

Chapitre 9.

Rhétorique vocale et sémiologie :

vers une taxinomie

des styles interprétatifs

Sommaire

9.1	La rhétorique vocale : visées et stratégies interprétatives	725
9.1.1	Les réseaux « tendanciels » : emphase interprétative, euphémisation expressive et jeux antiphrasiques	725
9.1.2	Les stratégies du phrasé dans l'art de convaincre	727
9.1.3	La reprise : un exemple emblématique de singularité et de diversité des focalisations	729
9.2	La complémentarité du <i>pathos</i> et de l'<i>ethos</i> : l'interprétation comme situation interactionnelle	738
9.2.1	La différenciation des <i>ethos</i> comme caractère typologique	739
9.2.2	L'expression du <i>pathos</i> et de l'imaginaire	744
9.2.3	La performance en concert, un exemple de formalisation des rapports interactionnels	747
9.3	Vers une typologie des interprétations : taxinomie et élaboration de modèles paradigmatiques	778
9.3.1	Introduction : de la pertinence d'une typologie	778
9.3.2	Typologie par réseaux tendanciels	780
9.3.3	Typologie par visées sémiologiques et caractéristiques de l' <i>ethos</i>	782
9.3.4	Profils interprétatifs et interférences de réseaux : traits dominants et secondaires	783
9.4	Conclusion du chapitre	789

Résumé du chapitre

Après l'analyse des paramètres et méta-paramètres interprétatifs dans leur diversité, ce chapitre se propose de les aborder à un degré de hiérarchisation supérieur : celui de leur organisation en perspectives sémiologiques. Conçus comme éléments d'une véritable rhétorique vocale, ils président à l'émergence de réseaux tendanciels caractérisant les interprètes, réseaux qui trouvent leur écho dans des stratégies interprétatives distinctes. L'étude de la reprise d'une même chanson par des chanteurs de notre corpus représentant les différents réseaux tiendra lieu d'exemplification de ces jeux de focalisation.

En lien avec ces réseaux, nous étudierons les différenciations de l'*ethos* comme caractère typologique et la complémentarité du *pathos* pour concevoir l'acte interprétatif comme situation interactionnelle dont nous analyserons un exemple de formalisation privilégié : le concert (par le biais de trois interprètes pour chacun de nos trois réseaux typologiques).

Enfin, en croisant ces différentes optiques, nous proposerons une typologie et des outils d'élaboration des profils interprétatifs des chanteurs, tout en privilégiant une flexibilité taxinomique et un potentiel d'adaptabilité propices à l'ouverture à tous les interprètes et à la prise en compte de la complexité, fil directeur de notre étude.

Si nous avons abordé l'étude sémiologique des différents méta-paramètres à partir du taux de variance, du jeu sur la mélodicité et l'insertion du bruit, de l'interférence du parlé et du chanté, il est bien évident qu'il ne s'agit pas d'éléments disparates, mais qu'ils s'organisent en méta-perspectives sémiologiques et s'intègrent dans de véritables stratégies interprétatives qui les subsument. Il existe une coalescence des procédés subordonnée à l'effet recherché sur l'auditeur : susciter d'adhésion.

Tout autant que les figures de la rhétorique discursive, les éléments interprétatifs se conjuguent autour de lignes directrices (nous avons mis en évidence dans un tableau croisé les ponts qui peuvent s'établir entre les tropes linguistiques et les paramètres interprétatifs) : soit ils permettent d'en dire plus (procédés hyperboliques ou contrastifs), soit d'en dire moins (procédés d'euphémisation), soit de dire autre chose (procédés de l'antiphrase et de l'implicite), déclinant ainsi tous les degrés, de l'inflation expressive à l'économie de moyens. Une première strate typologique trouve donc son fondement dans la manière dont l'interprète s'empare de la chanson et y greffe une singularité par ses visées et ses focalisations spécifiques. Ce jeu de l'appropriation est particulièrement significatif dans l'étude des reprises, où le chanteur, sur une œuvre commune, élabore une stratégie interprétative différentielle, et donc classifiante.

Mais toute stratégie est liée à un objectif, c'est-à-dire à la production d'un effet. L'interprétation est avant tout acte communicationnel et, à ce titre, vise à convaincre à travers un ensemble de traits caractérolologiques ou typologiques qui trouvent leur homogénéité dans le dessein général du chanteur et l'angle par lequel il choisit d'imposer son *ethos* et d'éveiller le *pathos* de son auditeur. L'interprétation peut donc se concevoir comme un véritable jeu interactionnel au sens de la linguistique pragmatique, sélectionnant un *ethos* hiérarchisant ou égalitaire, à faible ou fort degré de ritualisation, confrontationnel ou consensuel ; il induit les caractéristiques de l'écoute qui figurent comme partie intégrante de la typologie interprétative. La performance en concert opère une cristallisation du rapport que le chanteur veut établir avec son public par une concomitance de la production et de la réception, et donc une simultanéité de l'expression du « personnage » de l'interprète et de la réponse émotionnelle de l'auditoire. Elle peut ainsi offrir un condensé d'une autre strate de signification à forte valeur taxinomique.

C'est donc à travers le prisme englobant des visées de l'interprète que nous aborderons l'élaboration d'une typologie, conscient qu'un phénomène aussi complexe que l'interprétation ne peut s'accommoder d'une schématisation simpliste qui ne saurait que déformer notre objet d'étude. C'est donc par le croisement de plusieurs critères classifiants que nous procéderons, comme pour notre analyse de l'interprétation, selon le principe du tissage, de l'entre-croisement des données, intégrant le surgissement de l'aléatoire et du contre-exemple prôné par Edgar Morin dans l'approche de l'objet complexe, et dans la perspective duquel nous nous sommes placé tout au long de cette étude.

9.1 La rhétorique vocale : visées et stratégies interprétatives

L'angle d'approche par lequel nous aborderons la sémiologie générale des interprètes est celui de la rhétorique vocale : la mise en évidence des ponts qui peuvent s'établir entre la linguistique et les méthodes de la sémiologie musicologique n'est plus à faire. Jean-Jacques Nattiez a montré l'importation des « modèles linguistiques dans l'analyse musicale⁹⁰⁰ », en particulier dans les études sémiologiques. Si l'évolution méthodologique s'est considérablement diversifiée depuis ses débuts, il n'en reste pas moins vrai que pour ce qui est du sémantisme musical, qui conçoit « que la musique est le véhicule d'émotions, de sentiments, d'images appartenant au vécu des compositeurs et des auditeurs », Jean-Jacques Nattiez trouve ses fondements dans la « la théorie de l'*ethos* chez Platon ».

La perspective rhétorique nous paraît une optique particulièrement pertinente pour l'étude de la signifiante du phénomène interprétatif à plusieurs titres : elle explicite et théorise à la fois l'apport des tropes par rapport à la neutralité de l'écriture – tropes que nous avons mis en parallèle avec les paramètres interprétatifs et leur constellation sémantique – ; elle met en évidence leur implication dans les grands schèmes de l'imaginaire humain et les intègre dans une stratégie en traitant des visées et des moyens de susciter la conviction par le biais de l'*ethos* et du *pathos*. Elle étudie donc à la fois les moyens mis en œuvre et le résultat sur l'auditeur en intégrant les perspectives les plus modernes du rôle interactionnel et pragmatique de l'énonciation.

9.1.1 *Les réseaux « tendanciels » : emphase interprétative, euphémisation expressive et jeux antiphrasiques*

Parmi les multiples phénomènes interprétatifs, nous avons vu qu'il existe des jeux de combinatoire, de coalescence qui ne sont pas aléatoires. Certes, il ne s'agit pas d'établir des catégories rigides et exclusives, mais de mettre en évidence de grands axes sémiologiques dans les typologies interprétatives ; plutôt que de schématiser et de viser un absolu, nous parlerons de tendance, de direction privilégiée par les interprètes, pour établir des distinctions entre trois réseaux tendanciels essentiels :

- Le premier regroupe les procédés qui peuvent s'assimiler aux hyperboles et aux contrastes et s'inscrivent dans une inflation expressive et une théâtralisation marquée de l'interprétation. Il inclut tous les phénomènes d'emphase (accentuelle, intonative, dynamique) et joue sur les ruptures (fort taux de variance et de diversité des procédés interprétatifs) aussi bien au niveau du timbre que des modes d'énonciation. Il s'agit

⁹⁰⁰ NATTIEZ, Jean-Jacques, « Analyse et sémiologie musicales », dans : *Encyclopædia Universalis en ligne*, consulté le 15 août 2012.

comme dans la rhétorique linguistique d'en dire plus, d'opérer une forme de surenchère expressive qui peut s'exercer au détriment de la mélodicité et présente une forte tendance hétérogénéisante.

- Le second privilège au contraire une forme d'euphémisation interprétative, de relative neutralité, un jeu de la répétition et l'économie de moyen qui favorise un faible taux de variation, une prédilection pour la réitération des mêmes procédés, donc une relative homogénéité, et souvent une mise en avant de la répétition mélodique dont elle opère une forme de redondance.
- Le troisième induit une polyphonie (au sens linguistique du terme⁹⁰¹) généralisée par un jeu antiphrasique récurrent laissant une large place à l'implicite, au sous-entendu, à l'ambivalence. Par le timbre, l'intonation, l'articulation, l'interprétation se colore d'une surimpression, d'une connotation⁹⁰², d'un non-dit pourtant perceptible et porteur d'ambiguïté. Il n'est pas question évidemment d'une simple incursion parodique ou ironique mais d'une tonalité dominante qui teinte de manière persistante l'interprétation, associant une homogénéité interprétative à l'hétérogénéité polyphonique engendrée par l'implicite.

Il ne s'agit pas de classes étanches, mais de pôles attractifs privilégiés qui n'excluent pas des incursions dans d'autres catégories pour des visées contextuelles ou même l'appartenance à un deuxième pôle, secondaire hiérarchiquement ; pas plus qu'il ne s'agit d'établir des équivalences interprétatives factices entre des chanteurs dont nous avons au contraire montré le fort taux de spécificité. Mais au sein de chacune des trois catégories, la marge de spécificité reste suffisamment large pour inclure l'originalité et la singularité.

L'emphase expressive que nous avons analysée, aussi bien chez Léo Ferré que Jacques Brel, Juliette Gréco, Jacques Higelin, Barbara, Diane Dufresne, Édith Piaf, *etc.*, ne sont pas des similitudes mais des démarches polarisées par les mêmes visées, sans qu'il y ait un aplatissage des spécificités, chacun des interprètes créant sa propre stratégie à partir des paramètres communs ; cette tendance générale doit être croisée avec d'autres critères typologiques, en particulier l'expression de l'*ethos*.

L'euphémisation interprétative peut aussi intégrer une importante marge de différenciation : de Charles Trenet qui, nous l'avons vu, privilégie la mélodicité et la légèreté rythmique, même pour des chansons relativement dramatiques, à l'homogénéité timbrale de Charles Aznavour, à la constance interprétative sur les textes consensuels d'Yves Duteil, Gérard Lenorman, *etc.*, ou aux chansons plus engagées de Maxime Le Forestier.

Le style antiphrasique inclut autant de sous-types qu'il existe de sources d'ambiguïté (qui peuvent d'ailleurs se combiner) : ambiguïté entre des chansons transgressives et un phrasé relativement homogène et rassurant de Georges Brassens, ambiguïté d'appartenance sociale et de jeu entre l'intégration et la répulsion de Renaud ou Vincent Delerm, ambiguïté du décalage humoristique de Pierre Perret ou de la confusion sémantique de Bobby Lapointe, ambiguïté de l'implicite érotique ou émotionnel de Serge Gainsbourg, Charles Dumont, Michel Jonasz, androgynie vocale et jeu sur le « personnage » de Michel Polnareff, Matthieu Chedid, *etc.*

⁹⁰¹ Dans ce chapitre, le mot polyphonie n'est évidemment pas utilisé dans son sens musical, mais dans son acception stylistique et linguistique, développée par Michail Bakhtine et Oswald Ducrot : il s'agit d'une forme de dédoublement de l'instance énonciative, au sein de laquelle se superpose une pluralité de voix, en particulier par les procédés de distanciation, d'allusion, d'implicite, d'ironie, de sous-entendu, et toutes les surimpressions qui favorisent au sein de l'énonciation une forme de dialogisme, et donc d'ambiguïté.

⁹⁰² Le mot « connotation » est utilisé dans son acception linguistique, développée par Catherine Kerbrat-Orecchioni. Il s'agit d'une strate sémantique apportant des informations complémentaires au contenu dénotatif des énoncés, en particulier par les jeux de l'implicite.

Cette triple tendance – un phrasé qui en dit plus, qui en dit moins ou qui dit autre chose – trouve ses racines dans les visées et les stratégies de persuasion mises en œuvre par chaque interprète.

9.1.2 *Les stratégies du phrasé dans l'art de convaincre*

Comme les procédés de la rhétorique discursive, ceux de la rhétorique vocale n'ont de sens que dans la perspective de l'effet voulu sur l'auditeur – l'adhésion – et sont donc totalement orientés vers une fin. Dans *De l'orateur*, Cicéron distingue trois ressorts de persuasion : *probare, conciliare, movere*⁹⁰³, soit « prouver la vérité de ce qu'on affirme, se concilier la bienveillance des auditeurs, éveiller en eux toutes les émotions qui sont utiles à la cause⁹⁰⁴ ». Sans anticiper sur l'étude du *pathos* et de l'*ethos* que nous développerons dans la partie suivante, il est cependant évident que la sélection d'une tendance interprétative est profondément liée aux ressorts de persuasion que l'interprète, de manière réflexive ou intuitive, privilégie. Si la prédominance du *movere* s'inscrit d'une manière générale comme principal catalyseur de l'adhésion dans le genre de la chanson, il n'en est pas moins vrai que les chemins pour y parvenir sont diversifiés.

9.1.2.1 Le phrasé de l'élucidation et de la persuasion : vers un « tu » différent

Les interprètes se caractérisant de manière générale par un fort degré d'expressivité et de théâtralisation interprétative, par un jeu de renforcement illustratif, de focalisation, de redondance, d'appui timbral, d'insertion du semi-parlé ou du parlé, en un mot d'expressionnisme maximal du phrasé, visent tout d'abord une élucidation – notion, nous l'avons vu, inhérente à la définition même du phrasé. La quête de l'émotion se fait par la recherche de la persuasion, de la conviction, voire de l'accord intellectuel, qui n'est pas sans rappeler le *probare* de Cicéron. Plus le texte est complexe, plus ce rôle élucidateur est prédominant, et ce n'est pas un hasard si beaucoup des interprètes du style Rive gauche figurent dans cette catégorie.

Mais le rôle d'élucidation peut aussi faire l'économie de l'intellectualisation et de la preuve de vérité : il peut tout aussi bien, sans passer par la phase intermédiaire de l'explicitation, jouer l'élucidation directe de l'émotion, ceci d'autant plus que les paroles sont facilement accessibles et sans ambiguïté. Il s'agit alors d'une simple élucidation émotionnelle : c'est le cas par exemple d'Édith Piaf ou, pour certaines chansons, de Jacques Brel, Barbara, Diane Dufresne... Mais dans tous les cas l'artiste impose sa personnalité, son identité, face à un « tu » différent qu'il essaie d'émouvoir, de « mettre en mouvement » par la force expressive de son interprétation.

⁹⁰³ CICÉRON, *De l'orateur*. Tome 2. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris : Les Belles Lettres, 1959, p. 53. Livre II, XXVII 115.

⁹⁰⁴ *Ibid.*

9.1.2.2 Le phrasé de la séduction : vers un « tu » proche

Les interprètes qui ont tendance à choisir une relative économie de moyens et une homogénéité expressive adoptent une posture sensiblement différente : l'écart entre l'interprète et le « tu » de l'auditeur est moindre : il s'agit d'un autre, mais d'un autre proche. Le refus de l'emphase interprétative comble l'espace entre locuteur et auditeur en ramenant les effets expressifs à une forme de normalité qui s'inscrirait dans une quête du juste milieu, une interprétation qui ne prendrait pas les « habits du dimanche », selon la formule de Georges Brassens pour caractériser Jacques Douai.

L'effacement relatif de l'interprète devant la mélodicité replace au premier plan la séduction musicale et donc une forme d'émotion préreflexive favorisée par le caractère « non surplombant », non hiérarchisant, de l'interprétation.

La « tension » engendrée chez l'auditeur par la dramatisation interprétative du réseau précédent se résout au profit d'une proximité bienveillante, d'une absence de mise en garde, de système de protection ou de défense par rapport à l'interprète, qui favorise l'accueil de l'émotion sans prise de recul.

9.1.2.3 Le phrasé de la complicité : vers un autre « moi »

L'atteinte des objectifs des interprètes de la troisième tendance implique une participation spécifique des auditeurs puisque le principe consiste à distinguer à travers l'interprétation un autre sens implicite greffé sur le message littéral transmis. L'objectif ne peut être atteint que par le jeu de la complicité avec l'autre. Les procédés d'identification avec l'auditeur jouent à plein, privilégiant aussi bien les effets proches de la quotidienneté énonciative que la surimpression paralinguistique de l'humour ou de la vulnérabilité.

La connivence peut aller du simple clin d'œil chez les interprètes humoristiques à la collusion implicite ou au partage de l'intimité. L'auditeur est alors moins traité par l'interprète comme un autre que comme un autre « moi », et à ce titre se défait de sa vigilance et accepte, par imprégnation, une persuasion en partie subie qui permet l'acceptation de textes souvent transgressifs. Il s'agit d'une forme de synthèse entre une part d'activité, d'effort, sollicitée chez l'auditeur et indispensable à la perception vraie de l'œuvre, et une passivité désarmée induite par le sentiment de complicité ou d'accès à l'intimité.

Il est évident qu'il existe, comme nous l'avons vu, un échange constant entre l'œuvre et les tendances interprétatives, ceci à double titre puisque la chanson influe sur l'interprétation certes, mais l'interprète sélectionne ou compose une chanson lui correspondant. En fait la spécificité interprétative va au-delà : c'est ce que nous nous proposons d'étudier dans la pratique de la reprise. À partir d'une même œuvre, par quelle focalisation singulière l'interprète impose-t-il ses tendances privilégiées et ses stratégies ?

9.1.3 *La reprise : un exemple emblématique de singularité et de diversité des focalisations*

La reprise est une pratique récurrente chez un nombre important d'interprètes de notre corpus, et à ce titre constitue un champ d'étude particulièrement adapté à l'approche des visées et de la sémiologie interprétative. La traduction anglaise « cover » marque l'ambiguïté d'une notion qui englobe des réalités divergentes : à la fois hommage à un artiste (Le Forestier chante Brassens⁹⁰⁵, Higelin chante Trenet⁹⁰⁶, Gréco chante Gainsbourg⁹⁰⁷, Barbara chante Brassens⁹⁰⁸ et Brel⁹⁰⁹, Renaud chante Brassens⁹¹⁰, Marie-Paule Belle chante Barbara⁹¹¹, Sapho chante Léo Ferré⁹¹²...) ou appropriation de la chanson que l'on fait sienne, volonté de « couvrir » les interprétations antérieures comme le suggère le terme anglais – « recouvrir son modèle d'une nouvelle couche comme on le ferait d'un tableau⁹¹³ » selon la métaphore d'Emmanuel Chirache. Si certaines chansons se prêtent mieux que d'autres à la reprise, *Les Feuilles mortes*, avec une dizaine d'interprétations par les chanteurs de notre corpus, en fait de toute évidence partie.

Outre les qualités poétiques et musicales de la chanson, plusieurs caractéristiques expliquent cette prédilection. Sa genèse particulière la rend spécialement flexible : en effet, elle n'est pas marquée originellement par une voix et un chanteur unique et peut ainsi s'adapter à des personnalités interprétatives différentes sans être associée à un interprète initial auquel l'auditeur se réfère toujours implicitement. Écrite par Jacques Prévert en 1946 pour le film *Les Portes de la nuit*, sur une musique de ballet de Joseph Kosma et prévue pour être chantée par Marlène Dietrich, elle est finalement presque inutilisée dans le film, à l'exception de quelques notes fredonnées par Yves Montand, avant d'être interprétée par Cora Vaucaire, Jacques Douai et Yves Montand, qui assure son succès. De plus, les paroles sont consensuelles (*topos* de la nostalgie du temps qui passe) et sans ambiguïté. La chanson, relativement neutre, accepte et même suscite des appropriations aussi nombreuses que diversifiées.

Elle autorise à la fois l'insertion des procédés inhérents aux réseaux tendanciels de chaque interprète et intègre les visées et les focalisations spécifiques de chacun, ce que nous étudierons à partir des choix macro-structuraux, du traitement mélodique et rythmique, des caractéristiques timbrales et des effets interprétatifs et énonciatifs du phrasé de huit interprètes de notre corpus, représentant les trois réseaux tendanciels que nous avons mis en évidence.

⁹⁰⁵ LE FORESTIER, Maxime, *Le Forestier chante Brassens : L'Intégrale*, coffret 9 cd, Polydor, 2008.

⁹⁰⁶ HIGELIN, Jacques, *Higelin enchante Trenet*, EMI, 2005.

⁹⁰⁷ GRÉCO, Juliette, *Gréco chante Gainsbourg*, 45 tours, Philips, 1959.

⁹⁰⁸ BARBARA, *Barbara chante Brassens*, 33 tours, Odéon, 1960.

⁹⁰⁹ BARBARA, *Barbara chante Jacques Brel*, 33 tours, Odéon, 1961.

⁹¹⁰ RENAUD, *Renaud chante Brassens*, Virgin, 1996.

⁹¹¹ BELLE, Marie-Paule, *Marie-Paule Belle chante Barbara*, Philips, 2001.

⁹¹² SAPHO, *Sapho chante Léo Ferré, Ferré Flamenco*, Basaata Productions, Musicast, 2006.

⁹¹³ CHIRACHE, Emmanuel, *Covers : une histoire de la reprise dans le rock*. Marseille : Le Mot et le reste, 2008, 205 p.

Interprètes relevant du premier réseau tendanciel

	Structure et mélodie	Rythme	Timbre	Phrasé
<p>Juliette Gréco (compilation : <i>Je suis comme je suis</i>, 1951-1955, Philips, réédition de 1990, enr. de 1951 avec André Grassi et son orchestre).</p>	<p>C1, R. Petits passages parlés (« tu vois »), imprégnation de l'intonation parlée. Approximation des hauteurs, impression parfois d'être entre deux notes (« et je t'aimais », « oubli »...).</p>	<p>Libre. <u>Rythme très ralenti</u>, traînant. Accompagnement orchestral contrasté, très peu rythmé, en mouvements d'élan-retombée qui créent une surenchère expressive. Atténuation de la sensation rythmique.</p>	<p>Voix grave, tassée. Tonalité sépulcrale au début, de tragédienne, avec la tenue du [o] initial, créant une coloration dramatique. Ton un peu impérieux. Timbre guttural et bruité, mais ouverture des sons (les [e] deviennent [ɛ]). Tonalité en <i>sol</i> m. <i>Vibrato</i> discret.</p>	<p><u>Interprétation très rhétorique</u>. Emphase sur l'articulation syllabique et martellement sonore qui crée une <u>proximité avec le parlé</u>. Accentuation syllabique récurrente, avec des impulsions dynamiques, pas toujours justifiées sémantiquement. Surimpression d'un décalage légèrement ironique, d'un recul face à l'émotion. Très nombreuses attaques dans le grave en <i>glissando</i> ascendant, attaques très marquées qui se poursuivent en <i>decrescendo</i> provoquant une accentuation des attaques consonantiques. Fragmentation de la diction. <u>Alternance des accentuations et atténuations</u> sur les syllabes, qui donne un mouvement ondulatoire une fluctuation illustrative (vague, feuilles, jeu du temps).</p>
<p>Mouloudji (compilation <i>Les Indispensables de Mouloudji</i>, Sony, 2002)</p>	<p>C1, R, C2, R (déroulement linéaire, qui rompt l'aspect répétitif de la chanson).</p>	<p><u>Lent et rubato</u>. Sensation très diffuse de la pulsation rythmique. Contrastes entre accélération et ralentissement du débit, avec certaines tenues très longues. Contraste entre notes coupées et tenues.</p>	<p><i>Vibrato</i> tremblé, qui touche même les notes courtes, dès l'attaque, ce qui donne une impression de justesse approximative et crée une surenchère expressive, une <u>emphase émotive</u>. <u>Contrastes de dynamiques</u> (voix douce, dans le souffle, voix projetée). Timbre un peu voilé sur les notes projetées.</p>	<p><u>Contraste entre un phrasé très legato et parfois détaché</u> (« tu étais ma plus douce amie »), s'approchant de la parole. <u>Allongement emphatique</u> de certaines syllabes. Tout est dans un <u>style plutôt récitatif</u>. Impulsions dynamiques à la fin de certaines syllabes tenues.</p>

<p>Cora Vaucaire <i>(Cora Vaucaire en public, 1997)</i></p>	<p>C1, R (puis instrumental qui reprend le A du R). Approximation mélodique parfois sur les couplets. Petites variantes mélodiques sur les refrains. Érosion de la mélodicité à la fin de la chanson (illustration du sémantisme textuel ?). <i>Portamento</i> sur certains sons.</p>	<p>Couplet : <u>rythme libre</u>, <i>rubato</i>, avec de fréquents ralentissements. <u>Contraste entre des retenues et des accélérations</u> de débit très marquées, avec ellipse de certaines syllabes et emphase sur d'autres. Le piano ponctue le chant sans lui imposer un <i>tempo</i>. Refrain plus stable, avec plus de lyrisme.</p>	<p><u>Contrastes de timbre et de dynamique</u> entre la voix qui évoque le passé, dans la mélodie, et la voix du présent, dans la dramatisation (alternance de passages durs au timbre serré, voire bruité, et de passages doux à l'aigu ou la voix est lâchée et le son plus ouvert). Utilisation ponctuelle du <i>Fry</i> (« efface »). Tonalité assez grave : <i>La m.</i></p>	<p><u>Jeux de contrastes. Éléments prosodiques du parlé</u> : mise en valeur de syllabes, isolement de mots, retenues, variabilité du débit, surimpression du sourire et autres éléments paralinguistiques (ton désabusé). Passages parlés (« tu vois »...). Quelques respirations sonores. Couplet en style récitatif, diction très <u>théâtrale et illustrative</u>.</p>
<p>Sapho <i>(Rodolphe Raffalli, Le Retour, Fremeaux & Associés, 2008)</i></p>	<p>C1, R, puis instrumental qui reprend A du refrain, avant le B du refrain à nouveau chanté. Grande liberté sur la mélodie, avec une mélodie semi-improvisée sur certains passages des refrains. Ajouts ponctuels de mélismes, parfois évoquant une inspiration orientale.</p>	<p><u>Forts contrastes rythmique</u>, diverses influences. C1 : rythme très <i>rubato</i>, chant ponctué par des arpèges au piano. Nombreux ralentissements expressifs, allongements emphatiques de syllabes. Refrain A : rythme régulier et rapide, soutenu par un ensemble de jazz avec guit., cb, batt. et percussions. Refrain B : <i>rubato</i>, avec un accompagnement à dominante de guitare et percussions.</p>	<p><u>Grande diversité de timbres. Jeu sur les contrastes</u>. Fort <i>vibrato</i>. Usage de la voix dans le souffle, du <i>Fry</i>, chuchotement, voix projetée, timbre parfois nasal. Coups de glotte et diversité d'effets dans les coupures de notes. Procédés de gutturalisation (resserrement). Sauts de tessitures. Syllabes finales à l'aigu en <i>belting</i>. Surimpression du rire et du sourire.</p>	<p><u>Grande hétérogénéité du phrasé</u> marqué par de forts <u>jeux contrastifs</u> (confrontation d'influences et de métissages, en rapport avec l'évolution de la partie instrumentale) : style Rive gauche, <i>Jazz, bossa</i>, et quelques incursions dans le chant oriental). Phrasé tantôt expressionniste et théâtralisé, avec emphase, variabilité du débit, diversité énonciative (passages parlés et chuchotés) et contrastes de dynamique ; tantôt plus dynamique et rythmé (première partie des refrains). <u>Diversité extrême des effets vocaux et grande versatilité interprétative</u>.</p>

