



HAL
open science

La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson

Stéphane Chaudier, Joël July

► To cite this version:

Stéphane Chaudier, Joël July. La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson. *Babel : Littératures plurielles*, 2016, L'éthos en poésie, 34, pp.283-300. hal-01449358v1

HAL Id: hal-01449358

<https://hal.science/hal-01449358v1>

Submitted on 30 Jan 2017 (v1), last revised 10 Feb 2023 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier
Joël July

La voix, elle, ne ment pas :
créativité et mystification
éthiques dans la chanson

Si la chanson semble pouvoir bénéficier de ses divers supports multisémiotiques pour enrichir l'éthos textuel et poétique en le confirmant et en l'étayant, ceux-ci peuvent tout aussi bien servir au contraire à amplifier et déjouer la mystification éthique. Reste alors la part de l'auditeur, sujet désirant et confiant, qui arrange le portrait du chanteur.

Chanson – éthos – autobiographie – archétype – voix –

À qui voudrait dégager la belle notion d'*éthos* de sa gangue de technicité, d'érudition ou de pédantisme (et souvent ces trois mots n'en font qu'un), il suffirait de dire ceci : l'éthos nous parle de la vérité en tant qu'elle nous touche, et parfois nous brûle, nous, sujets parlants qui avons le plus souvent besoin de croire à ce qui nous est raconté. Tous, nous avons fait l'expérience de ces discours qu'on savait être faibles (en raison de leur contenu) et auquel pourtant on aurait voulu adhérer, parce que celui ou celle qui parlait, qui écrivait, transmettait (magiquement ?) à sa parole un *je ne sais quoi* d'entraînant, un charme qu'on appelle faute de mieux *éthos* et qui cerne la capacité d'un sujet (réel ou fictif, parfois fantasmé) à séduire par les mots. Oublions les discours qui convainquent sans séduire : discours scientifiques, discours professionnels, discours d'expert, autant de performances que l'art et la fiction (qui seuls nous intéresseront, ici) nous permettent de juger ennuyeuses précisément parce qu'elles manquent d'*âme*. Entendons par ce vieux mot tout ce qui

fait défaut au discours strictement convaincant : celui-ci ne cherche à atteindre qu'une rationalité puritaine ou ascétique ; il néglige cet essentiel qui nous donne, à nous, les gens ordinaires, l'impression (délicieuse) qu'un discours est vivant, donc humain. *Ethos*, ce serait donc le nom de l'éros, quand l'éros se mêle de parler. Quand un discours semble habité par une présence, quand il semble s'adresser à nous, quand nous voulons croire qu'il nous tend la main, pour nous conduire là où nous avons, parfois sans le savoir, envie d'aller ; alors, il faut se rendre à l'évidence : un petit démon éthique s'agite, et l'aventure peut commencer.

Problématologie de l'éthos

Sitôt ces premières approximations lancées, le lecteur perspicace voit bien d'emblée tout ce qui cloche dans cette notion introuvable (et si peu scientifique !) d'éthos. Énumérons avec lui nos communes perplexités : vient-elle du monde ou vient-elle des mots, la force qui rend agissant le discours ? L'éthos, est-ce un *être en chair et en os* qui s'exprime et dépose son empreinte dans le discours ? Ou est-ce une construction textuelle, imposée par l'ordre du discours et puissamment déconnectée du réel extra-langagier ? La première hypothèse pêche par naïveté, la seconde par abstraction : car l'expression *construction textuelle*, régie par un substantif, a l'avantage de ne jamais dire *qui* construit, et laisse ainsi supposer que le sujet parlant fera strictement ce que le discours lui enjoint de faire. Est-ce si sûr ? Et qui commande, dans cette affaire ? Quelle force explique l'autre : les mots (les signes et les codes) ou les choses (les corps et les âmes) ? Les collégiens et le bon sens populaire aiment à résumer ces arguties par l'image inusable de la poule et de l'œuf. Deuxième problème, déjà moins redoutable : où, c'est-à-dire à quel niveau, saisir l'éthos ? Au niveau de la production du discours ? Au niveau de sa réception ? Il faut trancher : les auteurs de cet article n'écrivent pas de chansons, ils les commentent. Ils appréhendent donc l'éthos comme une manifestation discursive diffuse, qui sourd des textes, et les enveloppe de son aura, si faible soit-elle.

Ainsi en décide la stylistique, discipline romantique, donc moderne : c'est le sujet affecté qui prend la parole pour s'interroger sur ce qui l'a affecté. La stylistique est une discipline de l'après coup : le lecteur se donne lui-même comme preuve (comme témoin irrécusable) de ce qu'un éthos (comme le furet) est passé par là : là où une séduction opère, un éthos *sera advenu*. Le futur antérieur parle de lui-même : la stylistique

s'appuie sur une hypothèse, c'est-à-dire un mélange de certitude (quelque chose a existé, j'en suis le garant) et d'incertitude : quelque chose, oui, mais quoi ? Faute de réponse à la question, il se pourrait que ce *quoi* ne soit qu'un *rien*. S'il a passé par ici, l'éthos repassera par là : ce n'est pas parce que l'événementialité éthique travaille sur des sujets singuliers que ces sujets ne sont pas des sujets ordinaires, c'est-à-dire typiques. L'expérience le montre : si un lecteur est affecté par tel éthos, c'est bien parce qu'en droit, tous les lecteurs le sont ; et en fait, beaucoup le sont, à des degrés certes variables. En ce sens, l'éthos est bien un fait de style, ou une figure, ou un dispositif : peu importe le mot, puisqu'on tient l'effet¹.

