



HAL
open science

À la fois théâtre et musique : la chanson, ars d'incarnation

Hussenet Olivier

► **To cite this version:**

Hussenet Olivier. À la fois théâtre et musique : la chanson, ars d'incarnation. Anthropologie sociale et ethnologie. École des Hautes Etudes en Sciences Sociales Paris, 2020. Français. NNT : 2020EHES0080 . tel-04080038

HAL Id: tel-04080038

<https://hal.science/tel-04080038v1>

Submitted on 4 May 2023

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.

Ecole doctorale de l'EHESS

Centre Norbert Élias - Marseille

Thèse de doctorat nouveau régime

Discipline : *Anthropologie sociale et ethnologie*

HUSSENET OLIVIER

**À LA FOIS THÉÂTRE ET MUSIQUE :
LA CHANSON, ARS D'INCARNATION**

Thèse dirigée par : Jacques CHEYRONNAUD

Date de soutenance : le 1^{er} juillet 2020

Rapporteurs 1 Jean-Louis TORNATORE, Université de Bourgogne - Dijon
2 Lothaire MABRU, Laboratoire ARTES, Université de Bordeaux - Montaigne

Jury 1 Emmanuel PEDLER, EHESS - Centre Norbert Élias
2 Jacques CHEYRONNAUD, EHESS - Centre Norbert Élias
3 Talia BACHIR-LOOPUYT, Université de Tours

Remerciements

Mes plus chaleureux remerciements vont :

À mon directeur de recherche, M. Jacques Cheyronnaud, pour sa patience et son guidage, qui ont largement dépassé le cadre habituel d'un enseignement et d'une direction de recherche,

Aux autres membres du jury, MM. Jean-Louis Tornatore, Lothaire Mabru, Emmanuel Pedler et M^{me} Talia Bachir-Loopuyt, pour leur disponibilité malgré leur activité intense et les charges qui sont les leurs,

Aux intervenants du séminaire « Anthropologie du "spectaculaire" et sociologie des processus culturels » dirigé par J. Cheyronnaud : Anthony Pecqueux et Jean-Christophe Sevin, pour la richesse de leurs analyses et le partage de leur recherche et de leur savoir,

À Serge Hureau, directeur et fondateur du Hall de la chanson – centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et des musiques actuelles, pour sa générosité à partager avec moi sa grande connaissance de la chanson, pour l'intensité du travail artistique mené en commun et pour ses affectueux encouragements,

À Pierrette Crouzet-Daurat, pour ses patientes et scrupuleuses relectures,

À Christine Ruiz-Picasso, pour son aide amicale à l'achat d'un nouvel ordinateur,

À Nils Morin, pour son aide technique vidéo,

À Nancy Huston, pour son apport linguistique et philologique,

À mes collègues doctorants du Centre Norbert Élias, devenus docteurs depuis – pour certains –, qui ont participé à ce séminaire à la Vieille Charité de Marseille, et particulièrement Julie Hyvert, avec qui les échanges ont toujours été nourrissants,

À Claire Lasne-Darcueil, directrice du Conservatoire national supérieur d'Art dramatique (CNSAD) et à Daniel Mesguich, son prédécesseur, pour leur confiance et leur audace à accueillir un enseignement d'interprétation de chansons au sein de cette institution théâtrale,

À Martine et Philippe Delerm, pour leur très amical et très précieux soutien,

À Béatrice et Mourad Assabgui, pour leur douce prévenance,

À Cécile Guieux, à Grégory Gabriel, à Cyrille Lehn, pour les conversations informelles que nous avons eues et qui ont sensiblement nourri mes réflexions,

Aux professeurs du CNSAD et du Théâtre-École des répertoires de la Chanson (TÉC), et particulièrement François Valade, Fabien Touchard et Axel Nouveau, pour nos fructueux échanges,

À nos élèves et anciens élèves du CNSAD (toutes et tous, depuis 2009, et particulièrement ceux de la « Promotion 2020 » qui ont participé au stage « Couleur belge » : Émilie Baba, Jules Bisson, Stefan Crepon, Antoine de Foucauld, Grégoire Didelot, Lucie Epicureo, Zéline Fert, Cécile Feuillet, Lucie Gallo, Martin Mesnier, Asmâ Messaoudene, Nicolas Pietri, Chloé Ploton, Adrien Simion) et à nos étudiants du TÉC, chanteuses, chanteurs et musiciens, pour leur enthousiasme et leur engagement,

À Roger Mérian et Micheline Glicenstein, pour leur présence structurante,

À Arlette et André Hussenet, mes chers parents, pour leur indéfectible et irremplaçable soutien.

Résumé

Comment a-t-on donné, comment donne-t-on des contours à la chanson ? Face au caractère insaisissable de l'objet dans une quelconque essence, en raison même de son caractère éminemment disparate et hétérogène, l'approche proposée vise à poser la question des contours de l'objet dans une perspective pragmatiste.

Dans un premier temps de la thèse, les tentatives de délimitation de l'objet étiqueté « chanson » se heurtent à une série d'obstacles de natures diverses. Les entreprises définitoires successives construisent et reproduisent préjugés essentialistes (« la-chanson ») et normes formelles ou thématiques qui les font échouer à le cerner et produisent des rebuts. L'arbitraire des définitions (des dictionnaires ou des histoires de la chanson) se complique de l'hétérogénéité de l'objet, sur trois plans distincts : artéfact, style et occurrence située. Le travail de catégorisation opéré par les emplois du terme « chanson » flanqué de prédicats adjectivaux engendre un labyrinthe générique où règnent hiérarchie a priori et présupposés normatifs. Considérer « chanson » comme un *hypergenre* (au sens de Maingueneau) offrirait peut-être une issue.

Dans un deuxième temps, l'importance se fait jour de la prise en compte des différents moments de la chanson. Selon le moment de la chanson considéré, les processus de patrimonialisation diffèrent : corporisation, anthologisation ou répertorialisation. Or, patrimoine et objets qui le composent sont interdépendants. Les formes exclusivement institutionnelles de patrimonialisation (l'enquête Fortoul en 1852, la mission de folklore musical en Basse-Bretagne en 1939) ne construisent pas le même objet chanson que l'initiative conjointe du Musée des ATP et de la chaîne de radio Europe n°1 de fonder un Musée de la Chanson au début des années 1960. La patrimonialisation par le répertoire (choisie par Le Hall de la chanson, fondé en 1990), apparaît comme plus inclusive en raison de son caractère multidirectionnel, mais se confronte au piège binaire qu'offre la tentation de défendre un objet minorisé et peine à s'affranchir du trope de la disparition de l'objet.

Dans un troisième temps, le choix d'une perspective pragmatiste permet de changer radicalement de point de vue : l'objet n'est alors plus envisagé comme structure sémantique à interpréter, mais prend le statut d'objet organisationnel (Garfinkel 2001). L'enquête porte à ce stade sur l'agentivité de la chanson, considérée dans son acheminement en mode de chant et son déploiement en mode de jeu, à travers l'exemple de l'appareil prescriptif construit dans le cadre de la pratique religieuse catholique aux XVII^e et XVIII^e siècles, puis l'analyse d'une théorie ordinaire à l'œuvre dans un traité élaboré par une praticienne : Yvette Guilbert. Deux séries d'épreuves de l'implémentation chansonnière sont alors examinées : celles de la caractérisation de l'objet et celles de la saisie matérielle d'une chanson. Enfin, l'objet chanson est abordé sous l'angle de la mise en jeu de compétences du « performeur » et l'observation d'une situation pédagogique de transmission de cet art d'interpréter une chanson.

Abstract

How did we, how do we trace the contours of 'song'? Facing the elusive character of the object in entering in any essence (because of its highly disparate and heterogeneous nature), the approach proposed here aims to raise the question of how to delimit the object, within a pragmatist perspective.

In the first part of the present dissertation, the attempt to delineate the object labeled as "chanson" (song) encounters a series of miscellaneous obstacles. The successive definitory attempts build and reproduce essentialist presuppositions (the song-in-itself) and formal standards or thematic norms which prevent them from framing the object and leave rejects. The arbitrariness of definitions (found in dictionaries and song history works) is further complicated by the heterogeneous nature of 'chanson', on different planes: artifact, style and situated occurrence. The use of the term "chanson" followed by a series of adjectives exercises a categorization leading to a generic labyrinth where a priori hierarchy and normative presuppositions reign. Considering "chanson" as a hypergenre (in the sense of Maingueneau) could provide a solution.

In a second part, the importance of considering the different 'moments' of song becomes more apparent. Depending on the moment considered, the patrimonialization processes differ: the constitution of a corpus, anthologization, establishment of a repertoire. Heritage and objects that compose it are interdependent. Exclusively institutional forms of patrimonialization (Fortoul's survey in 1852, the musical folklore mission in Lower Brittany in 1939) do not build the same object as the joint initiative of the french Museum of Popular Arts and Traditions and radio station Europe 1 on founding a 'Musée de la Chanson' in the early 1960s. Patrimonialization through repertoire (option chosen by 'Le Hall de la chanson' – Song Hall of Fame –, founded in 1990) appears to be more inclusive because it is multidirectional. But it confronts the binary trap of trying to defend a minorized objet and struggles to free itself from the trope of the threat of extinction.

In a third part, the adoption of a pragmatist perspective makes it possible to dramatically change the point of view : the object is no longer seen as semantic structure to be interpreted but achieves the status of "organizational object" (Garfinkel 2001). At that point, the inquiry covers song's agency viewed in terms of its routing in singing mode and of its layout in acting mode, through the example of the constitution of a prescriptive apparatus in the context of Catholic practice during the 17th and 18th centuries, then through the analysis of an ordinary theory developed in a treatise by a person who practiced : Yvette Guilbert. Two series of song-implementation trials are being investigated: those of the characterization of the object and those of the material grasp on a given song. Finally, the 'chanson' object is approached from the standpoint of involving the performer's skills and the observing the pedagogical setting of transmitting the art of performing a song.

Sommaire

Remerciements	2
Résumé / Abstract	3-2
Sommaire	5
Introduction générale	8
Partie I. « LA-chanson » / « une chanson » : aporie d'une appréhension totalisante et méandres de la catégorisation	30
Chapitre 1. Définitions normatives : les sources dictionnairiques	32
Section A. Dans les dictionnaires usuels	32
Section B. Dans les dictionnaires de spécialité (musique, chanson)	38
Section C. Dans les « histoires de la chanson » : l'exemple de l' <i>Histoire de la chanson française</i> de Claude Duneton	44
Chapitre 2. L'objet hétérogène	50
Section A. Le plan de l'artefact	50
Section B. Le plan stylistique	61
Section C. Le plan de l'occurrence située	76
Chapitre 3. La montée en généralité	86
Section A. Le découpage en catégories englobantes.....	87
Section B. La mise en genre	98
Section C. La chanson : un hypergenre ?	112
Partie II. Formes institutionnelles de patrimonialisation : l'objet culturel dans nos sociétés	127
Chapitre 1. La fabrique des corpus	130
Section A. Le patrimoine et la chanson.....	130
Section B. La chanson des provinces de France : la tentative institutionnelle de l'« Enquête Fortoul » (1852-1857).....	137
Section C. Les anthologies de chansons	145
Chapitre 2. Établir un musée	178
Section A. La chanson comme patrimoine culturel : les <i>prises</i> et les <i>pièges</i> de l'immatériel.....	178
Section B. Les objets issus de la tradition : le musée des ATP et la mission de folklore en Basse-Bretagne 1939	186

Section C.	Objets urbains et <i>music-hall</i> : le Musée imaginaire de la Chanson	191
Chapitre 3.	Du musée au répertoire.....	203
Section A.	Échapper à l'écrit : l'anthologie phonographique	203
Section B.	Le répertoire : une notion élaborée par la <i>praxis</i> du théâtre.....	207
Section C.	La chanson comme culture des jeunes : yéyé, fêtes de village, rap et slam	236
Section D.	Les institutions modernes : la part des médias dans la mise en répertoire de la chanson	243
Section E.	Une para-institution publique instaurant un modèle de compétence : Le Hall de la chanson	258
Partie III.	Le spectacle de la chanson	272
Chapitre 1.	La chanson comme petit théâtre de poche	276
Section A.	Chanter une chanson, donner corps : les passages entre l'écrit et l'oral-musical	276
Section B.	<i>L'ars canendi</i> religieux au XVII ^e et au XVIII ^e siècle.	281
Section C.	<i>L'art de chanter une chanson</i> d'Yvette Guilbert : théorie ordinaire d'une praticienne et rhétorique classique.	298
Section D.	La chanson comme agencement.....	306
Chapitre 2.	La chanson comme configuration d'agencement : les épreuves de l'implémentation	316
Section A.	Première série : les épreuves de la caractérisation de l'objet.....	318
Section B.	Deuxième série : les épreuves de perception de l'objet, par sa saisie matérielle	327
Chapitre 3.	Les épreuves de l'interprétation : mise au point d'une économie de l'implémentation	349
Section A.	Situation de l'interaction « Interprétation <i>Jef</i> – stage LeHall/CNSAD C. B. – J5 – 06/07/2018 »	350
Section B.	Une chanson à l'épreuve de la transmission de l'art de l'interprète	352
Section C.	Une expérience de la modalisation : le cadre chansonnier (ou le cadre « chanson »)	390
Conclusion	396
Bibliographie	404
Annexes	444

« [...] je leur ferai part d'une réflexion qui m'est venue en cherchant la cause du déplaisir que m'ont causé beaucoup de chanteurs. Il ne suffit pas d'avoir la voix juste ou belle, il est beaucoup plus important d'avoir du sentiment. La plupart des chants de Dupont, qu'ils soient une situation de l'esprit ou un récit, sont des drames lyriques dont les descriptions font les décors et le fond. Il vous faut donc, pour bien représenter l'œuvre, entrer dans la peau de l'être créé, vous pénétrer profondément des sentiments qu'il exprime, et les si bien sentir, qu'il vous semble que ce soit votre œuvre propre. Il faut s'assimiler une œuvre pour la bien exprimer : voilà sans doute une de ces vérités banales et répétées mille fois, qu'il faut répéter encore. Si vous méprisez mon avis, cherchez un autre secret. »

Charles BAUDELAIRE¹

Introduction générale

Comme il n'est sans doute pas si rare, le travail de recherche présenté ici fut une longue traversée sur un chemin tortueux et semé d'obstacles. Des difficultés de tous ordres ont surgi, que j'ai tenté de franchir, humblement, toujours incertain et chaque fois surpris de parvenir à l'équilibre. De façon étrange ou, au moins, inattendue, les problèmes, identifiés et surmontés, qui ont jalonné ce parcours ont participé à l'élaboration de la problématique

¹ BAUDELAIRE Charles, « Notice sur Pierre Dupont », in DUPONT (1851 : 14-15).

du sujet de cette thèse, en raison semble-t-il du rapport construit entre l'objet et moi par une *praxis*, à la fois artistique et pédagogique.

I. Un objet d'étude au centre d'une pratique

Un premier train de difficultés a découlé du contexte pratique qui fut à l'origine même de cette recherche et qui constitue pour elle encore aujourd'hui un atout, tout au moins un apport non négligeable, et introduit directement à l'espace thématique de la thèse. Depuis maintenant une vingtaine d'années, j'ai été confronté à l'objet d'étude, en tant qu'interprète² de chansons, dans divers spectacles de chansons (« tours de chant ») ou de théâtre musical, après mes premières armes de chanteur comme choriste au sein d'un chœur d'opéra³ et une expérience de cinq années en tant que comédien de théâtre⁴. Mon activité professionnelle consistait d'une part à produire une grande diversité de manifestations concernant « la chanson » (des créations dans un lieu précisément équipé d'une salle de spectacle et d'un petit cabaret), d'autre part à mettre au point des programmes pédagogiques d'enseignements dans ce même espace thématique, à destination tant d'un public scolaire qu'à des institutions de niveau supérieur, elles-mêmes spécialisées dans la pratique du spectacle et de l'interprétation (cours au *Conservatoire national supérieur d'art dramatique*, en lien étroit avec un cours d'écriture au *Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris*). C'est ainsi qu'entre 2013 et aujourd'hui, j'ai vu mes responsabilités croître. J'ai activement préparé l'ouverture de l'École supérieure du Hall de la chanson (le *Théâtre-École des répertoires de la Chanson*), s'adressant à seize jeunes artistes (huit à douze interprètes et six à huit musiciens) titulaires d'un Diplôme national supérieur de musicien (DNSPM) ou de comédien (DNSMC)

² Au sens commun qu'on confère à ce mot, dans le domaine des arts allographiques (GOODMAN 1990 [1968] ; cf. *supra* : p. 219-220), d'artiste exécutant une œuvre (musicale, dramatique, chorégraphique).

³ L'Opéra de Rennes, dont le directeur était à l'époque Daniel Bizeray et le chef de chœur Gildas Pungier.

⁴ Pour l'essentiel au sein de la compagnie du Théâtre de Folle Pensée, dirigée par un auteur dramatique, Roland Fichet. Durant ces cinq années, j'ai eu la chance de travailler sous la direction de nombreux metteurs en scène : Annie Lucas, Robert Cantarella et, ponctuellement, Stanislas Nordey, Frédéric Fisbach, Julie Brochen, Paul Tison, Charlie Windelschmidt, Jeanne Béziers.

– diplômes valant Licence préparés dans de grandes écoles d’art, avec l’ouverture effective à l’automne 2018. Le Hall de la chanson me permet ainsi de me tenir au centre de ce qui constitue mon objet de recherche et m’offre libre accès à des terrains d’investigation exceptionnels.

Ce qui était devenu pour moi un objet familier – « la chanson » – que j’avais maintes fois pratiqué dans des spectacles, valorisé publiquement et qui justifiait, au départ, mon engagement dans un cursus doctoral, s’est avéré ces dernières années, au fil des exigences réflexives, de plus en plus complexe, de moins en moins évident. Je me maintenais toujours dans l’espace thématique de la thèse, mais ce qui aurait pu constituer un frein allait-il devenir un atout ? Mon propre commerce avec cet objet devait être examiné, et mise à l’épreuve ma propre aptitude à le mettre à distance, à aménager une distance critique à l’endroit de mon attachement (une « proximité distante » en quelque sorte) et des discours qui nourrissaient implicitement mes conceptions. Si bien que, progressivement, un certain désappointement me ferait douter de mon investissement non seulement doctoral mais parfois professionnel. Au fond, de quel objet faisais-je profession ? Où était cet objet que je croyais évident même si complexe et qui, au fur et à mesure de mes investigations, semblait m’échapper ; un objet en tout cas qui, loin d’être conforté dans ses contours, n’avait de cesse de s’effiloche sous la pression intrusive des questionnements ? La plus grande difficulté fut ainsi la plus difficile à cerner : étant devenu, par mon activité de praticien de la chanson, *spécialiste* en quelque sorte, je devais assumer une position théorique qui causait l’éclatement et la diffusion d’un objet d’étude trop familier. Investi dans une intense activité professionnelle en rapport direct avec mon sujet de recherche (auquel elle offre un véritable « terrain »)⁵, avouerai-je qu’aujourd’hui, à travers l’épreuve de rédaction, ce doute s’est assagi pour faire place à un certain niveau de détachement qui,

⁵ Je suis passé d’un statut d’intermittent du spectacle (durant dix-sept ans) et d’une spécialisation de « comédien-chanteur » – qui au départ intéressait directement le choix du sujet de cette thèse, et pouvait s’offrir comme terrain d’investigation non négligeable en la matière – à celui de salarié permanent du *Centre national du patrimoine de la chanson/Le Hall de la chanson* (Paris, La Villette). J’ai été nommé directeur adjoint au début de l’année 2018, promotion qui venait officialiser un état de fait vieux de plusieurs mois.

négocié dans la proximité à l'objet, n'offre pas moins la possibilité d'en discourir, me semble-t-il – à tout le moins espéré-je –, avec distance et prudente conviction ?

Une seconde série d'obstacles semble inhérente à l'objet lui-même. Aux caractéristiques intrinsèques communément repérées – *i.e.* la double appartenance de la chanson aux domaines textuel voire littéraire et musical – viennent s'agréger d'autres traits, s'appuyant souvent sur une conception de l'objet comme détenteur d'une essence :

Par essence, une chanson est un chant capable de susciter par le canal d'une voix (d'un corps) un état émotif puissant, réductible à un mot (nostalgie, colère, joie, amour, plaisir, etc.) ou à un complexe émotionnel que la chanson exemplifie et tisse. [...] L'ontologie de la chanson est de repousser les frontières du partage émotionnel : alors qu'un texte littéraire invite à l'appropriation personnelle [...], la chanson conjoint le lyrique [...] et l'épique [...]. (JULY Joël 2016 : 13)

Sans devoir pour autant entériner une quelconque essence de la chanson, on observe que cet objet regarde dans plusieurs directions : la littérature (poésie), la musique, la scène (théâtre, opéra). La chanson est inséparable d'une situation d'énonciation, qu'on l'observe sous l'angle de la structure formelle (comment le texte s'adresse à un destinataire) ou dans le cadre d'une situation de performance en public (comment un chanteur et son auditoire prennent en charge une chanson) :

L'une des forces de la chanson réside dans sa structure d'appel, c'est-à-dire dans un certain type d'interlocution : elle s'adresse à un auditeur, qu'elle vise dans sa singularité, mais une singularité interchangeable [...]. [L]e sujet des chansons est plein mais disponible, individué mais non biographique [...]; il offre à la subjectivité une forme à la fois intense et vacante que chacun peut vouloir habiter. (BONNET Gilles (dir.) 2013 : 44)⁶

En raison de ce caractère multidirectionnel, une approche théorique de la chanson ambitionnant de rendre compte de l'ensemble ou d'une certaine globalité du phénomène se doit à une certaine pluridisciplinarité, qui ne contraint pas forcément à se faire

spécialiste de chacune des disciplines dont on mobilise les ressources, mais d'en maîtriser les instruments afin d'ouvrir une perspective, orientée par une spécialité. (PEDLER Emmanuel 1998, trad. et éd. de WEBER Max 1998 [1921] : 164)

⁶ Dans l'article de MACÉ Marielle (2013) : « Un bouleversant ennui ».

Aussi mobilisai-je approches et outils de plusieurs disciplines pour monter à l'assaut de la chanson, principalement : l'ethnomusicologie, la sociologie pragmatique (y compris l'ethnométhodologie) et l'histoire. D'autres champs disciplinaires seront parcourus, ponctuellement, tels la linguistique, la narratologie, l'analyse littéraire ou la musicologie. Au fil de ce travail, mon objet, y compris dans sa dimension patrimoniale, m'a imposé de ne négliger aucun recours à ces disciplines, dans le vaste champ des sciences humaines.

Ainsi le programme de la présente recherche est-il d'abord d'objectiver et d'analyser la vision catégorielle mondaine et populiste⁷ de la chanson, qui pense, classe et hiérarchise en genres (elle est arrimée au statut culturel de l'objet dans notre culture, il importe de la prendre en compte au moins à ce titre), mais également d'en sortir, faire un pas de côté et prendre au sérieux cette entité de chanson à partir d'un autre point de vue. Il s'agit plus précisément de porter sur elle un regard sous-tendu par une proposition d'ordre pragmatique⁸, c'est-à-dire s'attachant au « faire » (*doing, making*), selon laquelle la chanson n'est pas créée pour être classée, mais expérimentée, « expérimentée » ou « vécue » ; en quelque sorte pour qu'on en fasse l'expérience (« classer » n'étant alors que l'une des possibles formes d'expérience de/sur l'entité). La thèse retrace ce parcours du questionnement d'évidences et de certitudes, dans le souci d'éviter quelques écueils, pour dégager *in fine* ce que pourrait être une approche pragmatiste de « la chanson ».

C'est pourquoi le sujet de la thèse s'est finalement orienté vers la chanson comme « *ars* », terme latin qui rend plus précisément compte de la perspective élaborée par cette recherche que le mot français « art », si l'on se réfère à l'étude étymologique qu'Alfred ERNOUT et Alfred MEILLET ont menée sur le mot latin :

Ars désigne souvent une habileté acquise par l'étude ou par la pratique, une connaissance technique [...]; d'où « talent, art » (sens abstrait et concret), opposé à *nātūra* ; à *ingenium* ; [...] et, d'autre part, à *scientia* (ἐπιστήμη). [...]. Du sens de « talent, art », on passe enfin à celui de « métier, profession » [...] et même de « travail, œuvre ». [...] *Ars* a pu servir ainsi à traduire τέχνη, dont il a pris la valeur, notamment dans la langue de la rhétorique et de la grammaire [...].
(ERNOUT & MEILLET 2001 [1932] : 48)

⁷ Au sens problématisé par GRIGNON Claude & PASSERON Jean-Claude (1989).

⁸ Au sens que les sciences humaines confèrent à cet adjectif (cf. BARTHE Y. *et al.* 2013).

L'ambition de ce travail est bien de réussir à aborder la chanson par la mise en jeu de compétences d'interprète (au sens courant de « performeur », dans le contexte des arts *allographiques*, cf. GOODMAN Nelson 1990 [1968]⁹), et même par l'observation d'une situation pédagogique de transmission de cet art d'interpréter (au sens de « performer ») une chanson¹⁰.

II. L'invention du patrimoine de la chanson

Pour opérer la transformation de l'objet d'étude – la chanson, les chansons – en sujet de recherche, s'est posée la question du corpus des œuvres : puisque la recherche s'orientait vers une prise en compte d'un objet transhistorique, il suffirait de se baisser pour ramasser les chansons rassemblées dans le vaste patrimoine chansonnier « du Moyen-Âge jusqu'à nos jours ». Or, de patrimoine : point. Nulle arche de Noé de la chanson échantillonnant quelques individus de chaque espèce ; pas de vaste corpus complet ; aucun lieu mettant à disposition, rendant *disponible* l'ensemble exhaustif des chansons en français et en langues de France. Les mises en ordre patrimoniales existantes en matière de chansons s'avèrent toutes partielles, aucune par exemple ne permet de répondre facilement à deux besoins auxquels j'ai été récemment confronté. D'une part la demande d'une enseignante du premier degré, à la fin d'une journée de formation que j'animais¹¹, de lui fournir la référence du recueil comportant « toutes les chansons enfantines » – et devant mon impuissance, elle me disait, gardant son optimisme : « Mais cela existe, puisque nous l'avions à la maison dans mon enfance : c'est un gros recueil ». D'autre part, chargés de la conception d'un spectacle de chansons pour l'exposition sur l'œuvre de Toulouse-Lautrec au Grand Palais à Paris¹², Serge Hureau et moi-même avons tenté de rassembler en

⁹ Cf. aussi *infra* : p. 274.

¹⁰ Cf. p. 349 & *sq.*

¹¹ En septembre 2019, au Hall de la chanson : formation destinée à des enseignants du premier degré officiant dans des quartiers labellisés « REP+ » de Seine-Saint-Denis.

¹² Exposition intitulée *Toulouse-Lautrec, résolument moderne*, du 09/10/2019 au 27/01/2020, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, commissariat : GUÉGAN Stéphane [conseiller scientifique musées d'Orsay et de l'Orangerie] & DEVYNCK Danièle [conservateur en chef et directrice Muse Toulouse-Lautrec] (Cf. GUÉGAN 2019).

quelques semaines le corpus complet des chansons dont les petits-formats¹³ avaient été illustrés par le célèbre peintre affichiste, entreprise qui s'est avérée très difficile et sans garantie d'exhaustivité, même en croisant les ressources du département de la Musique de la Bibliothèque nationale et celles du musée Toulouse-Lautrec à Albi.

Deux constats s'imposent. En premier lieu, les œuvres du théâtre, de l'opéra, des musiques dites classiques et baroques sont patrimonialisées ; même si le processus de patrimonialisation est toujours à compléter, il est grandement accompli. En revanche, en matière de chanson, force est de constater que ce patrimoine unifié n'existe pas – que le processus de patrimonialisation n'ait pas eu lieu ou qu'il n'ait pas abouti. En second lieu, on peut constater un certain foisonnement d'entreprises de type patrimonial – partielles et partiales –, et s'exerçant sur des moments¹⁴ de l'objet très divers : recueils de collectages de chansons de « tradition orale », recueils de textes de chansons de tel ou tel chansonnier, anthologies de textes et partitions normalisés rassemblant certains types de chansons, compilations phonographiques de répertoires d'artistes ou de répertoires thématiques, émissions télévisées consacrées aux chansons audiovisuelles d'une décennie précise, etc. Ces deux constats amènent à considérer l'inachèvement des processus de patrimonialisation dû à la partialité des entreprises patrimonialisantes qui « font du tri, créent du rebut ou du déchet » (CHEYRONNAUD Jacques 2007b : 18).

Enfin, la question du patrimoine de la chanson hérite d'une difficulté inhérente à l'hétérogénéité, sinon ontologique¹⁵ du moins phénoménologique, de l'objet. En effet, si l'on considère la tripartition typologique des modalités de notre rapport au passé, la modalité patrimoniale nécessite l'existence d'un (de) monument(s) :

Le spectacle en préparation porte le titre *LautreXperience – un entresort*, conception & mise en sc. HUREAU Serge & HUSSENET Olivier, direction musicale : PIOLÉ Thierry, assisté de MORIN Nils, vidéo : Why so serious production, lumières : GRISON Jean, avec : O. HUSSENET, S. HUREAU, Maïa FOUCAULT et Quentin VERNÈDE.

¹³ Partitions de chanson en quatre pages, sur papier fin et souple, presque toujours imprimées en monochromie, représentant souvent le créateur/la créatrice de la chanson ou un ou plusieurs de ses interprètes célèbres en couverture. Il était souvent proposé à la vente, pour une même chanson, un petit format « chanson seule » et un autre, plus coûteux « avec accompagnement de piano ».

¹⁴ Cf. *infra* : p. 203.

¹⁵ Cf. *supra* : JULY (2016 : 13), p. 11.

la mémoire assure une continuité entre le passé et le présent, que ce soit par transmission ou par reconstruction [...] ; l'histoire suppose une rupture entre le passé et le présent, procède par reconstruction [...] ; quant au patrimoine, il signifie également une rupture de mémoire, mais la relation au passé va se réaliser par la médiation d'un objet, matériel ou immatériel [...].

(TORNATORE J.-L. 2010a : 105)

Ainsi, l'effort de la recherche doit porter sur l'examen de l'objet lui-même : de quelle *chanson* envisage-t-on la patrimonialisation ? Ou plutôt, suivant le questionnement qui émerge au fil de l'analyse : quels sont les moments de la chanson qui peuvent faire l'objet d'une patrimonialisation ? Selon le moment considéré, les processus différeront : *corpuration*¹⁶, anthologisation, répertorialisation, etc. Le patrimoine (et le type de patrimonialisation) et l'objet sont interdépendants, ils produisent des effets l'un sur l'autre.

III. L'écueil de l'essentialisation

Pour parler de chansons, en contexte de médiation culturelle ou en contexte pédagogique par exemple, les discours disponibles, constitués par la plupart des ressources (histoires de la chanson, biographies et mémoires de chanteuses et chanteurs, notamment) construisent un objet essentialisé. Paroles, musique (mélodie et/ou style – java, slow, fox, biguine, etc.) et interprète renommé – qu'il soit le créateur de la chanson ou le plus connu de celles et ceux qui l'ont chanté publiquement et/ou enregistrée – semblent constituer la substance des objets rangés sous la bannière « chanson », étiquette déclinable (par prédication) au gré des usages, des époques, des genres, qui subdivisent l'objet en nombreuses sous-catégories renvoyant elles-mêmes à des essences : chanson à boire, chanson de marins, romance fin-de-siècle, chanson rive-gauche, rap français, chanson disco, et tant d'autres. Ce type de discours essentialisant et exemplifiant est partagé par les acteurs du monde de la chanson, témoin cet extrait d'article de presse¹⁷ évoquant deux autrices-compositrices-interprètes d'aujourd'hui :

¹⁶ Mise en *corpus*.

¹⁷ Il s'agit de l'hebdomadaire *Télérama*.

En 2010 [...], Sophie [La Grande Sophie] signait une chanson pour Françoise Hardy ; elle a récidivé l'an passé avec Le Large, clipé par François Ozon. [...] Jeanne [Cherhal], elle, a écrit quatre fois pour Johnny Hallyday. [...] Trajectoires exemplaires. (LEHOUX Valérie 2019 : 28¹⁸)

L'étiquetage et le classement des chansons sous des bannières catégorielles (notamment génériques) qui découlent de cette position essentialiste, à défaut de consistance théorique avérée, ne sont pas dépourvus de validité dans l'ordinaire des échanges des objets (sur le marché phonographique et des concerts) et sur eux (critique journalistique, publicité, etc.) (BUCH 2013). Mais la présente démarche de recherche, relevant le défi d'une position théorique et tentant d'élaborer un discours relevant d'une certaine objectivité, porte plus loin la tentative de sortir de l'incertitude vis-à-vis de cette essentialisation. Gageons qu'elle sache témoigner de la volonté, face à la réification de l'objet, de contourner, de dépasser cette position essentialiste dominante, construite par des montées en exemple innombrables. La première séquence de *Sous les toits de Paris*¹⁹ participe de cette édification d'une essence de la chanson, dans son avatar « chanson des rues » : un mouvement de caméra (travelling descendant oblique) plonge lentement le spectateur dans une scène où des passants, entraînés par un chanteur de rue, Albert (interprété par Albert Préjean), lisant les petits-formats qu'il leur a vendus pour quelques sous, chantent le refrain de la chanson *Sous les toits de Paris*²⁰ pendant qu'un pickpocket vole dans les sacs à main de deux femmes de l'assistance, dont le personnage principal, Pola (interprété par Pola Illery). La chanson exemplifiée dans ce premier long-métrage sonore français²¹ (elle en porte ici le titre même) est un objet populaire, accessible jusque dans la rue, partagé (les passants reprennent le refrain ensemble), pris en charge par un artiste simple, pauvre, lui-même incarnation du peuple des villes, proche d'une petite pègre de pickpockets et souteneurs. Les secteurs muséographique et universitaire offrent d'autres exemples de configurations, qui réifient un objet un peu différent (folklorique, par exemple), mais laissent intact le processus même d'essentialisation.

¹⁸ Le titre de l'article était « La chanson de belle façon ».

¹⁹ Cf. CLAIR [film] 1930).

²⁰ Paroles : René CAILLETEAU & René CLAIR / Musique : Raoul MORETTI, ©1930, éd. Éditions Salabert France.

²¹ Il s'agit en fait d'une coproduction franco-allemande.

Le premier souci – le premier soin – fut d’essayer de trouver une juste distance à ce qu’on pourrait appeler le préjugé d’objectivisme : la croyance dans un objet en soi, fini, le leurre d’une essence qu’il se serait agi de découvrir et révéler (« La chanson, c’est... »). Une erreur eût été de donner priorité à un *format*, d’afficher une sélection et, partant, une hiérarchie entre les éléments constitutifs, les aspects, les prises, prêtant foi à la conception de la chanson comme paroles-et-musique, notamment. Car sous l’étiquette « chanson » se dresse une réalité fort hétérogène ; tenter de lui fixer des contours est risqué : comment prendre en compte tout ce qui la constitue ? L’embarras à cerner cette hétérogénéité participe de la difficulté d’appréhension de l’objet, malgré la multiplicité des prises possibles sur lui – histoire, texte, musique, etc. –, ou plutôt en raison même de cette multiplicité.

IV. Les saisies multiples et complémentaires de l’objet

Pour aborder la chanson, les prises, variées, partielles et multiples, se complètent. L’analyse littéraire amarre la chanson à la littérature, souvent en la constituant en sous-ensemble de la poésie populaire. C’est ce qui arrive au XIX^e siècle par exemple : tant les instigateurs et les agents des entreprises folkloristes²² que les chansonniers²³ – et même leurs détracteurs ou leurs accusateurs²⁴ – envisagent prioritairement les chansons sous l’angle de leur aspect d’objets textuels et sémantiques, perspective que l’on retrouve dans la notion de chansons « à texte » pour désigner les productions des auteurs-compositeurs-interprètes émergeant dans les années 1950 (Brel, Brassens, Ferré, Barbara, Anne Sylvestre, *et alia*) comme celles des chanteurs « engagés » des années 1960 et 1970. La musicologie invente deux séries de prises sur la chanson : d’un côté, les chansons

²² Cf. notamment l’Enquête Fortoul (CHEYRONNAUD 1997 ; PLÖTNER-LE LAY Bärbel 2005), cf. *infra* : p. 137 & sq.

²³ Cf. Les chansonniers des différents caveaux (cf. *infra*, p. 61 & sq.), au nombre desquels on trouve l’illustre Pierre-Jean de BÉRANGER.

