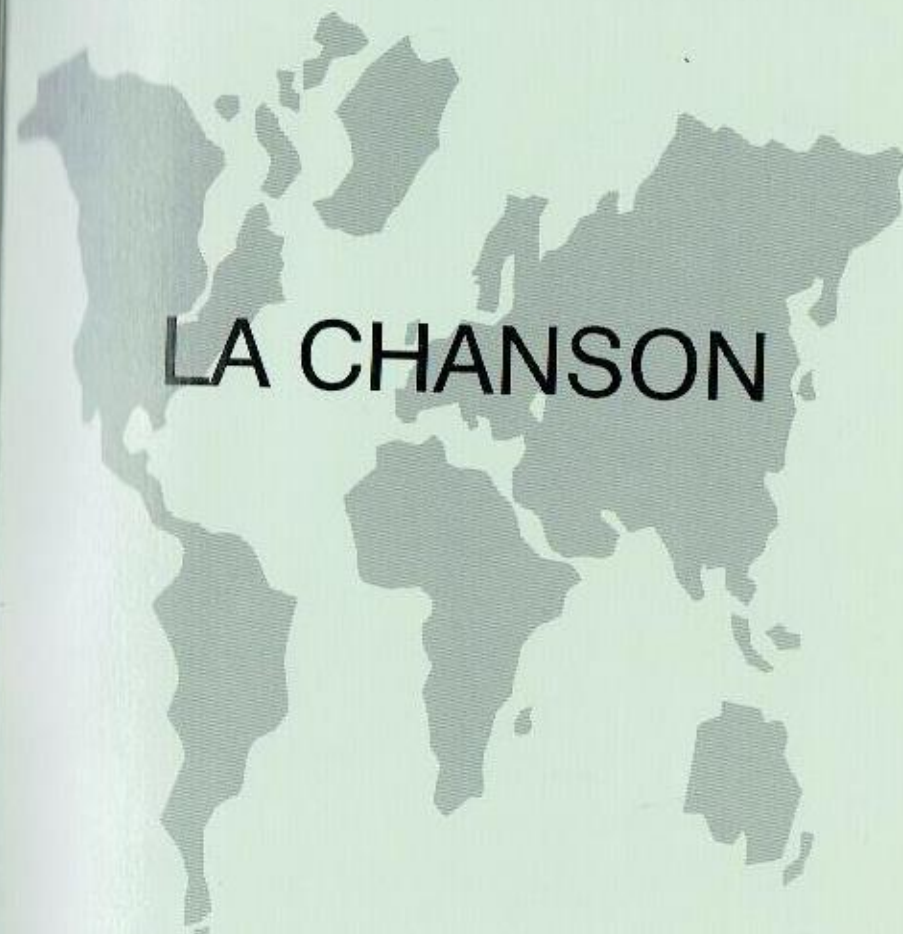


La chanson

Présentation Robert Giroux	6
Lire, écouter, voir la chanson Jean-Louis Dufays et Alain Maingain	9
Chanson et société : une «passion française»? Jean-Claude Klein	67
La Belgique (francophone) n'existe pas : je le sais, j'y habite... Francis Chenot	75
La chanson louisianaise Benoît LeBlanc	81
Approche programmatique de l'écrivain-parolier Robert Giroux	95
La chevauchée «lyrique» de la musique western Roger Chamberland	109
Calixte Duguay : du professeur de littérature qui chante en Acadie au chansonnier qui fait carrière au Québec Maurice Lamothe	126
ÉTUDE DE LITTÉRATURE	
Jean-Pierre Otte et l'imaginaire du ressourcement Renée Linkhorn	141
L'OBSERVATOIRE DE L'ÉDITION	
De la revue au livre : le cas des <i>Herbes rouges</i> Marc-André Goulet	165
COMPTES RENDUS	179
LIVRES REÇUS	203
INDEX	213
ABSTRACTS	220



LA CHANSON

JEAN-LOUIS DUFAYS

ALAIN MAINGAIN

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve
et Collège Saint-Michel, Bruxelles

Lire, écouter, voir la chanson

Propositions pour un parcours d'appropriation en classe
de français

Résumé : Genre dominant de la culture des jeunes, avatar contemporain de la poésie orale, la chanson constitue un matériau didactique de première importance par la diversité des dimensions qu'elle met en œuvre. Pour aborder cette diversité de manière méthodique, est proposé ici le feuilletage du genre par strates successives : le texte, la performance sonore, la performance spectaculaire. Pour chacune de ces strates sémiotiques sont dégagés les principaux paramètres qui permettent d'analyser les spécificités de leur traitement dans la chanson. Trois grilles d'analyse sont ainsi élaborées et appliquées au cas de la chanson de Maurane *Sur un prélude de Bach* (texte de Jean-Claude Vannier, musique de J.-S. Bach).

Champ de production de modèles culturels, chanson, méthodologie de l'écoute et de la lecture, pédagogie, spectacle

Parce qu'elle est, avec le cinéma et la télévision, le moyen d'expression et le lieu de projection favoris des jeunes, parce qu'elle représente une part importante du patrimoine culturel francophone, parce que sa brièveté et sa densité en font un support didactique idéal pour occuper une heure de cours, parce que ses textes forment un corpus de choix pour l'étude des variations langagières en même temps que d'intéressants témoins des réalités sociologiques, parce qu'elle est devenue un enjeu économique, institutionnel et culturel de première importance, et surtout, parce qu'elle est un des seuls genres mixtes, mêlant du texte, du son et du spectacle, et qu'elle offre par là une occasion unique d'initier les élèves à la sémiotique des objets sonores et spectaculaires, qui occupent dans leur univers la place que l'on sait, la chanson constitue sans nul doute un matériau didactique privilégié pour le cours de français.

Pourtant, la reconnaissance de ce genre comme objet de savoir et comme instrument didactique reste loin d'être acquise. Tout se passe comme si la chanson souffrait encore d'une méconnaissance de ses éléments spécifiques, tant de la part des médias qui en sont pourtant si friands que de l'institution scolaire et universitaire. L.-J. Calvet (*Chanson et société*, 1981, p. 7-18) a bien montré que ceux qui parlent de la chanson dans les journaux ou sur les ondes, comme ceux qui l'enseignent, tendent très largement à n'en commenter que le texte, entretenant ainsi le vieux malentendu selon lequel ce genre équivaldrait à peu près à de la poésie chantée.

Il semble en outre qu'aux yeux de beaucoup, et malgré le crédit concédé par ailleurs à Brel, Brassens, Ferré et quelques autres, la chanson reste tenue pour un genre populaire et facile d'accès, et, partant, pour un genre mineur. Serge Gainsbourg lui-même ne défendit-il pas un jour cette thèse face à Guy Béart sur un plateau d'*Apostrophes*?

La conséquence de ces préjugés est qu'il existait jusqu'à ce jour fort peu d'outils didactiques appropriés à l'analyse approfondie du genre. C'est pour tenter de combler cette lacune que, avec notre collègue François Grégoire, nous nous sommes attelés à un travail dont le résultat vient d'être publié aux éditions Didier Hatier sous la forme d'une anthologie de textes, de deux cassettes sonores et d'un vade-mecum didactique (Dufays et Grégoire, 1984).

Les pages qui vont suivre voudraient exposer quelques-unes des grandes lignes théoriques et méthodologiques qui ont gouverné cette publication.

1. LA CHANSON DANS TOUS SES ÉTATS

A. Essai de caractérisation du genre

1. Trois strates de signification

À la suite de la plupart des spécialistes contemporains, nous définissons la chanson comme une combinaison de signes, une «synthèse active» réunissant un texte, un ensemble d'éléments sonores (mélodie, voix, orchestration) et un spectacle (Rey, 1984, p. 413). Avec les élèves, cette définition permet d'emblée de distinguer les chansons virtuelles, qui sont des programmes écrits (texte et/ou

partition) restant à exécuter, et les chansons interprétées, qui constituent des performances, des «actes de parole» où les trois «strates» du texte, du son et de l'image sont d'emblée mises en relation. Cette distinction a toute son importance dans la perspective d'une approche sémiotique du genre.

Si la manière de dénombrer et de nommer les diverses strates de la chanson diffère selon les auteurs¹, il est certain que la réception complète d'une chanson met en œuvre trois modes complémentaires de perception, qui sont la lecture (ou l'audition) d'un texte, l'audition d'une séquence sonore et la contemplation d'un spectacle (qui peut avoir lieu dans une salle ou sur un écran).

Chacune de ces trois strates combine elle-même une diversité d'éléments :

- le texte est à la fois «poème» (texte rimé et versifié selon des lois prosodiques, et qui travaille la langue d'une certaine manière), «récit» (mise en scène d'un cadre spatio-temporel et de personnages, réels ou fictifs) et «discours» (affirmation d'une vision du monde ou de «messages», explicites ou implicites), et il joue habituellement sur la double corde de la raison et des affects, en donnant la priorité à ces derniers;
- la dimension sonore associe toujours une mélodie, une voix et une orchestration;
- le spectacle porte à la fois sur le personnage du chanteur (son apparence physique, son habillement, son comportement gestuel) et sur le décor (contexte, lieu, objets, éclairages) dans lequel il se produit.

Étudier la chanson en classe de français consistera donc à s'intéresser à chacune de ces trois strates, d'une part pour découvrir leurs spécificités respectives, et d'autre part pour analyser leurs interrelations.

2. Un mode de réception spécifique

Ce qui vient d'être dit met en évidence une première caractéristique de la chanson en tant qu'objet de réception : elle constitue une

¹ Pour la plupart, la chanson est simplement un alliage d'un texte (ou de paroles) et d'une musique; pour Louis-Jean Calvet et pour Antoine Hennion, une troisième composante est à considérer, celle du personnage du chanteur. Ces auteurs insistent en outre sur la nécessité de distinguer la partition musicale de la voix et de

performance totale qui comble les sens; dans le spectacle chanté, on en a à la fois plein les oreilles, plein la vue et plein la «lête» et le «cœur».

Mais la réception de la chanson n'inclut pas nécessairement celle du spectacle : la plupart du temps, elle est partielle, limitée à l'audition, et plus spécialement à la musique. Si l'on tient compte en outre de la distance spatiale (la performance peut être immédiate ou médiatisée) et temporelle (elle peut être «en direct» ou différée) qui peut exister entre la performance de la chanson et sa réception, on s'aperçoit que la chanson se prête à différents modes de réception, qui vont de la réception totale, immédiate et en direct (on est en présence effective du chanteur) jusqu'à la réception partielle, médiée et différée (auditive ou visuelle, via les ondes ou un support personnel), qui permet une réitération multiple. Entre ces deux situations, on trouve les cas intermédiaires de la réception médiée et en direct (le spectateur assiste à la performance via un écran ou un poste de radio) et de la réception proche et indirecte (le chanteur, physiquement présent, chante en *play-back*).

Un troisième trait remarquable de la chanson comme objet de réception est qu'elle est reproductible *ad libitum* par l'auditeur. Elle est le genre textuel qu'on peut le plus aisément réentendre, mémoriser et s'approprier (en la chantant soi-même); son mode de réception privilégié n'est pas tant celui de la découverte que celui de la reconnaissance d'un déjà-entendu. En cela, l'écoute de la chanson participe moins de l'esthétique moderne (fondée sur la surprise, sur la recherche d'effets inédits) que de l'esthétique médiévale telle que l'a décrite Zumthor (1972, p. 75 sq.) : comme celle-ci, elle cherche avant tout à réitérer des sensations déjà éprouvées au contact de formes et de contenus familiers. Ce besoin de familiarité explique le caractère volontiers passif, distrait de sa réception : parce qu'on croit déjà la connaître, la chanson est souvent davantage entendue qu'écoulée, comme un fond sonore que l'on diffuse en s'adonnant à d'autres activités.

En classe de français, il conviendra d'être attentif à cette diversité des modes de réception des chansons. Chaque analyse gagnerait à partir de la prise en compte des manières dont la chanson a été écoutée ou vue pour la première fois, puis les fois suivantes, et des effets qui en ont résulté tant sur le plan du sens que sur celui de la

valeur (émotionnelle ou autre) attribuée à cette chanson. S'il est vrai que chaque chanson est une performance, il faut être conscient que l'interprétation et l'évaluation qu'on en fait est toujours influencée par l'impact qu'elle a produit au(x) premier(s) abord(s).

B. Un coup d'œil sur dix siècles de chanson

Une autre approche générale qui paraît s'imposer en guise d'apéritif à l'analyse du genre de la chanson est l'approche socio-historique. Comme l'histoire de la chanson française couvre plus de dix siècles, il semble important d'en dire au moins un mot aux élèves, d'autant qu'il existe maints ouvrages et articles spécialisés sur la question². On soulignera à ce propos que ce qui a évolué au cours des siècles, ce n'est pas seulement la musique et le texte chanté, dans ses aspects thématiques et rhétoriques; c'est aussi, et peut-être d'abord, la fonction sociale accordée à la chanson et à son mode de diffusion. Sans doute serait-il excessif de dire que, dans la chanson, «le médium» constitue ou détermine à lui seul «le message» qui est émis (cf. McLuhan); il n'en reste pas moins vrai que le lieu, le canal et la manière par lesquels une chanson est diffusée constituent des éléments fortement signifiants qu'il n'est pas permis pour le récepteur d'ignorer.

Les quelques pages que nous consacrons à l'histoire de la chanson dans notre vade-mecum visent notamment à fournir aux professeurs de français quelques repères pour pouvoir inviter leurs élèves à une réflexion sur l'interaction essentielle qui n'a cessé d'unir les techniques de diffusion, l'histoire et la substance de la chanson.