On le voit bien : une problématique éthique n'émerge qu'à partir du moment où un sujet se retourne, réflexivement, sur ses propres passions, telles du moins que le discours les a mises en branle. Si un éthos n'existe que parce que le lecteur a le désir de le faire exister, ce désir néanmoins trouve son origine dans une source éthique. Prenons le cas (assez célèbre) de Thomas l'incrédule : s'il était franchement indifférent à la personne du Christ, il se moquerait bien de savoir si l'espèce de passe-muraille dont on lui parle avec excitation est un banal fantôme ou s'il est le Crucifié en personne ? Transposons l'énigme identitaire du sujet dont on parle à celle du sujet qui parle, et nous obtenons la question éthique, lestée de tout son poids existentiel. On le comprend : vouloir savoir qui (me) parle est déjà une question amoureuse, ou si l'on préfère, une question amoureusement inquisitrice : qui est-il, qui est-elle, pour me parler ainsi ? Que veut-il, que veut-elle de moi ? Quel crédit, quelle confiance lui faire ? De ce point de vue, une configuration éthique est un personnage comme un autre, à ceci près que son agir s'épuise dans sa parole. Dans le discours strictement convaincant, en revanche, c'est le logos qui convainc de lui-même, par l'enchaînement de ses arguments irréprochables. Pour être satisfaite, la raison n'a dans ce cas nul besoin

¹ « Si l'on envisage le style comme un concept multi-dimensionnel qui permet de définir à la fois la spécificité d'un texte et son appartenance à une famille, il me semble que le dispositif énonciatif doit nécessairement être pris en compte pour la caractérisation du style et que l'éthos est une catégorie théorique qui permet de comprendre comment un ensemble de traits du discours converge pour produire un effet de voix et de personne, fût-elle indéfinie et comme absente. » (Monte 2010, p. 342).

d'un éthos qui excède le contenu rationnel du logos : il suffit que le premier mette en œuvre le second, le plus discrètement possible. Il en va bien sûr tout autrement dans le cas des éthos poétiques, ces dispositifs actualisés pour que nous les aimions. Notre conception *érotique* de l'éthos équilibre ainsi les rôles respectifs de l'éthos et du pathos.

Tout le débat porte maintenant sur l'identité de cette énigmatique instance éthique. Le faisceau des indices éthiques pointe-t-il en direction d'une identité stable² ? Ou faut-il constater une dissémination de traits éthiques incohérents, chaque masque de chair étant éternellement différent de lui-même, selon le point de vue et les circonstances ? Toutes les questions de stylistique, inévitablement, finissent par rejoindre, comme de petits affluents dociles, le grand fleuve Métaphysique. Le problème de l'éthos, en somme, se réduit à cela : sommes-nous un, despotiquement vissés à nous-mêmes et incapables de changer ? Ou sommes-nous pluriels, tyranniquement vissés à l'instant, qui nous fait et nous défait malgré nous, malgré tout ? Et si nous étions les deux, toujours ET jamais semblables à nous-mêmes ? C'est cette hypothèse apparemment illogique que la chanson, parce qu'elle est populaire, soutient. C'est pourquoi nous verrons comment ce genre propose alternativement voire, dans le cas des chansons les plus réussies, simultanément, la double hypothèse éthique : celle, d'une part, d'un éthos toujours massivement reconnaissable, identique à lui-même, rassurant et décevant ou exaspérant par cette même persistance à n'être soi et personne d'autre que soi ; et celle d'autre part, d'un éthos subtilement toujours disjoint de lui-même, rassurant et décevant ou exaspérant par cette persistance contraire à ne pas vouloir ou à ne pas pouvoir être soi, à ne pas se *contenter* d'être quelqu'un de déterminé, de sûr, à cultiver ou subir ce charme irritant des *êtres de fuite*, dont on voit si bien où est la fuite et si mal où est l'être. Mais avant d'en venir à l'exploration de ce tourniquet éthique, il faut expliquer, brièvement, ce qui prédestine la chanson populaire à faire entendre, en tant que genre ou dans le corps même d'une chanson, ce perpétuel mouvement de balancier.

² Philippe Jousset (2015, p.87) : « L'éthos, pensé à partir de lui-même, reste aporétique en ce qu'il pose la question, sans fond, de la sincérité. »