Tableau 58 : Analyse des interprétations des *Feuilles mortes* par quatre interprètes relevant du premier réseau tendanciel. C = couplet, R = refrain. [CD 273 à 280]

Interprètes relevant du deuxième réseau tendanciel

<p>Jacques Douai <i>(Héritage, Récital n°5 et 6, 1958-1959, Universal Mercury, 2008)</i></p>	<p>C1, R, C(a) sur <i>lala</i>, C(b) chanté. Respect total de la mélodie et recherche maximale de mélodicité.</p>	<p>Guitare très discrète, en ponctuation. <u>Tempo relativement stable</u>, mais avec quelques ralentissements expressifs, posés sur des moments mélodiques importants (très marqués à la fin des refrains), et non pour accentuer un mot.</p>	<p><u>Homogénéité dans le timbre</u>, voix sonore et projetée, pas de souffle. <u>Relative unité dynamique</u>.</p>	<p><i>Vibrato</i> important sur les tenues, nombreuses syllabes tenues sur les finales renforçant la mélodicité. <u>Articulation soignée et uniforme, sans effet particulier. Aucune intonation parlée.</u> Approche classique du chant. Atténuation des consonnes et insistance vocalique.</p>
<p>Eddy Mitchell <i>(Grand écran, Universal, Polydor, 2009)</i></p>	<p>C1, R, instrumental (cuivres), R. puis « et la mer efface sur le sable / les pas des amants désunis ». Variantes mélodies (« de l'oubli »...). Nombreuses variantes mélodiques <i>Jazz</i> sur les refrains.</p>	<p><u>Tempo assez stable.</u> Orchestre <i>Jazz</i>, piano. <i>Jazzy, swing</i>, surtout sur les refrains. <u>Nombreux effets répétitifs.</u></p>	<p>Timbre voilé, avec du registre <i>Fry</i>. <u>Timbre homogène.</u></p>	<p><i>Fry</i>, mélismes, notes de passages, voix éraillée avec <i>vibrato</i> sur les tenues. Attaques par en dessous, dans les graves. Récurrence des effets à l'identique. <u>Découpage très monotone</u> des mots en groupes de trois syllabes.</p>

Tableau 59 : Analyse des interprétations des *Feuilles mortes* par deux interprètes relevant du deuxième réseau tendanciel. C = couplet, R = refrain. [CD 273 à 280]

Interprètes relevant du troisième réseau tendanciel

<p>Michel Jonasz (<i>Chanson française</i>, Warner, Wm France 2007)</p>	<p>C1, R, R. Notes non tenues. Respect mélodique, sauf une petite variante sur « les pas des amants désunis », puis reprise du R avec variantes mélodiques <i>Jažž</i>.</p>	<p><u>Très saccadé</u>. <i>Tempo</i> assez rapide, aspect très rythmique. Accompagnement orchestral plus fourni sur le refrain, qui crée une confusion sonore avec la voix.</p>	<p><u>Timbre pleuré</u> avec parfois une nasalisation marquée, des prises d'air sonores. Labialisation parfois enfantine. Faible dynamique et proximité de la prise de son au début, avec des bruits de bouche. <i>Tremolo</i>.</p>	<p>Chaque syllabe est très découpée, attaquée par dessous, <i>tremolo</i> en fin de son. Prises d'air sonores. Coup de glotte en fin de son dans la reprise du refrain. <u>Articulation</u> <u>négligée</u>.</p>
<p>Charles Dumont (<i>Charles Dumont chante</i> <i>l'amour</i>, Sony, 2010).</p>	<p>R, C1, R. Intonations parlées ponctuellement à la fin du couplet. Quelques trilles.</p>	<p><u>Rythme lent, traînant</u>.</p>	<p><u>Timbre éraillé, dans le</u> <u>souffle</u>. Voix grave. Emphase timbrale sur certains mots (« ensemble », « toi », « moi », « aime »...) et mise en relief entre pauses. Proximité, voix de l'intime, faible dynamique. Certains sons évoquent un rôle.</p>	<p>Caractéristiques du chanteur de charme. <u>Voix souvent semi-parlée</u>, dans le souffle, éraillage. <i>Portamenti</i>. <i>Fry</i> ponctuellement. Extrême grave.</p>

Tableau 60 : Analyse des interprétations des *Feuilles mortes* par deux interprètes relevant du troisième réseau tendanciel. C = couplet, R = refrain. [CD 273 à 280]

La structure initiale des *Feuilles mortes*, chanson romantico-sentimentale, alterne couplets narratifs de style récitatif et refrains plus lyriques. Selon Rossana Dalmonte, les couplets « permettent à l'interprète d'exploiter ses qualités de timbre et son talent oratoire ; [la] partie lyrique tient lieu de commentaire émotionnel de la situation décrite dans l'introduction et permet un déploiement vocal plus éclatant, soutenu par une mélodie facile⁹¹⁴ ». Le choix de la structure chantée traduit donc une focalisation spécifique vers une tendance plus linéaire, oratoire et expressive, ou vers une répétition mélodique. Cette métamorphose de la macro-structure est déjà significative des choix interprétatifs. Cora Vaucaire et Juliette Gréco, tout en supprimant le second couplet, plus adapté à un interprète masculin, font succéder le premier couplet et un refrain, et donc suppriment toute répétitivité, tirant la chanson vers un genre plus littéraire, le refrain perdant en quelque sorte sa spécificité de refrain, qui est son statut répétitif. Sapho réitère la fin du refrain, mais neutralise l'effet répétitif par la diversité extrême du phrasé et des effets vocaux. Elle privilégie, sur la sécurité de la répétition, les effets de surprise. Mouloudji est le seul des huit chanteurs à interpréter intégralement le texte avec son second couplet. Le couplet étant assez long, il diminue ainsi nettement l'aspect répétitif de la chanson pour insister sur son caractère linéaire et narratif, développant dans le deuxième couplet un style plutôt récitatif.

Les deux chanteurs que nous avons classés dans la deuxième catégorie, se démarquent par l'accentuation du jeu répétitif. Jacques Douai tout d'abord, en transformant curieusement le premier couplet en refrain, la première partie étant chantonnée sur *lalala*, et la seconde reprenant les paroles initiales. Il imprime ainsi sur la partie plus narrative une focalisation mélodique la faisant glisser vers la musicalité au détriment de la linéarité. Eddy Mitchell utilise, quant à lui, la forme Couplet-Refrain-Refrain, structure privilégiant le refrain à forte valeur répétitive, puisque constitué d'un même motif mélodique de quatre notes, sorte de *hook* répété à des hauteurs différentes :



Figure 416 : Première partie du refrain des *Feuilles mortes*. « Hook » mélodique.

Le refrain, réitéré en fin de chanson, arrive comme la résolution d'une attente. Franco Fabbri décrit le schéma couplet-refrain comme

« captivant, additif et dirigé vers une fin : le plaisir [...]. Aboutissement d'un parcours, il arrive au terme d'une phase préliminaire, c'est une récompense [...]. Toujours à la fin, l'on peut passer à un nouveau refrain en sautant le couplet, et l'intensifier en le modulant un ton au-dessus ou en augmentant le volume ou la richesse sonore⁹¹⁵ ».

⁹¹⁴ DALMONTE, Rossana, « Voix ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 1. Paris : Actes Sud, Cité de la musique, 2003, p. 452.

⁹¹⁵ FABBRI, Franco, « La Chanson ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 1 : *Musiques du XX^e siècle*. Paris : Actes Sud, Cité de la musique, 2003. p. 683.

Eddy Mitchell introduit des variantes mélodiques apparentées aux pratiques du *Jazz*, tout en conservant les notes pivots. Ces variantes ne s'inscrivent pas dans la perspective d'une rhétorique vocale ni d'une élucidation du texte, mais dans un objectif purement musical, exploitant la répétitivité et l'exaltation du thème mélodique.

La structure avec un couplet et un double refrain, antérieur ou postérieur, se retrouve chez les deux chanteurs de la troisième catégorie, avec la tendance *Jazz* chez Michel Jonasz, mais dans les deux cas la répétition mélodique passe au second plan derrière une surimpression timbrale et phraséique spécifique.

Le rythme

Les traitements diversifiés du rythme sont aussi très caractéristiques des tendances et des focalisations des interprètes. Juliette Gréco, Mouloudji, Cora Vaucaire et Sapho (sur le couplet et la fin des refrains) partagent une relative lenteur du *tempo* et un usage marqué du *rubato* et des contrastes entre accélération et ralentissement de débit qui font passer au second plan la pulsation rythmique. L'accompagnement, orchestral pour Juliette Gréco et pianistique pour Mouloudji et Cora Vaucaire, soit est très peu rythmé et se présente plus comme des mouvements de flux sonores chez la première, soit opère une ponctuation du chant chez les deux autres, les trois étant soumis aux fluctuations du *rubato* rythmique de l'interprète. L'accompagnement instrumental de Sapho est tout aussi contrasté que son phrasé, initié par le piano dans la tradition Rive gauche, auquel vient s'adjoindre, après le couplet, un ensemble instrumental de Jazz avec une dominante de guitare ; il fait preuve, tout autant que l'interprète, d'un éclectisme marqué.

Jacques Douai et Eddy Mitchell, avec des modèles génériques différents (chant classique pour le premier, proximité du *Jazz* pour le second), présentent un *tempo* relativement stable, ponctué de quelques ralentissements sur les fins des strophes chez le premier, selon une technique relativement commune, et une pulsation rythmique très prononcée pour le second, initiée par un accompagnement orchestral dans le style du *Jazz* sur un *tempo* assez rapide, encadrant la liberté interprétative.

Les interprètes de la troisième catégorie utilisent soit un *tempo* assez rapide, rythmique et *jazz*, comme Michel Jonasz, soit un rythme langoureux et traînant, comme Charles Dumont. Mais, contrairement aux chanteurs de la deuxième catégorie, le choix rythmique n'est pas un aspect primordial des focalisations interprétatives, les spécificités de phrasé et de timbre donnant dans les deux cas la coloration singulière et classifiante de l'interprétation.

Le timbre

Chez les chanteurs du premier réseau tendanciel, sur une base timbrale très personnelle (voix grave, un peu gutturale et bruitée de Juliette Gréco, timbre voilé et marqué par un fort *vibrato* de Mouloudji, jeux contrastifs entre un timbre serré voire bruité et une voix très harmonique chez Cora Vaucaire ou hétérogénéité timbrale chez Sapho), les variantes créent une surenchère expressive qui ponctue la rhétorique vocale d'un phrasé aux visées nettement élucidatoires et théâtralisées : alternance de voix grave et aiguë, voisée ou dévoisée, dans le souffle ou projetée, avec insertion ponctuelle de *Fry*...

Les deux chanteurs de la tendance suivante, tout en ayant un timbre spécifique très différent (voix sonore de Jacques Douai, timbre voilé d'Eddy Mitchell), se caractérisent toutefois par une importante homogénéité tout au long de l'interprétation, ainsi qu'une relative unité dynamique.

Pour les chanteurs appartenant à la tendance antiphrasique, le timbre revêt une valeur encore plus fondamentale, car c'est essentiellement par lui que se colore l'interprétation d'une tonalité spécifique greffée sur des œuvres qui peuvent être assez diverses. Tous deux adoptent cependant une faible dynamique, puisque cette catégorie est souvent associée nous l'avons vu au jeu de la complicité et de l'intime. Le timbre de Michel Jonasz, avec sa nasalisation marquée, ses prises d'air sonores, sa fréquente labialisation, impose à la chanson la dramatisation de la voix pleurée et fait glisser le sémantisme assez simple des paroles, plus orienté sur la nostalgie, vers une tonalité souffrante et plaintive. Il confère ainsi un double sémantisme qui concerne même les chansons *jazzzy* (c'est ici le cas, mais elles sont aussi fréquentes dans son répertoire propre), d'une connotation de déploration et de lamentation poignante.

Par son timbre grave, souvent dans le souffle, marqué par un érailement qui va jusqu'au *Fry* et à l'évocation du rôle, Charles Dumont imprègne la chanson d'une forte tonalité érotique et détourne le sémantisme textuel original pour lui imposer un caractère fortement sexualisé, d'une virilité un peu machiste et désabusée.

Le phrasé

Le phrasé des chanteurs de la première tendance se caractérise donc par une superposition rhétorique de multiples effets très contrastifs (intonation parlée/chantée, lié/détaché, emphase ou litote articulatoire, variabilité de débit, surimpression d'éléments paralinguistiques) au service d'une élucidation textuelle, dont les effets paraissent parfois même un peu appuyés chez Juliette Gréco par rapport à la simplicité du texte. Quant à la grande versatilité du phrasé interprétatif de Sapho par l'accumulation hyperbolique des effets, il euphémise paradoxalement un peu le sémantisme textuel derrière l'exubérance vocale.

Dans leur phrasé, les chanteurs de la deuxième catégorie sont beaucoup plus économes d'effets interprétatifs. Dans l'ensemble, ils sont davantage dictés par le courant générique auquel se rattache leur interprétation que par des visées rhétoriques. De plus, les effets sont peu diversifiés, redondants et uniformément répartis sur l'ensemble de l'interprétation. Jacques Douai renforce les éléments mélodiques et vocaliques dans une approche relativement classique du chant (*vibrato*, tenues, articulation soignée, éloignement du parlé, atténuation consonantique au profit du vocalique...). Eddy Mitchell, ayant choisi de rapprocher la chanson du *Jazz*, joue sur les ornements mélodiques et les mélismes.

Michel Jonasz et Charles Dumont privilégient quant à eux les effets qui permettent le renforcement de la lecture antiphrasique de leur interprétation : syllabes *staccato*, attaque par dessous, avec *tremolo*, coup de glotte, articulation négligée, en renforcement de la tonalité de lamentation de Michel Jonasz ; insertion du semi-parlé, attaques en *portamento*, tenues en emphases sur termes à connotation amoureuse, en soutien de la tonalité d'intimité érotique de Charles Dumont.

Conclusion partielle

Même dans l'interprétation d'une chanson aussi consensuelle que *Les Feuilles mortes*, les trois réseaux tendanciels que nous avons étudiés sont bien distincts. Ce qui ne veut pas dire qu'au sein du même réseau il n'y ait pas des marquages singuliers importants, comme nous l'avons montré. Le jeu interprétatif s'exerce en effet dans une double perspective paradoxale : il intègre à la fois le chanteur dans une typologie modélisatrice à laquelle il appartient, mais il exalte aussi des spécificités qui lui permettent de sortir de l'anonymat et de mettre en avant des éléments distinctifs. Ce processus d'assimilation/distinction est rendu plus tangible par la quête de singularisation qu'induit une production de plus en plus pléthorique.

La perspective de la rhétorique vocale et de ses visées inscrit la sémiologie interprétative dans des esthétiques diversifiées. Le premier réseau étudié s'ancre dans une esthétique de la tension au double niveau de l'expressivité et de la réception, c'est-à-dire au niveau du chanteur et de l'auditeur, induisant une démarche réflexive et émotionnelle ; le second favorise une esthétique de la synthèse, de l'unité, plus centrée sur la jouissance immédiate ; le troisième une esthétique de l'ambiguïté, et donc une démarche de décryptage de la part du public.

Après avoir approfondi l'angle esthétique dans cette première partie, nous saisissons l'interprétation par l'angle communicationnel, lié à la réception. La persuasion – but ultime de la rhétorique tant vocale que discursive – passe en effet certes par l'expression interprétative, mais, comme le souligne Michel Meyer : toute relation rhétorique est « une relation à trois termes : l'orateur, l'auditeur, le discours⁹¹⁶ », que nous pourrions paraphraser dans notre cas par : le chanteur, l'auditeur, l'œuvre chantée et son interprétation. Il nous reste donc à approfondir deux éléments fondamentaux : les méthodes stratégiques pour « se concilier la bienveillance des auditeurs et éveiller en eux toutes les émotions qui sont utiles à la cause⁹¹⁷ » selon la formule de Cicéron, c'est-à-dire la création de l'*ethos* du chanteur pour assurer sa crédibilité et la suscitation du *pathos* qui éveille la réceptivité de l'auditeur.

⁹¹⁶ MEYER, Michel, « Introduction », dans : ARISTOTE, *Rhétorique*. Trad. de "Rētorikē tehñē". Trad. de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck. Paris : Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1991, p. 22.

⁹¹⁷ CICÉRON, *De l'orateur*. Tome 2. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris : Les Belles Lettres, 1959, p. 53. Livre II, XXVII 115.

9.2 La complémentarité du *pathos* et de l'*ethos* : l'interprétation comme situation interactionnelle

L'acte interprétatif n'est pas un acte esthétique isolé, mais bien un acte « orienté vers » le public. Il ne s'agit pas de le concevoir sémiologiquement comme élément autonome sans lien contextuel. Nous avons vu que l'étude des réseaux tendanciels ne pouvait être dissociée des visées qu'impliquent ces choix, mais ces visées sont elles-mêmes incluses dans un méta-niveau qui est celui de l'*ethos* du chanteur, c'est-à-dire de ses attributs, et de ceux du public, le *pathos*. L'interprétation doit donc être étudiée aussi en tant qu'interaction entre l'artiste et l'auditeur, au carrefour entre la rhétorique traditionnelle et les courants récents de la pragmatique, c'est-à-dire, selon Dominique Maingueneau, « une certaine manière d'appréhender la communication verbale, voire la communication⁹¹⁸ ».

Dans cette perspective, l'acte de communication non seulement transmet un sémantisme, mais sert aussi à « montrer qu'on a le droit de parler comme on le fait. Accomplir tel ou tel acte de langage, c'est se conférer un certain statut, conférer le statut corrélatif au destinataire, poser son énonciation comme légitime⁹¹⁹ ». L'*ethos* joue un rôle fondamental dans l'échange dialogique avec le récepteur, dans l'acceptation de l'interprète et dans sa capacité à éveiller le *pathos*. Selon Roland Barthes, dans la rhétorique aristotélécienne :

« *Ethé* sont les attributs de l'orateur (et non ceux du public, *pathé*) : ce sont les traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses *airs*. Il ne s'agit donc pas d'une psychologie expressive, mais d'une psychologie imaginaire (au sens psychanalytique) : je dois signifier ce que je veux être *pour l'autre*⁹²⁰ ».

Est-ce à dire que l'*ethos* soit « une pose » et non un garant d'authenticité ? En fait, dans la perspective artistique qui nous concerne, c'est plutôt admettre qu'il existe un choix, une mise en avant d'éléments sélectionnés et une stylisation qui ont à voir avec les structures imaginaires de chaque chanteur.

Si, dans l'approche rhétorique, « l'*ethos* est au sens propre une connotation : l'orateur énonce une information et *en même temps* il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela⁹²¹ », cette valeur connotative, donc de surimpression, revêt dans l'interprétation chansonnrière une importance centrale, jusqu'à devenir aussi signifiante que l'énoncé lui-même, l'imbrication entre le sujet énonciateur et son énonciation étant complexe.

⁹¹⁸ MAINGUENEAU, Dominique, *Aborder la linguistique*. Paris : Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 45.

⁹¹⁹ *Ibid.*

⁹²⁰ BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-223.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 212.

9.2.1 *La différenciation des ethos comme caractère typologique*

Comme le souligne Roland Barthes à propos de son analyse des *ethos*, le locuteur, pendant qu'il parle, dit sans cesse « suivez-moi (*phronésis*), estimez-moi (*arété*) et aimez-moi (*eunoia*) », en fonction des trois « airs » distingués par Aristote : *phronésis* tout d'abord, « c'est la qualité de celui qui délibère bien, qui pèse bien le *pour* et le *contre* : c'est une sagesse objective, un bon sens affiché », *arété*, « c'est l'affiche d'une franchise qui ne craint pas ses conséquences et s'exprime à l'aide de propos directs, empreints d'une loyauté théâtrale », *eunoia*, « il s'agit de ne pas choquer, de ne pas provoquer, d'être sympathique (et peut-être même : *sympa*), d'entrer dans une complicité complaisante à l'égard de l'auditoire⁹²² ». Ces trois *ethos*, que nous intégrerons, présentent toujours une pertinence dans l'image que l'interprète choisit de donner de lui-même et recourent de manière évidente nos trois réseaux tendanciels ; mais nous les aborderons dans la perspective de l'analyse linguistique interactionnelle, par couples dialectiques et antagonistes⁹²³.

9.2.1.1 *Ethos consensuel versus conflictuel*

Si la quête de la complicité peut passer par la recherche d'unanimité, de consensus autour d'une *doxa* traditionnelle du chanteur populaire, elle peut tout aussi bien emprunter la médiation de la provocation, du confrontationnel, voire une forme de confusion entre les deux.

Les interprètes qui s'inscrivent dans le réseau tendanciel de l'économie de moyens expressifs, de la dominante répétitive et de la constance interprétative, de Salvatore Adamo à Julien Clerc, Guy Béart ou Maxime Le Forestier, jouent la carte du consensus – ce qui n'a rien de péjoratif – et privilégient la connivence conciliatoire, une forme de normativité, de conformité, l'interprète se voulant le porte-parole d'une majorité qui se reconnaît en l'image humble que véhicule son *ethos*. Il existe une véritable cohésion entre le chanteur et son public, un caractère irénique, un *ethos* solidariste qui s'adresse prioritairement au groupe.

L'aspect confrontationnel concerne plus les deux autres réseaux, mais de manière différente : les interprètes, qui théâtralissent et surenchérisent dans l'expressivité, n'hésitent pas à imposer un « moi » conflictuel avec le public, avec des degrés divers toutefois : *ethos* de la femme libérée, volontiers provocatrice, de Juliette Gréco à Diane Dufresne, *ethos* de la subversion sociale d'Édith Piaf, dans la ligne des chanteuses réalistes, portant la voix des catégories les plus méprisées, *ethos* de la rébellion, de Léo Ferré à Jacques Higelin. Cet *ethos*, perceptible comme tous à travers le sémantisme des chansons et les modes d'énonciation, séduit par sa personnalisation extrême et par sa dynamique communicative. Il vise à une véritable performance performative, comme l'a bien perçu Léo Ferré : « Quand je chante, je suis un combattant et non pas un artiste de variétés⁹²⁴ », déclare-t-il dans un entretien en 1979, et nombreux sont les articles qui insistent sur son caractère interprétatif conflictuel : « Il

⁹²² BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 212.

⁹²³ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*. Tome 3 : « Variations culturelles et échanges rituels ». Armand Colin, 1998.

⁹²⁴ *Ici Paris*, 1979. Cité dans : LACOU, Dominique et WODRASCKA, Alain, *Léo Ferré, Je parle pour dans dix siècles*, Paris : Charpentier, 2003.

monte sur scène comme on monte sur une barricade⁹²⁵ » ; « Son tour de chant n'a jamais été si percutant, corrosif⁹²⁶ » ; « Il faut dire que son agressivité n'a jamais eu plus de tranchant⁹²⁷ »...

Ce « style de l'invective » que Léo Ferré disait chercher dès 1962 caractérise profondément son *ethos*, et il n'hésite pas même devant la provocation ou l'interpellation violente du public :

« J'avais la phrase dans les mains, comme une grenade avant l'éclatement. Et bien, je lancerai des mots, dans la foule, au hasard, et les livres ne seront plus de mise. On lancera la poésie, avec les mains, avec des caractères gutturaux, - du romain de glotte - : des cris jetés comme des paquets parleurs à la face de la commodité et du confort plastifié [...]. Je finirai bien par le trouver, ce style de l'invective⁹²⁸. »

Il présente il est vrai un extrême dans l'art d'anathématiser, de conflictualiser et d'aboutir à la séduction par le caractère agonique⁹²⁹. Mais la tendance de l'interprétation vécue comme affrontement, aussi bien de soi que du public et de la société d'une manière plus générale, imprègne fortement nombre de chanteurs de ce réseau tendanciel, qui possèdent, contrairement au réseau précédent, un *ethos* fortement individualiste.

L'aspect confrontationnel est vécu de manière totalement différente dans la troisième catégorie des interprètes, jouant là encore sur l'ambiguïté : l'*ethos* de Georges Brassens, de Serge Gainsbourg, *etc.*, n'avait rien de consensuel, même s'il l'est devenu, mais, si la subversion sociale, politique ou morale est bien présente, et donc la provocation bien réelle, elle se déguise sous l'apparence interprétative de la normativité rassurante ou de la désinvolture désabusée. Le conflit par rapport aux normes de la bienséance et de l'orthodoxie n'est pas vécu dans la violence ni l'agressivité, mais au contraire dans une apparence faussement consensuelle, qui d'une certaine manière désarme l'opposition sans l'affronter de face. Comme pour beaucoup de nos angles d'approche, cette troisième catégorie opère une forme de confusion entre les différents éléments.

9.2.1.2 *Ethos* égalitaire *versus* hiérarchisant

Le second élément, que l'on retrouve d'ailleurs dans toutes les interactions communicationnelles, est la position respective des deux participants. L'interprète affiche soit un *ethos* égalitaire (un parmi les autres), soit un *ethos* hiérarchisant (un au-dessus des autres) – ce qui n'inclut pas évidemment une nuance péjorative de prétention, mais peut revêtir selon les cas valeur d'exemplarité esthétique ou sociale, d'exaltation de la personnalité, de didactisme, voire de missionnarisme...

