIV. Regnard, dans la *Foire Saint-Germain*, après lui Panard, dans la *Description de Paris*, Favart, dans la *Soirée des boulevards*, et beaucoup d'autres en ont enregistré un assez grand nombre.<sup>40</sup>

Cris populaires des métiers, et rires des tavernes, ses voix de ville deviennent rapidement des vaudevilles :

La chanson sera longtemps un haut lieu de la satire et de la « raillerie », c'est-à-dire un instrument d'attaque ou de réplique, de défense devant (idéalement) jouer de ce que l'on appelle alors « l'esprit » - se moquer avec esprit, une affaire de don et de style, de classe et de morale. Il faut compter avec cette forme ludique de la critique qu'on appelle *chanson satirique*, ou encore *pont-neuf*, *mazarinade*, ou tout simplement *vaudeville*.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Fournel, *cit.* pp. 7-8.

<sup>41</sup> Jacques Cheyronnaud, *Des voix de ville aux musiques urbaines* ; <http://www.lehall.com/galerie/patrimoine/portfolio/>

On chanta beaucoup à l'époque de Mazarin, et surtout contre lui, les célèbres mazarinades<sup>42</sup>, pour la plupart « [...] des facéties émaillées de coq-à-l'âne. L'esprit et la verve s'y mêlent volontiers au libertinage, à la grossièreté, au cynisme. (...) »<sup>43</sup>, chansons satyriques et politiques dont les auteurs étaient, entre autres, outre les anonymes, Blot-l'Esprit, Des Barreaux et Marigny. D'autres poètes s'occupèrent aussi de chansons comme Scarron, Malleville, Boisrobert et Sarrazin.

Personnages disparus dans la nuit des Temps, le Savoyard surnommé l'Orphée du Pont Neuf, maître Adam, Olivier Basselin, Gilles le Niais, Jacques l'Andouille, l'Apollon de la Grève, le Boiteux, chanteurs des rues des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles interprétant aussi les chansons de Gaultier-Garguille, tous les participants, très souvent restés anonymes, des goguettes ; Fanchon « la reine du

---

<sup>42</sup> « [...] de janvier 1649 à octobre 1652 parurent plus de quatre mille mazarinades [...] » ; Georges Mongrédien, *La vie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Tallandier, 1956, p. 53.

Nous citerons deux exemples, extraits d'un *Choix de mazarinades* (en deux tomes) paru en 1853, réunies par Célestin Moreau ; Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. La première, datant de 1648, a été attribuée au baron de Verderonne : « Je veux chanter les barricades / Et les populaires boutades / Dont tout Paris fut alarmé / Alors que le badaud armé / Donna de si belles vezardes / Au braue régiment des gardes, / Et fit voir que le batelier / Est dangereux sur son paillier. / Raconte-moi, muse grotesque, / D'où vient cette humeur soldatesque / Apprens-moy de ces mouuemens. »

La deuxième est anonyme, elle date de 1652 et a pour titre *Virelay sur les vertus de sa faquinance*. Nous n'en reproduisons que deux strophes : « Il est de Sicile natif. Il est tousiours prompt à mal faire. / Il est fourbe au superlatif. / Il est de Sicile natif. // [...] Ce faquin est gras comme suif / Et n'est pas beaucoup maladif. / Il n'est ni fourbu ni poussif / Mais pour le point génératif / Il aime le copulatif [...] ».

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 55.



boulevard du Temple », d'après Victor Fournel ; Louis-Ange Pitou<sup>44</sup> qui risquait avec les refrains de ses chansons de passer à la guillotine et qui passa, par contre, de nombreuses années en prison, car il s'agissait d'un curieux contre-révolutionnaire. Condamné à mort sous le Directoire, il fut finalement déporté à la Guyane et revint en France sous Napoléon pour s'établir libraire<sup>45</sup>.

C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle avec la création du Caveau, que la chanson prit une très grande importance au sein d'une société, de plus en plus, hédoniste. Sur des airs connus, on y glissait de nouvelles paroles que le bouche à oreille et les colporteurs<sup>46</sup> diffusaient dans la Capitale. La première Société du Caveau fut créée en 1729 par un groupe d'amis qui se réunissaient pour boire, manger et chanter. Ainsi naquit le mot *chansonnier*, il s'agissait de Gallet, Piron, Crébillon fils, Collé et Panard<sup>47</sup>. Lieu de réunion le carrefour de Buci (Bussi à l'époque) dans l'actuel sixième arrondissement et ce petit groupe s'élargit avec l'arrivée de Fuselier, Crébillon père, Sallé, Saurin, Duclos, Labruère, Gentil-Bernard,

---

<sup>44</sup> « [...] Mais vos perruques frisées / tout comme un poil de barbet / Ne sont donc plus couronnées / Par des chapeaux à plumet; / Et vos toques prolongées / Disent aux maris François / Que leurs femmes corrigées / Portent la moitié du bois. » ; Ange Pitou, *Les incroyables*, Vrignault, *cit.*, pp. 269-270.

<sup>45</sup> Fournel, *cit.*, p. 215.

<sup>46</sup> Cf. « Les colporteurs ainsi que leurs descendants directs, les chanteurs ambulants, perpétuèrent une tradition qui ne disparut que dans les années 1930, étouffée par la réglementation professionnelle, le trafic automobile et les nouveaux moyens de diffusion. » ; Serge Dillaz, *La chanson sous la III<sup>e</sup> République (1870-1940)*, Paris, Tallandier, 1991, p. 175.

<sup>47</sup> « [...] Aujourd'hui ce n'est plus cela / Les vers assoupissent, / Les scènes languissent, / Les Muses gémissent, / Succombent, périssent, / Pégaze va / Cahin-caha (...). » ; Charles-François Panard, *Cahin-caha*, Vrignault, *cit.*, pp. 171-172.

Moncrif, Helvétius, Maurepas, Favart<sup>48</sup>, Fréret, Boucher le peintre et le musicien Rameau<sup>49</sup>. En 1759, ce fut l'époque du deuxième caveau avec Pelletier, Marmontel, Suard, Lanoue et Boissy. Les chansons, plus tard, devinrent révolutionnaires et l'on évita les réunions privées, trop dangereuses, qui reprurent en 1796 avec les Dîners du Vaudeville d'abord, puis en 1806 avec le Caveau moderne appelé aussi le Rocher de Cancale avec Marc-Antoine Désaugiers, et le chevalier de Piis.<sup>50</sup> Nous citerons aussi le très galant abbé de Lattaignant<sup>51</sup> et Jean-Joseph Vadé<sup>52</sup>, le roi de la chanson poissarde, humour délicat chez le premier, un peu moins chez le second.

Au terme *caveau* on associe souvent celui de *goguettes* qui étaient des groupes chantants, dans la Capitale et en province et qui se réunissaient dans les cabarets. Les goguettes aujourd'hui ont disparu comme le mot (il en existe

---

<sup>48</sup> « Claudine se met en fureur / Lorsque avec elle je veux rire ; / Mais, à travers cette rigueur, / Dans ses yeux elle me fait lire / Qu'elle serait un vrai mouton / Sans ce chien de qu'en dirat-on. » ; Charles-Simon Favart, *Le qu'en dira-t-on*, Vrignault, *cit.*, p. 212.

<sup>49</sup> Avenel, *cit.* p. 10.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> « Du plus aimable objet / J'ébauche le portrait, / C'est de mille grâces faire un extrait. / Le mien que sa main a fait, / Est ressemblant trait pour trait. / Elle est belle & je suis laid / mais elle a su le secret / D'en former un chef-d'œuvre parfait / Amour seconde mon projet. (...) » ; Gabriel-Charles de Lattaignant *Portrait de mademoiselle de Bourbon, Chansons et autres poésies posthumes*, Londres-Paris, veuve Duchesne, 1780, p. 28.

<sup>52</sup> « [...] Mais vaise-nous toujours t'à boire, / Hé ! vrament ma commere voire, / Hé ! vrament ma... Vaise tout plein ; / Il semble que nous le plein / - Moi ! mon gieu non, ben du contraire ; / C'est que tu zhausse en haut ton verre. (...) » ; Jean-Joseph Vadé, *La pipe cassée*, (chant second) in *Œuvres poissardes*, Didot Jeune, 1796, p. 13 ; Cf. Gallica, Bnf.

encore au tout début du XX<sup>e</sup> siècle) ; *être en goguette* signifie désormais : être un peu éméché, ivre. Les chansons que l'on chante dans ces goguettes sont souvent des chansons paillardes et gauloises<sup>53</sup>, ce qui scandalise bien entendu les sociétés du Caveau plutôt traditionalistes<sup>54</sup>. Il est vrai que les réunions du caveau sont tenues par des nobles parfois réactionnaires (les chansons politiques étaient exclues), tandis que les goguettes sont des réunions où l'on trouve toutes les couches de la société.

Chansons et vaudevilles vont de pair. Le vaudeville s'est transformé et est devenu métonymiquement une pièce théâtrale. L'air (musique et paroles) est devenu pièce à part car, grâce au privilège accordé en 1669, l'Académie Royale de Musique interdisait que les théâtres de Paris fissent de la concurrence à l'Opéra. Interdiction donc de chanter des airs et, alors, dans les théâtres populaires des Foires<sup>55</sup>, les acteurs, entre un acte et l'autre, introduisaient des airs chantés, sorte de compromis. De là, et sous l'influence italienne des

---

<sup>53</sup> « [...] Réjouissons-nous joyeux drilles, / buvons du matin jusqu'au soir / Sur nos genoux, charmantes filles / Franchement venez vous asseoir ! » ; *Bacchus*, paroles de Constantin Ch., *Les coquelicots, recueil de chansons, romances, contes, fables et poésies diverses, par une société d'auteurs édités par eux-mêmes*. Paris, E. Voitelain & Cie, 1859, p.12.

