

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

215-216 | 2015

Connaît-on la chanson ?

Chanter soir et matin...

Daniel Fabre et Jean Jamin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23870>

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 13 novembre 2015

Pagination : 7-14

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Daniel Fabre et Jean Jamin, « Chanter soir et matin... », *L'Homme* [En ligne], 215-216 | 2015, mis en ligne le 12 novembre 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23870>



Chanter soir et matin...¹

Daniel Fabre & Jean Jamin

« Or, messieurs, la co-omédie
Que l'on juge en cè-et instant,
Saufereur, nous pein-eint la vie
Du bon peuple qui l'entend.
Qu'on l'opprime, il peste, il crie ;
Il s'agite en cent fa-açons ;
Tout fini-it par des chansons... »
Beaumarchais, *La Folle Journée
ou le Mariage de Figaro* (V, 19)

C'EST au terme de deux journées d'études du Laboratoire d'anthropologie et d'institution de la culture (LAHIC), qui se sont déroulées en février 2011 à Carcassonne autour du blues, du jazz, du folksong, du rock'n'roll et de la variété américaine, que nous avons projeté de consacrer un séminaire « exploratoire » de l'École des hautes études en sciences sociales à l'examen de la chanson populaire, « réaliste » en particulier², principalement française : essayer de voir comment des interprètes de la trempe d'une Damia, d'une Fréhel, d'un Sablon ou d'un Trenet ont fait « chanter les mots, comme un peintre peut faire chanter les couleurs » (Leiris 1988 : 105). Non que ce domaine d'investigation nous semblât inédit ou original, mais il n'avait été fouillé jusqu'à présent qu'aux confins de l'analyse littéraire, qui ne l'accepte que déguisé en passion secrète des poètes (Baudelaire, Rimbaud, Desnos, Queneau, Leiris...), ou bien cantonné dans une toute neuve « cantologie » d'invention et de pratique audacieuses mais trop confidentielles³.

1. Le titre de cette présentation est une allusion au refrain de la chanson composée par Charles Trenet et créée par lui en 1937 au cabaret « Le Tyrol » de Marseille : *Je chante* – chanson qui met en scène le fantôme d'un suicidé, un pendu (quasiment une première dans la chanson populaire française) rôdant et chantant sur les chemins, hantant fermes et châteaux, et que « les mouches ne piquent plus, heureux et libre enfin » !

2. Séminaire qui, sous l'intitulé « Chant, poésie et mythe populaires », s'est tenu de 2012 à 2014, prenant la suite de celui qu'avec Patrick Williams, Jean Jamin avait animé pendant neuf ans sur l'« Anthropologie du jazz ». Plusieurs des textes réunis dans cette livraison de *L'Homme* ont fait l'objet d'une présentation orale à ce séminaire, accompagnée d'illustrations musicales que, pour des raisons à la fois techniques et juridiques, il n'a pas été possible de reproduire ici.

3. Lucienne Cantaloube-Ferrieu, dans une thèse pionnière (1981), a dû glisser sous le masque d'une histoire de la poésie moderne sa passion chansonnière. Stéphane Hirschi (2008) a, pour sa part, inventé la cantologie comme la poétique d'un genre au sein des études littéraires et créé une collection de ce titre, aux Belles Lettres.

L'ethnologie, pire encore, le maintient à ses franges lointaines, quelque peu emmêlées, ou même – ceci paradoxalement – aux frontières floues et guère hospitalières de l'ethnomusicologie⁴.