Il est toutefois paradoxal de constater que nous trouvons parmi les interprètes à *ethos* égalitaire ceux qui, dans notre corpus, furent les plus proches de la notion d'idole caractérisant les années 70-80 : de Salvatore Adamo à Michel Delpech, en passant par Michel Sardou ou Eddy Mitchell. Comme le souligne Christian Hermelin dans son article sur *L'Interprète modèle et Salut les Copains*⁹³⁰, il existe une fusion apparemment contradictoire entre une idéalisation du chanteur et une fraternisation : « idole et copain », paradoxe seulement

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ CHEVET, Suzy, « Léo Ferré à Bobino, plus “anar” que jamais », dans : *Le Monde Libertaire*, mai 1966.

⁹²⁷ SARRAUTE, Claude, dans *Le Monde*, décembre 1972.

⁹²⁸ FERRÉ, Léo, « Le Style », dans *Léo Ferré*, Paris, Seghers, Coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1962.

⁹²⁹ Dans son sens étymologique, *agon* = combat, en opposition à « irénique ».

⁹³⁰ HERMELIN, Christian, « L'Interprète modèle et Salut les Copains », dans : *Communications*, 6, 1965, p. 43-53.

apparent, puisqu'un phénomène d'identification, au lieu de créer la distance entre l'interprète et son public, promeut ce dernier par une forme de « mythification collective [...] : c'est finalement une génération qui se projette dans l'Olympe⁹³¹ ». L'extrême de l'*ethos* hiérarchisant – l'idolâtrie – se double donc d'un *ethos* égalitaire. Edgar Morin explique ce mouvement antagoniste au sein de la vedettisation par le jeu de la communication sur l'interprète, qui privilégie certes « tout ce qui dans la vie réelle ressemble au roman ou au rêve⁹³² », mais il ajoute que, paradoxalement, « dans [ce] secteur imaginaire, le réalisme domine, c'est-à-dire les actions et intrigues romanesques qui ont les apparences de la réalité. La culture de masse est animée par ce double mouvement de l'imaginaire mimant le réel, et du réel prenant les couleurs de l'imaginaire⁹³³ ». La forme de mythisation n'induit donc pas un *ethos* hiérarchisant pour les chanteurs qui deviennent « des *alter ego* idéalisés⁹³⁴ », engendrant une forme de mimétisme par une dialectique de « projection/identification ». La relative simplicité interprétative de ces chanteurs favorise le déplacement de l'*ethos* vers les phénomènes contextuels envahissants – vie privée, réussite économique, image iconographique – et une superposition médiatique tellement enchevêtrée à la vie quotidienne du public qu'il ne distingue plus le « moi » du « tu » et véhicule une forme d'*ethos* égalitaire qui insiste sur les aléas de l'accès au vedettariat et l'idée que ce succès pourrait arriver à n'importe qui.

L'*ethos* hiérarchisant caractérise par contre souvent les interprètes de la première catégorie : leurs spécificités vocales et interprétatives leur confèrent tout d'abord une suprématie esthétique et artistique reconnue, qui les positionne nettement en situation dominante par rapport au public. Ils sont les dépositaires d'un talent qui n'est pas uniformément partagé. Du ton autoritaire et un peu impérieux de Juliette Gréco au dynamisme exacerbé de Jacques Brel ou au didactisme missionnariste de Léo Ferré, ils transcendent l'auditeur, se situant de manière implicite dans la catégorie de ceux qui « entraînent » les autres, de ceux qui « transmettent » idées, passions, expériences. Il ne s'agit évidemment pas de suprématie sociale, mais bien d'une richesse de vécu intellectuel et émotionnel, jusqu'à parfois devenir une icône symbolique, porte parole implicite ou revendiquée de tout un groupe : les femmes libérées pour Juliette Gréco, les anarchistes pour Léo Ferré, les femmes du peuple exploitées pour Édith Piaf.

L'*ethos* du chanteur de la troisième catégorie, au point de vue du jeu hiérarchique, est là encore ambigu. En effet, nous avons vu qu'il joue sur la complicité avec le public, et à ce titre promeut un *ethos* égalitaire qui ne s'accommode ni de l'emphase ni de la virulence. Mais il ne s'agit là encore que d'une apparence qui cache en fait un fort degré de hiérarchisation puisque, par son style, ses idées, ses comportements, l'interprète antiphrasique laisse affleurer un « moi » profond assez marginal et subversif. Il s'octroie des droits à la provocation tant dans son hétérodoxie interprétative que dans ses thématiques et dans l'image complexe qu'il véhicule, et à ce titre se situe, non sans un certain humour, au dessus de la norme aussi bien sur le plan esthétique que moral.

9.2.1.3 *Ethos* normatif versus ritualisé

Intimement lié au rapport de hiérarchisation, le degré de ritualisation caractérise aussi une interprétation de manière classifiante. Il ne s'agit pas évidemment de la notion religieuse, sauf

⁹³¹ *Ibid.*, p. 52.

⁹³² MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps. 1 : Nérose*. Paris : Grasset, 1962, p. 47.

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 111.

exception, mais du degré de stylisation de l'interprétation, c'est-à-dire de son plus ou moins grand écart à la norme.

Il pourrait y avoir un paradoxe à vouloir caractériser un interprète par son degré de stylisation dans un genre où nous avons mis en avant l'utilisation de la voix « naturelle » ; en fait, là encore, les deux notions interfèrent de manière complémentaire et contradictoire : certes le timbre identitaire de chaque interprète est promu, voire exalté, avec ses failles, ses limites, mais s'intègre aussi, à des titres divers, dans un jeu de ritualisation. Il ne s'agit pas d'un formalisme stérile à seul but esthétisant, ni de l'insertion d'une codification rigide, mais bien d'une forme de sacralisation profane de l'expressivité interprétative.

Les interprètes de la première tendance présentent souvent un fort taux de stylisation vocale, c'est-à-dire un éloignement important de l'interprétation « neutre », jusqu'à donner une image iconique renforcée bien souvent par la gestuelle ou la tenue vestimentaire qui leur sont associées (Édith Piaf, Jacques Brel, Barbara...). Pour ne pas tomber dans le poncif, le stéréotypé, l'artiste doit alors gérer le rapport entre l'attendu – son caractère stylisé fortement personnalisé – et l'innovation plus ou moins spontanée, car la forte stylisation opère un éloignement, une métamorphose du réel, qui peuvent être perçus comme un manque de sincérité. Son talent sera d'opérer au contraire, par la stylisation, l'accession à une réalité supérieure différente de la quotidienneté, qui au lieu de mettre à mal son authenticité la renforcera, et d'intégrer suffisamment d'effets de contraste et de surprise pour actualiser et sublimer la stylisation, qui n'est plus vécue comme artifice.

Les chanteurs appartenant au deuxième groupe opèrent une stylisation moins personnalisée de leur interprétation. Elle reste plus proche, soit du naturel, soit des caractéristiques génériques auxquelles ils se rattachent (chant proche du classique, du *Jazz*, du *Rock*...). À l'aspect quelque peu cérémoniel du premier groupe, se substitue un caractère plus dansant et plus festif.

Les interprètes pouvant être rattachés à la troisième tendance sur le plan de la stylisation arrivent masqués. *A priori* elle est refusée au nom de son caractère factice, comme l'est pour certains la mélodicité au premier degré, pour son caractère relativement désuet. Est-ce à dire que leur *ethos* prône le naturel et que leur phrasé le met en pratique ? Nous avons vu au contraire que, par exemple, le phrasé de Serge Gainsbourg, même dans les enregistrements qui paraissent les plus proches d'une improvisation sur le mode de la quotidienneté – par exemple, *La Javanaise* en version de concert – sont en fait l'objet d'une profonde stylisation, et qu'ils ne présentent en aucun cas le naturel, mais une schématisation esthétique d'un naturel feint. Renaud tout autant nous donne l'exemple de ce jeu de stylisation de la quotidienneté, nous confrontant nous l'avons vu, non à la réalité du « loubard », mais à sa représentation stylisée et symbolique. Les jeux du parlé-chanté sont aussi éloignés de l'insertion de la quotidienneté, aussi bien chez Vincent Delerm, Benjamin Biolay, Yves Simon, et parler de l'interprétation naturelle de Georges Brassens serait un non sens, tant est loin de la norme cette énonciation dont nous avons montré les spécificités. L'*ethos* de ces chanteurs serait-il alors fondé sur un malentendu ? Leur naturel feint présenterait-il une tromperie par rapport à l'auditeur ? Sans aucun doute non. La stylisation du naturel est la condition *sine qua non* pour qu'il soit perçu ; non stylisé, il ne se remarque pas. Ritualisé, il s'affirme et, paradoxalement, c'est par une transformation ritualisée et codifiée du réel que l'interprète impose un *ethos* qui s'affiche comme émancipé des entraves de la stylisation.

9.2.1.4 Conclusion partielle : la troisième écoute de Roland Barthes

La différenciation des *ethos* revêt un caractère discriminant dans les caractéristiques interprétatives, dont elle opère une forme de classification hyperonymique. L'échange entre les éléments de rhétorique vocale spécifiques et l'image donnée par le chanteur (*persona*) est constant et réciproque, et l'analyse de l'interprétation ne peut faire abstraction de l'importance de cette image. C'est que, comme le souligne Roland Barthes, l'écoute moderne a évolué. Aux deux types originaux d'écoute – l'écoute identification et l'écoute déchiffrement sémantique – il adjoint une troisième strate :

« La troisième écoute, dont l'approche est toute moderne (ce qui ne veut pas dire qu'elle supplante les deux autres), ne vise pas – ou n'attend pas – des signes déterminés, classés : non pas ce qui est dit, ou émis, mais qui parle, qui émet : elle est censée se développer dans un espace intersubjectif, où "j'écoute" veut dire aussi "écoute-moi" ; ce dont elle s'empare pour le transformer et le relancer infiniment dans le jeu du transfert, c'est une "signifiante" générale, qui n'est plus concevable sans la détermination de l'inconscient⁹³⁵ ».

Cette écoute qui se fixe sur l'émetteur, et sur ce qui émane de sa personnalité par conséquent, confère à l'interprétation un rôle fondamental, puisque c'est en grande partie par elle que le chanteur diffuse ce qu'il affiche de son identité profonde :

« Alors que pendant des siècles, l'écoute a pu se définir comme un acte intentionnel d'audition (écouter, c'est *vouloir* entendre, en toute conscience), on lui reconnaît aujourd'hui le pouvoir (et presque la fonction) de balayer des espaces inconnus : l'écoute inclut dans son champ, non seulement l'inconscient, au sens topique du terme, mais aussi, si l'on peut dire, ses formes laïques : l'implicite, l'indirect, le supplémentaire, le retardé : il y a ouverture de l'écoute à toutes les formes de polysémie, de surdéterminations, de superpositions, il y a effritement de la Loi qui prescrit l'écoute droite, unique ; par définition, l'écoute était *appliquée* ; aujourd'hui, ce qu'on lui demande volontiers, c'est de *laisser surgir*⁹³⁶ ».

C'est ce « laisser surgir », qui en complexifiant l'écoute la rend plus active, plus intime, plus exigeante, forçant par là même l'interprète à un degré d'exposition plus marqué et à la création d'un personnage médiatique. Cette notion de personnage n'induit pas la facticité car il émerge de la personnalité et des choix interprétatifs du chanteur – notre corpus ne comporte pas de cas extrême de la construction d'un *ethos* préalable et d'une personnalité artificielle, conçue par avance par une équipe de communicants, pour s'adapter aux modes en vigueur. Si l'affichage de l'*ethos* s'inscrit évidemment dans la ligne de l'expression de la face positive de l'interprète (c'est-à-dire sa face narcissique, l'image valorisante qu'il tente de donner de lui-même, selon la théorisation de Penelope Brown et Stephen Levinson que nous avons déjà présentée), il expose aussi une partie de son territoire propre (face négative), corporel et intime. C'est dans le rapport entre la stylisation et le dévoilement, entre la création de l'image et l'affleurement de l'aveu et donc de la vulnérabilité que se construit l'*ethos* du chanteur face à l'écoute du public, « finalement comme un petit théâtre où s'affrontent ces deux déités modernes, l'une mauvaise et l'autre bonne : le pouvoir et le désir⁹³⁷ ».

⁹³⁵ BARTHES, Roland, « Écoute », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* [1972]. Paris : Seuil, 1992, p. 217.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 228-229.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 230.

9.2.2 *L'expression du pathos et de l'imaginaire*

Et c'est bien à l'éveil des affects chez l'auditeur que vise en partie la stratégie interprétative et la construction de l'*ethos*. À l'*ethos* de celui qui interprète, répond en écho le *pathos* de celui qui écoute, l'un et l'autre intimement liés. La crédibilité conférée par l'*ethos* n'étant qu'un tremplin, selon Cicéron, pour que l'émetteur puisse transmettre à l'auditeur « la flamme dont [il] est [lui-même] dévoré⁹³⁸ » et pour « gagner la faveur de celui qui écoute, surtout [...] exciter en lui de telles émotions qu'au lieu de suivre le jugement et la raison, il cède à l'entraînement de la passion et au trouble de son âme⁹³⁹ ». Le jeu de la persuasion échappe donc évidemment à l'aspect rationnel en mettant au premier plan les passions dans leur diversité de transmission et d'expression, mais aussi, de manière plus implicite, par l'imagination, antonyme tout aussi puissant de la raison que le *pathos*.

Il n'est pas étonnant dans cette perspective que, de Roland Barthes à Ivan Fónagy, le rapport à la voix soit relié à une signifiante profonde qui aurait à voir avec l'inconscient, aussi bien de l'interprète que du récepteur. Sans vouloir développer une perspective psychanalytique dans la ligne des « bases pulsionnelles » de Fónagy, il nous semble intéressant d'ébaucher un rapprochement entre les choix de l'interprète, les préférences de l'auditeur et les grands mouvements de l'imaginaire qui les sous-tendent, en mettant en évidence un relatif lien hyperonymique entre les réseaux tendanciels interprétatifs, les *ethos* et les archétypes qui structurent l'imaginaire.

9.2.2.1 Transmission codifiée ou empathique de l'émotion

Nous avons vu tout au long de nos analyses des éléments interprétatifs, que la transmission du *pathos* au public se faisait prioritairement par des procédés relevant de l'art du phrasé et de la rhétorique vocale. Elle s'exprime par ce que l'on pourrait désigner, selon la terminologie de Roman Jakobson, comme les fonctions expressive, conative et phatique de l'énonciation, et donc par la polyfonctionnalité du phrasé. Ce type de communication émotionnelle est pragmatique, intentionnel et codifié, c'est-à-dire qu'il résulte d'une démarche réflexive de l'interprète qui théâtralise son interprétation, ou éventuellement d'une utilisation intuitive des codes expressifs.

Mais la transmission de l'émotion peut se faire d'une manière plus instinctuelle par un phénomène d'identification empathique avec l'interprète dont l'*ethos* est si marqué qu'il propose un modèle d'émotion. Il s'agit d'une forme de transmission au corps à corps, et la seule présence réelle ou vocale de l'interprète met l'auditeur en écho émotionnel : mise en œuvre des forces du pathétique chez Édith Piaf, du lyrisme rebelle de Léo Ferré, de la gaieté fantaisiste de Charles Trenet, du fatalisme désabusé de Serge Gainsbourg. C'est pour ainsi dire une pré-coloration affective qui s'empare de l'auditeur, une forme de « protosémantique rythmo-affective », selon l'expression de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez⁹⁴⁰, induite par

⁹³⁸ CICÉRON, *De oratore*. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris : Belles Lettres. Tome II, livre 2, 1959, p. 83. XLV 190.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 78. XLII 178.

⁹⁴⁰ MOLINO, Jean et NATTIEZ, Jean-Jacques, « Typologie et universaux », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 373.

une « aura affective ». Les interprètes bénéficiant de cette aura véhiculent donc intrinsèquement par leur seul *ethos* une surenchère affective. C'est ce que met en évidence Léon-Paul Fargue dans l'interprétation d'Édith Piaf :

« Elle ne dit pas, elle ne roucoule pas, elle ne dispose pas de quelque bonne série d'effets sur les fronts recueillis des spectateurs, elle développe, elle expose. Tout son art consiste à placer ce développement dans la main de l'émotion et à devenir, elle-même, peu à peu, la plus forte et la plus sûre émotion de la mélodie⁹⁴¹ ».

D'ailleurs, comme le souligne Stéphane Hirschi :

« Piaf propose un univers de pathos pur [...]. Elle pathétise ses évocations et ses rôles à travers son corps et particulièrement par sa voix, ce que le disque suffit à transmettre⁹⁴² ».

La seule présence vocale induit une forme d'*a priori* émotionnel qui rend l'auditoire plus perméable au *pathos*, dont nous allons étudier les différentes modalités.

9.2.2.2 Les différentes expressions du *pathos*, de la schématisation rhétorique à l'herméneutique

Dès l'Antiquité, Aristote inventorie les « passions » que le locuteur peut choisir d'éveiller chez son auditeur : colère/calme, amour/haine, crainte/audace⁹⁴³, *etc.*, en insistant sur leur caractère dialectique. Il s'agit d'émotions très codifiées, ainsi que les circonstances qui les mettent en éveil. Pour Roland Barthes, cette approche « marque la profonde modernité d'Aristote et en fait le patron rêvé d'une sociologie de la culture dite de masse : toutes ces passions sont prises volontairement *dans leur banalité* : la colère, c'est ce que tout le monde pense de la colère, la passion n'est jamais que ce que l'on en dit : de l'intertextuel pur, de la "citation"⁹⁴⁴ ». Le genre sur lequel nous travaillons est souvent associé à la culture de masse, dont Edgar Morin dénonce aussi le fort pouvoir d'homogénéisation et de simplification. Qu'en est-il de cette réduction schématisante des passions à leurs poncifs ?

En fait, pour les chanteurs de la première catégorie, si l'interprétation chansonnière vise bien entendu à créer une émotion dominante, elle s'adjoint plusieurs strates sémantiques et complexifie ainsi le *pathos* ressenti par l'auditeur en créant de véritables constellations émotives. La surimpression émotionnelle permet en quelque sorte de « débanaliser » les passions, de ne pas les réduire à un stéréotype et de ne pas induire le processus d'homogénéisation associé à la culture de masse. La compassion suscitée par Édith Piaf n'a que peu à voir avec celle que fait naître Jacques Brel ou Léo Ferré, la première associée à une empathie, une forme de culpabilisation sociale face à la victime, la seconde au tragique de la condition humaine, et la troisième à la révolte et à la rébellion. De même, à l'intérieur d'une chanson peuvent se cristalliser une accumulation de variantes émotionnelles très identifiables – et par là-même banalisées – mais dont le tissage complexe confère à l'interprétation un caractère d'individualisation.

⁹⁴¹ FARGUE, Léon-Paul, dans : *Chorus*, n°5, p. 149.

⁹⁴² HIRSCHI, Stéphane, « La théâtralité face à l'enregistrement sonore : d'Yvette Guilbert à Piaf, les figures de Damia et Marie Dubas », dans : HIRSCHI, Stéphane, PILLET, Élisabeth, et VAILLANT, Alain, *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches Valenciennes », n°21, 2006, p. 324.

⁹⁴³ MEYER, Michel, « Introduction », dans : ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris : Le Livre de poche, 1991, p. 35.

⁹⁴⁴ BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 212.

Les chanteurs de la deuxième catégorie sont plus proches de la simplicité des affects de la psychologie rhétorique puisque, nous l'avons vu, les effets interprétatifs sont plus répétitifs que diversifiés et donc donnent à l'interprétation une unité qui favorise le premier degré au niveau émotionnel. Michel Delpech dans la chanson *Les Divorcés*, Michel Sardou sur le paquebot France, éveillent un sentiment de compassion ou d'indignation sans ambiguïté ni sous-entendu – ce qui ne veut pas dire que cette émotion ne soit pas forte ni bien sollicitée. Leur succès médiatique atteste leur proximité avec une culture de masse qui gomme les excès et les complexités.

Les interprètes du dernier groupe sont les plus éloignés de la schématisation rhétorique, puisqu'ils éveillent chez l'auditeur des sentiments contrastés, voire paradoxaux. D'une manière générale, nous sommes loin de la sollicitation directe des affects, le message étant souvent ambigu et le décalage fréquent entre les paroles et les caractéristiques énonciatives. Selon la formule de Roland Barthes, il ne s'agirait pas d'une « psychologie rhétorique », mais d'une « psychologie réductrice, qui essaierait de voir ce qu'il y a *derrière* ce que les gens disent⁹⁴⁵ ». Elle induit une forme d'herméneutique qui cherche l'explication cachée, le double sens et le sous-entendu, et l'émotion est toujours filtrée. Le rire est toujours un peu teinté de réticence, le désir d'ambiguïté, la compassion d'identification. En déjouant les normes rationnelles, bienséantes ou interprétatives, l'interprète déstabilise le *pathos* de l'auditeur, déconcerté par la transgression.

9.2.2.3 Topique de l'imagination et archétypes de l'imaginaire

Comme le souligne Roland Barthes dans sa classification de la rhétorique, celle-ci regroupe plusieurs topiques : la topique oratoire proprement dite – qui est celle que nous avons explorée dans la rhétorique vocale et les jeux du *pathos* et de l'*ethos* – mais aussi la topique de l'imagination, qu'il trouve développée par Giambattista Vico dans ses universaux de l'imagination et par la critique thématique théorisée par Gaston Bachelard. En étudiant les grands schèmes métaphoriques qui parcourent la littérature, ce dernier a souligné leur profonde implication dans la caractérisation de l'écrivain. Dans ses études des éléments, il développe la pluralité des polarités symboliques, opposant par exemples (dans la Terre) aux rêveries de la volonté celles du repos et, d'une manière plus générale, l'imaginaire dynamique à celui de l'intimité, celui de l'extraversion et de l'introversion. Ces deux grands archétypes imaginatifs présentent une piste analytique largement exploitée dans la stylistique littéraire. Dans notre constance méthodologique à jeter des ponts entre la rhétorique discursive et vocale, il nous semble pertinent d'ébaucher un rapprochement avec notre catégorisation en réseaux tendanciels et notre typologie de l'*ethos*, illustrant aussi la dualité de la dynamique extravertie et de l'intime, les choix interprétatifs pouvant en partie relever de l'extériorisation d'une structure imaginaire spécifique.

Dans cette lignée, Gilbert Durand établit une classification isotopique des images et des symboles dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*⁹⁴⁶, refusant le dualisme « qui distingue le conscient rationnel des autres phénomènes psychiques⁹⁴⁷ ». Il opère une bipartition initiale entre deux grandes polarités (régime diurne et nocturne) et les structures, principes et

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, coll. « Psycho Sup », 2011.

⁹⁴⁷ DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/Grands textes », 2012, p. 88.

schèmes d'action qui s'y rattachent. Sans chercher une équivalence factice, nous voulons mettre en évidence un lien possible avec notre classification en réseaux tendanciels.

RÉGIMES OU POLARITÉS	DIURNE	NOCTURNE	
Structures	SCHIZOMORPHES (ou héroïques) 1° Idéalisation et « recul » autistique. 2° Dialéctisme (Spaltung). 3° Géométrie, symétrie, gigantisme. 4° Antithèse polémique.	SYNTHÉTIQUES (ou dramatiques) 1° <i>Coincidentia oppositorum</i> et systématisation. 2° Dialectique des antagonistes, dramatisation. 3° Historisation. 4° Progressisme partiel (cycle) ou total.	MYSTIQUES (ou antiphrasiques) 1° Redoublement et persévération. 2° Visciosité, adhésivité antiphrasique. 3° Réalisme sensoriel. 4° Mîse en miniature (Gulliver).
	Principes d'explication et de justification ou logiques	Représentation objectivement hétérogénéisante (antithèse) et subjectivement homogénéisante (autisme). Les Principes d' <i>EXCLUSION</i> , de <i>CONTRADICTION</i> , d' <i>IDENTITÉ</i> , jouent à plein.	Représentation diachronique qui relie les contradictions par le facteur temps. Le Principe de <i>CAUSALITÉ</i> , sous toutes ses formes (spéc. <i>FINALE</i> , et <i>EFFICIENTE</i>) joue à plein.
Réflexes dominants	Dominante <i>POSTURALE</i> avec ses dérivés <i>manuels</i> et l'adjuvant des sensations à distance (vue, audiophonation).	Dominante <i>COPULATIVE</i> , avec ses dérivés moteurs <i>rythmiques</i> et ses adjuvants sensoriels (kinésiques, musicaux-rythmiques, etc.).	Dominante <i>DIGESTIVE</i> avec ses adjuvants <i>consentidiques</i> , <i>thermiques</i> et ses dérivés <i>tactiles</i> , <i>olfactifs</i> , <i>gustatifs</i> .
Schémas « verbaux »	DISTINGUER Séparer + Mêler. Monter + Chuter. ←→	RELIER Mûrir, progresser. Revenir, recenser. ←→	CONFONDRE Descendre, posséder, pénétrer. ←→

Figure 417 : Extrait du « tableau de la classification isotopique des images ». Source : DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/Grands textes », 2012, p. 94-95.

La structure de l'antithèse polémique, la tendance à l'idéalisation, les principes de contradiction, d'identité, et les schèmes d'action du régime diurne peuvent tisser des liens assez évidents avec notre premier réseau tendanciel, celui de l'emphase expressive qui se nourrit de l'antithèse et de l'hyperbole, avec un *ethos* plutôt conflictuel, et une forme de didactisme qui joue volontiers sur l'éloge et le blâme, la satire et l'utopie.

Du régime nocturne, si nous ne retiendrons pas l'aspect dramatisation du régime synthétique, demeure un lien possible avec notre deuxième réseau par l'importance des schèmes musico-rythmiques, celle de la notion cyclique et de la dominante verbale « relia » : nous avons mis en évidence dans notre réseau, caractérisé par l'euphémisme interprétatif, l'importance de la répétition, de l'unité interprétative, avec un retour régulier des mêmes paramètres et d'un *ethos* consensuel et égalitaire.

La dernière structure nous concerne évidemment essentiellement par son « adhésivité antiphrasique » et par son schème verbal représentatif (« confondre »), notre troisième réseau se caractérisant par le jeu de l'ambivalence, de l'implicite, de l'ambiguïté des *ethos*.

Notre objectif n'est évidemment pas d'affiner cette approche qui nécessiterait en plus de l'étude interprétative une analyse stylistique des paroles des chansons, ce qui n'est pas notre sujet, mais d'évoquer un méta-niveau symbolique qui pourrait entretenir des liens avec notre étude typologique, même si les coïncidences ne sont que partielles. Il n'est pas question de plaquer une caractérologie schématique sur les différents interprètes, mais plutôt d'ouvrir une perspective sur l'émergence du symbolique et de l'imaginaire qui participerait au « laisser surgir » de la troisième écoute de Roland Barthes.