²⁴ Cf. L’argumentation de l’accusation de l’avocat général Marchangy qui fait une lecture des chansons litigieuses à l’instar de pamphlets, minimisant leur statut d’objets musicaux, lors des deux procès de Pierre-Jean de BÉRANGER (1821 et 1828) (cf. BÉRANGER 1875 ; CHEYRONNAUD 2012a).

populaires dite « traditionnelles » constituent un réservoir d'inspiration musicale pour les compositeurs de musiques savantes – notamment par la redécouverte de la *modalité*²⁵ au XIX^e siècle également comme moyen de sortir du système tonal tel qu'il a été réglementé et exemplifié par Bach et Mozart –, d'un autre côté, la musicologie commente et analyse des objets limitrophes entre musique savante et musiques populaires – tels les mélodies de demi-caractère²⁶, les *Lieder* parfois. C'est alors la chanson comme matrice thématique musicale (d'œuvres savantes) qui est mise en lumière. L'ethnologie, prenant le relais des folkloristes, aborde l'objet par son versant texte-mélodie-contexte et l'arraisonne par collectage (par écrit, puis sous forme d'enregistrement sonore, puis audiovisuel) : elle envisage l'objet en lien avec un ensemble de pratiques, de rituels, au sein de systèmes symboliques et sociaux dits « traditionnels ». La sociologie des publics observe un objet doté de valeurs, appropriés par des groupes sociaux selon des pratiques, dans les sociétés contemporaines (plutôt urbaines)²⁷. La question des attachements à la chanson est également abordée par la sociologie, des phénomènes d'identification au statut d'*emodity*²⁸ de l'objet. La critique musicale mondaine évalue les chansons produites au présent, prescrit écoutes, achats de phonogrammes et de billets d'entrée aux concerts, en construisant un objet ordonné par classement catégoriel (genres) et exemplifié par des artistes (styles), en rapport avec les découpages de l'objet élaborés par les autres acteurs du marché de la musique (distributeurs, producteurs, éditeurs, auditeurs plus ou moins avertis, etc.). La médecine et la psychanalyse construisent également la chanson comme processus psychique ou psychosomatique. La chanson a été ainsi pensée comme

²⁵ Les « modes » sont des échelles de notes disponibles pour l'agencement sous forme de mélodie. Chaque mode (antique, médiéval, oriental, etc.) bannit ainsi un certain nombre de notes. *Tonalité majeure* et *tonalité mineure* sont d'une certaine façon des cas particuliers de *modalité* (Cf. PITTION Paul 1989 : 27 ; 45 ; 55 ; 61 ; 66 & 80).

²⁶ Par ex. *Les Cigales* (1889) et la *Ballade des gros dindons* (1890) d'Emmanuel CHABRIER (1841-1894).

²⁷ Cf. Par ex. l'analyse des comportements « univore » versus « omnivore » (PETERSON Richard A. 1992 ; COULANGEON Philippe 2003).

²⁸ Mot-valise inventé par Eva ILLOUZ, construit à partir de deux mots anglais : « emotion » (*émotion*) et « commodity » (*marchandise, bien, produit*), traduit par « marchandise émotionnelle ». Cf. L'observation de la légitimation contemporaine de l'écoute « émotionnelle » : « On n'écoute plus de musique seulement pour exprimer son identité sociale : on en écoute aussi pour agir sur son moi » (SCHWARTZ Ori, 2019, « Des gouttes émotionnelles dans les oreilles : l'industrie de la musique et la gestion des émotions », chap. 2, in ILLOUZ (dir.) 2019 : 136).

symptôme : FREUD, qui fut l'étudiant de CHARCOT qui présentait les cas d'hystérie dans son amphithéâtre de la Salpêtrière, à une époque où les gommeuses épileptiques et les gambilleurs du café-concert s'inspiraient de la symptomatique des hystériques mis en scène par l'illustre professeur, s'intéressa beaucoup à l'art d'Yvette Guilbert comme représentation de la vie psychique et de l'inconscient. Ou alors, le travail de la chanson apparaît comme processus inconscient de sublimation : Boris CYRULNIK élabore le concept de résilience en se penchant – entre autres – sur le cas de Barbara (CYRULNIK 1999), qui par son travail d'artiste élabore et porte des chansons qui réparent des blessures psychiques. Les discours religieux vont également s'intéresser de près à la chanson : comme support à l'écriture de cantiques (selon le procédé du timbre), d'abord ; sous l'espèce des cantiques, ensuite, dont les paramètres de l'exécution chantée, en parallèle avec le répertoire du plain-chant, sont décisifs pour la validation de l'acte de prière – la prière s'incarnant dans le chant comme le Verbe s'incarnant dans le Christ²⁹. Enfin, l'histoire, et particulièrement l'histoire des mentalités et l'histoire culturelle, construit également les chansons comme documents renseignant sur leurs sociétés d'émergence, sur les rapports sociaux, les valeurs et les représentations d'une époque et d'une société données.

La recherche présentée ici s'attache à observer comment on a donné, comment on donne des contours à la chanson, à travers les approches différentes des domaines et des champs disciplinaires évoqués qui inventent à l'usage de leurs acteurs une multiplicité de manières d'aborder et d'envisager l'objet et ses prises. Face au caractère insaisissable de l'objet dans une quelconque essence, en raison même de son caractère éminemment disparate et hétérogène, l'approche proposée vise à poser la question des contours de l'objet chanson à partir de l'expérimentation d'une implémentation³⁰.

²⁹ « Le Verbe s'est fait chair » (JEAN, 1. 14).

³⁰ J'adopte ici ce calque de l'anglais *implementation* utilisé par GOODMAN (1996) [1984]), plus précis qu'un équivalent français comme « exécution ».

V. La perspective pragmatiste

L'expérience de l'acheminement des chansons en mode de chant livre l'objet dans son moment le plus plein, vif et accompli. On le voit même dans la séquence inaugurale du premier long-métrage sonore français : quelque chose de la chanson gît dans le *petit-format*, mais elle vit d'être chantée par Albert le chanteur de rue et par les badauds entonnant le refrain. À l'automne 1947, Francis POULENC déclare dans son émission *À bâtons rompus*³¹ son admiration pour la façon qu'avait Maurice Chevalier d'interpréter une chanson :

Une fois que j'étais sur un strapontin de second rang [...], j'eus véritablement, une seconde, l'impression qu'il chantait, très gentiment, pour moi. [...] Chevalier a toujours chanté les yeux dans les yeux. Cette franchise d'attaque, ce sens du corps à corps dus peut-être à son éducation de boxeur lui ont permis de mettre *knock-out* les auditoires les plus réticents, voire [...] les plus hostiles.

(POULENC 1999 [1947-49] : 45-46)

Ainsi l'implémentation (GOODMAN Nelson 1996 [1984]) d'une chanson ouvre-t-elle une situation interactionnelle mettant en jeu a minima une instance réalisatrice (par exemple : Maurice Chevalier et un orchestre) et une instance auditrice-spectatrice (par exemple : l'auditoire du Casino de Paris, comprenant au deuxième rang le jeune Poulenc sur un strapontin).

Ce qu'il y a d'extraordinaire chez Chevalier, c'est que ses chansons qui semblent les plus improvisées sont l'objet d'une mise au point implacable. Il n'obtient pas, comme certains de ses confrères, la connivence du public par la trouvaille du dernier moment mais, au contraire, il force le public à se plier, sans s'en rendre compte, à ce qu'il a décidé.

(*Ibid.* : 48)

Il s'agit bien ici d'*agency* (*agentivité*) (LEFF Michael C. 2011 [2003]), art rhétorique propre à la chanson et singularisé par chaque artiste interprète, mûri sur un long temps, et réactivé à chaque fois lors de la préparation de la performance de telle ou telle chanson. Lors de ces phases préparatoires, des aptitudes sont développées (dans la phase d'apprentissage du métier d'artiste interprète) et des traits de la chanson sont rassemblés (dans la phase de répétition de la performance d'une chanson donnée).

³¹ Sur l'unique chaîne de la Radiodiffusion française.

Une expérience de transmission de l'art d'acheminer une chanson en mode de chant offre des possibilités d'objectivation de cette chanson permettant d'en objectiver des traits. C'est ce qui m'a conduit à choisir d'analyser une interaction éducative dans le cadre du Hall de la chanson³² : un certain nombre de *traits* de la chanson choisie (*Jef*, de Jacques Brel) sont mobilisés, empruntant à telle ou telle approche disciplinaire partielle (analyse du texte, de la musique, etc.). La figure de l'interprète (ici : Brel) qui échantillonne l'objet est d'ailleurs convoquée lors de cette interaction, tout le travail proposé par le formateur au stagiaire consistant à ne pas répliquer ces échantillons, à apprendre à ménager, à trouver des distances avec eux.

Ainsi, la situation de transmission de l'art de performer une chanson introduit quelques lignes de fuite (DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix 1972) venant déballonner, dégonfler les constructions essentialisantes de l'objet chanson, déterritorialisant *Jef* chanté par Brel, le faisant fuir dans une ou plusieurs directions. Lors d'un stage d'interprétation de chansons de Nougaro auprès d'élèves en fin de première année au Conservatoire national d'art dramatique en 2014 à la Maison du comédien Maria Casarès en Charente, lors d'une séance de bilan, l'un des formateurs, Serge HUREAU, revenait sur l'esprit de la méthode appliquée, qui avait troublé un des stagiaires habitué à travailler d'abord musicalement avant de s'attaquer à l'« interprétation » chantée :

c'était un stage de jeu. Donc, ça veut dire : « comment on joue ? », d'abord. On trouve des choses, on découvre ces choses spéciales à la chanson, pour celui qui chante. Et ensuite, à partir de ce qu'on a trouvé [...], une rencontre se fait avec l'arrangement. : on n'est pas du tout des gens qui découpent le sens et le son. [...] Car ce qu'on propose justement [...] c'est absolument pas de partir de la chose pré-écrite : c'est l'écriture en scène, avec celles et ceux qui chantent et celles et ceux qui jouent. Et ensuite évidemment : la rectification, l'exigence. Mais c'est : le premier jet ensemble [...] en scène, et ensuite l'ajustement.

(*Bilan stage Nougaro 2014* : 26)

Le passage de la scène de la performance devant une audience à la scène d'une expérience de transmission opère un changement grammatical d'engagement en public. En effet, si une situation d'acheminement d'une chanson en mode de chant relève plutôt du *régime*

³² Cf. *infra* : Partie III.

du partage (CARDON Dominique & al. 1995 : 12-13), l'expérience éducative qui prépare à de telles situations relève davantage du *régime de la critique* (*Ibid.* : 9-11), l'apprenant s'essayant à chanter devant une assistance, soit composée de ses co-apprenants, soit virtuelles, sous le regard du formateur.

Aborder la chanson dans une perspective pragmatiste revient à changer radicalement de point de vue et à se détacher complètement de toute conception essentialiste : l'objet n'est alors plus envisagé comme structure sémantique à interpréter, mais prend le statut d'*objet organisationnel* (GARFINKEL Harold 2001 : 41-42), expression qui

caractérise un mode de disponibilité du caractère ordonné, intelligible et sensé des phénomènes sociaux, différent de celui qu'organisent les artefacts sémiotiques : un mode où l'individualité des occurrences et des objets est appréhendée au fil de leur émergence comme entités sensibles à partir de processus d'(auto-)organisation *in situ*. (QUÉRÉ Louis 1994 : 31)

Dès lors, la position qu'il convient d'adopter impose de considérer que c'est bien le processus d'incarnation qui met en ordre la chanson, position théorique qui permettra de prendre en compte les prises partielles et disciplinaires sur l'objet, sans omettre la place prépondérante des compétences ordinaires des agents (formateur, stagiaire, assistant-musicien) de la situation interactionnelle de transmission dans la définition de l'objet. Le point de vue théorique qui tend à s'établir pour la préhension de l'objet chanson est proche de ce que construit Anne-Sophie HAERINGER dans son observation du « Labo » du conte dirigé par Abbi Patrix :

le corps devient une entité active qui se manifeste, et les sensations, autant de prises pour l'action. [...] Poser la question du sens du texte depuis celle de son "incarnation", c'est ouvrir le texte à son accomplissement pratique et considérer le travail de compréhension du sens des mots comme une affaire de mise en ordre.

(HAERINGER A.-S. 2009 : 230)

À travers l'herméneutique constituée par une situation de transmission de l'art d'acheminer une chanson en mode de chant et de jeu (qui correspond au processus d'*incarnation* d'une chanson), c'est bien la figure d'un interprète-chanteur paradoxal qui émerge, moins technicien détenteur de compétences de chant qu'interprète doué de *passibilité* – le contraire de l'impassibilité – à l'objet et doté d'une aptitude à l'écoute de

l'auditoire qui le rende disponible pour interagir directement avec cette instance elle-même active dans l'écouter et le regarder.

VI. Les trois parties de la thèse

Une première partie de la thèse s'attache à cerner la chanson telle qu'elle apparaît dans les différentes mises à objet déjà effectuées chez les auteurs qui ont tenté d'ordonner la chanson. Le premier pas consiste, par quelques échantillons représentatifs, à examiner les définitions de la chanson que les sources dictionnairiques (généralistes et spécialisées) et les « histoires de la chanson » mettent en circulation : quel objet ces entreprises définitoires façonnent-elles ? et que laissent-elles échapper ? La persistance de certaines certitudes et de schèmes de représentation de l'objet à travers le temps met en lumière d'une part une réelle difficulté des commentateurs et analystes à penser la chanson autrement que comme objet tout entier rassemblé dans une structure duelle texte/mélodie, d'autre part un enfermement dans un corpus arbitrairement borné, malgré une foule d'exemples se tenant à l'extérieur du périmètre délimité.

Puis, c'est l'hétérogénéité de la chanson qui sera scrutée lors d'un deuxième pas, sur trois plans distincts : celui de l'artefact, celui des styles et celui de l'occurrence située. Tout d'abord, considérer la chanson comme artefact revient à poser quelques questions simples : une chanson, comment c'est fait ? c'est fait de quoi ? Or on croise rapidement un train de notations normatives et/ou prescriptives chez nombre d'auteurs, affirmant l'antériorité de l'écriture du texte sur celle de la mélodie (« mettre un texte en air ») ou l'inverse (comme dans le cas de l'écriture *sur timbre*³³) ou, pour la production journalistique récente, présentant l'écriture conjointe du texte et de la musique comme modèle. On observe aussi, parmi les théoriciens comme chez les auteurs de chansons, que la structure couplets-refrain s'impose dans les discours prescriptifs comme forme canonique de la

³³ Procédé d'écriture consistant à mouler un texte nouveau dans la « coupe » (c'est-à-dire le moule prosodique) d'une chanson connue (cf. CHEYRONNAUD 2007).

chanson (à la fois textuelle et musicale – dans l’alternance de thèmes A et B), alors qu’un grand nombre d’exceptions semblent mettre en doute la validité de ce modèle. Ensuite, le plan stylistique, où se situe un questionnement simple en apparence – quelles marques les auteurs et compositeurs de chansons impriment-ils dans les œuvres qu’ils créent ? est-ce que le style d’un artiste exemplifie l’ensemble de la catégorie « chanson » ? – distingue en fait deux niveaux. En premier lieu, celui de l’exemplarité d’artistes de chansons, véritables paradoxes d’une originalité perçue comme marqueur d’une singularité individuelle forte, hissant ces artistes au rang d’institution qui engendre de nombreuses imitations. En second lieu, c’est la question de la mixité des régimes (oralité et écriture) à l’œuvre dans la création des objets, et celle de la part du sonore (textuel et musical) dans le mode d’existence d’une chanson : le fait d’appréhender la chanson par son arraisonnement écrit atteint sa limite et appelle la question des différents *moments* de l’objet. Enfin, le plan des occurrences situées historiquement et socialement pose et questionne d’une part la mise en ordre des chansons par les figures emblématiques de chanteuses et chanteurs et/ou auteurs, d’autre part le classement chronologique et l’identification d’époques marquant paliers et évolutions de l’objet.

Le troisième pas de cette première partie interroge le travail de catégorisation opéré sous le terme de « chanson » – sur quelles bases reposent les prédicats adjectivaux postposés au terme de « chanson », comme ceux, entre autres, de « populaire », « traditionnel », « social », « politique », « révolutionnaire », « rive-gauche », « à danser », « à boire », « enfantine », « engagée », etc. ? Quelles prises sur un objet, disons générique, de « chanson » et quelles spécialisations apportent-ils, que marquent-ils et comment opèrent-ils ? La grande catégorie « chanson », généralité communément admise en tant que musique populaire chantée, apparaît souvent comme fortement délimitée par le critère du « populaire », par opposition à « savant », « noble », « bourgeois », etc. Or cette frontière, tout comme le critère même de *populaire* sont à « déplier » (DELEUZE 1988) et restent à interroger dans leurs fondements et leur pertinence. Puis, subsumés sous cette supercatégorie, pullulent une multitude de genres (et de sous-genres), essentialisés, portant souvent le travail de catégorisation jusqu’à des finesses esthétiques de spécialistes (journalistes, critiques, artistes, amateurs passionnés, fétichistes ou fans) qui font éclater

l'unité de l'objet. En outre, comme pour toute entreprise de classification qui prend forme de liste (GOODY J. 1986 [1977]), la tentation de la hiérarchisation entre les objets ainsi compartimentés aboutit à des évaluations comparatives (genre mineur ou majeur ? ; bonne chanson désintéressée *versus* chanson commerciale ; etc.). *In fine*, la délimitation anglo-états-unienne entre *folk music* (chanson traditionnelle) et *pop music* (chanson d'auteurs/commerciale), si elle revêt une certaine pertinence de marché, chancelle sur ses bases théoriques, comme POULENC en a eu l'intuition en appelant sa première série de trois émissions radiophoniques sur Maurice Chevalier et le music-hall : « Le folklore du xx^e siècle », en 1947 (POULENC 1999 [1947-49] : 43-62).

Une deuxième partie s'attache à examiner des formes de patrimonialisation qui fixent, instituent « la chanson » comme objet culturel dans nos sociétés modernes. Par mon implication professionnelle dans une instance comme Le Hall de la chanson (« centre national du patrimoine de la chanson »), tant dans les missions de médiation culturelle que de pédagogie artistique – impliquant toutes deux la transmission de l'objet comme patrimoine – ou dans les créations de spectacles de chansons des répertoires du passé, je suis confronté à la question des choix de donner vie à un objet dans sa grande généralité, y compris sa contemporanéité, tout le contraire d'un objet-qui-disparaît. Or, en toile de fond des activités de patrimonialisation se trouve souvent le trope de la disparition de l'objet.

La première étape de cette partie consacrée aux formes institutionnelles de patrimonialisation de la chanson, s'attache à l'observation des activités de corporisation et d'anthologisation des chansons. Tout d'abord, l'approche resitue historiquement l'émergence et le développement de la notion de patrimoine et tente d'en esquisser les contours comme notion opératoire (TORNATORE 2010a). Puis vient le constat que certaines périodes, comme l'époque dite romantique qui façonna la notion de folklore, virent naître des entreprises officielles et institutionnelles de corporisation et d'anthologisation, notamment à visées politique et éducative. Quels systèmes axiologiques sous-tendaient ces initiatives ? Comment se sont effectuées sélections et mises au rebut ? Selon quels critères ? Au mépris et au détriment de quelles chansons – urbaines, perverties, produites

pour ou par les « classes dangereuses »³⁴ ? Si une patrimonialisation permet une certaine reconnaissance de l'objet, comment éviter son enfermement dans un corpus ? L'entreprise emblématique constituée par l'enquête Fortoul (lancée en 1852³⁵) et le projet d'édition d'un *Recueil général des poésies populaires de la France*, est analysée sous l'angle des critères mobilisés (souterrainement politiques) pour le tri des chansons candidates à l'entrée dans le recueil. Enfin, plusieurs initiatives anthologiques – de « chansons traditionnelles », de chansons républicaines/révolutionnaires et de chansons destinées aux pratiques collectives du « chant scolaire »³⁶ – sont examinées pour tenter de rendre compte du geste anthologique en matière de chansons et, là encore, des exclusions qu'il opère et des rebuts qu'il engendre.

Alors que la conception patrimoniale crée un corpus inanimé, inerte (ne saisissant l'objet que comme *format*), quelle patrimonialisation peut-elle être mise en œuvre dans les projets muséaux ? Voilà la question qui constitue la deuxième étape de la partie consacrée au patrimoine de la chanson. Dans un premier temps seront abordés les caractères immatériel et éphémère d'un tel patrimoine, propres à entrer en contradiction avec un projet de muséification de l'objet. Dans un deuxième temps, la recherche s'attardera sur une mission émanant du Musée national des arts et traditions populaires – le MnATP (la « mission de folklore musical en Basse-Bretagne », 1939) – fondée sur la construction d'un objet ethnographique (ethnomusicologique), pour s'arrêter dans un troisième temps sur une tentative mixte (celle d'une institution, le MnATP et d'une radio privée, Europe n° 1) : la création d'un « musée (imaginaire) de la chanson (française) » (1963-1965), par collecte d'objets auprès des auditeurs de la chaîne radiophonique, projet voué à l'échec qui, lui aussi, construit un objet partiel, celui du répertoire du music-hall des années 1930, qu'il considère comme en voie de disparition.

³⁴ Expression tirée du titre d'un ouvrage d'histoire qui fit date (cf. CHEVALIER 1958).

³⁵ Cf. *infra* : p. 137 & sq.

³⁶ Cf. *infra* : p. 164 & sq.

La troisième étape de la réflexion patrimoniale sur la chanson s’ancre dans le constat d’une contradiction : comment mettre en patrimoine cet objet *vif* qu’est la chanson ? Tout d’abord, l’apparition des technologies d’enregistrement-duplication-diffusion arraisonne l’objet chanson tout autrement que ne le faisaient les recueils de paroles et/ou de partitions ou les *petits-formats* : la voie est ouverte aux anthologies sonores. Est ensuite examinée la notion pratique de répertoire telle qu’elle émerge au théâtre (plus précisément à la Comédie-Française), un type de patrimonialisation qui porte sur un moment vivant de l’objet (ici : le spectacle dramatique) ? Puis c’est un rapprochement entre culture des jeunes (considérée par les commentateurs journalistes comme éminemment commerciale) et culture traditionnelle qui retiendra une attention qui se portera bientôt sur la répertorialisation de la chanson opérée par les médias dans nos sociétés modernes. Enfin, une démarche para-institutionnelle émanant du ministère de la Culture sera examinée : l’entreprise de valorisation multidirectionnelle du patrimoine de la chanson portée par Le Hall de la chanson.

Un piège dans la saisie patrimoniale de la chanson est tendu par les attachements, voire la passion qu’elle suscite. Il me fallait éviter de faire le jeu du discours de déclassement de l’objet, c’est-à-dire être en mesure d’expliquer la minoration qui semble le constituer, sans succomber à la tentation de défendre la chanson. En effet, le discours de déclassement répond à une histoire et une sociologie : il fait partie du territoire de l’objet – territoire dont il s’agit de rendre compte dans sa totalité, ce qui exige de recourir à des outils méthodologiques particuliers.

Une troisième partie vise donc à déterminer ce que pourrait être une approche pragmatiste de l’objet, examinant différents « faire » (produire, pratiquer, faire exister) à la fois chacun en leur ordre et complémentaires (les activités, par exemple de « composer », « arranger », « interpréter », « jouer », « chanter », « enregistrer », « écouter », « s’approprier », « qualifier », etc.), qui configurent ainsi une entité générique de chanson, alors interrogée comme « dispositif ». Entre agentivité théâtrale et agentivité musicale, d’où provient et comment procède l’incarnation de chansons ? De quel « dispositif

pulsionnel »³⁷ – ou pour mieux dire : de quel(s) agencement(s) (DELEUZE & GUATTARI 1980 : 33-34 ; 112) – relève la chanson ? Quelles épreuves la constituent-elles – caractérisation, perception, performance, transmission-formation ? Un premier chapitre envisage la chanson comme petit théâtre – *petit* s’entendant comme *arte povera* scénographique autant que comme forme courte. Le premier temps de cette réflexion aborde le(s) processus de levée de l’objet inerte par acheminement temporel en mode de chant et déploiement spatial en mode de jeu (CHEYRONNAUD 2008b). Un deuxième temps observe l’appareil prescriptif sur la manière de bien chanter, dans une perspective religieuse catholique soucieuse de la validité de la prière, dans son évolution en France au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. L’impératif de sincérité, d’humilité et de franchise contaminera durablement l’ethos de l’interprète de chansons, jusqu’à l’exigence incarnée, depuis les années 1950, dans la figure de l’auteur-compositeur-interprète : un chanteur authentique, prenant en charge les chansons qu’il a lui-même écrites – comble de la sincérité. Un troisième temps est consacré à l’exploration du système élaboré par Yvette GUILBERT pour guider la praxis de l’interprète de chansons, exemple de théorie ordinaire émanant d’une personne au cœur de l’action impliquant vocalité, diction, gestuelle, mimique et regard, posture, mouvement et costume. Un quatrième temps vient rassembler les trois précédents pour penser la chanson comme agencement, avec ses mouvements de déterritorialisation/reterritorialisation.

Le deuxième chapitre sonde les épreuves de l’implémentation (GOODMAN 1996 [1984] : 54-57) chansonnière – la notion d’épreuve permettant de rendre compte de plusieurs aspects d’une expérience d’implémentation (préparation, événement, risque) – ordonnées en deux séries distinctes. La première concerne la constitution d’une réserve cognitive sur l’œuvre à réaliser et la mobilisation d’informations sur l’objet et ses contextes : il s’agit des épreuves de la caractérisation de l’objet. La seconde série regroupe les épreuves de perception, de saisie matérielle d’une chanson : écoute/déchiffrage, analyse formelle/sémantique, sortie de l’emprise (déprise) du modèle, appropriation vocale,

³⁷ Expression empruntée à Jean-François LYOTARD (1973).

instrumentale, corporelle. Ces deux séries correspondent à une phase préparatoire de saisie(s) de l'objet par une multitude d'approches complémentaires.

Le troisième et dernier chapitre entreprend d'esquisser une économie de l'implémentation de chansons, en prenant l'exemple d'une interaction située de transmission de l'« art de chanter une chanson » (titre du livre de GUILBERT) : une séance d'une vingtaine de minutes d'un stage du Hall de la chanson offert à la moitié d'une promotion d'élèves terminant leur première année au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Complétant la description des différentes épreuves de l'« interprétation », l'approche ethnométhodologique de ce dernier chapitre s'attache à découvrir comment l'interaction construit la situation éducative et comment elle constitue un objet chanson disponible et manipulable en vue de son acheminement et de son déploiement devant un auditoire.

Dans la recherche définitoire de la « chanson », je me suis mis en dialogue avec de nombreuses disciplines et approches, examinant les différents points de vue afin de vérifier la pertinence et l'apport de chacune pour la connaissance de l'objet. À l'étape suivante, en étudiant comment toutes ces théories se sont trouvées mises en œuvre dans différents processus de patrimonialisation de la chanson – comme domaine ou comme art –, je poursuivis l'examen et l'évaluation de leur validité. En finissant par l'étude d'une praxis, je faisais le pari que l'observation la plus précise d'un objet concret et vivant pourrait pallier l'hétérogénéité des *discours-sur* et l'arbitraire idéologique et politique des tentatives de sa patrimonialisation, dans l'espoir d'en dégager des prises solides sur la chanson.

« Oh je voudrais tant que tu te souviennes
Cette chanson était la tienne
C'était ta préférée je crois
Qu'elle est de Prévert et Kosma

Et chaque fois *Les Feuilles mortes*
Te rappellent à mon souvenir
Jour après jour les amours mortes
N'en finissent pas de mourir »

Serge GAINSBORG³⁸

Partie I.

« LA-chanson » / « une chanson » : aporie d'une appréhension totalisante et méandres de la catégorisation

Comment s'opère la mise en genre de l'objet chanson ? Quand il s'agit de tenter de cerner le genre de la « chanson », nous ne partons pas de rien, loin s'en faut. Le travail de catégorisation a été mené depuis longtemps, par des acteurs de tous types : historiens, artistes de chanson, « amoureux » de la chanson, collectionneurs passionnés, compileurs zélés, censeurs officiels, contempteurs autorisés, institutions, etc.

³⁸ *La chanson de Prévert*, paroles et musique : Serge GAINSBORG, ©1962, éd. Warner Chappell Music France & Melody Nelson Publishing.

Ces entreprises multiples, partielles et complémentaires de catégorisation de la chanson rendent l'appréhension de l'objet difficile. La chanson apparaît comme un objet indécis, flottant, inappréhensible comme tel. Il n'existe pas, en effet, de point de vue suprême, absolu, sur l'objet. Avec le genre « chanson », nous ne sommes pas devant une *essence*. Pour l'aborder se pose la délicate question de la piste à suivre : faudrait-il examiner sa forme, cerner ce qui pourrait être son *esthétique* ? faudrait-il se pencher sur son histoire ? faudrait-il observer ses interprétations ? faudrait-il enquêter sur ses auteurs et compositeurs ? ou sur ses auditeurs, ses publics ? La liste des approches possibles et déjà disponibles de LA chanson serait longue.

Devant cette hétérogénéité des approches – les unes scientifiques, les autres mondaines, certaines impressionnistes, d'autres étroites –, la question qui se dresse sur le chemin du chercheur semble bel et bien être : comment faire la mise à objet de « la chanson » ?

À la grande variété des saisies sur l'objet s'ajoute la multitude des spécifications opérées par l'accolement au thème « chanson » de divers prédicats adjectivaux couramment rencontrés, chargés de l'étiqueter, de le répertorier, et dont la liste semble sans borne : « populaire », « traditionnelle », « politique », etc. Sur quelles bases ces prédicats fonctionnent-ils ? Quelles spécialisations confèrent-ils au mot « chanson » ? Comment opèrent-ils ?

Chapitre 1. Définitions normatives : les sources dictionnairiques

Pourquoi débiter cette première partie par une recension – assurément non exhaustive – d'usages ou d'emplois du terme « chanson » dans la langue française ? C'est que cette enquête renseigne sur ce qu'énonce le discours légitimant de telles ressources.

L'instance auctoriale responsable de la textualité et garante des contenus assertés peut être clairement identifiée comme étant de « monde » universitaire.
(CHEYRONNAUD 2013 : 173)

Cette recension des usages ou emplois que l'on dira : « savants » (par ex. historiens, musicologues, littéraires, etc.), « pratiques » (par exemple praticiens musicaux), « communs » (publics divers), fait apparaître d'emblée une certaine indécision du terme, oscillant entre emplois pour désigner des objets particuliers ou singuliers (*une* ou *des* chansons) et emplois à vocation désignative générique ou englobante : « LA-chanson ». De plus, des adjectifs peuvent être postposés au terme – à portée désignative singularisante ou englobante – pour le prédiquer (« populaire », « traditionnel », etc.) : comment la spécialisation portée par ces expansions adjectivales travaille-t-elle, à quel niveau opère-t-elle ? Que concerne-t-elle : des dynamiques historiques, des stylistiques compositionnelles, des types historiques ou des formes de production, etc. ?

Section A. Dans les dictionnaires usuels

Les dictionnaires, qui pratiquent légitimement ce type de mise en ordre qu'est la mise en genre, nous fournissent des réponses. Saisissons-nous, pour commencer l'examen, de la définition du terme « chanson » dans un dictionnaire d'usage courant, *Le Petit Robert* :

CHANSON [ʃãsɔ̃] n. f. – 1080 ◇ latin *cantio*, accusatif *cantionem* « chant »

■ **TEXTE FAIT POUR ÊTRE CHANTÉ** ■ 1 Texte mis en musique, généralement divisé en couplets et refrain et destiné à être chanté. *Chansons anciennes, traditionnelles.* ► **air, chant ; ballade, barcarolle, berceuse, cantilène, cavatine, complainte, lied, mélodie, pastourelle, romance, ronde, vaudeville, villanelle.** *L'air, les paroles, le refrain, les couplets, le titre d'une chanson. Chansons courtoises du Moyen Âge. Chanson française polyphonique et a cappella, du XVIe*

s. *Chanson de toile*, que les femmes chantaient en filant (Moyen Âge). *Chansons de marin*. *Vieilles chansons folkloriques*. *Chansons de Noël* ► **noël**. *Chanson populaire*. ► **complainte**, **POP**. **goualante**. *Chanson réaliste*. *Chanson d'amour*, *chanson sentimentale*. ► **bluette**, **romance**. *Chanson à texte*. *Chanson triste*. *Chanson engagée*. *Chanson grivoise*. *Chanson à boire*. « *Ma tante avait un serin qui chantait toute la nuit de vieilles chansons à boire* » **PICASSO**. *Chanson satirique* (► **chansonnier**). *Chanson d'enfants* (► **comptine**). — *Chanson ressassée*. ► **rengaine**, **ritournelle**, **scie**. *Chanson à la mode*. *Chanson à succès*. ► **tube**. — *Écrire, composer des chansons*. *Auteur*. (► **parolier**), *compositeur*, *interprète de chansons*. *Faire une chanson sur qqch*. *Il écrit toutes ses chansons*. *Les chansons de Brassens, Brel*. « *une chanson d'Édith Piaf. C'est une chanson de quatre sous et ces quatre sous valent de l'or* » **CHR. BOBIN**. *Chanteur qui enregistre des chansons*. *Mise en scène vidéo d'une chanson*. ► **clip**. — **LOC. FIG.** *L'air ne fait pas la chanson*. (cf. *L'habit ne fait pas le moine*). — *Comme on dit dans la chanson, comme dit la chanson*. *En France « Tout finit par des chansons »* **BEAUMARCHAIS** (allusion à la frivolité proverbiale des Français). ♦ **SPÉCIALT** *La musique seule*. *Siffloter une chanson à la mode*. — *La partition* ♦ *Le texte seul* (► **parolier**). *Une chanson de Prévert*. ♦ **COLLECT.** *Le genre musical formé par les chansons*. *Une histoire de la chanson française*. *Les vedettes de la chanson*. ■ **2 PAR EXT.** *Bruit harmonieux*. ► **chant**. *La chanson du grillon*. *La chanson du vent dans les feuilles*. ► **bruit, murmure**. ■ **3 LOC. FAM.** *Propos rebattus*. ► **refrain**. *C'est toujours la même chanson*. ► **comédie, histoire, musique**. *On connaît la chanson ! Voilà une autre chanson, un nouvel embarras*. ♦ **VX** *Propos ou raisons futiles*. ► **bagatelle, baliverne, sornette**. « *Ce sont des chansons que cela : je sais ce que je sais* » **MOLIÈRE**.

II POÈME [...]

(ROBERT & al. 2012 [1967] : 396)

On entre là dans la définition de l'objet « chanson » par son aspect textuel : une chanson, c'est avant tout un « texte mis en musique ». La seconde grande famille de significations, « poème », vient corroborer cette substance verbale-scripturale attribuée à l'objet. L'abord par le versant musical est présenté comme un sens restreint : l'abréviation « SPÉCIALT », pour « spécialement », signifie « dans un sens plus étroit, moins étendu » (ROBERT 2012 : xxxv). En fait, cette signification se présente comme aboutissement d'un procès métonymique, le substantif « chanson » en venant à désigner l'« air » par contiguïté : quittant le texte, il nomme le résultat de la *mise en musique* du texte. Cette approche définitoire, en rejetant en position secondaire les autres aspects de l'objet (« mis en musique », « destiné à être chanté »), enracine l'objet « chanson » dans le champ textuel-scriptural-littéraire.

Ce type de définition semble se situer dans le droit fil de celles que donnent les grands dictionnaires au fil des siècles. Chez Émile LITTRÉ, on trouve par exemple à l'article « Chanson » :

1° Pièce de vers que l'on chante sur quelque air, et qui est partagée le plus souvent en stances égales dites couplets ; petite composition d'un rythme populaire et facile. (LITTRÉ 1873 : 551)

Deux acceptions sont présentées là. La première distingue deux étapes successives : le premier état d'une chanson tel qu'il est envisagé ici est bel et bien un texte, écrit selon les règles d'une prosodie. Puis, comme ce texte est chanté « sur quelque air », la définition musicale vient en second.

Déjà chez Antoine FURETIÈRE, on trouvait à « CHANSON » :

Petite pièce de vers qu'on met en air pour chanter, et qui se chante par le peuple. C'est proprement une composition de Musique où il n'y a guère que le dessus qui parle, qu'on appelle le *sujet* ; ou tout ce qu'on met en chant. Le refrain d'une *chanson*, c'est la partie qui se répète à la fin de chaque couplet. [...] Les vieux Musiciens ont divisé les *chansons* en trois genres. L'un est le *vaudeville* ou la *simple chanson*. L'autre est le *motet* ou la *fantaisie*. Et le troisième comprend tous les airs propres aux danses.

On appelle poétiquement *chansons*, toute forme de Poésie : et en parlant des Muses, on dit les doctes *chansons* de vos nourrissons, pour dire les ouvrages des Poètes. (FURETIÈRE 1690 : ca 360³⁹)

Si c'est encore le texte qui apparaît ici comme l'élément premier, la part la plus importante de l'objet semble bien être le processus de « mise en air » : c'est sur la « composition » musicale que l'article insiste, ce sont les « vieux Musiciens » qui font autorité. D'abord produit littéraire, l'essence de la chanson apparaîtrait ici musicale. L'intérêt de cette définition élaborée à la fin du XVII^e siècle réside dans l'évocation sous-jacente des *usages* de l'objet : la « simple chanson » se chante « parmi le peuple avec grande facilité et sans art », le motet ou la fantaisie semblent se présenter comme divertissements raffinés, tandis que les « Chansons à danser » regroupent « tous les airs propres aux danses ». Trois catégories de chansons sont distinguées en fonction de leur usage : à chanter (avec « facilité », *i.e.* même par des personnes dépourvues de savoir-faire en la matière) / à

³⁹ Pagination inexistante.