Les travaux du sociologue Christian Marcadet (2000), élève du regretté Gérard Althabe, qui, pendant près de vingt ans, anima un centre de recherche sur la chanson d'expression française à l'Université Paris 1, sont restés, eux aussi, relativement marginaux et, pour tout dire, discrets, alors que se trouvait là ouvert un vaste champ de recherches et d'expériences où se mêlaient le public et le privé, le beau et l'utile, l'oral et l'écrit, le même et l'autre, la mémoire et l'émoi – objets, s'il en est, de l'interrogation anthropologique par excellence. Comme l'écrivait Boris Vian, s'adressant au lecteur d'*En avant la zizique* : « la chanson occupe [...] de nos jours une place considérable dans la culture de l'homme inculte. À ce titre elle mérite bien votre attention » (1997 [1958] : 42). La manière dont une société chante et se chante le monde permet d'accéder à la formation, l'expression, l'orientation et la reproduction des émotions, et constitue bien un opérateur anthropologique puissant, quoique oblique, qui ouvre des fenêtres sur les représentations au sens strict de l'identité, de l'altérité, de l'intimité, de la sensibilité, voire de la sentimentalité. En effet, il se joue là tout un mode d'articulation entre l'individuel et le collectif : dans, par et à travers la chanson, qu'elle soit berceuse ou romance, ritournelle ou ballade, pastourelle ou « petite tragédie instantanée » (Jean-Paul Sartre), murmures et fracas contigus ou « coquilles de clameurs » (Gaston Bachelard). On se propose donc d'explorer cette sorte d'« épopée de la chose » que sont, selon la belle formule d'Alain (1963 [1926] : 136), musique et chant, et où ce qui s'y exprime est non seulement une modulation mais un modelage du rapport de soi à soi, et de soi à l'autre.

« Chanter », écrivait Michel Leiris, « est un moyen de ne pas être seul, fût-ce en se tenant compagnie à soi-même, comme qui fredonne une chanson pour s'encourager à poursuivre sa route » (1988 : 106). En somme, la chanson est l'un de ces plus courts chemins, quels qu'en soient les méandres, que l'on peut emprunter pour aller de soi à soi... Ce qui saute à l'oreille est une des voies/voix par lesquelles on y accède, au risque du tournis (*Mon manège à moi...*), du banal, du trivial, du cliché, d'une sorte d'« image d'Épinal de soi » (Szendy 2008 : 93). Un très bel exemple en est le « ragtime » éculé, *Some Of These Days*, dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre : une chanson jazzy que le narrateur, Antoine Roquentin⁵, en mal d'amour, d'être et d'existence, se fait jouer périodiquement par la maîtresse des lieux (occasionnellement, elle est aussi la sienne) sur le phonographe du bistrot « Au rendez-vous des cheminots ».

4. Il est, par exemple, assez surprenant qu'aucun des textes du fort volume de *L'Homme*, entièrement consacré aux rapports entre musique et anthropologie (n°171-172), et dont l'organisation fut confiée à des ethnomusicologues patentés, ne se soit penché sur la *chanson populaire* proprement dite, comme s'il était plus légitime (urgent ?) d'analyser le primitif que de penser le populaire !

5. À noter que ce nom, « Roquentin », dérivé de « Rocantin », désigne un chanteur de chansons satiriques et, par extension, ces chansons elles-mêmes. Le *Grand Larousse encyclopédique du XIX^e siècle* apporte quelques précisions : « *Roquentin* : nom que l'on donnait autrefois à des chansons composées et cousues comme un centon [*i.e.* pièce de vers ou de prose formée de passages.../...

En introduction à un article publié en 2006 dans la revue *Gradhiva* (Jamin & Séité 2006) justement voué à l'étude de ce « ragtime » *Some Of These Days*, et dont nous reprenons ci-dessous les grandes lignes (elles ont servi d'argumentaire à la fois au séminaire et à ce volume de *L'Homme*), la question du statut ambigu de la chanson populaire avait déjà été posée.

Si l'on parvient à s'accorder sur ce qu'est une chanson, sur le fait de reconnaître que ce qu'on écoute ou chantonne *hic et nunc* relève bien du genre « chanson », en revanche, il est difficile de dire de quoi elle est faite et à quoi elle renvoie précisément, en somme ce qu'elle traduit ou signifie (Fabbri 2003 : 675). Que « tout finisse par des chansons », suivant le refrain bien connu du vaudeville du *Mariage de Figaro*, suffirait-il à reléguer celles-ci dans la sphère de la futilité ou de la frivolité, si ce n'est de la trivialité, et, ce faisant, à les refouler au bas des hiérarchies culturelles et artistiques, les privant en quelque sorte de toute promotion épistémologique ? Ainsi, art mineur plutôt qu'art moyen, tout juste bonnes à entendre ou à fredonner, les chansons ne seraient guère bonnes à penser. Elles le seraient d'autant moins que leurs productions, diffusions et circulations semblent dépendre, notamment dans notre culture, des modes et des médias tout autant que des stratégies mercantiles et, partant, versatiles du show-business (Bonnieux, Cordereix & Giuliani 2004 : 12). Condition quelque peu paradoxale de leur *popularité* si l'on entend par là qu'elles ressortissent au genre populaire dont l'opinion courante voudrait qu'il fût fait *a contrario* d'enracinement, de régularité, de stabilité, de répétition, en un mot : de *folklore*. En fonction du marché des biens culturels, les chansons se trouveraient destinées en fait à passer comme passent les couleurs du temps. Est-ce pour cette raison qu'on les catalogue aujourd'hui sous la rubrique « variétés » ou que, jadis, on les rangeait dans la catégorie « musiques légères », expression toujours usitée en Italie ? Aussi, leur structure fermée et cyclique (refrain/couplets) ne les empêcherait nullement de devenir des yoyos de la mémoire ou de l'histoire, non plus que ce qu'on nomme depuis le début des années 1950 des *tubes*⁶ de la culture populaire, par quoi justement s'engouffre ou s'échappe de l'air...