Ce que la chanson fait à l'éthos

Car la tentation est grande de postuler une adéquation des éthos intra et extra-discursifs sur le principe d'une convenance. Dans une émission d'hommage consacrée par France Inter à la chanteuse Barbara³, Juliette Gréco définit la cohésion des images de l'artiste sous une généreuse formule de correspondance : « Elle est ce qu'elle écrit, elle écrit ce qu'elle est ». La naturelle et systématique projection d'un éthos extra-discursif sur l'éthos intra-discursif est ainsi souvent sollicitée par les textes de chanson eux-mêmes, qui, si brefs soient-ils, s'inscrivent la plupart du temps dans un enchaînement (l'album, le récital, le répertoire, la carrière) au bénéfice duquel chaque pièce, isolée par le temps musical, déteint sur les suivantes, au point d'aboutir de la part de l'artiste à « une présentation de soi [qui] s'élabore dans la durée et de manière cumu-lative » (Meizoz 2007, p.17). Au bout de la carrière s'impose dans l'œuvre unifiée l'image que celui-ci a tissée et cette « posture » (Meizoz 2011, p.86-87) embrasse l'intégralité des textes et recentre chaque exemplaire, même le plus distancié, même le plus improbable, dans le puzzle, un espace autofictif⁴ tout en zones d'ombre que Monique Serf, métamorphosée en Barbara, a délimité. C'est pourtant, dans le détail des textes, une triple effigie qu'admire le spectateur : il y a Monique Serf, la personne civile qui circule entre le jardin des Batignolles, la rue de Rémusat et Précy-sur-Marne, qui évoque « Jean, Claude et Régine » dans *Mon enfance* ; il y a la cantrice⁵, celle qui met sa voix au service d'un *je*, intime mais trompeur, celui de *Gare de Lyon*, de *Madame*, de *Vienne*, de *Cet enfant-là*, de *Nantes* surtout ; et il y a Barbara accouchée, advenue, adoubée, dans *Ma plus belle histoire d'amour*, *Le Soleil noir*, *Perlimpinpin*,

³ Juliette Gréco (*Barbara en noir et blanc*, 18/08/2012, France Inter).

⁴ Nous reprenons ici la notion d'espace autobiographique que Philippe Lejeune définit en 1975 à propos de Gide : « Quand ce jeu de textes comprend aussi un récit autobiographique *stricto sensu*, j'ai choisi de le désigner par l'expression "espace autobiographique". » (p.165).

⁵ Pour Stéphane Hirschi, le chanteur est « l'équivalent du narrateur dans une chanson » (2001, p. 12).

Femme-piano, chansons métatextuelles. Mais la personne, le personnage et la personne devenue vedette se confondent : qui est Lily Passion ? Dans *Fragson*, Barbara se met au piano, sous l'affiche de la Loïe Fuller qui appartient à Monique Serf⁶, mais à qui l'inconnu au bout du fil répond-il quand rien ne prouve la véracité de l'anecdote ? Et laquelle des trois figures rêve d'un aigle noir ? Laquelle regrette son départ ? Laquelle parle au père incestueux dans le tryptique de Jacques Serf (*Nantes, Au cœur de la nuit, L'Aigle noir*) ? Celle qui écrit : « Je te pardonne, tu peux dormir tranquille, je m'en suis sortie puisque je chante⁷ ! » ? Vaines questions qu'il faut tôt éluder à la faveur du leurre incarné, d'une sorte de « mentir-vrai » en chanson : généreuse imposture de cette posture poétique.

Au-delà de l'œuvre achevée à la faveur de laquelle s'est construite une identité complexe mais identifiable par l'auditeur, la chanson singulière facilite la superposition des éthos par l'intermédiaire du canal vocal. Si la notion d'éthos est à la fois fragile et riche, c'est qu'elle est diffractée entre la personne civile, l'écrivain de métier, l'auteur représenté dans son œuvre et l'énonciateur textuel ; or cette représentation du quadruple fond éthique ne peut être que partielle et sporadique. La particularité de la chanson, c'est de permettre à cette quadripartition de se voir et de s'entendre. Miracle et fécondité de la voix (et du corps qui l'accompagne selon le mode de réception performancielle) qui, si multiple et authentique, paraît ne pas pouvoir nous tromper : « La voix est une forme de la substance sonore, une notion polycentrée, mobilisant sans les inclure, plusieurs pôles d'intelligibilité : celui de l'émission acoustique, celui de l'inter-perception, celui de l'action persuasive inter-corporelle, celui de l'instance métaphysique. Il y a la voix-son ; elle participe de la physiologie, de la phonologie, de la musicologie. Il y a la voix-pulsion ; elle participe de la psychanalyse, de l'éthologie. Il y a la voix-vie qui participe de l'ethnologie, de l'histoire. Il y a la voix-âme qui participe de l'ontologie, de l'esthétique, de l'herméneutique. » (Deniot 2012, p.138)

⁶ Comme le prouvent certaines photos ou certaines émissions qui ont été prises ou ont eu lieu dans son appartement de la rue Michel-Ange en 1970.

⁷ Barbara, *Il était un piano noir, Mémoires interrompus...*, Paris, Fayard, 1998, p. 49.

C'est le constat que dresse Stéphane Hirschi, en repartant de la triade fameuse personne civile - auteur - personnage :

On se retrouve ainsi en présence d'une trinité créatrice exposée au public selon une savante dynamique de trompe-l'œil (et de trompe-l'oreille) : l'homme privé, le chanteur – qui interprète, et le chanteur – facette différente mise en scène à chaque nouvelle chanson. Tout le protocole de sincérité ou d'authenticité consiste évidemment pour le créateur [auteur-compositeur qui peut être différent de l'interprète] à donner l'illusion que ce chanteur ne diffère en rien non seulement du chanteur, personnage public, mais aussi de l'homme privé hors de scène. [...] J'appellerais volontiers ce mécanisme posture de l'imposture. Il s'agit du processus, aux sources mêmes du lyrisme, consistant à trouver l'expression juste d'une émotion qu'on semble vivre précisément au moment de son énonciation, alors qu'il s'agit du résultat d'un complexe travail d'élaboration artistique. (2008, p.45-47)

C'est évidemment sur ce trompe-l'oreille que se fondent tant de chansons de commande pour lesquelles un parolier construit un texte en vertu de ce qu'il perçoit ou veut faire percevoir du chanteur, en vertu d'un produit-chanteur plus ou moins commercial ou iconique.