écouter (à savourer par les initiés) / à danser (*i.e.* dont la musique est support de danses collectives⁴⁰).

Ainsi une certaine complexité de l'objet est-elle appréhendée, au moins sommairement, depuis la fin du XVII^e siècle dans les dictionnaires : la chanson présente plusieurs aspects. Un premier, textuel, aboutirait à un second, musical, par un processus nommé « mise en air » ou « mise en musique » ; le passage du poème à la chanson est présenté comme une opération à la fois de déplacement et d'enrichissement, la musique venant s'adapter et compléter le texte sur mesure (comme un vêtement qu'on taille sur mesure pour le corps à qui il est destiné), pour opérer la métamorphose en chanson. Puis viennent les questions de l'usage et de la finalité : dans ces quelques exemples d'entreprises légitimées de définition sont évoqués la performance (« chanter ») et quelques contextes (chant amateur, écoute divertissante ou danse collective) socialement régulés de cette performance, avec en filigrane les agents de ce procès – celle(s) et/ou celui(ceux) qui chante(nt), comme celle(s) et/ou celui(ceux) qui entend(ent), écoute(nt) et/ou danse(nt). Néanmoins, même à ce stade sommaire de dépliage de l'objet, les difficultés apparaissent. Tout d'abord, l'ordre aspectuel (du texte prosodié au texte-mis-en-musique) présenté comme évident et naturel pose question, tant il est contredit par certaines pratiques, majoritaires à certaines époques⁴¹.

Ensuite, une approche encyclopédique confronte le mot « chanson » à une prédication révélant plusieurs présupposés habituels sur l'objet : la chanson est si souvent qualifiée de « populaire » que, d'une part l'expression « chanson populaire » s'est lexicalisée, d'autre part celle-ci semble considérée comme pléonastique. Ce qui apparaît comme une idée reçue est ainsi à examiner en dépliant ce que recèle cet adjectif qualificatif « populaire »

⁴⁰ Les « *Chansons à danser* » étant désignées dans le même article comme « celles qu'on chante quand plusieurs personnes dansent en rond » (FURETIÈRE 1690 : Tome 1, art. « CHANSON »)

⁴¹ Cf. *infra* : l'usage très répandu jusqu'aux effets tardifs de la création de la SACEM en 1851 (cf. Chap. 2 de la présence partie, Section 1. : « Plan de l'artefact », p. 52 & sq.)

– qu'il soit exprimé ou sous-entendu. Sur le sujet, le chapeau de la notice titrée « CHANSON » (CALVET & al. 1985 : 635-640) de l'*Encyclopædia Universalis* livre deux pistes sémantiques :

La chanson a cessé d'être cet art créé par le peuple et issu de lui, ainsi que la voyaient les écrivains et compositeurs romantiques. Certes, elle a toujours été, peu ou prou, un produit de consommation, caractéristique qui est pourtant accentuée par les techniques de production et de diffusion, au point de changer la signification sociale du phénomène « chanson ». (Ibid. : 635)

Ce paratexte introductif à visée synthétisante expose deux grandes lignes de la conception commune. La première, doxa selon laquelle la chanson serait un art « spontané », expression du peuple, a été largement façonnée par les XVIII^e et XIX^e siècles européens, à la suite de Johann Gottfried von HERDER⁴², qui sublima les « caractéristiques [...] de la poésie populaire (*Volkspoesie*) – telles que la force, la simplicité, la sincérité et la naïveté » (MILLOT & al. 2005 : 28), et des frères GRIMM⁴³ qui concevaient qu'une des deux « ramifications principales » de la poésie – à côté de la poésie artistique (*Kunstpoesie*) – était « un donné divin, révélé, poésie naturelle (*Naturpoesie*), génériquement proche de la poésie populaire (*Volkspoesie*) » (Ibid. : 30), et dans l'élan européen des « études folkloriques ». Le second axe s'appuie sur une autre signification du prédicat « populaire » : non plus relevant de *l'expression du peuple*, mais *destiné au peuple*, « ce qui sous-entend conjointement un projet idéologique – parler au peuple – et des considérations économiques – produire une littérature de grande consommation » (Ibid. : 10) ; les chansons, constituant une grande part de la « poésie populaire », ressortissent par transitivité à la littérature populaire. D'un peuple à l'autre – du peuple s'exprimant naïvement au peuple consommant tout aussi naïvement – la linéarité historique ici mise en scène se boucle autour d'une réalité – supposée – qui serait donnée sans nécessiter d'examen : le *peuple*.⁴⁴ La chanson, émanant du peuple, lui serait rendue *in fine*, mais elle perdrait au passage – en se commettant avec le tyrannique monde des affaires et du commerce – ses (humbles) lettres de noblesse, sa légitimité artistique.

⁴² 1744-1803.

⁴³ Jacob (1785-1863) et Wilhelm (1786-1859) GRIMM.

⁴⁴ Cf. *infra* : La problématique du trait « populaire » de la chanson est explorée au Chapitre 2 de cette première partie, p. 50 & sq.

De nos jours, en effet, dans tous les pays du monde, la chanson s'impose en quelque sorte par la dictature conciliante de la radio, du disque et des entreprises du spectacle. Mais n'est-elle que cela ? N'est-elle pas restée en son fond ce que de tout temps elle a été : l'expression qui se veut la plus immédiate et la plus diversifiée de l'humain ?
(CALVET & al. 1985 : 635)

La notion d'immédiateté est ici déterminante. Le postulat implicite de cette conception très partagée du « populaire » est que la (seule) valeur, irremplaçable, qu'on puisse attribuer aux objets culturels « populaires » tient dans l'*immédiateté* avec laquelle, soit ils sont produits par le peuple (notion vague alliant quantité et médiocrité : une masse de gens peu cultivés, mais spontanés, sans arrière-pensée), soit le peuple s'en saisit et s'en entiche. Jean-Claude KLEIN, autre rédacteur de l'article, explicite le prédicat « populaire » en distinguant trois significations possibles :

Le concept de « chanson populaire » mérite d'être précisé, car il peut prendre trois sens différents : un folklore, corpus achevé et renvoyant aux formes passées d'une culture ; un mode d'expression privilégiée d'un peuple ou d'un groupe social culturellement et historiquement déterminé (par exemple le *blues*, chant populaire des Noirs américains du Deep South) ; un produit universellement diffusé dans une aire culturelle limitée.
(*Ibid.* : 639)⁴⁵

Soit terreau fertile, soit marché aveugle, le *peuple* ici convoqué pense peu : quand il s'exprime, c'est sans artifice et presque inconsciemment ; quand il consomme, il est passif, manipulé et comme privé de liberté de choix. Impossible de trouver dans ces conceptions la possibilité d'un « art », terme qui issu du latin *ars* (technique, art), est habituellement employé pour désigner, à l'inverse, une activité de maîtrise, *dirigée par* et *destinée* à l'esprit⁴⁶, réservée à une élite, par essence peu nombreuse, bien formée et spécialisée.

Les vocables que KLEIN emprunte pour désigner les trois objets qu'il distingue sous la bannière « chanson populaire » sont : *folklore* (de « formes » anciennes), *mode d'expression* et *produit* (« diffusé »), celui d'« art » étant soigneusement évité. Le caractère « culturel », socioproduit, de la chanson n'est pas dénié dans cette définition datée des années 1980, mais la perspective dans laquelle elle se situe semble bien héritée d'une conception dont les racines sont plus anciennes et qui situe cet objet de façon floue entre

⁴⁵ Section intitulée « L'impérialisme des "médias" » (notice de Jean-Claude KLEIN).

⁴⁶ Cf. par ex. l'art de la peinture présenté par Leonardo da VINCI comme « *cosa mentale* ».

nature et culture, dont le charme se révèle comme celui qu'on trouve au chant d'un oiseau ou à la lumière d'un soleil couchant. Cette conception de l'objet « chanson (populaire) » comme production infra-artistique, issue de l'expression spontanée d'une culture populaire ignorant *la Culture*, semble énoncée dans l'article de Jean-Jacques ROUSSEAU qui connut une longue postérité.

Section B. Dans les dictionnaires de spécialité (musique, chanson)

CHANSON. Espèce de petit Poème lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, & même seul, pour éloigner, quelques instans, l'ennui si l'on est riche ; & pour supporter plus doucement la misère & le travail, si l'on est pauvre.

L'usage des *Chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général ; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expression dont la voix est capable, le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déjà des *Chansons*. Leurs Loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites.

(ROUSSEAU 1782 [1766] : 111)

Mythiquement conçues comme antérieures à l'écriture même, les chansons sont, déjà, présentées par ROUSSEAU comme un entre-deux entre nature et culture, entre expression « naturelle » des « organes » et du « sentiment » et art de « tourner » agréablement ses idées, de « rendre » ce sentiment et de « peindre » une image. La notion construite ici est celle d'un *art premier*, empreint d'une attendrissante innocence, d'un *proto-art*, voire d'un *pré-art*, puisque la chanson précéderait l'« art d'écrire » des Grecs anciens. Car l'antériorité ici postulée de la chanson sur l'écriture renvoie à la fois à une littérature orale (par opposition à la littérature écrite), et à la conception d'un état intermédiaire, préparatoire à la littérature elle-même : une *infralittérature*. Peu élaborée, spontanée, elle semble un simple prolongement de la parole (« L'usage des Chansons semble être une suite naturelle de celui de la parole »), issu d'un *penchant* naturel au plaisir, comme l'indiquent les termes « agréable(s) », « doucement », « aimoit », « Il n'a fallu [...] que ».

S'ensuit un recensement de différents types, dans un ordre qui se veut chronologique et commence par l'Antiquité grecque :

Commençons par les Airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les Convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la Divinité. Ainsi ces Chansons étoient de véritables Péans ou Cantiques sacrés. [...]
Les Sujets des Scolies se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui ; mais encore de l'Histoire, de la Guerre, & même de la Morale. (ROUSSEAU 1782 [1766] : 111-112)

Avec l'évocation des « Modernes » apparaît une distinction entre les nations, chacune exprimant son propre « génie » dans ses productions chansonnières, dont le dosage qualitatif entre les paroles et la musique est propre à chacune :

Les Modernes ont aussi leurs Chansons de différentes especes, selon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles ; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satyre s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. (*Ibid.* : 115)

Les « différentes sortes » de chansons françaises sont répertoriées sous forme de liste : les « chansons d'amour », les « romances », les « chansons pastorales et rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser », les « chansons à boire », les « chansons satyriques » (« sous le nom de vaudevilles »), etc.

Nous avons encore une espece de Chanson qu'on appelle Parodie. Ce sont des paroles qu'on ajuste comme on peut sur des Airs de Violon, ou d'autres Instrumens, dit qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractere de l'Air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (*Ibid.* : 117)

Ainsi, plusieurs critères de classification sont convoqués par l'article « Chanson » de ROUSSEAU, du *Dictionnaire de la musique*, inclus dans *L'Encyclopédie* : période chronohistorique, nationalité, combinatoire contenu-usage-style et enfin évaluation esthétique et/ou morale. La diversité et l'entrecroisement des critères définitoires ou classificatoires envahissent cette définition datant du XVIII^e siècle qui fera référence⁴⁷ : le signifiant

⁴⁷ Cf *supra*. dans la présente partie : Chapitre 2 « L'objet hétérogène » (p. 50 & sq.)

« chanson », au singulier, peine à soutenir une catégorisation claire, perdu qu'il est dans les méandres des notions, au pluriel, auxquelles il renvoie.

Cette complexité ne fait que croître. Aux trois quarts du xx^e siècle paraît un autre *Dictionnaire de la musique [...]*, sous la direction de Marc HONEGGER⁴⁸ qui présente un article « CHANSON » (HONEGGER & al. 1976 : 162-163) où domine l'évaluation esthétique⁴⁹, à partir du point de vue – très ethnocentré – de la *musique savante*, mais qui met en jeu une multiplicité de critères⁵⁰. Pour trouver dans cet ouvrage collectif une définition temporellement moins circonscrite, il faut aller chercher les articles « CHANSONNIER »⁵¹ et « CHANSON POPULAIRE », car l'entrée « CHANSON », dans l'usage absolu de ce terme, exclut la « chanson populaire », catégorie mise à part des formes savantes. L'article « CHANSON POPULAIRE » est de la plume de France VERNILLAT.

CHANSON POPULAIRE (angl., folk song ; all., Volkslied ; ital., canto popolare), chanson conçue pour le peuple et chantée par lui. Le terme s'applique à deux genres apparemment différents, la ch. des rues et la ch. folklorique ou traditionnelle. Cependant, si l'on considère la morphologie de l'une et de l'autre, on constate une identité de conception. La ch. p. doit avant tout être bâtie sur une ligne mélodique simple, facile à retenir. Le poème, souvent accessoire, doit pourtant toucher soit la fibre sensible, soit l'humour de l'auditeur, qui devient

⁴⁸ Marc HONEGGER (1926-2003), chef et de chœur et musicologue.

⁴⁹ La prédominance de ce critère dans cet article de Jean MAILLARD et Georges DOTTIN se manifeste par exemple dans ces occurrences : « Mais le type *le plus achevé* est la ch. d'amour ou grand chant courtois » (HONEGGER & al. 1976 : 162) ; « les rondeaux d'Adam de la Halle, qui adoptent l'écriture du conduit, peuvent être considérés comme *les premiers chefs-d'œuvre* de la « cantilena » polyphonique » ; « les recherches de l'Ars Nova aboutissent à un maniérisme *qui n'est pas sans charme* » (*Ibid.* : 163) ; « Dans les œuvres françaises du *génial* R. de Lassus viendront ensuite se mêler les formes de la ch. traditionnelle et celles du nouveau madrigal italien » ; « en ce qui concerne la *vigueur* de l'inspiration et la *richesse* de l'écriture, *seul* Cl. Le Jeune *peut être comparé* à R. de Lassus. » (*Ibid.* : 164), etc. (Je souligne)

⁵⁰ L'article « CHANSON », de la plume de MAILLARD et DOTTIN, limite temporellement l'objet à ce qui précède le xvi^e siècle, en trois parties : 1. Jusqu'au xiv^e siècle. / 2. Les xiv^e et xv^e siècles. / 3. Le xvi^e siècle). Cet article présente une classification par thème ou sujet, combinés à d'autres critères : considérations temporelles, stylistiques et formelles (musicales et/ou prosodiques) – le caractère hétérogène de l'objet sera examiné *infra* (p. 50 & sq.). Les catégories ainsi dégagées sont étiquetées de la sorte : « son » ou « sonet » des trouvères, « canso » des troubadours, « liet » des Minnesänger, « pastourelle » (« badinage rustique »), « bergerie » (« évocation villageoise »), « reverdie » (« printemps »), « serventois » (« débat politique »), « jeu-parti » (« débat amoureux »), « complainte », « chanson de croisade », « chanson d'amour », « rotouenge », « chanson à danser », « chanson polyphonique » (rondeau, virelai, ballade), « motets », « conduits », « cantilena » ou « carmen », etc. (HONEGGER & al. 1976 : 162-163).

⁵¹ *Ibid.* : 166-167.

ensuite interprète, transmettant la ch. par le truchement de la tradition orale qui entraîne nécessairement une transformation du texte initial, paroles et musique. Malgré de nombreux recueils manuscrits ou imprimés et l'apparition, au XIX^e s., du « petit format » qui démocratise le commerce chansonnier, grâce au disque et surtout à la radio, la ch. p. continue à se transmettre de la même façon, la mémoire défaillante de l'interprète remplaçant le texte pas des onomatopées ou des paroles sans signification (Charles Trenet, *L'Âme des poètes*). La ch. traditionnelle et la ch. des rues ont eu souvent des rapports étroits et se sont opposées ensemble à la ch. savante ou littéraire. Certaines ch. ont cependant une origine savante : la ch. de route *Ne pleure pas Jeannette* remonte à une ch. de toile du XII^e s., *Bele Amelot soule en chambre feloit*, en passant par le stade folklorique de *La Pernelle*. (HONEGGER & al. 1976 : 167)

La suite de l'article s'organise en trois parties : « Les débuts de la chanson populaire » ; « La chanson traditionnelle » ; « La chanson régionaliste ».

De façon inattendue, la première partie « Les débuts de la chanson populaire » évoque des objets du XIII^e s. à Gilbert Bécaud et à la télévision (pour revenir en seconde partie au Moyen-Âge). Comme dans l'article « CHANSON », les critères définissant la « chanson populaire » sont multiples et leurs combinaisons variables. Tantôt prévaut un critère éditorial : l'appartenance à un recueil (avant le XVI^e s.) :

Les ch. p. [chansons populaires] sont propagées par de nombreux recueils manuscrits. L'un des plus célèbres et des plus anciens, le Ms. De Bayeux (éd. par Th. Gérold, Strasbourg 1921, rééd. en facs. Genève, Minkoff, 1971), contient un éventail complet de la ch. p. à la fin du XV^e s.

Tantôt c'est le lieu (de sa production, de sa représentation ? ce n'est pas spécifié), plus ou moins précis, qui va circonscrire l'objet :

Aussi la ch. p. trouve-t-elle son vrai refuge dans la rue, qui demeura son domaine durant plus de trois siècles. C'est le Pont-Neuf qui devient le lieu où se forment les ch., transmises au reste du pays par les colporteurs ou les compagnons.

Parfois encore c'est un assemblage sujet-style qui permet d'étiqueter des catégories :

Jusqu'au début du XIX^e s., on [...] a chanté de tout : complaintes criminelles, romances, chansonnettes grivoises, mais surtout ch. politiques.

L'accent est parfois mis sur le procédé d'écriture (sans qu'on sache clairement s'il s'agit d'un critère définitoire ou d'une notation additive) :

Les chansonniers emploient le plus souvent des airs en vogue, voire des airs d'opéras, pour servir de support à leurs textes. Ceux-ci prennent alors le nom de [...] timbres ou ponts-neufs.

Ainsi, l'exposé chronologique de cette première partie semble privilégier le critère temporel⁵², mais s'y trouvent toujours associés d'autres critères (de style, de lieu, de sujet, de caractéristiques de la réception ou du public) et parfois des jugements évaluatifs (morales ? esthétiques ?)⁵³. Le développement consacré à « la chanson traditionnelle » commence par un intérêt porté à l'origine des objets réunis sous cette bannière :

Deux théories s'affrontent concernant son origine : 1° génération spontanée, parfois collective, issue du génie populaire, ce qui peut être exact chez certains peuples doués pour l'improvisation (Corse, Roumanie, Italie [Toscane]) ; 2° transmission orale d'un texte dont l'auteur est tombé dans l'oubli, et qui subit des modifications au cours des transmissions successives. Beaucoup de ch. traditionnelles ont une origine savante incontestable. [...] Certaines ch. servent à danser, sans qu'un accompagnement instrumental intervienne obligatoirement ; la rythmique asservit souvent la prosodie – parfois médiocre, incohérente même – à la danse, surtout dans les refrains. (*Ibid.* : 167)

Le choix des critères définitoires opère une dévaluation des objets, au moyen de jugements évaluatifs négatifs jalonnant, comme autant de preuves de bassesse, l'histoire sommaire ici proposée : le lien au corps, par exemple⁵⁴ est ici souligné par l'emploi des verbes « servir » (« servent à la danse »), « asservir » (« asservit [...] la prosodie [...] à la danse »), les qualificatifs « médiocre » et « incohérent ». L'oralité, qui opère comme transmission orale considérée comme dégradation d'un texte, est envisagée comme détérioration d'une « origine savante », irrespect d'un auteur, par ignorance de l'*écrit*. Empêtrée dans cette

⁵² L'autrice de l'article, France VERNILLAT (1912- ?) est une folkloriste, productrice d'émissions à l'ORTF sur l'histoire de la chanson.

⁵³ « Jusqu'au milieu du XVIII^e s., la ch. p. est plutôt orientée vers les [...] brunettes, bergeries, ch. à danser ou parodies bachiques. Ch. faciles, sans prétention, que relève souvent une pointe de gauloiserie. À ce moment, le goût populaire devient sensible, voire larmoyant, et se tourne vers une autre forme de ch., la [...] romance, qui fera fureur durant près d'un siècle avant de devenir mélodie, perdant alors l'auditoire populaire qui était le sien.

Au XIX^e s. la ch. p. se confond souvent avec la ch. politique [...]. Cette dernière forme a pris naissance au début du siècle dans les goguettes, réunions d'ouvriers poètes. Puis elle continue sa carrière dans les cafés-concerts, les music-halls et les cabarets, où, sous le titre de " ch. engagée", elle a toujours de nombreux protagonistes. Sous le second Empire, le café-concert, qui avait fait de timides débuts à Paris vers 1770, prend une importance considérable et devient "l'Opéra du peuple et sa Comédie-Française" (E. Héros). Le répertoire est en général d'une qualité médiocre, mais les grands succès sont repris par des chanteurs ambulants. – Successeur du café-concert, le [...] music-hall, à ses débuts, présente peu de différences avec son aîné quant au répertoire. Mais après la 1^{re} Guerre mondiale, de jeunes créateurs renouvellent la ch. p. en y introduisant les rythmes du jazz. La qualité de certains auteurs s'affirme (Charles Trenet, Georges Brassens, Guy Béart, Gilbert Bécaud), et des ch. que leur contexte apparenterait plutôt à la ch. littéraire trouvent aujourd'hui un vaste auditoire grâce à la radio, au disque et à la télévision. » (HONEGGER & al. 1976 : 167)

⁵⁴ Lien qui rappelle celui de l'âme du pécheur à son corps coupable, dans une perspective chrétienne.

oralité, l'ignorance et les plaisirs coupables du corps (notamment dans la danse), la chanson populaire non seulement est désignée comme vile et de peu de valeur, mais est présentée comme responsable, sinon coupable, de son indignité :

Après un temps plus ou moins long [...], la ch. régionaliste s'intègre au folklore, auquel elle apporte un sang nouveau. Certains auteurs régionalistes passent au folklore avec plus ou moins de rapidité [...]. Par contre, les pays celtiques se refusent obstinément à considérer Théodore Botrel (*La Paimpolaise*) comme un auteur susceptible de passer dans leur folklore. (Ibid : 168)

Pas de valeur à la chanson populaire sans véritables auteurs qui la sauvent en lui apportant « un sang nouveau ». Et les peuples qui « se refusent obstinément » à reconnaître ces auteurs montreraient-ils par ce geste même, selon France VERNILLAT, un esprit borné par des siècles d'ignorance englués dans la culture orale ? Discutable jugement.

L'objet de ce chapitre n'est pas de dresser un relevé exhaustif des occurrences de l'entrée « CHANSON » dans tous les dictionnaires, usuels et spécialisés : la lecture en serait par trop fastidieuse et cette recherche a déjà été entreprise (SURMONT 2010). Dans son *étude lexicale, historique et théorique* approfondie du mot « chanson », J. N. de SURMONT, en recensant et en analysant les occurrences du mot « chanson » dans les dictionnaires et encyclopédies depuis la Renaissance jusqu'au XX^e siècle, identifie rapidement un obstacle : « La double appartenance de la chanson, ses deux composants linéaires parallèles que sont la musique et le texte, font d'elle un objet qu'il est difficile de conceptualiser. » (Ibid. : 19)

Dans sa tentative de démêler lequel des deux pôles, dans cette nature apparemment duelle (texte/musique) de l'objet *chanson*, l'emporte sur l'autre, il se trouve confronté à une difficulté qu'il exprime dans la sous-section « 2.4.1. La chanson : poésie ou musique, chantée ou écrite ? » de la section intitulée « Le statut de l'objet chanson » :

Deux questions peuvent se poser [...] : quelle est la linéarité dominante dans la chanson : le texte ou la musique ? Si la *vocalisation* (ou *musicalisation*) reste virtuelle, c'est donc dire que la linéarité linguistique est prédominante car elle constitue à elle seule l'objet-chanson. C'est là que réside en fait toute la problématique du statut générique de la chanson : doit-on la considérer comme une /pièce de vers chantée/, /que l'on peut chanter/ (Boiste, 1834) ou comme /morceau de musique/, une /composition musicale/ ? D'autre part à quoi raccrocher /pièce de vers/ ? À la poésie ? (SURMONT 2010 : 28)

Saluant l'introduction par Stéphane HIRSCHI en 1992 du terme de *cantologie* « pour dénommer l'étude de la chanson considérée comme un tout » (SURMONT 2010 : 21), SURMONT nous prévient qu'il désigne « une activité d'étude » qui ne saurait constituer en soi « une discipline ou un système auto-référentiel ».

Le milieu francophone n'a pas encore, semble-t-il, libéré l'objet-chanson de l'emprise des champs d'étude traditionnels comme la musicologie et les études littéraires [...], et sur le plan épistémologique il n'existe pas d'approches propres à l'étude de la chanson, toute convergente vers un objet (sociologie, études théâtrales, etc.). (Ibid. : 21)

La dimension plurielle et la complexité qui se dégagent du grand examen lexicographique entrepris par l'auteur autour du lexème « chanson » semblent rendre impossible la fondation d'une discipline unifiée pour l'étude complète de l'objet *chanson*. C'est le sens de l'extrait (de la plume de Louis-Jean CALVET) de l'article « Chanson » de l'*Encyclopédie Universalis* qu'il cite :

« le spécialiste qui voudrait récapituler toutes les significations du terme 'chanson' devrait en appeler à la fois à la musique, aux lettres, à la philosophie, à la sociologie, à l'ethnologie, à l'histoire »⁵⁵. Dans ce cadre, il semble à l'évidence que considérer l'étude de l'objet-chanson sous l'égide d'un *domaine* paraît inopérant, puisque les relations théoriques sont tellement fertiles qu'elles favorisent des collaborations pratiques émanant de diverses disciplines. Les phénomènes chansonniers représentent donc un objet d'étude interdisciplinaire. (SURMONT 2010 : 20-21)

Section C. Dans les « histoires de la chanson » : l'exemple de l'*Histoire de la chanson française* de Claude Duneton

Parmi les approches ordonnées, la mise en histoire de la chanson et la mise en patrimoine semblent les plus usitées et autorisées. Elles sont d'ailleurs inextricablement liées. Tout travail d'« histoire » de la chanson présuppose une conception de l'objet et des critères définitoires d'inclusion – et donc d'exclusion – des œuvres recensées et rassemblées. Au

⁵⁵ CALVET 1990 : 357.

nom de quelles valeurs, de quels critères, de quels présupposés ces histoires de la chanson incluent et valorisent-elles certaines chansons et en excluent et dévalorisent-elles d'autres ?

Le préambule de *l'Histoire de la chanson française* en deux volumes, « Généralités nécessaires sur la chanson » (DUNETON 1998 : [vol. 1] 9-25), relève du paratexte⁵⁶, plus précisément de la sous-catégorie *péritexte*⁵⁷ *auctorial* et non d'une introduction à proprement parler, dont l'absence est remarquable : la démarche historique n'est pas présentée ni la problématique, énoncée ; ne sont exposés ni les fondements théoriques, ni les grandes lignes méthodologiques, ni les enjeux d'une « histoire de la chanson française ». Manifestement non scientifique, cette somme conserve un statut indéfini, malgré le volume impressionnant⁵⁸ d'informations de tous ordres sur les chansons, de citations de chansons ou de textes de tous types, assemblée par un amoureux de la chanson, fin connaisseur et collectionneur d'éditions originales. Un grand flou baigne ces « Généralités nécessaires sur la chanson » qui postulent d'emblée une nature émotionnelle de cet art, nature qui semble fonder un impératif tenant lieu de méthode : le lecteur, à la suite de l'auteur, *doit s'impliquer personnellement et émotionnellement* dans ce qui se trouve essentialisé comme « histoire » de la chanson :

Le xx^e siècle fut un siècle de découpage chirurgical des sujets, dans un climat de détachement scientifique qui présida à l'établissement des « sciences humaines ». Ce siècle pris par-dessus tout la lucidité intellectuelle, une lucidité génératrice d'opinions fortes et définitives [...]. Une période pareillement guidée par l'amour de l'objectivité semblait peu propice, en effet, à des recherches visant à une compréhension « émotive » du passé. Or, pour aborder l'histoire de la chanson, qui porte en elle l'histoire des émotions, il est nécessaire de se plier au mouvement inverse : il faut, avec beaucoup de modestie, se glisser soi-même dans l'histoire autant que faire se peut. Participer d'abord...

(DUNETON, 1998 : [vol. 1] 9)

⁵⁶ Terme inventé par G. GENETTE pour désigner, à côté du texte principal (l'œuvre littéraire elle-même) et en lien avec lui, « l'ensemble des productions [...] qui [...] l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. [...] [Le paratexte de l'œuvre est] lisière, ou comme le disait Philippe Lejeune, "frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture [note 4 : *Le Pacte autobiographique*, Éd. Le Seuil, 1975, p. 45 [...]]" » (GENETTE 1987 : 7).

⁵⁷ GENETTE 1987 : 9.

⁵⁸ Un peu plus de 1 100 pages.

Au-delà de ce qui pourrait ressembler à un règlement de compte avec le monde universitaire en général et l'objectivité scientifique, l'attitude prônée ici est l'immersion subjective dans les répertoires de la chanson à travers les âges : « se plier » à la fiction d'un voyage personnel à travers plusieurs époques du passé, en rejetant une objectivité supposée desséchante. Or, sentiments et émotions font l'objet de recherches historiques sérieuses et l'« histoire culturelle », l'« histoire des sentiments », l'« histoire des mentalités », qui ont leur place au sein de la discipline historique scientifique, sont portées par des chercheurs remarquables⁵⁹. Ce discours péritextuel qui revendique le rejet de l'objectivité comme principe fondateur d'une « histoire » se veut prescriptif sur la question – importante – de la prise en compte de la mélodie dans le format chanson, mais d'une façon singulière : par l'interdiction de lire sans mélodie les textes de chansons et l'injonction à improviser des airs provisoires « de remplacement »⁶⁰, qui reviennent avec une insistance remarquable tout au long de l'ouvrage⁶¹. Manifestation de l'inquiétude du connaisseur/amoureux de chansons de tout temps quant à la réception de ces œuvres par un public d'aujourd'hui qui pourrait ne pas y être sensible, ou tentative de compensation de l'absence de partitions mélodiques pour la moitié environ des textes de chansons cités dans l'ouvrage, cette consigne réitérée laisse perplexe. L'auteur a pu sentir son discours légitimé – pure hypothèse – par une préface tardive de BÉRANGER commentant la liberté qu'il prenait de « [se] dégager un peu des formes rythmiques auxquelles [il se] soumettai[t] constamment » :

On s'en apercevra à l'absence d'un choix d'airs pour beaucoup de ces dernières chansons, ce qui ne m'a pas empêché de me les chanter souvent sur des airs improvisés.
(BÉRANGER 1857 : 13)⁶²

⁵⁹ Simple exemple parmi d'autres éminents chercheurs : Stéphane AUDOIN-ROUZEAU (directeur d'études à l'EHESS) qui a mené des travaux remarquables sur la Première Guerre mondiale, révolutionnant le discours historique et la vision sur le sujet, notamment par une recherche très rigoureuse des attitudes et mentalités des hommes et femmes qui ont vécu la période analysée.

⁶⁰ « On doit créer à son propre usage une musiquette de remplacement [...]. Nous devons imaginer une mélodie qui, à notre sentiment spontané, pourrait s'accorder au ton du texte, à son époque. » (DUNETON 1998 : 13).

⁶¹ Sous la forme de la reprise de deux phrases à l'impératif en gros caractères italiques souvent en fin de chapitre – deux phrases mises en valeur dans cette préface : « Lisez une chanson avec un air en tête : le sien ou le vôtre ! », « Ne lisez jamais un texte de chanson sans un air en tête ».

⁶² Cité dans LETERRIER 2013 : 57.

Il s'agissait là d'un changement de procédé d'écriture d'un auteur (un parolier, dirait-on au xx^e siècle), qui par cela même, s'éloigne délibérément du souci musical-mélodique pour façonner des objets de nature prioritairement littéraire. Comment appréhender des œuvres dans leur intégrité en en bricolant une part aussi constitutive que la ligne mélodique ? Si l'on comprend bien le souci de ne pas exclure les lecteurs ne sachant pas lire la notation musicale occidentale moderne – un louable souci civique de démocratie culturelle –, l'approximation avouée⁶³ conduit à une inacceptable altération des œuvres, si consciente et assumée soit-elle.

En outre, cette entreprise d'écriture d'une « Histoire de la chanson française » ne présente ni ne discute les *critères* qui président au choix des chansons reproduites et plus ou moins commentées et au rejet de celles qui ne sont pas mentionnées dans l'ouvrage. Rien n'est indiqué sur leur représentativité pour l'étude des périodes.

Ainsi, si l'on peut reconnaître à cet auteur le souci d'enrichir l'approche de l'histoire de ce qu'on nomme « chanson », de la prise en compte de l'articulation texte-musique et d'une dimension émotionnelle de ces formats, l'ouvrage présente des failles méthodologiques : il y a en effet contradiction, par exemple, entre la préconisation de bricolage de mélodies provisoires et l'affirmation que c'est la musique qui « investit » de « sens » le texte d'une chanson (DUNETON 1998 : 10). Pour ce qui est de la méfiance, voire du mépris, qu'il énonce à l'égard de la recherche scientifique, et de l'insistance à combler par un expédient qui mutilé et défigure les chansons étudiées ou simplement prises en exemple, l'attitude générale de l'auteur peut être soupçonnée de *populisme*, au sens que lui donnent PASSERON et GRIGNON⁶⁴.

⁶³ DUNETON concède en effet que la « musiquette de remplacement » est « approximative bien sûr » (DUNETON 1998 : 13).

⁶⁴ In : GRIGNON & PASSERON 1989. Présentées comme devant être dépassées tout comme le « misérabilisme » – leur exact opposé –, les démarches « populistes » y sont analysées par les auteurs comme relevant d'un postulat caricatural et fallacieux d'autonomie des cultures populaires vis-à-vis de la domination de classes et de la négation des effets des rapports sociaux sur elles (cf. *infra* p. 94).

DUNETON postule une évaluation d'évidence ou de sens commun qui tracerait une démarcation entre chansons « bonnes » et *mauvaises*, « belles » et *laides*, ou « grandes » et *petites*, échelles de valeur plus ou moins superposables⁶⁵ :

les textes de chansons – et je crois pouvoir dire des "bonnes chansons" – se distinguent des poèmes littéraires en ce qu'ils sont généralement "maigres".

(DUNETON 1998 : 10)

Une telle entreprise évaluative devrait appeler une exposition rigoureuse des critères mobilisés ; à la place s'alignent des notations floues : « maigres », « poétiques », « plats », « charge poétique », « fonctionnent », « délicieux », « admirable composition », « des chansons peu suspectes que chacun s'accorde à trouver infiniment belles » (DUNETON 1998 : 10-11). Enfin, un axiome⁶⁶ postule un peu plus loin que *la qualité d'une chanson est inversement proportionnelle à la qualité littéraire de son texte*. L'exemple donné est l'œuvre de Georges Brassens, dans laquelle se trouvent des poèmes qu'il a mis en musique – et qui ne seraient pas ses « plus belles chansons » – et celles qui ont été « écrites par lui-même » – les « grandes chansons de Brassens ». Pourquoi ? Parce que. Cela relève d'une évidence : les textes « maigres », « plats », écrits « à la main, sur le fil du rasoir » (DUNETON 1998 : 11), font les *grandes* chansons ; les « poèmes littéraires » à « l'enveloppe sonore subtile », les « très beaux poèmes », des chansons médiocres⁶⁷.

Un gabarit est ici proposé, qui produit nécessairement des restes, des déchets. L'établissement de normes (qui peuvent varier selon les histoires de la chanson⁶⁸) semble répondre, dans de telles entreprises qui ambitionnent de constituer une somme, à

⁶⁵ Tout format chanson pourrait ainsi être positionné sur l'axe défini par chacune des paires de pôles : plus ou moins beau, plus ou moins bon, plus ou moins grand.

⁶⁶ « [...] il existe, me dira-t-on, de très beaux poèmes qui de tout temps furent mis en musique par Pierre ou Paul – Georges Brassens ou Léo Ferré pour que qui concerne notre époque, sans parler des compositeurs du XVI^e siècle où fleurissait la poésie "lyrique" proprement dite. Or ces textes font-ils réellement les plus belles chansons ?... Rien n'est moins sûr. Les grandes chansons de Brassens furent écrites par lui-même, à la main [...] » (DUNETON 1998 : 11)

⁶⁷ Une étude détaillée de cette *Histoire de la chanson française* permettrait peut-être de rapprocher la méfiance à l'égard des poètes *en tant qu'élite* artistique de celle que l'auteur exprime à l'égard des chercheurs (« les instances culturelles académiques et [...] le corps des historiens universitaires », *Ibid.* : 10) *en tant qu'élite* intellectuelle. Cela constituerait un indice de plus de l'inclination populiste déjà repérée *supra* (p. 47) dans le préambule de l'ouvrage.