<sup>54</sup> Dans « La Chanson française. Moniteur du caveau, revue illustrée des sociétés chantantes et des chansonniers français » , du 1 janvier 1874, nous trouvons dans l'*Oraison d'Armand Gouffé* écrite par Jules Janin, président d'honneur du Caveau, les mots suivants : « La Chanson, ce poème populaire qui s'en va de bouche en bouche, porté par le chant et célébrant le vin, l'amour, la joie des festins, les grâces de la jeunesse, les souvenirs de la victoire, les saintes aspirations de liberté, une fois qu'elle est lancée dans ce monde des heureux, est en quelque sorte immortelle. ».

<sup>55</sup> A Paris, il y avait à l'époque deux foires annuelles, la foire Saint-Germain et la foire Saint-Laurent. Un autre lieu populaire était le Pont-Neuf.

pantomimes de la *Commedia dell'Arte*, naquit la comédie-vaudeville puis l'opéra-comique et enfin le vaudeville tout court, sans chansons, au XIX<sup>e</sup> siècle et dont Labiche sera le représentant le plus célèbre.

Le XIX<sup>e</sup> siècle continuera la tradition des goguettes et ses chansonniers les plus célèbres seront, au début du siècle, Béranger et le goguettier Emile Debreux<sup>56</sup>. Des écrivains comme Nerval, Gautier, Hugo et Nodier s'intéressent aux chansons. Hugo, dans une lettre à un goguettier, rédacteur de la revue « La Chanson » écrira : « La chanson est une forme ailée et charmante de la pensée ; le couplet est le gracieux frère de la strophe, nous sommes de la même famille. »<sup>57</sup>. À la mi-siècle, Baudelaire encensera Pierre Dupont, auteur des *Chants et Chansons*.

La chanson reste bien présente à la fin du siècle<sup>58</sup>, quand naissent, entre autres, le club des Hydropathes et le cabaret du Chat noir, en 1880 plus précisément, avec Rodolphe Salis, Emile Goudeau et Aristide Bruant. Chacun de son côté y met un peu du sien pour que la chanson soit célébrée par le poème : le cabaret reprend le dessus, la chanson se veut surtout poème et la

---

<sup>56</sup> « [...] En avant ! / Fanfan la Tulipe, / Oui, mill' noms d'une pipe, / En avant ! » ; Emile Debraux, *Fanfan la Tulipe*, Vrignault, *cit.*, p. 313.

<sup>57</sup> « La Chanson », n° 2, juin 1878, p. 3.

<sup>58</sup> « Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle émerge le rire du non-sens absolu. Le monde n'est plus grotesque, il est insensé. » ; Minois, *cit.*, p. 500.

revue, qui prend le nom du cabaret, la reproduira à l'écrit. Jules Laforgue<sup>59</sup>, Paul Verlaine, Charles Cros, mais aussi Jean Moréas, Stéphane Mallarmé, Jean Richepin, Germain Nouveau, Maurice Rollinat, pour ne citer qu'eux, offriront leurs poèmes aux pages du « Chat Noir »<sup>60</sup>, aux chansonniers et aux musiciens. Si dans les goguettes on chantait principalement a capella, parfois accompagné par un piano, au Chat noir le piano est de rigueur et c'est souvent le beau-frère de Verlaine, Charles de Sivry, qui s'en charge.

Comment ne pas citer Alphonse Allais, Franc-Nohain et puis Mac Nab, Jules Jouy, Raoul Ponchon, Georges Fourest. C'est un autre membre du Chat Noir, Léon Xanrof, qui offrira des textes, et surtout *Le Fiacre*<sup>61</sup>, à la diseuse Yvette Guilbert, et la drôlerie l'emportera<sup>62</sup> avant de se replonger dans la mélancolie

---

<sup>59</sup> Jules Laforgue est souvent cité dans la liste des poètes fréquentant le Chat Noir mais André Velter, dans son anthologie, à grands regrets écrit : « En revanche et bien à contrecœur, il a fallu renoncer à la présence d'Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue et Jules Laforgue, faute de preuves. » ; Velter, *cit.*, p. 45.

<sup>60</sup> Le premier numéro de la revue paraîtra le 14 janvier 1882.

<sup>61</sup> Les deux premières strophes de la célèbre chanson sont les suivantes : « Un fiacre allait trotinant / Cahin, caha, / Hu' dia Hop là ! / Un fiacre allait trotinant / Jaune avec un cocher blanc, // Derrière' les stores baissés, / Cahin, caha, / Hu'dia ! Hop là ! / Derrière' les stores baissés / On entendit des baisers. (...) » ; Léon Xanrof, *Chansons sans-gêne*, Paris, Ondet, 1892, pp. 61-62.

<sup>62</sup> « [...] Quel genre chantez-vous, mademoiselle? Le comique ou la romance sentimentale ? – Le comique, Monsieur. [...] » ; Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, Paris, Grasset, 1927 ; coll. « Les cahiers rouges », 1995, p. 51.

des drames réalistes mis en scène par les grandes chanteuses du siècle suivant, Fréhel, Damia et plus tard Piaf<sup>63</sup>.

#### 4. *Oh ! nos mâts ô paix !*

« On appelle pont-neuf, aujourd'hui encore, toute chanson triviale, tout air familial coulé dans le vieux monde des *larifla* et des *landerirette* [...] »

Victor Fournel, *Les cris de Paris*

Avant d'arriver au *dadouronron*<sup>64</sup> des années 1960, au *pam ba da di dam* de Guy Bontempelli, au *chabadabada* d'*Un homme et une femme*, au *padam padam* d'Édith Piaf, il nous faut rappeler les *hu' dia hop là* d'Yvette Guilbert, les *Prosper yop la boum* de Maurice Chevalier, les *boum boum*, les *glou glou*

---

<sup>63</sup> Le comique, néanmoins, apparaît aussi, de temps en temps, dans le répertoire des chanteuses réalistes. Fréhel tout au long de sa carrière chantera aussi des chansons comiques, comme *La même catch-catch* (paroles de Maurice Vandair et musique de M. Alexander) ou *Tel qu'il est* ; Damia avec *Le grand frisé* (d'Emile Ronn et Léo Daniderff), elle aussi, fait montre d'apprécier l'humour, quant à Édith Piaf comment oublier *Tatave* (texte d'Albert Simonin) ou *La Goualante du pauvre Jean* (texte de René Rouzaud). Voici le refrain de *Tel qu'il est* : « Tel qu'il est, il me plait / Il me fait de l'effet / Et je l'aime. / C'est un vrai gringalet / Aussi laid qu'un basset / Mais je l'aime. / Il est bancal / Du côté cérébral / mais ça m'est bien égal / qu'il ait l'air anormal. » et un couplet : « Il n'a pas un seul poil sur la tête / Mais il en plein sur les gambettes / Et celui qu'il a dans la main / c'est pas du poil, c'est du crin. » ; paroles de Maurice Vandair, musique de Charlys et d'Alexander, interprétée par Fréhel et, plus récemment, par Georgette Plana. C'est aussi un exemple de diaphore (deux sens pour un même mot) que le parolier a fait avec le lexème *poil* : poil sur la tête (cheveu) poil dans la main (fainéant).

<sup>64</sup> *Da doo ron ron*, écrite par Jeff Barry et Ellie Greenwich, produite par Phil Spector, est devenue célèbre dans le monde entier grâce à l'interprétation des Crystals. En France, elle a été chantée par Johnny Hallyday et Frank Alamo, en 1963.

*glou* et les *flic flic flac* de Charles Trenet<sup>65</sup>, les *pouêt-pouêt* célèbres des « bagnoles d'aujourd'hui », les *ploum ploum tralala* de Francis Blanche<sup>66</sup>, et remonter aux *ron et ron petit patapon* de la bergère, et aux *ja-ja-ja-mais navigué ohé ohé* du petit navire. Ici aussi, cela remonte loin, il y a une « ballette » anonyme du XIII<sup>e</sup> siècle où l'auteur geint à cause de l'amoureuse enfuie : « [...] Onkes n'an oi fors ke douleur/ Et poinne / He ! trikedondenne, trikedondene ! »<sup>67</sup>, il y a les *traderi*, les *lanturlu*<sup>68</sup> et les *larifla*, les *ti ta ta* ou les *pa ta pan* (*Je suis un bon soldat*) de jadis. Dans les années 1960<sup>69</sup> nous trouvons *Pilou pilou hé*<sup>70</sup> de

---

<sup>65</sup> *Boum* (1938) est une minière d'onomatopées, le monde de Trenet est un monde sonore qui exprime la joie de vivre.

<sup>66</sup> *On chante dans mon quartier*, paroles de Francis Blanche, musique de Rolf Marbot, interprétée, en 1946, par Georges Gosset.

<sup>67</sup> « [...] et je n'en ai eu que douleur / et peine / Hé trikedondene, trikedondaine ! » ; *Chansons des trouvères*, (éd. Samuel Rosenberg, Hans Tischler et Marie-Geneviève Grossel), Librairie générale française, coll. « Les Lettres gothiques », 1995, p. 280.

<sup>68</sup> Un exemple de *lan tur lu* nous le trouvons dans la chanson *Irma la douce*, paroles d'Alexandre Breffort, musique de Marguerite Monnot, interprétée par Colette Renard : « [...] J'ai beau m'la raconter, j'y crois pas j'y crois plus / J'ai l'cafard et c'est tout et y a pas d'lan tur lu / y'a pas de chansons qui tiennent, j'ai beau m'la raconter / L'espoir moins qu'y en a, plus c'est lourd à porter. »

<sup>69</sup> Remarquable, aussi, en 1934, le refrain de *Sous les palétuviers*, tirée de l'opérette *Toi, c'est moi*, d'Henri Duvernois et Albert Willemetz, musique de Moisés Simons, créée par Jacques Pills et Georges Tabet et interprétée par Pauline Carton et René Koval (plus récemment par Marie Laforêt et Bourvil) : « Ah viens sous les pa / J'y vais de ce pas mais j'y vais pas à pas / Suis moi veux-tu ? / Je te suis, pas têtue sous les grands paléto / Viens sans sourciller / Allons gazouiller sous les palétuviers / Ah oui sous les pas, les papas, les papas, les tutus / Sous les palétuviers / Ah je te veux sous les pas, je te veux sous les lé / Les palétuviers roses & / Aimons-nous sous les patus / Prends-moi sous les laitues / Aimons-nous sous l'évier / Sous les palétuviers. ». En 1936, René Guissart en fait un film musical avec comme interprètes Pauline Carton et André Berley.