Qu'elle profite donc de la lente élaboration d'une image d'auteur ou, au contraire, qu'elle charge la voix qui chante d'assurer la cohésion de l'image diffractée, la chanson peut facilement plonger l'auditoire dans l'illusion d'un éthos unique, solidifié par la double incarnation immédiatement perceptible : la voix/corps et le texte. Or c'est tout le contraire qui pourrait arriver ! La chanson pourrait trouver entravant de mettre en coïncidence ces deux sources auxquelles le récepteur s'abreuve simultanément :

Lorsque l'artiste est individuellement la voix qui profère le texte dont il est l'auteur, comme en chanson, parfois, on serait alors tout à fait incité à croire que s'incarne sous nos yeux le portrait accompli de l'artiste, personne privée et personne publique, homme de métier et caractère sensible. Or justement, la chanson semble, d'après nous, montrer tout le contraire, montrer que lorsque l'on croit tenir, sous l'habit de lumière et dans les mots inscrits, la vérité d'une âme, c'est parce que l'auditeur-spectateur accepte de participer au jeu de dupes que constitue-institue la fabrication de l'*éthos* à partir d'une production littéraire et artistique. (July 2015, p.173)

La chanson, en se réalisant en plus du texte préalablement écrit par la mise en voix, l'accompagnement musical et la performance scénique, suppose des adjonctions diverses voire contradictoires, des conspirations incertaines, des couches concomitantes qui souvent se sédimentent aisément mais peuvent tout aussi bien se mettre en porte-à-faux sans que l'auditeur en ait une pleine conscience, puisqu'il veut sentir et aimer cette image qu'on lui envoie, adéquate ou pas.

Le désir de transparence ou les convergences éthiques en chanson

Un corpus chansonnier suppose *a priori* que n'ait pas été laissé dans l'ombre l'auteur, quand il s'agit d'ACI (Auteur Compositeur Interprète), qu'il ait au contraire énoncé son texte sous les feux de la rampe, et même que celui-ci véhicule pour la plupart des récepteurs une série de préjugés induits, fabriqués à partir de son physique, son allure, son répertoire, sa carrière, sa vie privée, souvent en partie révélée, connue du public, mise à l'affiche par la presse. D'un côté donc, l'*éthos* de celui qui donne de la voix est pré-construit de façon extravertie et extraordinaire (comparativement au domaine purement littéraire) et de l'autre, le texte de la chanson n'a pas l'amplitude nécessaire pour donner aux lecteurs/auditeurs/spectateurs le loisir de construire une image singulière de l'inscripteur particulier (l'énonciateur textuel) que les seules paroles de la chanson fabriquent ; dans ce genre où le chanteur n'a pas tout à fait le temps lors d'une performance normativement courte de s'éloigner de ce que Philippe Lejeune (2002) appelle le « prêt-à-porter lyrique », les silences et les béances de l'éthos discursif sont possiblement comblés par l'incarnation vocale et corporelle. Le spectateur/auditeur en *live* ou en différé selon les modes de diffusion choisis peut projeter le peu que contiennent les *lyrics* sur le *médium* qui les porte : l'interprète, dans la voix et sur le corps duquel il cherchera des indices identitaires ou identificateurs au bénéfice du feuilleté sémiotique... Le texte de chanson se met en résonance avec le modèle d'éthos extra-discursif qui lui prête voix, soit parce que des liens indéniables, disons autobiographiques, ont été tissés entre les deux éthos (patronyme, âge, sexe, cadre de vie, posture de chanteur, apparence corporelle), soit plus intuitivement parce que l'éthos intra-discursif se moule dans un éthos caricatural que l'éthos extra-discursif a préalablement abondé.

Renaud, par exemple, multiplie les textes intimistes qui évoquent la grossesse de son épouse Dominique (*En cloque* en 1983), la prime

enfance de sa fille (*Morgane de toi* sur le même album), son passage sur les bancs publics (*Mistral gagnant* en 1985), les bancs scolaires (*C'est quand qu'on va où ?*, album *La Belle de mai*, 1994), sa puberté (*Elle a vu le loup*, album *Boucan d'enfer*, 2002), sa propre maternité (*Héloïse*, album *Renaud*, 2016). Et tout cela sur une trentaine d'années, comme de juste. Le chanteur affiche son vieillissement, expose sa séparation conjugale et utilise pour cela des prénoms authentiques (Renaud, Lola pour Lolita, Domino pour Dominique). Les chanteurs de rap et de slam multiplient souvent les pactes autobiographiques, assurent leur destinataire de leur sincérité avec de fréquents adverbes épistémiques. Citons la chanson *Midi 20* de Grand Corps Malade (album *Midi 20*, 2006) qui restitue, en 60 vers, un récit rétrospectif à l'aide du parallèle entre sa jeune existence et une matinée : « Je suis né tôt ce matin [...] sur l'horloge de mon existence » (vers 3 et 7). Grâce à ce subterfuge métaphorique, la linéarité sera totale et les indices référentiels jalonneront avec précision tout le texte.