9.2.3 *La performance en concert, un exemple de formalisation des rapports interactionnels*

La performance en concert présente une formalisation, une cristallisation de l'échange duel entre l'interprète et son public. Il ne s'agit pas évidemment d'en faire un aboutissement, un couronnement, puisque nous l'avons vu au moins pour une partie des interprètes de notre

corpus, il est antérieur à l'enregistrement, et que d'autre part la qualité des interventions performanciennes n'est pas toujours proportionnelle à celle des interprétations enregistrées, mais il permet la confrontation directe de l'*ethos* et du *pathos*, la mise en avant contextuelle des grands réseaux tendanciels, des visées spécifiques de l'interprète et de son efficacité communicative.

9.2.3.1 Théâtralisation et ritualisation cérémonielle

Les interprètes du premier réseau tendanciel sont en majorité de grands performeurs, ce qui n'a rien de surprenant si l'on considère que la théâtralisation interprétative a partie liée avec le spectacle vivant. Nous aborderons les spectacles emblématiques de quelques chanteurs par un décryptage des grands paramètres typologiques que nous avons sélectionnés. Les caractéristiques contextuelles de mise en scène, qui mériteraient à elles seules une étude spécifique pour leur rôle important dans la ritualisation, ne seront toutefois qu'évoquées à cause de leur marginalité par rapport à notre sujet d'étude sur l'interprétation vocale.

9.2.3.1.1 Jacques Brel, concert de 1963 au casino de Knokke Le Zoute

Nous débutons cette étude par le concert de Brel en 1963 à Knokke Le Zoute ; l'artiste y est au sommet de son art de la scène et de l'interprétation, à une période où il multiplie les concerts avant de faire en 1966 ses adieux au Music Hall : « Je suis devenu habile, trop habile, je ne veux pas tricher avec le public⁹⁴⁸ », confirmation de la problématique que nous avons abordée, des rapports entre la ritualisation-théâtralisation et la facticité, la posture.

- Enregistrement en public le 23 juillet 1963 au casino de Knokke. Production Jacques Nellens. Guitare : Jacques Brel, piano : Gérard Jouannest ; Accordéon : Jean Corti ; Basse : Ricky Garzon ; Batterie : Robert Sola.
- Référence de l'enregistrement sonore : BREL, Jacques, *À Knokke, récital et entretien*, CD, Barclay, 2003.
- Référence de la vidéo : BREL, Jacques, *Brel à Knokke*, DVD, éd. Jacques Brel, 2008.
- Liste des chansons : Bruxelles, Rosa, Les Fanettes, Les Fenêtres, Quand on n'a que l'amour, Mathilde, Les Vieux, Le Plat Pays, Le Moribond, Les Bigotes, Madeleine.

⁹⁴⁸ BREL, Jacques, cité par : SAKA, Pierre et PLOUGASTEL, Yann (éd.), *La Chanson française et francophone*. Paris : Larousse, coll. « Guide TOTEM », 1999, p. 160.

<p>Structure du concert</p>	<p>Évolution de la chanson satirique (<i>Bruxelles, Rosa</i>), voire parodique, aux chansons dramatiques ou plus lyriques, et retour à la satire à la fin (<i>Les Bigotes, Madeleine</i>).</p> <p>Rythme très soutenu, sans pauses à l'intérieur des chansons (peu ou pas de silence entre les strophes chantées), et avec un enchaînement rapide d'une chanson à l'autre. Aucun intermède instrumental. Procédé rendu possible par le nombre limité de chansons.</p> <p>Jacques Brel utilise sa guitare sur deux chansons.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Caméra centrée sur l'interprète (gros plans sur le visage, les mains, dans les chansons dramatiques).</p> <p>Costume cravate sombre et sobre.</p> <p>Interprète debout derrière un micro sur pied. Adresses visuelles constantes et changeantes avec le public (déplacement du regard).</p> <p>Gesticulation des bras qui va jusqu'au mime dans les chansons parodiques.</p> <p>Ritualisation gestuelle (par exemple, les mains). Mimiques faciales très expressives, voire grimaces dans les parodies, sueur.</p> <p>Très exhibitionniste.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Théâtralisation maximale, la chanson se présentant d'ailleurs souvent comme un micro-drame.</p> <p>Polyphonie : il prête sa voix à une galerie de personnages (par exemple : <i>Le Moribond</i>).</p> <p>Alternance de <i>pathos</i> (passion, tendresse, satire), mais surimpression générale de dépit, de détresse, de fatalité, de dramatisation du destin (deux chansons sur huit sur le thème de la mort).</p> <p>Présence d'un <i>pathos</i> marqué, même dans les chansons descriptives (<i>Le Plat Pays, Les Fenêtres</i>).</p> <p>Interprétation extrêmement modalisatrice.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p>Dynamisme exacerbé (sueur, cri), implication physique extrême.</p> <p>Violence profératoire, agressivité (même sur les chansons qui débutent dans le lyrisme et la tendresse, il y a une évolution en <i>crescendo</i> – par exemple : <i>Quand on n'a que l'amour</i>).</p> <p>Satire très provocatrice et <i>ethos</i> conflictuel.</p> <p>Pas de distanciation entre l'énoncé et l'énonciateur.</p> <p>Authenticité marquée.</p>
<p>Proèmes⁹⁴⁹ et interactions directes</p>	<p>Proème inexistant.</p> <p>Séquence d'ouverture : chanson (<i>in medias res</i>).</p>

⁹⁴⁹ « Dans la poésie archaïque, celle des aèdes, le *prooimon* (proème) est ce qui vient avant le chant (oimé) [...]. La fonction du proème est donc, en quelque sorte, d'exorciser l'arbitraire de tout début. Pourquoi commencer par

	<p>Séquence de fermeture : chanson puis simple salutation au public. Pas de réaction du public à l'exception des applaudissements. Captation par l'énergie, la dramatisation et le rythme. Position hiérarchisante de l'interprète qui conduit l'auditoire d'un <i>pathos</i> à l'autre. Sensation de prise en otage du public par l'efficacité interprétative.</p>
--	--

Tableau 61 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Jacques Brel à Knokke, en 1963.

Certes, les paramètres contextuels influent sur la perception de l'enregistrement du concert – ici le petit nombre de chansons qui autorise le rythme effréné et la réalisation en noir et blanc totalement focalisée sur l'interprète – oriente notre vision du concert, mais est aussi dictée en partie par les visées interprétatives.

Le récital, très bref, se présente comme un véritable acmé émotionnel dont la condensation est telle qu'elle suscite une forme d'oppression. Véritable rituel cathartique, il est totalement dominé par la figure physique et interprétative du chanteur, qui avec une emphase hyperbolique capte l'écoute du public et lui impose sa vision tragique et violemment manichéenne de l'homme sans lui laisser le temps du recul. Balloté de la tendresse à l'ironie mordante, du lyrisme à la dénonciation, de la compassion au dépit, celui-ci subit avec fascination un véritable rapt émotionnel.

9.2.3.1.2 Léo Ferré, concert de 1984 au Théâtre des Champs-Élysées

Le concert d'avril 1984 de Léo Ferré au Théâtre des Champs-Élysées s'inscrit dans une tout autre temporalité : plus de trois heures de concert pour une quarantaine de chansons. La structure et l'expressivité interprétatives seront d'autant plus réfléchies pour capter et maintenir l'intérêt du public, que Léo Ferré est seul sur scène, tantôt au piano, tantôt sur bande orchestrale.

- Enregistrement des 6-7 avril 1984, pour deux soirées et une matinée, 39 chansons. Piano : Léo Ferré.
- Référence de l'enregistrement sonore : FERRÉ, Léo, *Au Théâtre des Champs-Élysées, La Mémoire et la Mer*, 3 CD, 2003. Récital intégral.
- Référence de la vidéo : FERRÉ, Léo, *Au Théâtre des Champs-Élysées*, Réalisation Guy Job, *La Mémoire et la Mer*, 2003. DVD.
- Liste des chansons : La Chemise rouge, La Vie d'artiste, Tu penses à quoi ?, T'as d' beaux yeux tu sais !, Le Jazz band, T'es rock coco, La vie moderne, Les artistes, La solitude/L'invitation au voyage, L'enfance, La Solitude, Java partout, À la Seine, Marizibill, Pauvre Rutebeuf, Un Jean's ou deux aujourd'hui, Monsieur mon passé, Monsieur Tout-Blanc, La porte, T'en as, Ta source, Je te donne, La mort des amants, Le Tango Nicaragua, Allende, Words... Words... Words..., Le Chien, Avec le temps, Le Printemps des poètes, La nostalgie, L'Adieu, La Mémoire et la Mer, Frères humains/L'amour n'a pas d'âge, Requiem, Thank You Satan, Graine d'ananas, La Folie, Il n'y a plus rien.

ceci plutôt que par cela ? » (BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 214). Nous retrouvons cette fonction dans le concert pour justifier l'arbitraire de l'ordre des chansons et se concilier le public. À défaut d'un terme spécifique, nous utiliserons donc le mot « proème » pour désigner les interventions parlées non incluses dans les chansons. Nous adoptons ce terme en vertu du rapprochement des fonctions.

<p>Structure du concert</p>	<p>Deux parties avec un long intermède discussif de 22 minutes.</p> <p>Jeu d'alternances et grande diversité : tension/détente, parlé/chanté, piano-voix/chant sur bande enregistrée/<i>a cappella</i>...</p> <p>Grande variété d'accompagnements instrumentaux et de musique (soliste, percussions, orchestre, chœurs...). Diversité des influences musicales (tango, java...), souvent avec une nuance parodique.</p> <p>Quelques groupements thématiques (exemple : chansons d'amour).</p> <p>Parfois interférence de deux chansons interprétées en même temps (<i>La Solitude</i> et <i>L'Enfance</i>, <i>La Solitude</i> et <i>L'Invitation au voyage</i>).</p> <p>Alternance d'une liberté maximale (quand Ferré est au piano) et plus limitée quand il chante sur une bande enregistrée.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Seul sur scène pendant trois heures.</p> <p>Salle à l'italienne, forte présence du chanteur, proximité avec le public.</p> <p>Première chanson avec chemise rouge, puis en noir, longue chevelure blanche.</p> <p>Occupation de la scène, du piano au micro sur pied, souvent dans la même chanson. Grande mobilité, nombreuses avancées sur le bord de la scène.</p> <p>Gestuelle importante des mains, visage très expressif, regard nettement adressé au public, clignement émotif des yeux.</p> <p>Chaque chanson bénéficie d'une mise en scène gestuelle diversifiée. Alternance d'une sobriété gestuelle et d'une grande mobilité (danse, marche rapide le long de la scène, claquettes, à genoux, mime, par exemple d'une prostituée, du Pape...)</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Emphase du phrasé marquée par la rupture, le contraste, l'hyperbole :</p> <ul style="list-style-type: none"> - de la dynamique : du chuchotement au hurlement, - de l'énonciation : parlé, chanté, scandé, déclamé, voix parodique, ruptures de rythme et de débit, jeu sur les timbres (mélodique, dévoisé, soufflé...) - articulation particulièrement soignée, même en cas de débit rapide. <p>Exacerbation du <i>pathos</i>, dont les expressions sont très nombreuses et diversifiées (amour, mépris, admiration, révolte, peur, exaspération...). Expression d'un véritable inventaire des émotions, positives ou négatives.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p><i>Ethos</i> conflictuel, par la profération et le contenu sémantique. Provocation, invective (métaphore « words » et bruits de mitraille), même parfois dans les adresses amoureuses ou dans les intermèdes volontiers « contre » (contre la musique dodécaphonique, les journalistes, les copains de merde...).</p> <p><i>Ethos</i> hiérarchisant, didactique, fonction tribunitienne et missionnariste (exemple, dernière plage : <i>Il n'y a plus rien</i> : adresse et véritable discours pragmatique).</p> <p>Volonté d'agir sur l'individu.</p> <p>Ensemble ritualisé, hors norme, et parfois même déclamation presque religieuse (utilisation des chœurs...).</p> <p>Transformation du texte final, pour une envolée utopique à la fin (« nous aurons</p>

	<p>tout demain matin » au lieu du pessimisme initial : « nous aurons tout dans dix mille ans »).</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes récurrents, parfois très longs (exemple : sur les souvenirs d'enfance et le temps), greffés d'anecdotes (Nietzsche, Raimu). Incursions de la spontanéité dans les intermèdes parlés (oubli, retour, ajout...).</p> <p>Séquence d'ouverture : Texte parlé ajouté avant la première chanson (<i>La Chemise rouge</i>), la contextualisant.</p> <p>Séquence de fermeture : très didactique (« quand tu rentres chez toi... N'oublie pas... »)</p> <p>Fonctions⁹⁵⁰ : Valeur pragmatique ou conative : « je t'apprendrai », « viens avec moi » (impératifs, interrogations...). Valeur référentielle : orientations interprétatives avant les chansons, présentation souvent à but didactique des poètes, pour les poèmes mis en musique. Fonctions émotives multiples, et de nombreux modalisateurs (exclamations, interjections...). Fonction phatique essentielle dans les proèmes.</p> <p>Modalités de l'adresse : tutoiement réitéré au public.</p> <p>Alternance de complicité avec le public, de connivence (critique de Tatcher...) et de provocation, de déstabilisation par l'interprétation totalement iconoclaste d'<i>Avec le temps</i> (parlé, bruits de pas, longs rires), par la volubilité et le débit, par la gestuelle (longue recherche sous le piano du « huitième de chef », qui dérouté le public)...</p> <p>Refus au public de l'installation dans un confort. Exigence d'un effort constant du public, aussi bien sur le plan intellectuel qu'émotionnel.</p> <p>Implication physique gage d'authenticité.</p> <p>Interventions du public : rires et applaudissements, souvent internes aux chansons. Applaudissements inter-chansons fournis, parfois aussi quelques applaudissements ou rires individuels, non suivis, qui marquent que le public est dérouté et n'a pas toujours une évaluation unanime.</p>

Tableau 62 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Léo Ferré au Théâtre des Champs-Élysées en 1984.

Ces trois heures de concert sont bien emblématiques de l'esthétique de Léo Ferré et de sa volonté de faire une œuvre globale, de tout intégrer aussi bien au point de vue musical (diversité instrumentale, diversité rythmique, *a cappella*...), au point de vue textuel (poèmes mis en musique, chansons plus traditionnelles, longs textes prosaïques...), au point de vue de l'énonciation (chanté très mélodique, déclamé, scandé, parlé...), ou de la dynamique (du cri au susurrement). Cette esthétique est aussi celle de la rupture et du contraste, alternant, par le choix structurel du concert, émotions lyriques et œuvres violemment polémiques, parodies satiriques et *pathos* exacerbé, ceci d'ailleurs parfois au sein de la même chanson. Cette fluctuation constante entre agressivité et tendresse apporte une respiration au public, mais

⁹⁵⁰ Selon la terminologie de Roman Jakobson : fonctions émotive (centrée sur l'émetteur : exclamations, interjections...), conative (centrée sur le destinataire : interrogatifs, impératifs...), référentielle (centrée sur le contexte), phatique (centrée sur le contact avec le destinataire), poétique (centrée sur le message), métalinguistique (centrée sur le code linguistique). Source : MAINGUENEAU, Dominique, « Les Fonctions du langage », CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002, p. 265.

joue aussi un rôle didactique, les passages émouvants le préparant à être plus perméable aux textes subversifs. Cette structure à la fois englobante et contrastive a été souligné par Renée Bernard dans sa critique de *L'Express* : « Le show de trois heures, moins tour de chant qu'oratorio pour voix, piano, bande magnétique et fumigène, a des cris admirables, des débordements poétiques torrentiels, mais aussi des moments de bonace et de ressassement⁹⁵¹ ». Ces moments de bonace, perçus par le critique de manière un peu dépréciative, ont en fait une fonction pragmatique évidente : la provocation, l'invective, le débit « torrentiel », dans la durée, créent l'accoutumance et se neutralisent eux-mêmes ; ils sont revivifiés par l'alternance de plages plus consensuelles et mélodiques, qui vont ensuite leur servir de tremplin contrastif.

Le concert opère une concentration et une amplification de la ritualisation expressive de Léo Ferré : la surenchère des spécificités de phrasé (hyperbole expressive, intrication des énonciations, diversité des surimpressions timbrales, du dynamisme et de l'accentuation...) permet une exploitation complexe de la polyfonctionnalité de ce phrasé. Au même titre que les fonctions de langage de Roman Jakobson, il véhicule à la fois une fonction poétique (renforcement et explicitation du message, exaltation de sa valeur esthétique), référentielle (jeu de l'implicite), phatique (signaux d'appel réitérés au public), expressive (variété extrême des affects) et conative (visées pragmatiques sur l'auditeur). Il se présente comme un véritable modalisateur extralinguistique, un élucidateur, pour ainsi dire un « passeur », entre l'interprète et ses auditeurs – rôle primordial, si l'on considère le relatif hermétisme textuel et les extrêmes du débit vocal, qui auraient pu induire l'incompréhension, voire la désaffection du public.

Si l'exigence de l'interprète est extrême par rapport à lui-même (investissement physique et affectif total dans la performance) elle est tout aussi forte par rapport au public. Le haut degré de variance comparativement à l'enregistrement en studio, et le refus de la normalisation du disque par une marge importante d'improvisation dans chaque interprétation, suscitent certes la curiosité et piquent l'intérêt face à ces véritables recreations performancielles, mais elles provoquent aussi ce public, n'hésitant pas à le malmener, par exemple avec le véritable sabotage autodérisoire d'*Avec le temps*. Ferré refuse de se laisser enfermer dans ce que l'on attend de lui, préfère la remise en cause permanente et l'impose à son public.

En cela, son *ethos* très conflictuel se double d'une représentation très hiérarchisante de l'artiste. Investi d'une mission, qui n'a rien à voir avec la consommation immédiate de la variété, il entend la mener à bien : même s'il consent à descendre parfois de son piédestal par l'insertion du clin d'œil, de l'oralité, de la recherche d'échos dans le public, de proèmes longs et teintés d'improvisation, la tonalité est souvent performative (voix haut perchée, ton ascendant, profération tonique), illocutoire (intonation impérative, ton injonctif), et vise à créer un phrasé initiatif, exhortatif, qui pousse à la dynamique et à l'action. Certes, il joue parfois sur le didactisme (« il y a du père prêcheur chez cet iconoclaste⁹⁵² »), par exemple lorsqu'il modifie la fin d'*Il n'y a plus rien* pour plaquer un espoir un peu paradoxal par rapport au sémantisme de l'œuvre (« nous aurons tout dans dix mille ans » devient « nous aurons tout demain matin »), ou lorsqu'il superpose, à la fin de *Words... Words... Words...*, le mot crié et les bruits de mitrailleuse (évoquant Vidella, le dictateur argentin), métaphore un peu appuyée de l'efficacité des mots rivalisant avec celle des armes, mais il privilégie de manière générale la complexité textuelle, misant sur l'intelligence du public, sur l'efficacité de sa maîtrise interprétative et sur l'authenticité indéfectible de son engagement.

⁹⁵¹ BERNARD, René, dans *L'Express* du 20 au 26 avril 1984, cité dans : BELLERET, Robert, *Léo Ferré, Une vie d'artiste*. Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 1996, p. 669.

⁹⁵² *L'Express* du 20 au 26 avril 1984, cité dans : BELLERET, Robert, *Léo Ferré, Une vie d'artiste*. Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 1996, p. 669.

9.2.3.1.3 *Jacques Higelin, concert de 2007 au Bataclan*

Le troisième exemple performanciel de ce réseau tendanciel que nous présenterons est celui de Jacques Higelin en concert au Bataclan. Tout au long de sa carrière, il multiplie les concerts et les tournées, traçant un chemin évoluant de l'influence de Charles Trenet à un *Rock* français très personnel. En deux heures, il alterne quelques anciens succès et les nouvelles chansons de son album *Amor doloroso*.

- Enregistrement de 2007 au Bataclan. Clavier : Christopher Board, percussions : Dominique Mahut, batterie : Romain Metra, guitares : Yann Pechin, contrebasse : Brad Scott. Piano et guitare : Jacques Higelin.
- Référence de l'enregistrement sonore : HIGELIN, Jacques, *Higelin en plein Bataclan*, EMI Music France, 2007 (CD).
- Référence de la vidéo : HIGELIN, Jacques, *Higelin en plein Bataclan*, Capitol Music, EMI Music France, 2007 (2 DVD).
- Liste des chansons : Je veux cette fille, Ice Dream, Tombé du ciel, Prise de bec, Lettre à la p'tite amie de l'ennemi public n°1, Denise, Cigarette, Crocodail, La Fille au cœur d'acier, Ici c'est l'enfer, Queue de paon, L'hiver au lit à Liverpool, J't'aime telle, Champagne, Tête en l'air, Pars.

<p>Structure du concert</p>	<p>Alternance de chansons au dynamisme exacerbé (<i>Je veux cette fille, Crocodail...</i>) et de chansons plus lyriques et douces (<i>Ice dream, Cigarette</i>). Pose plus fantaisiste et légère après le premier rappel, avant une fin très dynamique (<i>Tête en l'air et Pars</i>).</p> <p>Nombreuses interventions parlées en intermède, reliant de manière un peu surréaliste les quatre premières chansons, puis nettement tribunitienne en rappel et en clôture (discours pragmatique sur ses valeurs).</p> <p>Forte présence des musiciens, avec de nombreux soli et de nombreuses improvisations, en totale adéquation avec l'interprétation.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Réalisation et montage particulièrement travaillés et efficaces, alternant plans généraux, gros plans des musiciens et plans d'ensemble du public.</p> <p>Costume noir, puis chemise blanche pour les rappels.</p> <p>L'interprète occupe l'ensemble de la scène par des déplacements récurrents : du devant au fond de scène, au piano, en passant du micro à pied au micro à main.</p> <p>Gestuelle très diversifiée, en adéquation avec le thème des chansons (au piano, à la guitare, debout, assis...), alternant des phases très dynamiques et des phases assises où les mimiques faciales prennent le relais.</p> <p>Grande expressivité faciale (souvent marquée par une expression douloureuse et par la sueur). Gestes récurrents d'ébouriffage des cheveux, donnant un caractère juvénile.</p> <p>Association paradoxale de la ritualisation et de la spontanéité.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Voix chargée, très bruitée, rauque, souvent forcée, jusqu'à ses limites vocales, qui donne une tonalité dramatique.</p> <p>Phrasé marqué par l'emphase et le contraste (dynamique, rythme, énonciation).</p> <p>Importance du parlé, de l'intime (<i>Cigarette</i>) à la vocifération (<i>Crocodail</i>).</p>

	<i>Pathos</i> exacerbé, souvent agonique (amour = combat, dans <i>Prise de bec, La Fille au cœur d'acier</i>).
Expression de l'<i>ethos</i>	<p>Forte présence corporelle, investissement maximal, aucune économie, parfois à la limite de la transe (<i>Crocodail...</i>).</p> <p>Authenticité qui naît de l'association de la maîtrise et de l'improvisation.</p> <p><i>Ethos</i> conflictuel, avec un jeu sur la provocation. Forte tonalité érotique sur <i>Cigarette</i>. Violence expressive dans <i>Lettre à la p'tite amie de l'ennemi public n°1</i>. Profération souvent teintée d'invective.</p> <p>Nette hiérarchisation de l'<i>ethos</i>. Les présentations des chansons orientent et dirigent l'émotion. Final nettement missionnariste. Position surplombante de l'homme d'expérience, autorité du vécu. Aspect un peu didactique.</p>
Proèmes et interactions directes	<p>Proèmes : Échanges nombreux et diversifiés avec le public (des liens un peu surréalistes entre les chansons du début aux passages nettement didactiques), mais presque toujours suscités par l'interprète.</p> <p>Séquence d'ouverture : chanson très dynamique (<i>in medias res</i>).</p> <p>Séquence de fermeture : longue improvisation parlée didactique.</p> <p>Fonctions : importance de la fonction conative et nette volonté pragmatique : dans l'immédiat, provocation à la réaction du public, et dans le futur, incitation à la résistance. Fonction émotive : vie privée, enfants, expériences vécues...</p> <p>Modalités de l'adresse : « vous » et plus souvent « nous ».</p> <p>Jeux de l'actualisation (anniversaire, plusieurs allusions aux élections 2007, la grève, et fin très marquée par la situation politique).</p> <p>Higelin sollicite le public pour qu'il prenne parfois le relais sur des vers ou portions de vers. À la fin, par un jeu responsorial, le public répète ses improvisations.</p> <p>Le concert est ponctué de remerciements réitérés au public et d'adresses entre les chansons.</p>

Tableau 63 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Jacques Higelin au Bataclan en 2007.

Concentré d'énergie et de dynamisme, le concert d'Higelin illustre de manière presque iconique l'expressivité hyperbolique de notre premier réseau tendanciel : voix au timbre identitaire, rauque et bruité, propice aussi bien au jeu du *pathos* qu'à celui de l'invective lorsqu'elle est poussée à ses limites, exacerbation des affects – même l'amour est vécu comme agonique – jeu sur le parlé, de l'intime à la vocifération, emphase de la dynamique, poussée parfois jusqu'à la transe.

Le fort taux de variation par rapport aux enregistrements en studio (exemple : *Crocodail, Pars...*), atteste une totale liberté créative, une adaptation instinctive aux situations contextuelles et une cohabitation de la maîtrise et de la déstabilisation engendrée par l'improvisation et la simultanéité. Avec un *ethos* nettement hiérarchisant, le « maître du jeu » conduit son public de la fantaisie surréaliste des proèmes initiaux au « paternalisme » militant et à l'incitation tribunitienne à la résistance, mais le didactisme est tempéré par une forme de prise de risque, toujours sur la ligne de démarcation entre le très et le trop, entre l'extrême et

le basculement dans l'excès, qui détruirait aussi sûrement l'émotion que l'hyperbole la fait naître. Cette interprétation, vécue comme une marche funambulesque sur la crête, confère à l'*ethos* pourtant surplombant une fragilité très propice à la diffusion de l'affect.

Autre fusion paradoxale, l'expressivité est à la fois ritualisée et pulsionnelle, associant les contraires dans un oxymore interprétatif qui maintient toujours le public entre le rite cathartique et la jouissance physique à l'image de l'interprète.

Les interprètes de ces trois concerts, au-delà de leur originalité spécifique, se rattachent donc à notre premier réseau tendanciel, à la fois par les caractéristiques d'expressivité emphatiques, contrastives et théâtralisées, et une communauté d'*ethos* très marquée par une personnalisation exacerbée qui ne recherche en rien le consensuel. Ils privilégient un fort degré de stylisation – l'écart à la norme est maximal – tout en affichant une authenticité incontestable, aussi bien par leur investissement physique que par la corrélation étroite qui existe entre eux et leurs propos ; l'absence de recul distancié favorise l'efficacité de leurs visées pragmatiques sur un public qu'ils veulent toucher en tant qu'individus et convaincre. Ils misent sur les capacités émotives et réflexives de l'auditoire qui se laisse emporter par une force de conviction très dynamique.