[Suite de la note 5] empruntés à un ou plusieurs auteurs] de manière à produire le plus souvent des effets bizarres par le changement de rythme et des surprises gaies ou ridicules dans la suite des pensées... ». Dans son enfance et adolescence, Sartre, en tant que lecteur presque obsessionnel du *Grand Larousse* (il en parle dans *Les Mots*), connaissait cette acception et sans doute s'est-il laissé porter par elle pour inventer à la fois le personnage de Roquentin et le mode narratif de *La Nausée* (cf. Contat & Rybalka 1981 : 1674-1676). En effet, ce roman peut être vu comme un vaste *roquentin*, c'est-à-dire comme un récit fait d'autres textes, de citations réelles, tronquées ou truquées, de clichés romanesques, de bribes de dialogues (genre « café du commerce ») ou de fragments de chansons. Roquentin lui-même est un « appareil enregistreur », un « copieur », tout plongé qu'il est dans la biographie d'un pâle marquis local, nommé de Rollebon, et qu'il peine à faire revivre à partir des manuscrits qu'il consulte à la bibliothèque municipale de Bouville, où il a rencontré un autre personnage, dit l'Autodidacte. Comme le marquis de Rollebon, l'Autodidacte et la négresse de *Some Of These Days*, Roquentin ne serait-il qu'un être de papier ou de sillon, en somme un indicatif musical, chanté ou chantonné, rappelant la vacuité de l'existence, mais aussi sa nécessité ?

6. Expression forgée par Boris Vian (1997 [1958]).

Alain (1963 [1926] : 135) remarquait qu'un simple titre de chanson pouvait prendre « puissance de poème ». On serait tenté d'ajouter, suivant en cela Daniel Percheron (1994 : 205), qu'il a aussi « pouvoir de résurrection ». Loin donc d'être pure nostalgie ou écho ductile d'un passé révolu, la chanson a quelque chose d'inchoatif qui la soustrait au temps qui passe, peut-être parce qu'elle devient elle-même l'image sonore d'un autre temps qui n'est ni celui du souvenir ni celui de la chronologie, et que l'on désirerait voir et sentir se boucler pour le vivre de nouveau, comme le *temps des cerises*... La chanson *rappelle* le temps qu'elle chante ; son air chante (enchante) le lieu où elle chante et se chante (Hollier 1982 : 207). Chacun de nous en a certainement fait l'expérience : des airs nous trottent dans la tête, se murmurent sur nos lèvres, mais sans qu'on sache dire comment et pourquoi ils nous hantent et continuent de nous hanter, non plus qu'expliquer leur soudaine et déconcertante apparition, venus tantôt du fond de l'enfance ou des âges, tantôt des membranes d'un haut-parleur, à présent des vibrations d'un casque de baladeur. Il convient donc de s'interroger sur ce qu'il y a dans un air. Est-ce, comme on le dit communément, et pas si naïvement, l'« air du temps » ? Mais de quel temps cet air est-il fait ? Ne serait-il, comme le suggère le titre du livre de Bernard Lachat et Bernard Pouchèle (2006), qu'un « bruit de fond de l'histoire » ? Ou bien ne traduirait-il que les turbulences de la société ou, plus intimement, ne brasserait-il que l'écume de la sensibilité d'une époque ? Dans ce phénomène s'incarne, au point de devenir sensible à tous, la double polarité, ou le double ancrage, du langage : « chose partagée ou – si l'on veut – *socialisée* », « tissu arachnéen de [nos] rapports avec les autres » (Leiris 1948 : 12), mais aussi matière de nos plus intimes ruminations et de nos plus libres fantaisies. Comment rendre compte de cette fuyante complexité qui touche à nos idées contemporaines sur la société et la personne ? Quels points de passage concrets, accessibles à l'ethnographie, peuvent en ouvrir l'accès ?