Une autre possibilité que cette revendication identitaire par des allusions écrites et indéniables sera de multiplier les indices référentiels qui viennent donner l'impression confuse à l'auditeur qu'il est en train d'entendre un texte sinon autobiographique du moins explicitement compatible avec le corps qui le met en voix. Les critiques les ont répertoriés avec précision⁸ :

1) Une onomastique étroite (chez Barbara on aura effectivement les prénoms de ses frères et sœur dans *Mon enfance* et Michèle Torr chante avec l'accent « Je m'appelle Michelle / J'ai le cœur en Provence / Où j'ai laissé mes souvenirs »),

2) La présence d'une toponymie (Avec un accent du sud-ouest, Claude Nougaro chante *Toulouse* et Francis Cabrel *Les Chevaliers Cathares*),

3) Des allusions physiques indéniables (et l'on sait par exemple que, lorsque Barbara reprend à Régine la chanson *Guenle de nuit* qu'elle lui avait composée, elle transforme le texte pour l'adapter à son propre physique⁹),

⁸ Voir Gasparini 2004.

⁹ Barbara a écrit deux versions de ce texte, *Guenle de nuit*, la première pour Régine, qui l'interpréta et l'enregistra, la seconde – que nous reproduisons – pour elle-même. Les différences d'écriture correspondent notamment au tempérament et au physique des deux chanteuses (interversions de « longue » et

4) Une mise en rapport des âges : les corps, et l'âge qu'ils affichent, imposent au chanteur de prendre la voix qui leur correspond¹⁰.

5) Des références professionnelles par lesquelles l'écrivain ou le chanteur cite son instrument de travail (et pour Barbara, on ne compte plus à partir des années 70 les références explicites et métaphoriques à son piano noir).

Grâce à de tels indices, il devient possible d'enregistrer l'empreinte autobiographique d'une œuvre, si parcellaire soit-elle, et il coule de source que l'artiste cherche la coïncidence des éthos. Mais beaucoup de textes ne visent pas la même exhibition intimiste et doivent composer avec d'autres astuces : il s'agira alors de profiter de la corporéité de la voix pour faire semblant de ne pas faire semblant.

Faire semblant de ne pas faire semblant : rejonction des éthos

Le génie de l'artiste est là pour créer, au moyen de son corps (voix, mimiques et gestes), une parfaite illusion d'authenticité. C'est ce que l'on pourrait démontrer dans le cas d'une reprise de Serge Lama par

« ronde » dans la 2^e strophe). *Oui, j'aurais pu, comme vous* Ou
comme toi, être ronde, ronde Mais c'est foutu, c'est
classé Car Dieu m'a préférée longue, longue

¹⁰ En 1960, Édith Piaf, trois ans avant sa mort choisit d'interpréter *Non, je ne regrette rien* et elle laisse « généreusement » à Sheila en 1963 le soin d'interpréter *L'École est finie*. On est toujours un peu surpris et gênés d'entendre lors des télé-crochets des jeunes filles de seize ans interpréter « *Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous* » : il n'y a pas de cohérence interne, les temporalités ne se mettent pas au diapason. Barbara, en revanche, a justement 43 ans en 1973 quand elle interprète cette chanson de rupture *Amours incestueuses* où elle dit « Tu as couché tes vingt ans à ma quarantaine ». Quarantaine qu'Alex Beaupain exploite à nouveau de manière polysémique en 2014 (*En quarantaine*, album *Après moi le déluge*) quand il a effectivement 40 ans : il s'agit ici d'une quarantaine de vieux célibataire comme le suggère l'énumération inattendue du premier couplet, absurde d'être si hétéroclite et pourtant cernant tout à fait la personnalité particulière du locuteur lui-même qui se cache derrière un *nous* de défusse :

**Nous avons à présent / Des amis de vingt ans
Des neveux au collège / L'âge qu'avaient nos parents
De vrais appartements / Des cartes privilèges**

Dalida. La chanson *Je suis malade* est de Serge Lama pour les paroles et Alice Dona pour la musique et elle a été interprétée concurrentement par Serge Lama lui-même et par Dalida, en 1973. L'interprétation de Dalida, qui devrait sentir l'artifice, paraît pourtant plus poignante ou moins jouée que celle de Serge Lama, par le tremblement de la voix, le souffle haletant de la chanteuse, ses alternances entre un phrasé rauque et une plainte aiguë, ménageant des plages de silence qui allongent la durée de l'interprétation jusqu'à quatre minutes et demie. La douleur, idée abstraite et inexprimable scientifiquement, se concrétise et devient presque tangible à travers la voix qui la chante et le corps qui l'assume : lors de son interprétation à L'Olympia en 1981 (enregistrée plusieurs fois et notamment le 4 avril¹¹), Dalida agite ses bras maigres pour se tenir les tempes, les crispe pour les porter à ses cheveux ; elle gesticule comme si elle voulait frapper devant elle et finit le texte, soit en remontant lentement le bras droit dont la main tremble, soit le corps plié en deux. C'est en effet leur identité palpable que les chanteurs offrent sur scène et dans le cas de Dalida, dont le public sait et suit les amours douloureuses et les partenaires suicidés, il peut investir sur les épaules de la personnalité chantante le fait que les paroles de Serge Lama rendent concret. Même pour un texte qui n'est pas de nature autobiographique, l'esprit insufflé à la chanson relève du souffle du chanteur. Le texte est apprivoisé par l'interprète qui se l'approprie et se retrouve identifié par lui et à travers lui. On conserve, à peu de chose près, sa voix, longtemps après avoir été dépossédé de son image et c'est par sa voix qu'on est, malgré le temps qui passe, le mieux reconnu. Alors toute mise en voix est un aveu, une application du texte à soi. Nous retrouvons donc, malgré l'existence d'un auteur auquel ce texte convenait *a priori* mieux, ici Serge Lama, la triade confondue : les actes de la personne, ici Yolanda Gigliotti, qui a perdu ses amants, les conduites de l'écrivain, ici l'interprète Dalida qui impose sa gestuelle, sa voix, son physique, sa performance et enfin l'énonciateur du titre *Je suis malade*, dont la chanson laisse commodément le sexe dans l'ombre et s'adapte mieux qu'une seconde peau à Yolanda et Dalida.