<sup>70</sup> *Pilou pilou hé* (1959), paroles de Louis Amade, musique de Gilbert Bécaud.

Gilbert Bécaud, où les onomatopées se confondent sur le rythme de la chanson ; le son vocal étaye la note et entre dans la tête des gens. Serge Gainsbourg, grand manipulateur de mots et de sons devant l'éternel, transforme la chanson en comics : *Shu ba du ba loo ba* ou *Shebam ! Pow ! Blop ! Wizz !*

La chanson est remplie de ces petits et prodigieux sons magiques qui passent d'une bouche à l'autre, syllabes s'emmêlant comme les *scoubidous*, onomatopées drôles comme le *tagada tsouin tsouin* de *Ça c'est d'la musique*<sup>71</sup>, ou *bou-dou-ba-da-bouh* (1913) de Lucien Boyer que Félix Mayol interpréta sur une musique d'Albert Valsien ou plus récemment comme le *po po po dis* chantée par Marcel Amont et au Québec le *tam ti delam* de Gilles Vigneault; les *zon zon zon*<sup>72</sup>, les *oh la la tirelirela*<sup>73</sup> de Colette Renard et puis les *evergreens*: *dondaine larideine*, ou le *digue donda dondaine... digue donda dondé* de *Perrine était servante* ; les *tuton tuton tutaine* de *A Paris sur le petit pont*. Les ponts sur la Seine sont nombreux et les onomatopées semblent s'épanouir près des berges, comme une onde musicale et joyeuse :

Au pont Saint-Michel, au pont au Double, à la Grève, à la Vallée de Misère, au carrefour Guillery, à la porte Baudet, les *lampons*, les

---

<sup>71</sup> Paroles de Michel Rivgauche, musique de Norbert Glanzberg, interprétée en 1966 par Colette Renard.

<sup>72</sup> *Zon, zon, zon*, paroles de Maurice Vidalin, musique de Jacques Datin, interprétée par Colette Renard.

<sup>73</sup> *Croquemitoufle* (1958) paroles de Pierre Delanoë et Louis Amade, musique de Raymond Cohen et Gilbert Bécaud.



*turelures*, les *laridons*, les *oui-da*, les *toc mon tambourinet*, les *lustucru*, les *guéridon don-don*, égayaient continuellement les échos.<sup>74</sup>

Les onomatopées opèrent dans le divertissement au même titre que l'ironie. Et en plus, cela produit presque un refrain et l'on retient encore mieux la chanson, c'est ce que souligne Joël July : « Le refrain, ou tout autre substitut répétitif, devient donc une nécessité générique pour la chanson si elle veut lutter contre une extinction à brève échéance. »<sup>75</sup>

Marcel Amont dans son livre sur la chanson cite Claude Nougaro : [...] Or par moments, j'ai besoin de quelque chose de plus fort que les mots.[...] Par exemple dans *Locomotive d'or*, j'ai eu besoin de '*tchacacoum tchacacoum*' à un certain moment. »<sup>76</sup>.

Marcel Amont lui aussi s'amuse à relever de nombreuses onomatopées<sup>77</sup> car on ne peut pas s'occuper de la chanson sans elles. Entre autres, il cite *ta ga da tagada* des Daltons<sup>78</sup> de Joe Dassin, le *bip bip* toujours de Joe Dassin, *ho hé hein bon* de Nino Ferrer et le *crac boum hu* de Jacques Dutronc<sup>79</sup>.

---

<sup>74</sup> Fournel, *cit.*, p. 187.

<sup>75</sup> July, *cit.*, p. 23.

<sup>76</sup> Marcel Amont, *Une chanson, Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson*, Paris, Seuil, 1994, p. 259.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 258-261.

<sup>78</sup> *Les Dalton*, paroles de Jean-Michel Rivat, musique de Frank Thomas.

Les onomatopées parfois donnent le titre à la chanson, comme celles de Joe Dassin et de Nino Ferrer comme l'on vient de voir, et en remontant de nouveau les siècles nous trouvons celle-ci, citée par Pierre Vrignault, qui provient des provinces du Nord *Nique nac no muse* dans laquelle le refrain fait : « Nique nac no muse ! / Belle, vous m'avez t'embarlifi, t'embarlificoté / Par votre beauté »<sup>80</sup>. Le passé nous fait immédiatement repenser à Georges Brassens et à ses *lanterlurette lanterluru* de *Si le bon Dieu l'avait voulu*.

Nous concluons cette ronde syllabique, et non exhaustive, avec André Hornez, célèbre pour le *tralala* de Suzy Delair qu'elle interpréta dans le film d'Henri-Georges Clouzot<sup>81</sup>, et pour son *zazou zazou zé*<sup>82</sup> qui, sous l'Occupation, offrira à la jeunesse désabusée un nouveau personnage anticonformiste : le zazou.

---

<sup>79</sup> *Les play-boys* (1966), paroles de Jacques Lanzmann, musique de Jacques Dutronc.

<sup>80</sup> *Nique nac no muse*, in Vrignault, *cit.*, p.145.

<sup>81</sup> *Avec son tralala*, musique de Francis Lopez, interprétée dans *Quai des orfèvres* (1947) avec Louis Jouvet, Bernard Blier et Suzy Delair.

<sup>82</sup> *Je suis swing* (1938), paroles d'André Hornez, musique de Johnny Hess, interprétée par Johnny Hess.

## 5. *Le gros comique*

« La risata non è che il preludio della tragedia. »  
Miguel de Unamuno, *Niebla*

La chanson de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle se situe sur les scènes du cabaret et du café-chantant qui va bientôt devenir café-concert et très rapidement, à l'aide d'apocopes populaires, *caf'conc'* :

Au café-concert, chacun dans son style, aborde à un moment ou à un autre la grivoiserie. Tous les interprètes des plus médiocres aux plus talentueux, chantent des refrains graveleux. [...] Par la seule force de communication, la chanson était devenue un moment d'émotion collective, un instant artistique. « Ce qui donne la valeur, par exemple, de la chanson bouffe, confiera Dranem, ce ne sont pas, vous pensez bien, les paroles, qui sont généralement absurdes, ce ne sont pas les traits spirituels qui sont rares et le plus souvent remplacés par des calembours d'un goût douteux, c'est ce je ne sais quoi qui naît avec nous ; ce qui fait rire le public, c'est un geste gauche, une parole dite maladroitement, un mot d'actualité placé à propos.<sup>83</sup>

Les genres au *caf'conc'*, selon Serge Dillaz, sont le Comique-troupier (Ouvrard, Polin, Bach en sont ses représentants majeurs), les Diseuses (Thérèse, Yvette Guilbert), Les Épileptiques (Mistinguett) ; les Excentriques (Jeanne Bloch), les Gambilleurs (Paulus), les Gommeux (Libert) et les Gommeuses (Polaire, Juliette Méaly), les Scieurs (Mayol) en ce qui concerne l'aspect comique, puis il y avait les Patriotiques, les Paysans, les Phénomènes, les Réalistes-Pierreuses, les Sentimentaux<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Dillaz, *cit.* pp. 113-114.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 246.

Le comique-troupier a son point de départ dans les casernes (un peu comme les pièces de Courteline) et, sur scène, le premier sera Eloi Ouvrard (1855-1938), vêtu comme un pioupiou et chantant des couplets remplis de *scies*. Les scies, nous le rappelons, sont des jeux de mots assez grossiers pour leur bêtise, c'est le fameux : « comment vas-tu ? tuyau de poêle », on ricane plutôt bêtement mais c'est tout de même du rire, ne faisons pas les fines gorges. Certes les jeux de mots que fabrique Alphonse Allais pour le Chat Noir ont une autre allure.

Paulus (1845-1908), autre célébrité, sera le créateur, en 1886, de *En revenant de la revue*<sup>85</sup>, chanson militariste et boulangiste. Un autre représentant de ce comique troupier est Polin (1863-1927). Les chansons naissent et renaissent, elles sont souvent reprises, d'une génération à l'autre, par d'autres chanteurs. Ainsi les chansons que Polin lancera *Avec Bidasse*<sup>86</sup>, la *Petite Tonkinoise*<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Paroles de Lucien Delormel et Léon Garnier, musique de Louis-César Désormes. La chanson à l'origine n'est pas boulangiste, mais son interprète Paulus en la chantant la première fois changea le vers : « Moi j'faisais qu'admirer... nos troupiers », qui devient « notr' brav' général Boulanger ».

<sup>86</sup> Paroles de Louis Bousquet et musique d'Henri Mailfait ; « [...] Dimanche matin y a des bobonnes / Qu'elles s'en vont faire leur marché / Nous, on en connaît deux mignonnes / Et on va les regarder passer / Pendant qu'elles sont chez la fruitière / De sur l'autre trottoir nous les regardons. [...] ».