Une bonne manière de sensibiliser les élèves tant à la diversité synchronique de la chanson qu'à son évolution historique serait de commencer par leur faire écouter deux ou trois fois un petit pot-pourri reprenant 20 ou 30 extraits de chansons de styles et d'époques différentes³, en leur donnant comme consignes : 1) de noter les noms des auteurs et des chansons qu'ils reconnaissent, 2) d'essayer de dater approximativement chaque chanson, 3) de classer ces

² Les plus abordables étant le numéro de la collection «Que sais-je?» sur *La chanson française* (PUF, 1971), l'article déjà cité du *Dictionnaire des littératures de langue française* (tome I, p. 408-413) et les chapitres 5 et 6 du livre de Christian Hermelin, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, Paris, L'École, 1970, p. 29-50.

³ Voir sur notre première cassette la séquence «Des troubadours à nos jours - petit

chansons en différentes catégories en donnant un nom à chacune d'elles (on trouvera sans doute ici des distinctions basées sur l'époque et sur l'âge supposé des chanteurs, sur l'origine géographique, sur l'importance respective du texte et de l'orchestration), 4) de repérer les éléments qui évoluent au fil des chansons (voix, type de mélodies, écriture des textes, orchestration...) et de dire en quoi ils évoluent (passage d'un timbre vocal neutre à un timbre plus personnalisé et plus expressif, diversification des lignes mélodiques et des contenus thématiques, et surtout, augmentation considérable de la place accordée à l'orchestration), 5) de relever les chansons qui suscitent le plus de plaisir et celles qui au contraire déplaisent le plus, en essayant de préciser les critères d'appréciation utilisés.

La première consigne permettra à l'enseignant de se rendre compte des connaissances préalables de ses élèves à propos de la chanson; le constat probable qu'une bonne part des chansons et des chanteurs antérieurs aux années 1980-90 sont ignorés des élèves devrait l'inciter à faire preuve de doigté dans le travail ultérieur, en alternant l'approfondissement de choses familières et la découverte d'éléments moins connus. Les autres démarches permettront quant à elles de susciter chez l'élève l'utilisation de critères et de mots précis pour dater, décrire et évaluer les chansons. Simultanément, le pot-pourri peut constituer une illustration à la fois variée et légère des grands courants successifs qui ont marqué la chanson française depuis ses origines.

À la base du même support, une réflexion riche en possibilités didactiques pourrait être proposée sur la question des institutions de la chanson française contemporaine : comment est-elle éditée, fabriquée, vendue, diffusée, commentée? Qu'en est-il de ses relations avec la culture légitime, avec l'image de marque du monde francophone?

Enfin, une exploration générale du genre de la chanson française peut difficilement faire l'économie d'une prise en compte de la place que celui-ci réserve aux variétés langagières du français : qu'en est-il des états historiques de la langue, des registres langagiers, des variétés régionales et des parlers qui se donnent à entendre au sein des chansons francophones? Et quel est l'enjeu de leur exploitation tant aux yeux des chanteurs que du public? La comparaison de textes de chansons issus de régions, de cultures et d'époques différentes offrira aux élèves une belle occasion d'étudier les marques

et les enjeux de ces variétés dont la chanson est un champ d'expansion privilégié.

2. LIRE LA CHANSON

A. Questions de méthode

1. Le texte d'abord

Ce qui précède montre combien, de notre point de vue, l'étude de la chanson, loin d'être réductible à une simple analyse de texte, requiert la prise en compte croisée de la partition musicale, de l'orchestration, de l'interprétation vocale et de la performance visuelle dans ses diverses composantes (gestes, lieu, éclairages...). Il est donc bien clair que l'analyse du texte exposée dans cette section ne constitue qu'une première étape dans l'approche de la chanson.

Cette étape peut à bon droit être qualifiée d'artificielle car, dans la réception courante, la lecture ou l'écoute attentive du texte de la chanson, quand elle a lieu, ne vient qu'après une ou plusieurs auditions. Cependant, à l'inverse de ceux qui affirment que toute étude d'une chanson doit commencer par son audition, nous croyons à l'opportunité didactique de commencer par lire et étudier le texte. L'intérêt d'une telle démarche est en effet double. D'une part, lorsque la chanson est déjà connue, cela crée à son égard un effet de surprise, d'étrangeté : les paroles sans la musique, c'est toujours autre chose, cela (re)devient un texte au plein sens du terme, c'est-à-dire un ensemble signifiant non encore orienté par les accents de la mélodie, de l'orchestration, de la voix et du jeu scénique. D'autre part, interroger le texte en premier lieu présente l'avantage de permettre une analyse réellement progressive de la chanson, une étude par paliers successifs, à la manière d'un effeuillage, et qui va du virtuel (l'écrit) vers le concret (la performance) et du moins spécifique (les paroles seules) vers le plus spécifique (la combinaison paroles + musique + orchestration + voix + mise en scène).

2. Un texte «poétique»

A priori, le texte de la chanson ne diffère pas fondamentalement du poème : même structure formelle (le texte est segmenté en vers rimés), même type de langage (marqué par l'abondance des figures, notamment des métaphores et des antithèses), même tendance à jouer sur les récurrences et les coïncidences de signifiants, même

prédilection à l'égard de certains genres (la confession, la déclaration d'amour, la description, la satire...), de certains tons (le lyrisme, l'humour), de certains thèmes.

Pour sensibiliser les élèves aux rapports entre chanson et poésie, on pourrait leur soumettre un petit corpus de textes de chansons et de poèmes de toutes sortes, puis les inviter à dégager 1) ce qui leur paraît commun à l'ensemble de ces textes, 2) ce qui leur semble distinctif de la chanson d'une part et du poème d'autre part. Il est probable que les points communs (usage des vers, des rimes, des strophes, des figures...) apparaîtront beaucoup plus aisément que les traits distinctifs. Même si les textes de chansons se distinguent par divers traits dont nous parlerons ci-après, ces différences n'empêchent pas que la chanson puisse être analysée comme un poème; aussi son analyse pourra-t-elle constituer une excellente introduction ou un utile prolongement à l'étude du langage poétique. Les textes de Brel par exemple donnent une illustration à peu près complète de la diversité des ressources du langage poétique (jeux sonores, rythmes, figures...).

Par ailleurs, on ne négligera pas de rappeler qu'originellement, poésie et chanson ne faisaient qu'un seul et unique genre, et on ne manquera pas d'évoquer les rapports qui continuent de relier les deux genres, en faisant entendre et commenter l'une ou l'autre adaptation chantée de poèmes célèbres.

Il y aura lieu pour finir de se demander jusqu'où la distinction entre poète et chanteur s'avère pertinente, et si la chanson n'a pas été depuis toujours un mode d'expression privilégié de la poésie la plus authentique. Tel est en tout cas l'avis du poète Luc Bérimont, qui plaide pour un retour au lien originel entre poésie et chanson et conclut que «La poésie (sous peine de disparaître) aura à retrouver la parole proférée» (Bérimont, 1982, p. 57).

3. Un texte «lisible», faisant une large place à la langue orale

Il serait cependant abusif de prétendre que chanson et poème n'ont, dans leur facture, rien de fondamentalement différent. Un phénomène doit en effet être souligné : contrairement à la poésie, la chanson n'a pas connu d'évolution nette vers une forme d'écriture en rupture avec le langage ordinaire. On ne trouve guère dans les textes de chanson l'équivalent des expériences poétiques d'un

Rimbaud, d'un Mallarmé ou d'un Michaux. Certes, des exceptions existent : les textes d'un Philippe Lafontaine (souvent coécrits par Juan d'Oultremont) sont des textes très «écrits» qui nécessitent souvent plusieurs lectures pour être compris. Mais, dans leur grande majorité, les textes chantés sont des textes très lisibles, et qui offrent une large place à la langue parlée, voire aux formes les plus contemporaines de celle-ci (voir par exemple les textes de Souchon). C'est que la chanson reste fondamentalement, et quoi qu'en dise Louis-Jean Calvet, un genre populaire, voué à une diffusion large dans les médias de masse. Il est frappant à cet égard de constater que les poèmes qui ont été mis en musique et sont devenus des chansons à part entière (on pense aux textes de Prévert, d'Aragon) se situent précisément en marge de l'hermétisme qui domine la poésie contemporaine.

Si le texte de la chanson est, dans la grande majorité des cas, un texte immédiatement compréhensible à l'audition, sa lisibilité est due à la présence en son sein de nombreux marqueurs de lisibilité ou lieux de certitude : répétitions formelles (de strophes, de phrases, de syntagmes, de mots) et sémantiques (redondances), emphases, antithèses, parallélismes (notamment entre le début et la fin du texte), recours à des énoncés universalisants... L'analyse du texte chanté se doit donc d'être particulièrement attentive à ces marqueurs et à leur éventuelle cohérence.

4. Un texte stéréotypique

S'il est vrai que, pour être lisible, la chanson se doit de faire la part belle aux répétitions en tous genres, il faut aller plus loin et reconnaître qu'en tant que message populaire destiné à plaire au plus grand nombre, elle constitue l'art par excellence de la stéréotypie heureuse. Il est frappant en effet de constater qu'à l'inverse de la plupart des autres genres textuels, elle ne déploie sa séduction qu'à force d'être répétée et reconnue comme participant à des codes déjà familiers à ses récepteurs. Non contente de se répéter elle-même (par des reprises de mots ou de refrains) et d'être répétée par ses adeptes (qui la repassent et la serinent), elle reproduit bien souvent des thèmes, des structures, des formules qui ont un air de déjà-vu et qui plaisent pour cette raison-là. Lorsqu'on entend une chanson, on s'attend davantage à être conforté dans une vision du monde familière que d'être surpris.

L'étude de la chanson est dès lors une bonne occasion d'initier les élèves au concept de stéréotypie et de les exercer à repérer dans un texte différents niveaux de clichés. On commencera pour ce faire par sérier les stéréotypes en trois niveaux essentiels : celui des clichés verbaux (formules passe-partout, platitudes langagières), celui des topoï thématico-narratifs (scènes, actions, personnages, décors stéréotypés) et celui des stéréotypes idéologiques (propositions non vérifiées énoncées comme des évidences).

Par exemple, dans une chanson aussi réputée pour sa poésie que «Les feuilles mortes» de Prévert et Kosma, on retrouve l'idée stéréotypée selon laquelle «la vie finit toujours par séparer ceux qui s'aiment», la scène clichée de la séparation sur une plage (il est question de mer et de sable) et le climat lyrique qui lui est traditionnellement associé, les métaphores éculées du «soleil brûlant», des «feuilles mortes» (symboles du temps qui passe et de l'amour qui s'en va) et de «la nuit froide de l'oubli»... Or, cette floraison d'images et de propos déjà vus n'a aucunement nui au succès de la chanson : bien au contraire, elle en a été le principal vecteur.

Mais si la stéréotypie est un matériau omniprésent dans la chanson, l'usage qui en est fait peut varier considérablement d'un texte à l'autre. À côté des cas où elle semble être assumée sans la moindre distance par l'auteur, on trouve de nombreux textes «du second degré» où elle est explicitement dénoncée (p. ex. «La vie par procuration» de Goldman) ou tournée en dérision (p. ex. «Poulailler's song» de Souchon), ainsi que des textes du «troisième degré» où elle est reproduite de manière indécidable, sans qu'on puisse déterminer avec certitude la position de l'auteur à son endroit. Par exemple, dans la chanson de Patricia Kaas, «Elle voulait chanter Cabaret», on ne sait pas s'il y a distance ou non par rapport à l'image clichée de la pauvre fille qui rêve de devenir une star.

En classe, il conviendrait de s'interroger sur ces différents usages que les chansons, comme les autres types de textes, font de la stéréotypie : l'auteur reproduit-il des stéréotypes d'une manière plus ou moins innocente, en fait-il au contraire un usage critique ou ironique, ou encore les traite-t-il sur un mode ludique, oscillant ou ambivalent? Aborder les chansons par le biais de ces questions contribuera sans nul doute à développer la compétence lectrice de l'élève.

5. Un texte à plusieurs niveaux. Relation fictionnelle et relation réelle

Constatons par ailleurs que le texte de la chanson, comme celui du poème, est analysable sur au moins quatre plans : celui de la prosodie (le jeu des strophes, des vers et des rimes), celui de la «trame» (la situation ou l'action qu'il met en scène à l'aide de personnages dans un cadre spatio-temporel donné), celui du style (le type de langage employé, l'exploitation des signifiants) et celui du message (l'idéologie qu'il véhicule, les leçons, explicites ou implicites, que l'on peut tirer de son propos, les attitudes et les valeurs qu'il prône ou qu'il rejette).

À ces structures internes au texte chanté s'ajoutent ses effets de sens externes, c'est-à-dire les significations que ses récepteurs lui attribuent en fonction des différents contextes (biographique, sociologique, institutionnel, historique, culturel...) dans lesquels il est énoncé et reçu.

Autrement dit, une distinction peut toujours être opérée entre l'univers propre du texte chanté, qui, comme celui du texte littéraire, se compose d'éléments divers, et les effets (émotionnels, esthétiques, idéologiques...) qu'il produit sur ses récepteurs. Le sens d'une chanson ne se révèle pleinement que dans la prise en compte conjointe de ces deux niveaux d'analyse; dans le travail avec les classes, il y aurait donc grand intérêt à les combiner ou à les alterner. En particulier, il conviendrait de sensibiliser les élèves à la double structure relationnelle qui traverse tout texte de chanson, à savoir :

1. la relation fictionnelle qui relie les personnages mis en scène, lesquels peuvent être un «je» et un «tu», un «nous» et un «ils», un «je» et un «il», un «vous» et un «ils», ou encore plusieurs «il»;
2. la relation réelle qui unit le chanteur (ou l'auteur dont il assume le propos) à son public, lequel varie fortement selon les chanteurs : le public plutôt mâle et politisé de Bernard Lavilliers n'est pas celui de Patrick Bruel (surtout constitué de jeunes filles) ni celui de Julio Iglesias (où dominant, paraît-il, les dames d'un certain âge).