⁶⁸ Cf. par ex. DICALÉ Bertrand 2006.

l'impératif de trouver une unité à l'objet, de délimiter un périmètre net en dehors duquel est rejeté tout ce qui n'est pas *LA-Chanson*. Le postulat, parfois informulé, qui commande une telle exigence unitaire est celui d'une essence de la Chanson, à la fois intuitivement préhensible et éternellement à inventer. Les histoires de la chanson formalisent des normes (dimension évaluative) qui participent d'une mise en genre de la chanson, à problématiser, notamment à travers l'inventaire des rebuts de la chanson que ces normes produisent.

Chapitre 2. L'objet hétérogène

À la lumière de cette diversité de possibles, l'approche consiste à tenter un premier niveau, provisoire, de clarification et de voir ainsi sous le terme, qu'il soit à portée particularisante ou englobante/totalisante, une instance articulant trois plans de questionnements étroitement corrélés entre eux : (a) le plan de l'artefact ; (b) le plan esthétique ou stylistique ; (c) le plan de l'occurrence historique ou située. Ces trois plans sont autant d'entrées « directes » – elles peuvent s'enchâsser mutuellement et recouvrir d'autres possibles – sur l'objet. La distinction offre toutefois l'intérêt, face au foisonnement discursif prédiquant l'objet de manière particularisante ou englobante, totalisante, de mettre l'accent plutôt sur telle ou telle caractéristique, sans négliger pour autant de circuler aux autres niveaux.

Section A. Le plan de l'artefact

Le plan de l'artefact serait celui de la facture compositionnelle ou rédactionnelle, plus précisément de la chanson comme « format musico-littéraire » : « Le format chanson [...] en son immanence propre d'organisation métrico-rythmique, phonique, strophique avec ou sans refrain [...] tire cohérence sémantique d'une progression assertive par succession de strophes/couplets ; [il] emprunte aux ressources d'une cinétique mélodique [...] » (CHEYRONNAUD 2008a : 21). Analyses et descriptions formelles proposent et répondent à la question : « Comment c'est fait ? » Elles rendent compte d'une diversité de procédés rédactionnels ou compositionnels, qu'ils soient « originels » ou de « contrafacture⁶⁹ » – cas fréquents tant dans les siècles précédents que de nos jours dans des pratiques par exemple spécialisées dans la critique politique ou sociale (parodies), ou ordinaires ou familières de

⁶⁹ Terme employé à la Renaissance pour désigner le procédé d'écriture d'une chanson consistant à écrire un nouveau texte sur une mélodie empruntée à une chanson préexistante (cf. *supra* : « écriture sur timbre », p. 23, note 33).

sociabilité de groupe, de voisinage, etc. En ces derniers cas, il s'agit d'un procédé « d'emprunt » comme celui de l'écriture *sur timbre*, qui consiste à couler un nouvel appareil textuel dans un moule mélodico-prosodique façonné par l'existence d'une chanson-type, pour former un nouvel objet, qui sera désigné à la fois par son titre propre (et éventuellement le nom de son auteur), et par la référence à la chanson-source. Par exemple, telle chanson de 1829 se verra éditée sous la forme d'un texte versifié précédé des mentions : « *Le Quatorze juillet* [de Pierre-Jean de Béranger] / Air : *À soixante ans il ne faut pas remettre* », sans portée musicale indiquant la mélodie (supposée connue du lecteur ou disponible ailleurs, par exemple dans le recueil *La Clé du Caveau*⁷⁰), tandis que tel poème mis en musique pourra être édité avec la notation de la ligne mélodique sous laquelle s'inscrit le texte du premier couplet, par exemple *Mignonne allons voir si la rose* [ou *Ode à Cassandre*], mis en musique et édité par Jehan Chardavoine en 1575.

a. Paroles et musique

Le XIX^e siècle va voir foisonner des ouvrages se présentant comme des outils pédagogiques ou des auxiliaires de l'écriture. Livres d'« instruction » de la jeunesse et dictionnaires de rimes font partie de ce corpus, où la chanson occupe une place significative, qui occasionne une activité définitoire. L'article de Rousseau dans le *Dictionnaire de la Musique* constitue une référence pour ces définitions de la chanson qui vont jalonner le XIX^e siècle, ce qui permet d'observer constantes et évolutions.

Louis DOMAIRON⁷¹ dans le premier chapitre, intitulé « Des poésies fugitives », de sa *Poétique française [...] pour l'instruction de la jeunesse* parue sept ans après son décès, donne une définition de la « chanson » dans le cinquième article, intitulé « De l'Épithalame et de la chanson ». Il commence par résumer le premier paragraphe de Rousseau.

⁷⁰ CAPELLE 1811.

⁷¹ 1745-1807.

La *Chanson* est un poème fort court, auquel on joint un air, pour être chanté. Elle traite de sujets familiers, amusans, tendres, ou badins ; et c'est en quoi elle diffère de l'ode, qui s'élève jusqu'au sublime. (DOMAIRON 1814 : 65)

Mais c'est ensuite que, tout en restant fidèle aux aspects identifiés par le philosophe des Lumières (simplicité, caractère « agréable » et naturel), le professeur de belles-lettres de l'École militaire – par la visée même de son entreprise : instruire la jeunesse dans l'art d'écrire – rompt radicalement avec la conception spontanéiste de ROUSSEAU. Au lieu de concevoir la chanson comme expression naturelle d'un peuple baigné de culture orale, la perspective est ici tout autre : il s'agit de donner un caractère « facile[...] et coulans » à ces poèmes « sans que le travail s'y fasse sentir »⁷². La chanson, dans sa simplicité et son *naturel*, est clairement le fruit d'une élaboration savante (un « art ») dont le processus s'apprend. Aussi DOMAIRON, dans son entreprise d'instruction rhétorique, s'intéresse-t-il à cet « art de composer » que ROUSSEAU identifiait comme principalement français. S'ensuit une catégorisation par adjectifs prédicatifs qui, elle, reprend la division de ROUSSEAU : il distingue les chansons « *érotiques* », les chansons « *bachiques* » et les chansons « *satiriques* ou vaudevilles », ce qui met en jeu les critères combinés de sujet et d'usage⁷³, tripartition dont les étiquettes « *érotiques* » et « *bachiques* » font écho aux « Sujets des Scolies [qui] se tiroient [...] de l'amour & du vin »⁷⁴, et dont le label « les *satiriques* ou vaudevilles » synthétise la catégorie des chansons manifestant « l'esprit & la satire » (critère de sujet) et cette « espece de Chanson qu'on appelle Parodie » (qui réfère avant tout au procédé d'écriture *sur timbre*⁷⁵ – critère technique avant tout – mais sans doute également à l'intention parodique). Il s'agit pour le jeune apprenti poète d'apprendre à écrire en respectant les règles propres à chacune des trois « espèces » de chansons⁷³.

⁷² « On veut que le style de la chanson soit léger, les expressions choisies et toujours exactes, la marche libre, les vers faciles et coulans ; que les tours n'aient rien de forcé ; que tout y soit fini, sans que le travail s'y fasse sentir. » (DOMAIRON 1814 : 65)

⁷³ « On réduit toutes les espèces de chansons à trois, qui sont les *érotiques*, les *bachiques*, et les *satiriques* ou vaudevilles. » (DOMAIRON 1814 : 65)

⁷⁴ Cf. *supra*, p. 38 : l'article « CHANSON », in ROUSSEAU ([1766] 1782 : 111).

⁷⁵ Cf. par exemple la description du phénomène dans le contexte particulier de l'usage de *La Clé du Caveau* de Pierre CAPELLE au XIX^e siècle in CHEYRONNAUD 2007. Voir également *infra*, p. 53.

Le *Nouveau traité de versification française* de Napoléon LANDAIS et L. BARRÉ⁷⁶ propose lui aussi, en préface, une paraphrase du premier paragraphe de l'article de ROUSSEAU :

Des vers faits pour être chantés forment un morceau de poésie lyrique ; tels sont les opéra [*sic*], les cantates, les ariettes, les cavatines, etc.

(LANDAIS & BARRÉ 1853 : XLVI)

Mais ils retiennent pour délimiter le champ de la chanson un critère définitoire formel :

Si ces vers sont sur un air facile et distribués en fractions uniformes, c'est une chanson : elle peut n'avoir qu'un couplet ; mais en général elle en renferme plusieurs, qui tous tendent à un plan général. (*Ibid.*)

Se plaçant sur le versant opératoire du processus de fabrication d'une chanson, la visée prescriptive préside à l'acte définitoire : il s'agit d'énoncer non ce qu'est une chanson, mais ce qu'elle *doit être* et même *comment* il faut l'écrire.

Quelquefois enfin la chanson censure les mœurs, attaque les travers, poursuit les ridicules, démasque les sots, et venge la modestie des dédains de la fatuité. Elle est communément à refrain ; et si ce refrain contient une moralité, elle n'en vaut que mieux.

Le chansonnier ne doit obéir qu'à l'air, lorsqu'une fois l'air est choisi [...]. (*Ibid.*)

Les auteurs rendent compte ici de la pratique de l'écriture *sur timbre*, ce qui place ce traité de versification dans le cadre de cette pratique majoritaire au mitan du XIX^e siècle⁷⁷, avec ses lieux de sociabilité⁷⁸ spécifiques (les différentes formes du *Caveau* ou « sociétés chantantes » et les *goguettes* notamment⁷⁹), ses acteurs (écrivains de profession et personnes pratiquant l'écriture à côté de leur emploi professionnel, parmi lesquels des modèles se distinguent ; ses éditeurs ; ses chanteurs ; ses lecteurs et auditeurs), ses outils (les recueils de timbres disponibles classés par critères prosodiques, les dictionnaires de

⁷⁶ LANDAIS & BARRÉ 1853.

⁷⁷ Et qui va lentement décliner, pour plusieurs raisons, dont la principale est sans doute la création de la SACEM en 1852, qui met en place un système de collecte de droits pour les auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (et de chansons). À l'orée du XX^e siècle (la Première Guerre mondiale sera une parenthèse spécialement prolifique en chansons sur timbres par la pratique chansonnienne des *poilus*), la pratique de composition de musiques originales pour les chansons sera devenue la règle.

⁷⁸ « Sociabilité » entendue au sens que lui donne Maurice AGULHON (1977), à partir du concept simmelien de *Geselligkeit*.

⁷⁹ De nombreux ouvrages font l'histoire des différents avatars du Caveau et des goguettes. On trouvera une excellente synthèse sur la question dans : MILLOT & al. 2005 : 73-80 (« Les sociétés chantantes : Caveau et goguettes »).

rimes, les traités d'écriture), ses modes de diffusion (vente d'ouvrages imprimés, implémentation chantée).

Un nombre considérable de chansons ont été écrites selon le procédé de l'écriture *sur timbre*. En effet, au-delà des emprunts avérés, dans des chansons dites « traditionnelles », d'airs à la liturgie chrétienne, comme la célèbre *Le Roi Renaud* qui emprunte à la monodie grégorienne de l'*Ave Maris Stella*⁸⁰, la pratique d'écriture du texte de chansons sur des airs préexistants est très courante au moins depuis la Renaissance (sous le vocable de « contrafacture ») et existe jusqu'à aujourd'hui dans certains contextes (comme l'écriture de chansons de manifestations). Elle fut même très majoritaire en France au XVIII^e siècle et jusqu'à la création de la SACEM⁸¹ en 1851 et même au-delà. L'existence de ce type de répertoire chansonnier met à bas la croyance commune erronée selon laquelle chaque chanson posséderait son texte et sa mélodie *propres*. Ainsi de nombreux airs (la dernière édition de la *Clé du Caveau* en 1907 comporte près de 2 300 airs classés par coupes, c'est-à-dire des airs, structurant chacun un « moule » prosodique combinant : nombre et ordonnancement des vers par strophe, nombre de syllabes par vers, système d'organisation des rimes – distinguant rimes féminines et rimes masculines⁸²) donneront-ils lieu chacun à plusieurs chansons, parfois plusieurs dizaines : le timbre de *La Marseillaise*, par exemple, du fait de sa grande notoriété dans toutes les couches de la société française depuis sa naissance en 1792, a servi de support à de nombreuses chansons sérieuses (politiques ou philosophiques) ou à des parodies burlesques⁸³.

L'unique processus d'écriture d'une chanson envisagé par les auteurs de ce « traité de versification » commence par le choix d'un *timbre*, c'est-à-dire un air de chanson préexistant et connu d'un grand nombre de lecteurs potentiels, imposant sa *coupe*, c'est-

⁸⁰ ERISMANN Guy, 1985, « 2. Un exemple : la chanson en France », in *Enc. Univ.* (1985 : [vol. 4] 637), art. « CHANSON ».

⁸¹ Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique.

⁸² C'est dans le système de contraintes prosodiques de chaque « coupe » que viennent se couler les paroles écrites par les auteurs utilisant la *Clé du Caveau*.

⁸³ Cf. HUDDE (1985 : 377-395). H. HUDDE recense déjà quatorze parodies burlesques de cet hymne entre sa création et 1799. Or il existe sur cette période des parodies sérieuses, et les auteurs utiliseront cet air célèbre tout au long du XIX^e siècle.

à-dire son organisation prosodique en termes de système métrique : organisation couplet-refrain ou strophique, nombres de vers par strophe, nombre de syllabes par vers (selon la position du vers dans la strophe), organisation des rimes (position des rimes masculines et féminines, systèmes de rimes – alternées, croisées, etc.) ; mais aussi pour ce qui relève du respect des temps forts (optimisation de l'adéquation des accents toniques du texte écrit en langue française avec les temps forts de la mélodie). La seconde étape consiste à écrire, dans un respect de cette coupe, un nouveau texte. Mais dans cette perspective, ce n'est pas l'alliance texte-mélodie qui prime :

Une bonne chanson doit être telle qu'on ait du plaisir à la lire, sans qu'il soit
besoin de la chanter. *(Ibid.)*

L'air *ne vaut que* comme coupe, simple moule prosodique qu'on peut casser (oublier) une fois le moulage textuel réussi : l'œuvre, dans la conception de LANDAIS et BARRÉ, est seulement constituée du poème ainsi généré. L'objet chanson n'est finalement envisagé ici que sous son aspect littéraire (il s'agit d'un traité de versification), l'aspect musical étant cantonné au rôle de cadre formel dans le processus d'élaboration, mais non comme partie intégrante ou élément constituant de l'objet.

Durant la période, qui court approximativement du xvii^e (mais qui commence déjà au xvi^e siècle) au xix^e siècle, où l'écriture sur timbre sera très répandue puis majoritaire, mais aussi avant et après ces trois siècles, on écrit des chansons selon d'autres procédés. Le texte peut être premier et recevoir une musique originale ; textes et mélodie peuvent aussi s'élaborer en même temps :

[...] à partir d'une « cellule » [paroles plus musique] qui est forte, toute la chanson se construit paroles et musique réunies et se développe normalement, je dirais même sans effort. Après, on peut la perfectionner, mais elle est déjà tout entière dans les quelques mots initiaux avec les quelques notes de musique qui vont avec. *(BÉART Guy 1987 : 201-202)*

Que son pôle textuel ou poétique ou son pôle mélodique soit mis en avant, qu'on le considère comme « Petite pièce de vers qu'on met en air pour chanter »⁸⁴ ou comme

⁸⁴ Cf. *infra* p. 34 (FURETIÈRE 1690 : ca 360)

chanson écrite sur timbre, notre objet est présenté dans les textes à visée définitoire comme essentiellement constitué d'un alliage texte-mélodie. Or, la conception courante, issue de la longue tradition définitoire de la chanson comme poème⁸⁵ en musique, est-elle mise en échec par un obstacle théorique : comme phénomène sonore, une chanson n'existe que d'être chantée et entendue, comme spectacle ; elle n'a de réalité que d'être performée et vue. Elle est, d'une certaine façon, absente de ses traces écrites⁸⁶. « Les phénomènes chansonniers représentent donc un objet d'étude interdisciplinaire » (SURMONT 2010 : 21)⁸⁷.

Au-delà de la problématique engendrée par la double appartenance apparente de la chanson à la littérature et à la musique⁸⁸, c'est la présence d'un nouage exclusif entre un texte précis et une mélodie précise qui est érigé en critère nécessaire et suffisant à la reconnaissance en légitimité d'une œuvre et à son intégration sous la bannière « chanson » pour de nombreux chercheurs du champ des études littéraires. Pour expliquer le choix de chansons avec « paroles et [...] musique originales » dans sa recherche sur les formes et les fonctions du refrain dans la chanson française, Maria SPYROPOULOU LECLANCHE postule par exemple qu'il s'agit là de la condition sine qua non de constitution de la chanson comme « genre complet » :

Le corpus commence donc au moment où la chanson devient définitivement un genre complet ayant des paroles et une musique originales [...]

(SPYROPOULOU 1998 : 28)

Stéphane HIRSCHI voit dans les techniques d'enregistrement et de diffusion développées à partir du XX^e siècle un seuil décisif permettant à une chanson d'accéder au statut d'œuvre unifiée, statut qui lui est dénié au motif que le nouage texte-mélodie-voix des chansons des périodes précédentes serait définitivement perdu pour notre temps :

Cette notion de *chanson médiate* [élaborée par Paul ZUMTHOR⁸⁹] pointe le fait que, pour des raisons techniques, l'interchangeabilité de paroles et des mélodies,

⁸⁵ Ou texte régi par des règles prosodiques.

⁸⁶ Cf. *infra* : développement et analyses de la Partie III, p. 272 & sq.

⁸⁷ Cf. *supra* : p. 44.

⁸⁸ Cette évidence apparente sera mise à mal tout au long de ces pages.

⁸⁹ ZUMTHOR 1983 : 238 ; 245.

jusqu'alors la règle, a fait place à une forme de mémoire laissant libre cours à une nouvelle conception potentielle de l'œuvre chantée : elle n'est plus l'addition d'un texte et d'une mélodie, chaque dimension ayant, par elle-même, sur la partition, statut d'œuvre, et parfois d'œuvre d'art, mais cette œuvre chantée s'avère la réalisation d'un projet conjuguant *par essence* ces deux composantes, conjointes d'ailleurs à d'autres, en vue de la réalisation d'une œuvre.

(HIRSCHI 2008 : 132)⁹⁰

L'unification de la chanson comme « tout organique » étant conçue comme exclusivement permise par l'enregistrement sonore (puis audiovisuel), ce seuil technologique devient la condition nécessaire à l'existence d'une œuvre d'art dans le domaine de la chanson :

la chanson peut se constituer en art majeur après les perfectionnements de
l'enregistrement, soit après 1900 environ (*Ibid.* : 31)

b. Couplet / refrain

Autres composantes identifiées, citées de façon quasi systématique dans les définitions dictionnairiques de l'objet⁹¹, couplet et refrain relèvent tant de l'ordre du musical que de celui du textuel. HIRSCHI tente, pour décrire les « Structures d'une chanson », une mise « en perspective » de « l'articulation des différents matériaux qui la constituent » :

sur tous les plans, les *refrains*, en tant qu'objets *récurrents*, viennent interrompre le dynamisme inhérent aux couplets et à leur incessant renouvellement. Ils introduisent donc une clôture, un statisme, au cœur de la chanson. (*Ibid.* : 38)

Au terme d'une recherche portant sur un corpus de 1 915 chansons du xx^e siècle, dont 1 300 présentant une structure couplets-refrain, SPYROPOULOU constate la pertinence de la définition, par l'étymologie, de « refrain » comme élément de rupture :

refrain, vers 1260. Antér. *refrait*, part. passé pris substantiv. de l'anc. verbe *refraindre*, propr. « briser », d'où « réprimer, modérer, contenir » et, en parlant de la voix, « moduler » [...], ce qui explique le sens de *refrain* « partie d'une chanson qui revient à intervalles réguliers en brisant la suite du chant ». [...]

(BLOCH & WARTBURG 1975 : 541)⁹²

⁹⁰ C'est l'auteur qui souligne.

⁹¹ Depuis FURETIÈRE (*cf. supra* : p. 34) : « Le refrain d'une *chanson*, c'est la partie qui se répète à la fin de chaque couplet. » (FURETIÈRE 1690 : ca 360) ; au *Petit Robert* (*cf. supra* : p. 32) : « Texte mis en musique, généralement divisé en couplets et refrain [...] » (ROBERT & al. (dir.) 2012 [1967] : 396), par ex.

⁹² Cité par SPYROPOULOU (1998 : 20).

Ce qui caractérise le refrain est au premier abord un trait « externe » : il se pose en rupture et en contraste avec le(s) couplet(s). Du point de vue du fonctionnement textuel, la fonction narrative du couplet semble être de porter la progression du récit, que le refrain vient interrompre. Lieu privilégié de l'affect, du sentiment, d'un certain lyrisme (ou de son substitut détaché, le ludisme), il suspend la narration portée par les couplets⁹³. L'analyse universitaire littéraire rejoint ici le discours prescriptif des traités de versification du XIX^e siècle :

Chaque couplet d'une chanson doit être terminé par une pensée fine, ou un sentiment délicat. Il y en a qui ont un refrain, c'est-à-dire que chaque couplet y finit par les mêmes vers. Ce refrain doit contenir l'idée principale de la chanson ; et cette idée doit être saillante, toujours liée avec celles qui la précèdent, et toujours amenée avec art. (DOMAIRON 1814 : 65)

Mais l'économie du refrain est aussi une question de structure musicale :

il importe à chaque fois de bien examiner la structure musicale et de ne pas oublier que l'organisation d'une chanson, depuis l'élaboration des formes fixes, est d'abord d'ordre musical. Le schéma métrique reste soumis au schéma mélodique. Seul l'examen de ce dernier permet de déterminer ce qui appartient au refrain et ce qui revient aux strophes, de découper exactement celles-ci [...]. (FERRAND 1986 : 24)⁹⁴

En plus de ses traits contextuels, le refrain détaché, quand il existe (dans les chansons comportant un vrai refrain, *i.e.* une strophe répétée structurellement en contraste avec les autres strophes qui prennent alors valeur de « couplets ») comporterait aussi des traits internes « pertinents » :

le caractère *lyrique* – ou *ludique* par substitution –, la *limpidité* du message et la *motivation thématique*⁹⁵. Ces trois traits sont associés à des répétitions à l'intérieur du refrain, à l'abondance d'exclamations, d'interjections, d'onomatopées, à l'emploi de stéréotypes, de lieux communs, de clichés, d'idées reçues, etc., tous moyens concourant à l'intelligibilité maximale de l'énoncé. (SPYROPOULOU 1998 : 304)

⁹³ Cf. SPYROPOULOU (1998 : 304 & 308).

⁹⁴ À propos de l'étude de « chansons des XV^e et XVI^e siècles » ; citée par SPYROPOULOU (1998 : 23).

⁹⁵ Sous l'aspect textuel et sémantique et non au sens musical que peut avoir le terme « thème » : « le refrain présente le thème de la chanson [...]. La motivation thématique [...] recouvre en partie ce que d'un autre point de vue on désigne du terme d'inspiration, ou mieux de genèse [...] » (SPYROPOULOU 1998 : 224).

Ces caractéristiques intrinsèques du refrain et ses propriétés contrastives à l'égard du couplet seraient liées à son rôle fonctionnel dans l'économie de la chanson. En termes de narration, dans la quasi-totalité des occurrences (des chansons à refrain), c'est au refrain qu'il revient de *clôre*. Ainsi, l'art de la chanson connaît une progressivité narrative qui tend vers une résolution qui s'apparente à une *chute* (à l'instar de l'art de la nouvelle) ou une *morale* (à l'instar de l'art de la fable) qui a lieu dans le dernier refrain, qu'il soit identique en tout point aux autres, ou comporte une variation (ou « déformation »⁹⁶). En matière de conditionnement de la réception, il remplit deux fonctions corrélées : d'une part, celle « d'entraîner l'adhésion de l'auditeur » ; d'autre part, une fonction de « perdurabilité ». Car « en définitive seul le refrain restera gravé dans la mémoire »⁹⁷. Son expressivité, sa capacité de susciter l'adhésion, sa récurrence dans la chanson, sa limpidité de message, son caractère conventionnel, mais aussi son lien au corps par la danse (depuis l'« époque courtoise »⁹⁸), tout concourt à sa mémorisation très rapide et durable : c'est lui qui assure la « survie »⁹⁹ même de la chanson, jouant un rôle majeur : « Le refrain est l'enseigne de la chanson »¹⁰⁰.

Ce rôle central du refrain, à la fois d'enseigne pour l'auditeur et de déclencheur (thématique et formel) pour l'auteur était déjà pensé au XIX^e siècle :

La chanson de Panard, de Collé, Gouffé, Désaugiers, et du Caveau, venait habituellement par le refrain ; un refrain semblait heureux, chantant : vite des couplets là-dessus. Ils arrivaient à la file, bon gré, mal gré, plus ou moins valides : le refrain couvrait tout.
(STE-BEUVE 1881 [1846] : 103)

Cependant deux constats invitent à nuancer une conception d'un *pattern* couplet-refrain comme réellement constitutif de l'objet comme artefact. En premier lieu¹⁰¹, les chansons à refrain ne constituent qu'une partie, certes conséquente, des œuvres habituellement rangées sous la bannière « chansons » : les chansons sans refrain (chansons strophiques ou

⁹⁶ *Ibid.* : 307.

⁹⁷ *Ibid.* : 308.

⁹⁸ *Ibid.* : 301.

⁹⁹ *Ibid.* : 308.

¹⁰⁰ *Ibid.* : 310.

¹⁰¹ SPYROPOULOU prend la précaution de rappeler ce fait plusieurs fois au cours de sa recherche.

non) sont légion. En second lieu, le refrain connaît une grande variabilité typologique (la plus évidente sinon la moins complexe à appréhender étant la séparation entre le refrain *détaché* et le refrain *intégré* (SPYROPOULOU 1998), qui présentent des caractéristiques très différentes dans les occurrences étudiées), ce qui rend l'établissement de lois en matière de refrain extrêmement hasardeux du point de vue de l'objectivité scientifique.

Dès lors, cette question ancienne du refrain dans l'économie globale d'une chanson relève peut-être moins du plan de l'artefact que la dimension esthétique et stylistique de l'objet. Ce segment nodal, saillant (comme l'est un *aria* d'opéra, par contraste avec le récitatif) et répété offre à l'auteur et/ou au compositeur l'occasion de l'expression de son (leur) talent singulier. SAINTE-BEUVE pense justement ce passage théorique du refrain du statut de composante structurelle des chansons au statut de lieu privilégié d'inscription du style (d'une époque et d'une société, d'un mouvement artistique, d'un artiste) :

Ici au contraire, pour Béranger, la pensée, le sentiment inspirateur préexistait : le refrain n'en devait être que l'étincelle, mais étincelle à point nommé en quelque sorte, d'un intervalle et d'un jet déterminés à l'avance. (*Ibid.* : 103-104)

L'art du refrain chez BÉRANGER se présente ici en contraste avec ses pairs contemporains : là où le refrain est pour les autres auteurs « à l'origine de telle chanson, le point de départ »¹⁰², il vient chez le célèbre chansonnier en second, *après* l'idée, le dessein. Il en est même la traduction formelle *musicale* qui, comme le système prosodique de rimes, participe de sa forme *poétique* :

Béranger vit à merveille que, dans une langue aussi peu rythmique que la nôtre, le refrain était l'indispensable véhicule du chant, le frère de la rime, la rime de l'air comme l'autre l'est du vers, le seul anneau qui permit d'enchaîner quelque temps la poésie aux lèvres des hommes. (*Ibid.* : 104)

¹⁰² C'est ce que découvre SPYROPOULOU dans son étude d'un corpus pourtant bien différent (xx^e s.) de celui des auteurs de caveaux (xix^e s.) nommés ici par Sainte-Beuve (SPYROPOULOU 1998 : 307).

Section B. Le plan stylistique

Ce que l'on appelle plan stylistique ou esthétique vient croiser le précédent niveau, descriptif, pour s'intéresser au « rendement » – à l'efficace – de l'agencement formel. À ce niveau, la question centrale pourrait se formuler ainsi : « de quelle manière (stylistique) cela s'agence-t-il pour *faire* chanson ? », ou encore : « Pourquoi cela marche-t-il ? ». Insistons pour dire que les deux précédents plans de questionnements sont étroitement corrélés entre eux pour saisir la « manière d'être », le « rendement formel » de l'objet. Ce serait, en quelque sorte, le niveau d'une scénographie (mélodique, musicale, rythmique, textuelle) immanente à l'objet, ouvrant sur son implémentation dans des déploiements (spatialité) et les acheminements (temporalité) vocaux, gestuels, scéniques, etc. Dans le foisonnement discursif des anthologies, des « histoires de la chanson », des monographies, l'objet est ainsi doté de capacités d'enrôlement, d'action pouvant ouvrir sur des formes affectives ou émotionnelles, tenant à la croyance, la conviction, etc. Ce serait le cas notoire des chansons dites, par exemple, « d'amour », de la Révolution, religieuses (ou « cantique »), etc.

a. Entre originalité et institution : le paradoxe de l'exemplarité stylistique

À la fois héritier assumé des chansons de la Révolution et chansonnier qui revendique le projet, formé progressivement, de donner au « genre » de la chanson une forme plus haute que les chansons épicuriennes des Caveaux successifs, en adéquation avec des sujets (politiques, philosophiques) auxquels ses contemporains chansonniers n'osaient s'attaquer ou répugnaient à le faire, BÉRANGER gagna petit à petit le titre officieux de « poète national »¹⁰³ en son siècle. Dans une note écrite avant 1830 et reprise dans l'édition

¹⁰³ Même ses plus haineux détracteurs ne manquent pas de lui réserver ce titre : Cf. MONTÉGUT 1857 : 637 (« Enfin cet homme meurt [...] ; le *Moniteur* annonce à la France la mort du poète national, l'État se convie à ses funérailles [...]. Est-il beaucoup l'homme, je le demande, même parmi les plus illustres, qui aient laissé / De leur passage un plus grand souvenir ? / Ainsi dans Béranger le personnage est très considérable. [...] »). Ce que MONTÉGUT présente comme une appellation de l'initiative du *Moniteur* s'était trouvé placardé en tête du message officiel signé du préfet de police le sénateur Piétri dans les rues de Paris la nuit même de son

posthume de son autobiographie, commentant l'absence de refrain d'une de ces chansons¹⁰⁴, il donne les raisons pour lesquelles il s'était astreint jusque-là à cette forme.

Voici une chanson sans refrain. L'auteur en a peu fait ainsi, non par un goût particulier, mais parce qu'il s'était aperçu du peu de succès qu'elles obtenaient. *La chanson est faite pour l'oreille* : là peut-être se trouve l'obligation des vers répétés à la fin des couplets ou des reprises en forme de rondeau. Quand on s'adonne à un genre, il y a maladresse à lutter contre un *goût général*. Notre poésie, privée de rythme accentué, a besoin de la rime, et le goût de la rime amène peut-être celui des refrains. Voulant faire de la poésie chantée, Béranger fut donc *contraint* de plaire d'abord à l'oreille avec les seuls moyens que lui offrait le *style* de la *chanson*.
(BÉRANGER 1875 : 279)¹⁰⁵

L'auteur identifie le « style » de ce qui s'apparente à un genre littéraire, « la chanson », et s'y conforme pour répondre aux attentes du public. Le refrain est bien ici présenté comme une composante presque obligatoire du genre chanson. Mais la *manière* qu'il va développer pour l'écriture des refrains lui appartient en propre. Ce n'est pas un admirateur de BÉRANGER qui renseigne le mieux sur la portée, l'*efficace* stylistique, de ses refrains, mais un contempteur des convictions politiques (républicaines) du poète-chansonnier :

ici, [...] les refrains valent des coups de feu. [...] Cette guerre est servie par des armes redoutables. Ces refrains se chantent d'eux-mêmes, on dirait une poudre douée de la propriété de s'enflammer toute seule. [...] Pour mieux exprimer ma pensée, je désignerai les refrains des *Révérands Pères*, des *Missionnaires* et des *Capucins* comme ayant au plus haut degré ces dangereuses qualités de combustion spontanée et de vitesse incalculable. Ils sont faits pour se répandre avec la vélocité de la lumière et du fluide électrique. [...] Les refrains de Béranger sont contagieux. [...] Une verve comique, très maîtresse d'elle-même, très précise dans sa violence, habile à s'arrêter à propos et à ne pas dépasser le but, anime enfin toutes ces petites compositions, et leur prête quelque chose de dramatique.
(MONTÉGUT 1857 : 650-651)

décès : « OBSÈQUES DE BÉRANGER / La France vient de perdre son poète national ! [...] » (Cité dans l'appendice à l'édition posthume des mémoires de Béranger, BÉRANGER 1875 : 410). Sophie-Anne LETERRIER (2013 : 45) cite une occurrence (la première ?) de 1831 : la prédiction prononcée au-dessus du berceau de Béranger précise qu'il ne sera « non un chansonnier rampant et vulgaire, mais un poète national », dans un conte dramatique qui emprunte son titre (*Le Tailleur et la Fée*) à une chanson que Béranger écrivit pour son anniversaire en 1822 : *Le Tailleur et la Fée ou les chansons de Béranger*, par MM. Émile VANDERBURCH et Ferdinand LANGLÉ, créé au Théâtre du Palais-Royal le 3 août 1831 (VANDERBURCH & LANGLÉ, 1831).

¹⁰⁴ Il confiait, dans une préface destinée à être publiée après son décès, qu'il vécut comme une libération le fait d'écrire des chansons sans refrain. (BÉRANGER 1857 : 13 ; Cf. *infra*, p. 63).

¹⁰⁵ (C'est moi qui souligne). Cette « Note VIII » est de la main de BÉRANGER, même si l'emploi de la troisième personne induit à penser qu'elle est de l'éditeur. Le chansonnier évoque sa chanson *La Bacchante*, écrite en 1814, effectivement dépourvue de refrain.

L'art du refrain bérangien est présenté à la fois comme la technique très sophistiquée d'un artificier chimiste exceptionnel façonnant des armes hautement inflammables et comme celle d'un diabolique inventeur de maladie à la virulence épidémique. Le point crucial, nodal, de cet art dangereux est la construction littéraire, qui relève d'une dramaturgie difficile à définir (« quelque chose de dramatique ») et d'un style caractérisé par la maîtrise et la précision, qualités permettant de réaliser le délicat et difficile équilibre entre violence et retenue. C'est par son témoignage sur son expérience pratique d'écriture, à la faveur d'un retour sur l'ensemble de son œuvre au moment de préfacer son dernier recueil, qu'il a voulu posthume, que BÉRANGER lui-même livre quelques pistes sur ce qui fait son style :

on remarquera que j'ai fait moins usage du refrain obligé, dont jusque-là je n'avais osé m'affranchir, ayant observé que, sans ce retour des mêmes paroles, la chanson avait moins d'empire sur l'oreille et sur l'esprit des auditeurs. Combien de peine, bon Dieu ! le refrain ne m'a-t-il pas donnée ! Combien de nuits passées à ramer pour venir rattacher à cet immobile poteau ma pauvre nacelle, qui n'eût pas demandé mieux que de voguer en liberté au gré de tous les vents ! Je dois le reconnaître pourtant : si j'ai eu à souffrir de cette servitude, elle n'a pas été sans avantage pour moi. Avec raison j'ai dit du refrain qu'il était le frère de la rime : comme elle, il m'a forcé à résumer mes idées d'une manière plus succincte et à mieux en approfondir l'expression. (BÉRANGER 1857 : 13)

Cette discipline de l'écriture du refrain est envisagée par le poète-chansonnier comme un art de la concision et de la profondeur d'expression, destiné à emporter l'adhésion des auditeurs. Il est notable que BÉRANGER, quoique rédigeant la préface d'une édition imprimée des textes (et non de la notation mélodique) de ses dernières chansons – en l'occurrence y compris en l'absence assumée d'indication d'airs sur lesquels chanter ces textes –, n'envisage les récepteurs de ses œuvres qu'en tant qu'*auditeurs* et non en tant que *lecteurs*¹⁰⁶.

Comme pour la question stylistique du refrain, pour laquelle BÉRANGER se place en continuité d'un usage des chansonniers correspondant à une attente des auditeurs, mais où il imprime une façon de faire, une manière, exigeante, qui lui est propre, son style d'auteur hérite de ses prédécesseurs pour se constituer progressivement, en parallèle de l'affirmation de ses choix de sujets. Au fil des écrits apparaissent trois grandes sources

¹⁰⁶ Cf. *infra* : la question de l'oralité (p. 69 & sq.)

d'inspiration¹⁰⁷ plus ou moins revendiquées ou avouées par le chansonnier : les chansons républicaines, tout d'abord, dont il rapporte qu'elles ont baigné une partie de son enfance à Péronne dans le cadre d'une école primaire gratuite à la pédagogie très innovante¹⁰⁸ :

Les chants républicains avaient plus d'attrait pour nous que les leçons de langue, et, comme dans ma famille tout le monde chantait, c'est sans doute alors qu'est né en moi le goût de la chanson. (BÉRANGER 1875 : 22-23)

Les auteurs classiques français constituent de façon évidente le modèle stylistique le plus conscient de BÉRANGER : La Fontaine, Molière, Racine (il recopie *Athalie* deux fois dans sa jeunesse, pour s'imprégner du style du dramaturge), Corneille, auteurs classiques qu'il admire et place au-dessus de tous les autres¹⁰⁹.