La perspective la plus tentante et la plus naturelle, s'agissant de morceaux poétiques et musicaux signés – et protégés à ce titre, depuis 1851 en France (Calvet 2008 : 482-484) –, est la monographie : du texte et de son auteur, comme on le ferait d'un poème et d'un poète, ou encore de son interprète puisque la période moderne propulse au premier plan l'être et la voix qui portent les chansons. Cette entrée est légitime et féconde, elle s'accorde avec le statut romantique du chansonnier – la gloire de Béranger, celle de Pierre Dupont que Baudelaire lui préférait ou, à l'époque réaliste, celle d'Aristide Bruant⁷ –, et avec l'ascension des chanteuses et chanteurs devenus des vedettes et des stars.

Nous en avons choisi une autre pour nous intéresser à trois grands types de situations qui, le plus souvent, sont associées ou entrecroisées dans les recherches qui nourrissent ce numéro de *L'Homme. Composition, performance scénique* et *communauté écoutante et chantante* sont les trois points de vue plus ou moins

7. Le livre monumental de Jean Touchart (1968) sur Béranger est inégalé ; Baudelaire a laissé une notice importante sur les *Chants et chansons de Pierre Dupont* (1851) ; sur Bruant, cf. Mouloudji (1972) ; sur la chanson réaliste en général, et sur Édith Piaf en particulier, voir aussi Joëlle-Andrée Deniot (2012).

présents et liés dans la trame de chaque article que notre récital enchaîne dans un ordre approximativement chronologique, de 1750 à nos jours.

La première est, si l'on peut dire, *interne* à la chanson moderne dont elle se propose d'éclairer le processus de composition. Simple étude « génétique », dira-t-on ? Si l'on veut mais en tenant compte du fait que la chanson est rarement un poème auquel on ajoute de la musique ou, si c'est le cas, on sait bien que la musique transforme toujours le donné verbal tout en s'adaptant à lui. On ne peut pas écrire une chanson sans la proférer sur un air intérieur, de même ne peut-on en lire le texte sans le musiquer sur un timbre connu ou inventé. C'est la juste recommandation que fait Claude Duneton en introduisant sa monumentale *Histoire de la chanson française* : ne lisez surtout pas les chansons comme de la poésie, imaginez un air qui restitue à l'objet, sonore et intelligible à la fois, sa dualité accordée (1998 : I, 16-19). Le texte peut être (et sera le plus souvent) plat et stéréotypé mais la mélodie le transfigure, le fait résonner et l'inscrit dans la mémoire, en l'associant à la première voix qui nous a donné à entendre comme un tout émouvant une chanson particulière. Immense chantier pour lequel les meilleurs guides sont les compositeurs et interprètes eux-mêmes : Boris Vian, Marcel Amont, Guy Béart et tant d'autres qui ont écrit sur leur « art de faire »... Si l'équilibre des mots et des phrases apparaît comme une sorte d'idéal abstrait, la fréquentation des chansons nous apprend au moins deux choses sur ce plan.

D'abord que la musique autorise, appelle même, ces déraillements du langage que sont les sons sans significations – *timelou, timela panpan timela* de Mayol, *yop la boum* de Maurice Chevalier, *crac, boum, hue* de Dutronc⁸ –, les calembours hirsutes de Bobby Lapointe ou les enchaînements de Boris Bergman, le parolier de Bashung, qui accorde le procédé « marabout bout de ficelle » à l'écriture automatique. Ensuite, et surtout, qu'entre texte et musique, entre voix et accompagnement instrumental le rapport est fort instable. De l'impeccable et donc très audible diction d'Yvette Guilbert ou de Georges Brassens au mélémélo qui domine certain rock contemporain (que l'usage de l'anglais rend plus encore inintelligible) toutes les compositions sont possibles. Mais, verrons-nous, ce côté précaire de l'assemblage du son et du sens fut aussi l'occasion de moments créatifs dus à une évidente confrontation si ce n'est concurrence entre chanteur et musicien ou à la fusion de groupes qui, comme les Beatles, vivent ensemble leur brève saison créatrice et mettent la main sur toute la chaîne de production.