<sup>87</sup> Créée en 1906, sur des paroles de Georges Villard avec le titre *Le Navigatore* : « Je ne suis pas un grand actore / Je suis navi, navi, navi, navigatore/ Je connais bien l'Amérique / Aussi bien que l'Afrique / J'en connais bien d'autres encore / Mais de ces pays joyeux / C'est la France que j'aime le mieux. », Polin demanda à Henri Christiné de réécrire le texte. La musique est de Vincent Scotto. Ainsi nous aurons : « Je suis gobé d'une petite / C'est une Anna, c'est une Annana, une Annamite / Elle est vive elle est charmante / C'est comme un oiseau qui chante / je l'appelle ma p'tite bourgeoise / Ma Tonkiki, ma Tonkiki ma Tonkinoise [...] ».

auront un grand succès dans les années suivantes<sup>88</sup>. Une autre personnalité sera Bach (1882-1953), pseudonyme de Charles-Joseph Pasquier, créateur de *Quand Madelon*<sup>89</sup> ; plus tard avec Henry-Laverne (1888-1953), ils formeront un duo - Bach et Laverne - et enregistreront des sketches.

C'est un humour léger, gentillet, un peu bête, fait surtout de mimiques et de gestes, de sous-entendus gestuels (quelquefois des double sens) et bientôt le costume du pioupiou, du tourlourou, va peu à peu disparaître pour laisser la place à un autre genre de comique et à un autre costume, celui de Dranem.

Dranem (1869-1935) est l'un des grands chanteurs comiques de l'époque, célèbre aussi pour sa mise : un petit chapeau, de gros souliers et des pantalons trop courts, grimpé comme une sorte de clown de la chanson ; après des débuts hésitants de comique troupier grâce à sa nouvelle tenue, vers 1900, il obtiendra son premier triomphe. Ses successeurs chercheront à l'imiter et ses grands succès, comme *Les petits pois* ou *Le trou de mon quai* seront repris plusieurs fois. Chansons à refrains, car les refrains (que l'on retient plus facilement parce que répétés) sont ceux qui font la gloire du morceau, surtout si la musique est aguichante et les mots cocasses, comme le souligne Serge Dillaz : « Du sous-entendu polisson de la gommeuse aux tribulations régimentaires du tourlourou,

---

<sup>88</sup> *La Petite Tdonkinoise*, par exemple, a été, en 1930, un grand succès de Joséphine Baker (1906-1975).

<sup>89</sup> Paroles de Louis Bousquet, musique de Camille Robert (1914).

la chanson comique fit flèche de tout bois et inspira autant les auteurs de concert que ceux du cabaret. »<sup>90</sup> et profita aussi « des archétypes de notre prolifique théâtre boulevardier. »<sup>91</sup>.

C'est la période de la Belle Époque, des grandes revues dont les succès vont bientôt faire partie des répertoires des chanteurs, comme la revue *Paris qui marche* dont est extraite la valse *Frou-frou*<sup>92</sup> qui obtiendra un succès international, comme nous le rappelle Georges Coulonges :

[...] dans cette opérette moderne qui, vue de près, est une comédie sans prétention truffée de couplets. Oubliant les mélodies de jadis, la partition n'exige pas de vraies voix et, en fait, est une suite de chansons. Albert Willemetz et Yves Mirande écriront le plus souvent les livrets de ces pièces où la musique est signée Christiné ; Maurice Yvain, Gaston Gabaroche, Raoul Moretti...<sup>93</sup>

C'est ce que remarque également Serge Dillaz : « D'ailleurs, la plupart des “tubes” sont alors des chansons issues de revues ou d'opérettes. »<sup>94</sup> Après la première vedette du caf' conc' Thérésa<sup>95</sup>, qui abandonne la romance

---

<sup>90</sup> Dillaz, *cit.*, p. 64.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Paroles d'Hector Montréal et Henry Blondeau, musique d'Henri Chatau.

<sup>93</sup> Georges Coulonges, *La chanson en son temps. De Béranger au juke-box*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1969, p. 108.

<sup>94</sup> Dillaz, *cit.*, p. 178.

<sup>95</sup> « Il faudra attendre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour qu'apparaisse Thérésa (Thérèse Valadon), simple cousette à ses débuts, la première grande artiste que l'on puisse reconnaître comme telle. On la trouve en 1863 chanteuse professionnelle à l'Eldorado. Elle sera la première reine du caf' conc'. Elle chante aussi à l'Alcazar (ses plus fameuses rengaines: *La*

sentimentale pour un répertoire plus comique, viendra le temps des gommeuses comme Polaire et des diseuses comme Yvette Guilbert, et bientôt des chanteuses réalistes comme Yvonne Georges où la tristesse effacera les rires.

Les autres grandes vedettes du caf'conc' sont Félix Mayol (1872-1941), Fortugé (1887-1923) Georges Milton (1886-1970), le chansonnier Lucien Boyer (1876-1942), Gaston Ouvrard (1890-1981), fils d'Eloi, Harry Fragson (1869-1913), et Georgius, pseudonyme de Georges Guibourg (1891-1970), surnommé « l'amuseur public » et bientôt Maurice Chevalier, Mistinguett<sup>96</sup>.

Aujourd'hui conspué parce que incompris, le café concert, pour sa part, brille encore de tous ses feux. De chez Maxim's au bal Bullier, de la Scala au plus petit beuglant de quartier, une même quête de plaisirs grivois anime une population bigarrée. Différente dans ses ressources, cette dernière est homogène dans ses aspirations profondes ce qui l'amène inévitablement à des distractions communes. D'ailleurs, cabaret et caf'conc' se ressemblent beaucoup plus qu'il n'y paraît. Tous deux sont des endroits où l'on boit, où l'on fume en regardant un spectacle dans lequel la chose chantée occupe une place de choix.<sup>97</sup>

---

*femme à barbe et J'ai deux grands bœufs dans mon étable*). [...]»; Jacques Damase, *Le music-hall des origines au café-concert, Histoires des Spectacles, Encyclopédie de la Pléiade* (éd. Guy Dumur), Paris, Gallimard, 1965, p. 1543.

<sup>96</sup> «Née en 1875 à Enghien-les-Bains, de son vrai nom Jeanne Bourgeois, “Miss” était la fille d'un matelassier et d'une ouvrière plumassière. Après avoir débuté en 1893 sous le nom de “la même Flora”, elle a connu un demi-siècle de gloire. Véritable auteur des revues où elle n'était mentionnée que comme interprète, sa vie fut toute de travail, de recherche et d'amour du métier. Les chansons qu'elle a lancées, que ce soit *J'en ai marre*, *Mon homme* ou *Valencia*, ont fait plusieurs fois le tour du monde. » ; *Ibid.*, p. 1551.

<sup>97</sup> Dillaz, *cit.*, p. 63.

La Grande guerre éteindra bientôt les lumières et les rires de la Belle Époque, le café conc' disparaîtra laissant la place au music-hall, comme le remarque Serge Dillaz : « L'acheminement de l'art chansonnier des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles aboutira au spectacle de music-hall avec une permanence d'interférences au sein d'un schéma évolutif. »<sup>98</sup>. Les années folles commenceront dès les années 1920, c'est le temps du Moulin-Rouge, des Folies-Bergères, de Joséphine Baker et de la *Revue Nègre*, mais « [...] en l'espace de dix ans, les deux tiers des concerts parisiens se reconvertiront en cinémas. »<sup>99</sup>. La chanson, cependant, ne disparaît pas, bien au contraire, elle prend de plus en plus de place dans la vie des Français, et particulièrement la chanson comique, grâce aussi à la radio, aux disques et bientôt à la télévision qui vont modifier les habitudes et le statut commercial de la chanson. La venue du transistor, plus tard, dans les années soixante, comme nous le raconte Philippe Grimbert, fait basculer tout un monde dans un passé lointain :

Le transistor porte gaiement les vêtements de son époque : c'est un adolescent à la mode et, comme le jeune garçon qui voit sa lèvre supérieure s'ombrer d'un léger duvet, le petit appareil sympathique porte en lui ses promesses de printemps ; il sera la porte neuve, gainée de couleurs, qui va s'ouvrir sur l'ère de la jeunesse.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>100</sup> Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, Paris, les Belles Lettres-Archimbaud, 1996, p. 135.



Dans ces années 1920-1930, de grands orchestres comme celui de Ray Ventura et ses Collégiens entretiendront le comique, au gré d'un monde qui pourtant est en train de s'effondrer ; on préférera chanter pour ne pas trop y penser *Tout va très bien Madame la Marquise / tout va très bien* ou *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ?*<sup>101</sup> et puis la venue d'un jeune homme blond que l'on surnommera le *Fou chantant*, avec *Y'a d'la joie*, va rapidement modifier les données de la chanson, de tous les points de vue, musical d'abord mais plus particulièrement en ce qui concerne le texte. La deuxième guerre mondiale et Vichy vont mettre de l'eau, assez peu pétillante, dans le vin chansonnier et beaucoup de censure, mais au lendemain de la Libération, les refrains reprendront de plus belle. De nouveaux orchestres avec des directeurs provenant de « l'école » Ventura, reprendront à leur tour les chansons à sketch, comme celui de Jacques Hélian ou de Raymond Legrand, et enfin sur des airs de java, dans les flonflons du bal musette et au son des accordéons, le rire s'installera vainqueur :

Le rire est devenu la respiration et le sang de la société humoristique qui est la nôtre. Pas question de lui échapper : le rire est obligatoire, les esprits chagrins sont mis en quarantaine, la fête se veut en permanence. Du monde politique aux médias et du collège au club du troisième âge, la tenue du comique est de rigueur. L'humour universel, standardisé, médiatisé, commercialisé, mondialisé, conduit

---

<sup>101</sup> *Tout va très bien, Madame la Marquise* (1935), paroles de Paul Misraki, Bach et Henry Laverne, musique de Paul Misraki ; *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux* (1938), paroles d'André Hornez et musique de Paul Misraki.

la planète. [...] Le monde *doit* rire pour camoufler la perte du sens. Il ne sait plus où il va, mais il y va en riant.<sup>102</sup>

Avant de conclure cette promenade diachronique du rire et de la chanson, il est indispensable de citer l'importance des cabarets de l'après-guerre, jusqu'au milieu des années 1970<sup>103</sup>, et en particulier ceux de la Rive Gauche (Saint-Germain, la Mouffe...) qui ont - sorte d'îlots poétiques et protecteurs - permis à de jeunes auteurs-compositeurs-interprètes inconnus de s'exprimer, tout en conservant la bonne tradition de la chanson française avec une attention étonnante à la qualité des textes. Ces cabarets sont restés dans la mémoire collective d'autant plus que de nombreux chanteurs sont devenus par la suite très célèbres<sup>104</sup> : L'Écluse, sur les quais, L'Échelle de Jacob, La Rose rouge et sur la rive droite : Milord l'Arsouille, dans le 1<sup>er</sup> arrondissement, Les Trois Baudets, boulevard de Clichy<sup>105</sup>. Outre les chanteurs comme Barbara, Anne Sylvestre,

---

<sup>102</sup> Minois, *cit.*, p.509.