Un bon interprète ne choisit pas au hasard ses chansons. Elles doivent lui aller mieux qu'une paire de chaussures, mieux que sa coupe de cheveux. Il doit avoir l'impression qu'il les a écrites. [...] Quand Enzo Enzo a enregistré *Juste quelqu'un de bien*, elle a créé la chanson. Moi, je l'ai juste écrite. Elle la fait sienne. (Kent 2015, p.99)

Pour Dominique Maingueneau (2014), l'éthos semble obéir à une tradition qui permet aux individus de construire un éthos (catégoriel, expérientiel) intertextuel à partir d'un décryptage social et littéraire, une sorte d'éthos caricatural (dit et montré). Or en plus de la voix, la chanson populaire use justement des archétypes sociaux pour faciliter les coïncidences dans l'imaginaire du récepteur. Ainsi, le chanteur vedette incarne la figure enviable de l'homme omnipotent et libre. Il a du charme et ose porter des paillettes, il transpire, il pousse et se casse la voix, il danse et assume l'exposition de son corps. Même s'il n'est pas l'Auteur/Compositeur de ses propres chansons, il veille à ce que l'image de soi (l'éthos des chanteurs que créeront ses paroliers), projetée par ses chansons, lui ressemble ou ressemble à ce modèle de virilité. Après le rock, le rap a considérablement et durablement revigoré cette image¹². Cette exigence de la coïncidence aboutit en cas de reprise d'une chanson d'abord interprétée par une femme à des tours de passe-passe pour satisfaire le nouvel interprète masculin ; en 1995, lors d'une série de concerts, Johnny Hallyday modifie le vers de *L'Hymne à l'amour* d'Édith Piaf : « Je me ferais teindre en blonde » en « J'oublierais brunes et blondes »¹³.

À la marge de ce modèle idéalisé, parfois machiste, parfois transformé (David Bowie, Freddie Mercury du groupe de rock Queen), l'interprète de la chanson à texte se démarquera par un éthos fragile : les ACI de la Rive Gauche, les sentimentaux de la « Nouvelle Chanson française » des années 75-80 (Le Forestier, Jonasz, Souchon, Cabrel, Renaud), les minimalistes-impresionnistes-lyriques de la « Nouvelle

¹² Voir la journée d'études « La chanson française à l'épreuve des sexes et des genres : marquages stylistiques d'un enjeu sociétal », rencontre organisée dans le cadre de la convention CIEREC / CIELAM, mars 2015, Université Jean Monnet de Saint-Étienne, à paraître aux PUP en 2017.

¹³ Voir Dicale 2009, p. 228.

Scène française » des années 2000 (Bénabar, Cali, Delerm, Biolay). À leur physique, leur présentation sur scène, leur voix moins voire aucunement préparée au chant, correspondra l'éthos de chanteurs doublement mis en échec dans leurs amours et leurs aspirations sociales¹⁴.

Au bout du compte, l'inscription de l'artiste (dans sa carrière, sa vie civile et ce que son œuvre en a déjà laissé transpirer, dans sa voix et son corps, dans les archétypes sociaux) rend improbable le scepticisme comme attitude appropriée des récepteurs face à sa parole. Caressés dans le sens du poil, leurs présupposés ou leurs préjugés se confirment. Lorsque Michel Delpech se lance dans l'entreprise de confectionner un album de reprises de ses propres chansons en duo, les interprètes pour l'accompagner¹⁵ seront en quelque sorte choisis pour l'image que leur répertoire a entérinée, selon la convenance que leur présence ajoute à la reprise d'un succès de la vedette initiale : tout le monde y gagne, la chanson de Delpech profite de la posture idoine du second interprète, le second interprète associe sa propre image d'auteur à un texte déjà connu du grand public. Alain Souchon qui a déjà interprété pour son propre compte une chanson comme *Quand j'serai Ko* est associé à Delpech pour un titre de métachanson comme *Quand j'étais chanteur*. Francis Cabrel, chanteur moqué pour son accent et célébré pour ses textes bucoliques et son attachement provincial est associé à Delpech sur la chanson *Le Loir et Cher*. Bénabar, gendre idéal de la Nouvelle Scène française et éternel adolescent, bon vivant sympathique, est associé à Delpech pour

¹⁴ Barbara Lebrun (2012) : « En France, le discours critique valorise l'autonomie créatrice et la marque de l'effort intellectuel, aux dépens de la physicalité, et tend à opposer la pensée (les paroles, un message) au corps (le physique, la séduction) ». (p. 14) « Peu importe alors qu'il s'agisse d'un mythe [ce corps imparfait et souffrant, ce corps du malaise qu'arborent les chanteurs tels que Brel et Ferré]. Le corps français est évidemment capable d'aisance et d'exubérance (de Mistinguett à M, en passant par Gilbert Bécaud), mais une tendance et une (autre) perception culturelles existent bien qui posent la performance du malaise, surtout chez les hommes, comme identifiant national symbolique. » (p. 16)

¹⁵ Michel Delpech, &, 2006, AZ-Universal Music.

reprendre *Chez Laurette*, la chanson des souvenirs lycéens. Cali qui a multiplié les textes sur les ruptures sentimentales reprend *Pour un flirt*. Pierre Vassiliu qui s'est illustré dans les années 60 et 70 comme le parolier de chansons humoristiques et formalistes reprend un titre bien dans sa propre veine *Pour gagner des sous*, chargé en jeux de mots et rimes ludiques.