Il faut de la force, de la concision, de l'énergie et de la simplicité ; la versification vient après : c'est pourquoi Molière est et restera le poète par excellence. On approchera peut-être un jour de Corneille, mais jamais on n'égale Molière, jamais on ne surpassera La Fontaine. Quelle clarté ! Quelle aisance ! quel feu ! [...] Quelle concision et quelle abréviation En prose vous pourriez à peine vous exprimer en aussi peu de mots. [...] Quant à La Fontaine, croyez-vous qu'il n'a pas fallu plus de génie et d'études pour écrire les *Deux Pigeons*, *Philémon et Baucis*, *le Chêne et le Roseau* (j'en passe et des meilleures) que pour composer cinq actes ? L'étude la plus approfondie de l'art dramatique se trahit dans ces petits chefs-d'œuvre ; toutes les règles classiques y sont observées, comme dans une tragédie de Racine. (*Ibid.* : 104)

Enfin, il s'inspire aussi de chansonniers des différents avatars du Caveau, au nombre desquels on compte le « Caveau moderne » (au Rocher de Cancale) et surtout les « Soupers de Momus » que Béranger va fréquenter. Les auteurs qui se réunissent dans ces sociétés chantantes – dont certains sont aussi de bons chanteurs – écrivent et chantent les plaisirs du vin et de l'amour, mais aussi « perpétuent une pratique frondeuse, dans certaines limites » (LETERRIER 2013 : 34). Celui qui veut de plus en plus hisser l'art du chansonnier à

¹⁰⁷ Il en eut bien davantage, son inspiration puisant comme pour beaucoup d'auteurs dans un réseau complexe d'œuvres, de courants, d'auteurs. Mais il s'agit de sources plus abondantes que les autres.

¹⁰⁸ « Plus désireux de former des hommes que des savants, M. de Bellenglise avait voulu que les élèves se disciplinassent eux-mêmes. Ils élaient entre eux des juges, des membres de district, un maire, des officiers municipaux, un juge de paix, qui devaient tous fonctionner dans un cercle de pouvoirs conformes aux besoins d'une association de marmots dont le plus âgé avait peut-être quinze ans. » (BÉRANGER 1875 : 22)

¹⁰⁹ Extrait de la *Correspondance* de BÉRANGER (tome 4, p. 259), cité ici.

dignité égale avec la poésie se frotte à ses pairs pour finalement moins les prendre pour modèles que comme repoussoir.

Il est vrai qu'il faut ajouter que l'auteur n'avait pas encore vu tout le parti qu'on pouvait tirer de la chanson. Les malheurs de la France devaient le lui révéler. Il devait apprendre bientôt que ce n'était plus le temps de plaisanter [...], qu'il fallait que la chanson prît une marche différente de celle que Collé, Panard et tant d'autres lui avaient imprimée, et que la gaieté même devait avoir son utilité.
(*Ibid.* : 281-282)¹¹⁰

Car il a cherché le style et le ton adaptés aux sujets élevés qu'il se choisissait, processus qui a pris plusieurs années :

Tant bien que mal, j'exprimai mes craintes dans la chanson intitulée *la Politique de Lise*, dont la forme a si peu de rapport avec le fond : ainsi que le prouve mon premier recueil, je n'avais pas encore osé faire prendre à la chanson un vol plus élevé ; ses ailes poussaient. (*Ibid.* : IX)¹¹¹
Il faut toujours se rappeler que Béranger n'avait pas encore osé donner à son genre des formes plus en rapport avec les idées qui occupaient le peuple français.
(*Ibid.* : 295)¹¹²

L'épreuve du premier procès de BÉRANGER (pour lequel il sera condamné et emprisonné à la prison de Sainte-Pélagie) lui permet d'affirmer son ambition artistique et son « amour » pour la chanson (CHEYRONNAUD 2008a) :

Seulement, j'ai dû trouver que, dans l'intérêt de son client, mon défenseur s'attachait trop à diminuer l'importance de la chanson et sous ce rapport, ma vanité d'auteur et mon amour du genre me portaient à juger que l'accusation allait plus droit au but que je me proposais, en donnant à mes productions une valeur littéraire que Dupin¹¹³ s'attachait à diminuer. Au besoin, l'orgueil du faiseur de vers irait jusqu'à l'héroïsme « J'aime mieux être pendu par mes adversaires que noyé par mes amis », disais-je. (BÉRANGER 1875 : 215)

L'attitude du poète vis-à-vis de son procès est paradoxale à plusieurs titres. En effet, il trouve dans le réquisitoire de l'avocat général, Louis-Antoine-François de MARCHANGY, lui-même homme de lettres, qui « déploya contre [Béranger] un grand talent, soutenu du désir de rendre [sa] condamnation la plus rigoureuse possible » (BÉRANGER 1875 : 213-214), un discours qui reconnaît les enjeux de ses œuvres, leur signification morale, philosophique et

¹¹⁰ « Note XIII », de la main de Béranger, commentant sa chanson *La Gaudriole* datant de 1812.

¹¹¹ Dans la « Nouvelle préface » de 1933, rééditée ici.

¹¹² « Note XLVI », de Béranger également, à propos de sa chanson *Traité de politique*, de 1815.

¹¹³ M. Dupin aîné, avocat de Béranger, qui plaidait contre M. Marchangy.

politique, leur importance sociale et leur valeur littéraire, alors que la plaidoirie de l'avocat de la défense tend à les minimiser : « ce ne sont que des chansons »¹¹⁴. En outre, c'est l'un des juges qui regrette que les chansons n'aient pas été respectées dans leur intégrité au cours du procès, qu'elles aient été disjointes, leurs paroles séparées des mélodies :

M. Larrieu, président, dit, dans son résumé, rempli pour [Béranger] d'éloges, qu'il était fâcheux que la gravité d'un tribunal ne permît pas de chanter les œuvres poursuivies, le chant pouvant être une excuse pour elles. (*Ibid.* : 216)

Autre paradoxe, ce procès, dont les circonstances furent assez spectaculaires (« où la foule était si compacte que les juges furent obligés d'entrer par la fenêtre, et où l'accusé fut sur le point de ne pouvoir arriver jusqu'au pied du tribunal, bien qu'il répêât à la foule, comme certain larron qu'on menait au gibet "Messieurs, on ne peut pas commencer sans moi". » ; *Ibid.* : 214), déboucha sur une condamnation pour deux chefs d'accusation sur quatre, « devait les [les volumes de ses œuvres] dorer sur tranche » (*Ibid.* : 211) : la renommée de BÉRANGER y gagna beaucoup. Enfin, les couplets censurés par la condamnation acquièrent une publicité bien supérieure avec l'édition des minutes du procès, puisque les passages litigieux avaient été lus publiquement : ce qui tombait sous le coup de la loi profitait ainsi d'un surcroît de visibilité et de diffusion en comparaison avec le recueil d'où ils étaient tirés. L'expérience du procès, depuis le moment où BÉRANGER et ses soutiens le « pressaient » jusqu'à son séjour en prison, avec toutes ses phases (retrait des souscriptions, publication à compte d'auteur et endettement de Béranger, les poursuites judiciaires, l'audience elle-même, le verdict, la publication des minutes et des couplets incriminés, l'emprisonnement, bien vécu : « J'avais à Sainte-Pélagie une chambre chaude, saine et suffisamment meublée, tandis que je sortais du gîte dé garni de meubles, exposé à tous les inconvénients du froid et du dégel, sans poêle ni cheminée », *Ibid.* : 218), participa grandement à l'élaboration du style de BÉRANGER, par l'orientation politique qu'elle lui donnait l'occasion d'affirmer, et à l'accroissement de sa notoriété :

Je serais ingrat si j'oubliais de dire que [...] je recueillis, à ma première détention, les marques non moins nombreuses d'un vif intérêt tout patriotique. Il ne fallait rien moins que ces témoignages de sympathie et le bruit que fit ma

¹¹⁴ Mots prononcés par Dupin lors du procès, repris dans le titre de l'article de CHEYRONNAUD, 2008a.

condamnation pour me donner enfin et peut-être donner aussi aux chefs de
l'opposition la mesure de l'influence que mes chansons pouvaient exercer.

(*Ibid.* : 217)

Ce procès de décembre 1821 aura des conséquences durables sur la définition du statut de la chanson dans la société française. Par le contenu du dialogue entre accusation et défense, par la condamnation et les effets de l'emprisonnement du chansonnier sur sa notoriété et sa renommée, ce procès « sera déterminant dans la fixation d'une doxa autour de la chanson jusqu'à nos jours » (CHEYRONNAUD 2012a : 11). L'argumentaire judiciaire de MARCHANGY « donne primauté à l'écrit », faisant fi de la musique et de la performance : seule compte la question sémantique du texte pour incriminer son auteur. Il est notable de constater que le même type d'argumentation se retrouve au début du XIX^e siècle dans les procès intentés contre les groupes de rap (*Ibid.* : 12-13)¹¹⁵. La plaidoirie, elle, énonce le principe qu'une chanson n'est pas sécable, qu'elle ne peut être réduite à un texte : Dupin développe une « approche "pragmatique verbale vocale" » :

dans sa conception, le format trouve son aboutissement dans le genre à travers la prise en charge d'une voix [...] : la chanson est ici, fondamentalement, une énonciation en mode de chant qui déplace le texte hors du champ de l'assertion pratiquée dans la conversation courante. Le recours à la cinétique musicale le tire vers le non-sérieux et en fait [...] un leurre (auditif). (CHEYRONNAUD 2012a : 12)

C'est en se fondant sur une tradition chansonniers exemplifiée par ce procès qu'un quotidien national prend la défense de sept groupes de rap et réclame en 2005 la reconnaissance d'une « licence chansonniers » présentée comme relevant de la liberté d'expression :

Une chanson [...] est faite pour être chantée. Manière de dire qu'elle est une énonciation prise en charge par un interprète, un lecteur ou un auditeur et qu'elle n'a pas statut d'assertion ordinaire ou d'un propos tenu [...] dans un billet de presse. (*Ibid.* : 13)

Une configuration d'affaires peut avoir des effets définitoires plus décisifs et plus durables que certaines élaborations savantes.

¹¹⁵ Cf. aussi PECQUEUX Anthony 2009.

En s'affranchissant des pratiques du Caveau, qui avait contribué à sa notoriété, en rompant « avec la règle du Caveau selon laquelle "toute poésie doit être proscrite de la chanson" » (LETERRIER 2013 : 68), en inventant une forme de chanson poétique « propre à incarner les valeurs nouvelles (nationalité, fraternité), à sortir de l'art pour l'art », en courant au-devant de poursuites judiciaires pour les deux recueils qu'il publie, BÉRANGER accomplit l'action double, d'une part de réformer la forme ou de *reformer* la chanson et, d'autre part, de la constituer comme *acte d'énonciation* publique, produisant des effets dans la société, politiques et moraux. Ce faisant, il se constitue lui-même en exemple – et sa répugnance à accepter honneurs et places, combinée à son souci d'établir sa notoriété, ce qui constitue une *conduite exemplaire*¹¹⁶ – et devient le modèle du poète de la chanson pour tout le siècle en France (et partiellement au-delà), pourtant dominé pour les genres littéraires par le modèle romantique :

Il fallait un homme qui parlât au peuple le langage qu'il entend et qu'il aime, et qu'il se créât des imitateurs pour varier et multiplier les versions du même texte. J'ai été cet homme. [...] On m'a reproché d'avoir dénaturé la chanson, en lui faisant prendre un ton plus élevé que celui des Collé, des Panard, des Désaugiers. J'aurais mauvaise grâce à le contester, car c'est, selon moi, la cause de mes succès. [...] J'ajoute que, depuis 1789, le peuple ayant mis la main aux affaires du pays, ses sentiments et ses idées patriotiques ont acquis un très-grand développement [...]. La chanson, qu'on avait définie *l'expression des sentiments populaires*, devait dès-lors s'élever à la hauteur des impressions de joie ou de tristesse que les triomphes ou les désastres produisaient sur la classe la plus nombreuse. Le vin et l'amour ne pouvaient guère plus que fournir des cadres pour les idées qui préoccupaient le peuple exalté par la révolution [...], il fallait de plus que la nouvelle expression des sentiments du peuple pût obtenir l'entrée des salons, pour y faire des conquêtes dans l'intérêt de ces sentiments. De là, autre nécessité de perfectionner le style et la poésie de la chanson.

(BÉRANGER 1840 : XV-XVI)¹¹⁷

La notion de porte-parole du peuple est ici précisée par BÉRANGER, dans le rôle réflexif qu'elle implique : le style de ses chansons (*i.e.* à la fois le choix des sujets et l'expression élevée qui va trancher sur la tradition des chansons du Caveau) *exprime* les « sentiments populaires » qui ont changé depuis la Révolution (une conscience politique, philosophique,

¹¹⁶ Ce que LETERRIER démontre dans le chapitre « La chanson sur timbre : un choix stratégique » de la partie « Rénover la chanson » (LETERRIER 2013 : 59-77) et ce que révèle l'analyse du premier procès de Béranger par CHEYRONNAUD (2008a).

¹¹⁷ Il s'agit encore de la « Nouvelle préface », de 1833, rééditée en 1840.

sociale et civique se fait jour dans les classes bourgeoises et populaires) et *s'adresse* à la fois à toutes les couches de la société, depuis la rue et les lieux de sociabilité populaire jusqu'aux salons de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie. BÉRANGER est très conscient du rôle de l'expression haute des sentiments (du sentiment national, du sentiment fraternel, de la fierté républicaine, etc.) pour la formation des esprits et du rôle de *représentation* (aux sens diplomatique et politique) de la parole des petites gens que jouent ses chansons dans les cercles du pouvoir. Aussi Paul-Émile DEBRAUX et F. DAUPHIN vont-ils utiliser Béranger comme modèle et ses chansons comme exemples et supports pédagogiques dans l'ouvrage qu'ils destinent à la formation des goguettiers : le *Bréviaire du chansonnier, ou l'art de faire des chansons, dédié à Béranger [...], contenant l'histoire, la théorie et la rhétorique de la chanson [...]*¹¹⁸. BÉRANGER et son (ses) style(s), devenus institution, font école.

b. L'écrit, l'oral, le sonore

Avant la bascule politique-stylistique de BÉRANGER vers une élévation de la chanson au rang de genre littéraire légitime, apparaît dans le cours de sa vie un seuil d'une grande importance quoique peu commenté : avant 1812, il avait *fait* de nombreuses chansons, qu'il chantait régulièrement dans différentes circonstances. À la faveur d'une garde de plusieurs jours qu'il fit auprès d'un ami malade, pour combler l'ennui durant les longues heures de sommeil du patient, Béranger entrepris de *noter* quelques-unes de ses chansons.

En les écrivant je les lui chantais pour le distraire dans ses douloureuses
insomnies. Toute bonne qu'est ma mémoire, elle dut en laisser échapper
beaucoup : j'en ai tant fait ! (BÉRANGER 1875 : 82)

Ainsi, avant cette veille du printemps 1812, BÉRANGER faisait des chansons *sans les écrire*. Jeune, il « écrivait » ses chansons *oralement*, pourvu de sa mémoire comme outil capital, comme le font aujourd'hui les jeunes apprentis rappeurs qu'on croise parfois sur les quais

¹¹⁸ DEBRAUX & DAUPHIN (1830) ; cités par LETERRIER (2013 : 188-189).

de RER de la région parisienne qui scandent à mi-voix (ou parfois à haute voix) quelque passage (parfois une chanson entière) d'un morceau qu'ils sont en train de faire, qu'ils peaufinent textuellement et/ou dont ils travaillent le *flow*. De ce fait, malgré et avant le tournant plutôt littéraire de sa production, BÉRANGER apparaît comme un créateur de l'*oral* ; quand il parle de ses « auditeurs » et non de ses lecteurs, quand il affirme que les chansons s'adressent « à l'oreille »¹¹⁹, il fait référence à des situations et à des pratiques bien réelles.

Abordant la littérature médiévale par la question de la voix, Paul ZUMTHOR remarque dès 1985¹²⁰ que, dans la tradition académique française, toute littérature soupçonnée de frayer avec l'oralité s'en est toujours vue considérer comme porteuse d'un vice intrinsèque, indélébilement marquée d'infériorité au regard de la *véritable* littérature – en un mot, *dé-*considérée :

Cette contrée en effet – notre vieille poésie orale –, dont se dessinaient peu à peu les paysages, avait été durant une longue période reniée, camouflée, refoulée dans notre inconscient culturel. [...] Douze ou quinze générations d'intellectuels formés à l'europpéenne, asservis aux techniques scripturales et à l'idéologie qu'elles secrètent, avaient perdu la faculté de dissocier les idées de poésie et d'écriture. Le « reste », marginalisé, tombait dans le discrédit : estampillé « populaire », par opposition à « savant », à « lettré » ; désigné (on le fait encore de nos jours) de l'un de ces termes composés qui dissimulent à peine un jugement de valeur, « infra », « paralittérature » ou leurs équivalents en d'autres langues. Que, de tel texte du XII^e siècle, on pût prouver (supposons-le) que son mode d'existence avait été principalement oral, cela nuisait gravement, vers 1960-1965 encore, en France du moins, à son prestige. (ZUMTHOR 1987 : 8)

Après plusieurs siècles de valorisation de l'écrit, la tradition universitaire, notamment en matière d'études littéraires, n'est pas encline à valoriser un genre marqué par l'oralité. Mais pour bien examiner et ce trait de l'objet, et ce qu'il connote du point de vue académique, il importe de bien déplier ce que la notion d'oralité recouvre. Ce que ZUMTHOR entend ici par « oralité » est le « mode d'existence » des objets, *i.e.* à la fois leur *support*, unique ou principal (la poésie chantée au XII^e siècle en France n'existe que proférée par des voix) et leur *mode de transmission* (on reçoit une chanson d'un chanteur qui la chante), processus dans lequel la mémorisation joue un rôle important.

¹¹⁹ Cf. *supra* : p. 62 (BÉRANGER 1875 : 279).

¹²⁰ ZUMTHOR (1987) ; mais le préambule à *La lettre et la voix* a été rédigé en 1985.

Une autre acception d'« oralité » vient se situer à un tout autre endroit, mais n'en a vraisemblablement pas moins d'effet sur une certaine minoration de l'objet et le mépris dans lequel la tradition universitaire l'a tenu : il s'agit des *marqueurs* de l'oralité, et notamment du style populaire *parlé*, voire familial, de certaines chansons. Michel RABAUD évoque cela à propos des textes des chansons réalistes :

L'argot fait irruption dans la langue chantée – caboulots, bastringues, vie foutue... – ainsi qu'une syntaxe populaire faite d'élisions, de suppressions de la négation « ne ».
(RABAUD 2015)

Notons au passage que les indices d'un parler populaire argotique sont ici considérés comme faisant « irruption » dans un genre conçu comme appartenant à la littérature, à l'écrit, à une langue policée. La norme implicite, sous-entendue par le choix de cette image, est la langue écrite régulée par la grammaire, l'orthographe, voire les règles prosodiques classiques : les traits d'oralité lexicaux (les mots), phonétiques (les élisions des « schwa » ou « e muets ») et syntaxiques (ici : la forme de la négation) sont observés comme autant d'*écarts* par rapport à cette norme. Ce point de vue, implicite dans l'énoncé, est-il fondé ? Certes, la norme scripturale n'est pas expressément nommée, avouée ; mais cette position peut revêtir une certaine pertinence : de nombreux auteurs de chansons, en effet (il faudrait mener une étude statistique pour en mesurer les proportions au niveau synchronique et les évolutions au niveau diachronique), ont été et sont indiscutablement de *culture* scripturale, ce sont des *lettrés*, maîtrisant la langue écrite. En outre,

L'écriture se réserve la représentation des échanges formels, l'idée de pouvoir (sur la langue et sur la société), de norme et de prestige... C'est pourquoi la norme est toujours — c'est presque tautologique — une norme écrite.
(BARBÉRIS 2007 : 215)

Les traits d'oralité d'un texte de chanson peuvent être examinés de la même façon qu'on observe ceux d'un texte dramatique, en ce point commun qu'ils sont l'un et l'autre destinés à être *entendus* : le parler du personnage du paysan – Piarrot – dans le *Dom Juan* de Molière, relève d'une tentative d'inscrire par écrit *et* pour la profération orale les marques de la parole d'un personnage non lettré, à la langue non polie et policée par l'éducation et l'étude. Il s'agit pour l'auteur dramatique de faire exister à travers la parole fictive d'un personnage typé un parler populaire rural, fictif lui aussi, mais synthétisant vraisemblablement observations directes et stéréotypes urbains, par des écarts conscients

avec la langue normée de la littérature (représentée surtout par le discours du personnage de l'aristocrate, Dom Juan lui-même) : déformations phonétiques (« Piarrot » au lieu de « Pierrot »), figures de styles usant de références à la nature ou aux activités rurales, tournures syntaxiques *fautives* par rapport à la grammaire de VAUGELAS. Il nous semble bien difficile de démêler dans les discours des chansons ce qui relève d'une mimesis de parlars populaires entendus de ce qui relève d'un jeu formel sur les représentations et les stéréotypes populaires – la part d'une oralité enregistrée ou observée (relevant plutôt de faits *diaphasiques* produisant des différences de niveaux de langue), de la part d'une oralité conventionnelle ou stéréotypée (tenant davantage de la variation *diastatique* selon les registres de langue¹²¹). Quoi qu'il en soit, les chansons relèvent à coup sûr (mais pas forcément exclusivement, tant les intrications oral-écrit sont multiples et complexes¹²²) de l'*oralité* :

L'oralité est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. L'oralité est collectivité et historicité.
(MESCHONNIC 1982 : 280)

Elle semble littéralement *structurer* les chansons, y compris dans leur aspect purement textuel. En étudiant le cas précis des textes chansonniers d'Aristide BRUANT produits entre 1880 et le début du xx^e siècle (corpus de textes *écrits édités*), BARBÉRIS décrit le « dispositif énonciatif sous-tendant la bivocalité dialogique » : une « énonciation enchâssante », reliant l'énonciateur E₁ à son énonciataire E₂, instances « pouvant s'incarner comme locuteur[...], sous la forme : E₁/L₁ ou E₂/L₂ »¹²³ (BARBÉRIS 2007 : 211), L₁ et L₂ désignant

¹²¹ Distinction que nous devons à l'approche praxématique des discours (BARBÉRIS 2007).

¹²² Cf. BARBÉRIS (2007 : 213) : « Les cultures dotées de l'écriture ont construit des pratiques complexes et imbriquées autour de ces deux pôles : oral, écrit.

En tant que modes sémiotiques, écrit et oral sont faciles à distinguer (mode graphique/mode phonétique et gestuel). Mais il est impossible de s'en tenir à leur *dimension de surface*, de rester en dehors de leurs conditions pratiques de réalisation, et des représentations sociales et culturelles qui y sont attachées.

On distinguera donc le couple *écrit* et *oral* d'une part (les deux modes sémiotiques), et d'autre part *écriture* et *oralité*, qui correspondent à la dimension praxéologique et sociale de leur usage, et aux représentations associées. Les deux praxis sociales – échanger des paroles en face à face, et écrire/lire—s'insèrent en effet dans des *configurations* : des ensembles stabilisés, et modelés par l'usage. »

¹²³ E₁ représente l'instance de l'auteur, E₂ celle du lecteur du texte de la chanson de BRUANT (car BARBÉRIS se place dans l'analyse de l'écrit du texte de chanson) dans leurs dimensions d'actualisation modale et déictique. L₁ est le scripteur-animateur (sur le plan de l'actualisation locutoire), L₂ peut représenter pour nous le récepteur-animateur (l'interprète) de la chanson, qui actualise le message sur le plan phonique.

respectivement le locuteur-émetteur et le locuteur-récepteur, en situation d'interlocution. Cette énonciation enchâsse un « discours autre [...] où peut également se construire une figure de locuteur [I]. » (*Ibid.* : 211-212). [I] est en quelque sorte le *personnage* construit par la fiction du discours, doté de « façons de parler » et d'un « ethos populaire » chez BRUANT, à partir desquels les locuteurs L₁ et L₂ opèrent une distanciation parodique (dépréciative ou appréciative). Dans le cas par exemple du vers « Moi, j' fous nib ed' nib » de la chanson *Le Sonneur* d'A. Bruant,

La fiction d'énonciation/profération orale de la langue populaire qui est prêtée à [I] s'incarne à travers les protagonistes du système enchâssant L₁ et L₂. Ceux-ci importent, à travers cette fictionnalisation, une « extériorité » dans le discours : elle provient de la connaissance mondaine qu'ont L₁ et L₂ de la voix typique du locuteur parisien, connaissance qu'ils ont intériorisée sous forme de schématisations phonatoires. Elle provient aussi des stéréotypes circulant déjà sur la manière de parler des gens du peuple. C'est donc là une combinaison de connaissances expérientielles (en particulier sur les façons de parler et de prononcer), et de connaissances déjà mises en mots ou en images parodiques diverses. (BARBÉRIS 2007 : 220)

C'est précisément entre l'oralité du discours du personnage fictif de la chanson [I] et celle de la voix du locuteur « interprète » chantant *hic et nunc* (et qui est aussi le premier récepteur du message qu'il passe à l'auditoire – L₂) que se joue l'opération d'*incarnation*¹²⁴. Dans un contexte culturel de conception cartésienne du monde¹²⁵, le passage d'un mode à l'autre (de la fiction au réel, de l'écrit à la profération chantée, du spirituel au corporel, etc.) que représente sommairement l'incarnation est, de façon automatique, évalué comme une chute, un déclin, un abaissement. Le caractère « oral » des chansons (bien que ce type de productions passe très souvent, à un stade ou un autre de son développement, par l'inscription) les situe hiérarchiquement en dessous des productions scripturales destinées à être lues (prose, poésie). La part musicale, en renforçant le caractère sensuel et l'adresse directe au corps, achève l'abaissement de ces objets vis-à-vis des œuvres des

¹²⁴ C'est ce point théorique sur l'énonciation qu'on retrouve en filigrane dans la situation analysée au dernier chapitre (Partie III, Chapitre 3 : «

Les épreuves de l'interprétation : mise au point d'une économie de l'implémentation » ; cf. p. 352 & sq.).

¹²⁵ Héritière sur ce point de la conception platonicienne.

autres arts, dans le cadre d'une *Weltanschauung* fondée sur la dichotomie esprit/matière qui implique la supériorité du premier sur la seconde.

Problème intrinsèque au monde académique en France et à son découpage disciplinaire, observé sur une période d'un siècle, le retard et le cloisonnement disciplinaire de la musicologie semble uniquement découler du choix de la partition comme objet unique d'étude :

Traitant ces œuvres avant tout comme des textes [...], la plupart de leurs travaux [i.e. les travaux des musicologues en France entre 1870 et 1970] se concentrèrent sur les problèmes stylistiques que les partitions pouvaient poser *sans les envisager comme des objets sonores ou même comme des objets sociaux*. Les conséquences de ce postulat épistémologique implicite – qu'on peut qualifier de *graphocentrique* – furent considérables. Ainsi, la *hiérarchie des genres musicaux* en vigueur dans les salles de spectacle se retrouva dans les publications musicologiques qui *exclurent de leur champ d'observation les morceaux appartenant aux genres « bas »*, comme les pièces de salon, les transcriptions et les arrangements, ou encore la littérature pédagogique. Par ailleurs, le discours savant releva toujours de façon plus ou moins avouée de la dispute de goût : la stylistique, qui deviendra l'une des approches musicologiques les plus courantes, fut avant tout utilisée comme outil pour *discriminer la bonne de la mauvaise musique* [...]
(CAMPOS & al. 2006 : 13-14).¹²⁶

Dans ce contexte épistémologique, les chansons, quels qu'en soient les types ou les styles, n'ont aucune chance d'apparaître comme des objets d'étude dignes d'intérêt. Elles présentent en effet deux défauts majeurs dans une perspective musicologique graphocentrée : elles sont surtout observables (et *audibles*, devrions-nous ajouter) comme phénomènes sonores et sociaux d'une part ; d'autre part, les traces ou supports de leur existence graphique induisent à les traiter *en comparaison* avec les œuvres de musique classique et de poésie pour lesquelles l'édition écrite est davantage investie¹²⁷. L'art de la chanson et l'art poétique ont en commun le sonore : ces deux disciplines artistiques ont pour trait partagé la *vocalité*. Dès lors, elles sont ancrées à la fois dans le réel d'une corporéité (la voix y est émise par – au moins – un corps et pour être entendue

¹²⁶ C'est moi qui souligne.

¹²⁷ Par exemple, une simple ligne mélodique imprimée sur un *petit format* de 1900, dépourvue de proposition d'accompagnement, ne tient pas la comparaison avec l'édition d'une symphonie de Beethoven, comportant un discours harmonique complexe, déployé sur l'ensemble des instruments d'un orchestre symphonique : ce sont des objets littéralement *incomparables*.

par – au moins – un corps) et dans le contexte d'une expérience impliquant un « parler » ou un « chanter », et un « entendre ».

Or, « le textuel domine l'écrit ; le modal, les arts de la voix » (ZUMTHOR 1983 : 39). Ainsi, « some of the difficulties we experience in analysing oral poetry come from the fact that our culture is founded on the written »¹²⁸ (CORDIER Adeline 2016 : 406). L'exemple de Jacques Brel permet de repérer que l'aspect « poétique » des chansons n'est pas à chercher dans les paroles, « but through his oral performance of them »¹²⁹ (*Ibid.* : 407).

[...] instead of classifying songs according to the *quality* of their lyrics, it might be more productive to qualify them according to the degree of what Zumthor has called 'l'investissement du langage poétique par la musicalité' (ZUMTHOR, 1983: 182)¹³⁰ (*Ibid.* : 408-409)

Dès lors, l'évaluation d'une chanson doit être menée avec d'autres critères que ceux de l'analyse littéraire ou musicologique : le mode d'exécution, l'attente de l'auditoire, les habitudes culturelles de la performance même du chanteur devant un auditoire¹³¹.

Ainsi, en matière de *chanson* – qui relève de la poésie orale pour ZUMTHOR comme pour CORDIER et bien d'autres –, la fonction phatique du langage est prédominante, puisqu'elle participe à la création d'une situation de dialogue entre le chanteur ou la chanteuse et l'auditeur, dialogue qui requiert une participation active de ce dernier :

L'intention en effet du locuteur qui s'adresse à moi n'est point seulement de me communiquer une information ; mais bien d'y parvenir en me provoquant à reconnaître cette intention, à me soumettre à la force illocutoire¹³² de sa voix. Ma présence et la sienne dans un même espace nous mettent en position de dialogue, réel ou virtuel. (ZUMTHOR, 1983 : 31)¹³³

¹²⁸ [...] une part des difficultés que nous éprouvons dans l'analyse de la poésie orale découle du fait que notre culture est fondée sur l'écrit. (Je traduis)

¹²⁹ [...] mais dans son interprétation orale [des paroles] (Je traduis).

¹³⁰ [...] au lieu de classer les chansons selon la qualité de leurs paroles, il pourrait être plus fructueux de les qualifier selon leur degré de ce que ZUMTHOR nomme "investissement du langage poétique par la musicalité". (Je traduis).

¹³¹ Cf. *infra* : Partie III, p. 272 & sq.

¹³² Cf. Ici la notion d'*illocution* est employée de façon extensive, comme renvoyant aux actes de parole en général ; *stricto sensu*, le concept développé par John AUSTIN est plus serré : les actes illocutoires sont les actes de parole par lesquels est réalisé cela même dont ils parlent (cf. AUSTIN 1970).

¹³³ Cité dans CORDIER (2016 : 413).

L'esthétique d'un art est toujours incarnée. Le *style* que prend telle ou telle œuvre, telle ou telle chanson à partir de la forme « chanson » (la chanson comme format mélodico-textuel, la chanson comme liée à une technologie d'enregistrement/mise en support, etc.), la *manière* de mettre des mots sur une mélodie, est inséparable du *donner-vie* à ces mots et cette musique. C'est la composante phonique ou vocale du format chanson que les approches non réflexives de l'objet manquent souvent dans leur tentative de le cerner. Ce *donner-vie* est un « faire » qu'il nous faut prendre en compte et examiner puisqu'il est constitutif de l'objet, comme l'est l'« écrire » (texte et chemin mélodique) ou l'« entendre »¹³⁴.

Section C. Le plan de l'occurrence située

Ainsi les opérations *écrire*, *chanter*, *entendre*, sont-elles toujours en contexte, ou plutôt *en situation*. L'*aesthesis*, c'est-à-dire le style général qu'aura chaque configuration, est inséparable de la vie matérielle, incarnée et située d'une occurrence de telle ou telle chanson. Le niveau de l'instance de l'occurrence historique ou située est celui d'une saisie de l'objet chanson(s) à travers la question de type : « d'où ça provient » ? Il est par excellence celui de « chanson », qu'elle soit de facture originelle ou de contrefaçon, à finalité particularisante : « une » ou « des » chansons – mais que peut venir subsumer une expansion prédicative comme « chansons de la Révolution », « chansons à boire », « chansons du temps de... », etc. À ce point, nous rencontrons le foisonnement discursif des anthologies thématiques, des « histoires de » la chanson autour d'événements, de faits de société ; bref, de formats musico-littéraires émanant de contextes sociohistoriques précis, isolables, l'objet « chanson(s) » est ainsi identifié, proposé comme expression particulière d'une époque, d'une période, d'un mouvement social, d'un groupe. Ce niveau

¹³⁴ L'examen de ce *faire* spécifique est l'objet de la troisième partie (cf. *infra* : p. 272 & sq.).

s'accroche aux deux précédents : on y retrouve l'efficace d'un format musico-littéraire censé devoir « agir » sur une scène, politique, religieuse, sociale, etc.

a. Figures¹³⁵

Il est fréquent de trouver citées des (grandes) figures de la chanson, héros et héroïnes distinguées par des contemporains ou des historiens, et qui exemplifient le genre « chanson ». Il n'est pas rare que ces entreprises de désignation de figures saillantes, représentatives de courants ou de sous-genres de la chanson s'appliquent à réhabiliter ce qui s'apparente à des victimes laissées de côté, « injustement » oubliées : tel auteur (Pierre-Jean de BÉRANGER, par exemple, qui mériterait sans doute la même postérité que Victor HUGO ; ou Pierre DUPONT – auteur-compositeur-interprète avant la lettre – dont Charles BAUDELAIRE estimait qu'il fût le premier vrai poète populaire¹³⁶), telle diva (Yvette Guilbert, la « diseuse fin de siècle » ; Fréhel, l'« inoubliable inoubliée » ; Johnny Hallyday, l'« idole des jeunes » ; ou tant d'autres).

Cet accès par les artistes saillants de la chanson est fréquent dans les ouvrages du type « histoire de la chanson ». Claude DUNETON par exemple, dans son *Histoire de la chanson française* en deux volumes (1998), multiplie les « dossiers » au fil des périodes qu'il découpe dans le continuum chronologique « du moyen-âge [...] à 1860 » ; ces focalisations sur des auteurs de chansons empruntent souvent la forme de récits d'anecdotes biographiques. La liste de ces artistes que l'auteur estime importants et qu'il entend sauver de l'oubli comporte dix-huit noms : Olivier Basselin¹³⁷, (Jehan) Chardavoine¹³⁸, Adam

¹³⁵ Au sens de *personnalités remarquables*.

¹³⁶ « Ce sera l'éternel honneur de Pierre Dupont d'avoir le premier enfoncé la porte. La hache à la main, il a coupé les chaînes du pont-levis de la forteresse ; maintenant la poésie populaire peut passer. » (BAUDELAIRE 1851 : 14).

¹³⁷ BASSELIN jouit d'un traitement à part, ne faisant pas l'objet d'un dossier séparé des chapitres historiques, mais au contraire étant intégré dans le chapitre consacré à « La chanson normande » qu'il est censé exemplifier.

¹³⁸ CHARDAVOINE jouit d'un privilège semblable ; son patronyme est même utilisé pour désigner l'ouvrage dont il est l'auteur, le titre du chapitre dévolu à ce recueil étant « Le Chardavoine ».