<sup>103</sup> « [...] plus de deux cents cabarets vont se créer (ou rouvrir) à Paris entre 1946 et 1974, avec des fortunes diverses, entre rive droite et rive gauche. Mais seul une trentaine d'entre eux peuvent être considérés comme d'authentiques cabarets d'esprit "rive gauche", comme des lieux majeurs ayant marqué leur époque. (...) »; Gilles Schlessler, *Le Cabaret « rive gauche »*, *De la Rose rouge au Bateau Ivre (1946-1974)*, Paris, L'Archipel, 2006, p. 40.

<sup>104</sup> « Précédant la Rose rouge, le cabaret d'Agnès Capri avait donné à tous ces jeunes acteurs la direction qu'ils devaient prendre: ce style "intellectuel de gauche" et poétique, plein d'un humour assez noir, mais à la portée du bourgeois avec assez de fraîcheur et de facilité apparente pour que cela plaise et n'épouvante pas. »; Damase, *cit.*, p. 1558.

<sup>105</sup> Pour la rive droite nous avons aussi Chez Gilles, Chez Agnès Capri, À l'Échanson, La Tomate, Chez Pomme, Chez Patachou, Chez ma Cousine, chez Plumeau, L'Amiral, Le Drap d'Or. Pour la Rive gauche citons également : La Fontaine des Quatre Saisons, Chez Moineau, La Grignotière, La Galerie 55, Le Tabou, Chez Georges, Le Collège Inn, La Contrescarpe, Le

Brassens, Maurice Fanon, Joël Holmès, Guy Béart, Jacques Douai, Léo Ferré, Catherine Sauvage, Colette Renard, Pia Colombo, les Frères Jacques... Il y avait aussi d'autres artistes comme des mimes dont le célèbre Marceau, des illusionnistes, des marionnettistes et des chansonniers comme Pierre-Jean Vaillard, Robert Lamoureux, Guy Bedos, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault, Jacques Dufilho, les Frères Ennemis, Raymond Devos, Pierre Repp, Anne-Marie Carrière, Poiret et Serrault, Jacqueline Maillan... Avec ces derniers, le rire continue devenant irrésistible mais la musique, elle, n'est plus qu'un léger accompagnement :

Très vite, le qualificatif « rive gauche » sera accolé au mot « cabaret » pour qualifier des spectacles à forte ambition culturelle, voire intellectuelle. « Rive gauche » signifie spectacle intelligent, subtil, créatif, avec sa nécessaire dose de « pauvreté », par opposition aux fastes de la rive droite, où des boîtes drapées de velours programment des vedettes consacrées ou vieilles, avec champagne, entraîneuses et comique un peu gras.<sup>106</sup>

T.S.F., chanteur des rues, feuillet de musique à deux sous, partition, colporteur, orgue de barbarie, boîte à musique, bastringue, phonographe, transistor, électrophone, tourne-disque Teppaz, radio crochet, 78 tours, 33 tours, 45 tours, mange-disque, disque vinyle, microsillon, juke-box, chaîne à haute fidélité, bande magnétique, lecteur de cassettes, radiocassette, minicassette,

---

Cheval d'Or, La Méthode, La Vieille Grille, L'École Buissonnière, Le Petit Pont, La Colombe ; Schlessler, *cit.*, pp. 40-42.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

magnétophone, baladeur, cédé, disque compact, mini chaîne... tout cela a disparu ou est en train de disparaître, nous sommes à l'âge de l'Ipod, de l'MP3, qui disparaîtront peut-être eux aussi, à leur tour, et en attendant la chanson s'adapte, s'inquiète mais survit à tout cela. Probablement, elle survivra à l'homme dans la voix d'un robot, qui peut le dire ? même les mots disparaissent. Les chanteurs aussi ont changé, la technique s'est améliorée, les disquaires ont presque tous fermé, les karaokés malgré un retour d'âge<sup>107</sup>, certains ont, dans quelques régions du monde, encore de beaux jours devant eux. Il est vrai, toutefois, que l'on ne siffle plus dans les rues et qu'il est rare d'y entendre quelqu'un chanter à tue-tête. Tout se joue sur la Toile, désormais : sites de chanteurs, sites qui proposent les textes des chansons, sites de *souvenirs*, *souvenirs*, la chanson occupe une place de choix sur le Net.

Laissant la musique de côté, les paroliers sont là pour nous épater. Ils ont écrit des chansons (des poèmes ?) touchant à tous les genres, et ils ont tous, à un moment ou l'autre, écrit quelque chose pour le sourire, pour le rire, pour se faire plaisir. Louis Amade (*Les marchés de Provence*), Raymond Asso (*La java du bonheur du monde*), Boris Bergman (*Vertige de l'amour*), Jean Boyer (*Comme de bien entendu*), Lucien Boyer (*Monte là-dessus et tu verras Montmartre*), Jean Brousolle (*Allez savoir pourquoi*), Henri Contet (*Ma gosse, ma p'tite mère*), Jean Constantin (*Les pantoufles à papa*), Georges Coulonges (*La fête aux*

---

<sup>107</sup> Ceci est une métonymie.

*copains*), Jean-Loup Dabadie (*Bonne fête Paulette*), Pierre Delanoë (*Croquemitoufle*), Jean Nohain (*Quand un vicomte*), Jean Dréjac (*La cuisine*), Michel Emer (*J'ai le béguin pour la béguine*), Jean Fauque (*À Ostende*), Fernand Bonifay (*Sa casquette*), Pierre Frachet (*L'éloge du célibat*), André Hornez, (*Avec son tralala*), Géo Koger (*Je n'suis pas bien portant*), Jacques Larue (*Cerisier rose et pommier blanc*), Léo Félix Lelièvre (*La baiseuse*), Jacques Lanzmann (*J'aime les filles*), Francis Lemarque (*Le petit cordonnier*), David McNeil (*Hollywood*), Eddy Marnay (*Ivan, Boris et moi*), Georges Millandy (*Idylle parisienne*), Jean-Michel Rivat (*My name is Edouard*), Maurice Vandair (*Tel qu'il est*), Jacques Plante (*Un Mexicain*), Louis Poterat (*La rue du ramdam*), Michel Rivgache (*Les souris*), Claude Lemesle (*L'équipe à Jojo*), Pierre Grosz (*Au marché du boulevard*), Serge Lama (*À l'anniversaire de Jonasz*), Jean-Max Rivière (*C'est rigolo*), Etienne Roda-Gill (*Noé*), René Rouzaud (*La Goualante du pauvre Jean*), Jean-Claude Vannier (*Petits pois lardons*), Michel Jonasz (*La boîte de jazz*), Maurice Vaucaire (*Les petits pavés*), Antoine (*Les élucubrations*), Mc Solaar (*À la claire fontaine*), Paul Barrault (*la java de la discordance*), Michel Vaucaire, (*À la Saint-Ménard*), Albert Vidalie (*La dame de Bordeaux*), Maurice Vidalin (*La grosse noce*), Albert Willemetz (*Sous les palétuviers*) et bien sûr Jacques Brel (*Les bourgeois*), Léo Ferré (*Paris canaille*), Georges Brassens (*Le temps ne fait rien à l'affaire*), Mouloudji (*Tu te moques*), Charles Trénet (*L'épicière*), Pierre Mac Orlan (*Souris et souricières*),

Boby Lapointe (*Framboise*), Guy Béart (*Franz*), Serge Gainsbourg (*L'ami Caouette*), Boris Vian (*J'suis snob*), Paul Braffort (*La java de l'adultère*), Bernard Dimey (*Au Lux-Bar*), Jehan Jonas (*L'étiquette*), Jacques Prévert (*En sortant de l'école*), Julos Beaucarne (*Le chat revint*), André Hardellet (*Au pont de Charenton*), Jean-Roger Caussimon (*Le temps du tango*), Félix Leclerc (*Le petit bonheur*), Roger Riffart (*Loulou de la vache noire*), Barbara (*Au bois de Saint-Amand*), Jean-Claude Darnal (*La Charlotte*), Claude Nougaro (*Le chat*), Jean Ferrat (*Pauvre Boris*), Pierre Perret (*Le Tord Boyaux*), Pierre Dudan (*On prend l'café au lait au lit*), Ricet Barrier (*La servante du château*), Pierre Vassiliu (*Ivanhoé*), Pierre Louki (*Allo, viens je m'emmerde*), Maurice Baquet (*Sur la neige poudreuse*), Georges Moustaki (*Je m'appelle Daysie*), Charles Aznavour (*Mé qué, mé qué*), Anne Sylvestre (*Madame ma voisine*), Gilles Vigneault (*Jack Monnoloy*), Dick Annegarn (*Le roi du métro*), Maurice Fanon (*Jean-Marie de Pantin*), Joël Holmès (*Le bal de quartier*), Nino Ferrer (*Mon copain Bismark*), Réjean Ducharme (*J't'hais*), Renaud (*It is not because you are*), Jacques Higelin (*Manque de classe*), Brigitte Fontaine (*Y'a du lard*), Alain Souchon (*Papa Mambo*), Raphaël (*Les petits bateaux*), Vincent Delerm (*Cosmopolitan*), Eric Lareine (*Le concessionnaire*), Arthur H. (*John, la reine des pommes*), Bénabar (*Les épices di souk du Caire*), Loïc Lantoine (*Cosmonaute*), etc. etc.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Nous avons essayé de décliner (presque) toutes les formes d'humour et de comique, mais