Le rapport entre les deux niveaux de relations est parfois transparent : c'est le cas dans «Alors regarde» de Patrick Bruel, où le «tu» auquel s'adresse le chanteur peut aisément être investi par chacun(e) des auditeurs (trices). Mais l'interaction entre le fictif et le

réel peut aussi être beaucoup plus complexe : comment par exemple interpréter le «message» adressé par Élisabeth Caumont aux récepteurs d'«Escrock rock», ce texte déconcertant fait d'un montage de citations de Racine? Le public visé ici est manifestement un public littéraire capable de reconnaître l'écriture racinienne, mais quel effet cherche-t-on à produire sur lui, sinon celui du plaisir culturel et du jeu? Pour qui connaît ces fragments, il est plaisant de les reconnaître et de les voir ainsi collés et réactivés.

On le voit, l'analyse de la relation «réelle» du chanteur avec son public repose principalement sur le repérage de la culture présumée par le texte, du cadre de référence partagé qu'il met en place, lequel se manifeste par des éléments lexicologiques, métaphoriques ou thématiques ainsi que par des indices de valorisation ou de dévalorisation. Comme l'a souligné Pierre Massart, la chanson, en tant que pratique culturelle, est «d'abord une pratique de communication-communion d'un groupe culturel plus ou moins étendu (nation, classe d'âge, niveau de formation...)». On peut aller jusqu'à dire que la structure médiatique de la chanson «se définit comme un véritable dialogue, non seulement d'un émetteur à des récepteurs, mais en outre des récepteurs entre eux; le message devient moyen de communication entre récepteurs».

6. Chanson et actes de langage

Une autre manière d'envisager le texte chanté consiste à considérer les actions que ce texte peut mettre en évidence. Notre hypothèse est que chaque chanson utilise le langage dans un (ou plusieurs) but(s) particulier(s), en privilégiant ce que Jakobson aurait appelé des «fonctions» langagières, et qu'à la suite des pragmaticiens d'Oxford, nous préférons appeler des «actes de langage». Les divers travaux consacrés aux actes de langage montrent que ceux-ci sont virtuellement très nombreux. Saluer, s'excuser, promettre, menacer, autant de manières d'agir par la parole, autant d'actions qui peuvent figurer au centre d'une chanson. Pour aller à l'essentiel, nous croyons nécessaire d'apprendre aux élèves à relever dans les chansons particulières les marques de sept actes de parole majeurs : se dire, dire je t'aime, raconter, décrire-évoquer, parodier-dénoncer, interpeler-annoncer et jouer avec le langage.

Nous ne nous attarderons pas ici sur ces catégories ayant servi à structurer notre anthologie de textes pour la classe de français et qui

sont largement développées et illustrées dans notre vade-mecum. Soulignons simplement que, bien entendu, aucune chanson n'exerce l'une de ces actions de manière exclusive. Ainsi, toutes celles qui sont axées sur des jeux linguistiques effectuent simultanément d'autres actes et, à l'inverse, on trouve la fonction ludique mêlée à toutes les autres fonctions. Notons par ailleurs qu'une distinction devra toujours être faite entre les actes de parole que l'on peut mettre sur le compte du chanteur (qu'il soit ou non l'auteur du texte) et ceux des personnages de la chanson, y compris lorsque ceux-ci disent «je». Ainsi, dans les nombreuses chansons qui mettent en scène des personnages qui se disent «je t'aime», l'acte assumé par le chanteur se limite le plus souvent à raconter une histoire.

7. Un texte à évaluer

Enfin, nous croyons fermement que l'analyse de la chanson ne peut pas se limiter à un simple repérage neutre de signes et de procédés. Si l'analyse rationalisante est le fondement inéluctable de toute lecture élaborée, elle est toujours dans les faits complétée par une lecture subjective dans laquelle le récepteur soumet la chanson à ses critères d'appréciation personnels. S'ils varient selon les individus, ces critères appartiennent nécessairement aux grandes catégories axiologiques que sont le sens esthétique (la chanson est perçue comme belle, bien écrite, ou laide), le sens moral (la chanson est perçue comme bienfaisante ou malfaisante), le sens du vrai et du faux (la chanson est perçue comme vraie ou vraisemblable ou au contraire comme artificielle ou mensongère) et le sens du banal et de l'original (la chanson est perçue comme neuve et originale, ou au contraire comme commune).

En classe, nous ne saurions assez suggérer aux enseignants d'initier les élèves à l'usage conscient de ces catégories, car c'est en les manipulant qu'ils apprendront à tenir un discours critique sur les chansons qu'ils entendent (au-delà de l'insignifiant «j'aime» ou «j'aime pas») et plus généralement sur tout type de production artistique.

B. Grille pour une analyse intégrée du texte de chanson

Ayant ainsi parcouru et analysé les diverses catégories qui nous paraissent pertinentes pour l'analyse des textes de chansons, nous croyons utile, à titre de synthèse, de proposer aux enseignants une

grille d'analyse «modèle» rassemblant toutes les questions qu'il est possible de se poser face à ce type de textes. Soulignons qu'une telle grille n'est pas faite pour être appliquée mécaniquement à toutes les chansons que l'on étudie en classe, et que son utilisation présuppose une bonne initiation aux notions qu'elle met en œuvre.

1. *La forme* : Quelle est la structure prosodique du texte? Qu'en est-il du jeu des strophes, des vers, des rimes? Le texte respecte-t-il sur ces divers plans des règles fixes?

2. *La langue* : Comment qualifier le niveau de langage employé? S'agit-il d'une langue châtiée (raffinée, littéraire), d'un langage simple, oral, familier? Le langage est-il simplement utilisé comme un moyen d'exprimer une réalité ou bien fait-il l'objet d'un traitement ludique (jeux de mots) ou poétique (figures)?

3. *Les lieux de certitude, les accentuations* : Certaines parties ou phrases ou certains mots du texte sont-ils mis en évidence par des répétitions ou des structures emphatiques? Quels sont les effets que produisent ces phénomènes?

4. *Les stéréotypes, le degré d'énonciation, le ton* : Quels stéréotypes pouvez-vous relever dans cette chanson? Distinguez ceux qui concernent le langage, la trame thématique-narrative et les idées. Ces stéréotypes paraissent-ils assumés (1^{er} degré), critiqués ou parodiés (2^e degré) ou ambigus (3^e degré)? Comment dès lors qualifier le ton de la chanson?

5. *La structure relationnelle interne (explicite et fictive)* : Quels sont les personnages mis en scène par le texte? Quelle relation entretiennent-ils? Qu'en est-il du cadre spatio-temporel de cette relation? Des messages idéologiques explicites ou implicites peuvent-ils être dégagés de la «trame» relationnelle?

6. *La structure relationnelle externe (implicite et «réelle»)* : Le texte fait-il référence à des connaissances particulières d'ordre historique, artistique, littéraire...? Quelle est l'image du destinataire qui se dessine à travers ces indices culturels? Et quel rôle le récepteur de la chanson semble-t-il invité à jouer par rapport à la trame fictive?

7. *Les actes de langage et le genre* : Quel(s) est (sont) l'(les) acte(s) de langage dominant(s) dans cette chanson, qu'est-ce que l'auteur

semble chercher à «faire» en premier lieu? Relevez des éléments typiques des actes identifiés. Sur la base des actes repérés, pouvez-vous rattacher cette chanson à un genre donné?

8. *L'évaluation* : Quelle est votre appréciation personnelle de ce texte? Servez-vous des critères évaluatifs suivants : lisibilité (ou clarté), habileté de la forme, poésie de l'écriture, réalisme du contenu, intérêt humain ou moral du contenu, originalité, densité émotionnelle, mystère...

C. Application : analyse de la chanson de Maurane *Sur un prélude de Bach*

Pour illustrer la grille qui précède, nous présentons ici une analyse détaillée du texte de la chanson de Maurane *Sur un prélude de Bach*, dont l'auteur est Jean-Claude Vannier.

1. *La forme* : Le texte se compose de six strophes : un premier couplet de 6 vers, un premier refrain de 4 vers, un deuxième couplet de 6 vers, un second refrain de 4 vers, et enfin deux derniers couplets brefs de 4 vers chacun. La longueur des vers (que nous comptons sur la base de la diction de Maurane) n'est guère régulière : par exemple, dans la première strophe, elle est successivement de 10, de 8, de 9, de 10, de 9 et de 7 syllabes. Les rimes sont davantage travaillées : l'ensemble du texte est bâti sur deux rimes suffisantes, en /ac/ et en /ol/ qui n'ont de valeur que pour l'oreille (pour l'œil, il s'agit en partie d'assonances : «Bach» qui a une terminaison masculine ne peut normalement pas rimer avec «attaque» qui a une terminaison féminine) et dont la disposition est croisée dans les couplets et suivie dans les refrains.

2. *La langue* : Comme dans de nombreuses chansons, le texte est ici fortement marqué par des emprunts à la langue orale : «tête à claques», «pot de colle», «corbacks», le verbe «se foutre» sont autant de formules qui renvoient au français parlé le plus familier. Comme souvent aussi, le goût pour le langage oral va de pair avec une utilisation assez importante des métaphores («ma chose, ma bestiole», «toutes mes erreurs de zodiaque / et mes sautes de boussole», «je traîne ma casserole»). Qui plus est, le langage fait l'objet dans les deux dernières strophes d'un traitement poético-ludique assez frappant : des signifiants sont systématiquement redoublés ou disséminés (bazarde, corback, Bach; bazarde, Mozart; cols blancs,

corbacks; «J'donnerais Ray Charles, Mozart en vrac / La vie en rose, le rock'n' roll», «Glenn Gould dans l'prélude de Bach»). Le texte dans son ensemble présente donc un alliage intéressant d'oralité et de littérarité.

3. *Les lieux de certitude, les accentuations* : Deux éléments thématiques sont particulièrement accentués par les répétitions : le rapport de la narratrice au prélude de Bach (les deux premiers couplets débutent par la formule «Lorsque j'entends ce prélude de Bach» et les deux derniers se terminent par le mot Bach) et le souvenir de la relation entre le «je» et le «tu» (les deux refrains insistent sur l'opposition entre «toi qui courais dans les flaques» et «moi et ma tête à claques»).

4. *Les stéréotypes, le degré d'énonciation, le ton* : Si le langage est assez original, on reconnaît ici deux stéréotypes thématico-narratifs : la-musique-qui-rappelle-des-souvenirs et la-nostalgie-d'un-amour-perdu. Ceux-ci sont clairement assumés par l'auteur : on a donc affaire à un texte écrit au 1^{er} degré. Le ton de la chanson est assurément plutôt du côté de la nostalgie et de la gravité, voire de l'amertume et de la tristesse, que du côté de la légèreté ou de l'humour : le lyrisme prédomine de bout en bout.

5. *La structure relationnelle interne* : Deux personnages seulement sont mis en scène par le texte : un «je», qui paraît correspondre au personnage de la chanteuse, et un «tu» qui lui a été lié. Des expressions comme «Moi qui te croyais ma chose, ma bestiole» ou «toutes ces amours qui se détraquent» semblent indiquer que les deux personnages ont vécu une relation amoureuse aujourd'hui terminée, et que la narratrice se reproche d'avoir agacé son compagnon par un comportement excessivement possessif («je n'étais qu'un pot de colle») et romantique («J'ai pris les remorqueurs pour des gondoles»).

Le décor : Tout au long du texte apparaît une nette opposition entre le caractère lourd, gris et prosaïque du décor visuel (le port du Havre avec ses baraques, les cargos lourds qu'on rafistole, les torchères, les grues, etc.) et le caractère léger («ma raison s'envole»), coloré et lyrique du décor sonore (le prélude de Bach) et imaginaire (la narratrice rêvait de gondoles).

La crise : Celle-ci est à la fois présente — la narratrice se souvient avec amertume d'un épisode douloureux — et passée — elle n'a pas su retenir le compagnon qu'elle aimait —, et elle n'est pas vraiment résolue, puisque la douleur de la séparation subsiste. Cette douleur semble cependant atténuée par le plaisir doux-amer que suscite le prélude de Bach : la musique qui provoque l'amertume paraît être aussi la source de son apaisement relatif. Le message ultime qui se dégage de la chanson pourrait donc être que la musique à la fois entretient et adoucit les douleurs.

6. *La structure relationnelle externe* : Le texte suppose connus du récepteur trois types de contextes particuliers : celui de la musique classique (Bach, Mozart, Glenn Gould —un pianiste canadien, mort en 1982, spécialisé dans l'exécution des œuvres de Bach, de Beethoven et de Schönberg), celui de la chanson contemporaine (Ray Charles, le rock'n' roll, «La vie en rose») et celui de la société branchée (les mots français «pack» et «corback» —littéralement «corbeau» : jeune homme au look «tout-noirceur» (Merle, 1986, p. 168)) n'appartiennent pas au vocabulaire de M. Tout-le-monde. Le récepteur visé est donc à la fois quelqu'un d'assez cultivé et de très ancré dans la culture «jeune» des années 1980-90. Il semble par ailleurs invité à jouer le rôle du confident à qui l'on relate un souvenir douloureux (une rupture sentimentale); il est donc supposé pouvoir faire preuve de sensibilité et de compréhension à l'égard du malheur d'autrui.