Billaut, (Charles-Alexis) Piron, (Charles) Panard, (Jean-Joseph) Vadé, (Charles) Collé, (Toussaint-Gaspard) Taconet, (Marie-Joseph) Chénier, Ange Pitou, (Marc-Antoine) Désaugiers, (Paul Émile) Debraux, (Charles) Gille, (Charles) Colmance, (Pierre Jean de) Béranger, (Pierre) Dupont, (Gustave) Nadaud, Thérésa¹³⁹. Mais les critères qui président à leur choix ne sont pas explicites. Il semblerait qu'il s'agisse pour l'auteur de figures « incontournables », même si elles sont peu ou pas connues en dehors des personnes averties (spécialistes de l'histoire de la chanson, historiens des périodes concernées, amateurs intéressés) à l'exception de Béranger et Nadaud qui jouissent vraisemblablement encore d'un peu de notoriété en dehors du strict cercle des spécialistes. Il y a dans ce choix quelque chose où se combinent goûts de l'auteur (critère subjectif), assumés par lui, et recul du spécialiste connaisseur de l'histoire et des répertoires de chansons (critère plus objectif mais non scientifiquement construit). La place qu'occupent ces « dossiers » focalisant chacun sur une figure de la chanson dans cette « Histoire de la chanson » s'observe à partir de la table des matières (DUNETON 1998 : [vol. 2] 1101-1103). L'ensemble de l'ouvrage (en deux tomes) est en fait divisé en trois « livres », le deuxième livre enjambant les deux tomes. Le « Livre I » qui a pour titre « LA CHANSON ANCIENNE » (p. 27-399) ne comporte pas de « dossier » : Olivier Basselin et Jehan Chardavoine figurent dans deux titres de chapitres, leur évocation s'inscrit dans la continuité apparente de la relation historique chronologique de l'ouvrage. En revanche, pour les « Livre II » (« L'ÂGE CLASSIQUE ») et « Livre III » (« LES TEMPS MODERNES »), les « dossiers », signalés dans la table des matières en italiques, s'insèrent entre deux chapitres, sans numérotation : ils interrompent le cours du livre, en constituant ainsi des ponctuations de plusieurs pages à chaque fois, signalées par une sorte d'onglet grisé en coin supérieur de page portant la mention « DOSSIER [UNTEL] ». Formellement, par la typographie (les italiques) et l'absence de numérotation parmi les chapitres numérotés dans la table des matières, et par ces faux onglets grisés visibles sur la tranche, les pages entièrement consacrées aux personnalités

¹³⁹ THÉRÉSA (1837-1913), de son vrai nom Désirée Emma Valladon, fait dans cette liste figure d'exception à trois titres : elle est la seule femme de la liste, elle est la seule artiste exclusivement interprète et son « dossier » est signé Pierre MERLE, et non de l'auteur (DUNETON).

saillantes choisies subjectivement mais d'autorité (on suppose donc « en connaissance de cause ») par l'auteur, que la dernière page de couverture présente comme « écrivain, historien, [...] auteur notamment [de quatre ouvrages dont le quatrième a reçu le] Prix des Libraires 1990 [...] », sont présentées comme moments forts de la lecture, échappant à la discursivité linéaire du reste. Ces épisodes détachés de l'ensemble se composent chacun de deux parties distinctes : « LA VIE », suivie de « L'ŒUVRE ». L'approche de chacune de ces figures est d'abord biographique ; elle se prolonge par un choix de chansons qui se veut emblématique de leur inspiration.

Le paradoxe de ces dossiers se résume en quelques mots : les personnes évoquées sont présentées à la fois comme des exemples, des parangons de l'esprit de leur temps et de la création de chansons de leur période historique et comme des personnes exceptionnelles, des artistes hors du commun, incomparables, rejoignant l'Olympe éternel et hors du temps des artistes célèbres¹⁴⁰. En cela, cette *Histoire de la chanson française* ne diffère pas d'histoires d'autres arts (de la Musique ou des Beaux-arts) qui, pour rendre compte de l'art à une période donnée, dressent les portraits biographiques et stylistiques de personnalités saillantes, placées au-dessus du lot des autres artistes du temps, à la fois emblèmes de leur période esthétique et exceptions absolues, à jamais détachées des contingences. Mozart, Picasso, Callas, etc. y occupent cette place contradictoire de symboliser l'esprit de leur art en leur temps et de représenter ce qui y échappe totalement. On voit la part d'irrationnel et d'imprécisions historiques et esthétiques permettant fantasmes, fétichisme et cultes, et faisant obstacle aux véritables entreprises d'analyse historique. Non qu'on ne puisse trouver dans ces récits parfois très détaillés des éléments incontestables ou des argumentations rationnelles – pour ce qui concerne les pages consacrées à Béranger

¹⁴⁰ Prenons pour exemple les pages « LA VIE » consacrées à Béranger (DUNETON 1998 : [vol. 2] 691-724). Elles s'ouvrent par les mots « Qui était Béranger ? – Une idole ! ». Puis, l'auteur dessine rapidement la légende : « [...] alors que brillaient tant de gloires littéraires à Paris telles que Victor Hugo, Lamartine, Vigny et les autres, c'est à Béranger que revenait le titre quasi officiel, et incontesté, de poète national, on prend la mesure de ce culte, de cette dimension de "star" avant la lettre. Il était de très loin l'écrivain français le plus connu à l'étranger, non seulement en Europe, et jusqu'en Russie [...]. Eu égard à ce rayonnement mondial, époque pour époque, on ne peut comparer la célébrité atteinte par Béranger qu'à celle d'Elvis Presley ou des Beatles – il fut en quelque sorte le John Lennon des années 1830 à 1850 » (*Ibid.* : 691-692).

(DUNETON 1998 : 689-753) la contradiction semble se résoudre par le statut d'inventeur d'un nouveau type de chanson (« la chanson philosophique ou du moins la chanson-méditation », *ibid.* : 692), en un mot le statut de pionnier. L'argument, plus ou moins explicite pourrait s'énoncer ainsi : tel artiste est un génie¹⁴¹, il inaugure donc une nouvelle ère (nouvelle forme, nouveau langage, nouvelle méthode, etc.), à la fois dont il est l'emblème – figure rassemblant tous les autres artistes de son temps – et à laquelle il échappe par une unicité le vouant à l'éternité. L'argument semble trop circulaire (pur produit de son époque, il la produit ; actif producteur de son époque, il en est le produit le plus représentatif) pour ne pas sentir la justification tautologique : il est génial parce que... c'est un génie.

La mise en genre procède aussi de telles approches centrées sur les personnages célèbres, qui exemplifient un courant et/ou une période : Aristide Bruant, le « chansonnier populaire »¹⁴² ; Yvette Guilbert, la « diseuse fin de siècle »¹⁴³ ; Georges Brassens, le « poète de la chanson française »¹⁴⁴, parmi tant d'autres.

¹⁴¹ Le terme même rassemble toute la problématique : le génie *engendre* tout l'art de son époque. Les autres artistes en seraient réduits à le copier, le répéter, varier ses productions.

¹⁴² C'est même le titre d'une monographie sur Bruant, ouvrage hagiographique, voire à visée promotionnelle puisque Le Mirliton, cabaret que possédait l'artiste, en est l'éditeur : *Le chansonnier populaire Aristide Bruant* d'Oscar MÉTÉNIER et Théophile Alexandre STEINLEIN (1893). Si le titre ne suffisait pas, la première page de l'ouvrage présente l'appellation sous la forme d'une plaque de porte commerciale : « Le "Chansonnier Populaire" / À l'extrême sommet de la butte Montmartre, sur la grille verte qui donne accès dans sa charmille et derrière laquelle aboie une meute de "Quat' pattes", une plaque émaillée, avec, au-dessous du nom d'Aristide Bruant, ces deux mots peints en noir : *Chansonnier Populaire*. / C'est le seul titre que Bruant ait jamais ambitionné ; il l'a conquis. Il est bien par excellence le "Chansonnier populaire". / Issu du peuple, c'est le peuple qu'il a toujours exclusivement chanté, et le peuple, en reconnaissance, "a fait fête à ce gamin qu'il sentait si près de son cœur !" [...] / Sa figure, popularisée par la gravure et l'affiche, est célèbre et restera légendaire. On dit maintenant le type Bruant, et des artistes se sont fait une spécialité de son imitation. »

¹⁴³ « *Yvette Guilbert – Diseuse fin de siècle* » est le titre d'une exposition présentée au Musée Toulouse-Lautrec (Albi) du 30 sept. au 16 nov. 1994, qui rassembla les collections et les forces vives du Musée Toulouse-Lautrec, des Musées d'Aix-en-Provence et de la Bibliothèque nationale de France. Le commissariat croisé de l'exposition rassemblait : Anne Devynck (Conservateur en Chef du Patrimoine et Directeur [*sic*] du Musée Toulouse-Lautrec / Albi), Catherine Camboulives (Conservateur du Patrimoine au Musée Granet / Aix-en-Provence), Noëlle Giret (Conservateur en Chef au Département des Arts du Spectacle de la BnF / Paris) et Claudette Joannis (Conservateur en Chef du Patrimoine au Département des Arts du Spectacle de la BnF / Paris). Cette exposition temporaire a donné lieu à la parution d'un catalogue (FAVIER & CACHIN (dir.) 1994).

¹⁴⁴ Étiquette que relève par exemple un article non signé du quotidien *Le Monde* en ligne (cf. BRASSENS-LE M. 2017).

Exemple célèbre, Yvette GUILBERT présente, par son triple visage de vedette de la chanson, de professeure d'interprétation et d'autrice, un grand intérêt pour le chercheur dans l'exploration des contours de l'objet chanson. Elle aborde dans son ouvrage *L'Art de chanter une chanson* (GUILBERT 1928)¹⁴⁵ sa pratique d'interprète de chansons tout au long des trois parties qui le composent : « LA TECHNIQUE », « LES TEXTES » et « L'ESPRIT ARTISTE », en prenant des exemples précis d'élaboration de son interprétation de telle ou telle chanson. Ce témoignage de première main d'une praticienne faisant l'effort d'un retour réflexif sur son art, sa pratique, est précieux¹⁴⁶.

Nous pourrions trouver un échantillon de la seconde espèce de discours – les travaux de chercheurs se penchant sur les grandes figures de la chanson – dans un essai de Catherine DUTHEIL PESSIN (2004), sous-titré « Sociologie d'un genre », qui explore le régime vocal, gestuel, corporel particulier du répertoire de « *La chanson réaliste* » à travers des figures illustres de ce *genre* : Aristide Bruant, Eugénie Buffet, Yvette Guilbert, Francis Carco, Fréhel, Damia et Piaf. Se démarquant d'une entreprise laudative de ces figures célèbres, la démarche analytique ici déployée repère, dans la période d'un siècle d'existence de la variété « chanson réaliste », invariants, différences d'un(e) artiste à l'autre et évolution.

Comme le montre le grand nombre d'éditions d'ouvrages reproduisant des affiches de concerts et portraits d'artistes et le développement plus récent d'expositions (à la Bibliothèque nationale de France notamment : les expositions *Yvette Guilbert – Diseuse fin de siècle* en 1995 ou *Les disques Vogue* en 2011, par exemple), l'importance des représentations visuelles pour la construction des figures de la chanson est aujourd'hui étudiée. Deux chapitres¹⁴⁷ du livre de LETERRIER sur Béranger répertorient et étudient les images et représentations et du chansonnier lui-même et des éléments narratifs de ses

¹⁴⁵ Cf. *infra* : p. 298 & sq.

¹⁴⁶ Cf. *infra* : Partie III, p. 272 & sq. Les premiers mots du livre, juste après la dédicace (« À Madame Dussane / Sociétaire de la Comédie française / en / toute affectueuse amitié / Y. G. ») établissent d'emblée une analogie entre l'art de l'interprète dramatique et celui de l'interprète de chansons (appartenant à une sous-catégorie « diseuse ») : « CHAPITRE PREMIER / MON ART / TECHNIQUE VOCALE PARTICULIÈRE Pour la comédienne, comme pour la diseuse de chansons, la technique est la même. La science du bien dire, du beau parler demande les mêmes soins, les mêmes études. »

¹⁴⁷ Les chapitres VI et VII (LETERRIER 2013 : 113-160).

œuvres, rappelant qu'à côté des images religieuses et des effigies de Napoléon (sur papier ou sur des objets usuels comme des assiettes), les représentations de Béranger faisaient partie de l'univers iconographique des intérieurs des ouvriers (notamment parisiens) et des « bourgeois progressistes » (LETERRIER 2013 : 114-115), comme le montre la description de la chambre où s'installent les parents de Nana qui vient de naître, dans *L'Assommoir* d'Émile ZOLA :

Coupeau avait orné les murs de son mieux, en se promettant des embellissements : une haute gravure représentant un maréchal de France, caracolant avec son bâton à la main, entre un canon et un tas de boulets, tenait lieu de glace ; au-dessus de la commode, les photographies de la famille étaient rangées sur deux lignes, à droite et à gauche d'un ancien bénitier de porcelaine dorée, dans lequel on mettait les allumettes ; sur la corniche de l'armoire, un buste de Pascal faisait pendant à un buste de Béranger, l'un grave, l'autre souriant, près du coucou, dont ils semblaient écouter le tic-tac. C'était vraiment une belle chambre. (ZOLA 1877 : 123)

De même, les affiches de publicité de ses concerts et spectacles, les dessins, lithographies et planches (et notamment la célèbre *Suite anglaise* d'Henri de Toulouse-Lautrec, la représentant vue de la coulisse), jusqu'à son visage sculpté, au-dessus de la porte d'entrée et juste sous le balcon de L'Hôtel Guilbert de style Art nouveau¹⁴⁸, de nombreuses représentations d'Yvette Guilbert ont accompagné l'ascension de sa notoriété et ont grandement contribué à sa popularité. Le siècle qui allait suivre n'a fait qu'accentuer cette mise en *vedette*¹⁴⁹ des chanteurs et des chanteuses, sur tous les supports en vogue.

b. Époques

Les auteurs territorialisent chronologiquement la chanson (DUMERSAN & SÉGUR 1866 [1843] ; [DAVENSON] MARROU 1977 [1944] ; BARBIER VERNILLAT 1956-1961 ; CALVET 1985 ; DILLAZ 1991 ; DUNETON 1998 ; DILLAZ 2005, et tant d'autres). Lorsque Georges Henri RIVIÈRE¹⁵⁰ esquisse une

¹⁴⁸ De l'architecte Xavier Schoellkopf, au 23 bis du boulevard Berthier.

¹⁴⁹ Le mot « vedette » a été construit sur la racine *vid-*, du latin « video, videre » : *voir*.

¹⁵⁰ Cf. *infra* : Partie II, Chapitre 2, Section B. (« Les objets issus de la tradition : le musée des ATP et la mission de folklore en Basse-Bretagne 1939 ») et Section C. (« Objets urbains et music-hall : le Musée imaginaire de la Chanson ») : p. 186 & sq.

vue très synthétique de l'histoire de la chanson, il découpe le temps en grandes périodes (en lien avec le type d'arrondissement) : émergence des chansons écrites « au Moyen-âge » ; « premier grand tournant » avec l'invention de l'imprimerie ; second tournant « avec les grandes transformations sociales, à partir de la monarchie de juillet » et l'apparition des *petits-formats* ; le troisième grand tournant, « à la fin de la première guerre mondiale », avec l'apparition du phonographe ; puis ce sont « la radio et la télévision » qui inaugurent la nouvelle période marquée par « l'émancipation socio-culturelle des jeunes » (RIVIÈRE 1965 : 1-3)¹⁵¹.

Comme le note CHEYRONNAUD à propos du cadrage historique et contextuel de l'étiquette « music-hall » effectué par des notices dictionnairiques, de tels découpages dans le continuum temporel sont opérés après coup, a posteriori, ce qui crée les conditions d'émergence d'un biais : la tentation d'une perspective téléologique, voire finaliste.

Les auteurs connaissent par avance l'évolution et la direction de l'objet – un objet ferme dans ses contours et continu – qu'ils inscrivent sous l'étiquette « Music-hall ».
(CHEYRONNAUD 2013 : 175)

Il n'en demeure pas moins que ces entreprises de délimitations temporelles-historiques participent pleinement de la constitution de l'objet chanson. Une approche qui « synthétise des connaissances disséminées, puise à des sources disparates », y compris la façon qu'ont « des acteurs familiers de la "vie musicale", professionnels praticiens et "théoriciens" [...] ou encore amateurs ordinaires, de situer globalement telle ou telle occurrence musicale » (*Ibid.* : 171-172). Aussi peut-on avancer quelques hypothèses sur la délimitation de phases de l'histoire d'un objet ou d'un champ. Concernant le genre « Music-hall », quatre époques sont schématisées par CHEYRONNAUD :

1°) « approximativement de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 » : émancipation progressive d'une « formule music-hall » fondée sur une configuration « spectacle varié » (*Ibid.* : 176) ;

¹⁵¹ Cf. également *infra* : p. 268.

2°) des années 1930 aux années 1950 règne « un certain formalisme de la profusion », avec « amplification des moyens » et « primauté [donnée] au *spectaculum* » (*Ibid.* : 172), accompagné par un questionnement réflexif et critique sur le genre « music-hall » ;

3°) une « période de transition » (de la Libération à la fin des années 1950) où s'élabore un discours, un « Grand Récit » appuyé sur les témoignages de l'entre-deux-guerres ;

4°) un « mouvement mémorialiste » (années 1960) qui thématise dans et par un discours rétrospectif la disparition du genre au présent ;

5°) enfin, les années 1970, qui écrivent « sous la forme d'une célébration historiographique, "L'histoire illustrée du music-hall" » (*Ibid.* : 176), instruisant ainsi « un patrimoine du music-hall » (*Ibid.* 189).

L'attention portée sur le plan de l'occurrence située temporellement permet le repérage de « tournants » dans l'évolution des phénomènes chansonniers, érigés en repères qui deviennent autant de prises sur l'objet appropriables par tous. Charge au chercheur de ne pas prendre ces jalons pour des seuils nets et de bien observer les continuités et d'appréhender les transformations progressives dans leur lenteur. L'événement de la création de la SACEM est à cet égard éclairant : il est indéniable qu'à partir de 1851, musiciens, auteurs et éditeurs de chansons commencent à toucher des droits, ce qui amorce une transformation dans les pratiques d'écriture de chansons, notamment la systématisation de l'*individualisation*, c'est-à-dire le fait qu'une chanson ait son texte et sa musique propres (par opposition à l'écriture sur timbre, régime de production chansonnaire dans lequel plusieurs chansons partagent la même mélodie¹⁵²). Mais les auteurs des différents avatars du Caveau et ceux des goguettes n'ont pas cessé brusquement d'écrire de nouvelles chansons sur les coupes des airs trouvés dans la *Clé du Caveau* : jusqu'au tournant du siècle (puis à nouveau tout au long de la Première Guerre mondiale, pour l'élaboration des chansons de poilus), de nombreuses chansons sur timbre

¹⁵² Cf. *supra* : Chapitre 2, Section A, p. 50 & sq.

s'écrivent encore, tandis qu'effectivement, les chansons avec « musique originale » se multiplient, puis deviennent majoritaires dans la production, pour finir par dominer la production chansonnière.

Chapitre 3. La montée en généralité

Ce chapitre venant clore la première partie est consacré au travail de catégorisation, savant ou pratique, opéré sous le terme de « chanson ». L'objet ayant été identifié précédemment comme format, efficace (affective, politique, sociale, etc.) et occurrence située, on s'intéresse à présent aux montées en généralité qui, partant nécessairement des niveaux d'instance précédents, s'attachent à exemplifier – c'est-à-dire, à faire appartenir de tels objets à – une entité générique, de type « LA » chanson. Une « mise en genre », en quelque sorte. La notion de catégorisation, elle-même complexe (QUÉRÉ 1994a), est ici utilisée au sens basique de classe d'appartenance. En somme, comment juge-t-on de l'appartenance d'une occurrence située comme évoquée précédemment, à la classe générique, englobante ou totalisante : « LA-chanson » ? Sur quoi se décide l'appartenance ? Sur quoi se fondent les rassemblements ou les regroupements d'occurrences situées ? Qu'est-ce qui permet de poser ces rassemblements sous un même terme de « chanson », quels présupposés président à l'installation de la catégorie ? Mais encore : quels exemplaires, quels indices originels chargés d'« exemplariser » (la question de modèles d'origine, si l'on veut), permettent de dresser ou d'aménager des contours à cette classe totalisante ? Quels éléments descriptifs permettent ainsi de réaliser la catégorie générique de « chanson » au point de la déterminer et de la camper, précédée de l'article féminin défini « LA »¹⁵³. Parmi ces éléments descriptifs (à titre d'exemple) : formules métriques, strophiques, refrains, dynamique ou *allant* de vections mélodiques, rythmiques, alacrité, simplicité ou « légèreté » de contenu sémantique, familiarités d'usages, pratiques collectives, etc. ? Il ne

¹⁵³ On pourrait établir un parallèle entre *LA-chanson* et « *La femme* » selon Jacques LACAN : « *La femme*, ça ne peut s'écrire qu'à barrer *La*. Il n'y a pas *La femme*, article défini pour désigner l'universel. Il n'y a pas *La femme* puisque – j'ai déjà risqué le terme, et pourquoi y regarderais-je à deux fois ? – de son essence, elle n'est pas toute. » (LACAN 1999 [1972-1973] : 93). On pourrait poursuivre l'exploration de cette affirmation « Il n'y a pas *La femme* », en suivant la piste de l'objet *a*, qui « n'est rien d'autre que fantasme » (*Ibid.* : 102) : *la-femme* serait un *fantasme* (d'homme), à distinguer « des » femmes, bien réelles dans leur multiplicité et différences. Loin de toute objectivité scientifique, *La-chanson*, construction idéologique, exclut une grande part des répertoires chansonniers : ici les chansons populaires *urbaines* (corrompues par la ville, non authentiquement françaises, existant loin de la vraie vie et de la nature et de la religion), là les chansons *commerciales* (putassières et dégénérées), etc.

s'agit pas tant de répondre directement à ces questionnements, mais de s'interroger sur le mode d'existence de cette classe générique, comme la présupposent tant d'« histoires de la chanson », tant d'entrées dictionnairiques (*cf. supra* p. 32 & *sq.*). Il y aurait ainsi des propriétés définitoires qui existeraient en tout temps ou depuis toujours et qui viendraient éventuellement s'actualiser en certaines occasions, à certaines périodes, sous la pression de certains événements ? « La-chanson-des-origines-à-nos-jours » : quelle continuité d'enchaînement, par exemple d'une période à une autre, permettrait ainsi de justifier d'une vue totalisante, englobante ?

Section A. Le découpage en catégories englobantes

L'éclatement des pratiques conduit *chanson* à désigner à la fois une forme chantée, virtuellement vocalisée ou mise en musique, par métonymie, la ligne mélodique même ou la partition, une forme épique ou courtoise, selon la vision des médiévistes romantiques ou une pièce de vers sans musique. *Chanson* est aussi une baliverne ou rengaine, une leçon, le bruit harmonieux des animaux, plus fréquemment celui des oiseaux mais aussi du ruisseau ou du vent, et une parole. (SURMONT 2010 : 7)

Ce constat de lexicographe introduit à la complexité que cache le substantif apparemment anodin de « chanson ». C'est par la prédication adjectivale qui vient le spécifier que s'engendre un foisonnement catégoriel tous azimuts. Ainsi, une multiplicité de genres (ou parfois de « styles », terme qui apparaît comme synonyme dans la langue courante des journalistes) est souvent proposée en matière de musique populaire chantée. Le genre *chanson traditionnelle*, la *chanson réaliste*, les genres *chanson française*, *chanson rive gauche*, *chansons d'aube*¹⁵⁴, la *chanson à boire*, les genres *chansons chatnoiresques*, *scies*

¹⁵⁴ Genre lyrique de la poésie provençale des XII^e et XIII^e siècles.

*de café-concert, chanson idiote*¹⁵⁵, *chansons formalistes*¹⁵⁶, *chanson poétique*¹⁵⁷, *yéyé*, *le rock, rap...* la liste des innombrables genres de la chanson est proprement *in-finie*, de nouvelles catégories émergeant à chaque décennie, notamment parmi les critiques tenant les rubriques « musique » des médias et de la presse, spécialisées ou généralistes.

L'examen de cette grande variété de genres des musiques populaires chantées commence par une interrogation approfondie à porter sur les critères de délimitation des différents genres, car d'emblée, les démarcations entre les uns et les autres apparaissent floues et contestables. Pour ne prendre qu'un exemple, *Tu sens la menthe (Pétronille)* appartient à la fois au genre « chansons idiotes » et au genre « scies de café-concert », alors que *Mirza* et *Le Youki*¹⁵⁸ appartiennent au genre « chansons idiotes », mais ne sont pas des « scies de café-concert ». Cette incohérence de répartition est due au croisement de critères disparates, qui n'appartiennent pas au même système de délimitation. Sans entrer dans un exposé trop long et fastidieux, nous pouvons inférer que l'un des paramètres, et sans doute le plus déterminant, qui a permis de tracer le périmètre du genre « chansons idiotes » est un critère de *fonctionnement textuel* de type sémiologique, tandis que le genre « scies de café-concert » semble reposer exclusivement sur le *lieu* d'émergence – ici, les cafés-concerts –, croisant également un créneau temporel – prémices aux environs des années 1830 et extinction globale (quelques exceptions survivront plus longtemps)¹⁵⁹ à la Première Guerre mondiale –, coordonnées mobilisées pour tenter de définir un contexte spatio-temporel.

¹⁵⁵ Par exemple : *Tu sens la menthe (Pétronille)* (auteurs : Eugène Joullot-Félix Mortreuil / compositeur : Charles Borel-Clerc, 1906, Éd. Eugène Joullot-Joseph Émile ; créateur : Dranem) ou *Mirza* (auteur-compositeur-interprète : Nino Ferrer, 1965, Éd. Beuscher Arpège) ou *Le Youki* (auteur-interprète : Richard Gotainer / compositeur : Claude Engel [Alvin Cambrian], 1984, Éd. Gatkess Productions).

¹⁵⁶ Catégorie consolidée par Mikhail SAVTCHENKO (2015) : le genre « chansons formalistes » regroupe les chansons françaises dont les paroles semblent se fonder sur les jeux linguistiques (calembours, allitérations) et autres procédés rhétoriques ou ludiques (pastiches, parodies) et qui mettent en œuvre une intertextualité riche (Gainsbourg, Ferrer, Lapointe).

¹⁵⁷ Genre étudié par POUPART (1988) notamment.

¹⁵⁸ Cf. *supra* : note 155, p. 88.

¹⁵⁹ Pour une brève histoire du Café-concert, voir par exemple : CHAUVEAU (2009 : 35-54 & 58-66).

Les critères desdits « genres », qui sont eux-mêmes indénombrables, relèvent de contextes tellement variés en termes de temporalité (époques différentes), de discours (journalistique-critique, communiquant-médiatique, discussions de comptoir, académique, intra-professionnel ou intra-corporation, etc.) et d'échelles d'évaluation et d'idéologies que les dégager d'un inventaire exhaustif générique ne relève pas de la présente recherche.

Le lien entre le mot¹⁶⁰ et l'objet (entre le signe et le référent, dirait SAUSSURE) est plus que problématique : *chanson* réfère à un ensemble de types d'objets, de formes, de styles, de situations, d'objets tangibles (partition, page dans un carnet de chant, 45-tours, etc.), particulièrement hétérogène, à tel point que ce signifiant joue comme écran qui masque et brouille bien plus qu'il n'ordonne. Rien de commun dans l'hétérogénéité des objets ne semble justifier qu'on les associe ni qu'on les rassemble sous la même bannière lexicale¹⁶¹ :

toute classification est utopique puisque l'objet-chanson est mouvant sur le plan des registres, de la métrique, des processus de diffusion et de transmission et que, en conséquence, la relation univoque entre l'objet-chanson et le terme le désignant est une construction abstraite qui se coupe de cette fluctuation phénoménale. (SURMONT 2010 : 7)

Les découpages opérés par l'appellation « chanson », dans la grande disparité des contextes où elle est employée, instaurent des classifications nombreuses et non superposables. Les tentatives successives et diverses de classification obéissent elles-mêmes à des logiques différentes et échouent ainsi à constituer une cohérence globale. Le kaléidoscope d'objets hétéroclites désignés par « chanson(s) » suivie d'un qualificatif ou d'un complément du nom (populaires, des rues, sociales, politiques, etc.) ou par des termes s'y rattachant (complaintes, vaudevilles, berceuses, noëls, chants de travail, hymnes de la Révolution) donne une image fractionnée et mouvante : illisible.

Ces classes ou catégories fonctionnent tantôt sur des critères formels (ici littéraires ou là, musicaux, rythmiques, métriques), tantôt sur des descriptions d'usages locaux attestés ou d'utilisations pratiques individuelles ou collectives, tantôt sur des événements contextuels ou circonstanciels, tantôt sur un contenu sémantique ou une thématique. Bref, [...] bien des constructions qui instruisent « LA » chanson comme catégorie générique traversant le temps peuvent non

¹⁶⁰ Cf. *supra* : page 32 & sq.

¹⁶¹ Constat qui fait aussi l'objet d'une synthèse éclairante de CHEYRONNAUD (2012a : 3).

seulement sacrifier la logique à la facilité, mais aussi rendre vulnérable leur discours de généralisation. (CHEYRONNAUD 2012a : 4)

Un prédicat est souvent considéré comme plus propre à uniformiser et généraliser une catégorie « chanson », à tel point qu'il est même souvent non exprimé, sous-entendu, comme s'il jouait avec le substantif en relation pléonastique : « populaire ». Les sources dictionnairiques tendent même à l'instituer en désignation de la nature même de *LA-chanson*, de son *essence* prétendue.

a. Un art populaire : quel peuple ? quel populaire ?

Le caractère *populaire*, souvent évoqué comme trait définitoire de la chanson¹⁶², en tant qu'il s'oppose au caractère *savant* d'autres productions de l'esprit¹⁶³, cache plusieurs enjeux : les questions soulevées par l'oralité¹⁶⁴, les enjeux du terme « populaire », de la conception du peuple, du couple notionnel populaire/savant¹⁶⁵. L'examen de la discipline « chanson » et du statut de ses productions sous l'angle de l'art populaire amène à croiser régulièrement les discours de la recherche (en littérature, musicologie, histoire de l'art, notamment) sur l'art populaire (et la musique populaire chantée en particulier) et ainsi à étudier les points de vue qu'ils ont construits sur l'objet. Une approche comparative entre la France et le Royaume-Uni en matière d'études sociologiques des musiques populaires (DAUNCEY & LE GUERN 2011) aboutit au constat que la recherche française a longtemps répugné à aborder ces objets :

Dauncey and Le Guern lay down a key argument of the volume which is that the status of popular music has been greatly influenced by discourses about popular music, and that these discourses have been very different in France and in the UK. Simon Frith reinforces this point by arguing that popular music is inseparable

¹⁶² « On appelle *chansons spirituelles* celles qui se font sur des matières pieuses. *Chansons à boire*, ou *Chansons Bachiques*, celles qui se font pour se réjouir à la table, et se provoquer à boire. *Chansons à danser*, celles qu'on chante quand plusieurs personnes dansent en rond. *Vaudevilles* ou *chansons du Pont-Neuf*, les chansons communes qui se chantent parmi le peuple avec grande facilité et sans art. » (FURETIÈRE 1690, *ca* 360 [art. « Chanson »])

¹⁶³ Cf. *infra*, p. 93-97.

¹⁶⁴ Cf. *supra* : Partie I, Chapitre 2, Section B-b « L'écrit, l'oral, le sonore », p. 69 & *sq.*

¹⁶⁵ Cf. *infra*, p. 93 & *sq.*

from the narrative models used to evaluate it [...]. A recurrent feature in this volume is France's very cautious approach to popular music, and the reluctance by many disciplines to engage seriously with the subject.

(CORDIER 2012 : 122-123) ¹⁶⁶

Le désintérêt qui fut longtemps celui de disciplines « classiques » de l'université (études littéraires, musicologie, même histoire à l'exception des chansons comme documents) à l'égard de la « chanson » – au sens large de ce que nous pourrions appeler à ce stade de notre étude les *musiques populaires chantées* – en France participe en effet de la construction du regard plus général sur l'objet lui-même, qui semble osciller entre condescendance affectueuse ou amusée et mépris. Néanmoins, le XIX^e siècle français a élaboré des généralisations :

ce que l'on appelle « chanson populaire » est elle-même une catégorie construite, une invention pas plus « naturelle » que celle de culture populaire [note 5 : Historiens et sociologues ont insisté sur cette dimension savante, en particulier en France dans les années 1970 ; cf. par exemple, [...] Certeau [...] 1974 ; [...] Grignon [...], Passeron [...] 1989.] (CHEYRONNAUD 2012a : 5)

Et il s'agit d'élaboration d'une « catégorie savante ». L'appellation chanson populaire et, plus généralement, la notion de culture populaire présupposent une vision du peuple.

Or l'image du peuple est une image brouillée, complexe et ambivalente, et le terme même de peuple est susceptible d'interprétations diverses : selon qu'il recouvre une entité nationale, ethnique, sociale ou politique, il génère des systèmes de représentation hétérogènes, souvent difficilement conciliables, voire antagonistes. (MILLOT & al. 2005 : 8)

Le XIX^e siècle est déterminant pour déplier la notion de culture populaire dans son lien à l'idée de peuple en France. En effet,

Le XIX^e siècle est tout entier traversé et travaillé par la question du Peuple, de sa nature sociale, de sa fonction historique et de son rôle politique, ce qui a pour conséquence une attention nouvelle portée à sa parole et à ses capacités d'expression. (*Ibid.* : 7)

¹⁶⁶ La thèse principale de l'ouvrage de Dauncey et Le Guern est que le statut de la musique populaire dépend en grande part de l'influence des discours sur la musique populaire, et que ces discours ont été et sont encore très différents en France et au Royaume-Uni. Simon Frith renforce cette idée en soutenant que la musique populaire est indissociable des modèles narratifs utilisés pour l'évaluer [...]. Un élément récurrent traverse l'ouvrage : la grande circonspection avec laquelle la France aborde la musique populaire, et la répugnance de beaucoup de disciplines à se saisir sérieusement du sujet. (Je traduis)

On retrouve la complexité sur laquelle butaient certaines définitions encyclopédiques en raison de l'impératif de synthèse et de concision qui présidaient à leur rédaction¹⁶⁷. Dans l'agrégation plus ou moins consciente qui s'opère entre les différents champs conceptuels construisant une entité « peuple », s'élabore un mythe du peuple, qui varie selon les époques et les contextes – mythe dynamique et plastique où s'exerce un jeu de forces diverses. Pour cerner cette entité plurielle et mouvante qui sous-tend les définitions mêmes de culture populaire, arts populaires, musique(s) populaire(s), le recours au point de vue de l'histoire des mentalités et des sentiments (ou de l'histoire culturelle) sur ce siècle charnière est fertile.

Cette tension idéologique qui travaille le mythe du peuple au XIX^e siècle tend généralement à s'exprimer sur un mode binaire : on oppose le plus souvent le peuple des champs au peuple des villes, le paysan à l'ouvrier, le *bon peuple* sobre et travailleur, attaché à ses traditions ancestrales, à la *populace* émeutière ou criminelle [...]. Mais les années 1830-1850 voient émerger une autre représentation du peuple [...] [:] l'artisan [...].
(*Ibid.* : 9)

L'image du peuple, composite, est fondée à la fois sur une certaine réalité sociologiquement constatable – une très importante population paysanne, enclavée dans des territoires mal reliés entre eux, une classe ouvrière en pleine expansion confrontée aux bouleversements des modes de production et d'organisation du travail, et une population citadine, croissante, qui « a pris conscience de l'enjeu que pouvait représenter l'instruction élémentaire » (*Ibid.*) – et sur des représentations idéologiques (dépendant notamment de facteurs sociologiques) fantasmant le peuple. Cette image composite et diffractée du peuple est à l'œuvre dans les opérations de sélection (*i.e.* de choix et d'exclusion) qui président à la constitution des corpus, anthologies à visée patrimonialisante et/ou éducative¹⁶⁸.

La notion de *littérature populaire* est encore plus floue et plus ambivalente que la notion de peuple.
(MILLOT & al. 2005 : 10)

¹⁶⁷ Cf. *supra* : p. 38 & sq. (Partie I, Chapitre 1, Section B).

¹⁶⁸ Cf. *infra*, p. 127 (Partie II, Chapitre 1 : «

La fabrique des corpus »).

Ainsi, à la tripartition définitoire de « chanson » de KLEIN (CALVET & *al.* 1985 : 639)¹⁶⁹ – folklore / expression d'un groupe social / produit –, schématique mais opérante pour le xx^e siècle, vient se superposer un feuilletage rendant compte de la question de la littérature populaire¹⁷⁰ au siècle précédent. Elle recouvre à la fois :

une littérature destinée au peuple (ce qui sous-entend conjointement un projet idéologique – parler au peuple – et des considérations économiques – produire une littérature de grande consommation) ; [...] une littérature qui prend le peuple comme objet narratif [...] ; et enfin une littérature d'*expression* populaire, qui a le peuple [...] comme destinataire [...].
(*Ibid.*)

Élaboration savante, la catégorie chanson [populaire] – l'adjectif parfois sous-entendu tant il apparaît comme formant pléonasme avec le nom – fait partie des systèmes de représentation de la sphère culturelle et artistique souvent fortement hiérarchisés.

b. L'opposition savant / populaire

Ainsi considérée comme relevant d'un *populaire* soit naïf, soit menaçant, la « chanson » apparaît couramment comme une pratique culturelle située aux antipodes du *savant*, qu'on retrouve, d'une part dans les discours *savants* de la recherche autorisée quand elle se penche sur les cultures populaires, d'autre part dans les productions artistiques *savantes* – celles des musiques « classique », « lyrique », « contemporaine », « baroque », ou de la poésie, etc. Parmi d'autres sciences humaines qui, ainsi que le déplorait ZUMTHOR (1987)¹⁷¹, passent en France largement à côté de cet objet par un tropisme qui, pour être interrogé depuis les années 1960, reste puissant (graphocentrisme, préjugés de classe, etc.), la sociologie nous apporte quelques lumières dans l'examen des *a priori* sur l'objet et sur son caractère « populaire » :

Pour l'intelligentsia [...], la chanson relève du frivole, et aussi du vulgaire. Double raison pour ignorer l'univers de la chanson. Sur la notion de vulgaire se fixe une

¹⁶⁹ Cf. *supra*, p. 37.