6. *Eh bien riez maintenant !*

« [...] je chantais, ne vous déplaie  
- Vous chantiez ? J'en suis fort aise  
Eh bien ! dansez maintenant. »  
Jean de La Fontaine

Les grands chanteurs interprètes du comique (et par comique nous voulons signifier tous ses aspects qui vont de la scie la plus banale à l'humour résolument subtil, en passant par le calembour et les sous-entendus, les à-peu-près, l'ironie sous toutes ses facettes)<sup>109</sup> sont si nombreux qu'il paraît extrêmement difficile de faire un choix. De plus, il y a, bien sûr, de grosses différences entre le rire du passé et celui d'aujourd'hui. Pourrait-on dire ainsi que l'humour s'est affiné ? plus délectable ? toutefois, l'humour subtil existait même dans les chansons de jadis. Il est vrai que la chanson comique a souvent représenté un divertissement pour un public assez composite, mais les aristocrates qui écoutaient les chansons du Caveau étaient-ils pourtant si différents de ceux qui fréquentaient à la Belle Époque les cafés concerts ? Et ceux qui, aujourd'hui s'amuse en écoutant Pierre Perret ou il y a quelques

---

dans toute liste, il ne peut y avoir que des oublis, c'est la norme. Il faut donc faire avec ce risque, en s'excusant, bien entendu. Parmi les grands interprètes nous citerons : Henri Salvador, les Frères Jacques, les Quatre Barbus, Colette Renard, Bob Azzam, Dario Moreno, Bourvil, Fernandel, Marcel Amont, Yves Montand, Arletty, Maurice Chevalier, Fernand Raynaud, Francis Blanche, Robert Lamoureux, Philippe Clay.

<sup>109</sup> Cf. Chantal Brunschwig, Louis-Jean Calvet, Jean-Claude Klein, *Cent ans de chanson française*, Paris, Seuil, 1981.

années Fernandel, sont-ils plus subtils que le public de naguère ? Et ceux qui s’esclaffent sur le divan de leur chez soi en regardant les bêtises télévisées sont-ils plus aptes à intercepter la drôlerie et l’intelligence du dit ou du chanté de jadis ? C’est à voir. Une chose est sûre et c’est le fait que certaines chansons qui mettaient en scène des personnages, aujourd’hui inconnus, ne nous font plus sourire alors que naguère le public, les connaissant, se gloussait de leurs exploits. On peut se demander avec Denise Jardon « [...] où finit le sourire et où commence le rire ? Il est bien rare qu’un lecteur solitaire s’esclaffe à la lecture d’une anecdote humoristique alors que le même bon mot raconté lors d’une soirée entre amis le fera rire bruyamment. »<sup>110</sup>

Le comique, en excluant toute la partie qui concerne la mimique, les mouvements, les gestes, et en nous limitant au langage (à la limite le mouvement musical qui encadre, ou accompagne les paroles peut influencer sur la bonne humeur : la musique de *Viens Poupoule*<sup>111</sup>, pleine d’entrain - une marche -, au-delà des paroles et du comique de Félix Mayol, nous met déjà de bonne humeur), malgré les nuances diachroniques, reste toutefois déchiffrable.

---

<sup>110</sup> Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1988, *cit.*, p. 9.

<sup>111</sup> Viens poupoule viens / Quand j’entends des chansons / ça m’rend tout polisson / Ah ! Viens poupoule viens poupoule viens / Souviens-toi qu’c’est comme ça / que j’suis dev’nu papa. » ; *Viens poupoule* (1902), paroles de Alexandre Trébitsch et Henri Christiné (adaptées d’un texte allemand), musique d’Adolph Spahn.



Quand Fragson, en 1913, chante : « Elle ne dansait pas en m'sure / Elle piétinait ma chaussure / Dans mon œil bientôt / Elle me plante presto / L'épingle de son chapeau / Tu me crèves l'œil c'est gentil / Mais c'est pas ça qui m'suffit [...] »<sup>112</sup> quand le refrain arrive, déferle, dévale dans la tête du public, la joie s'installe et tout le monde en chœur se met inévitablement à chanter, en riant, « Si tu veux faire mon bonheur / Marguerite donne-moi ton cœur »<sup>113</sup>. Donc la musique est coréférentielle et participe au comique textuel.

Denise Jardon, reprenant les différenciations de Jean Sareil, nous suggère quelques particularités du comique par le langage<sup>114</sup> : la désacralisation (l'irrévérence envers toutes les institutions ne peut que permettre au comique de s'exprimer au mieux ; le carnaval - avant qu'il ne prenne un aspect purement commercial - en était un exemple probant<sup>115</sup>. Désacraliser donc et pour ce faire, nous pouvons retrouver le calembour et les jeux de mots<sup>116</sup>, le double sens<sup>117</sup>, le

---

<sup>112</sup> *Si tu veux Marguerite*, paroles de Vincent Telly, musique d'Albert Valsien, créée par Fragson en 1913.

<sup>113</sup> *Ibid.* Il y a une très belle scène du film de Jean Renoir, *La grande illusion* (1937), dans laquelle Julien Carrette chante ces couplets et malgré la dramatisation du récit filmique, ce moment chanté est de pur bonheur.

<sup>114</sup> Jardon, *cit.*, pp. 25-51.

<sup>115</sup> Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>116</sup> « Alors elle s'en alla / Sur un air de java / Boulevard de la Chapelle / Sur un air de jabelle / Elle s'vendit pour de l'or / Sur un air de javor / À trois francs la séance / Sur un air de jouvence [...] » ; *La plus bath des javas*, paroles de Georgius, musique de Tremolo, créée par Georgius en 1925.

sarcasme et l'ironie. Il y a aussi ce que Jean Sareil nomme le « caractère négatif du comique »<sup>118</sup>, le chanteur<sup>119</sup> raconte tout ce qui lui arrive et le public rit de ses malheurs, comme dans *Je n'suis pas bien portant* : « J'ai la rate / Qui s'dilate / J'ai le foie / Qu'est pas droit / Et j'ai ajouté voyez-vous / C'n'est pas tout / J'ai les g'noux / Qui sont mous / J'ai l'fémur / Qu'est trop dur / J'ai les cuisses / Qui s'raidissent / Les guiboles / Qui flageolent / J'ai les ch'villes qui s'tortillent / [...] Ah ! bon Dieu qu'c'est embêtant / D'être toujours patraque / Ah ! bon Dieu qu'c'est embêtant / Je n'suis pas bien portant. »<sup>120</sup>.

Les récits des chansons, en général, se déroulent tous au présent, dans une sorte de présent atemporel où tout peut arriver, où l'incongru s'installe tranquillement dans le quotidien et où tout se termine, inévitablement, dans un éclat de rire libérateur. Le drame - s'il y a drame - qui est raconté en quelques minutes s'estompe dans les derniers couplets avec un pied de nez fantaisiste et final, comme dans les chansons de Charles Trénet. Ce dernier présente souvent une chute dramatique, mais soutenue par l'aspect fantastique, et le dernier écho

---

<sup>117</sup> « Je lui fais pouêt-pouêt / Elle me fait pouêt-pouêt / On se fait pouêt-pouêt / Et puis ça y est [...] On s'est compris. » ; *Pouêt ! Pouêt !* paroles de Léo Félix Lelièvre, musique de Maurice Yvain, créée en 1929 par Georges Milton. Reprise par Claude Nougaro dans *Récréation* (1974).

<sup>118</sup> Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris, Puf, 1984, p. 31.

<sup>119</sup> « Comme le narrateur pour son récit, le chanteur est la voix qui s'exprime dans une chanson, celui qui serait susceptible de dire *je*. » ; July, *cit.*, p.181.

<sup>120</sup> *Je n'suis pas bien portant* (1932), paroles de Géo Koger, musique de Vincent Scotto, créée par Gaston Ouvrard.

que l'on entend est un éclat de rire. Comme le pendu, fantôme s'il en est, de *Je chante* : Ficelle / Tu m'as sauvé la vie / Ficelle / Sois donc bénie [...] Un fantôme qui chante, on trouve ça rigolo »<sup>121</sup> : « On meurt très souvent chez Trénet, mais pas à la fin. Il y a encore de l'air après la mort chez lui. »<sup>122</sup>, remarque Stéphane Hirschi. C'est le monde de l'enfance revisitée, c'est ce que souligne Lucienne Cantaloube-Ferrieu dans son étude sur le « fou chantant » :

S'ajoutant à la confusion des lieux et des ordres, qui déjà bouscule les habitudes de la réalité quotidienne, ces êtres surnaturels, nés des rêves, des cauchemars de l'enfant, et, n'en doutons pas, des lectures de l'adolescent, de l'adulte fou de poésie, concourent non seulement à créer « un noyau nouveau dans l'univers », mais à faire naître le « doute entre la réalité et l'imagination » à « *ballotter* le spectateur ».<sup>123</sup>

On dédramatise le contenu, nous avons, à peu près, la même chose dans la célèbre chanson où la jument est morte, l'écurie brûle et le château avec, vous êtes ruiné, votre mari s'est suicidé, « mais à part ça / Tout va très bien Madame la Marquise, tout va très bien »<sup>124</sup>.

---

<sup>121</sup> Charles Trénet, *Le jardin extraordinaire, les chansons de toute une vie*, Librairie Générale Française, 1993, pp. 69-70.

<sup>122</sup> Hirschi, *cit.*, p.61.