7. *Les actes de langage et le genre* : Quatre actes de langage au moins sont décelables dans cette chanson : «se dire» (la chanteuse exprime un état d'âme), «dire je t'aime» (la narratrice semble lancer un ultime appel à son ex-amant qu'elle regrette), «raconter» (la narratrice relate ici une expérience de mémoire affective de type proustien : un air de musique lui fait retrouver en souvenir tout un épisode de son passé) et «jouer avec les mots» (voir l'analyse que nous avons faite du langage). Du point de vue du genre, cette chanson est donc difficilement classable : on peut toutefois considérer que l'élément expressif y est quelque peu dominant (voir l'abondance des marques de la première personne) et qu'il s'agit donc avant tout d'une sorte de chanson-confession.

8. *L'évaluation* : Le texte de cette chanson séduira sans doute certains élèves par le caractère «branché» et imagé de son langage, son

mélange de réalisme et d'onirisme et sa relative originalité. D'autres seront peut-être gênés par l'excès de lyrisme, par l'ignorance de certains termes (Glenn Gould, corback) ou par la relative crudité des emprunts à la langue orale... À chacun ses goûts et couleurs!

3. ÉCOUTER LA CHANSON

Après avoir exposé différentes façons de lire la chanson, c'est-à-dire son texte écrit, nous proposons à présent de l'écouter. Pour les élèves, écouter une chanson, ce sera sans doute, dans bien des cas, se faire plaisir. Nous voudrions pourtant que l'audition d'une chanson ne soit pas qu'une récompense au travail fourni pour les analyses scripturales, mais bien une nouvelle «lecture» de l'œuvre, complémentaire. Tout l'effort des pages qui vont suivre sera d'attirer l'attention sur les significations véhiculées par l'instrumentation ou par la voix indépendamment de tout langage verbal⁴.

A. Huit paramètres pour l'analyse de la chanson chantée

1. L'introduction instrumentale

Il est indéniable que toute musique, à l'entrée d'une chanson, installe une atmosphère, un climat particuliers. Cette introduction exerce sur le texte qui la suit la puissance d'un contexte, c'est-à-dire qu'elle est capable, sinon de déplacer les signifiés de ce texte, du moins de déterminer leur réception.

Deux types d'exercices permettent d'expérimenter cette composante de l'analyse auditive. Le premier consiste à associer librement des mots à diverses introductions instrumentales. Le second, à attribuer quatre introductions à quatre textes. Dans les deux cas, on aura l'occasion de se rendre compte que l'introduction instrumentale produit sur l'auditeur un effet psychologique déterminé par rapport auquel le texte vient ensuite se poser soit en continuité —il y a alors renfort de signification—, soit en rupture —et l'on parle alors d'«apport de signification».

2. La personnalité vocale

D'une part, la voix donne à l'auditeur une série d'informations utiles à l'identification du locuteur, à la manière d'une carte d'identité, mais avec une précision qui n'est évidemment que relative :

- l'accent renseigne sur l'origine géographique;
- la diction renseigne sur la classe sociale d'appartenance;
- le timbre informe sur le sexe et sur l'âge;
- la réverbération (artificielle) donne à entendre une situation spatiale;
- les techniques d'enregistrement (parfois artificiellement recrées) laissent entendre une situation temporelle.

D'autre part, la voix est aussi porteuse de l'état sentimental ou émotionnel de la personne. Il s'agit évidemment d'une dimension difficile à objectiver; le professeur de français gagnerait cependant à éprouver la compréhension intuitive et spontanée qu'en ont les élèves au départ de divers extraits de chansons.

3. Le mimologisme vocal

Dans la langue, la désignation de la réalité passe par une abstraction : entre le mot et la chose, il y a l'idée de la chose. Ce qu'à la suite de Gérard Genette nous appelons le «mimologisme» est une tentative de court-circuiter ce passage par l'abstraction, de donner au mot le visage immédiat de la chose. Pour façonner le mot en sens divers, proprement «à l'image» de la chose, le mimologisme use de la souplesse de l'oralité. On pourrait dire que, si l'écriture fige la langue, en développe les potentialités de catégorisation, la voix au contraire l'assouplit, en développe les potentialités mimétiques... D'où la présence assez fréquente de mimologismes dans la chanson. Une chanson comme «Boum» de Charles Trenet fait par exemple un usage systématique des cric-crac, des flic-flac, des brrr, et des... boum. Mais on trouve aussi de tels procédés chaque fois qu'un mot comme «long» est prononcé de manière allongée, ou que des mots désignant un bruit quelconque sont articulés d'une voix forte. Soulignons que le mimologisme est intrinsèquement ponctuel et que sa puissance évocatrice, dans la chanson, est proportionnelle à sa brièveté : plus le nombre de notes sur lequel il est distribué est réduit, plus il est opérant.

⁴ Dans notre vade-mecum, ce chapitre propose de fréquents renvois à nos deux cassettes sonores, conçues aussi bien pour illustrer notre propos que pour fournir des modèles d'exercices didactiques.

4. *Le mimologisme instrumental*

La musique comme la voix cherchent souvent à être descriptives, imitative. Les mélomanes savent que toute une partie de la musique expérimentale depuis plusieurs siècles se présente comme une illustration, dans le langage musical, de réalités extra-langagières. À cet égard, la musique de la chanson ne se distingue pas de la musique instrumentale; au contraire, du fait qu'elle est liée à des paroles, elle est très fréquemment composée avec des intentions figuratives. Le son d'un violon peut par exemple évoquer le tournoiement d'un individu dans une salle des pas perdus (c'est le cas dans une chanson de Maxime Leforestier), un chœur peut imiter des caquètements dans un poulailler (cf. «Poulailler's song» d'Alain Souchon)... Ici encore, il convient d'étudier avec les élèves comment l'orchestration d'une chanson mime, illustre ou enrichit le contenu textuel par son pouvoir mimologique.

5. *Le stéréotype instrumental : le marquage culturel*

La musique des chansons d'aujourd'hui, si elle est parfois originale, est souvent un travail de citation à des degrés divers, depuis le plagiat, simple abus de liberté qui procure l'assurance d'un succès fondé sur la réminiscence, jusqu'à la reprise de structures harmoniques ou mélodiques culturellement marquées — c'est-à-dire de stéréotypes instrumentaux.

Au sein des stéréotypes instrumentaux, il importe de distinguer des signes que nous qualifierons de culturels et d'autres plus spécifiquement musicaux. Le stéréotype culturel est la musique culturellement marquée, elle est un signe qui réfère à un «folklore», à un pays et/ou à une époque plus ou moins précis. Le stéréotype musical vise quant à lui l'appartenance de la musique à ce qu'on pourrait appeler un «genre musical», tel que le boogie, le twist, le rock'n'roll, le blues, le be-bop, le cha-cha, la samba, etc.

Ici comme ailleurs, nous parlerons de renfort de signification lorsque texte et musique sont convergents dans leur marquage culturel, et d'apport de signification lorsqu'ils sont divergents.

Le renfort de signification se produit lorsque le texte se contente de décrire la musique ou de souligner ses effets. Par exemple, dans «Billy m'aime» d'Alain Souchon, la musique comme le texte évoquent

l'univers russe. Les paroles apparaissent alors souvent comme un «prétexte» mis au service de la musique, ce qui n'exclut pas qu'elles soient l'objet d'un travail littéraire intéressant, mais peut aussi aboutir à une impression de relative vacuité textuelle (cf. les textes de la plupart des chansons «twists», et plus généralement des chansons «à danser»).

L'apport de signification quant à lui, peut provenir du simple voisinage de différents marquages culturels. Ainsi, dans «Charmes» de Philippe Lafontaine, la musique et le texte évoquent tous deux l'univers «peau-rouge», mais le texte manifeste une prise de distance du narrateur par rapport à cet univers. On parlera en revanche de chevauchement de références culturelles lorsque celles-ci seront différentes dans la musique et dans le texte. Par exemple, dans «Le nouveau monde» de William Sheller, on assiste à la rencontre quelque peu insolite entre une mélodie et une orchestration qui évoquent clairement la musique classique — plus précisément baroque —, et un texte qui évoque une relation d'amour courtois.

6. *Le stéréotype vocal*

L'«intertextualité» qui se donne souvent à entendre sur le plan musical peut aussi affectuer le plan vocal de l'interprétation chantée. Le timbre de la voix, son style d'articulation ou d'interprétation ou encore la manière dont elle est posée peuvent ainsi renvoyer à des timbres, des poses ou des styles familiers (rappelant une époque, une région, une vedette), c'est-à-dire à des stéréotypes vocaux. Ainsi, qui écoute «L'hôtesse de l'air» de Jacques Dutronc ou «Rocker symphonique» de Jacques Haurigné n'a pas de peine à reconnaître d'un côté, les «iodlages» du chant tyrolien et de l'autre, le mode d'articulation typique des rockers. Comme les autres paramètres de l'analyse auditive, le style de chant provoque chez l'auditeur l'attente d'une thématique qui peut être présente ou absente du texte, et peut donc agir comme un renfort ou un apport de signification par rapport à lui.

7. *La rime : suspense et résolution*

Si elle constitue un procédé de l'écriture versifiée et donc une caractéristique textuelle, la rime est aussi un élément essentiel de la chanson chantée. Il est frappant d'ailleurs de constater que, si elle

n'est plus guère utilisée par les poètes, elle reste extrêmement présente et vivante dans la chanson. Il faut dire que la rime écrite et la rime chantée connaissent des fonctionnements distincts : alors que la première est facilement contournée par les enjambements, les rejets, etc., la seconde garde généralement tout le poids d'une mise en évidence. En poésie, l'unité sémantique déborde fréquemment l'unité métrique; dans la chanson, ces deux types d'unités s'unissent généralement sous l'effet de l'unité mélodique.

Pour l'auditeur de la chanson, la rime en tant que signifiant textuel est toujours le lieu d'un suspens. De seconde en seconde, on tend l'oreille pour savoir —ou deviner— quel est «l'amour» qui rimera avec «toujours». La chanson s'écoute ainsi dans une alternance de suspens et de réponse, de tension et de résolution. Ce processus peut connaître trois cas de figure distincts.

1. Le mécanisme : Dans la plupart des chansons, l'alternance des rimes fonctionne de manière mécanique, sans donner lieu à des surprises ou à des anomalies d'aucune sorte; son seul effet est de maintenir un certain degré d'attention chez l'auditeur par le suspens du jeu attente-détente.

2. La naturalisation d'anomalies : Dans certaines chansons, la rime a pour effet de rendre acceptables des collusions d'idées ou de mots qui paraîtraient de prime abord inconciliables ou en infraction contre les lois de la langue. On admet ainsi bon nombre d'entorses faites à la logique ou à la langue parce qu'elles riment à quelque chose. Le son déteint alors sur le sens : l'insensé devient sensé dès lors qu'il est assonancé. Exemple type : dans la chanson de Renaud «Dès que le vent soufflera», nul n'est gêné d'entendre «Dès que le vent soufflera / Je repartira / Dès que les vents tourneront / Nous nous en allons...».

3. La surprise : Il arrive enfin que le mécanisme tension-résolution soit tout simplement enrayé, que sa monotonie soit brisée par un mot qui, contre toute attente, ne rime pas, introduit une sonorité et une tonalité nouvelles. On trouve un bon exemple de ce phénomène dans la chanson d'Alain Chamfort «Personne n'aime personne», où une longue série de vers rimés en -onne («Même si je te trouve mignonne / Même si c'est pour moi qu'tu t'pomponnes / Même si dans tes bras j'm'abandonne / Personne n'aime personne / Personne n'aime personne») se trouve *in fine* interrompue par un vers plus long et atypique quant à sa rime : «Mais personne n'aime personne comme je t'aime».

8. Accentuation et pause : le sens du silence

L'écriture, on le sait, passe littéralement sous silence la musicalité et l'intonation de la phrase chantée. Celles-ci, qui reposent l'une et l'autre sur la profération des voyelles, peuvent résulter de variations de hauteur (ruptures ou des inflexions tonales), de variations d'intensité, de variations de durée ou de variations du degré de plénitude et de stabilité du timbre vocalique.

L'étude de la chanson chantée se doit donc d'être attentive à ces diverses variations, qu'il conviendra notamment de comparer avec les modes d'accentuation ordinaire. Dans le langage parlé, «plus le langage est clos (plus il ne demande ou n'admet de complément), plus la pente de l'intonème est descendante; plus le message est ouvert (plus le complément demandé ou sous-entendu est important), plus la pente est ascendante» (Deboulonne et Laloux, 1973). Sachant cela, il doit être possible de déterminer si la mélodie chantée est porteuse de signification par sa ressemblance avec l'un ou l'autre mode de l'intonation parlée.

La chanson exploite par ailleurs la fonction démarcative de l'accentuation. La pause intonatoire, en français parlé, n'est ressentie comme normale qu'en fin de groupe rythmique. Le plus souvent, cette pause intonatoire correspond à une pause sémantique, à une séparation claire entre deux unités de sens; son rôle est alors d'assurer la compréhension du contenu textuel à l'audition. Mais il arrive que la rupture créée par l'intonation soit porteuse d'ambiguïté. Ainsi, dans «La chanson pour Izia» de Jacques Higelin, le texte de la pochette permet bien de percevoir les doubles sens créés par le rythme : «Peut-être ce qui m'at- / tire en toi / tire en toi / n'est rien que l'autre ver- / sant de moi / sang de moi...». L'étude de la chanson chantée devra bien entendu relever tous ces effets de double sens, qui dans certaines chansons (pensons aux textes de Philippe Lafontaine) occupent une place essentielle.