Le désir d'opacité ou les discordances éthiques en chanson

Or toutes ces mises en concordance assez traditionnelles dans la chanson ne sauraient constituer la preuve ni que les auditeurs les réclamassent ni qu'elles fussent suffisantes pour créer chez lui une illusion à son corps défendant. Puisse ainsi dans des cas pourtant évoqués précédemment comme exemplaires d'une volonté à la création de la chanson de mettre au diapason le chanteur et le canteur. Dans *C'est quand qu'on va où ?* de Renaud Séchan, texte contenant des allusions référentielles à la paternité du chanteur, il se trouve que le *je* est celui de Lolita, comme en témoigne le doublet d'adverbes interrogatifs : « Explique-moi, papa / C'est quand qu'on va où ? ». Les rôles sont renversées : le locuteur est en fait la fille du chanteur et le destinataire est justement le père que Renaud est en âge (et en situation) d'être. Nous évoquons de même l'emploi du prénom Michèle dans la chanson *Je m'appelle Michèle* où Michèle Torr, nullement parolière, compose un personnage proche d'une personnalité chantante enviable, comme le prouverait la présence d'un métatexte, assez fidèle à la biographie (femme du sud) de l'artiste¹⁶. En revanche, deux ans plus tard, elle cite à nouveau son prénom (« Dis-moi Michèle je t'aime ») dans cette chanson de femme désabusée qui s'intitule *Emmène-moi danser ce soir* (1978)¹⁷. D'un côté, on semble tout faire pour créer l'impression d'authenticité : voix parlée, clichés nombreux (tablier pour l'épouse qui cuisine, journal pour le mari distant), indices précis (six ans de mariage), emphase de la voix pour marquer la puissance des émotions ; et de l'autre, on ne peut ranger cette coïncidence du prénom sous le même cas d'adéquation des éthos :

16

<https://www.youtube.com/watch?v=lpkOboG2WAs>.

17

<https://www.youtube.com/watch?v=12wtxcUfdTIP3>.

même si Michèle Torr joue sur un archétype social encore vivace à la fin des années 70, elle n'est pas, en tant qu'artiste à succès, cette Michèle soumise dont le prototype serait une femme au foyer. Les cas de disjonction, s'ils ne sont pas, on s'en doute, aussi nombreux que les cas de concordance, sont de toute façon plus difficiles à identifier : pourquoi l'auditeur qui sympathise avec l'artiste irait-il au-delà de ce que l'évidence lui donne à voir/entendre/croire confortablement ? À quel moment de la chanson de Mika, *Elle me dit* (album *The Origin of love*, 2012), où un adulescent sensiblement proche de l'âge et des mœurs de l'artiste (gay, trentenaire, artiste) se plaint des récriminations dévalorisantes de sa mère jusqu'à souhaiter sa mort, dois-je dissocier le chanteur de la vedette dont l'éducation souple, aisée, libérale et créative semble bien loin de ce que le texte décrit ? Mais tout y est-il pour autant pure fiction ?¹⁸

A côté de la logique basique des coïncidences existent des contournements vis-à-vis desquels l'auditeur ne se sent assurément ni trompé ni floué : Daniel Balavoine dit : « J'me présente, je m'appelle Henri¹⁹ », Lynda Lemay interprète à la première personne *La centenaire*²⁰. Bénabar chante *Je suis de celles*²¹, en s'appelant Nathalie. Or ces trois chansons sont chacune dans son genre tout particulièrement bouleversantes. Aucun des trois artistes ne cherche le grotesque par cet éthos intra-discursif inadéquat : le chanteur de Balavoine dévoile avec une voix de plus en plus aiguë et délirante les fantasmes mégalomanes d'un artiste en herbe, Lemay se met dans la peau d'une vieillarde qui n'en peut mais et réclame la mort ; Bénabar enfin expose avec lucidité et sans rancœur les griefs d'une fille banale et résiliente vis-à-vis des hommes qui autrefois profitaient de ses largesses. Si les deux éthos restent à distance

18

<https://www.youtube.com/watch?v=NiHWwKC8WjU> « Elle me dit / Oui un jour tu me tueras / Mais c'est quand elle me dit ça / Qu'elle me dit un truc que j'aime

¹⁹ Daniel Balavoine, *Le chanteur*, album *Le Chanteur*, 1978, Barclay.

²⁰ Lynda Lemay, *La centenaire*, album *Les Lettres rouges*, 2002.

²¹ Bénabar, *Je suis de celles*, album *Les Risques du métier*, 2003.

dans chaque situation, ils ne créent pourtant pas un décalage qui chercherait à violenter l'auditoire comme le feraient des mises en conflit patentes pour travailler sur le cynisme, l'ironie, la caricature ou la parodie ; la présence même de ces tonalités ou de ces exercices dans la chanson prouve qu'une manière signifiante d'utiliser la non-coïncidence des éthos existe et que ce n'est le souhait ni de Balavoine, ni de Lemay, ni de Bénabar. En éliminant la vedette de la sphère fictionnelle, on pourrait penser que le texte se dote d'une autonomie émotionnelle ; ou plutôt que la voix de la vedette double l'émotion éthique d'un écho pathétique.