La longue durée moderne de la chanson populaire a retrouvé et exalté le moment de la performance sur des scènes d'une extrême diversité. C'est la deuxième situation que nous avons choisi d'explorer. De la foire à la guinguette, du cabaret intime au gigantesque plateau, du théâtre à l'italienne au club amical ou aux tréteaux du bal public, les mêmes chansons parfois se donnent à entendre et à voir. Mais ces espaces si variés appellent des types différents de prestation et de jeu, vocal et théâtral, des publics portés par des attentes distinctes et,

8. Sans compter le *scat singing* des chanteurs et chanteuses de jazz, auquel Michel Leiris accordait tant d'importance, où le son – voyelles ou consonnes – faisait sens, était le sens même.

surtout, une relation entre auditeurs et chanteur qui change presque de nature. Les années 1960-1970 ont connu une étonnante floraison de formes nouvelles : à côté du récital qui atteint son épure – débarrassé des premières parties de débutants, des numéros divertissants et du bonimenteur qui présentait les « artistes » – on voit surgir aussi bien l'inouï engagement physique des premiers rockers que les « scènes ouvertes » où les auteurs, compositeurs-interprètes, se rencontrent et échangent devant un public fidèle et actif. Autant qu'en elles-mêmes ces mises en scènes sont ici des miroirs dans lesquels des transformations durables se profilent. Le microphone électrique, inventé dans les années 1920, est aussi indispensable à la débauche gestuelle du rocker qu'aux susurrements du crooner ou aux balancements et dodelinements de la chanteuse de jazz, donnant l'impression que c'est non seulement la voix mais le corps tout entier qui tournent autour du micro (Jamin 2006). Les effets spéciaux – sonores autant que visuels – transforment en spectacle la moindre estrade de campagne et détachent peu à peu la chanson de la danse qui lui était si étroitement associée.

Mais ces évolutions décisives ne retirent rien à l'effet de communauté que la chanson est à même de créer, sans doute depuis qu'elle existe. Bien au contraire, elles en amplifient le rayon et en augmentent l'intensité. Divers aspects de ces cristallisations collectives se rencontrent dans les articles qui suivent. Les chansons associées à un état ou à un métier n'ont sans doute plus la prégnance qui fut la leur, au fil des siècles, mais nous reconnaissons sous le personnage de « la Parisienne » le blason sonore des midinettes d'antan, et les ouvriers compagnons gardent aujourd'hui la pratique du chant, choral ou solitaire, comme épreuve et comme défi. Échos lointains de leur milieu de référence, quelques chansons de marins reviennent de temps à autre et les salles de garde de certains hôpitaux retentissent peut-être encore de ces stupéfiants chants grivois qui, face à la mort ambiante, exaltent la ténacité joyeuse de la vie. Sans doute les diverses étapes techniques de l'enregistrement ont-elles profondément bouleversé le rapport à la chanson au point, a-t-on pu croire, de l'individualiser. En fait, la communication sur et avec les chansons n'a jamais été aussi intense et leur capacité à fournir le langage des moments biographiques, critiques et déroutants – l'amour, la rage adolescente, la mélancolie... –, n'a jamais été aussi puissante. Par ailleurs, la scansion générationnelle du temps chansonnier est aujourd'hui plus forte et plus évidente que jamais, elle cristallise la passion fétichiste des fans, elle est une ressource du spectacle de la nostalgie qui est en train de devenir le prisme dominant, presque obligé, de la mémoire collective. Pareille mise à distance atténuée sans doute la puissance de mobilisation émotionnelle et politique que la chanson eut naguère – des *protest songs* jusqu'aux hymnes humanitaires en passant par le réveil des chants en langue régionale –, mais elle n'élimine pas les engouements inattendus dans les situations de conflits nationaux et de révoltes minoritaires.

Loin d'épuiser les facettes de l'objet polyédrique qu'est la chanson, notre « air du temps » renouvelé, ces points de vue, que les articles qui suivent nuancent et enrichissent, appellent d'autres enquêtes et, souhaitons-le, de multiples *rappels*.

En filigrane de la page 7, détail d'une affiche publicitaire (ca 1938) pour Charles Trenet (1913-2001)
La Phonogalerie, Paris IX^e arr., mars 2013 (cl. Jean Jamin)

RÉFÉRENCES CITÉES

Alain

1963 [1926] *Système des Beaux-Arts*.
Paris, Gallimard (« Idées » 37).