B. Grille pour l'analyse intégrée de la chanson chantée

Ayant ainsi relevé les différents paramètres qui permettent de mener une analyse auditive de la chanson, nous pouvons en reprendre les apports essentiels en les disposant selon une logique transversale qui devrait faciliter le travail avec les élèves :

1. L'instrumentation

a. *L'introduction instrumentale* : Dans la partie musicale qui précède le début des paroles, qu'entend-on? Que devine-t-on (ou croit-on deviner) du contenu verbal de la chanson? En comparant les réponses à cette question et le texte de la chanson, quel rapport leur trouvent-ils? La musique et le texte se renforcent-ils, sont-ils redondants, ou bien la musique déplace-t-elle le contenu du texte?

b. *Le mimologisme instrumental* : Au fil de la chanson, perçoit-on dans l'accompagnement instrumental des rappels du texte chanté? La musique est-elle figurative, imitative, illustrative?

c. *Le stéréotype instrumental* : L'accompagnement instrumental nous fait-il penser à un contexte historique, géographique ou culturel particulier? Tel instrument, telle harmonie, tel rythme ne sont-ils pas typiques d'une région ou d'une époque?

2. La voix

a. *La personnalité vocale* : Quelles sont les caractéristiques du locuteur (sexe, âge, origine, etc.)? Quels sentiments ressent-on à l'écoute de sa voix?

b. *Le mimologisme vocal* : En écoutant attentivement la voix du chanteur, remarque-t-on des mots ou des expressions dont la prononciation ou l'intonation rappelle, imite, figure le contenu de ces mots ou ces expressions?

c. *Le stéréotype vocal* : La voix ou la façon de chanter n'ont-elles pas un air de déjà entendu? Nous font-elles penser à une mode ou à un type de chanteur bien connu?

3. Les mots chantés

a. *La rime* : L'usage de rimes dans la chanson est-il constant, régulier? Sinon, sur quoi une irrégularité attire-t-elle l'attention? Les mots à la rime sont-ils tous corrects, d'une seule langue? Sinon, pourquoi?

b. *Accentuation et pause* : Les silences qui séparent des syllabes d'un mot, en suggérant un autre découpage, sont-ils créateurs de nouveaux mots? L'accentuation porte-t-elle sur la syllabe normalement accentuée? Sinon, ne fait-elle pas entendre un autre mot, une autre phrase que ce que l'on peut lire?

G. Application : Sur un prélude de Bach (Maurane, 1991)

Le clavier bien tempéré, livre 1, premier prélude en ut majeur, BWV 846, mesures 1 à 11 : voilà l'introduction instrumentale de cette chanson. En 1722, Jean-Sébastien Bach signait cette page. Aujourd'hui, elle fait partie de notre culture auditive, qu'on l'ait entendue dans son contexte et appréciée, ou indirectement par la fortune de ses harmonies devenues classiques. Ainsi, entendre cette introduction, ce sera pour les uns entendre du Bach, et pour tous entendre du «classique». Les paroles qui viendront ensuite se superposer à la partition de Bach sont-elles également «classiques»? Leurs sonorités, les paysages qu'elles décrivent, les expressions utilisées, tout cela nous évoque-t-il la langue ou les paysages du XVIII^e siècle? Il nous semble évidemment que non. C'est ainsi qu'on trouve dans cette introduction la préparation d'un contraste entre cette musique douce et fluide et les sonorités rugueuses du texte, entre l'univers classique de l'une et la modernité postindustrielle de l'autre. Nous parlerons donc d'apport de signification.

On n'entend guère de mimologisme instrumental dans cette chanson, si ce n'est dans les deux ou trois accords de rock qui servent à illustrer les allusions à Ray Charles et au rock'n'roll dans la dernière strophe.

En revanche, ce que nous pourrions dire du stéréotype instrumental rejoint ce qu'on vient de dire à propos de l'introduction : cette chanson cite (au propre comme au figuré) une œuvre célèbre, en la remaniant à peine dans les deux quatrains finals, pour s'achever sur la conclusion de Bach. C'est donc bien du Bach que l'on entend, à l'exception de l'arrangement de ces strophes finales (accords de piano plaqués, rythmiques, violons). Remarquons qu'il s'agit donc d'un cas particulier où la musique jouit d'un double statut : en effet, le prélude de Bach est à la fois le référent auquel renvoient sans cesse les paroles de la chanson, et la musique de cette chanson.

Ce détournement (ou cet hommage, c'est selon) du premier prélude de Bach connaît un précédent notoire : en 1852, Charles Gounod composait sur cette partition une mélodie qui chantait un poème de Lamartine (des *Recueils poétiques*). Cet air de Gounod n'est parvenu à la fortune qu'en 1859, lorsque quelqu'un eut l'idée d'y adapter l'Ave Maria. Ce recyclage de Bach était probablement plus proche de l'original, empreint de spiritualité, que

celui de Maurane, réarrangé et porteur d'un sujet existentiel. La comparaison entre ces deux emplois du prélude de Bach devrait intéresser les élèves, car elle montre que, pour mimologique et stéréotypée qu'elle puisse être, une mélodie n'en produit pas moins des effets fort variés en fonction des usages qui en sont faits.

La personnalité vocale est ici diffuse; une série de phrases mélodiques descendantes et une voix alternativement «tenue» et chuchotée trahissent l'état d'âme du personnage : nostalgie, cafard, vague à l'âme. On relèvera par exemple les quatre lignes qui suivent «Toi» dans deux variantes, jusqu'à «pot de colle» ou «casserole».

Signalons encore que les «pointes» de l'expressivité sentimentale ou émotionnelle sont averbales : c'est dans les mélismes finals (écouter après «corbacks» et après «couacs») que l'humeur indicible trouve à s'exprimer...

Un mimologisme vocal assez audible dans cette chanson réside dans la longueur et l'insistance mises à chanter le mot «lourds». Un autre s'entend vers la fin de la chanson dans la prononciation volontairement accentuée «à l'anglaise» du mot «rock'n'roll».

Outre l'âcreté des sonorités choisies dont nous avons parlé plus haut, le jeu de rimes se caractérise par sa monotonie : deux rimes, combinées diversement, colorent toute la chanson (avec une petite exception : «gas-oil», assimilé avec quelque licence aux rimes en -ole) et concourent à extérioriser l'état d'âme de la «narratrice».

Enfin, l'analyse des pauses et des accentuations permet de déceler un effet assez remarquable dans ce qui équivaut aux deux premiers vers du texte écrit : si, lorsqu'on a le texte sous les yeux, on met naturellement la césure après «Gould» («lorsque j'entends ce prélude de Bach par Glenn Gould, / ma raison s'envole»), l'audition suggère quant à elle de scinder le vers après «Bach» («lorsque j'entends ce prélude de Bach / par Glenn Gould, ma raison s'envole»). Ce qui rend le second vers ambivalent du point de vue du sens : la place qu'occupe le nom Glenn Gould permet de faire signifier celui-ci à la fois comme l'auteur du «prélude de Bach» et comme le responsable du fait que «ma raison s'envole».

4. VOIR LA CHANSON

Dès que l'on aborde le cas de la chanson sous l'angle de son interprétation «spectaculaire», on se trouve en présence d'un message complexe, faisant appel à divers types de codes et de signes. Ce sont les différentes composantes de ce message, leurs interactions réciproques et leurs effets particuliers sur le(s) récepteur(s) que nous voulons à présent envisager.

Notre démarche, d'inspiration sémiotique, vise essentiellement à enrichir la capacité d'interprétation du récepteur. À cette fin, il est utile d'initier d'emblée les élèves, de façon au moins empirique, aux notions de codes et de signes spectaculaires.

On distinguera d'abord les différents codes spécifiques qui interviennent dans la chanson-spectacle. En montrant en classe, par exemple, un des «numéros» d'acteur de Brel sur scène, dont on reconnaîtra d'emblée la théâtralité, on pourra discerner, par référence à la représentation théâtrale, plusieurs langages ou registres de signes :

- les mimiques, gestes et postures : code kinésique;
- l'occupation de l'espace et les déplacements : code proxémique;
- le costume : code vestimentaire.

En regardant un extrait de concert contemporain ou en visionnant un clip, on pourra compléter la liste des codes utilisés dans la chanson-spectacle :

- la chorégraphie;
- les éclairages;
- les couleurs : code chromatique;
- les objets et le décor;
- les images fixes : code iconique;
- les images animées : code cinématographique.

À tous ces codes plus spécifiquement spectaculaires, il ne faut pas oublier d'ajouter d'autres types de codes, plus généraux, qui interfèrent continuellement avec ceux-ci : les codes sociaux, culturels, idéologiques, symboliques, soit les codes généraux de lecture du monde.

Dans une démarche de recherche en classe, on veillera par ailleurs à distinguer les effets de sens sur lesquels il y a un consensus et ceux qui paraissent plus périphériques. Il n'est pas inopportun de s'interroger sur les motivations du caractère plus marginal, voire fantaisiste, aux yeux du groupe, de certaines connotations.

L'intérêt d'une telle analyse n'est évidemment pas d'isoler les systèmes de signes comme tels, mais de montrer que la performance de la chanson-spectacle superpose et combine des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. Pour éviter une atomisation excessive, il peut être opportun de distinguer, comme nous l'avons fait dans notre vade-mecum, quatre grands angles d'approche : les lieux, le corps en scène, le système des objets, le monde de l'image.

A. Les lieux

Aborder la problématique de l'espace, c'est à la fois rencontrer une dimension sociologique, si l'on observe les lieux par rapport à un contexte institutionnel, et une dimension sémiologique, si l'on s'intéresse aux lieux comme univers de sens possibles. Sans doute est-il donc opportun de distinguer le lieu matériel, souvent conventionnel, où se produit l'interprète, et l'espace scénique proprement dit qui peut être aménagé de façon signifiante.

1. Le lieu matériel

Pour étudier l'espace matériel d'un quelconque spectacle chanté, nous proposons de partir de la grille d'analyse suivante :

- Les caractéristiques physiques du lieu : Quel est le lieu du spectacle? A-t-il un caractère institutionnel? Est-ce un lieu habituellement consacré à la chanson ou un espace reconverti? Est-ce un lieu fermé ou ouvert, intimiste ou gigantesque? Quelle est sa capacité en nombre de places? Propose-t-il des places assises ou des places debout?
- Les caractéristiques sociologiques du lieu : Est-ce un lieu qui a une histoire, un ancrage socioculturel? A-t-il une architecture particulière? Où se situe-t-il par rapport à l'espace urbain? Par quel type de public est-il fréquenté? Quel est le prix des places?
- Les caractéristiques scénographiques du lieu : Où l'interprète se produit-il? Quelle est la place du public? Comment les sièges sont-

ils disposés? Quel est le rapport scène-salle, interprète-public qui s'inscrit dans l'espace? Surélévation de la scène ou espace plan? Disposition frontale ou hémicycle? Distance ou proximité? Sacralisation ou démythification?

— Les caractéristiques pragmatiques du lieu : Quel est le type de relation permis par le lieu? L'interprète est-il installé dans un rapport de communication dominante et/ou unilatérale? Le lieu favorise-t-il le dialogue entre l'artiste et son public? Provoque-t-il facilement la participation du public? Sous quelle forme?

2. L'espace scénique

Nous entendons par espace scénique le lieu investi par le chanteur-interprète en vue de la performance spectaculaire. Si l'on remonte dans le temps, on constate que l'espace scénique a gardé longtemps un caractère improvisé et provisoire; mais, à partir du XVIII^e siècle, les interprètes de la chanson, pour diverses raisons, tendent à se déplacer vers un lieu clos qui deviendra tout à fait conventionnel au XIX^e siècle, dans le cadre bourgeois du music-hall.

Dans la plupart des cas, ce lieu clos, essentiellement inspiré par la scène de théâtre ou d'opéra, offre une configuration extrêmement classique : une aire scénique, la plupart du temps rectangulaire, souvent fermée par des rideaux, surélevée face au public. Cet espace relativement fonctionnel, bien que très marqué de préjugés esthétiques et culturels, peut être modulé selon divers paramètres :

- la présence d'objets constituant un embryon de décor, dont nous étudierons la fonction dans la section suivante;
- la présence d'un orchestre plus ou moins complet;
- la présence d'un micro sur pied dessinant une symétrie axiale;
- les déplacements éventuels du chanteur et sa gestuelle;
- les effets créés par les éclairagistes.

L'espace scénique est donc un espace dynamique qui peut être modifié constamment par chacun de ces paramètres. L'étude de toutes ces données se révèle importante, car elles déterminent la relation entre émetteur(s) et récepteurs, mais aussi définissent un mode de représentation et un style interprétatif. Elles peuvent contribuer à la mise en place, pour le récepteur, d'un espace mental, référentiel ou imaginaire, particulier.

Même si la démarche atomisante de l'analyse nous oblige à distinguer différents paramètres scéniques, il est clair qu'ils constituent un tout, un ensemble construit, au sein duquel tous les éléments ou signes se combinent et se superposent de façon complémentaire. En l'occurrence, pour être complète, l'étude des lieux scéniques devra discerner les dimensions suivantes, qui viendront s'ajouter aux dimensions matérielles déjà évoquées :

- la dimension scénographique : le dispositif scène-salle et le rapport ainsi instauré entre l'interprète et son public conditionnent l'acte de communication particulier qu'est la chanson interprétée;
- la dimension scénique : divers éléments se révèlent contraignants quant à la modulation de l'espace scénique proprement dit;
- la dimension dramatique : divers facteurs peuvent faire jaillir sur l'espace matériel de la scène un espace fictionnel, mental, porteur de sens et d'émotions;
- la dimension esthétique : divers effets spéciaux, spécifiquement les éclairages, peuvent influencer la réception de la chanson en créant un état d'émotivité particulier.