¹⁷⁰ À laquelle ressortit partiellement la chanson. Si elle entretient des liens étroits avec d'autres entités composant ladite littérature populaire (Cf. DUTHEIL PESSIN 2004, sur ce que la chanson réaliste doit au roman naturaliste), « poésie et chanson ne jouaient pas nécessairement le même rôle » (MILLOT & *al.* 2005 : 19).

¹⁷¹ Cf. *supra*, p. 70 (Partie I. Chapitre 2, Section B-b.).

grande agressivité (nécessaire pour exalter le concept de l'élite). Et on se borne presque toujours à condamner plutôt que d'analyser, selon le processus psychoaffectif courant : « *Ce qu'on méprise ne mérite pas d'être étudié ou pensé* ».

Ainsi en est-il dans notre pays, intellectuellement fort et fier de sa tradition vivante d'humanités, à l'égard de tout ce qui émane de la « culture de masse », et particulièrement de ce qui, dans la culture de masse, semble le plus insignifiant, le plus frivole : la chanson.

Cependant, il y a dans les zones de l'intelligentsia où l'on se préoccupe d'éducation populaire un mouvement vers la chanson. Mouvement qui tend à reconnaître la chanson comme un art, comme porteuse de richesses humaines et esthétiques. (MORIN 1965 : 1)¹⁷²

L'attitude de l'« intelligentsia » (notion qui agglomère peut-être un peu trop rapidement classes dominantes et groupe dépositaire et détenteur de la culture dominante¹⁷³), situe également la problématique du caractère « populaire » de la chanson sur le terrain des rapports entre *culture savante*-dominante et *culture populaire*-dominée.

Un ouvrage bien postérieur à cet article d'Edgar MORIN, identifie, sous la forme d'un essai dialogique (GRIGNON & PASSERON 1989 : 12¹⁷⁴, dans l'« Avant-propos »), trois écueils méthodologiques, ou plutôt trois stades épistémologiques à dépasser, pour tout chercheur (notamment sociologue) étudiant une culture « populaire » :

- *L'ethnocentrisme de classe*, qui ne permet pas même d'identifier une culture populaire comme « culture » à part entière, appliquant au regard du chercheur (appartenant à la classe dominante d'une société) sur le populaire, ce que Claude LÉVI-STRAUSS décrit comme le « point de vue naïf » des individus d'une culture sur une culture éloignée, très différente : « Cette attitude de pensée, au nom de laquelle on rejette les « sauvages » (ou ceux qu'on choisit de considérer comme tels) hors de l'humanité [...] »¹⁷⁵.
- *Le relativisme culturel*, « premier acte de justice descriptive, qui consiste à créditer les cultures populaires du droit d'avoir leur sens propre. Son opération

¹⁷² Repris dans MORIN (1994 : 303), au chapitre intitulé « L'industrie de la chanson ».

¹⁷³ Cf. GRIGNON & PASSERON 1989.

¹⁷⁴ Trace retravaillée d'un « séminaire sur la sociologie des cultures populaires donné à l'École des hautes études en sciences sociales en 1982 ».

¹⁷⁵ LÉVI-STRAUSS 1982 : 20-21.

- irremplaçable, c'est de les prendre au sérieux en tant que cultures [...] »¹⁷⁶. Son affirmation catégorique de l'autonomie absolue de la culture populaire nous expose au risque méthodologique du glissement vers le populisme, qui va nier toute influence du rapport de force entre culture dominante légitime et culture dominée.
- La *théorie de la légitimité culturelle*, « [...] puisant le principe de ses descriptions dans le *réalisme sociologique* qui interdit de mettre sous le boisseau les rapports de force, les lois de l'interaction inégale liant entre elles les classes d'une même société »¹⁷⁷. En se focalisant sur « les effets du rapport de domination qui, dans une société de classes, organisent [l']ordre [symbolique] en "ordre culturel légitime", [le réalisme sociologique] présente le danger d'une dérive vers le misérabilisme, qui en viendrait à considérer une culture populaire comme une sous-culture, caractérisée par le déficit, le handicap »¹⁷⁸. La tentation misérabiliste visée ici semble bien être représentée par Pierre BOURDIEU dans *La Distinction* en 1979 :

Ceux qui croient en l'existence d'une « culture populaire », véritable alliance de mots à travers laquelle on impose, qu'on le veuille ou non, la définition dominante de la culture, doivent s'attendre à ne trouver, s'ils vont y voir, que les fragments épars d'une culture savante plus ou moins ancienne [...] sélectionnés et réinterprétés évidemment en fonction des principes fondamentaux de l'habitus de classe et intégrés dans la vision unitaire du monde qu'il engendre, et non la contre-culture qu'ils appellent, culture réellement dressée contre la culture dominante, sciemment revendiquée comme symbole de statut ou profession d'existence séparée. (BOURDIEU 1979 : 459)¹⁷⁹

A minima, pour appréhender l'objet – les chansons – en tant qu'élément appartenant à un ensemble de faits structurés en un système en mouvement, avec ses rigidités et ses souplesses – la *culture populaire* – et en repérer les contours, il importe d'éviter ces trois pièges de l'ethnocentrisme de classe, du populisme et du misérabilisme. Pour ce faire, il conviendrait d'aborder les chansons comme des œuvres (1) produites à l'intérieur d'une *culture* (populaire) digne d'intérêt, (2) sans chercher à la survaloriser par une inversion qui la placerait au-dessus de la culture savante (au prétexte qu'elle serait plus authentique,

¹⁷⁶ GRIGNON & PASSERON 1989 : 66.

¹⁷⁷ *Ibid.* : 67.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Cité par Esteban BUCH in : PEDLER & CHEYRONNAUD 2013 : 10. Cf. aussi *infra* : note 239, p. 120.

plus naïve, plus vraie, moins codée, etc.), (3) sans oublier qu'elle se considère comme moins légitime que la culture savante – qu'elle regarde, qu'elle observe, à quoi elle se compare, à la fois pour s'en rapprocher et pour s'en distinguer¹⁸⁰.

Ce qui vient radicalement opérer une distinction entre objets de culture savante et objets de culture populaire relève donc d'un autre ordre que celui d'une classification *descriptive* : celui d'une classification *évaluative* :

Dans nos rapports avec les œuvres d'art, les catégorisations évaluativement motivées sont légion. C'est le cas de la distinction entre le « grand art » et ce qui, selon les contextes, est qualifié d'« art populaire », d'« art de masse », d'« artisanat », de « divertissement », etc. : loin d'être la mise en évidence de propriétés internes des objets, cette catégorisation traduit tout simplement notre attitude envers les objets que nous classons de la sorte. Ces classifications selon le degré de mérite doivent donc être distinguées des classifications descriptives : il s'agit de *classifications évaluatives*. (SCHAEFFER 2000 : 259-260)¹⁸¹

Point d'essence populaire à trouver du côté de la chanson, mais une évaluation dans le cadre d'une hiérarchie – parfois explicite, souvent implicite – entre les arts, à examiner et interroger. Ce constat pourrait s'exposer à travers une formulation tautologique qui

¹⁸⁰ Au niveau structurel (si l'on tente une percée en épaisseur de la surface stylistique de ces deux objets), qu'est-ce qui distingue *Des Müllers Blumen* (*Les fleurs du meunier*), Lied de Schubert du cycle *Die schöne Müllerin* (*La Belle meunière*)¹⁸⁰, enregistré par Dietrich Fischer-Dieskau, et *Bambino*¹⁸⁰, chanson de Jacques Larue et Giuseppe Fucilli, dans un enregistrement avec la voix de Dalida ? Dans les deux cas, on trouve bien : un texte, faisant fonctionner les rouages d'une langue, obéissant à des règles prosodiques, lié à une succession de notes formant une mélodie ; une mélodie et un texte portés par la voix d'un/d'une interprète, ayant des caractéristiques de timbre, de hauteur, de souplesse, etc. spécifiques ; une mélodie et un texte qui sont liés à un cheminement harmonique (succession d'accords), réalisé par des musiciens dans le cadre d'une orchestration (piano seul ou petit orchestre) ; le tout chanté et joué pour un auditoire, présent ou écoutant en différé via un système de diffusion. En revanche, un certain nombre de choix esthétiques vont distinguer *Des Müllers Blumen* (« Am Bach viel kleine Blumen stehn [...] ») de « *Bambino* » (« Les yeux battus / La mine triste et les joues blêmes [...] »), mais somme toute difficiles à décrire objectivement comme *vraiment* distinctifs. Car si l'on s'approche un peu : simplicité de structure, mélodie plutôt conjointe, thématique amoureuse, jeunesse des personnages évoqués, allégresse de la mélodie, arrière-fond mélancolique dans le discours textuel, etc. : les deux exemples ont plus de points communs entre eux qu'avec d'autres objets à l'intérieur des grandes « catégories » dans lesquelles on les range habituellement (respectivement : « musique classique » et « variétés »). Si on les compare, en effet, à d'autres objets de leurs catégories habituellement admises : quelle différence entre *Des Müllers Blumen* et *Ritt der Walküren* (*La chevauchée des Walkyries*) de Wagner¹⁸⁰ ! ou entre *Bambino* et *Que je t'aime* du répertoire de Johnny Hallyday ! Ainsi, si l'on s'en tient à une description *structurelle*, les deux objets ne présentent pas des différences de *nature*, d'*essence*, mais seulement des différences stylistiques de détail (et, en fait, de *situation*). La distinction entre ces deux objets relève d'une classification évaluative dans le cadre d'un présupposé de hiérarchie fortement ancré.

¹⁸¹ In : ROQUE (dir.) 2000 : 255-271.

révélera peut-être l'absurdité de préjugés freinant la recherche : sous-évalué, mésestimé, cet art populaire de la chanson est considéré comme *mineur*.

Catégorie savante construite non sans ethnocentrisme de classe (qui la colore de « commisération culturelle »), la « culture populaire » penche tantôt vers le versant du *populisme*

qui se plairait à voir, par exemple, dans la chanson populaire (traditionnelle) un « art malgré tout » – [...] malgré ses imperfections de type : vers boiteux, rimes déficientes, etc. –, de la part de braves paysans, dépositaires inconscients d'une richesse patrimoniale (CHEYRONNAUD 2012a : 7)

tantôt vers la pente du *misérabilisme*

du côté [...] de la contemporanéité urbaine, celle que – du point de vue de ce qu'implicitement on considérerait comme la « vraie » ou « bonne » chanson – l'on tenait pour vulgaire ou grossière, chansons [...] de cafés-concerts [...], ou cette autre, pernicieuse, des cabarets [...] et de leur esprit de sape. Le misérabilisme en la matière ne parle plus de maladresse ou d'erreur comme le ferait le populisme, mais d'ineptie, de malheur ou de honte. Ou de dégénérescence, quasiment au sens médical du mot. (*Ibid.*)

Ainsi, le questionnement ne se porte plus seulement sur les critères de la catégorisation établie, mais sur la notion même de catégorie. Car croire que l'opération de catégorisation pourrait être une objectivation conceptuelle, de l'ordre de la connaissance, se révèle illusoire. L'action de catégoriser est d'une

procédure réglée d'institution de la réalité objective des faits sociaux et d'accomplissement des activités pratiques. (QUÉRÉ 1994a : 10)

Les catégories sont à appréhender comme processus ; le processus de catégorisation relève moins d'une activité sémantique que d'une activité partagée, incluant le « sens commun » (FRADIN & *al.* 1994) et surtout des éléments de « théories ordinaires » élaborées *par* les praticiens *pour* la pratique (PEDLER & CHEYRONNAUD 2013).

[L'approche de la catégorie] ne se bornerait pas aux opérations de qualification et de prédication, mais chercherait à montrer comment la sélection d'une catégorie gouverne toute une série d'opérations réflexivement engendrées par l'identification catégorielle. (CARDON 1995 : 132)

Section B. La mise en genre

a. Délimitation a minima de l'objet chanson

Après ce tour d'horizon des discours, des facteurs, des présupposés et des rapports de force contribuant à une mise en genre de ce qu'on nomme « chanson », qui aboutit à une vision d'ensemble à la fois foisonnante et déformée, un élagage salutaire de ce qui encombre l'objet doit être opéré pour tenter un tant soit peu de le cerner. Si tout un faisceau d'approches légitimes ou non – des définitions d'usuels les plus sommaires aux histoires de la chanson les plus idolâtres, en passant par un discours institutionnel plus ou moins partial – contribue à mettre en genre « LA » chanson, toute visée scientifique doit tenter de partir d'une définition de l'objet réduite à ces éléments constitutifs, nécessaires et suffisants, et débarrassée des *a priori* connotatifs et des préjugés essentialistes. Voici une définition qui présente cette expression minimale et opérationnelle :

on emploiera spécifiquement l'expression : format *chanson* ou format. Ainsi désignera-t-on par là toute chanson en son immanence propre d'organisation métrico-rythmique, phonique, strophique ou non (la strophe y prend nom de couplet), avec ou sans refrain, et qui emprunte expressément aux ressources d'une cinétique musicale (la direction qu'imprime une dynamique de vecteurs mélodiques et rythmiques) [...]. (CHEYRONNAUD 2008b : 3)

b. Genre mineur ou majeur ?

L'aporie des classifications catégorielles fondées sur des critères de natures si différentes qu'ils forment un enchevêtrement indémêlable, pousse à tourner le regard sur l'activité même de catégorisation, à « entamer une analyse des catégories et des classifications à partir desquelles nous pensons les relations hiérarchiques » entre les disciplines artistiques.

Il est [...] frappant de constater que la hiérarchie qui sous-tend la différence entre majeur et mineur, *high* et *low* est rarement discutée, et encore moins mise en question. (ROQUE G. [dir.] 2000 : 10)¹⁸²

¹⁸² En « Introduction ».

Tout au long des cent trente-trois pages introductives de son ouvrage sur la « chanson populaire »¹⁸³, l'historien Henri-Irénée MARROU oppose sans discontinuer « la chanson populaire » à l'*art* (« art de l'élite », « grand art », « art savant »). Pourtant, au-delà de la tentative de synthèse historique des connaissances sur la chanson populaire, l'auteur de ces pages ne se cache pas d'en faire la défense, voire l'apologie :

il reste à reconnaître la raison essentielle qui explique l'intérêt si fidèlement porté à la chanson populaire par le public cultivé : c'est la valeur propre, la valeur esthétique de ces petites œuvres. Si nous les aimons, c'est avant tout parce qu'elles nous paraissent belles. Ce sont des chefs-d'œuvre, tout simplement [...].
([DAVENSON] MARROU 1977 [1944] : 22)

Il y a là une contradiction apparente¹⁸⁴, dont l'analyse semble assez simple : il existe une

Dichotomie [...] entre plaisir et discours : aux œuvres qui plaisent (et dont il est difficile de parler) s'opposent celles qui sont susceptibles (et dignes) de faire l'objet d'un discours.
(ROQUE 2000 : 16)¹⁸⁵

Ces « petites œuvres » sont aimables, mais on a presque honte de les aimer. MARROU a choisi le masque d'un pseudonyme (« DAVENSON »), sans doute pour plusieurs raisons (notamment par souci de sécurité en contexte de guerre, même si, Français, il était en exil dans un pays neutre et sûr, la Suisse ; notamment aussi parce que cet historien philosophe s'aventurait là sur un terrain d'étude dont il n'était pas un spécialiste légitime), mais il serait difficile de ne pas voir dans ce choix la volonté de ne pas salir sa réputation de chercheur sérieux et reconnu par ses pairs, en se penchant – passionnément pourtant – sur un objet de peu de valeur artistique, selon l'opinion courante du milieu de l'enseignement supérieur français. Voici comment « amour »¹⁸⁶ et condescendance, voire, il faut le dire, un certain mépris de l'objet, s'articulent dans son propos :

D'une façon plus sociologique cette fois que civique, nous avons aimé la chanson parce qu'elle était savoureusement mêlée à la vie populaire. Le lettré moderne souffre du caractère surajouté, secondaire, un peu artificiel, de sa vie artistique : technique apprise, reçue du dehors, lente à être assimilée, réservée à une élite

¹⁸³ Écrit entre 1941 et 1943 en exil en Suisse et publié en 1944, sous le pseudonyme « Henri Davenson » comme dans les rééditions (1946 et 1977).

¹⁸⁴ Cf. [DAVENSON] MARROU 1977 [1944] : 23 : « La chanson populaire est une forme d'art à la fois très haute, par sa valeur, et très humble, par ses exigences pratiques [...] ».

¹⁸⁵ ROQUE Georges, « Introduction », in ROQUE (2000).

¹⁸⁶ L'extrait qui suit appartient au sous-chapitre « Raisons d'aimer la chanson populaire ».

qu'elle isole en même temps qu'elle l'élève. Par contraste nous avons aimé dans le folklore l'exemple d'un art vraiment populaire, fait pour tous, n'exigeant pas d'initiation sévère : expression libre et spontanée de la vie intérieure.

([DAVENSON] MARROU 1977 [1944] : 14)

Ici, le caractère mineur de l'objet-chanson est explicitement lié à son statut d'art « fait pour tous », c'est-à-dire pour les « lettrés » comme pour les autres. C'est un propos tenu sur un « art populaire » entre gens cultivés, lettrés, voire « érudits » (*Ibid.* : 11), qui ont été « élevés » par leur initiation à la haute culture, mais déplorent d'être ainsi isolés dans leur haute sphère, du reste de la population. Ce discours achoppe sur l'écueil du populisme, comme le décrit PASSERON, étudiant l'asymétrie du rapport de domination symbolique :

L'asymétrie des échanges symboliques ne se voit jamais autant que dans le privilège de symétrie dont disposent les dominants, qui peuvent à la fois puiser dans l'indignité culturelle des pratiques dominées le sentiment de leur propre dignité et dignifier en daignant les emprunter les pratiques indignes, redoublant ainsi, par l'exercice de ce *pouvoir de réhabilitation*, la certitude de leur légitimité. Pour dire les choses plus crûment, il n'y a pas lieu de décrire comme regard fasciné par la valeur ou la beauté de la culture populaire ce qui n'est jamais chez les dominants que l'exercice d'un droit de cuissage symbolique.

(GRIGNON & PASSERON 1989 : 61)

DAVENSON semble très exactement situé à cette position :

Je ne dissimulerai pas qu'il est entré dans ce goût un peu d'esthétisme morbide : paradoxalement, cet art, si profondément enraciné dans notre tradition, nous a procuré une curieuse sensation de dépaysement, d'exotisme. Le lettré blasé et un peu décadent, qui se sent las des valeurs raffinées dont il commence à se déprendre, recherche dans la pratique de l'art populaire ce frisson nerveux que donne la rencontre de l'inattendu, du nouveau, en même temps qu'une évasion hors du jardin trop bien ratissé de la haute culture.

([DAVENSON] MARROU 1977 [1944] : 15)

C'est le *topos* de l'homme « de la haute » qui s'encanaille, entre excitation bestiale (« ce frisson nerveux »), curiosité coloniale (« curieuse sensation de dépaysement, d'exotisme » ; « la rencontre de l'inattendu, du nouveau » ; « une évasion hors jardin trop bien ratissé » – *i.e.* le jardin à *la française*) et culpabilité confinant au dégoût de l'autre de basse classe, et de soi se commettant avec cet autre en un mouvement de déclassement (« le lettré blasé et un peu décadent » ; « un peu d'esthétisme morbide »). Il y a quelque

chose de l'*Unheimliche* (FREUD 2001 [1919])¹⁸⁷, à la fois familier et étranger, dans cette quête honteuse d'un exotisme paradoxal de cet art « si profondément enraciné dans notre tradition » – comme si ce mouvement s'apparentait à la levée du *refoulement*. « Exotisme » reviendra encore deux fois dans le premier tiers de cette *Introduction*¹⁸⁸. Notre propos n'est pas ici d'avancer un *argumentum ad personam* à l'encontre de MARROU (qui ne démérite pas dans sa lutte contre les préjugés de « lettrés » vis-à-vis de la chanson populaire, et qui fait montre d'une lucidité et d'une honnêteté personnelle qui seraient plutôt à saluer¹⁸⁹). Il s'agit ici de comprendre qu'il est, malgré sa connaissance de l'objet et malgré lui, pris dans ce que la théorie de la légitimité culturelle nomme le *dominomorphisme* (ainsi que le *dominocentrisme*)¹⁹⁰ :

Dans la mesure où l'on essaie de saisir ce qui se passe du côté et dans l'esprit des dominés par analogie avec ce qui se passe du côté et dans la tête des dominants, on risque effectivement [...], non seulement de mettre l'accent sur les

¹⁸⁷ Notion qu'on traduit en français par l'expression « inquiétante étrangeté » : „wenn dies wirklich die geheime Natur des Unheimlichen ist, so verstehen wir, dass des Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergeben lässt, den dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm ur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“ / *si là est réellement la nature secrète de l'étrangement inquiétant, nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le Heimlich [familier, rassurant] en son contraire, le Unheimlich [étrange, inquiétant], puisque ce Unheimlich n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement* (FREUD 2001 [1919] : 98-99).

¹⁸⁸ Sous sa forme adjectivale, trois pages plus loin ([DAVENSON] MARROU 1977 [1944] : 18, « Sous son aspect musical, la chanson populaire n'a pas moins d'intérêt, au point de vue technique, pour l'amateur cultivé. Il y trouve aussi du nouveau, de l'inattendu. Toutes les mélodies, sans doute, ne présentent pas de traits exotiques : elles sont bien courtes en général pour que leur plan [...] puisse nous retenir [...]. »), et sous la même forme substantive trente pages plus tard (*ibid.* : 45, où l'impression d'*Unheimliche* se précise : « Nous [...] n'aurons aucune difficulté à reconnaître qu'une bonne part des chansons qui nous firent, ou nous font encore, cette impression d'exotisme caractéristique que nous appelons "populaire", ne sont nullement issues du peuple même, mais représentent des créations d'origine artistique que le peuple nous rend après les avoir empruntées, [...] que la tradition orale nous restitue plus ou moins déformées, transformées [...]. ») (Je souligne).

¹⁸⁹ Il dénonce cette attitude populiste chez d'autres, coupables à ses yeux de *romantisme* : d'abord il déplore le critère implicite et quasi-inconscient appliqué par des « spécialistes » dans leur collectage de chansons populaires, qui retenaient « seulement ce qui leur paraissaient "authentiquement" populaire » (*Id.* : 26), puis il rejette une conception appartenant à l'idéologie romantique allemande (*ibid.* : 30) : « Tous les peuples encore incultes sont chanteurs [...] ; l'art et la société le [l'homme] rendent fermé, défiant, muet. » (citation de HERDER, 1891 [1774]).

¹⁹⁰ GRIGNON & PASSERON 1989 : 136-137 et 197-199. GRIGNON définit *dominomorphisme/-centrisme* par translation des notions d'*anthropomorphisme* et d'*anthropocentrisme* utilisée par CANGUILHEM (1994 [1979] : 120-125) pour critiquer un aspect de l'approche darwinienne.

ressemblances, mais, ce qui est plus grave, de manquer ce par quoi les dominés pourraient différer des dominants [...].

On ne peut songer à étudier les cultures populaires dans leur spécificité que si l'on s'est d'abord débarrassé de l'idée dominocentrique de l'altérité radicale de ces cultures, qui conduit toujours à les considérer comme des non-cultures, comme des "cultures-natures" [...]. (GRIGNON & PASSERON 1989 : 136-137)

En fait, cette attitude en contexte français est comparable au comportement à l'égard des goûts musicaux observable aux États-Unis à la fin du xx^e siècle :

Here the elaborated musical taste code of the omnivore member of the elite can acclaim classical music and yet, in the proper context, show passing knowledge of a wide range of musical forms. At the same time persons near the bottom of the pyramid are more likely to stoutly defend their restricted taste preference, be it religious music, country music, the blues, rap, or some other vernacular music, against persons espousing other lower status musical forms.

(PETERSON 1992 : 254-255¹⁹¹)

Cette hypothèse Omnivore/Univore, qui permet l'élaboration d'une théorie de l'éclectisme des goûts des classes supérieures, viendra corriger la *théorie de la légitimité culturelle* héritée de BOURDIEU, selon laquelle « Le goût des "dominants" se définit globalement [...] par un penchant affirmé pour la musique savante (musique classique, opéra et musique contemporaine), et par un rejet tout aussi prononcé des genres populaires ou commerciaux » (COULANGEON 2003 : 5). Le comportement de MARROU¹⁹² est en effet celui, « omnivore », de la classe dominante qui élargit beaucoup l'éventail de ses goûts pour adjoindre, en plus de l'opéra et de la musique classique, le jazz et d'autres musiques populaires, tandis que les classes populaires continuent à avoir un comportement « univore », n'ayant de goût, en France, que pour les « variétés »¹⁹³.

¹⁹¹ « Le code du goût musical sophistiqué d'un membre de l'élite omnivore peut lui faire proclamer sa vénération pour la musique classique et néanmoins, dans un autre contexte, le pousser à montrer une assez bonne connaissance d'un large éventail de formes musicales. Parallèlement, il est plus probable que des personnes proches de la base de la pyramide sociale défendront fermement leur préférence de goût, que ce soit la musique religieuse [le gospel], la country, le blues, le rap, ou tout autre musique populaire, en face d'autres personnes soutenant d'autres formes musicales de rang inférieur. » (Je traduis)

¹⁹² De façon précoce, dans les années 1940. Néanmoins, à certains égards, le point de vue des romantiques du xix^e s. relevait un peu de cette attitude.

¹⁹³ C'est ce que montre l'analyse des résultats de l'« Enquête sur les pratiques culturelles des Français de 1997 » (DEP/Ministère de la Culture), enquête réalisée en mars et avril 1997 auprès d'un échantillon de 4 353 personnes, constitué selon la méthode des quotas (COULANGEON 2003 : 27-28).

Là où PETERSON croit voir un affaiblissement des frontières culturelles entre les groupes sociaux, argument qui irait dans le sens de la pensée de la « postmodernité », rien ne prouve que l'éclectisme des couches « supérieures » de la société induise « nécessairement la progression de l'indifférence aux distinctions et aux hiérarchies esthétiques » (*Ibid.* : 7). En fait, il s'avère que globalement, les membres de toutes les couches de la société ont intégré la hiérarchie des objets culturels.

Il s'agit de mettre à jour le rôle de la hiérarchie culturelle (low/high), appuyée sur la croyance partagée dans une *essence* des arts (populaire/savant¹⁹⁴), dans la mise en genre de l'objet chanson (mineur/majeur). Certains acteurs de la chanson¹⁹⁵ sont eux-mêmes convaincus du caractère *menu* de l'objet chanson ; cela est perceptible dans l'emploi qu'ils font, pour le désigner comme genre, d'une étiquette de catégorie : « art mineur ». Serge Gainsbourg qui, après avoir caressé le désir d'une carrière de peintre, puis d'une carrière de musicien classique, va pourtant consacrer sa vie entière à la chanson, en tant qu'auteur-compositeur, puis en tant qu'« auteur-compositeur-interprète » (désormais « ACI »), déclara dans une célèbre émission culturelle de la télévision¹⁹⁶, contre Guy Béart, que la chanson était « un art mineur », au motif qu'il ne requerrait pas d'« initiation »¹⁹⁷, contrairement à la peinture, l'architecture, la musique classique, la littérature et la poésie, arts *majeurs*. Or,

il n'existe pas un artiste de chanson (chanteur, chanteuse, auteur(e), compositeur, compositrice, arrangeur, arrangeuse) qui n'ait été *initié* à cet art, d'une façon ou d'une autre. Formation musicale (le père de Gainsbourg lui-même était pianiste), scolaire ou familiale, formation littéraire (Gainsbourg, encore, possédait une culture littéraire au moins aussi grande que sa culture musicale), formation vocale... Même Piaf – qu'on cite souvent en exemple du surgissement réputé *spontané* d'un grand talent d'interprète – a *appris* à chanter auprès de sa mère chanteuse et s'est exercée à cela très jeune, en accompagnant les numéros de jonglages de son père en pleine rue, puis a ciselé l'organe qu'elle avait forgé là au fil de ses rencontres et de ses admirations, par un labeur constant : être un

¹⁹⁴ Cf. *supra* : Partie I, Chapitre 3, Section A-b., p. 93.

¹⁹⁵ [DAVENSON] MARROU en est un, comme historien et compilateur de chansons, mais aussi des artistes comme Brassens ou Gainsbourg, par exemple.

¹⁹⁶ L'émission « Apostrophe » animée par Bernard Pivot, le 26 décembre 1986 sur la chaîne de télévision « Antenne 2 ».

¹⁹⁷ On retrouve bien là l'argument de MARROU [DAVENSON] (« n'exigeant pas d'initiation sévère », voir *supra* p. 100).

enfant de la balle signifie justement avoir été initié, demandez aux grands artistes de flamenco, de musiques arabes ou africaines, à tous les musiciens traditionnels ou aux enfants de Jacques Higelin ! (HUREAU & HUSSENET 2016 : 17)

Gérard AUTHELAIN commentait presque *à chaud* les propos du célèbre chanteur, mettant aussi en doute l'absence d'initiation comme trait constitutif de la chanson :

J'ai bien entendu l'argumentation, cher Gainsbourg. Mais si par hasard, la chanson méritait, elle aussi, une initiation ? (AUTHELAIN 1987 : 18)
La chanson demande aussi sa propédeutique. (Ibid. : 21)

Est-ce que cette conviction de *minorité* de la chanson, ou peut-être l'affichage de cette conviction, appartient à la *professionnalisation* du chanteur ou de l'ACI ? La question de la chanson *art majeur* ou *art mineur* semble très importante à la fin des années 1950 en France. Le polygraphe (romancier, critique musical, auteur – et quelque peu interprète – de chansons) Boris VIAN, affirme simplement :

La chanson, disons-le tout de suite, n'a rien d'un genre mineur.
(VIAN 1996 [1958] : 10)

En 1959, André HALIMI¹⁹⁸ demande à plusieurs personnalités, du monde de la chanson ou non, de lui envoyer leur « définition » de « la chanson » en précisant si elle relève pour eux d'un art mineur ou majeur (HALIMI 1959 : 9-15). Il s'agit ici d'une enquête journalistique, « mondaine », et non scientifique. Néanmoins, *l'item* art mineur / art majeur semble intéresser les différents acteurs du monde de la chanson interrogés, qui prennent soin de se positionner sur l'axe vectorisé par ces deux pôles. Voici quelques extraits significatifs (HALIMI 1959 : 9-15)¹⁹⁹ :

PAUL GUTH / [...] Une chanson doit être *simple* et *se borner* à raconter une histoire... [...]
JEAN COCTEAU / [...] La chanson est un *art majeur*, mais qu'elle se méfie des mystificateurs, des faux poètes, des poètes pour gare de banlieue et des laissés-pour-compte de la littérature [...].
MARCEL ACHARD / La chanson est un *moyen d'expression profond et important* parce qu'il correspond à notre époque rapide où la vitesse joue un si grand rôle. [...]

¹⁹⁸ Journaliste (qui deviendra à partir de 1976 producteur et réalisateur d'émissions de télévisions) dont Brassens, dans la préface qu'il accorde à son ouvrage, écrit qu'il lui « semble être un des rares critiques, avec le regretté Boris Vian [Vian meurt le 23 juin 1959], qui sache de quoi il parle quand il traite de la chansonnette ; il la prend au sérieux. Plus qu'elle ne mérite peut-être. » (Signalons au passage la dévalorisation de l'objet qu'opère à son tour le célèbre auteur-compositeur devenu aussi interprète).

¹⁹⁹ C'est moi qui souligne.

RAYMOND ROULEAU / [...] La chanson est un *art complet*, particulier, elle est une évasion nécessaire. Je ne la considère pas comme un art mineur, loin de là. [...]

FRANÇOISE SAGAN / [...] il est évident qu'une chanson qui ne peut être chantée que par un nombre restreint, à cause de la difficulté des paroles ou de la musique, n'atteint pas son but. [...]

RAYMOND QUENEAU / La chanson n'est *pas du tout un art mineur*. [...] Elle a des *lettres de noblesse* et une portée sociale évidente. [...]

GEORGES AURIC / [...] Si l'assentiment du public ne prouve pas toujours la qualité d'une œuvre, un *art qui approche les foules* est tout de même significatif.

PIERRE MAC ORLAN / [...] Seul le temps nous donnera une idée précise de la *valeur* d'une chanson. La chanson populaire est la chanson qui survit. [...] La chanson littéraire appartient à l'œuvre littéraire. Elle échappe au *public*. La chanson populaire est destinée à être chantée.

ALEXANDRE BREFFORT / [...] Aucun genre de doit *fuir la prétention* comme la chanson. Une chanson prétentieuse est par définition une chanson idiote. [...] La chanson *n'est pas* une composition intellectuelle. C'est une *expression spontanée*, tout comme la danse, un cri, ou un rire. [...]

ROBERT BEAUVAIS / La chanson est un *art mineur* dont l'immensité dramatique *dépasse* souvent les autres. [...] La chanson est plus organique et plus subjective que bien d'autres arts. Elle traduit des sentiments. [...].

On pourrait ajouter les propos de Jacques BREL sur le sujet :

Si par malheur on lit Rimbaud et on écoute Debussy ou Ravel, on ne peut plus sérieusement croire qu'une chanson est quelque chose de joli. Il faut que, au-dessus de cette chanson, se mêle un corps... une chair enfin... et qui doit éclater pratiquement jusqu'à... jusqu'à tomber...²⁰⁰

L'étrange injonction implicite qui pousse tant d'acteurs du monde de la chanson (qui, on peut le supposer, ont assez d'estime pour l'objet pour y consacrer temps et efforts, à un niveau professionnel), soit à déclarer tout bonnement qu'elle est un art mineur ou pas un art du tout, un « moyen d'expression », un divertissement qui doit toucher beaucoup de gens, *mais* (mais un « moyen d'expression profond et important », ou qui a ses « chefs-d'œuvre » ; [DAVENSON] MARROU 1977 [1944] : 22, etc.), soit qu'elle est un « art majeur », *mais* (« par ici les gros sous »²⁰¹ : elle remporte ou doit remporter de grands succès commerciaux – à défaut de valeur artistique *qualitative* intrinsèque, elle gagnerait une valeur *quantitative* – ; elle doit « fuir la prétention », la – fausse ? – poésie, elle ne doit pas être *intellectuelle*²⁰²). Une part de l'explication de cette attitude paradoxale tient sans

²⁰⁰ Propos rapportés dans : CLOUZET 1982 [1964]. Cité par HIRSCHI 2008 : 19.

²⁰¹ Sous-titre d'*En avant la zizique* (VIAN 1996 [1958]).

²⁰² Cf. Notamment les propos de COCTEAU, BREFFORT, MAC ORLAN, GUTH, AURIC.

doute au fait que l'affichage d'une attitude modeste fait partie de l'*ethos* attendu du chanteur, selon le principe énoncé par Erving GOFFMAN :

Pour reprendre les termes d'Ichheiser, l'acteur doit agir de façon à donner, intentionnellement ou non, une *expression* de lui-même, et les autres à leur tour doivent en retirer une certaine *impression*. (GOFFMAN 1973 : [vol. 1] 12)²⁰³

Le risque étant, pour des ACI célèbres comme Georges Brassens ou Jacques Brel, ou des auteurs de chansons connus comme Sagan, Mac Orlan, Queneau, Breffort, ainsi qu'un compositeur comme Auric (en raison de leur célébrité et de leurs professions « hors du commun »), d'apparaître comme prétentieux, hautains, supérieurs. Cela fait partie de la régulation normale du rapport social :

En résumé, on peut donc supposer que toute personne placée en présence des autres a de multiples raisons d'essayer de contrôler l'impression qu'ils reçoivent de la situation. (*Ibid.* : 23)

Cette injonction implicite d'expression de modestie semble d'autant plus marquée ici que l'objet-chanson est perçu par tous (artistes comme spectateurs, auditeurs ou lecteurs des morceaux d'interviews qui *publicisent* ces propos) comme illégitime par rapport à d'autres objets (opéra, musique « savante », littérature). En effet, dans le contexte de la société française des xx^e et xxi^e siècles, où la hiérarchie évaluative comparant les arts rejette la chanson et les musiques populaires au bas de l'échelle, il est difficile de déclarer publiquement son estime pour cette discipline et/ou sa conviction qu'elle est pleinement un art à égalité avec les autres, sans émettre quelques prudentes réserves, à moins de perdre son crédit public (perte que personne n'encourt, mais qui est d'autant plus à éviter que le statut social de ces artistes dépend étroitement de ce crédit – avec des conséquences possibles sur leurs revenus financiers).