9.2.3.2 Stabilité expressive et dominance réitérative

Les performances en concert de chanteurs de la deuxième tendance sont elles aussi relativement nombreuses, mais – sauf évidemment pour les chanteurs les plus anciens – surtout induites par le succès commercial des enregistrements, alors que, dans le groupe précédent, elles ne sont pas aussi étroitement subordonnées à la vente et à la programmation médiatique des disques.

L'interprète a certes des choses à dire à son public, mais sans rôle de mentor ; ses visées sont plus modestes et son expressivité contenue. Les thématiques sont celles de la quotidienneté et les personnages dont ils endossent le rôle et le sentiment sont ordinaires, majoritaires. Nous sommes loin de la parole donnée aux marginaux, aux subversifs, de la légitimation d'une voix hétérodoxe. L'orthodoxie est de mise à tous les niveaux : sémantique (image du français moyen aux prises avec les problèmes quotidiens de Michel Delpech, *Rock* aseptisé d'Eddy Mitchell, dérision consensuelle d'un « moi » ordinaire d'Alain Souchon), interprétatif (refus de l'excès, *pathos* existant mais discret, effets interprétatifs à fort taux réitératif, sur une mélodie souvent simple à mémoriser et répétitive). L'échange complice et le partage d'un moment privilégié se substituent à la ritualisation symbolique et à la tendance cathartique. Ce qui ne présume en rien une déperdition de la charge émotionnelle du public ; elle se porte seulement sur d'autres objets et emprunte d'autres voies.

9.2.3.2.1 *Michel Delpech, concert de 2005 au Bataclan*

Michel Delpech commence sa carrière dès l'année 1965, puis fait la première partie des concerts d'adieu de Jacques Brel à l'Olympia avant de bénéficier d'un important succès, couronné par une série de tubes. À la suite de l'album *Comme vous*, sorti en 2004, en concert en 2005 au Bataclan de Paris, après une période de retrait assez longue, il renoue avec le succès. Michel Delpech parle à la quotidienneté de son public, comme le symbolise le titre de son disque, avec un *pathos* discret, d'une nostalgie un peu souffrante. Mais modestie ne veut pas dire insignifiance : cette voix douce qui refuse toute emphase expressive s'insinue peu à

peu dans l'auditeur, portée par des mélodies simples mais efficaces, et instille dans le public un attendrissement bienveillant qui n'est pas sans charme.

- Enregistrement des 7 et 8 février 2005 au Bataclan. Piano : Gérard Bikialo, batterie : David Maurin, guitare et chœur : Éric Sauviat et Bertrand Commère, basse : Alain Kohn.
- Référence de l'enregistrement sonore : DELPECH, Michel, *Ce lundi-là au Bataclan*, AZ, Universal Music, 2005 (2 CD).
- Référence de la vidéo : DELPECH, Michel, *Ce lundi-là au Bataclan*, AZ, Universal Music, 2005 (DVD).
- Liste des chansons : Elle ne passera pas un hiver de plus ici, Le Chasseur, Home sweet home, Photographe, Sortie de couple, Jaloux, 30 manières de quitter une fille, Loin d'ici, Fuir au soleil, Ces mots-là, La course du voyageur, Ce lundi-là, Que Marianne était jolie, Chez Laurette, Les Divorcés, Pour un Flirt, Comme vous, Wight is Wight, Solidaire de mes frères, Ce soir au cirque, Le Loir et Cher, Quand j'étais chanteur, Dans Chatou qui dort.

<p>Structure du concert</p>	<p>Alternance de chansons anciennes et récentes. Sommet expressif du spectacle dans la partie centrale (<i>Chez Laurette</i>, <i>Les Divorcés</i>), sur les anciennes chansons, avec un accompagnement plus dépouillé que dans le reste du concert.</p> <p>Les musiciens guident l'interprétation, imposant leur rythme.</p> <p>Chœur ponctuel réalisé par les guitaristes.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Costume sombre, décontracté, avec veste noire.</p> <p>Micro sur pied pendant tout le concert.</p> <p>Position assez statique, bras souvent ballants ou mains dans les poches.</p> <p>Peu de gestuelle, mais un marquage du rythme fréquent par la tête, la jambe ou l'ensemble du corps.</p> <p>Sourire très fréquent, même dans des situations contextuelles inappropriées.</p> <p>Yeux souvent fermés ou semi-fermés. Regard souvent vague, non adressé et non impliquant pour le public.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Sobriété des effets, unité interprétative et timbrale, expression discrète des sentiments, léger <i>vibrato</i> constant.</p> <p>Légère montée du <i>pathos</i> sur deux chansons anciennes, respiration rendue perceptible par l'accompagnement minimaliste.</p> <p>Unité énonciative et du phrasé : énonciation qui reste feutrée même sur un thème tragique (ex : <i>Photographe</i> de guerre). Fort taux de répétition (nombreuses chansons avec reprise en boucle du dernier vers, puis du dernier mot dans la <i>coda</i>).</p> <p>Refus du <i>pathos</i>, même dans les titres inductifs (exemple : <i>Jaloux</i>, <i>Les Divorcés</i>).</p> <p>Tonalité dominante : nostalgie, tendresse. Forme de litote émotive aussi bien dans la joie que dans la tristesse.</p>

<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p>Modestie et pondération. Authenticité qui naît de la simplicité, de la sobriété, du naturel. Refus de la ritualisation.</p> <p>Thématique de la quotidienneté, de l'homme ordinaire (titre <i>Comme vous</i>), références constantes à des expériences autobiographiques mais vécues par tous (Les <i>Divorcés</i>, repas entre amis dans <i>Sortie de couple...</i>).</p> <p><i>Ethos</i> égalitaire.</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes : Peu de paroles entre les chansons (sauf une présentation des musiciens répartie sur tout le spectacle). Commentaires rares, qui jouent sur le consensuel du quotidien vécu par tous (exemple : dîner entre amis...).</p> <p>Séquence d'ouverture : chanson (<i>in medias res</i>), puis salut au public de la main.</p> <p>Séquence de fermeture : longues salutations gestuelles.</p> <p>Modalités de l'adresse : non caractérisées.</p> <p>Participation du public, qui chante ou tape dans les mains.</p> <p>Sourires au public et salutations récurrentes, signes de la main.</p> <p>Complicité, communautarisme qui porte sur des éléments extra-interprétatifs (nostalgie et vécu commun).</p>

Tableau 64 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Michel Delpech en 2005 au Bataclan.

Ce qui caractérise les titres des chansons interprétées, ce sont ces multiples déictiques qui font de l'univers de Michel Delpech celui de l'éternel présent, puisque les référents ne sont explicités que par la situation de l'interprète au moment où il chante – « elle ne passera pas un hiver de plus ici », « loin d'ici », « ces mots là », « ce lundi-là » (également titre du concert), « ce soir au cirque », *etc.*, en plus des premières personnes, peu signifiantes car récurrentes chez tous les chanteurs. Les paroles ne demandent qu'à être actualisées par la communication immédiate. La *deixis* s'exprime donc sur un double niveau, personnel, spatial et temporel (« ici », « je », « ce soir... »), et l'interprétation d'anciennes chansons fait naître ainsi une forme d'intemporalité et ce que T. Fraser et A. Joly nomment la « *deixis* mémorielle⁹⁵³ », avec « les expressions nominales démonstratives dont le référent n'est présent ni dans le cotexte, ni dans la situation de communication⁹⁵⁴ » (« ces mots-là », « ce soir », « ce lundi-là ») ; « ce procédé crée un effet d'empathie avec l'énonciateur⁹⁵⁵ », on parle d'ailleurs aussi dans ce cas de *deixis* « émotive » ou « empathique ». Ce jeu référentiel, à la fois nostalgique et donc ancré dans l'histoire, mais aussi intemporel par les actualisations de l'énonciation, colore d'une tonalité spécifique le concert.

La participation du public, qui chante ou tape dans les mains, s'inscrit aussi dans ce rapport au temps. Comme l'analyse Stéphane Hirschi pour les concerts les plus récents de Maxime Le Forestier, il s'agit d'une « complicité nostalgique », qui vise d'une certaine manière à « annihiler le passé » :

« Le phénomène de *divertissement face au temps compté* est amplifié sur scène : un événement unique, et pourtant relayé par une communion unissant public et chanteur, complices, et en

⁹⁵³ MAINGUENEAU, Dominique, « Déixis », dans : CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002, p. 160.

⁹⁵⁴ *Ibid.*

⁹⁵⁵ *Ibid.*

outré abolissant les frontières d'un passé révolu pour en retrouver l'esprit, et même le propager, le propulser vers un avenir revivifié par la communion du spectacle⁹⁵⁶ ».

La sobriété des effets interprétatifs euphémisés, même dans les chansons qui pourraient être inductrices d'un *pathos* plus extraverti (par exemple : *Photographe* de guerre, *Jaloux*), crée une unité d'autant plus marquée que les chansons comportent un fort taux de répétition (chansons à refrain, mélodies répétitives, réitérations multiples du même passage en final).

Les proèmes rares mettent toutefois l'accent sur un *ethos* nettement égalitaire, développant la thématique du disque, *Comme vous*, et s'harmonisent avec l'interprétation que l'on pourrait qualifier de normative, naturelle, sans aucune recherche de ritualisation, et pratiquant une forme de litote émotive aussi bien dans les enthousiasmes (*White is White*) que les drames (*Divorcés*). Comme nous l'avons vu dans notre deuxième réseau tendanciel, l'interprétation, la rhétorique vocale, en disent moins que les paroles, mais c'est justement ce moins, cette modestie expressive qui suscite l'empathie ; le refus du pathétique qui dans le premier réseau tendait à ériger l'interprète en exemple, éveille la complicité communautariste avec « un homme comme les autres ». Ce qui n'est pas contradictoire, nous l'avons vu, avec la période où Michel Delpech fut à sa manière une idole, puisque ce statut jouait à fond sur un phénomène d'identification totale avec l'interprète, et donc sur un processus égalitaire.

9.2.3.2.2 *Eddy Mitchell, concert de 1997 à Bercy*

Voir figurer dans cette catégorie tendancielle un chanteur associé au genre du *Rock* peut *a priori* surprendre. À l'origine en effet, ce genre naît dans la marginalité. Selon Edgar Morin, « il y a dans cette musique intensément et frénétiquement rythmée un ferment dionysiaque, panique, une force explosive... il y a peut-être une stimulation forte au ferment de rébellion qui est dans toute adolescence⁹⁵⁷ ». Mais il explique aussi le rôle du système de culture de masse qui cherche à « bénéficier de son dynamisme tout en désamorçant l'explosif social⁹⁵⁸ » par une « opération de déminage sociologique » qui préside à l'acclimatation du genre en France dans la variété. Entre cliché nostalgique sur l'Amérique, *Rock* assagi et métissage *blues* et *country*, Eddy Mitchell construit un style « propre » dans les deux sens du terme, loin de la subversion initiale du genre, certes consensuel, mais servi par un timbre et une interprétation spécifiques.

- Enregistrement de juin 1997 à Bercy.
- Référence de l'enregistrement sonore : MITCHELL, Eddy, *Mr. Eddy à Bercy 97*, Polydor, 1997 (2 CD). Avec cinq chansons supplémentaires par rapport au DVD.
- Référence de la vidéo : MITCHELL, Eddy, *Mr. Eddy est à Bercy*, TF1 video, 1999 (DVD).
- Liste des chansons : Lèche botte blues, Il ne rentre pas ce soir, Rio grande, Les tuniques bleues et les indiens, Ça fait désordre, C'est bon d'être seul, Soixante / Soixante deux, Un portrait de Norman Rockwell, Mister JB, Sleep warm, Nashville ou Belleville, Be bop a lula, La dernière séance, Dix-huit ans demain, Le cimetière des éléphants, Couleur menthe à l'eau, Pas de Boogie Woogie, (Bercy beaucoup / Instrumental).

⁹⁵⁶ HIRSCHI, Stéphane, *Chanson : L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*. Paris : Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008, p. 51.

⁹⁵⁷ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*. n° 6 : Chansons et disques. 1965. p. 7.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

<p>Structure du concert</p>	<p>Structure homogène, grande unité autour du métissage américain (<i>Rock, Blues, Bebop, Boogie-woogie...</i>).</p> <p>Nombreuses plages musicales dans les chansons (solos instrumentaux : trompette, saxophone, guitare, flûte...).</p> <p>Fil directeur de la référence américaine.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Mise en scène rétro.</p> <p>Costume sombre avec chemise blanche et cravate, puis chemise blanche dans les dernières chansons.</p> <p>Micro sur pied avec fils, rarement pris à la main. Gestuelle avec le micro et le pied du micro.</p> <p>Gestuelle saccadée qui ponctue le chant sur un marquage rythmique, avec des gestes bloqués. Quelques insertions mimées (jeu de la guitare...).</p> <p>Visage expressif assez crispé, sourcils froncés, souvent yeux fermés.</p> <p>Gestuelle stéréotypée, volontairement artificielle. Pas de sourire. Forme de dégaine un peu désinvolte et calée.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Grande stabilité du phrasé, avec une succession constante d'attaques glissées impulsives et de retombées. Phrasé souvent saccadé, avec une régularité des pauses vocales assez marquées entre les vers.</p> <p>Distorsion de la prononciation, sous-articulation des consonnes (en particulier les R), imitant une prononciation américaine, dont il explique lui-même le jeu en auto-parodie au milieu du concert. Paroles très souvent inintelligibles.</p> <p>La tonalité un peu plaintive prend le pas sur l'importance textuelle (groupes sémantiques qui émergent d'un ensemble inintelligible). Constance d'un timbre un peu <i>crooner</i>, sans adéquation sémantique particulière.</p> <p>Affadissement de l'aspect subversif et souffrant du <i>blues</i> vers une tonalité de nostalgie.</p> <p>Dynamique presque constante et refus de l'emphase pathétique.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p><i>Ethos</i> consensuel, fondé sur un partage des références à la culture américaine (mise en scène avec un décor symbolisant le cinéma : arche en étoiles évoquant Paramount, écrans...). Superposition de diaporamas et de films illustratifs : danse de James Brown, indiens... Éloges de Norman Rockwell, de James Brown (J.B.), évocation nettement valorisée des films américains (<i>Rio grande...</i>) ou de références culturelles (<i>Sleep warm, Nashville</i>), avec un désamorçage de l'aspect revendicatif.</p> <p><i>Ethos</i> égalitaire, marqué par une légère autodérision (dans la gestuelle et les commentaires entre les chansons).</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes : éléments autobiographiques, souvenirs... avec une connotation légèrement autodérisoire. Plaisanteries et jeux de mots.</p> <p>Séquence d'ouverture : petit geste de la main au public, déplacement sur scène</p>

	<p>et signes aux musiciens sur l'introduction instrumentale de la première chanson, puis début du chant.</p> <p>Séquences de fermeture : longues salutations gestuelles répétées : « merci à vous », « au revoir »...</p> <p>Fonctions : référentielle dans l'ensemble (dédicace à un ami décédé, présentation des chansons, des thèmes, des instruments, souvenirs autobiographiques), fonction émotive (modalisation).</p> <p>Modalités d'adresse : « vous ».</p> <p>Applaudissements et cris du public, en particulier dans la première partie du concert.</p> <p>Le public marque parfois le rythme en tapant dans les mains ou en chantant (<i>Be bop a Lula</i>).</p>
--	--

Tableau 65 : Description de l'interaction duelle dans le concert d'Eddy Mitchell à Bercy en 1997.

Le concert atteste l'esthétique très synthétique d'Eddy Mitchell. Avec une constance timbrale et une unité interprétative marquée, il chante aussi bien *Be bop a Lula*, qu'il avait adapté en 1961 pour le premier 45 tours des Chaussettes noires, des adaptations plus récentes de standards américains (exemple : *Pas de Boogie-Woogie*), et les ballades qui furent ses grands succès (exemples : *Couleur menthe à l'eau* ou *La Dernière Séance*). Il pose une grande homogénéité d'interprétation sur une importante hétérogénéité générique. Hétérogénéité sélective toutefois, puisqu'il refusa les facilités médiatiques du yé-yé, contrairement à certains chanteurs de sa génération. Son timbre et ses processus expressifs synthétisent aussi des caractéristiques du chanteur de *Rock* (*fry* et sauts de tessitures), du *crooner* (attaques glissées, voix grave et pleine), et une distorsion un peu parodique de la prononciation, teintée par la langue américaine, qu'il conjugue avec une relative uniformité dynamique et une réitération des mêmes procédés sur l'ensemble de ses chansons, surtout diversifiées par leur rythme.

Ce n'est pas dénigrer les paroles que de dire que la mélodie et le rythme musical jouent un rôle fondamental chez Eddy Mitchell, d'autant plus que dans ce concert l'intelligibilité textuelle n'est pas toujours évidente. Nous avons parlé initialement de l'importance de la genèse des chansons : elle prend ici tout son sens. Son compositeur privilégié, Pierre Papadiamandis, explique la méthode créative du chanteur : « D'habitude, c'est toujours moi qui commence, avec une mélodie sur laquelle il va adapter des paroles⁹⁵⁹ ». Et Eddy Mitchell confirme : « Comme j'écris toujours le texte sur la musique, il faut d'abord que Pierre Papadiamandis m'ait montré une musique qui me plaise, sur laquelle je vais pouvoir coller mes mots⁹⁶⁰ ». Genèse fidèle à ses débuts, puisque ses premières écritures furent des adaptations de chansons américaines. Cette antériorité de la mélodie marque bien son statut prédominant.

Synthèse, homogénéité et importance mélodique caractérisent notre deuxième réseau tendanciel, mais aussi un rapport spécifique au public : aucune prétention hiérarchisante ni visée pragmatique chez cet auteur-interprète pour qui la chanson est « faite pour faire passer un bon moment⁹⁶¹ ». Ce qui n'exclut pas une transmission de l'émotion – très consensuelle – sur les thèmes de la nostalgie ou de la solitude. Certes, il existe une forme de ritualisation, ou plutôt de fausse ritualisation : aussi bien dans la gestuelle que dans l'interprétation, la

⁹⁵⁹ PAPADIAMANDIS, Pierre, « De la musique avant toute chose... », dans : *Chorus*, n°18, hiver 1996-1997, p. 93. Propos recueillis par Marc Robine.

⁹⁶⁰ MITCHELL, Eddy, « Tout est dit », dans : *Chorus*, n°18, hiver 1996-1997, p. 100. Propos recueillis par Marc Robine.

⁹⁶¹ *Ibid.*

stylisation existe, mais pour être aussitôt contredite par une mise en scène un peu parodique, par des commentaires qui frisent l'autodérision, par une décontraction interprétative qui nie la tension rituelle. Mais ceci sans ambiguïté, sans implicite, en totale simplicité, au premier degré, ce qui éloigne cet interprète de ceux de notre troisième réseau tendanciel.

9.2.3.2.3 *Alain Souchon, concert de 2002 au Casino de Paris*

L'*ethos* consensuel n'implique pas un immobilisme et s'inscrit dans l'évolution de la société dont il reflète les composantes essentielles : appel à la liberté des débuts des années soixante-dix avec Maxime Le Forestier, ouverture aux minorités avec Daniel Balavoine, mal de vivre, mélancolie et euphémisation de la virilité par la fragilité sentimentale avec Alain Souchon. Les chanteurs de ce réseau sont « dans l'air du temps », émanation des tendances sociologiques du moment de leur émergence médiatique, dont ils deviennent la cristallisation. Le répertoire d'Alain Souchon, intègre certes dénonciation du racisme et des injustices sociales, mais dans une tonalité légèrement humoristique et feutrée, qui fait plus appel au bon sens commun qu'au rebelle.

Le concert de 2002 au Casino de Paris opère une synthèse des grands succès et des chansons nouvelles du disque *Au ras des pâquerettes*, traduisant l'homogénéité de la production de Souchon et une grande constance interprétative.

- Enregistrement de 2002 au Casino de Paris.
- Référence de l'enregistrement sonore : SOUCHON, Alain, *J'veux du Live*, Virgin, 2002.
- Référence de la vidéo : SOUCHON, Alain, *J'veux du Live*, Virgin, 2002 (2 DVD).
- Liste des chansons : La p'tite Bill elle est malade, S'asseoir par terre, Casablanca, Tout m'fait peur, Petit tas tombé, Ultra moderne solitude, L'amour à la machine, J'étais pas là, J'veux du cuir, Au ras des pâquerettes, Somerset Maugham, C'est menti, Sous les jupes des filles, Quand je serai K.O., Portbail, Foule sentimentale, La vie ne vaut rien, Rive gauche, Jamais content, C'est comme vous voulez, J'ai perdu tout ce que j'aimais, Le Baiser, Le Bagad de Lannbihoué, Les Filles électriques, J'ai dix ans (avec L. Voulzy), Frenchy bébé blues.

Structure du concert	Alternance de chansons guitare-voix et accompagnées par des musiciens-choristes. Répartition régulière sur l'ensemble du spectacle des chansons tubes anciennes, avec une fréquence plus importante sur la fin qui marque une petite montée dynamique.
Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)	Chemise grise manches relevées et <i>Jean's</i> , tenue d'une quotidienneté négligée. Micro à fil, parfois sur pied, jeux avec le micro (parfois suspendu par la main à l'envers...) Attitudes récurrentes de repliement sur soi (parfois assis, tête rentrée dans les épaules, position corporelle recroquevillée), peu de déplacements, surtout dans la première partie. Joue sur l'autodérision gestuelle (parle de ses cours d'expression corporelle). Sobriété gestuelle générale, sauf sur deux ou trois tubes.
Expression du <i>pathos</i>	Expressivité très euphémisée (uniformité dynamique, à l'exception d'un cri à la fin du <i>Bagad de Lannbihoué</i>). Ambitus limité, voix peu voisée, détimbrée, tonalité

	<p>monocorde avec peu de tonicité.</p> <p>Jeux répétitifs nombreux, sur des mélodies simples. Importance des ellipses, de la parataxe et de la juxtaposition dans les textes, qui engendrent un premier degré de compréhension, sans intellectualisation.</p> <p>Refus de <i>pathos</i>, émotion un peu anesthésiée au profit d'une espèce de désenchantement, d'apitoiement.</p>
Expression de l'<i>ethos</i>	<p>Importance de l'<i>ethos</i> égalitaire, beaucoup de « on » dans les chansons et dans les commentaires. « On est tous pareils, moyens moyens » (<i>Le Bagad de Lannibouë</i>).</p> <p>Chansons qui jouent sur l'ambiguïté entre autoportrait et portrait de société.</p> <p><i>Ethos</i> consensuel : énonciation douce et feutrée, forme de victimisation.</p> <p>La critique de la société est plutôt sur des notions consensuelles, bien-pensantes (sujets humanitaires, Droits de l'Homme).</p> <p>Absence de ritualisation, quotidienneté et simplicité garantes d'authenticité.</p> <p>Modération et sobriété.</p> <p>Forme d'auto-parodie sur son image (<i>J'veux du cuir</i>) et sur la compromission (<i>C'est comme vous voulez</i>).</p>
Proèmes et interactions directes	<p>Proème : quelques intermèdes parlés, très bas, voire un peu marmonnés. Allusion à l'actualité (élections de 2001).</p> <p>Séquence d'ouverture : chanson, interprète seul sur scène, guitare/voix.</p> <p>Séquence de fermeture : salutations gestuelles.</p> <p>Modalités de l'adresse : « on », « nous » et plus rarement « vous ».</p> <p>Public réceptif, détendu, grande proximité : applaudissements fournis, participation aux tubes, rires faciles.</p>

Tableau 66 : Description de l'interaction duelle dans le concert d'Alain Souchon au Casino de Paris.

Costume négligé, gestuelle un peu maladroite (il s'en amuse d'ailleurs en parlant de cours d'expression corporelle), procédés interprétatifs discrets, Alain Souchon incarne l'exemple emblématique du chanteur qui renvoie une image spéculaire à chaque auditeur. Il évoque l'apparition du double à celui qui le regarde, reflet de chacun, médiateur de tous.

Sa présence physique relativement banalisée, sans recherche d'aura spectaculaire, son phrasé d'une grande uniformité et aux procédés expressifs euphémisés, son refus du *pathos* au profit d'un désenchantement un peu désabusé, véhiculent un *ethos* égalitaire déjà fortement inclus dans le sémantisme textuel de ses chansons. Jouant souvent sur l'ambiguïté entre l'autoportrait et la représentation d'un personnage, il multiplie les emplois de pronoms inclusifs (« on », « nous »), aussi bien dans les chansons que dans les proèmes, ceci dans une démarche très consciente. Il confie dans un entretien : « des personnes très intelligentes disent "les gens pensent que" d'un air de dire "moi je suis complètement à part des gens" et bien moi je fais partie des gens⁹⁶² ». La visée est évidente : aucun *ethos* hiérarchisé, aucune ritualisation, aucun objectif pragmatique ni conflictuel. Mais une force d'authenticité et de conviction évidente dans le partage confraternel de la médiocrité humaine, avec aussi bien ses déceptions et ses compromissions que ses aspirations idéalistes et humanitaires.

⁹⁶² SOUCHON, Alain, « Et si en plus, y'a personne... » dans : *Chorus, les cahiers de la chanson*, n°52, été 2005. Propos recueillis par Jacques Vassal. Dossier : Alain Souchon, p. 130.

Le refus d'excès de toute nature facilite le phénomène d'identification : même les allusions à l'actualité politique (élections de 2001) sont nettement majoritaires, autant que la condamnation du racisme qu'il associe aux classes aisées minoritaires, la lutte contre la pollution, *etc.* Si le public s'assimile au chanteur, c'est parce qu'initialement le chanteur puise son inspiration dans l'image que la majorité donne d'elle et, par certains côtés, dans le « bien pensant », selon la propre formule du chanteur. Il est un extraordinaire capteur de l'évolution de la société.

Le public est particulièrement réceptif – peut-être d'autant plus à l'aise que l'interprète le semble moins – porté par des mélodies efficaces et des textes intéressants mais à la compréhension immédiate, qui procèdent souvent par parataxe ou par ellipse, favorisant donc l'émotif sur le réflexif. Non dominé par un interprète surplombant, il peut laisser libre cours à son propre épanouissement, l'art d'Alain Souchon l'amenant à se rassurer à la fois sur ses limites et ses fragilités, puisqu'elles semblent partagées par tous, et à se sentir valorisé, puisque partageant les faiblesses, il ne peut aussi que partager les qualités de tolérance, de sensibilité, d'ouverture aux autres. Par un principe de vase communicant, si l'interprète donne l'impression de ne jamais se satisfaire de ce qu'il est, d'avoir une image un peu dépréciée de lui-même, il donne à son public par contre une forme de confort moral et lui permet d'être satisfait de lui-même, ce qui est peut-être une forme extrême de générosité.