B. Le corps en scène

Dès que l'interprète de la chanson est visible, sur une scène en présence des auditeurs ou par la médiation d'un écran, sa présence physique ne peut plus être réduite à sa voix. Il suffit de prononcer le nom de Piaf pour associer d'emblée, dans une évocation de son style scénique, une voix, une silhouette, une gestualité et une coupe de robe. Aussi statique soit-il, un corps inscrit dans un espace scénique devient un signe vecteur de significations multiples.

Sur un autre plan, l'intérêt qu'il faut porter au corps de l'interprète est motivé par le fait essentiel qu'il sert de support au processus d'identification-projection favorisé par le *star system*. D'un point de vue communicationnel comme d'un point de vue psychosociologique, c'est principalement le jeu physique qui instaure la relation entre la scène et la salle, entre le chanteur et son public.

1. Le corps comme lieu de construction de sens

De façon un peu réductrice mais éclairante, on pourrait poser une distinction liminaire entre deux types de présence physique. Il y a les chanteurs-interprètes qui assument leur corps comme signe selon

des options diverses et ceux qui évitent toute forme de composition qui risquerait de les assimiler à des comédiens cabotins, à des pantins rythmiques, à des minets dandelinants ou encore à des symboles sexuels...

L'ère du spectacle médiatisé ou des méga-concerts publics a privilégié la première option, celle du corps qui n'est pas seulement réceptacle du rythme musical mais véritable «signe déchaîné» pour assurer une communion quasi charnelle avec la foule des fans. Alors, le corps sert à installer sur scène ou sur l'écran un personnage mi-réel, mi-fictif, la star, qui est susceptible de transporter les auditeurs dans l'extase du paradis musical.

On ne peut pas ignorer ici l'impact sur la chanson interprétée de l'évolution des techniques d'enregistrement et de diffusion. Aujourd'hui, la technique du *play-back* permet d'affranchir le corps à des fins rythmiques et chorégraphiques. En libérant de l'interprétation vocale du texte, le *play-back* permet de s'adonner intégralement au jeu du corps. Beaucoup d'interprètes ne pourraient sur scène se livrer à un jeu gestuel particulièrement essoufflant sans le recours à ce leurre qui consiste à simplement mimer le mouvement des lèvres en suivant un enregistrement. Cette technique fréquemment employée sur les plateaux de télévision lors des émissions de variétés est également utilisée par plus d'un lors de concerts où l'aspect chorégraphique occupe une place déterminante. L'espace et le médium configurent alors indéniablement le message.

Quelles que soient les tendances interprétatives, on peut poser, en règle générale, que le corps est un vecteur de jeu, composant un espace imaginaire en relation avec le monde fictif construit par les paroles de la chanson elle-même et instaurant une relation particulière entre l'interprète et son public. Le corps participe à la fois à la dimension contenu et à la dimension relation de tout acte de communication. Dès lors que ce jeu intervient, à quelque degré que ce soit, on peut parler de «figure scénique».

Cette figure scénique est composée d'un certain nombre de signes : la voix, l'apparence physique, le costume et les accessoires vestimentaires, le maquillage éventuel, mais aussi l'intonation, les gestes, les mimiques et regards, les postures et déplacements dans l'espace. L'analyse de ces différentes données permet de définir le style scénique d'un interprète.

Il est commode pour l'analyse de disposer d'une typologie des fonctions gestuelles. En référence au schéma de la communication de Jakobson, nous proposons de distinguer grands types de ponctuation gestuelle de la chanson.

— Le geste phatique cherche à établir (ou à clôturer) la communication avec le récepteur. Les salutations adressées au public lors de l'entrée en scène, les invitations de la main à accompagner le chant, le bras tendu pour ramener le calme dans la salle, les mains jointes en signe de renvoi des applaudissements au terme des rappels relèvent de cette catégorie.

— Le geste émotif traduit la participation de l'interprète à l'univers évoqué par la chanson. De multiples poses relèvent de ce type, en particulier l'inclinaison en arrière de la tête, les yeux mi-clos. Le langage des mains peut dénoter cette intériorisation émotive de la chanson. Quand il n'est pas utilisé avec réserve, ce style devient mélodramatique. Il était dominant, par exemple, dans les interprétations des chanteurs et chanteuses réalistes du début du siècle et s'accompagnait d'intonations vocales et de poses maniérées.

— Le geste conatif invite le public à se projeter dans l'univers de la chanson ou l'implique comme destinataire virtuel du message. Un doigt pointé vers la salle suffit à cet effet, surtout s'il souligne l'ambiguïté d'un emploi des pronoms de la deuxième personne. Les jeux de regard sont également très suggestifs.

— Le geste référentiel évoque une situation, un personnage, un comportement relevant de l'univers décrit par la chanson. Il a un caractère mimétique. Brel fut un virtuose du geste descriptif et évocateur.

— Le geste métalinguistique serait celui qui renvoie aux codes musicaux en les ponctuant de façon rythmique, par exemple. Rappelons simplement le jeu de la main de Gainsbourg, mis en exergue plus haut, qui ponctuait des textes simplement parlés sur une orchestration musicale, sorte de «talk over», auquel il s'est converti dans les années 1980.

Dans le repérage de ces gestes, on distinguera ceux qui relèvent de codes sociaux ou culturels préexistants de ceux qui constituent ce que l'on pourrait appeler l'idiolecte de l'interprète.

Par ailleurs, lorsque le corps occupe l'espace au point de constituer une véritable figure scénique, il peut exercer d'autres types de fonctions

auxquelles il est bon de sensibiliser les élèves. Ces différentes fonctions ne sont pas toujours toutes présentes. Elles peuvent par ailleurs se combiner, car elles ne sont pas exclusives les unes des autres. À partir d'exemples choisis, on tentera de reconnaître chacune d'elles, d'en apprécier les modalités expressives et d'en mesurer l'impact sur le processus de réception.

— La fonction rythmique : Une des premières fonctions du corps de l'interprète consiste souvent à épouser et souligner le rythme de la chanson, parfois avec l'appui d'un groupe de danseurs ajoutant une dimension chorégraphique au spectacle. Cette utilisation presque naturelle du corps dans le cas de l'interprétation d'une chanson est un facilitateur de participation du public au processus d'enchantement collectif par la musique.

— La fonction ludique : Cette fonction apparaît dès que l'interprète sur scène joue un personnage, c'est-à-dire se trouve dans une situation de simulation. Ainsi, Brel avait une conception très théâtrale de l'interprétation. D'autres, indépendamment du répertoire interprété, jouent un personnage qu'ils assument dès qu'ils sont en représentation scénique ou médiatique : Jane Birkin par les intonations et les clignements d'yeux joue à l'ingénuité de façon constante, Jacques Higelin, ce «ludion farfelu» (Rioux, p. 303), se livre sur scène à des élucubrations et à des pitreries délirantes qui expriment autant sa marginalité que sa volonté de partager avec le public le plaisir d'être sur scène. Dans certains cas, le recours à la fonction ludique peut devenir une caractéristique dominante du spectaculaire. On pense ici à un groupe comme celui des Frères Jacques ou à tout spectacle où la partie chantée est volontairement accompagnée par des mimiques expressives, grimaces, mimes, caricatures, clowneries... Rentrent également dans cette catégorie les comédies musicales ou les spectacles-concepts construits à partir d'une trame narrative⁵.

— La fonction spatiale : On parlera de fonction spatiale lorsqu'il y a combinaison délibérée entre une gestuelle particulière et un décor particulier et que l'un et l'autre s'articulent en un tout signifiant. Dans le cas du clip ou de l'émission de variétés, il peut être intéressant d'analyser la façon dont l'espace scénique est occupé par l'(les) interprète(s). Dans certains cas, les positionnements et les déplacements peuvent être particulièrement symboliques par rapport au message de la chanson.

⁵ Mentionnons entre autres «L'Homme de la Mancha» de Brel, «Starmania» et «La légende de Jimmy» de Michel Berger et Luc Plamondon, «Napoléon» avec Serge Lama en tête d'affiche, «La révolution française» de Claude-Michel Schönberg.

On peut également déduire d'observations relatives à la fonction spatiale du corps le type de rapport que l'interprète veut instaurer avec les spectateurs. Ainsi, lors d'un concert public, le mode d'entrée en scène, selon un déplacement frontal ou latéral, selon un mouvement de haut en bas (recours à des degrés), ou horizontal sur un même plan, permet d'emblée d'inférer le type de relation scénosalle que l'interprète recherche : idolâtrie à l'égard d'une star transcendante descendue du septième ciel ou rencontre dans une relation de proximité.

— La fonction de plaisir esthétique : Cette dernière fonction est liée au caractère éventuellement séduisant de l'interprète. Dans ce cas, le récepteur est sensible aux effets de surface du signe. Cette fonction esthétique est particulièrement patente lorsque, lors de la diffusion télévisée d'une prestation scénique, la caméra s'attarde avec complaisance sur tel ou tel détail physique de l'interprète, souvent une partie du visage, en recourant au gros plan voire au très gros plan des yeux ou de la bouche par exemple. Le procédé, qui peut relever du voyeurisme, sinon de l'introspection psychologique, est un facilitateur d'identifications imaginaires.

2. Le corps comme support d'identifications

Pour aborder ce domaine avec les élèves, il convient de distinguer deux registres dans la figure scénique : le registre naturel et le registre artificiel. Certes, lors d'un concert par exemple, le spectateur perçoit globalement la figure scénique et ne distingue guère entre les caractéristiques physiques et psychologiques spécifiques à l'interprète et celles qui résultent d'un travail de métamorphose. En réalité, il n'existe que très peu de traits naturels sur lesquels les procédés esthétiques n'aient pas ou presque pas d'emprise : la couleur des yeux, la stature... Pour le reste, tout peut être transformé. Il n'est pas impertinent, si l'on se donne comme projet de sensibiliser les élèves aux procédés du show-business, de montrer que certaines vedettes de la chanson sont la résultante d'une série d'artifices. On peut visualiser très concrètement ce propos à partir d'une étude diachronique de photos de Patricia Kaas dont le visage a sensiblement évolué vers le style glamour qui lui permet aujourd'hui de prétendre au titre de «nouvelle Piaf» dont elle a incontestablement la force d'émotion. Par contre, Alain Souchon, avec ses cheveux bouclés, ses chemises ou pulls amples, ses pantalons informes, ses

gestes maladroits et sa grande timidité face aux applaudissements, fournit peut-être un exemple de naturel à l'état brut.

Selon le publicitaire Jacques Séguéla, une vedette, c'est précisément un corps, un physique à la fois naturel et manufacturé, autour duquel va s'ancrer une constellation d'attributs, le tout se cristallisant dans un nom. Comme un personnage de fiction, la star est construite selon un canevas bien typé : un physique particulier, un nom et des attributs qui sont autant de qualifications. Ainsi constituée, la star peut à la fois séduire et durer. Elle sera vecteur de fantasmes et d'identifications. Comme le souligne de son côté Edgar Morin dans *Les stars*, l'identification se fait toujours sur la base d'un support animé ou inanimé qui combine réalité et fiction, en d'autres termes le naturel et l'artificiel. L'artifice permet d'introduire la dose de rêve nécessaire pour susciter le désir d'évasion, le naturel permet de donner à l'ensemble une touche de vraisemblance. Toutes les identifications imaginaires, particulièrement dans le domaine du *star system*, supposent la fusion équilibrée du proche et du lointain, de l'accessible et de l'inaccessible.

De façon plus générale, la meilleure façon de durer, pour un chanteur, consiste à incarner, ce qui peut parfois se produire spontanément, l'esprit du temps. France Gall n'aurait guère survécu dans le monde du show-business sans la rencontre de Michel Berger qui a su modifier son apparence de fillette ingénue, liée au style «salut les copains» qui commençait à être daté. En lui offrant des chansons comme «Il jouait du piano debout», «Résiste» ou encore «Cézanne peint», il lui a offert une personnalité nouvelle plus proche de la sensibilité de la fin des années 70 et a relancé sa carrière. Les documents vidéos permettent de comparer France Gall, face *sixties* et face *eighties*.

C. Les objets

Un mot à présent sur les objets scéniques. Nous écartons ici la classe des objets utilitaires (sièges, fils électriques, rampes d'éclairage, pupitres, amplis...) pour nous centrer exclusivement sur la catégorie des objets signifiants. Ce qui nous intéresse, ce sont les objets qui, disposés sur la scène ou le plateau du spectacle, donnent des informations aux récepteurs. À ce titre, on pourrait distinguer deux sous-catégories d'objets : ceux qui véhiculent des informations de façon univoque et ceux dont le champ de signification est ouvert.

Dans ce dernier cas, on retrouve les concepts de connotation et de polysémie, évoqués dans l'introduction de ce chapitre. Sans a priori particulier, on peut considérer que, dans la pratique spectaculaire, un objet polysémique se révèle plus riche et tend en général vers une dimension symbolique qui fait davantage appel à l'imaginaire. Par contre, l'objet univoque a souvent une fonction référentielle redondante par rapport aux paroles et à la musique.

Parmi les objets signifiants, il importe de retenir les éléments de décor lorsqu'ils existent, les accessoires, les costumes, voire les maquillages. Cet inventaire sera particulièrement pertinent dans le cas des clips.