<sup>123</sup> Cantaloube-Ferrieu, *cit.*, p.142.

<sup>124</sup> *Tout va très bien, Madame la Marquise*, paroles de Paul Misraki sur un sketch de Bach et Laverne, musique de Ray Ventura, créée, en 1935, par Ray Ventura et ses Collégiens. Mais selon [www.chanson.org](http://www.chanson.org), *Du temps des cerises aux feuilles mortes*, on retrouve la même histoire chez Gabriel de Lautrec (en 1893), chez Jean-François Bladé et chez l'Autrichien Grün (Anastasius) avant 1883.

Le principe de la boule de neige est cité par Henri Bergson comme un des moteurs du déclenchement du rire, avec la répétition, c'est ce qu'il appelle *le diable à ressort* : « [...] le conflit de deux obstinations, dont l'une purement mécanique, finit pourtant d'ordinaire par céder à l'autre, qui s'en amuse »<sup>125</sup>. Il en va de même avec les mots : « Dans une répétition comique de mots, il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment. »<sup>126</sup>.

La répétition qui peut concerner non seulement le simple mot mais aussi la scène, joue sur le même comique du quiproquo au théâtre ; dans la chanson, c'est le mot pris pour un autre, c'est le sens d'un mot pris pour un autre.

Dans *Ce s'ra tout ? Non !* du groupe Java, nous avons un client amoureux d'une boulangère qui délire sur les mots que celle-ci prononce normalement dans l'exercice de ses fonctions, chaque « mot-pâtissier » est un déclic vers le rêve amoureux: baguette bien moulée, miches et pain de campagne, sablés et plage sablée, langue de chat, choux à la crème etc.<sup>127</sup>

---

Cela fait penser aussi à la chanson de Angelo Branduardi, *Alla fiera dell'Est* (1976) où le récit reprend un vieux chant juif. Ce qui est comique dans les deux chansons, quoique de façon différente, c'est le principe de la boule de neige, jusqu'à l'avalanche hilarante de la fin.

<sup>125</sup> Henri Bergson, *Le rire* (1940), Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 53.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>127</sup> Java, *Ce s'ra tout ? Non !* dans l'album *Safari Croisières*, 2003 ; paroles et musique d'Erwan Seguillon.

Dans *La jeune fille du métro*<sup>128</sup>, chanson des années Trente, reprise par Colette Renard et par Renaud, tout le comique se joue sur les sous-entendus : « C'était un' jeun' fille chaste et bonne / Qui n'refusait rien à personne / Un jour dans l'métro y avait presse / Un jeune homme osa je l'confesse / Lui passer la main dans les... ch'veux / Comme elle avait bon cœur / Elle s'approcha un peu [...] ».

Tour de force érotique et lexical avec Pierre Perret qui, jonglant avec les à-peu-près phonétiques, raconte une histoire d'amour en ne citant que les stations du métro parisien : « La petite Madeleine que j'ai connue à Saint-Lazare / Je l'ai Choisy pour son superbe Corvisart / Elle avait le Saint-Placide et un sacré Buzenval [...] »<sup>129</sup>.

Ou chez Dranem, qui dans *Romance Subjonctive*, chante tout un texte au subjonctif imparfait gv'cw'r cuu² "uko r rg jouant dans le refrain sur les sonorités (*pûtes, épatâtes, éméchiez, répétasse*) ; voici le premier couplet : « J'eus jadis une hqmg"o c ,trguug'tès forte sur les subjonctifs / Comme le sort voulut que nos amours ug"dtkucuugpv Il fallait que je composasse cette romance / Pour que mes larmes se u² ej cuugpv'et mes sanglots s'étouffassent [...] »<sup>130</sup>. Ou encore, toujours chez Dranem,"

---

<sup>128</sup> *La jeune fille du métro* (1933), paroles de Louis Hennevé, musique de Gaston Gabaroché.

<sup>129</sup> Pierre Perret, *Chansons de toute une vie*, Plon, 1993, coll. « Pocket », p. 530.

<sup>130</sup> *Romance subjonctive* (1905) paroles de Paul Briollet et Léo Félix Lelièvre, musique de Gaston Maquis.

”

*avec La mère du père, qp"lqwg'uw'rgu'j qo qp{o gu"<ë'Nc'o 3tg'f'w'r 3tg'2r qwuc'nr 3tg*  
du maire / Réunissant la mère du père du maire / La paire de pères de la mère du  
Père / La mère du Père, le...la...mère la...mère le le... [...] »<sup>131</sup>.

L'incongru peut signifier un humour plus gentil, plus désuet que Bourvil et Pierre Perrin surent interpréter : « Tout ça n'avait pas / Un clair de lune à Maubeuge / Tout ça n'avait pas / Le doux soleil de Roubaix [...] »<sup>132</sup> ; on imagine la ville de Maubeuge comme une destination exotique ! de quoi faire rêver les amants « carte postale » de Venise !

On joue intelligemment sur les sonorités comme chez Nino Ferrer - ou plutôt chez son chanteur - quand il part à la recherche de son copain Bismarck qui « faisait cornac dans un cirque / Et traduisait Pétrarque, en turc, à Dunkerque. »<sup>133</sup>. De même chez Alain Souchon : « Tous empâtés patauds par les pâtés les gâteaux / Nous voilà beaux nous voilà jolis / Ankylosés soumis sous les kilos de calories. »<sup>134</sup>. On fait rimer selon le plaisir - et cela fait sourire - comme

---

<sup>131</sup> *La mère du père* (1906), paroles et musique de Paul Gay.

<sup>132</sup> *Un clair de lune à Maubeuge*, paroles de Pierre Perrin, musique de Claude Bondy, créée en 1962 par Pierre Perrin et Bourvil.

<sup>133</sup> *Mon copain Bismarck* (1967), in Nino Ferrer, *Textes ?*, Paris, Archimbaud-Les Belles Lettres, 1994, p. 56, écrit en collaboration avec Pierre Saka, musique de Nino Ferrer et Jean Renard.

<sup>134</sup> *Papa mambo*, Alain Souchon, *C'est déjà tout ça*, Paris, Seuil, coll. « Point Virgule », 1993, p. 49.

dans la java cafardeuse *J'ai le bourdon* que chante Georgius où le chanteur raconte que sa petite amie « [...] avec un pompier / elle m'a trompié »<sup>135</sup>.

Jouant sur le double sens des mots, les auteurs s'en donnent à cœur joie et la polysémie devient reine dans les chansons, comme dans *Les Souris* de Maurice Chevalier : « [...] Qui c'est qui allume les yeux des hommes ? / les souris, les souris // Qui c'est qui leur fait le coup de la pomme ? / les souris, les souris // Elles tiennent avec malice la grosse patte du bonhomme qu'elles dorlotent / Elles sont comme la police / Elles ont de jolies petites menottes / [...] »<sup>136</sup>, polysémie avec connotation argotique dans les lexies *souris* et *menottes* : femmes et mains.

Nous pouvons trouver de l'humour fait avec rien du tout, des mots simples, sans double sens, des rimes faciles, de l'humour gentil qui crée un monde (un Peynet de banlieue avec un côté de Front Populaire ?), une petite histoire savoureuse qui laisse sur l'auditeur le sourire aux lèvres. Un exemple est *Sa casquette* que Colette Renard a interprétée magnifiquement, il ne se passe absolument rien dans cette chanson, qui raconte un gosse devenu adulte, ayant comme caractéristique celle d'endosser une casquette : « [...] Il ne jouait jamais aux billes / Et des autres on le distinguait / À la casquette qu'il portait. [...] »

---

<sup>135</sup> Georgius, *J'ai le bourdon* (1934), paroles de Georgius, musique de Poussigue, interprétée par Georgius.

<sup>136</sup> *Les souris* (1963), paroles de Michel Rivgauche, musique de Philippe Gérard.

Quand des gars au regard mauvais / S'approchaient un p'tit peu d'trop près / Fallait voir comme il défendait sa casquette [...] », puis il rencontre une fille dont il est amoureux « Mais il comptait sans la famille [...] On a beau être bon garçon / Les bourgeois ont leur opinion / Il n'y a pas de gars honnête en casquette [...] ». Les deux jeunes gens se quittent mais « Dans la vie y a pas qu'des chagrins ... » et quelque temps plus tard « Une fille lui a dit “J'ai l'béguin d'ta casquette” / Comme cette fille-là se moquait bien / Qu'il soit d'Passy ou de Pantin / Il fit avec elle un p'tit brin de causette / Quand il vit qu'il avait trouvé / la p'tite môme qu'on laisse pas passer / Pour l'embrasser, il a r'tiré sa casquette. »<sup>137</sup>.

Comme nous pouvons le voir, le comique, l'humour, la pointe, se nichent un peu partout et avec de nombreux procédés et d'instruments rhétoriques. Aujourd'hui, différemment que dans le passé, il semblerait que la séparation entre chanson comique et chanson tout court semble s'estomper. La sensation est que le comique « pur » doit se rechercher plutôt du côté de l'acteur comique et des sketches, tandis que dans la chanson l'auteur du texte, bien souvent, laisse glisser un zeste d'humour, ne serait-ce que pour ne pas laisser l'auditeur en détresse. C'est la leçon de style, inoubliable, de Charles Trénet - un sourire au milieu du chagrin - qui, dans une de ses dernières chansons, en 1992, à presque 80 ans rappelle que la chanson éternise à jamais le moment où on l'entend:

---

<sup>137</sup> *Sa casquette* (1958), paroles de Fernand Bonifay, musique de Guy Magenta.