9.2.3.3 Ambiguïté de l'énonciation et de l'*ethos*

Si les interprètes que nous venons d'étudier se veulent le reflet de leur époque et visent une intégration qui échappe toutefois à la standardisation d'un certain type de variété par une personnalité interprétative normalisée mais marquée, les chanteurs de la troisième catégorie misent sur leur marginalité. Ils affichent une hétérodoxie interprétative assumée qui les distingue, non sans une certaine tendance provocatrice. Ils affirment leur spécificité énonciative à laquelle ils doivent en partie leur reconnaissance médiatique tout en jouant sur l'ambiguïté : mise en scène d'un « moi » ambivalent, d'un *ethos* teinté de dualité, qui intègre le double jeu et l'équivoque, refus apparent de ritualisation au profit d'une décontraction très codifiée, qui n'est finalement qu'un avatar de la stylisation.

9.2.3.3.1 *Serge Gainsbourg, concert de 1988 au Zénith de Paris.*

Serge Gainsbourg est un des représentants emblématiques de ce troisième réseau et le concert de 1988 au Zénith pousse à l'extrême – l'aspect autodérisoire est très important – les jeux de l'ambiguïté de l'interprétation et de l'*ethos*, renforcés par une mise en scène revendiquée par le chanteur lui-même.

- Enregistrement de mars 1988 au Zénith de Paris.
- Référence de l'enregistrement sonore : GAINSBORG, Serge, *Le Zénith de Gainsbourg*, Philips, 1989 (CD).
- Référence de la vidéo : GAINSBORG, Serge, *Le Zénith, Live 1989*, Mercury France, 1989 (DVD).
- Liste des chansons : You're under arrest, Qui est In qui est Out, Five Easy Pisseuses, Sorry Angel, Hey man Amen, L'Homme à la tête de chou, Manon, Valse de Melody, Dispatch box, Harley David son of a bitch, You you you but not you, Seigneur et

Saigneur, La Javanaise, Bonnie and Clyde, Gloomy Sunday, Couleur café, Aux armes et caetera, Aux enfants de la chance, Les dessous chics, Mon légionnaire.

<p>Structure du concert</p>	<p>Vingt chansons alternant quelques tubes anciens, des extraits de l'album concept <i>You're under arrest</i> (1987) et de <i>Love on the beat</i> (1984), et trois chansons inédites.</p> <p>Relative unité autour d'une thématique dominante : érotisme et sexualité, avec au milieu du spectacle une parodie d'acmé orgasmique.</p> <p>Musiciens très présents, avec longues plages musicales, et deux choristes répétant généralement le vers-titre de la chanson pendant toute l'interprétation.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Chemise et pantalon gris, lunettes noires au début, bijoux et pseudo-décoration, briquet et cigarette à la main pendant tout le spectacle.</p> <p>Parti pris un peu sulfureux de la mise en scène : jets de feu en prologue, allumage récurrent (une dizaine de fois) d'une cigarette.</p> <p>Gestuelle limitée, un peu saccadée et crispée, qui marque le rythme. Quelques pas de danse. L'interprète s'appuie sur les musiciens solistes pendant les solos (guitare, saxophone...).</p> <p>Gestuelle très sexualisée.</p> <p>Regard et tête souvent tournés vers le bas.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Contrastes entre un jeu répétitif très rythmé du chœur et de l'accompagnement, qui tourne un peu à la banalité (superposition de la répétition du titre ou d'un vers de la chanson en boucle par le chœur sur un rythme très régulier) et un phrasé parlé-chanté de l'interprète qui alterne articulation négligée et emphase, profération un peu crachée de quelques mots qui émergent.</p> <p>Effets expressifs peu propices au surgissement du <i>pathos</i>. Jouent plus sur la sensualité que sur les sentiments, avec toutefois de brusques incursions du pathétique (évocation de sa mort dans <i>Hey man amen</i> et passion/haine).</p> <p><i>Pathos</i> plus lié à l'<i>ethos</i> qu'à l'expression interprétative : fascination et pitié devant une forme de comportement autodestructeur du personnage. <i>Pathos</i> ambigu.</p> <p>Impression d'une espèce de danse macabre, de bravade et de jeu avec la mort, qui crée une forme d'authenticité et de pathétique.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p>Présence physique assez ambiguë, à la fois forte et sexualisée, fragile et malade.</p> <p>Au-delà d'une apparence complice, <i>ethos</i> très hiérarchisé : se situe au-dessus des convenances, des bienséances et de la morale.</p> <p><i>Ethos</i> en apparence consensuel, en fait très conflictuel et subversif (provocation).</p> <p>Etonnante incursion didactique contre la drogue dans <i>Aux enfants de la chance</i>.</p> <p><i>Ethos</i> qui joue sur le refus apparent des normes du spectacle (costume, tenue, interprétation), mais qui pourtant impose une forme de ritualisation bien calculée (Gainsbourg est également metteur en scène du spectacle).</p> <p>Importance de la synthèse, de la confusion et de l'ambiguïté : jeu sur l'anglais et le français, jeux de mots (dis-leurs/dealer, amen/Hey man, pieces/pisseuses, seigneur/saigneur...). Intertextualité : par exemple <i>You're under arrest</i>, référence à</p>

	<p>l'album de Miles Davis, <i>Five easy pisseuses</i>, référence au film <i>Five easy pieces</i> (Cinq pièces faciles) de Bob Rafelson, reprise du standard de jazz <i>Gloomy Sunday</i>... Détournements : parodie de ses propres chansons (<i>Harley Davidson</i> devient <i>Harley David son of a bitch</i>), détournement de <i>Mon légionnaire</i>.</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes : jeux récurrents de provocation : apostrophe le public de manière très hiérarchisée, jeu sur la misogynie (les règles des filles). Séquence d'ouverture : marque la rythmique sur un prologue instrumental et allume plusieurs cigarettes. Séquence de fermeture : quitte la scène discrètement à la fin de la dernière chanson, avant un solo de saxophone. Fonctions : connotative, de provocation, et parfois phatique (« ça va ? »). Modalités d'adresse : « petits gars et pisseuses » (répété plusieurs fois, en lien avec une chanson). Public très tonique et réceptif (cris, acclamations bras levés, briquets, chante longuement <i>Couleur café</i>...). Sorte de transe orgasmique plébiscitée par le public amusé. Présentation de son fils Lulu sur scène (médiatisation de la vie privée et là encore jeu de provocation : « fous le camp », pour le renvoyer en coulisses).</p>

Tableau 67 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Serge Gainsbourg au Zénith de Paris.

Spectacle assez curieux que ce concert de 1988, où Serge Gainsbourg pousse à l'extrême la caricature de son propre personnage jusqu'à l'enfermement, où la provocation est tellement délibérée qu'elle tue la subversion, et où pourtant affleure une forme de pathétique derrière le travestissement.

Le phrasé joue très peu sur la mélodicité – qui est confiée aux choristes réitérant en boucle, avec une rythmicité un peu lancinante et banale, le titre ou la formule marquante de la chanson –, oscillant généralement entre le parlé et le chanté, une forme de *talk over* rythmé, assez ritualisé comme nous l'avons vu dans l'étude détaillée de *La Javanaise*, malgré une apparente désinvolture et une négligence articulatoire qui feint la quotidienneté et la spontanéité. L'expressivité interprétative passe d'un euphémisme qui vire à l'inintelligibilité, à une emphase qui fait émerger des mots avec une profération cassante et agressive. Elle se greffe sur une confusion sémantique initiée par l'interférence de l'anglais et du français, les jeux de mots multiples, les détournements parodiques et les citations intertextuelles.

L'ambiguïté entre la quotidienneté et la ritualisation se double de celle sur l'origine du *pathos* : en fait, il est rarement véhiculé par l'interprétation, à quelques exceptions près, par exemple dans l'évocation de sa mort dédiée à son fils, attiré sur scène malgré ses réticences et congédié d'un désinvolte « fous le camp » ; cet intermède est le symbole bien évident du glissement du *pathos* vers l'*ethos*. C'est par l'image que Serge Gainsbourg donne de lui – avec une hypermédiatisation de la sphère privée –, qu'il cherche à émouvoir ; *ethos* qui là encore joue sur l'ambiguïté, avec une provocation si systématique qu'elle en devient une pose, une forme d'exhibitionnisme autour du thème de la sexualité qui, certes, a une efficacité médiatique, mais nuit à la richesse créatrice dont il avait fait preuve.

Mais si la visée provocatrice, qui vire au systématisme, est évidente, il y a quelque chose de puéril – et donc d'émouvant – dans cette propension à voir jusqu'où il peut aller, à repousser les limites, à chercher la surenchère.

« Mon plan [déclare-t-il dans un entretien] : une recherche de la vérité par injection de perversité. Je ne cherche qu'une chose, la pureté de mon enfance. Je suis resté intact⁹⁶³ ».

Et c'est de cette confrontation que naît le pathétique, de cette impression de voir un homme pris au piège de la médiatisation – piège qu'il a activement contribué à tendre –, qui s'enlise dans le puits sans fond de la recherche de scandale, dans une société où il n'y a plus désormais d'interdit à faire sauter dans le créneau qu'il a choisi (à l'époque, du moins, de ce concert, contrairement à l'ensemble de sa carrière). L'*ethos*, originellement conflictuel, se résorbe plus ou moins en consensus.

Reste une forme de panache qui sourd derrière la mascarade symbolisée par cet allumage compulsif de cigarettes, une bravade face à la maladie et à la mort qui fait glisser le spectateur de l'amusement, voire de l'exaspération, à la fascination devant ce qui devient une espèce de danse macabre. L'*ethos* – qui feint l'égalitaire par la décontraction et l'apparente improvisation – est en fait nettement hiérarchisant, et pas seulement par l'incursion didactique des *Enfants de la chance* et les apostrophes récurrentes (« petit gars et petites pisseuses »), mais par l'exposition d'un moi qui défie en quelque sorte le destin (on songe évidemment à la parodie d'*Ecce homo*).

Face à ses ambiguïtés multiples, le public, très complice et réceptif, participe avec enthousiasme au jeu de la provocation, mais n'est sans doute pas exempt d'une forme de voyeurisme.

9.2.3.3.2 *Renaud, concert de 1986 au Zénith de Paris.*

Renaud en 1986 est au summum de sa popularité : ses deux derniers albums, *Morgane de toi* et *Mistral Gagnant*, se sont vendus à plus d'un million d'exemplaires. Il a imposé son style, ce qui rend son apparente timidité en scène assez paradoxale, tout autant que son titre de spectacle, *La Chetron sauvage*, par rapport à une mise en scène très encadrée. Ce ne sont que les marques extérieures d'une polyphonie et d'une ambiguïté profonde, véritables caractères typologiques.

- Enregistrement de 1986 au Zénith de Paris.
- Référence de l'enregistrement sonore : RENAUD, *Zénith 86, Le retour de la chetron sauvage*, Virgin Music, EMI France, 1995 (CD).
- Référence de la vidéo : RENAUD, *La chetron sauvage*, Virgin, EMI France, 1986 (DVD).
- Liste des chansons : Trois matelots, Si t'es mon pote, En cloque, Tu vas au bal, Deuxième génération, Miss Maggie, Baston !, P'tite conne, Medley (Dans mon HLM, Hexagone, Je suis une bande de jeunes, Les Charognards, Ma chanson leur a pas plu, Ma gonzesse, Laisse béton, Les Aventures de Gérard Lambert, It is not because you are, Marche à l'ombre, C'est mon dernier bal), La Pêche à la ligne, Mistral gagnant, Dès que le vent soufflera, Morts les enfants, Baby Sitting Blues, Fatigué.

Structure du concert	Concert en deux parties avec un long <i>medley</i> des succès antérieurs au milieu du spectacle (11 extraits).
-----------------------------	--

⁹⁶³ GAINSBORG, Serge, « Les sept vies de Serge Gainsbourg », dans : *Chorus*, n°14, hiver 1995-96, p. 101. Propos recueillis par Marc Legras.

	<p>Présence réitérée de l'accordéon en référence à la chanson populaire française.</p> <p>Alternance de chansons subversives et tendres, essentiellement tirées des albums <i>Morgane de toi</i> (1983) et <i>Mistral gagnant</i> (1985).</p> <p>Curieusement, le final est nettement pessimiste, avec la chanson <i>Fatigué</i> (impuissance devant les injustices, la violence, la bêtise... réitération du mot « fatigué »).</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle...)</p>	<p>Mise en scène très illustrative, avec un décor de bas-fonds d'un entrepôt portuaire (bateau amarré, pavés au sol, réverbère, fanions, vieux bidons, façades de maison).</p> <p>Choristes et musiciens mimant certaines scènes des chansons (bagarre sur <i>Baston</i>, choristes-matelots qui montent sur le bateau et hèlent un crocodile...), semi-déguisés en mauvais garçons ou pirates.</p> <p>Une forme d'infantilisme illustratif.</p> <p>Costume de Renaud : pantalon en cuir, gilet court (quitté ensuite sur un marcel), bijoux, bagues, bracelet de cuir, tatouages, bandana rouge. Tenue assez soignée, donnant une impression de recherche vestimentaire.</p> <p>Gestuelle très simple : s'accompagne souvent à la guitare, interprétation devant un micro sur pied tenu dans les mains, déplacement sur scène avec micro à main. Quelques passages mimés : se déplace sur scène avec une lanterne de marin à la main sur la première chanson (<i>Trois matelots</i>), feint d'uriner sur le réverbère dans <i>Miss Maggie</i>.</p> <p>Tête souvent inclinée et mouvements de main et de tête pour remonter sa mèche de cheveux.</p> <p>Regard direct, vers l'avant, mais assez triste, de même que les quelques sourires.</p> <p>Dégaine un peu stylisée.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Relative unité interprétative : voix bruitée, timbre rauque. Phrasé sobre, cassant. Dynamique constante à quelques exceptions près. Économie des procédés expressifs du <i>pathos</i>.</p> <p>Profération un peu agressive, en contraste avec la douceur expressive du visage et la timidité du regard.</p> <p>Paradoxalement, la relative euphémisation expressive opère un renforcement du <i>pathos</i>, accréditant l'image de l'émotion contenue par un refus d'extériorisation et de l'étalage des sentiments.</p> <p>La pudeur expressive favorise l'émergence d'un second degré : vulnérabilité et pathétique.</p> <p>Amplitude de la palette des émotions sous-jacentes : tendresse implicite sous le phrasé rogue, révolte sous l'expression toujours teintée d'humour, amour et hargne sous la feinte insensibilité.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p><i>Ethos</i> ambigu, à la fois représentation d'un personnage auquel il s'associe par empathie, consensuel et égalitaire par rapport à la tranche d'âge de son public, et l'émergence d'un « moi » plus hiérarchisé (recul des références culturelles : presse, Kant...), plus pragmatique et subversif (<i>Miss Maggie</i> et <i>Morts les enfants</i>), voire didactique (<i>P'tite conne</i>).</p> <p>Une authenticité paradoxale : phrasé très ritualité, schématisation stylisée de la</p>

	<p>langue de banlieue, présentation iconique et symbolique d'une synthèse du mauvais garçon parisien et du banlieusard, personnage mis en scène parfois de manière factice, et pourtant porteur d'une véritable authenticité par l'implicite des failles, des fragilités.</p> <p>Un <i>ethos</i> qui paradoxalement opère en simultanéité une synthèse de l'enfance et de l'âge adulte, associant naïveté et désespérance.</p> <p>Une forme d'autodérision et de démystification de son personnage, qui facilite la connivence avec le public (<i>It is not because you are</i>).</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes brefs, très naturels, complices (« vous êtes mes potes »...), souvent tournés vers l'autodérision (« celle-là je la chante pas... », ou remarques de dérision après avoir uriné sur le réverbère...). Questionne de manière récurrente le public et obtient une large participation responsoriale.</p> <p>Séquence d'ouverture : marche sur scène avec une lanterne, avant la première chanson pour la création d'un contexte qui veut symboliser une forme de marginalité, mais semble en fait très codifié.</p> <p>Séquence de fermeture : départ mis en scène, sur un bateau.</p> <p>Fonctions : beaucoup de fonction phatique (questions au public, « ça va ? », récurrentes...). Fonction émotive : « je suis épuisé »... et annonce à l'avance plusieurs fois la fin du concert (pas seulement par dérision, crainte sous-jacente de ne pas satisfaire le public).</p> <p>Modalités de l'adresse : « vous », « mes potes »...</p> <p>Public chaleureux et actif : debout, mains levées, marquant le rythme pour toutes les chansons, briquets pour les chansons tendres, cris et applaudissements après les passages les plus subversifs (critique des lecteurs du Figaro, de l'armée, de Thatcher...).</p> <p>Le public participe au chant : par exemple sur <i>En cloque</i>.</p>

Tableau 68 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Renaud au Zénith.

Le spectacle de Renaud est assez déroutant : à une mise en scène que l'on pourrait qualifier de théâtrale, planifiée, souvent illustrative de manière un peu puérile, avec un chanteur « costumé », un décor un peu daté de bas-fond portuaire surchargé d'accessoires, à une interprétation qui laisse peu de place à l'improvisation et à la variance performancielle, s'adjoignent un *ethos* assez conflictuel et une expressivité hétérodoxe.

Ce paradoxe entre un concert somme toute assez « sage » et une prise de parole qui se veut représentative des marginalités sociales pourrait vite virer à la facticité, à la pose. Pourtant il n'en est rien : la sobriété même de l'interprétation (unité timbrale un peu bruitée et rauque, phrasé et dynamique assez constants, euphémisation des procédés expressifs) induit l'émergence du sous-entendu, la non extériorisation du *pathos* étant contradictoirement la garante de son existence et de son authenticité. Le refus de l'étalage des sentiments est conforme au personnage qui affiche une forme d'insensibilité, de dureté, pour masquer sa vulnérabilité et sa tendresse dans un groupe social où elles peuvent sembler une faiblesse.

L'*ethos* est particulièrement ambigu : porte parole d'une catégorie sociale à laquelle il s'identifie par empathie, le « je » des chansons semble toutefois hésiter souvent entre le discours direct (du chanteur) et le discours rapporté (du personnage qu'il incarne). De plus, il présente un décalage assez symbolique par la ritualisation expressive qu'il pratique,

représentation plus iconique que réaliste du parlé populaire dont il intègre certes certaines typicités, mais avec une stylisation surplombante et en ménageant des incursions satiriques par des références culturelles extérieures au groupe qu'il veut représenter. Deux voix se superposent donc, à la fois dans le sémantisme textuel et dans la stylisation interprétative.

De même que porte-parole d'une tranche d'âge – qu'il est convenu d'appeler les jeunes – dans laquelle il s'inclut par un processus nettement égalitaire et un jeu sur l'enfance et l'adolescence dont il a conservé lui-même certaines caractéristiques physiques et un *ethos* conflictuel de révolte contre l'autorité (« vous êtes mes potes », souligne-t-il en proème), il la transcende toutefois par un recul désabusé, une position hiérarchisante de l'adulte au jugement désenchanté et pessimiste : le concert se termine de manière emblématique sur la chanson *Fatigué*, très curieusement puisque la tendance générale des spectacles est de choisir en clôture une chanson dynamique qui induit naturellement les applaudissements et le rappel.

Le jeu entre le consensuel et le conflictuel est tout aussi complexe : consensuel, il l'est par son personnage physique de « gentil voyou », de faux dur au regard attendri et attendrissant, par sa dégainé interprétative un peu stylisée, conflictuel il l'est par la violence subversive de certains de ses textes (prises de positions politiques courageuses : *Miss Maggie*, *Morts les enfants...*), par le désespoir qui affleure devant la conviction de l'impuissance face à l'injustice. Ce n'est pas parce que l'écriture et le phrasé infusent toujours une dose d'humour que la violence de la condamnation est anesthésiée.

Cette ambiguïté, à l'origine de nombreuses critiques suspectant une forme de duperie, peut être au contraire considérée comme une richesse qui donne profondeur à une œuvre plus complexe qu'il n'y paraît. La complicité évidente du public – et sa présence en force avec une affluence record de dix-huit mille spectateurs – ses cris et ses applaudissements aux passages les plus subversifs, sa participation vocale aux chansons plus tendres, ses rires, attestent une perception des différents niveaux.

Renaud présente donc l'exemple d'une véritable polyphonie. Il fait parler de manière concomitante plusieurs voix, ce qui permet une lecture à plusieurs niveaux et confère à son interprétation une réelle ambiguïté antiphrasique, masquant derrière l'affichage d'une stylisation humoristique les contradictions d'un moi partagé entre révolte et désespérance.

9.2.3.3.3 *Matthieu Chedid, concert de 2000 à L'Olympia.*

L'année 2000 est une année de consécration pour M, qui obtient deux Victoires de la musique : meilleur interprète masculin et meilleur spectacle de l'année – celui que nous allons étudier. S'y conjuguent la dualité du masque et du dévoilement, du dynamisme du *Rock* et des spécificités du phrasé, de l'ambiguïté de l'*ethos* et du jeu de l'identité.

- Enregistrement du 24 novembre 2000 à l'Olympia de Paris. Chant, guitare, grosse caisse, calebasse, kazoo : M. Batterie, percussions, ambianneur : Cyril Atef. Violoncelle électrique, basse, keuss-keuss : Vincent Segal. Platines et basse : Shalom. Flûte : Malik.
- Référence de l'enregistrement sonore : M, *Le tour de M*, Delabel, 2001 (2 CD).
- Référence de la vidéo : M, *Le tour de M*, Delabel, 2002 (DVD).
- Liste des chansons : Prélude, Je dis aime, Monde virtuel, Faut oublier, Souvenir du futur, L'Amour ma thématique, Le Mec hamac, La Fleur, Émilie 1000 volts, Onde sensuelle, Le Festival de connes, Au suivant, Le Complexe du Corn Flakes, Cardiac Danse, A celle qui dure, Close to me, La Pluie, Mama Sam, Bonoboo, Machistador, Nostalgic du cool, Je dis aime.

<p>Structure du concert</p>	<p>Alternance de chansons du premier album, <i>Le Baptême</i>, et du second, <i>Je dis aime</i>. Métissages entre style Rock, influences électro, musiques expérimentales et touches ethniques.</p> <p>Enclavement du concert, avec en initial et en final la chanson <i>Je dis aime</i>, mise en avant symbolique de la création du personnage médiatique (saut dans l'autre « moi », celui du personnage). L'image de la boucle se retrouve dans la polysémie du titre donné au DVD et à l'album <i>Live : Le tour de M</i>.</p> <p>Long prélude instrumental initial, qui installe l'atmosphère décalée, la déconnection de la réalité. Aspect expérimental, entre technologie et musique ethnique (ses trois musiciens sont issus du collectif de musique expérimentale Olympic Gramofon : Cyril Atef, Vincent Segal et DJ Shalom).</p> <p>Montée en dynamisme jusqu'à <i>Cardiac Danse</i>, jeu sur la transe, puis silence vocal, brusque adoucissement et intermède instrumental avec participation du public. Bruits feutrés (pluie), puis duo entre le public et une percussion. Enfin, reprise très tonique avec <i>Machistador</i>.</p> <p>Importance des <i>solis</i> instrumentaux, des préludes, des traitements du son : traitement de la voix et du son de guitare, par exemple utilisation d'une pédale Jam man et d'un micro avec <i>vocoder</i>.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle...)</p>	<p>Mise en scène assez kitch autour de la couleur rouge et du thème de la fleur (tapis rouge, pieds de micro avec épines, fleurs géantes, plantes grimpantes...).</p> <p>Symbole -M- qui surplombe la scène.</p> <p>Déguisement : coiffure gominée en M, redingote rouge, pantalon sombre rayé, kazoo autour du cou.</p> <p>Interférence de deux gestuelles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Organisée autour du jeu de la guitare, une gestuelle très dynamique (sauts, danses ponctuelles, transe Rock – se roule sur le dos, joue de la guitare avec les dents...). L'ensemble avec un excès parodique. - Une gestuelle un peu satanique : profil avec dos rond, silhouette repliée, tire la langue, aspect un peu contrefait de Quasimodo. <p>Regard direct, assuré.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Effets expressifs vocaux : voix haute en <i>falsetto</i>, avec sauts de tessiture, passages en voix de tête, jeu sur l'androgynie. Contrastes entre une voix aiguë harmonique et ponctuellement des syllabes en voix gutturale. Nombreux cris, souvent à l'extrême aigu, puis se terminant par un glissement vers le grave en voix gutturale.</p> <p>Timbre très détendu, avec une forte consommation d'air : présence plus ou moins importante de souffle sur l'émission vocalique, expulsion d'air après les groupes vocaliques. Mais le registre aigu donne une large dominante harmonique au timbre, très clair. Les consonnes sont fortement euphémisées.</p> <p>La précision des positions rythmiques, la netteté des attaques (normales ou en coup de glotte), l'absence globale de tenue des notes, confèrent un aspect très tonique au phrasé. Les hauteurs de notes ne sont pas maintenues mais se terminent par un glissement intonatif descendant.</p> <p>Le <i>vibrato</i> est totalement absent à l'exception de quelques passages ponctuels : par exemple sur la dernière syllabe de « je dis aime », à l'aigu (Sol # 3) en voix de tête</p>

	<p>et nuance <i>pianissimo</i>, exprimant une fragilité.</p> <p>Le <i>pathos</i> est rendu ambigu par l'oxymore entre la musique au dynamisme Rock et la voix et le phrasé ; entre le jeu de la transe et le décalage parodique, superposant énergie, rythmicité musicale et fragilité.</p> <p>Déconnexion du réel par la bizarrerie, création d'une émotion duelle qui tient du comique et du sentimental, de l'ambivalence de l'équivoque et du second degré.</p> <p>Le jeu de l'ambiguïté est soutenu aussi par la réitération des jeux de mots, des formules allitératives, qui « déguisent le texte » comme le chanteur se déguise lui-même (M/aime, ma thématique/mathématique, sang pour sang/cent pour cent, mec hamac, festival des connes...), et par le gout de la reprise décalée (<i>Au suivant</i> de Jacques Brel, ou <i>Close to me</i> de The Cure, en style <i>hardcore</i>).</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p>Jeu sur l'équivoque de la double identité : M, personnage aux facéties volontiers puérides, et dévoilement masquée du <i>moi</i> réel de Matthieu Chedid, souvent par la parodie et en creux (parodie du macho dans <i>Machistador</i>).</p> <p>Importance du déguisement, qui paradoxalement cache et dévoile, protection et tremplin à l'expression du <i>moi</i>.</p> <p><i>Ethos</i> à la fois totalement ritualisé, hiérarchisé dans la conduite du rôle qu'il veut faire jouer au public et conflictuel (non pas par l'agressivité mais par la recherche de bizarrerie), mais totalement antiphrasique par sa surimpression parodique qui le détruit au moment même où il s'élabore et donc laisse affleurer son contraire.</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes peu nombreux.</p> <p>Séquence d'ouverture : long prélude instrumental, puis arrivée sur scène du chanteur et interprétation de la chanson enchâssante.</p> <p>Séquence de fermeture : remerciements, félicitations au public, dynamisation du public (avant la réitération de la chanson enchâssante).</p> <p>Fonctions : conative : incitations à la participation, apostrophes (« on bouge », « tous ensemble », « on va montrer qu'à Paris on est les meilleurs », « faites péter l'Olympia »...).</p> <p>Modalités de l'adresse : « on », « vous », « les jeunes » (forme de hiérarchisation).</p> <p>Public très actif, participatif (vient danser sur scène, danse dans la salle, chante, crie, participe au jeu sonore – pluie, <i>Mama Sam</i>...).</p> <p>Complicité avec le public sur le jeu de l'implicite et du décalage.</p>

Tableau 69 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Matthieu Chedid à L'Olympia.