Citons enfin le cas de la chanson *Nantes* de Barbara, célèbre en son temps (1963) comme modèle du deuil filial et que l'autobiographie posthume de Barbara et l'aveu de l'inceste subi érigent en mystification résiliente. Or cette explication tardive²², psychanalytique et « prosaïque », qui a apparemment valeur de correctif de la légende nantaise, ne saurait aucunement transformer la perception première de piété et culpabilité filiales. Cet agencement éthique de 1963 domine malgré les révélations posthumes qui ne font que stimuler davantage la sympathie de l'auditeur et cette sorte de vérité que le texte original décrivait, avec tout le pathétique des reprises de souffle de la chanteuse ; car dans sa retenue émouvante et sa sécheresse lacunaire, la chanson, si elle ne dit pas toute la vérité, si elle transforme même les événements biographiques, impose une vérité factuelle qui suffit à l'auditoire. *Nantes* crée une déhiscence entre le temps de l'histoire racontée et le temps du discours confié et impose donc une vérité de fiction : une ego-logie. Barbara est dans l'effort constant pour s'arracher à Monique Serf, la sublimer plus que la nier, et c'est cela la dynamique de l'éthos ; non pas un éthos mensonger de la chanson (par rapport à la prose biographique et au récit circonstancié des faits), non pas un éthos introuvable (Barbara duplice, plurielle, mégalomane) mais un éthos dialectique : la vérité n'est pas dans un discours mais dans une collection / collation de discours où le sujet implique des parts de lui-même, moins contradictoires que complémentaires et hiérarchisées. Si Monique Serf s'appelle Barbara, c'est parce que la chanson et l'art avaient reçu mission de témoigner de la vérité éthique la plus haute. La dialectique n'est pas un échelonnement vain mais une tension vers l'idéal de vérité.

Concluons : ainsi le système communicationnel de la chanson

22

Voir July 2004, p. 280 et *sq.*

accentue mieux les contours des divers éthos tout en complexifiant leur relation : un éthos extra-discursif exhibitionniste et passionnant face à un éthos intra-discursif inhibé et passionné, crypté et fluctuant, plus vrai peut-être que l'image d'auteur ou que la personne civile.

Plusieurs voix sembleraient donc pouvoir coexister parallèlement : la voix réelle du chanteur et le ton du canteur, l'un et l'autre typisant un certain éthos. On comprend que la tentation sera grande de mettre en écho cette voix et ce ton, de ne pas les rendre discordants, au risque de ne plus être ni plaisant, ni intelligible à l'auditeur pressé. Mais, comme nous l'avons vu, la transparence éthique, qui noue la sincérité (dire qui on est), la spontanéité (le dire sans artifice) et la naïveté (le dire sans arrière-pensée, sans souci de paraître, sans intention de nuire), qui définit très exactement un idéal de l'innocence s'obtient aussi bien par un trucage patent, donc accepté du récepteur connivent, que par des mises en relation étroites voire étriquées. L'innocence est l'arrière-fond de tout discours éthique, cet idéal que la chanson populaire rêve d'atteindre.

Stéphane Chaudier
Université Charles de Gaulle, Lille 3
AlTHiLa, EA 1061

Joël July
Université d'Aix-Marseille
CIELAM, EA 4235

Bibliographie

- Deniot Joëlle, « Corpographies d'une voix », *Chanson et performance*, Barbara Lebrun (éd.), coll. Logiques sociales, éd. L'Harmattan, 2012, pages.
- Dicale Bertrand, *Les Miscellanées de la chanson française*, Fetjaine, 2009
- Gasparini Philippe, *Est-il je ? : Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004
- Hirschi Stéphane, *Les Frontières impossibles de la chanson*, Presses universitaires de Valenciennes, 2001
- Hirschi Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, Les Belles Lettres, Cantologie 6, PUV, 2008
- Jousset Philippe, « Autour de la notion d'éthos », *L'Homme dans le style et réciproquement*, Philippe Jousset (dir), Aix-en-Provence, PUP, coll.

- « Textuelles », 2015, p.83-92.
- July Joël, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2004
- July Joël, « Que reste-t-il de nos *ethos* ? », *L'Homme dans le style et réciproquement*, Philippe Jousset (dir), Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2015, p.173-192.
- Kent, *Dans la tête d'un chanteur*, éd. Le Castor astral, coll. « Castormusic », 2015.
- Lebrun Barbara, « Corps et performance dans la chanson d'expression française » in *Chanson et performance*, Barbara Lebrun (éd.), coll. « Logiques sociales », éd. L'Harmattan, 2012, p.11-18.
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique* (Paris, Le Seuil, 1975) : éd. augmentée en coll. Points, 1996.
- Lejeune Philippe, *L'Autobiographie*, fascicule du CNED, 2002.
- Maingueneau, Dominique. 2014. « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>
- Meizoz, Jérôme, 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève-Paris : Slatkine Erudition.
- Meizoz Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011.
- Monte Michèle, « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse de la poésie » in *Stylistiques ?* (L. Bougault et J. Wulf, dir.), PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 325-342.