Dans la perception et le décodage des objets spectaculaires interviennent deux degrés de sens :

— à un premier degré, les objets prennent sens en fonction des grands codes de lecture du monde : codes sociaux, culturels, idéologiques qui donnent habituellement sens aux objets de la vie quotidienne;

— à un deuxième degré, ces mêmes objets, introduits dans l'espace scénique, sont resémantisés au sein d'un réseau de signes divers qui constituent l'univers spectaculaire créé par l'émetteur du spectacle. L'interaction de ces deux niveaux d'interprétation, que le récepteur manie avec plus ou moins de spontanéité et d'habileté en fonction de son accoutumance à l'univers spectaculaire et de l'encyclopédie de signes qu'il s'est ainsi constituée, explique, en partie, la polysémie des signes spectaculaires.

Comme l'analyse des lieux et du corps, celle des objets peut s'appuyer sur une classification des diverses fonctions possibles des objets dans un spectacle :

— La fonction esthétique : L'objet scénique peut s'adresser aux sens du spectateur d'un point de vue esthétique. Il s'agit donc d'objets valorisés par leur forme, leur volume, leurs lignes et leurs couleurs. Cette fonction esthétique se retrouve indéniablement dans la conception de certains décors de plateaux de télévision ou de certains décors de clips. En classe, on pourrait analyser, de ce point de vue, les spectacles de France Gall mis en scène par Michel Berger ou certains clips de Mylène Farmer.

Éclairages et costumes remplissent souvent eux aussi cette fonction. Dans certains cas, on peut déceler une tendance à l'esthétisme lorsqu'on sent la volonté d'agencer des objets pour «faire beau» et mettre en place un décor léché. La tendance «strass et paillettes» de certaines émissions télévisuelles n'est qu'une forme de dévoiement caricatural de la fonction esthétique.

— La fonction ludique : L'objet a une fonction ludique lorsqu'il relève du jeu scénique auquel peut se livrer l'interprète et contribue à la mise en place d'un univers fictif. Il sert alors à la dramatisation de l'univers créé par la chanson. Par exemple, le costume porté par Jacques Brel dans le spectacle «L'Homme de la Mancha» répond nettement à cette fonction.

— La fonction spatiale : Les objets disposés sur une scène peuvent organiser l'espace scénique et l'aire de jeu gestuel de l'interprète, en les ouvrant ou en les fermant, en imposant des passages ou un parcours obligé. C'est particulièrement le cas de certains décors de plateaux de télévision (panneaux, praticables, escaliers, kiosques, miroirs...) qui tracent à l'interprète le circuit, souvent répétitif, des déplacements imposés.

— La fonction représentative : L'objet, dans ce cas, sert à dénoter l'univers évoqué par la chanson, qu'il appartienne au monde de la réalité ou qu'il relève d'un monde imaginaire. Ainsi, le clip de la chanson «Le danseur de java» de Dominique Dalcanc comporte des décors et, en particulier, de nombreux objets évoquant métonymiquement le monde de l'Espagne traditionnelle et de ses corridos.

— La fonction métalinguistique : Un objet relève de la fonction métalinguistique quand il sert à révéler le code auquel il appartient. Il y a fonction métalinguistique chaque fois qu'un objet constitue un clin d'œil adressé au spectateur, lui signifiant par exemple : «Ceci est du spectacle, on est dans l'illusion».

Ainsi, dans le clip «Séquelles», chanson extraite de l'album *Prose Combat* de MC Solaar, les objets de l'avant-plan participent à une mise en abyme qui annonce le caractère artificiel du clip, de ce clip particulier et indirectement de tout clip, et empêche d'emblée toute identification à l'un ou l'autre des personnages qui deviennent soudain factices dans leur décor de carton-pâte. Cette mise en images rencontre le thème de la chanson consacrée aux blessures de l'illusion amoureuse.

D. Les images : le clip vidéo

Nous voudrions en dernier lieu lancer quelques suggestions en vue d'initier les élèves à la lecture-interprétation du clip. Le clip se révèle un support particulièrement intéressant d'un point de vue didactique, car il permet de croiser tous les registres de l'analyse qui ont été précédemment abordés. Son étude doit superposer des investigations concernant le texte de la chanson, la musique et la mélodie, la dimension scénique et enfin, et ce n'est certes pas le plus négligeable, le langage de l'image. L'analyse du clip prend donc une valeur méthodologique de synthèse des diverses notions abordées dans cet article.

Pour éviter un découpage didactique simpliste, il importe de bien voir que le monde de l'image, fixe ou animée, est lui-même extrêmement complexe et fait intervenir plusieurs matières signifiantes :

- les codes de l'image proprement dite, c'est-à-dire essentiellement les codes du langage photographique et cinématographique : plans (échelle, angle de vue, mouvement, éclairage), séquences, montage;
- les aspects sonores : paroles, bruitages, mélodie et orchestration;
- les aspects analogiques apparaissant sur l'image et accompagnant soit les paroles, soit la musique : gestes, mimiques, postures, déplacements...;
- les objets et la dimension spatiale (lieu, décor);
- les couleurs dont il faut noter que leur code est instable, même si l'on peut détecter de réels effets de connotation (par exemple, le jaune pour la richesse, le rouge pour la violence ou la passion).

Il importe également de souligner que l'image implique un système de signification et de perception particulier. Contrairement au verbal qui provoque une distanciation, la matière iconique sollicite participation et adhésion au perçu. L'image occasionne une sorte de régression du spectateur qui semble confondre le représentant (l'image) et le représenté (le réel en tant que tel ou un réel mis en scène). Par ailleurs, l'image n'analyse pas ce qu'elle montre, elle ne découpe pas le réel de façon discursive. Dans le clip en particulier, où il s'agit, la plupart du temps, de suggérer une évasion onirique, l'image procède par métonymie et métaphore : elle déplace et substitue, condense et métamorphose. Il suffit d'observer un clip de Madonna ou de Michael Jackson pour s'en rendre compte. L'image, dans certains cas, disperse l'attention, n'illustre pas ce que l'on

entend, provoque une rupture avec le son, montre l'inattendu. «Le vertige de l'image, souligne Pierre Sorlin, n'est pas simplement affaire de rapidité, de nombre, de montage, il tient également à l'étonnement que provoque la sensation, évanouie, aussitôt qu'aperçue, d'une rencontre avec l'instant» (Sorlin, 1992, p. 179). Ces procédés suscitent chez les destinataires des jeux associatifs multiples, des glissements de sens qui peuvent relever de codes culturels mais qui restent aussi largement tributaires de l'histoire personnelle de chacun et de son imaginaire propre.

L'image est aussi polysémique par son côté suggestif. Par l'effet d'identification-projection qu'elle sollicite, elle est de nature à provoquer des évocations semi-conscientes de la part des sujets auxquels elle s'adresse. L'image est plurielle, en ce sens qu'elle laisse proliférer les interprétants et donc les évoqués. Telle qu'elle est traitée dans la plupart des clips, elle favorise les sens connotatifs.

Dans le cas de l'étude d'un clip musical, il conviendra d'observer comment se fait l'agencement entre les différentes matières signifiantes : le texte, le son, l'image. Certes, on peut considérer qu'en règle générale, le rythme musical commande le montage et que le texte de la chanson conditionne la prise de vues. Néanmoins, chaque agencement est singulier en fonction du but poursuivi par l'émetteur. Grosso modo, le clip évolue entre deux tendances extrêmes qui sont la redondance du son par l'image et le conflit, par éclatement ou antithèse des effets de sens, entre la matière visuelle et la matière sonore. Chaque combinaison singulière détermine la structuration du contenu mais surtout la perception par le récepteur. C'est bien sûr ce dernier point de vue qui importe à nos yeux. Plus que les paroles de la chanson, c'est la dimension scénique ou iconique qui est révélatrice des effets visés par rapport au récepteur.

Par ailleurs, il n'est pas question d'étudier des images détachées du contexte global du clip ou découpées du montage. Les arrangements syntagmatiques des images, aboutissement du travail de montage, méritent également une analyse attentive. Il faut toutefois spécifier l'originalité du clip par rapport aux autres réalisations filmiques. Le clip s'apparente au spot publicitaire par sa brièveté et le caractère syncopé de son montage. Il ne s'agit pas de construire une bande discursive illustrant le propos de la chanson, sauf dans le pire des cas, mais de faire jaillir des impressions. Le clip est un art

de la fragmentation. Contrairement au cinéma, on n'y retrouve pas tous les artifices de liaison entre les plans, qu'ils soient filmiques ou narratifs.

Néanmoins, le clip construit son propre système de repères et de références internes, entre autres par un jeu de récurrences. Souvent le clip revient sur les éléments qui le composent. Il s'attache d'abord au chanteur ou au groupe musical ou encore à des danseurs ou aux protagonistes d'une action. Il construit souvent par bribes les contours d'un espace par des allusions métonymiques ou métaphoriques. Enfin, le clip multiplie des procédés formels particuliers, tels le fondu enchaîné et la surimpression : pendant un fragment de seconde, une forme s'ébauche dans une autre forme. Cette syntaxe spécifique relève d'une temporalité faite de changements incessants dans une continuité qui s'ébauche en filigrane et d'une spatialité qui se veut floue, sans limites précises. Le procédé permet de transcender les lieux et les époques, de jouer de la simultanéité ou de l'ubiquité, d'établir des connexions et des confusions entre personnages et objets, entre espace extérieur et monde intérieur... Ces configurations par fondu ont souvent une valeur symbolique plurielle qui offre un riche matériau pour le décodage avec les élèves. Mais le clip sait aussi utiliser la coupe franche entre les plans, comme si entre deux plans s'inscrivait un intervalle vide de sens, accentuant la signification autonome de chacun des plans ainsi ponctués. C'est alors au spectateur de construire «l'entre-deux».

On peut distinguer les paramètres d'une analyse intégrée du clip en distinguant ici encore plusieurs niveaux :

- niveau iconique : relevé des types de plans, cadrages, angles de vue, éclairages, ainsi que des procédés de montage, du rythme des images...;
- niveau kinésique et proxémique : analyse des positionnements et des déplacements des personnages;
- niveau expressif : étude des mimiques, gestes, expressions des personnages...;
- niveau référentiel : examen des références spatio-temporelles proposées par les objets : costumes, accessoires, décors...;
- niveau symbolique : interprétation des réseaux de signes symboliques souvent disséminés dans le clip à chacun des niveaux précités;

— niveau rhétorique : recherche des principaux procédés relevant de la rhétorique de l'image (métaphore, métonymie, antithèse, ellipse...).

Une analyse complète du phénomène du clip doit s'interroger également sur les rapports de l'image au texte et à l'orchestration. Il serait aberrant d'isoler artificiellement les aspects visuels des autres strates que nous avons distinguées dans la chanson proférée.

De ce point de vue, l'analyse d'un clip en classe de français constitue une démarche récapitulative et synthétisante de l'ensemble des démarches que nous avons proposées dans cet article, associant toutes les dimensions de la chanson en acte que nous avons suggéré d'examiner. Cet exercice, complet et complexe, met en évidence l'interaction incessante et nécessaire entre les différents types de langages et la construction en réseaux des effets de sens. Elle est donc particulièrement susceptible d'inférer une représentation culturelle de la chanson en tant qu'«acte artistique total».

E. Application : analyse du clip de la chanson de Maurane *Sur un prélude de Bach*

Pour illustrer l'approche approfondie du phénomène de l'image que nous souhaitons proposer, nous reviendrons une dernière fois sur la chanson de Maurane «Sur un prélude de Bach» pour en étudier cette fois le clip. Didactiquement, il est pertinent de partir d'une mise en parallèle la plus rigoureuse possible entre les matières textuelle, sonore et visuelle. Cette démarche impose un relevé plan par plan. Ce balisage du clip, quoique fastidieux, s'avère fécond pour l'analyse qui, loin de clore ou de fixer le sens, veillera toujours à ouvrir des pistes associatives et à stimuler une réceptivité créatrice chez les élèves.

Dans la transcription qui suit, nous faisons figurer en caractères droits la description des plans et en italiques le texte chanté ou l'accompagnement musical.