Le concert intègre une part d'improvisation instrumentale et vocale et de nombreuses variantes par rapport aux enregistrements en studio, propices à une mise en éveil de la curiosité et de la complicité du public qui, par certains aspects, participe de la création. Il s'agit d'une forme de jeu responsorial qui se double, selon l'interprète, d'une prise de recul implicite, d'un partage consensuel du second degré : « On joue toujours un jeu très complice. Je joue la *Rock star* et eux le public hystérique. C'est un peu comme un jeu de rôle⁹⁶⁴ ». Jeu de

⁹⁶⁴ CHEDID, Matthieu, « Souvenir du futur », dans : *Chorus, les cahiers de la chanson*, n°48, été 2004. Propos recueillis par Philippe Richard. Dossier -M-, p. 107.

rôle qui contradictoirement n'exclut pas l'authenticité, malgré une expression vocale initiée sans doute par une recherche un peu factice de bizarrerie et donc un déguisement supplémentaire. Ce phrasé spécifique s'avère en fait, avec l'acquisition de sa maîtrise et l'appropriation de ses capacités, une voie pour lever le masque, non pas en oblitérant sa stylisation, mais en intégrant le travestissement de manière antiphrasique comme exposition paradoxale du « moi » : « Plus je suis déguisé, plus je suis moi⁹⁶⁵ ». Il s'agit de ne pas chercher ce qui est caché derrière le déguisement, mais d'intégrer le déguisement comme étant lui-même une forme de dévoilement et un aveu.

9.2.3.3.4 *La dualité identitaire et les jeux de l'inversion antiphrasique dans les performances du troisième réseau*

Les concerts illustrant notre troisième réseau tendanciel mettent donc en évidence le dualisme, la double identité, le jeu entre le personnage et l'individu, entre l'affiché et le sous-entendu. Dualité d'ailleurs revendiquée par les interprètes : Gainsbourg (ou Gainsbarre) l'évoque avec une souffrance évidente dans la chanson *Docteur Jekyll et Monsieur Hyde* : « Dr Jekyll avait compris / Que c'était Hyde qu'on aimait en lui ». Le double tuant Jekyll pour devenir, non sans autodérision, le Hyde objet médiatique et sulfureux. Thème repris par Renaud dans sa chanson *Docteur Renaud Mister Renard* :

« Renaud souffre de tous les maux / Qui accablent ce monde barbare / Il porte les croix sur son dos / Des injustices les plus notoires // Renard, désabusé, se marre / Se contrefout de ce bazar / Le monde peut crever bientôt / Renard s'en réjouirait plutôt ».

Dans une autre tonalité, nous avons vu que M (et Matthieu Chedid) joue de cette double identité : « M mon fantasque, colle à mes basques » (chanson *Je me démasque*). Mais derrière sa guitare « bouclier », selon sa formule (on songe évidemment à Georges Brassens), comme la pathétique et provocatrice mise en scène des cigarettes et du briquet de Gainsbourg, l'authenticité existe – aussi bien qu'à travers le jeu du déguisement, que l'on retrouve par exemple chez Michel Polnareff. Cet *ethos* ambivalent, bien loin de se cantonner dans la mystification, l'imposture ou le faux semblant, éveille le *pathos* et suscite la complicité, car il se vit comme symbole de vulnérabilité et comme suprême dévoilement.

Les interactions du public dans les trois concerts attestent de l'efficacité de cette dualité. Comme le souligne M, on peut dire que le public, malgré la mise en scène d'un personnage tout de même un peu factice, « entre dans le jeu » sans toutefois « être dupe ». Il assure sa part du spectacle et, en répondant à la demande, il permet d'établir une complicité au second degré : public « mauvais garçon » de Renaud, public de rockeurs de M, public très affranchi de Gainsbourg ? Non évidemment, mais public qui participe de la mise en scène du chanteur qu'il vient écouter, tout en partageant d'individu à interprète une forme de *pathos* induite par les failles, les fragilités.

Ce sont donc bien les valeurs de l'inversion antiphrasique qui président à l'interprétation de ces chanteurs. Il s'agit pour ainsi dire de « lire à travers les lignes », de percevoir à travers le conflictuel le consensuel (ou l'inverse), à travers la quotidienneté l'extrême ritualisation (ou l'inverse), à travers la mise en scène directive, hiérarchisante et collective, l'adresse individuelle et émouvante.

L'humour est un des éléments forts de ce renversement – humour au sens premier du terme, c'est-à-dire rupture de l'équilibre dans les « humeurs » – à ne pas confondre

⁹⁶⁵ *Ibid.*

évidemment avec une fantaisie superficielle. Toujours teinté de spleen, il tend à « masquer un rapport qu'il laisse volontiers en filigrane : celui de l'impuissance humaine face à un univers sinon hostile, du moins incompréhensible⁹⁶⁶ ». Associé, selon Jean Paul, à une « dérision infinie », il « transformerait la mélancolie en plaisanterie par l'effet supérieur d'un moi parodique⁹⁶⁷ » – humour, autodérision, parodie, autant de voies d'accès au dédoublement du moi. Marc Robine constate que « Renaud est l'un des rares à avoir réussi – à l'instar d'un Brassens et d'un Perret – à faire passer les choses les plus graves sans jamais se départir de son humour⁹⁶⁸ » (notons au passage que ces trois interprètes appartiennent à notre troisième réseau tendanciel). Mais si, comme le souligne Marc Robine, l'humour n'exclut par l'expression de « choses graves », il n'induit pas une pragmatique, contrairement à la satire et à la critique du premier réseau tendanciel. Il préside plutôt à une forme de non engagement dans la société, puisqu'il s'accompagne d'une vision un peu absurde du monde. Protection contre les émotions et les souffrances, il est selon Sigmund Freud une forme de défense contre les contradictions du monde extérieur. À travers tous les jeux de l'apparence, la tonalité profonde des chanteurs de ce troisième réseau serait bien celle d'un pessimisme désabusé dont l'humour n'est pas le seul moyen d'expression, mais qui se retrouve aussi bien dans la ritualisation pathétique du phrasé de Michel Jonasz, triste Mister Swing (« la musique a toujours été pour moi une question de déchirure. Peut-être dans ma tête, *musique égale-t-elle on pleure*⁹⁶⁹ »), dans la tonalité de *crooner* désenchanté de Charles Dumont, dans le jeu paradoxal de l'intime exposé de Benjamin Biolay. La contradiction et l'ambiguïté première ne réside-t-elle pas d'ailleurs dans le choix même du métier d'interprète, pour ces chanteurs pour lesquels il ne relevait sûrement pas de l'évidence, contrairement à ceux de notre premier réseau ? Que n'a-t-on pas dit sur les débuts difficiles et timides de nombre d'entre eux sur scène (Georges Brassens, Michel Jonasz, Serge Gainsbourg, Vincent Delerm...), de leurs personnalités plutôt introverties qui, par une inversion antiphrasique, choisissent finalement un des rôles les plus exposés médiatiquement, même s'ils le jouent en partie masqués.

9.2.3.4 Conclusion : de l'écoute directe aux paradoxes de l'écoute acousmatique

Loin de nous l'ambition d'avoir fait une étude exhaustive des performances que nous avons analysées par le biais de la typologie interprétative et de l'*ethos* qui lui est associé. Nous avons écarté les aspects proprement médiatiques, sociologiques et même économiques non négligeables puisque, comme le souligne Edgar Morin, le spectacle « est aussi un phénomène d'industrie culturelle », ce qui ne veut pas dire un phénomène à discréditer, puisque s'y joue « la mise en œuvre concurrente de processus de standardisation et d'individualisation [...], la contradiction fondamentale et stimulante entre production et création⁹⁷⁰ ».

Les interprètes de notre corpus et notre perspective d'étude nous incitent à analyser davantage l'aspect d'individualisation et de création, tout en les inscrivant toutefois dans un

⁹⁶⁶ LAMBOTTE, Marie-Claude, « Humour », dans : BIASI, Pierre-Marc de (éd.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, p. 380.

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ ROBINE, Marc, « Rebelle, vivant et debout », dans : *Chorus, les cahiers de la chanson*, n°13, Automne 1995. Dossier : Renaud, p. 93.

⁹⁶⁹ JONASZ, Michel, « La patiente conquête de la liberté », dans : *Chorus, les cahiers de la chanson*, n°52. Propos recueillis par Marc Legras. Dossier : Michel Jonasz, p. 106.

⁹⁷⁰ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*, n° 6 : Chansons et disques, 1965, p. 3.

réseau tendanciel qui met en évidence des focalisations et des choix communs. Il ne s'agit pas d'une standardisation, mais tout de même d'une orientation sélective vers un public spécifique, d'une forme de « contrat de communication⁹⁷¹ » adressé à une communauté relativement homogène et cohérente.

Si nous avons étudié l'interprétation enregistrée comme objet complexe, carrefour de paramètres à la fois complémentaires et contradictoires, combien l'est aussi le concert :

« Le tour de chant est une exhibition totale, où l'artiste fait valoir, non seulement sa voix, mais son être physique et ses dons mimétiques [...]. Ceci nous montre la plasticité protoplasmique de la chanson, elle peut se faire accompagnatrice de la danse ou médiation pour une exhibition mimico-théâtrale. Sa musique l'entraîne vers la danse, ses paroles l'entraînent vers le théâtre, et l'ensemble musique-parole est plus que danse-théâtre, quelque chose qui a réalité moléculaire⁹⁷² ».

Évidemment, des éléments de cette réalité moléculaire nous échappent dans l'étude des concerts enregistrés, fussent-ils filmés : sélection, montage, ils ne nous arrivent pas bruts mais déjà orientés par des choix – ce qui n'implique pas l'illégitimité de leur étude, pas plus que la stylisation technologique de l'enregistrement discographique celle de l'analyse de la voix.

Pour le public ou l'auditeur, l'écoute en concert et l'écoute du disque diffèrent sensiblement, avec des perspectives très diverses selon les interprètes : certains, nous l'avons vu, s'éloignent systématiquement de l'enregistrement en studio pour insuffler dans chaque interprétation une recreation, d'autres se rapprochent au plus près de l'interprétation du disque qui devient référence : la stratégie de captation du public est alors foncièrement différente, l'une s'inscrivant dans l'effet de surprise et l'éveil de la curiosité, voire la provocation, l'autre dans la séduction de la répétition à l'identique. Mais dans tous les cas, le spectacle infuse une notion de risque qui transcende la perfection du studio en véhiculant une émotion différente. Nous avons vu que l'enregistrement en studio est aussi un puissant vecteur d'émotion ; contrairement à l'idée reçue, la technique participe de l'exaltation de l'émotion plutôt qu'elle ne l'anesthésie, mais elle n'est pas liée alors au hasard, à l'imprévu, au surgissement de l'inattendu.

Les autres rapports entre les deux types d'écoute sont moins distendus qu'il n'y paraît. L'écoute acousmatique serait-elle une simple démarche individuelle, opposée au rite de socialisation du concert ? Paul Zumthor la définit plutôt comme « une identification solitaire avec le modèle proposé⁹⁷³ ». Ainsi, ne pourrait-elle pas être, paradoxalement, un acte de socialisation, d'intégration à une communauté virtuelle à laquelle l'auditeur se relie implicitement ? Elle relève de la même démarche fondamentale (l'auditeur du disque est souvent le même que celui du concert) que l'assistance à un concert, démarche toutefois transmutée dans le monde du réel.

L'autre paradoxe est celui de la présence charnelle d'un corps virtuel dans l'écoute individuelle⁹⁷⁴ : si la présence corporelle de l'interprète est fondamentale dans la performance, l'écoute acousmatique, dissociant les perceptions visuelles et auditives, annihile-t-elle pour autant cette présence ? Pierre Schaeffer, à qui nous avons emprunté le terme « acousmatique »,

⁹⁷¹ CHARAUDEAU, Patrick, « Contrat de communication », dans : CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002, p. 138.

⁹⁷² MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*, n° 6 : Chansons et disques. 1965. p. 3.

⁹⁷³ ZUMTHOR, Paul, « Chansons "médiatisées" », dans : *Études Françaises*. Vol. 22, n° 3, 1986, p. 19.

⁹⁷⁴ CHABOT-CANET, Céline, « La voix enregistrée dans la chanson française contemporaine : présence charnelle d'un corps virtuel », dans : LEBRUN, Barbara (éd.), *Chanson et Performance. Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*. Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2013, p. 21-33.

souligne le pouvoir physique déjà utilisé par Pythagore de la voix « inoriginée », en citant Jacques Copeau, qui souligne les spécificités de la voix radiophonique :

« Ce ton modéré, ce ton discret et tout intime où s'insèrent les moindres inflexions de voix, les moindres nuances d'une sensibilité et jusqu'aux moindres tics d'une personne, si bien que l'auditeur croira, au bout d'un peu de temps, connaître le personnage qui lui parle mieux que s'il avait vu son visage [...]. Privée de visage, privée de l'autorité du regard, privée de mains et de corps, la voix de celui qui parle n'est pas désincarnée. Au contraire. Elle traduit l'être avec une fidélité extrême. Elle le traduit même avec indiscretion⁹⁷⁵ ».

Et Pierre Schaeffer conclut : « Est-il nécessaire d'ajouter que de tels propos s'appliquent et plus subtilement encore aux musiciens et à la musique ? ».

Sans présence physique ni support visuel associé, le son libéré de sa corporalité n'est paradoxalement pas désincarné, bien au contraire. L'écoute « de bouche à oreille », pour reprendre la formule de la citation précédente, l'effet de cadrage et de grossissement mis en évidence par Pierre Schaeffer – « On a gagné [...] : le grossissement, d'une part, qui consiste à entendre le son "plus grand que nature", et le cadrage, d'autre part, qui consiste à "découper" dans le champ auditif un secteur privilégié » – favorisent une véritable proximité. « Le micro n'ajoute rien au son, mais il le capte comme le ferait une écoute insolite⁹⁷⁶ ».

Écoute insolite, mais aussi indiscreète et intime, qui focalise l'attention de l'auditeur sur le timbre et les processus interprétatifs, mettant en avant des paramètres jusqu'alors périphériques, liés à la spécificité corporelle du chanteur, spécificité dont nous avons approfondi l'analyse. La virtualité de la présence corporelle ne se borne pas d'ailleurs à cet aspect. Catherine Sauvage citée par Boris Vian affirme : « Au micro, les gestes doivent en quelque sorte passer dans la voix⁹⁷⁷ ». Les jeux de la spatialisation s'ajoutent aux gestes vocaux pour intégrer d'une certaine manière la gestuelle du chanteur au cœur de la voix enregistrée. Grâce au micro, « à l'artiste s'offre [...] le moyen d'une manipulation de l'espace, d'une dramatisation de la proximité et de l'éloignement ; d'une danse du corps avec sa voix⁹⁷⁸ », affirme Paul Zumthor. Ce jeu de la spatialisation, caractéristique de la performance scénique, peut se trouver ainsi intégré sur ce que William Moylan appelle la « scène virtuelle⁹⁷⁹ » de l'enregistrement vocal, où la technique mime le déplacement physique du chanteur jusqu'à opérer une véritable mise en scène du son.

L'écoute acousmatique initie donc aussi une forme de « corps à corps » entre l'interprète et l'auditeur, que l'absence de support visuel ne neutralise pas. Dans cette perspective, l'audition peut être assimilée (comme le concert) à une interaction duelle dans laquelle chanteur et auditeur confrontent les deux faces de leur individualité : la face négative du territoire intime et corporel et la phase positive et narcissique. L'interprète, à travers l'enregistrement, exalte sa face narcissique, mais laisse aussi, consciemment ou inconsciemment, sourdre sa face intime au travers de la voix ; l'auditeur du disque, isolé, contrairement à ce qu'il se passe lors des performances grégaires et collectives du concert, n'a plus à ménager son moi narcissique et public, l'image valorisante qu'il doit élaborer et imposer aux autres. L'environnement social

⁹⁷⁵ COPEAU, Jacques, *Dix ans d'essais radiophoniques*. Cité par : SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*. Nouvelle édition (1^{re} édition : 1966). Paris : Seuil, coll. « Pierre vive », 1998, p. 89.

⁹⁷⁶ SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*. Nouvelle édition (1^{ère} édition : 1966). Paris : Seuil, coll. « Pierre vive », 1998. Chap. 3 : « Capter les sons », p. 80-81.

⁹⁷⁷ SAUVAGE, Catherine, *Regards neufs sur la chanson*. Cité par : VIAN, Boris, *En avant la zézique*. Paris : Le Livre de poche, 1997, p. 107.

⁹⁷⁸ ZUMTHOR, Paul, « Chansons "médiatisées" », dans : *Études Françaises*. Vol. 22, n° 3. 1986. p. 16.

⁹⁷⁹ MOYLAN, W., *The Art of Recording*, 1992. Cité par : HAINS, Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact », dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 1 : *Musiques du XX^e siècle, op. cit.*, p. 923.

n'impose plus une ritualisation collective comme pendant le spectacle. La voix touche directement au cœur le corps de l'auditeur :

« Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières. Le son s'engouffre, il est le violeur [...]. Il n'y a pas d'étanchéité de soi à l'égard du sonore, le son touche illico le corps comme si le corps se présentait devant le son plus que nu⁹⁸⁰ ».

Et, contrairement au concert, l'oreille dans l'écoute acousmatique est le seul vecteur de perception. La face négative se trouve donc livrée à l'émotion de l'écoute, sans méfiance, sans protection, en toute vulnérabilité, ceci d'autant plus que, comme le fait remarquer Roland Barthes, la voix n'est jamais neutre :

« Il n'y a aucune voix humaine au monde qui ne soit objet de désir – ou de répulsion : il n'y a pas de voix neutre [...]. Tout rapport à une voix est forcément amoureux⁹⁸¹ ».

« Je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou celle qui chante ou qui joue et [...] ce rapport est érotique, mais nullement "subjective" (ce n'est pas en moi le "sujet" psychologique qui écoute ; la jouissance qu'il espère ne va pas le renforcer – l'exprimer –, mais au contraire le perdre)⁹⁸² ».

N'est-ce pas cette perte du moi, cette dilution de l'identité que l'auditeur de la voix enregistrée recherche, cette rencontre fusionnelle avec le corps du chanteur auquel il s'identifie au point de ne plus le percevoir comme un corps distinct du sien propre ?

⁹⁸⁰ QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*. Paris : Calmann-Lévy, 1996.

⁹⁸¹ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », *op. cit.*, p. 247.

⁹⁸² BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *op. cit.*, p. 244.

9.3 Vers une typologie des interprétations : taxinomie et élaboration de modèles paradigmatiques

9.3.1 Introduction : de la pertinence d'une typologie

L'orientation vers une typologie comporte évidemment une part de risque – la notion de classification absolue ne pouvant exister pour les sciences humaines – mais au cours de notre étude, il nous est paru évident, comme le souligne A.-P. Merriam, cité par Jean-Jacques Nattiez, que « toute description est fondée sur une comparaison implicite⁹⁸³ », et qui dit comparaison, c'est-à-dire mise en évidence des caractéristiques communes et des variations, implique catégorisation.

Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino posent le problème spécifique à la classification musicale dans l'article *Typologie et universaux* :

« On peut se demander si l'art et la musique en particulier, art de l'ineffable, ne restent pas le dernier réduit où se maintient la conception d'une humanité considérée comme "un empire dans un empire" et qu'il serait sacrilège de soumettre aux procédures scientifiques de classification⁹⁸⁴ ».

Les deux musicologues établissent une comparaison avec la linguistique qui, depuis des années, travaille dans l'optique de la typologie et des universaux. La problématique des universaux ne concerne évidemment pas notre approche, au corpus générique restreint, mais celle de la typologie reste posée.

Certes, nous avons essentiellement travaillé sur les singularités expressives de chaque interprète, mettant au cœur de notre approche la spécificité intimement liée à l'irréductible originalité vocale de chacun, mais cela ne doit pas exclure l'émergence de tendances communes.

« On en reste à la conception selon laquelle toute généralisation est impossible parce qu'on pourrait toujours trouver un contre-exemple à lui opposer, alors que le contre-exemple doit seulement conduire à une typologie⁹⁸⁵ ».

Typologie donc, mais à partir de quels paramètres ? Nous avons choisi ceux des techniques expressives, des visées, de l'*ethos* et du rapport au public, choix évidemment subjectif et qui peut donc être remis en cause, mais même dans les disciplines scientifiques, les classements

⁹⁸³ MERRIAM, A.-P., « On Objections to Comparison in Ethnomusicology », dans : *Cross-Cultural Perspectives on Music*, R. FALCK et T. RICE (éd.), Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1982, p. 174-187. Cité dans : MOLINO, Jean et NATTIEZ, Jean-Jacques, « Typologie et universaux ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud – Cité de la musique, 2007, p. 354.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 353-354.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 353.

ne sont ni uniques, ni absolus. Comme le souligne Roland Barthes, « l'option taxinomique implique une option idéologique : il y a toujours un enjeu à la place des choses : *dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es*⁹⁸⁶ ». Pour le classement rhétorique, il insiste sur les « flottements taxinomiques » inévitables. Tout classement comporte donc une part de subjectivité et notre orientation dans notre ligne méthodologique se situera à nouveau à la confluence de l'objectif et du subjectif. Il nous faut ainsi en préliminaire souligner que notre approche taxinomique n'a rien d'un absolu.

Roland Barthes distingue la double approche que la rhétorique a du « plan » :

« Deux options sont possibles : ou bien l'on considère le "plan" comme une "mise en ordre" (et non comme un ordre tout fait), comme un acte créatif de distribution des matières, en un mot un travail, une structuration [...] ; ou bien l'on prend le plan dans son état de produit, de structure fixe [...] ; ou bien c'est un *dispatching* de matériaux, une distribution, ou bien c'est une grille, une forme stéréotypée. En un mot, l'ordre est-il actif, créateur, ou passif, créé ?⁹⁸⁷ ».

En élargissant le propos, entre création et réification, toute « mise en ordre » peut aussi osciller de la fixité à la fluidité. Nous ne rechercherons pas l'enfermement de chaque interprète dans une catégorie, mais nous privilégierons les réseaux tendanciels, une forme de classement qui n'exclut pas une certaine porosité, une mouvance dans les lignes, qui intègre à la fois des parentés significatives et des marges de singularité. Nous établirons un système processuel plutôt qu'une classification figée, intégrant les possibilités d'évolution des interprètes.

⁹⁸⁶ BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 195.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 196.

9.3.2 Typologie par réseaux tendanciels

	Réseau tendanciel 1 : EMPHASE INTERPRÉTATIVE	Réseau tendanciel 2 : EUPHÉMISME INTERPRÉTATIF	Réseau tendanciel 3 : ANTIPHRASE INTERPRÉTATIVE
Pôles attractifs	DIRE PLUS Emphase, hyperbole, contraste.	DIRE MOINS Euphémisme, anaphore, homogénéité.	DIRE AUTRE CHOSE Ambiguïté, paradoxe, dédoublement.
Caractéristiques interprétatives dominantes	<ul style="list-style-type: none"> - Emphase articulatoire et intonative (renforcement intonatif, attaques...) - Focalisation et mise en relief sémantique. - Hétérogénéité, amplification des contrastes et conjonction des extrêmes (dynamique, <i>staccato/legato</i>...). - Variabilité rythmique (<i>rubato</i>, débit, tenues, irrégularité des pauses). - Surimpression paralinguistique ponctuelle et diversifiée. - <i>Vibrato</i> et <i>tremolo</i> émotifs liés au <i>pathos</i>. - Variabilité et distorsion du timbre. 	<ul style="list-style-type: none"> - Euphémisme articulatoire et intonatif (relative économie de moyens). - Homogénéité et constance interprétatives et timbrales. - Régularité du rythme, périodicité isochrone. - Expressivité paraphrasique, redondante par rapport à l'œuvre abstraite. - Prédominance mélodique : renforcement vocalique, <i>legato</i>, <i>vibrato</i> lié à la mélodicité. 	<ul style="list-style-type: none"> - Surimpression paralinguistique constante et identique : humour, dérision, plainte... - Expressivité antiphrasique - Cohabitation entre isochronie un peu parodique et irrégularité rythmique. - Forte spécificité phraséique (constante pour chaque interprète). - Utilisation courante du <i>staccato</i>. - Absence de <i>vibrato</i> et de <i>tremolo</i>.
Taux de variation	Important taux de variance interprétative : <ul style="list-style-type: none"> - interne à la chanson - généralement dans la réinterprétation. Liberté par rapport à la partition et à l'enregistrement studio.	Faible taux de variation interprétative au sein de la chanson et dans la réinterprétation. Variations agogiques et respect de la partition.	Faible taux de variance interprétative dans la chanson. Cohabitation, selon les interprètes, de la variation ou de la non-variation dans la réinterprétation.

Degré d'insertion du bruit	<ul style="list-style-type: none"> - Timbre-qualité : insertion récurrente des effets expressifs bruités (souffle, timbre bruité, respirations sonores, <i>Fry</i>, voix gutturale, érailement...). - Le bruit est parfois constitutif du timbre identité du chanteur. 	<ul style="list-style-type: none"> - Timbre constitutif mélodique ou bruité selon le chanteur. - Ajout d'effets expressifs bruités limité. Refus du bruit au profit de la mélodicité. 	Très variable selon le chanteur.
Insertion du parlé	Porosité entre parlé et chanté, goût pour l'hybridation, insertion du parlé ritualisé. Utilisation de toutes les modalités d'énonciation. Contrastes entre parlé et chanté.	Pratique d'insertions du parlé limitée et secondaire.	Insertion du parlé proche du conversationnel. Fréquente surimpression de la prosodie de la parole.
Esthétique	Esthétique de la tension et du contraste. Dominance : théâtralisation.	Cohésion, synthèse, réitération et redondance. Dominance : mélodico-rythmique.	Surimpression, ambiguïté, second degré. Dominance : polyphonique* ou connotative.
Exemples d'interprètes	Jacques Brel, Léo Ferré, Juliette Gréco, Jacques Higelin, Diane Dufresne, Leny Escudero.	Charles Trenet, Charles Aznavour, Maxime Le Forestier, Alain Souchon, Serge Lama, Yves Duteil.	Georges Brassens, Serge Gainsbourg, Boby Lapointe, Renaud, Michel Jonasz, Vincent Delerm.