Amont, Marcel

1994 *Une chanson, qu'y a-t-il à l'intérieur
d'une chanson ?* Paris, Le Seuil.

Baudelaire, Charles

1851 « Notice sur Pierre Dupont »,
in Pierre Dupont, *Chants et chansons (poésie
et musique)*. Paris, Chez l'éditeur : 1-8.

Bonnieux, Bertrand, Pascal Cordereix
& Élisabeth Giuliani

2004 *Souvenirs, souvenirs... Cent ans
de chanson française*. Paris, Gallimard-BNF
(« Découvertes Gallimard : arts » 454).

Calvet, Louis-Jean

2008 *Cent ans de chanson française*.
Préf. de Philippe Meyer.
Paris, Archipoche.

Cantaloube-Ferrieu, Lucienne

1981 *Chanson et poésie des années 30
aux années 60. Trenet, Brassens, Ferré
ou les enfants naturels du surréalisme*.
Paris, Nizet.

Contat, Michel & Michel Rybalka

1981 « Notice de *La Nausée* »,
in Jean-Paul Sartre, *Ceuvres romanesques*.
Paris, Gallimard (« Bibliothèque
de la Pléiade ») : 1659-1678.

Deniot, Joëlle-Andrée

2012 *Édith Piaf. La voix, le geste, l'icône:
esquisse anthropologique*. Paris, Lelivredart.

Duneton, Claude

1998 *Histoire de la chanson française*.
Paris, Le Seuil. 2 vols.

Fabbri, Franco

2003 « La chanson », in Jean-Jacques
Nattiez, ed., *Musiques. Une encyclopédie
pour le XXI^e siècle*, 1. *Musiques du XX^e siècle*.
Arles, Actes Sud / Paris, Cité de la Musique :
674-702.

Hirschi, Stéphane

2008 *Chanson, l'art de fixer l'air du temps.
De Béranger à Manu Solo*. Paris,
Les Belles Lettres-Presses universitaires
de Valenciennes (« Cantologie » 6).

Hollier, Denis

1982 *Politique de la prose.
Jean-Paul Sartre et l'an quarante*.
Paris, Gallimard (« Le Chemin »).

Jamin, Jean

2006 « Sonner comme soi-même :
ce que ne nous disent pas les vies de Billie
Holiday », *L'Homme* 177-178 : 179-198.

Jamin, Jean & Yannick Séité

2006 « Anthropologie d'un tube
des Années folles : de jazz en littérature »,
Gradhiva 4 nouv.sér. : 5-33.

Lachat, Bernard & Bernard Pouchèle
2006 *Le Bruit de fond de l'histoire. Ces chansons qui ont fait la France.*
Coudray-Macouard, Cheminements.

Leiris, Michel
1948 *La Règle du jeu, 1. Biffures.*
Paris, Gallimard.
1988 *À Cor et à cri.* Paris, Gallimard.

Marcadet, Christian
2000 *Les Enjeux sociaux et esthétiques des chansons dans les sociétés contemporaines. Étude sociosémiotique : théorie, études de cas, perspectives.* Paris, Éd. de l'EHESS.

Mouloudji
1972 *Aristide Bruant.* Paris, Seghers
(« Poésie et chansons » 18).

Percheron, Daniel
1994 « Les années Teppaz »,
Communication 59 : 199-209.

Sartre, Jean-Paul
1938 *La Nausée.* Paris, Gallimard.
1964 *Les Mots.* Paris, Gallimard.

Szendy, Peter
2008 *Tubes. La philosophie dans le juke-box.*
Paris, Minuit (« Paradoxe »).

Touchard, Jean
1968 *La Gloire de Béranger.* Paris, A. Colin.

Vian, Boris
1997 [1958] *En avant la zizique. Et par ici les gros sous.* Éd. par Gilbert Pestureau.
Paris, Librairie générale française
(« Le Livre de Poche » 14088).



Pavillons de phonographes Edison sous une affiche
du chanteur Félix Mayol (1872-1941),
célèbre interprète de *La Paimpolaise* de Théodore Botrel (1903)
La Phonogalerie, Paris IX^e arr., mars 2013 (cl. Jean Jamin)