1 Des vagues légères s'échouant sur la plage aux couleurs du couchant. *Orchestration*

2 Les mains du pianiste sur le clavier. *Lorsque j'entends ce prélude de Bach*

- 3 À l'arrière-plan, Maurane, le visage de profil, se tient debout derrière le piano, accoudée sur celui-ci. À l'avant-plan, on voit le pianiste de dos. *Orchestration*
- 4 Maurane de profil se découpe sur l'arrière-plan de la mer. *par Glenn Gould ma raison s'envole*
- 5 Le ciel nuageux et rougeoyant.
- 6 Maurane tournoyant sur elle-même. (Enchaînement rapide, en fondu, avec le plan précédent) *vers le port du Havre et les baraques*
- 7 Maurane de 3/4 profil, dos à la mer. *et les cargos lourds que l'on rafistole*
- 8 La plage occupée par des objets divers: canapé, vieux vêtements... Un violoniste est assis (plan très court).
- 9 Maurane se découpant sur le fond marin. *et les torchères les grues patraques*
- 10 Décor de la plage: transats, caisses, objets hétéroclites.
- 11 Pendant un bref instant, un personnage se glisse furtivement dans le transat. Un violoniste debout apparaît puis disparaît.
- 12 Buste de Maurane sur fond marin. *les citernes de gas-oil*
- 13 La plage: fauteuils, vieux lampadaire,... Un personnage assis tient une plume à la main. Un violoniste s'assied dans le fauteuil. *toi qui courais dans les flaques*
- 14 Le personnage tient un archet dressé. (Le plan se termine par un travelling arrière.) *moi et ma tête à claques*
- 15 Les deux violonistes. *Orchestration*
- 16 Buste de Maurane se découpant sur l'arrière-plan de la mer. *moi qui te croyais ma chose, ma bestiole*
- 17 Les deux violonistes sur la plage. Caisse noire du violoncelle, fauteuils de plage, vieux parasol... (travelling arrière). *moi je n'étais qu'un pot de colle*
- 18 Mains du pianiste. Lumière rasante sur les touches du piano. *Orchestration*
- 19 Buste de Maurane se découpant sur la mer à l'arrière-plan. *lorsque j'entends ce prélude de Bach par Glenn Gould ma raison s'envole*
- 20 Les mains du violoncelliste sur les cordes, puis l'archet glissant sur l'instrument, enfin, un gros plan du violoncelle. On devine le décor naturel de la plage. *Orchestration*
- 21 Buste de Maurane. *et toutes ces amours qui se détraquent*
- 22 Les deux violonistes marchent en se croisant. Décor naturel de la plage. *et les chagrins lourds, les peines qu'on bricole*
- 23 Maurane dos à la mer. Sa main glisse sur le piano. *et toutes mes erreurs...*
- 24 Des cartes de jeu jetées sur le sable. *...de zodiaque*

- 25 Le personnage assis dans le transat lance des cartes de jeu sur le sable et dans un seau. Objets divers. *Orchestration*
- 26 Buste de Maurane. *et mes sautes de boussole*
- 27 Violoncelliste vu de dos, tourné vers la mer. *toi les pieds dans les flaques*
- 28 Vue d'ensemble de la plage. Les instrumentistes sont assis. Fauteuils et objets divers évoquent un ameublement de salon. *moi et ma tête à claques j'ai pris les remorqueurs pour des gondoles*
- 29 Maurane dos à la mer. *et moi, moi je traîne ma casserole*
- 30 Pianiste vu de dos. Gros plan sur les mains. *Orchestration*
- 31 Maurane face à la mer, vue de dos. *dans cette décharge de rêve en pack*
- 32 Un violoniste jouant assis sur un fauteuil près du vieux lampadaire. *Orchestration*
- 33 Visage de Maurane. *qu'on bazarde au prix du pétrole*
- 34 Violoniste et autres accompagnateurs. *Orchestration*
- 35 Le pianiste de profil sur fond marin. *Orchestration*
- 36 Buste de Maurane sur fond marin. *pour des cols blancs et des corbacks*
- 37 Les mains du pianiste sur le clavier du piano. *Orchestration*
- 38 Buste de Maurane sur arrière-plan marin. Ses mains sont posées sur le piano. *Orchestration*
- 39 Vue sur la plage aux couleurs du soleil couchant. Tous les instrumentistes figurent dans le champ visuel. *Orchestration*
- 40 Maurane, dos à la mer, les mains posées sur le piano. *qui se foutent de Mozart, de Bach*
- 41 Un violoniste assis. *Orchestration*
- 42 Maurane. *j'donnerais Ray Charles...*
- 43 Deux violonistes, l'un assis, l'autre debout. *...Mozart en vrac*
- 44 Le clavier du piano. *Orchestration*
- 45 Tête de Maurane sur fond marin. *la vie en rose, le rock'n roll*
- 46 Vue d'ensemble du groupe des six instrumentistes. *tous ces bémols et tous ces couacs*
- 47 Maurane tournoyant, le voile rouge qui couvre ses épaules ouvert au vent. *Voix de Maurane*
- 48 Buste de Maurane dos à la mer. Gros plan sur sa tête inclinée vers l'arrière. *pour Glenn Gould dans l'prélude de Bach*
- 49 Mains sur le clavier. *Orchestration*
- 50 Un personnage assis, rêvant, un archet à la main. (La caméra parcourt son corps des pieds à la tête.) *Orchestration*
- 51 Le pianiste vu de dos. Maurane appuyée sur le piano, face à la mer. *Orchestration*

52 Le ciel rougeoyant. *Orchestration*

53 Les mains sur le clavier. Doigté final. *Orchestration*

54 Vagues de la mer sur la plage.

Ce clip présente un caractère nettement esthétisant. Son montage au tempo très lent, marqué par de longs mouvements de caméra, épouse celui de la musique de Bach. Les images aux lumières très léchées se noient dans des fondus aux couleurs chaudes, dont les harmoniques en rouge et or connotent le romantisme de la chanson. Dès le premier plan, le spectateur se trouve emporté dans un univers romantique : gros plan sur des vagues lisses dont l'écume mousse dans les reflets dorés du soleil couchant. Les premières notes de la musique semblent émaner du doux berceement de la mer. Le cadre ainsi mis en place suscite «naturellement» la rêverie liée au souvenir du prélude de Bach interprété par Glenn Gould. C'est l'émergence presque organique de cette musique particulière qui sert de stimulus aux rêveries et impressions fugitives («ma raison s'envole»), un peu à la manière de la madeleine proustienne. Ici, la mémoire est de nature auditive : le bruissement de la mer associé aux notes du prélude. Le deuxième plan montre le clavier du piano et en gros plan les mains du pianiste qui parcourent les touches des sensations. Ce n'est qu'au troisième plan que l'on découvre le visage de l'interprète-narratrice (le texte est à la première personne) qui semble vibrer sur toute la gamme de l'émotion intériorisée. La locutrice, en l'occurrence Maurane, restera presque continuellement en contact physique avec le piano, comme si, de son corps, elle en captait chaque vibration existentielle. Durant tout le clip, le corps de Maurane, corps de sirène qui semble s'être glissée dans le coffre noir du piano à queue — la plupart des plans nous révèlent uniquement le buste ou le visage de l'interprète, placée derrière le piano, sur l'arrière-plan des vagues —, restera dressé entre la musique et la mer.

D'emblée, on ressent donc une association très forte entre la musique et la mer. Tout le clip est tourné dans un décor de bord de mer et de nombreuses vues montrent ou laissent deviner la mer à l'arrière-plan. L'eau n'est pas sans évoquer la fluidité musicale du prélude de Bach mais suggère aussi le vague à l'âme d'une promenade sentimentale sur les rivages du temps qui passe et qui s'accompagne du reflux des souvenirs. Maurane et les instrumentistes apparaissent continuellement dos ou face à la mer, en de longs mouvements, lents, amples, harmonieux, comme s'ils marchaient sur les vagues ondoyantes de la vie. Chacun semble se fondre dans

les couleurs mordorées du soleil couchant et s'immerger dans le flot nostalgique d'un passé perdu. Comme les personnages de cet étrange concert, les objets qui sont dispersés dans l'espace semblent avoir été oubliés par les grandes marées.

La nostalgie passéiste est soulignée par le décor constitué d'objets hétéroclites, usés par les ans, dispersés sur la plage : canapé, transats, lampadaire... Un salon plutôt «kitsh» pour un rituel dont chaque geste affecte une langueur rétro. Par leur état comme par leur disposition, ces divers objets évoquent l'univers un rien désuet de la brocante, un monde ayant mal résisté au temps («cette décharge de rêve en pack»). Ces objets sont également autant d'épaves échouées au hasard de tempêtes déboussolantes, sur un petit bout de plage de la mémoire. De quels naufrages individuels ou collectifs sont-ils la trace? Le décor mis en place par l'image contraste fortement avec celui qui est décrit dans la chanson («cargos lourds que l'on rafistole, torchères, grues patraques, citernes de gas-oil»), comme si cet autre monde, où tout se détraque, avait supplanté l'univers plus apaisé du prélude de Bach.

Les déplacements très lents des instrumentistes, entre autres des violonistes, les longs *travellings* qui, tels des archets, parcourent tantôt les instruments (de haut en bas), tantôt les corps des musiciens (de bas en haut), participent à cette remontée dans le temps et provoquent un mouvement de berceement très doux que l'on retrouve dans le caractère cyclique du montage qui fait alterner les plans montrant le pianiste ou les violonistes avec les plans rapprochés sur le buste de Maurane. Les paroles de la chanson sont assez systématiquement associées aux images de son interprète. Ainsi s'enchaînent les plans consacrés à la musicalité, en général accompagnés par l'orchestration seule, et ceux centrés sur le visage inspiré de l'interprète-narratrice dont la mélodie nous fait découvrir les associations intérieures.

La chanson se présente comme un monologue intérieur adressé à un destinataire qui reste silencieux. Ce destinataire, désigné par la deuxième personne dans la chanson, nous paraît incarné dans le clip par un personnage statique, assis, que l'on verra successivement tenant une plume à la main, ensuite tenant un archet dressé, puis jetant des cartes de jeu dans un seau et enfin rêvant, un archet dans la main. Ce personnage en position de distanciation ne participe pas au rituel musical. Il en est le témoin silencieux mais semble y

être associé indirectement par l'archet qu'il tient comme un objet fétiche.

Les plans utilisés sont essentiellement des plans américains et des plans rapprochés, à l'exception de quelques plans de demi-ensemble qui délimitent l'espace et inscrivent les instrumentistes et les objets dans le décor de la plage, et de quelques plans moyens qui nous montrent les instrumentistes en pleine exécution. La chanteuse est généralement montrée en plan rapproché, ce qui, dans le langage cinématographique, crée le plus souvent une relation de proximité psychologique en mettant l'accent sur l'expressivité du corps, ici, surtout les inclinaisons de la tête de Maurane et les tournolements aériens de son corps. De plus, ce type de plan sollicite davantage la participation émotive du spectateur. Le gros plan n'est utilisé que pour mettre en évidence les mains des instrumentistes, ce qui, d'une certaine façon, associe le spectateur à la vibration émotive et esthétique éprouvée à l'audition du prélude de Bach et aux sentiments lyriques exprimés par la locutrice de la chanson. Les procédés spécifiquement visuels associés à des valeurs musicales éprouvées doivent donc provoquer l'émotion participative du spectateur.

De nombreux procédés, dans le clip, instaurent un processus de fusion : harmonie dans l'exécution musicale, fondus et mixages d'images. Le procédé culmine dans le plan-séquence où l'on voit la robe rouge de Maurane dansant se fondre dans un ciel rougeoyant, tandis que le voile qu'elle tient ouvert de ses bras tendus se mêle à l'ombre des nuages. On ne peut mieux connoter l'effet extatique du prélude de Bach. À la fin du clip, le corps ondoyant de l'interprète-narratrice semble nous entraîner dans une dernière danse très douce exécutée rituellement dans la splendeur majestueuse du soleil couchant à l'horizon. L'on baigne ici dans un romantisme nervalien. Un dernier plan au ras des vagues clôture le clip comme il a commencé, sous le charme de l'écume des instruments : piano, violons et violoncelle.

On le voit, l'approche de la chanson sur le mode du «feuilletage» progressif (texte - son - image) permet de procéder de manière systématique et progressive tout en cernant au plus près les fonctionnements spécifiques du genre. Certes, il deviendrait vite fastidieux — et donc peu rentable — de soumettre l'ensemble des chansons que l'on souhaite aborder en classe à chacun des critères

qui ont été parcourus au cours de cet article. Dans chaque chanson, certains paramètres sont plus exploités que d'autres; c'est particulièrement le cas pour ce qui concerne les paramètres sonores. Ceci ne doit cependant pas empêcher l'enseignant de prendre le temps au moins une fois d'analyser une chanson sous toutes les coutures, pour permettre aux élèves de percevoir l'étendue des possibilités du genre. L'objectif ultime de la démarche ne serait-il pas que chaque élève puisse apprécier par lui-même le fonctionnement de ce système sémantique au départ d'une chanson quelconque?

Jean-Louis Dufays : Chargé de recherche à l'Université catholique de Louvain, à l'Unité de didactique du français; il enseigne également le français au Collège Saint-Michel à Bruxelles. Il a publié divers ouvrages et articles consacrés à la théorie littéraire et à la didactique du français, notamment *Stéréotype et lecture*, aux éditions Mardaga, et *Pour une lecture littéraire* (2 tomes, en collaboration avec L. Gemenne et D. Ledur), aux éditions De Boeck.

Alain Maingain : Professeur de français et coordinateur du cours de français au Collège Saint-Michel à Bruxelles. Auteur d'une *Grammaire latine* (De Boeck), il s'est spécialisé depuis plusieurs années dans l'analyse sémiotique de la presse et des médias contemporains.

Références

- Bérumont, L. (1982). «Regard sur les chansons poétiques en France», *Brassens, Gréco, Montand, Mouloudji chantent des poètes*, Paris, Hachette.
- Calvet, L.-J. (1981), *Chanson et société*, Paris, Payot, p. 7-18.
- Deboulonne A. et P. Laloux (1973). «Faits d'intonation française et autres faits prosodiques», *Bulletin d'audiophonologie*, 1, p. 65-89.
- Dufays, J.-L. et F. Grégoire, A. Maingain (1994), *La chanson*. Textes pour la classe de français et Vade-mecum [sic] du professeur de français, 2 volumes et 2 cassettes sonores, Bruxelles, Didier Hatier, collection «Séquences».
- Hennion, Antoine (1981) *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié.
- Merle, Pierre (1986 et 1989), *Dictionnaire du français branché*, suivi du *Guide du français tic et toc*, Paris, Seuil, coll. «Point virgule».
- Rey, Alain (1984), «Chanson en français et littérature», in J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, tome I, Paris, Bordas.
- Rioux, Jean-Pierre (1992), *Cinquante ans de chanson française*, Paris, L'Archipel.
- Sorlin, Pierre (1992) *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan Université, Fac. cinéma.
- Zumthor, Paul (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. Poétique.