Laisse courir tes doigts sur la chanson  
Éternise l'instant  
Passager clandestin  
Laisse courir le temps  
Sur ton destin<sup>138</sup>

Et les sentiments que l'on ressent et le refrain drôle qui nous donne parfois des ailes et l'envie de chanter, nous accompagneront à jamais, car certainement ils « courent encore dans les rues », comme il le dit si bien:

Longtemps, longtemps, longtemps,  
Après que les poètes ont disparu  
Leur âme légère et leurs chansons  
Qui rendent gais qui rendent tristes  
Filles et garçons  
Bourgeois, artistes  
Ou vagabonds.<sup>139</sup>

7. *Dans l'impossibilité de conclure, conclure pour ne pas  
conclure car tout recommence par une chanson*

**« Notre connaissance s'allège du rire. Sa légèreté  
nous console d'avoir les semelles si lourdes pour  
nous rendre à l'échafaud. »  
Jean Cocteau**

Pour Jardon : « [...] Le rire est affaire d'intelligence subtile, rapide, dynamique ; le rire est un acte éminemment social ; le rire est la résultante d'une

---

<sup>138</sup> *Laisse courir tes doigts*, Trenet, *cit.*, p. 492.

<sup>139</sup> *L'âme des poètes*, *Ibid.*, p. 246.

épargne d'énergie psychique évacuée rapidement. »<sup>140</sup>. La chanson prend note et se met à raconter des histoires, et au cœur de ces histoires souvent le côté comique est dominant. La chanson devient comique, le texte est comique, comme celui des grands inventeurs de Rabelais à Molière, les grands auteurs dont parle Sareil :

Dans ce monde déformé par l'ironie et le grotesque, cohérent dans son incohérence, on a l'impression que ce sont les éléments de « fond » qui ont l'air secondaires et servent de prétexte à des développements saugrenus, auxquels l'auteur s'intéresse seul. Mais cette primauté de la « forme » ne correspond à aucune réalité. Le sujet, les personnages, les idées ont beau être maltraités, ils n'en constituent pas moins la source originelle d'inspiration, celle qui va déclencher les inventions et les rebondissements comiques. Le rôle de l'écriture est sans doute ici plus visible, il n'est pas plus important.<sup>141</sup>

La chanson prend note, la musique va chercher à reprendre le dessus avec l'interprétation.

Dans un précédent ouvrage concernant le texte poétique et le comique<sup>142</sup> nous avons divisé les textes choisis en : divertissement, inventaire, grotesque, enfantillage, moquerie, non sens, irrévérence, jonglerie et langue de bois. Il nous avait semblé que toutes les opérations méta-langagières, les procédés rhétoriques, les mécanismes déclencheurs, pouvaient s'y retrouver, mais nous nous sommes très vite aperçu que le domaine du rire est interminable. C'est un

---

<sup>140</sup> Jardon, *cit.*, p. 19.

<sup>141</sup> Sareil, *cit.*, p. 118.

<sup>142</sup> René Corona, *Les pitres de la langue*, Messine, Lippolis, 1996.

peu le même sentiment que nous avons ressenti en traitant la chanson comique qui n'en est qu'une partie et tout ce que l'on a l'habitude de nommer *chanson comique* est un domaine si vaste que l'on s'y égare. De la chanson, d'ailleurs il a fallu mettre de côté la voix, la musique, la mimique, les gestes, les lumières, les arrangements, l'interprétation, enfin tout ce qui, outre le texte, fait une chanson. De plus, il aurait fallu également, comme l'avait suggéré Bergson, - ou du moins plus en profondeur - « distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. »<sup>143</sup>, l'un traduisible d'une langue à l'autre, l'autre intraduisible ; considérer de plus près, le mot d'esprit, qu'est-ce qui le rend amusant ?; analyser le rôle de la métaphore prise sur le vif car, toujours Bergson: « Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique »<sup>144</sup>.

Nous aurions pu aussi souligner les aspects d'hyperbole et des autres figures de pensée<sup>145</sup> dans le texte, les inversions phrastiques ou de membres de la phrase, (en rhétorique les figures de construction<sup>146</sup>), approfondir les figures de

---

<sup>143</sup> Bergson, *cit.*, p. 79.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>145</sup> Dans les figures de pensées, nous trouvons l'ironie, l'astéisme (l'éloge qui apparaît comme un blâme), le paradoxe, la litote, l'adynaton (l'accumulation irréaliste), la personnification.

<sup>146</sup> Dans les figures de construction nous avons la périsologie, comme par exemple, dans la chanson de Maurice Chevalier, *Appelez ça comme vous voulez* (paroles de Jean Boyer, musique de Georges Van Parys): [...] ma régulière, ma gonze, ma houri / Ma musaraigne, ma mémess', ma souris [...] », l'hendiadyin (associer deux éléments avec une coordination, absolument différents et qui demanderaient plutôt une subordination : « j'en ai fait à ma guise

mots : les pataquès, les contrepèteries, les néologismes, les archaïsmes, les mots-valises, les hypocorismes, les diaphores<sup>147</sup>, les antanaclases<sup>148</sup>, les polyptotes<sup>149</sup> et les syllepses<sup>150</sup>, les assonances, les rimes, les allitérations, les rimes équivoques, les paronomases, les kakemphatons<sup>151</sup> ; nous nous sommes contenté des onomatopées.

Analyser les registres de la langue ou plutôt les variations, de tout genre, y compris les fautes d'orthographe comme l'élision du pronom relatif sujet, par exemple, et la déconstruction syntaxique. Il y a là-dessus de nombreux exemples, mais il aurait été nécessaire, alors, d'introduire un chapitre sur le rythme et la syncope etc.

Jean Sareil nous dit que les « romans comiques sont en général très courts »<sup>152</sup> car « le comique détruit la manière romanesque à mesure qu'elle s'édifie »<sup>153</sup>

---

et aussi à Cambrai », *Clair de lune à Maubeuge*, Pierre Perrin), l'hyperbate, l'anacoluthie, l'hypallage et, enfin, toutes les figures de répétition.

<sup>147</sup> « La diaphore est la reprise d'un mot sous deux acceptions différentes dans un même énoncé. » ; Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan, 2000, p. 68.

<sup>148</sup> Souvent confondue avec la diaphore, l'antanaclase est la même chose mais au sein d'une réplique.

<sup>149</sup> Le mot décliné ou le verbe conjugué : « Souviens-toi câlin câline... », Alain Souchon.

<sup>150</sup> Utiliser le même mot pris dans son sens propre et figuré : *L'orage* de Georges Brassens : « Un vrai tonnerre de Brest ».

<sup>151</sup> Début d'une rhétorique « kakemphatoire » avec la chanson de Dranem sur le subjonctif.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Sareil, *cit.*, p. 124.

donc le comique est rapide, bref, concentré<sup>154</sup>, un peu comme la chanson qui s'exprime en peu de temps. Stéphane Hirschi parle de vie et de mort de la chanson<sup>155</sup>, et la chanson comique, dans les quelques minutes qu'elle a à sa disposition, néanmoins, réussit très bien son pari, mettre de la bonne humeur, du baume dans les cœurs : « Le comique, lui, est une évasion, ce qui suppose à la fois l'existence d'une prison (le monde réel) et d'une fuite (fantaisie ou fantastique). L'envolée n'est jamais très longue, non plus que le retour subséquent sur la terre. »<sup>156</sup> souligne Sareil.

Il aurait été souhaitable de choisir un corpus, le réduire au maximum et le commenter. Notre idée était cependant différente, donner un éventail du comique chansonnier - et ceci, non dans un livre, mais dans un simple article - et l'entreprise, digne d'une fatigue d'Héraclès mais tout de même plus divertissante, s'est rapidement démontrée irréalisable. Et alors, ce qu'il nous

---

<sup>154</sup> C'est son histoire qui serait longue...

<sup>155</sup> « [...] la dilatation serait l'essence des couplets - et leur structure de protases - tandis que les refrains, le retour du même, du connu - plages de repos, apodoses saturantes - figurent à l'intérieur même des chansons l'emprise de la mort, de son statisme envoûtant au cœur précisément du cri qui vise à s'en affranchir. [...] C'est la nature même du genre poétique chanson, dans ses formes traditionnelles d'alternance couplets-refrain, de tenter de dilater la dernière heure, les derniers instants, dont l'œuvre porte en soi le terme, ces refrains-métastases dont le silence final marque en fait le déferlement. [...] Écrire une chanson, la scander par l'alternance couplets-refrains, c'est scander l'imminence de la mort par des récurrences de plus en plus pressantes, par un effet d'invasion de formes sclérosées. [...] mais il s'avère en même temps, du fait de sa brièveté fredonnable, *dilatable à l'infini*, car toujours répétable. On touche ici à la relation de la chanson à autrui, son *expression* en public, en tant que seconde, voire sa véritable naissance. » ; Hirschi, *cit.*, pp. 43-44.

<sup>156</sup> Sareil, *cit.*, p. 126.

reste, au bout du compte, c'est l'éclat de rire final de dérision et une tentative sinon fructueuse, du moins divulgatrice, de quelques clés pour pénétrer à l'intérieur de ce domaine. Et le souvenir qui se love au creux de notre mémoire nous raconte encore une fois la chanson, « ça n'est souvent qu'une rengaine / mais ça se promène sur les joies les peines... »<sup>157</sup> et nous n'en demandons pas plus, du moins pendant les deux minutes trente-cinq<sup>158</sup> de bonheur qu'elle dure.

---

<sup>157</sup> *Allez savoir pourquoi*, paroles de Jean Broussolle, musique de Jean-Pierre Calvet, interprétée par Les Compagnons de la chanson.

<sup>158</sup> *2'35 de bonheur*, paroles de Jean-Michel Rivat et Frank Thomas, musique de Jean Renard, interprétée par Sylvie Vartan en 1967. Ces deux minutes et des poussières sont devenues un véritable cliché. On ne peut parler de la chanson sans les citer au moins une fois. Il nous faut donc respecter la tradition - une certaine tradition - c'est dans l'état des choses. Et qui l'a dit que le cliché est déplorable, voire répréhensible, quand il apporte le bonheur ?