Tableau 70 : Tableau de typologie par réseaux tendanciels.

* Le terme « polyphonique » est employé dans son sens linguistique défini précédemment.

Nous rappelons que la notion de réseau tendanciel dominant n'est pas exclusive et que chaque interprète peut intégrer en trait secondaire des éléments d'un autre réseau. Il ne s'agit pas de classes étanches, mais de pôles attractifs privilégiés.

D'autre part, le choix des exemples tient compte de la diversité individuelle au sein des mêmes réseaux tendanciels : toute catégorisation opère une tension entre la recherche de points communs et la conscience d'une spécificité individuelle. Notre typologie par réseaux tendanciels se veut à la fois susceptible de poser des paramètres communs et d'intégrer la marge de singularité de chaque interprète. Enfin, le tableau reste ouvert (tout interprète extra-corpus peut y être intégré) et a vocation inclusive, notre corpus étant suffisamment diversifié pour autoriser une taxinomie à portée générale pour l'ensemble générique.

9.3.3 Typologie par visées sémiologiques et caractéristiques de l'ethos

	Réseau tendanciel 1	Réseau tendanciel 2	Réseau tendanciel 3
<i>Ethos</i>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ethos</i> à tendance conflictuelle, parfois polémique, y compris dans l'interaction. - Stylisation marquée, voire ritualisée. - <i>Ethos</i> à tendance hiérarchisante par affirmation d'une personnalité, par autorité artistique ou charismatique. <p>Equivalence/assimilation entre le propos et l'interprète.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ethos</i> à dominante consensuelle et interaction coopérative. - <i>Ethos</i> normatif à stylisation discrète. - <i>Ethos</i> à tendance égalitaire, malgré une forme d'autorité artistique et charismatique. <p>Accord entre le propos et l'interprète.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ethos</i> paradoxal - <i>Ethos</i> volontiers transgressif, qui joue sur le conflictuel et le consensuel. - <i>Ethos</i> à ritualisation masquée. - Synthèse ambiguë du hiérarchisant et de l'égalitaire. <p>Décalage ou légère distanciation entre le propos et l'interprète.</p>
<i>Pathos</i>	Exacerbation d'un <i>pathos</i> explicite.	Discrétion du <i>pathos</i> interprétatif.	<i>Pathos</i> implicite, non contextuel et uniforme (malgré un refus apparent).
Visées et stratégies de captation	<p>Élucider, transmettre, émouvoir.</p> <p>Visées pragmatiques : faire évoluer le public.</p> <p>S'adresse à un « tu » différent, individuel.</p> <p>Persuader (<i>probare</i>), convaincre.</p>	<p>Pas de volonté pragmatique. Jouissance immédiate.</p> <p>Représenter le public.</p> <p>S'adresse à un « tu » proche, collectif.</p> <p>Concilier (<i>conciliare</i>), faire plaisir (<i>delectare</i>).</p>	<p>Portée critique, mais qui ne débouche pas sur une volonté pragmatique : assimiler le public.</p> <p>S'adresse à un autre « moi ».</p> <p>Éveiller la complicité et la connivence.</p>

Tableau 71 : Tableau de typologie par visées sémiologiques et caractéristiques de l'ethos.

9.3.4 Profils interprétatifs et interférences de réseaux : traits dominants et secondaires

La notion de réseau tendanciel permet d'inclure dans la typologie une forme de porosité entre les trois catégories : il ne s'agit pas de remettre en cause une classification, mais bien de lui conférer une flexibilité qui respecte la complexité de son objet et refuse une rigidité schématisante. Pour mettre en évidence ces incursions ponctuelles dans un réseau secondaire, nous utiliserons un schéma reprenant les caractéristiques essentielles de chaque réseau tendanciel, en opérant des regroupements sur le phrasé et la rhétorique vocale, les esthétiques, l'*ethos*, le *pathos* et les visées interprétatives :

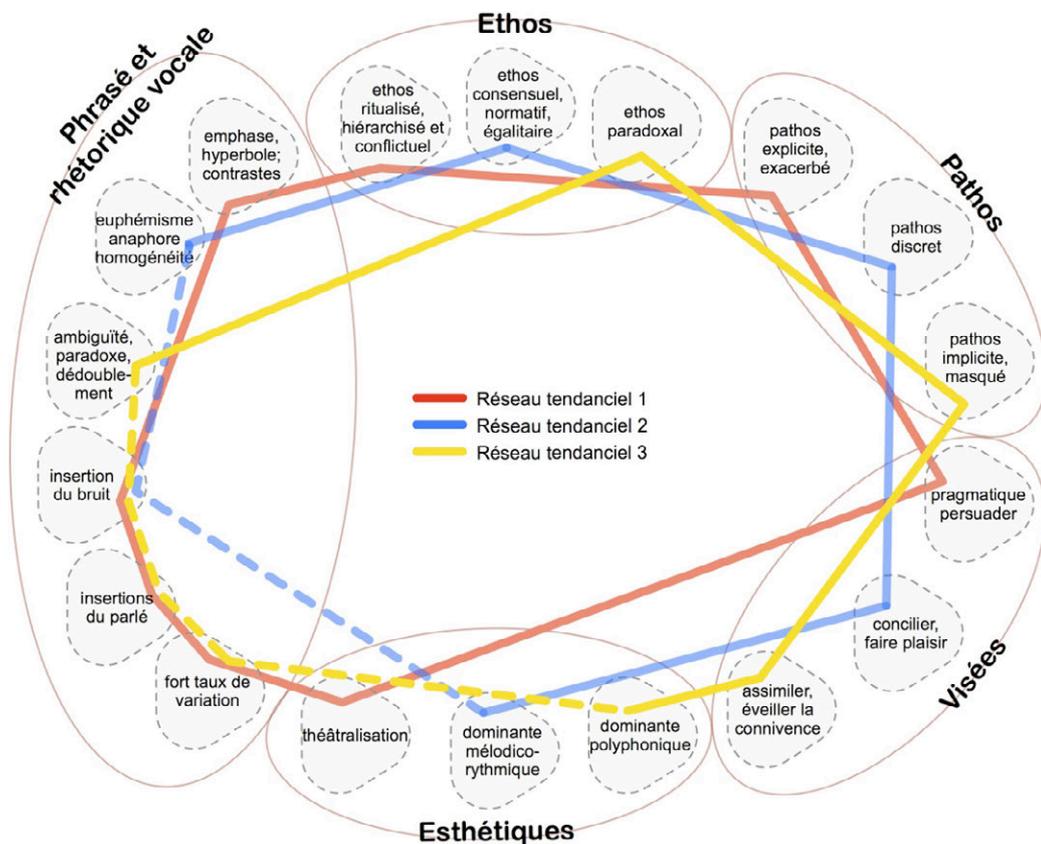


Figure 418 : Schéma reprenant les principales caractéristiques des trois réseaux tendanciels, regroupées selon cinq catégories (phrasé et rhétorique vocale, *ethos*, *pathos*, visées, esthétiques). Les trois lignes de couleurs réunissent les traits caractéristiques d'un même réseau, même s'ils ne sont pas systématiquement tous rassemblés chez chaque chanteur du réseau (rouge : réseau tendanciel 1 ; bleu : réseau tendanciel 2 ; jaune : réseau tendanciel 3).

Certes, chaque chanteur s'inscrit de manière prioritaire dans un réseau spécifique, mais il peut aussi emprunter en caractère secondaire l'un des paramètres d'une autre catégorie. Il n'existe pas alors à proprement parler une zone d'intersection entre l'ensemble de deux réseaux, mais de l'annexion en élément accessoire d'une caractéristique d'un autre groupe, sans que cela n'entraîne une adoption des autres caractéristiques du réseau. En fait, les traits

secondaires trouvent souvent paradoxalement leur origine dans un renforcement des caractéristiques initiales du réseau originel et ne présentent qu'une modification marginale de la sémiologie.

Ainsi, dans les exemples de notre tableau, si Juliette Gréco intègre tous les éléments typologiques du premier réseau, nous devons noter toutefois une récurrence du sous-entendu qui évoque une inflexion vers le troisième réseau. En fait, ce jeu de l'implicite est induit par une théâtralisation exacerbée et une recherche du renforcement de l'*ethos* hiérarchisant en incluant une notion d'intellectualisation et de mystère.

De même, Diane Dufresne, exemple emblématique de l'exacerbation du *pathos* par la cohabitation des extrêmes, est amenée à intégrer en antithèse, avec les effets bruités, le parlé et le crié, un haut degré mélodico-rythmique qui constitue un élément de porosité avec le deuxième réseau sans pour autant en adopter aucune des caractéristiques sémiologiques ou de l'*ethos*.

Quelques chanteurs du deuxième réseau glissent aussi dans certaines de leurs chansons vers une dramatisation du phrasé qui, certes limitée et non aussi exacerbée que dans le premier réseau, induit un jeu expressif plus théâtralisé comme Serge Lama ou Charles Aznavour.

L'exemple de Charles Trenet est particulièrement intéressant : réunissant les caractéristiques du deuxième réseau, il n'est pas sans évoquer en creux une forme d'ambiguïté qui ne le rend pas tout à fait étranger au troisième réseau. La thématique récurrente de la mort, détournée il est vrai de son caractère tragique et « inconvenant » par une interprétation volontairement euphémisante, ainsi que la composition d'un personnage médiatique avec un costume, une gestuelle, voire une tonalité interprétative résolument fantaisiste, frise le jeu du dédoublement et atteste bien la fourchette de diversité au sein du même réseau. Certes, les choix de Charles Trenet orientent son interprétation vers la dédramatisation, la prédominance mélodico-rythmique et l'ensemble des caractéristiques interprétatives dominantes du deuxième réseau, mais tout en laissant filtrer une légère ambivalence de l'*ethos*, propice à l'enrichissement interprétatif.

Le troisième réseau, plaçant au cœur de l'interprétation l'ambiguïté, qu'elle soit textuelle ou interprétative, et la connotation (intertextualité, allusion, implicite), présente en son sein un fort taux de diversité initié par la multiplicité des origines de la polyphonie. Ce qui n'exclut pas des incursions secondaires, certes plus rares, dans un autre réseau.

Michel Jonasz par exemple, au phrasé caractérisé par la surimpression de la plainte et de la souffrance, insufflant à toutes ses interprétations un *pathos* implicite et une connotation dramatique, pour jouer à fond le paradoxe, associe volontiers ses caractéristiques interprétatives très spécifiques à une importance mélodico-rythmique. Le jeu du contraste entre le *swing* et la déploration est rendu plus marquant par cette incursion dans le deuxième réseau, opérant une confrontation inédite entre le plaisir immédiat de la légèreté rythmique et le pathétique de la pesanteur inéluctable du temps et du destin. Une fois de plus, nous constatons que l'adoption d'un caractère d'un autre réseau opère une accentuation de l'appartenance typologique au réseau initial : le schème mélodico-rythmique insistant permet une mise en relief contrastive plus marquée avec le phrasé, et donc un renforcement de la polyphonie.

Les schémas des pages suivantes présentent trois séries de profils interprétatifs liés aux trois réseaux, avec chaque fois un exemple type et un exemple avec traits secondaires. Les couleurs indiquent les éléments des réseaux activés.

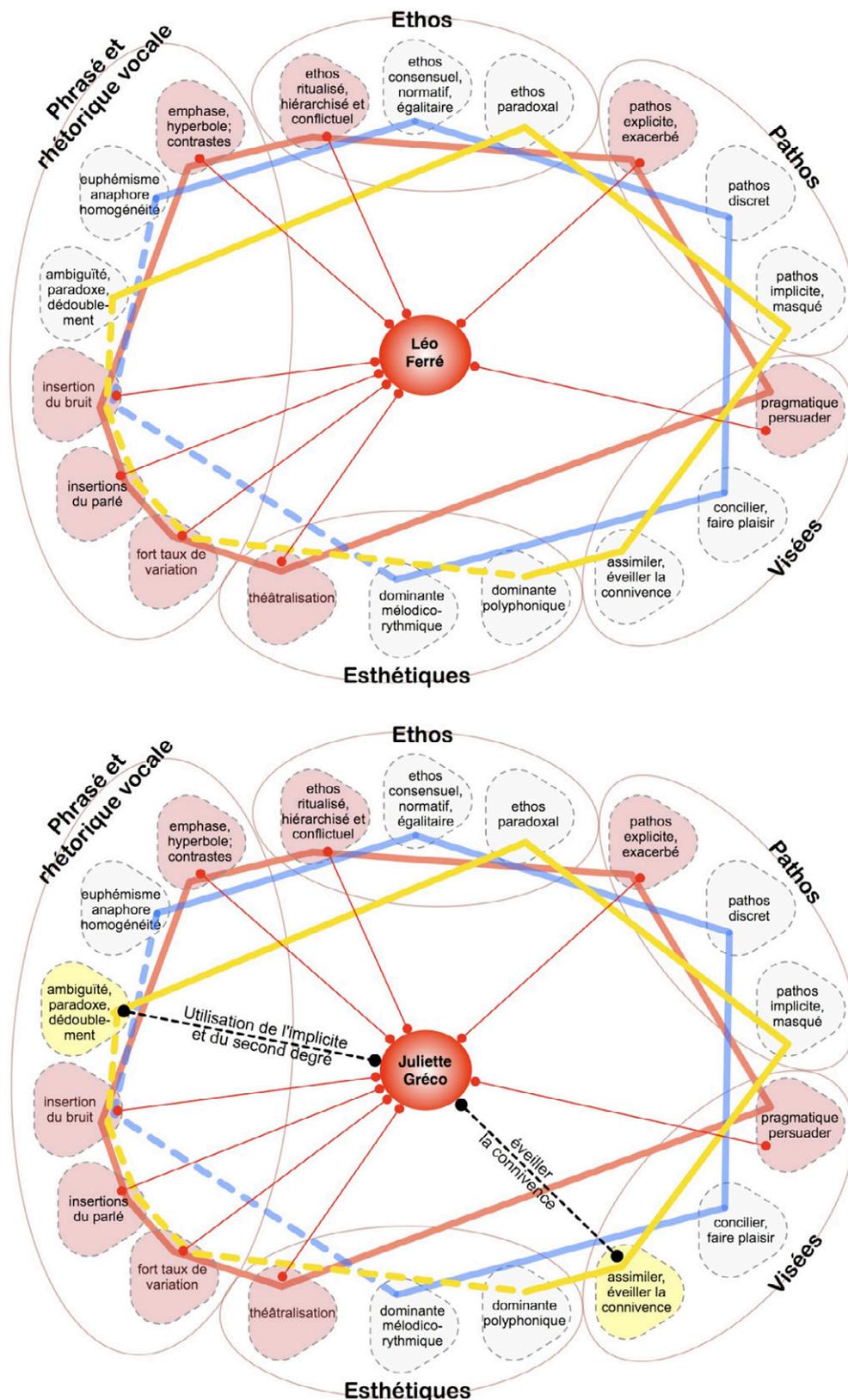


Figure 419 : Profils interprétatifs du premier réseau tendanciel. En haut, exemple « type » du réseau 1 : Léo Ferré. En bas : Juliette Gréco, exemple d'artiste du premier réseau tendanciel avec incursions dans le troisième réseau par des traits secondaires. Les lignes rouges relient l'artiste aux traits caractéristiques du réseau auquel elle se rattache, tandis que les lignes noires en pointillés indiquent les incursions dans le troisième réseau tendanciel.

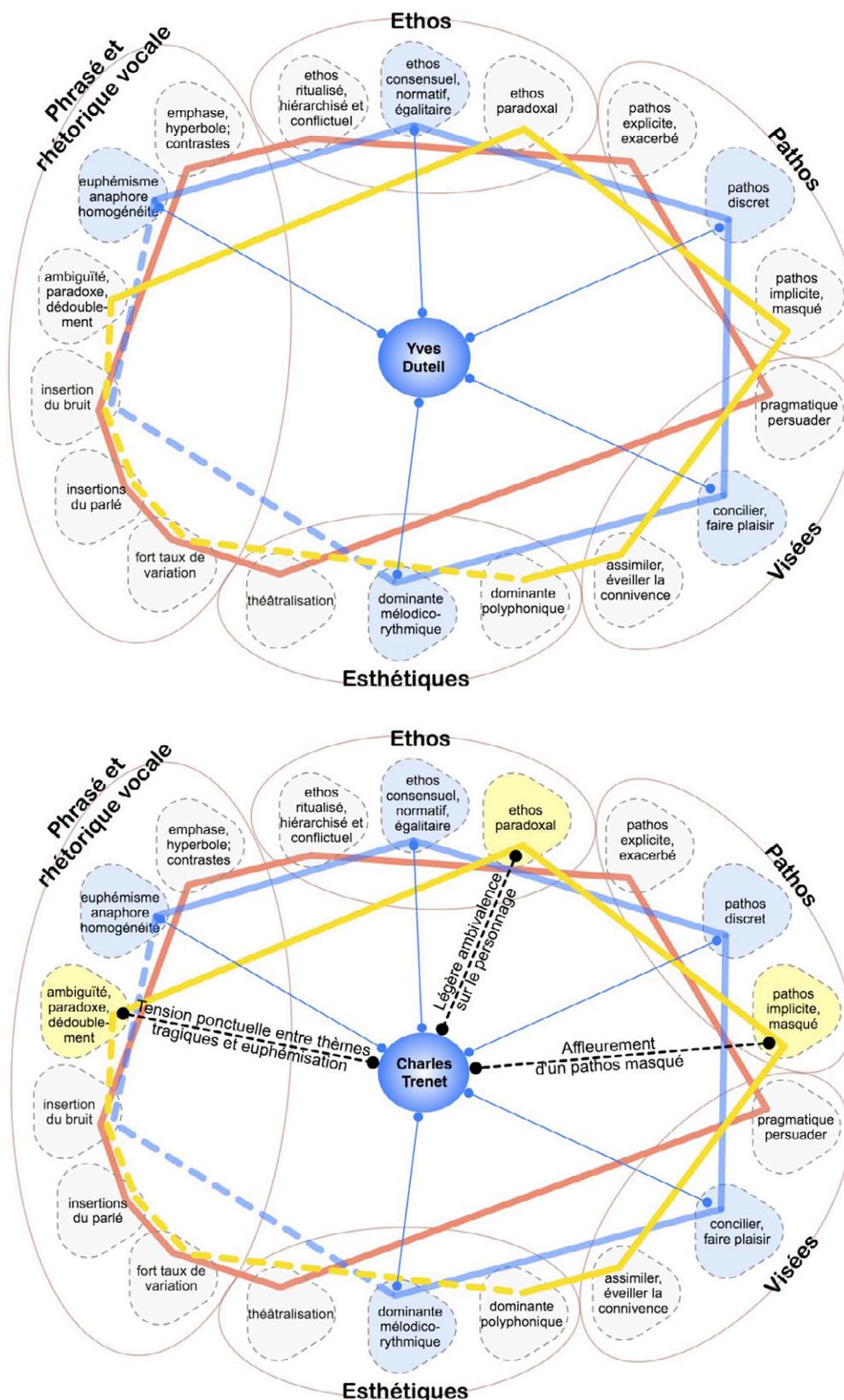


Figure 420 : Profils interprétatifs du deuxième réseau tendanciel. En haut, exemple « type » du réseau 2 : Yves Duteil. En bas : Charles Trenet, exemple d'artiste du deuxième réseau tendanciel avec incursions dans le troisième réseau par des traits secondaires. Les lignes bleues relient l'artiste aux traits caractéristiques du réseau auquel il se rattache, tandis que les lignes noires en pointillés indiquent les incursions dans le troisième réseau tendanciel.

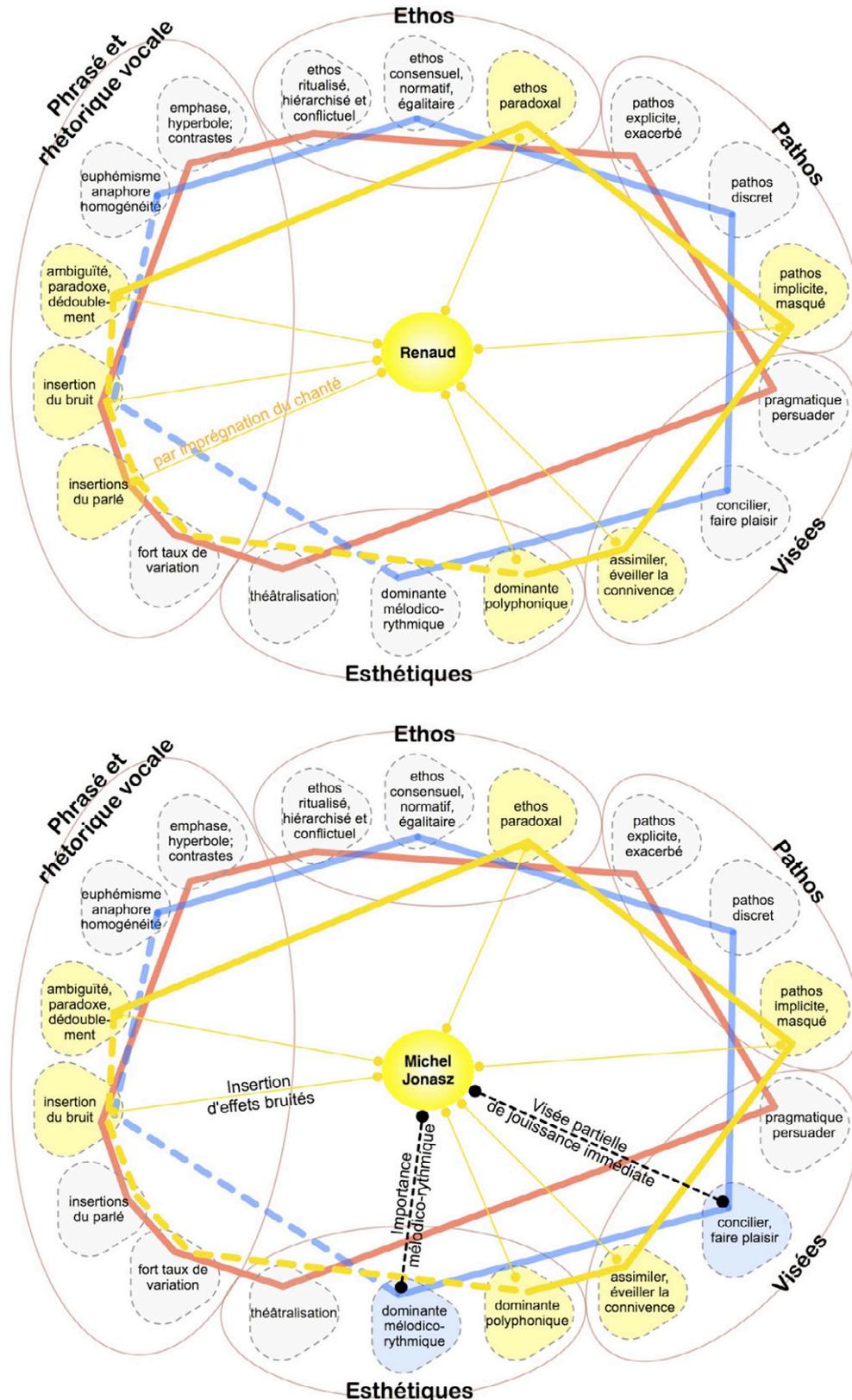


Figure 421 : Profils interprétatifs du troisième réseau tendanciel. En haut, exemple « type » du réseau 3 : Renaud. En bas : Michel Jonasz, exemple d'artiste du troisième réseau tendanciel avec incursions dans le deuxième réseau par des traits secondaires. Les lignes jaunes relient l'artiste aux traits caractéristiques du réseau auquel il se rattache, tandis que les lignes noires en pointillés indiquent les incursions dans le deuxième réseau tendanciel.

Nous voulons insister sur le degré de flexibilité qu'autorise cette schématisation des profils interprétatifs, qui permet d'inclure au sein d'un même réseau tendanciel la prise en compte de sous-ensembles. Certains éléments peuvent être annexés ou non à ce profil : il s'agit des trois paramètres d'insertion du bruit, d'insertion du parlé et du taux de variation, ceci d'autant plus qu'ils recouvrent, comme nous l'avons mis en évidence dans notre tableau sur les réseaux tendanciels, des éléments divers – le bruit peut être effet interprétatif ou constante timbrale, le parlé peut être imprégnation du chant ou insertion de la parole, et le taux de variation au niveau d'une même chanson ou des réinterprétations. Nous avons vu par exemple que le deuxième réseau incluait deux types timbraux : soit les timbres à dominante harmonique (Yves Duteil), soit les timbres identitaires bruités, mais sans recherche de bruitage interprétatif (Charles Aznavour), les deux cohabitant au sein d'une même esthétique à dominance mélodico-rythmique. De même, le troisième réseau inclut aussi bien des chanteurs à taux de variance important (Serge Gainsbourg), que des chanteurs privilégiant la non variance (Georges Brassens).

Ces nuances se devaient d'être prises en compte au risque d'aboutir à un aplatissage des spécificités individuelles totalement contraire à notre objectif. L'adaptabilité de la schématisation élaborée pour la caractérisation des profils interprétatifs permet donc d'intégrer la marge de diversité inéluctable au sein des trois ensembles et d'échapper à l'écueil de la simplification restrictive qui menace souvent les taxinomies en sciences humaines.

9.4 Conclusion du chapitre

Ce chapitre sur la sémiologie et la typologie ne se veut en aucun cas conclusif : il ne s'agit ni d'un aboutissement ultime des parties méthodologiques et analytiques antérieures qui existent en elles-mêmes indépendamment, ni d'une taxinomie figée et définitive. Nous l'avons conçu plutôt comme un instrument d'analyse supplémentaire, un angle d'approche un peu différent et une ouverture sur les chanteurs n'appartenant pas à notre corpus, mais qui peuvent intégrer sans difficultés cette classification des caractéristiques interprétatives établie par le biais de l'étude du phrasé et de la rhétorique vocale.

Comme la rhétorique discursive n'en finit pas d'ouvrir de nouvelles perspectives d'approche linguistiques, la large palette de la rhétorique vocale et de ses adjuvants (*etbos*, *pathos*, visées) recèle un potentiel d'adaptabilité ou d'évolution qui autorise une diversité importante des analyses selon les axes de focalisation choisis et une capacité de renouvellement adaptée aux changements diachroniques qui traversent et traverseront le genre. Il est caractéristique à ce titre de constater que chaque réseau tendanciel regroupe des interprètes anciens et récents, attestant la cohabitation des trois réseaux sur l'ensemble de la période de notre étude et la persistance de courants interprétatifs diversifiés.

Cette taxinomie se présente donc comme un processus plus qu'un bilan clos, un jalon plus qu'un point final. Elle se veut contribution incitative, en aucun cas *ne varietur*.