Ainsi, parce que la chanson est perçue comme d'essence populaire, (1) les artistes qui font et portent la chanson ne peuvent pas apparaître comme prétentieux, c'est-à-dire prétendre être les égaux des artistes des arts légitimes (et quand ils sont un peu reconnus comme artistes légitimes, comme Françoise Sagan ou Pierre Mac Orlan, ils doivent

²⁰³ GOFFMAN se réfère dans ce passage à ICHHEISER 1949 : 6-7.

exprimer que leur activité d'écriture de chansons est mineure par rapport à leur production « savante » ou semi-savante) ; (2) les productions de chanson sont perçues, d'emblée et indépendamment de quelques qualités esthétiques que ce soit, comme non légitimes, par rapport aux productions des arts dits savants, selon une hiérarchie installée, intégrée dans les mentalités de l'ensemble des membres de la société.

Les tentatives (et elles sont nombreuses) de distinguer, au sein des productions de chanson, *certaines* œuvres pour montrer qu'elles sont au-dessus du lot (les chansons, disait Gainsbourg, ressortissent à un art *mineur*, « Sauf certaines, qui ont frôlé... qui ont approché Rimbaud »²⁰⁴), consolident par leur existence même la conception de l'objet-chanson comme art mineur *par nature*. Ainsi, déplorant que « la chanson se trouve culturellement marginalisée », René POUPART se lançait en 1988 dans une entreprise de réhabilitation ou de revalorisation de la « chanson poétique ». Il expose brièvement sa stratégie militante, son choix de sortir, en quelque sorte, ce sous-genre de son genre (« chanson française ») et d'un ensemble encore plus grand (« chanson ») pour le hisser dans le genre, légitime, perçu comme savant, de la poésie :

Elle [la chanson] ne peut être intégrée dans le champ de formes d'expression institutionnalisées, c'est-à-dire socialement reconnues, que par référence à l'une de ces formes, en l'occurrence la poésie. Pour être assimilée à la poésie, la chanson doit d'abord se prévaloir d'un texte présentant des qualités poétiques. C'est ce qu'explique l'appellation valorisante de « chanson poétique ».

(POUPART 1988 : 8)²⁰⁵

Pour mettre en œuvre cette migration risquée d'un art à l'autre, il est sans pitié pour le genre de départ :

C'est précisément pour distinguer les *bluettes insignifiantes* des chansons remarquables qu'on parle de « chanson poétique » ou de « chanson à texte ».

(*Ibid.* : 10)²⁰⁶

En fait, il tente bel et bien de déplacer les frontières, par deux opérations concomitantes : hisser la chanson poétique hors de la chanson (et pour cela, il a besoin d'accentuer les

²⁰⁴ Toujours dans l'émission télévisuelle « Apostrophe » citée ci-dessus, note 196, p. 103.

²⁰⁵ Dans l'avant-propos.

²⁰⁶ C'est moi qui souligne.

différences hiérarchiques) et élargir (par abaissement, puisque rien n'est bouleversé dans l'échelle hiérarchique globale des arts) le genre « poésie » à la chanson poétique. Ici encore, l'analyste a une position définitivement graphocentrée²⁰⁷ : s'autorisant de série de citations d'ACI incontestés (Brassens, Béart, François Béranger, Nougaro) pourtant nuancées sur le sujet, et malgré une précaution en forme de déni (« si l'on défend l'idée que le texte d'une chanson peut être lu comme n'importe quel poème, cela ne signifie pas qu'on minimise l'importance de la musique », POUPART 1988 : 13), le point de vue « poétique » scriptural est tellement prégnant que l'auditeur-spectateur recevant des chansons est devenu à la fin de cet avant-propos, un « lecteur » !

Un code se crée que le lecteur doit décrypter. (POUPART 1988 : 14)

L'opération de mise en genre de la « chanson poétique » semble accomplie – dans le discours : on a quitté la chanson, y compris la poésie *orale*, pour basculer dans la poésie *écrite*. S'ensuivent neuf analyses purement littéraires, empruntant aux ressources de la linguistique et de la narratologie, évacuant du champ d'examen les dimensions de musique et d'art performatif. Fission-autopsie de l'objet-chanson : pour sauver les « chansons remarquables », il fallait tout simplement les arracher au ruisseau impur de la *chanson*. PASSERON pourrait conclure cette séquence :

C'est encore un coup fourré du rapport de domination symbolique que de porter à croire qu'il n'y a de réhabilitation pleine et entière que celle qui rend l'illégitime légitime conformément aux habitudes contractées par le réhabilitateur au contact prolongé de la légitimité. (GRIGNON & PASSERON 1989 : 106)

Cette conception de l'objet est une production sociale : nous avons entraperçu que l'objet ne différait pas *structurellement* des autres objets chantés, « légitimes »²⁰⁸ (Lieder, mélodies françaises, airs d'opéra, etc.), qui ont chacun leurs réquisits propres (esthétiques, mais aussi spatiaux, rituels, techniques, etc.), leurs artistes-types et leurs artistes phares. La *chanson*, comme genre *perçu* par l'ensemble de la société, se trouve tout en bas de la hiérarchie des *arts*, si bas que le terme même lui est souvent dénié. Elle est « expression

²⁰⁷ Cf. *supra*, p. 93.

²⁰⁸ Cf. *supra*, p. 96, note 180.

populaire et spontanée », si on l'observe d'un point de vue graphocentrique, et non en recevant les œuvres (en les écoutant) comme art vivant, elle ne soutient aucune comparaison, ni avec la musique savante (classique, contemporaine, même le jazz, qui a beaucoup de traits « savants »), ni avec la poésie et la « grande littérature » romanesque, ni avec la grande tradition dramaturgique du théâtre, ni celle de l'opéra. Il s'agit là ni plus ni moins que d'une erreur méthodologique : on ne peut appliquer à un objet (la chanson) les outils d'analyse forgés pour d'autres ;

les pratiques et les traits culturels des classes populaires se trouvent privés du sens qu'ils tiennent de leur appartenance à un système symbolique lorsque le sociologue énonce comme exclusif le sens qu'ils tiennent de leur référence à un ordre culturel légitime : infraction, erreur, maladresse, privation de codes, distance, conscience honteuse ou malheureuse de cette distance ou de ses manques. (Ibid. : 36)

La logique catégorielle qui façonne le genre « chanson » (ou plutôt ses différents genres, à moins que ce caractère pluriel soit identifié comme trait constitutif d'un genre flou, incohérent, désordonné) à partir de ce qui est considéré comme manquements vis-à-vis des genres légitimes, conduit à l'affubler d'une caractéristique de puérité ou d'infantilisme, en convoquant un critère distinctif adulte/immature. Il s'agit là indéniablement d'un autre trait présumé du genre chanson, produit par le regard souvent condescendant (qu'il soit plein d'indulgence amusée, complice ou de froid dédain, *i.e.* qu'il soit populiste ou misérabiliste²⁰⁹) porté sur ses acteurs principaux, artistes comme auditeurs, par une attitude commune, assise sur une position solide d'adulte (légitime, mûre, *sachante* – sinon savante, arbitrale) à l'égard d'un mode d'expression d'enfants ne maîtrisant pas encore les codes du monde des adultes, mode qui appellerait tantôt le sourire complice, indulgent, tantôt la réprimande – voire la punition.

Certes donc, NTM n'est pas et ne sera jamais Baudelaire, ni les graffeurs des Van Gogh. Pour saisir la spécificité de chacun de ces artistes, il faut les replacer dans l'espace de réalisation de leur art et de son jugement par un public : remettre chacun dans son contexte, à savoir le graffiti dans la rue, le slam dans la performance, le rap dans l'exercice chansonnier (cet « art mineur » cher à Gainsbourg). (PECQUEUX 2009 : 42)

²⁰⁹ Cf. *supra*, p. 95.

Pour une appréhension efficace de l'objet, il semble qu'il faille prendre en compte sa catégorisation courante comme « art mineur » ou comme « expression populaire », mais en déjouant consciemment les effets sidérants et masquants induits par une hiérarchisation culturelle aux présupposés non questionnés. Il apparaît nécessaire de construire une approche appropriée, c'est-à-dire adaptée aux caractéristiques réelles et non fantasmées de l'objet.

c. Le genre, une construction théorique savante (et/ou ordinaire)

Le recours aux catégories comme celle du genre artistique (musicaux, littéraires ou autres) relève *a priori* de discours théoriques tels qu'on peut les trouver, dans leurs différences parfois importantes chez ADORNO, BOURDIEU, LE GUERN, FRITH, SCHAEFFER, FABBRI, PETERSON, BUCH²¹⁰ et bien d'autres :

culture savante et culture populaire, mais aussi culture de masse, art de masse, art music, arts traditionnels, high arts, etc. [...] [t]ous ces termes sont d'usage courant [...]. Or ils pourraient bien être avant tout, plutôt qu'un vocabulaire distribué de manière égale au sein de la société pour dire ses inégalités, un idiolecte incorporé par certains groupes au contact de la culture légitime et des discours savants ou semi-savants qui la prennent pour objet. (BUCH 2013 : 45)

Le clivage savant/populaire et, plus généralement, toute catégorisation en matière culturelle, loin de renvoyer à une ontologie observable et objective, sont des constructions idéologiques (*Ibid.* : 52-57) dont les ramifications, très capillarisées peuvent traîner jusqu'aux préjugés les plus douteux²¹¹.

Faut-il conclure [...] à la nécessité de renoncer en bloc à ces catégories ? La musique populaire, la musique savante, le clivage savant/populaire lui-même sont-ils à ranger dans la cave des concepts désuets [...] ? [...] Le problème avec l'ontologisation des objets désignés par ces catégories hypergénériques ne tient pas tant à ce que leurs frontières restent floues qu'à la dimension normative apparemment indissociable des frontières instaurées à un tel niveau de généralité. (*Ibid.* : 59)

²¹⁰ ADORNO 1994 [1962] ; BOURDIEU 1979 ; SCHAEFFER 1989 ; PETERSON 1992 ; FABBRI 1999 ; LE GUERN & FRITH 2007 ; BUCH 2013 (qui les cite tous).

²¹¹ Cf. par exemple : l'emprunt à la phrénologie de la fin du XIX^e s. du terme « highbrow », relevé par LEVINE (1988 : 221).

La question du genre (des genres) artistique(s) est-elle importante ? À quoi sert-il de catégoriser un genre ?

un genre artistique est une construction abstraite, théorique, médiatisée par le langage, accessible par disponibilité discursive donc « manipulable », consultable, se prêtant ainsi à des appropriations multiples.

[...] Ces étiquettes verbales [...] font circuler une abstraction, assortiment de normes caractéristiques formelles, stylistiques, esthétiques, historiques touchant à des productions artistiques. [...] Ce qui permet [...] à des acteurs familiers de la « vie musicale », professionnels praticiens et « théoriciens » – par exemple musicologues, critiques musicales – ou encore amateurs ordinaires, de situer globalement telle ou telle occurrence musicale comme étant d'une certaine sorte, de l'affilier à un ensemble [...] sous l'étiquette proposée.

(CHEYRONNAUD 2013 : 171)

La production de catégorie(s) abstraite(s) permet ainsi de situer des objets (au-dedans ou en dehors d'une catégorie), orienter des pratiques (production-écriture, performance-implémentation, publicisation-diffusion, réception, critique-prescription) liées à ces objets, et en permettre différentes appropriations (compréhension des significations et enjeux, évaluation esthétique ou morale, adhésion/rejet, inscription dans des conduites de réception ou d'imitation, etc.). La construction d'un « genre », démarche théorique d'abstraction, non seulement a des effets sur les objets qu'elle conduit à classer, ordonner, mais s'articule à la pratique maniant ces objets (les fabriquant, les faisant circuler, les recevant). On peut même dire que ce travail de catégorisation fait pleinement partie des pratiques de l'objet, à l'instar d'autres travaux théoriques et d'autres discours :

il suffit de remarquer que les actes de langages font partie de la pratique [...]. Dans le même ordre d'idée, l'élaboration théorique [d']un muséologue [...] et les récits [d'un] commissaire d'exposition [...] s'articulent intimement à la pratique et font partie d'implémentation de l'œuvre [...] identifiée comme processus d'institutionnalisation et comme discours d'accompagnement.

(PEDLER & CHEYRONNAUD 2013 [art.] : 13-14)

Le travail de définition générique s'inscrit ainsi dans un « continuum » pratique-théorie, où « la théorie s'articule à la pratique » (*Ibid.* : 16). Ainsi, le niveau taxonomique « hypergénérique » – comme le nomme BUCH, *i.e.* celui des grandes catégories musique(s) savante(s) / musique(s) populaire(s) –, qui relève d'une optique en fait normative, est ici moins opérant que le degré catégoriel inférieur : le niveau « générique ».

C'est d'ailleurs le niveau du genre qui est décisif pour le classement des musiques dans de nombreuses situations pratiques : le rock, le jazz, le rap, la *world music*, le reggae, le tango, le tsapiky, la musique classique, l'opéra... Cela se vérifie au

niveau des producteurs [...] ; des diffuseurs – comme classement de l'offre dans les rayons [...], mais aussi comme spécialisation des commentateurs et de leurs supports – ; ou des récepteurs [...] qu'ils soient d'ailleurs univores ou omnivores [...]. (BUCH 2013 : 59-60)

Le niveau catégoriel du genre semble ainsi posséder une assise empirique assez consistante, dans la mesure où une certaine régulation s'établit entre les acteurs. Le critère opérant pour déterminer si la labellisation d'un genre est pertinente est sa reconnaissance par une communauté :

La notion de genre musical est une de celles qui ont fait couler le plus d'encre en *popular music studies*, et souvent par des chercheurs particulièrement reconnus, au premier rang desquels Fabbri (1982, 2012, 2014), Frith (1996), Moore (2001) et Brackett (2002). Fabbri (2014, 12), après plus de trente ans d'approfondissement de ce sujet, propose une définition du genre musical particulièrement concise : « a set of music events regulated by conventions accepted by community »²¹². Il adopte ainsi une conception extrêmement large, dans laquelle le seul critère fondamental est celui de la reconnaissance du genre en tant que tel par une communauté. [...] Fabbri s'oppose en cela à la tendance répandue, qui inclut les caractéristiques sonores parmi les critères d'identification d'un genre musical (Frith, 1996 ; Brackett, 2002 ; Holt, 2007, par exemple). (RUDENT 2018 : 12)

Cette hypothèse du *basic level*²¹³ – i.e. le niveau générique – semble à la fois pertinente au regard des pratiques des acteurs (artistes, producteurs, diffuseurs, prescripteurs, critiques, auditeurs), mais aussi fertile sur le plan heuristique, « à l'heure de remettre sur le métier [...] la question de savoir ce que la musique veut dire pour les sociétés humaines. » (BUCH 2013 : 62)

Section C. La chanson : un hypergenre ?

Mais,

dans un cadre scientifique, postuler a priori la primauté d'un certain niveau taxonomique n'a guère de sens dans la mesure où tout dépend de la recherche que l'on veut mener (Ibid. : 61-62)

²¹² (FABBRI 2014 : 12) *Un ensemble d'événements musicaux réglé [ou régulé] par des conventions acceptées par la communauté.* (Je traduis)

²¹³ Cf. FABBRI 1999.

Un paramètre intervient dans cette question délicate de « mise en genre » de l'objet-chanson : l'extension sémantique accordée à l'objet. Certaines approches font le choix d'entendre « chanson » dans une acception très restreinte (dans une dénotation d'« œuvres populaires où le texte a la préséance sur la musique ») et normative, et qui tendront à proposer « chanson » comme candidate à désigner un *genre* artistique. Une recherche actuellement menée par Catherine RUDENT, sur le genre « chanson française », conclut à l'absence de critères musicaux permettant de le définir. Elle étudie :

trois aspects de cette difficulté musicologique et terminologique. D'abord, l'instabilité sémantique [semantic instability] de l'expression *chanson française* ; ensuite, l'hétérogénéité des musiques qu'elle désigne ; enfin la versatilité musicale des artistes de chanson française. Par conséquent, si un consensus semble se faire, dans la pratique, sur ce que l'on entend par *chanson française*, ce consensus dépend bel et bien étroitement du contexte (lieu, temps, appartenances culturelles des interlocuteurs, voir Fabbri 2014, 5-6), et le « canon » du genre est extrêmement mouvant. (RUDENT 2018 : 12)

D'emblée, il importe de rejeter définitivement la conception – qu'on pourrait qualifier de volontariste, militante ou normative – de la chanson comme genre musical. Le label « chanson », en effet, à moins de confisquer l'étiquette chanson employée absolument et sans prédication adjectivale pour désigner ce que doit être la-vraie-chanson (« la » chanson poétique, par exemple, « la » chanson-à-texte ou « la bonne chanson française »...), renvoie à un format (CHEYRONNAUD 2008b : 3)²¹⁴. Il ne correspond justement pas au niveau générique. Pour preuve, il suffit de se reporter aux listes non exhaustives (*jamais* exhaustives) des qualifications génériques justement (chansons à- ; chansons de- ; chansons « - » ; ou les synonymes restrictifs [vaudevilles, ponts-neufs, chansonnettes, romances, scies de café-concert, rap, etc.]²¹⁵) qui précisent un *genre* dans un ensemble qui les subsume (« chanson ») et qui de façon illusoire ou empirique – c'est ce qu'il faut déterminer – représenterait une configuration commune.

Objet hétérogène, donc, que la chanson, qui englobe tous ces genres et qui multiplie les appartenances : à la littérature, à la musique, aux arts de la scène. Parler de « LA-Chanson »

²¹⁴ Cf. *infra* : p. 98.

²¹⁵ Cf. *supra* : Partie I, Chapitre 3, Section A. (p. 87 & sq.).

reviendrait à construire la fiction d'une *essence*²¹⁶, et à nier justement la diversité du phénomène. Ce geste simplificateur à tout coup échafaude une uniformité fictive, voire fantasmée, qui rejette dans l'ombre une partie de la réalité.

À ce stade de la réflexion, il semble intéressant d'aller regarder, dans le domaine anglo-saxon, ce que les *cultural studies*, qui se sont penchées sur les cultures populaires plus tôt que ne l'ont fait la recherche française, peuvent apporter en matière de vision synthétique de cette question de genres artistiques. Cette translation du regard s'effectuera avec la vigilance de mise :

l'équivalence n'est nullement automatique entre les paires *musique savante/*
musique populaire en français et *serious music/popular music* en anglais [...].
(*Ibid.* : 44)²¹⁷

Partant du vaste ensemble « musique », la séparation – qui semble aller de soi – entre *popular music* et *art music* peut être questionnée, examinée, a minima en élargissant et en assouplissant la notion de *popular music* :

I have worked with a loose concept of 'popular music', partly because musicological literatures are inconsistent and inconclusive in their attempts to establish reliable criteria to circumscribe it. Tagg^[218] opts for a three-way category system where 'popular music' is differentiated from 'folk music' (in the sense of recreated pre-modern, ethnically-specific traditions) and 'art music'. The main criterion is popular music's mass distribution and heavy commercial embedding, relative to the other two.
(COUPLAND 2011 : 578)²¹⁹

²¹⁶ Cf *supra* : Partie I, Chapitre 3, Section A (p. 96-103).

²¹⁷ Philippe LE GUERN (chercheur français) et Simon FRITH (chercheur britannique) rappellent aussi que « musique populaire » (« popular music ») n'a pas le même sens en français et en anglais (Cf. LE GUERN & FRITH 2007 : 9-11).

²¹⁸ TAGG Philip 2006 : 76.

²¹⁹ *J'ai travaillé avec un concept lâche de "musique populaire", en partie parce que la littérature musicologique est peu consistante et peu convaincante dans ses tentatives d'établissement de critères fiables pour cerner ce concept. Tagg (2006 : 76) opte pour un système à trois catégories, dans lequel la "musique populaire" se différencie de la "musique traditionnelle" (dans le sens des créations à partir de traditions prémodernes et spécifiques à telle ou telle ethnie) et la "musique d'art". Le critère principal est la distribution de masse et la forte intégration commerciale de la musique populaire par rapport aux deux autres catégories. (Je traduis)* Notons que FRITH écrivait en 1996 : "The tripartite structure I've suggested here of bourgeois, folk, and commercial music worlds, of high art, folk art, and pop art, is familiar enough, and one can readily observe the discourses in operation." (FRITH 1996 : 42) / *La structure tripartite que je suggère ici en mondes de la musique : bourgeois, traditionnel et commercial ; en art élevé, art traditionnel et art pop, est suffisamment familière pour permettre à chacun d'examiner aisément les discours en vigueur. (Je traduis)*

Malgré une foule de critères discriminants les deux (populaire / artistique) ou trois (populaire / traditionnelle / classique²²⁰) grandes catégories musicales, la forte prégnance du jugement *évaluatif* vient mettre le doute sur la validité du découpage : « l'essence de la pratique culturelle populaire est de porter des jugements et d'évaluer des différences » (FRITH 1996 : 3)²²¹.

The main point of dispute is whether and where to draw a line between 'popular music' and 'art music' (which would include classical music and opera), and any such distinction between 'lower' and 'higher' cultural forms clearly relates to the political and ideological forces [...]. At a time when 'classical' genres are being marketed and consumed ever more similarly to 'popular' genres, for example through dedicated commercial radio channels and download web sites, we need to be wary of over-consolidating this contrast. (COUPLAND 2011 : 578)²²²

AUTHELAIN n'entend pas autre chose quand il écrit :

Le fait qu'elle [la chanson] soit de grande diffusion, d'accès fortement médiatisé, ne la rend pas plus élémentaire que Beethoven dont la lettre à Élise et l'hymne à la joie hantent aussi les haut-parleurs des piscines et des cafeterias. Les contrefaçons et détournements donnent des indications sur les comportements de ceux qui les pratiquent, mais ne renseignent pas sur le produit lui-même. (AUTHELAIN 1987 : 21)

Suivant l'analyse de Paul DI MAGGIO, FRITH observe qu'aux États-Unis, la consolidation de critères esthétiques distinguant la musique classique de toute musique populaire coïncide avec le développement de la « bourgeoisie » [*sic*] américaine, dotée d'une forte conscience de classe :

the distinction between high and popular culture, he [DI MAGGIO] writes, emerged in the second half of the nineteenth century "out of the efforts of urban elites to build organizational forms that, first, isolated high culture and, second, differentiated it from popular culture". [...] What became high art rituals,

²²⁰ Le choix de cette répartition en trois super-catégories dans l'évolution de la pensée de FRITH fait l'objet d'un petit développement *infra* (cf. p. 235). Cf. MOTTI 2002: 135-138.

²²¹ (Je traduis) « [...] the essence of popular cultural practice is making judgments and assessing differences ».

²²² *Le principal sujet de controverse est de savoir s'il faut – et où – tracer une ligne de démarcation entre "musique populaire" et "musique d'art" (qui inclurait musique classique et opéra) : tout distinguer de ce type entre formes culturelles basses et hautes est clairement lié à des forces politiques et idéologiques [...]. En même temps, lorsque nous voyons que les genres "classiques" sont plus que jamais marketés et consommés de la même façon que les genres "populaires", par exemple par le biais de chaînes de radio commerciales et de plateformes de téléchargement en ligne entièrement dédiées, nous devons veiller à ne pas exagérer le contraste populaire/classique.* (Je traduis.)

connoisseurship and so on were, then, an aspect of bourgeois "distinction" which combined social, aesthetic, and ethical superiority [...]. (FRITH 1996 : 29-30)²²³

Or, comment cet art distingué (la musique classique) aurait-il pu rester la propriété exclusive de cette classe dominante à ce moment « où effectivement il était fait et consommé comme marchandise sur un marché » (FRITH 1996 : 30)²²⁴ ? D'une part, on commence au xx^e siècle à exploiter commercialement cette image élevée et distinguée de la musique classique, dans la publicité, à la radio, puis à la télévision, et la notion de *star*, qui vient de la culture de masse, fonctionne de façon identique avec des artistes de l'opéra et de la musique classique et, d'autre part, dans les faits, les auditeurs « peuvent être fans de Wagner et de Vesta Tilley » (FRITH 1996 : 31).

In fact mass culture (if we define it as the culture made possible by technological change, by the use of the means of mass cultural production) has always been a form of middle-class culture, characterized by middlebrow concerns, marked by highbrow traces. [...] [T]he rise of a mass culture at the beginning of this century actually meant a blurring of the distinctions between high and low, art and commerce, the sacred and the profane. (Ibid. : 32)²²⁵

Force est de constater qu'au stade même où l'on cherche à tracer les grandes frontières entre les catégories musicales, les conceptions de bon sens de la doxa ordinaire déjà s'effritent. Des étiquettes comme « musique commerciale » (qui définirait les « musiques populaires »²²⁶) ou comme « réservé aux connaisseurs » (qui délimiterait le champ des musiques *savantes*) ne tiennent pas.

²²³ *La distinction entre culture élevée et culture populaire, écrit [DI MAGGIO] est née, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, "des efforts de l'élite des villes à bâtir des formes organisationnelles qui, premièrement, ont isolé la haute culture et, deuxièmement, l'ont différenciée de la culture populaire". Les rituels du grand art, l'expertise des connaisseurs, etc. qui sont alors apparus participaient de la « distinction » bourgeoise, qui associait supériorités sociale, esthétique et éthique.* (Je traduis)

²²⁴ (Je traduis) "when it [high art] was, in fact, being made and consumed as a commodity in a marketplace."

²²⁵ *En fait, la culture de masse (si nous la définissons comme culture rendue possible par les changements technologiques et par l'usage de moyens de production culturelle de masse) a toujours été une forme de culture de classe moyenne, caractérisée par des préoccupations grand-public et marquée par quelques traces d'aspiration intellectuelle [...]. L'essor de la culture de masse au début de ce siècle [le xx^e siècle] s'est traduit par un brouillage des délimitations entre le haut et le bas, l'art et le commerce, sacré et profane.* (Je traduis)

²²⁶ Amalgame que fait Theodor ADORNO par exemple, comme le rappelle BUCH (2013 : 53) : « Chez Adorno, la musique populaire est pour ainsi dire le nom de scène de l'industrie culturelle, dont les ressorts et les ressources s'ancrent dans l'économie capitaliste d'une manière qui, définie par la notion de standardisation et par l'hypothèse de ses effets aliénants, la distingue de tout sujet collectif qui pourrait être adossé au nom de "peuple". »

In the end, then, what is involved here is not the creation and maintenance of three distinct, autonomous music worlds but, rather, the play of three historically evolving discourses across a single field [...]. (FRITH 1996 : 42)²²⁷

Il s'agit moins de frontières entre trois ensembles d'objets réels que de périmètres discursifs théoriques, liés à des contextes historiques et sociologiques.

Tentons néanmoins d'avancer sur la question de ce que serait une mise en genre de la chanson. Avec une conception assez large de ce qu'embrasse le signifiant « chanson » pour que s'y logent les genres et sous-genres désignés par les différents et nombreux prédicats – une catégorie qui équivaldrait à quelque chose comme « musiques populaires chantées, quels qu'en soient l'époque ou le style » –, même si aucune équivalence exacte ne pourrait se trouver avec la structure tripartite de la musique telle qu'elle s'est élaborée dans les sociétés anglo-saxonnes²²⁸, il faut pousser plus avant l'analyse de « *popular music* »²²⁹.

Loin des chemins frayés par la tradition musicologique française en matière de définition générique, l'ouvrage sous-titré « *Sur la valeur de la musique populaire* » propose un mode de découpage simple, fondé sur l'observation du réel²³⁰ :

I will examine the role of labels in popular music and consider the seemingly inescapable use of generic categories in the organization of popular culture. [...] In this chapter I will argue that such labeling lies, in practice, at the heart of pop value judgments. I'll start [...] with the use of genre categories to *organize the sales process*.

Genre distinctions are central to how record company A&R [artists and repertory] departments work. The first thing asked about any demo tape or potential signing is what *sort* of music is it, and the importance of this question is that it integrates an inquiry about the music (what does it sound like) with an inquiry about the market (who will buy it). The underlying record company problem, in other words, how to turn music into a commodity, is solved in generic terms. Genre is

²²⁷ *Donc finalement, ce qui est ici à l'œuvre n'est pas la création et le maintien de trois mondes de la musique distincts et autonomes, mais bien plutôt le jeu de trois discours évoluant au cours de l'histoire sur un seul et même terrain.* (Je traduis)

²²⁸ FRITH (1996) focalise sa recherche davantage sur les États-Unis.

²²⁹ À ce stade, la catégorie « chanson » qui se dessine regrouperait un peu ce que FRITH identifie comme « *popular music* » et ce qu'il nomme « *folk music* ». Il observe d'ailleurs que la frontière entre les deux est poreuse (FRITH 1996 : 42).

²³⁰ Dans un chapitre intitulé « Genre Rules », I - 4 (« Les lois du genre »).

a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music.
[...]²³¹

(FRITH 1996 : 75-76)

Si l'industrie musicale use à l'envi d'étiquettes en tous genres, les procédures de catégorisations n'en sont pas moins floues – voire incohérentes d'un point de vue scientifique –, car elles résultent d'un faisceau de contraintes de différentes natures. S'entremêlent en effet les conceptions des consommateurs (influencés par les médias), des détaillants (avec leurs contraintes matérielles), des producteurs (avec leurs prédilections), des artistes (FRITH 1996 : 77). Un passage en revue de la liste des « genres » définis par les radios américaines donne une idée des opérations de définition de genre à l'œuvre : les critères se révèlent d'abord basiquement musicologiques – il s'agit de se positionner sur le terrain du contenu : rythme, forme, instrumentation. Mais avec l'usage qui est fait des termes « authentique », « vulgarisé », on quitte souvent une perspective purement musicale. Devant le flou des délimitations entre les sous-catégories, se pose la question des chansons ou des morceaux pouvant élargir à plusieurs catégories : un titre, s'il est diffusé sur plusieurs chaînes aux positionnements différents, changera-t-il de signification ? Enfin se pose une question aux enjeux esthétiques et moraux importants : « how can musical tastes ever change in this system? »²³² (*Ibid.* : 81), qui est une reprise de la critique bourdieusienne selon laquelle « les classes supérieures exercent des goûts de liberté tandis que les classes populaires n'ont accès qu'à un goût contraint » (BUCH 2013 : 18).

²³¹ *J'examinerai le rôle des étiquettes dans la musique populaire et étudierai l'usage apparemment incontournable des catégories génériques dans l'organisation de la culture populaire. Dans ce chapitre, je soutiendrai l'hypothèse qu'un tel étiquetage se trouve, en pratique, au cœur des jugements de valeur [dans le monde] de la musique populaire. Je commencerai par l'usage des catégories de genre dans l'organisation du processus de vente. Les démarcations de genre jouent un rôle central dans le fonctionnement des services artistiques [littéralement : services « artistes & répertoire »] des maisons de disques. La première question qu'on se pose à propos de toute bande-démo reçue ou de tout contrat potentiel à signer avec un artiste est : à quelle sorte de musique avons-nous à faire ? L'importance de la question réside dans le fait qu'elle comporte une interrogation sur la musique (à quoi cela ressemble-t-il [en termes de son et de musique] ?) et une interrogation sur le marché (qui achètera cela ?). Le problème sous-jacent de la maison de disques – c'est-à-dire : comment transformer la musique en une marchandise – se résout en termes de genre musical. Le genre est une façon de définir la musique en termes de marché ou, d'un autre point de vue, de définir le marché en termes de musique. (Je traduis)*

²³² *Comment les goûts musicaux peuvent-ils jamais changer dans ce système ?*

Au fil d'un raisonnement étayé par une observation très précise et documentée des faits d'assignations génériques²³³, nous prenons conscience que nos attentes, nos perceptions, ce qui oriente notre réception des phonogrammes comme des concerts de musique populaire – toutes nos attitudes en cette matière – sont informés par un découpage générique que nous subissons largement et contribuons à (re)produire dans une moindre mesure. Ainsi, même si le découpage au *basic level* fonctionne empiriquement et permet aux différents acteurs de s'y retrouver (au niveau de leurs pratiques²³⁴ et dans leurs échanges), la catégorisation opérée est très largement orientée par les visées du marketing (certes avec un jeu de va-et-vient entre élaborations des consommateurs – aujourd'hui via les réseaux sociaux, notamment par les commentaires et réactions qu'ils y déposent et partagent – et positionnements des produits par les services marketing des firmes dominant le marché de la musique).

Comment ce chemin parcouru avec FRITH et ses continuateurs dans la *popular music* anglo-saxonne peut-il nous orienter dans notre approche générique de l'objet-chanson dans les contextes francophone et français, compte tenu du fait que « le terme de "musiques populaires", terme dont l'usage est commun de part et d'autre de la Manche, mais dont la signification diverge » ?

C'est en prenant du recul (quinze années)²³⁵ vis-à-vis de sa conception étroite du rock comme « résistance »²³⁶ que FRITH découvre que toutes les musiques fonctionnent

²³³ Il n'est ici question que de genres musicaux (en anglais : *genre*) bien entendu, et non de la question « *gender* ». Quelques tentatives de parallélisme ont été menées, la plus séduisante étant exposée dans l'article de Natalie UNDERBERG (2001), même si le rapprochement *genre* (musical populaire, donc méprisé, etc.) / *gender* (évoquant des individus discriminés pour leur genre non conforme à la norme hétérocentrée) semble parfois un peu forcé.

²³⁴ Cf. *supra* : p. 112.

²³⁵ Cf. REGEV (2002 : 135-138).

²³⁶ Cf. FRITH (1981 : 264-265) : "One of the reason why rock has been the most vital form of popular culture in the last twenty years is that it has expressed so clearly the struggle involved: rock has been used simultaneously as a form of self-indulgence and individual escape and as a source of solidarity and active dissatisfaction." / *L'une des raisons pour lesquelles le rock est depuis les vingt dernières années la forme la plus vivante de la culture populaire, est qu'il a exprimé avec une grande acuité le conflit qu'il implique : le rock*

sociologiquement de la même façon : en suivant les « règles de genre » produites par les acteurs de la musique une fois qu'ils en ont, collectivement (par le jeu du marché), définit les limites. Sa pensée est sortie du labyrinthe des genres et sous-genres de la chanson, quand il s'est autorisé à employer trois « termes très larges »²³⁷, tripartition inspirée à la fois des « trois sortes de mondes de l'art de Becker »²³⁸ et « des trois strates sociales de goûts [musicaux] de Bourdieu »²³⁹). Les mondes musicaux bourgeois, folklorique et commercial²⁴⁰ renvoient ainsi à « trois types de pratique discursive ». C'est à ce niveau de catégorisation (même s'il fusionne – et c'est intéressant dans le cas français et francophone – « traditionnel » et « commercial » sous la bannière « populaire ») que BUCH introduit le terme et la notion d'« hypergenre »²⁴¹, qu'il réserve pour « musique populaire » et « musique savante ».

Issue du domaine de l'analyse du discours, la notion d'« hypergenre », désigne à l'origine un « type d'organisation textuelle aux contraintes pauvres, relativement stables au fil des siècles, à l'intérieur duquel peuvent se développer des mises en scène très variées de la parole » (MAINGUENEAU Dominique 2007 [1998] : 80-81). Ainsi, les catégories *Lettre*, *Dialogue*, *Essai*, *Journal*, sont les exemples les plus parlants d'hypergenres. L'étiquette « musique populaire », par la grande variabilité formelle des genres qu'elle englobe – notamment le fait que s'y trouvent de la musique instrumentale et des textes chantés – ne se situe pas au même niveau de catégorisation (elle serait plutôt au même niveau que « roman », « théâtre » et « poésie », ou que « littérature écrite » et « littérature orale », ou « littérature savante » et « littérature populaire » – incluant par exemple la science-fiction,

a été utilisé simultanément comme une forme de conduite d'autocomplaisance et d'évasion individuelle et comme un vecteur de solidarité et d'expression active d'insatisfaction. (Je traduis)

²³⁷ FRITH (1996 : 36). (« very broad terms » / « Becker's three sorts of art worlds, to Bourdieu's three kinds of taste groups »).

²³⁸ Cf. BECKER 1982.

²³⁹ Cf. BOURDIEU 1979.

²⁴⁰ FRITH 1996 : 42 (« bourgeois, folk, and commercial music world » / « three types of discursive practice »).

²⁴¹ Cf. BUCH (2013 : 44-45 [n. 1]). BUCH, empruntant le terme à Dominique MAINGUENEAU, transpose à la musique la notion élaborée dans le cadre de l'étude du discours (linguistique/études littéraires), mais « dans un sens un peu différent ».

le polar et la poésie des poètes ouvriers du XIX^e s.). Dans le système classificatoire de l'analyse du discours, MAINGUENEAU propose un niveau de catégorisation englobante :

À un premier niveau, il est déjà nécessaire de distribuer les genres de discours en deux grands régimes : celui des genres *institués* et celui des genres *conversationnels* [...]. (MAINGUENEAU 2006 : § 12)²⁴²

Le *régime* (qui délimite un ensemble de genres – à un deuxième niveau – et de *discours situés* – à un troisième niveau) des genres *institués* se subdivise lui-même en un ensemble de « genres auctoriaux » (qui incluent les œuvres littéraires entre autres) et un ensemble de « genres routiniers ». Les catégories hypergénériques de MAINGUENEAU identifient des organisations formelles très générales, qui structurent les discours sans englober des genres discursifs. Pour prendre un exemple hors du champ de recherche « chanson », le roman *Du côté de chez Swann* de Marcel PROUST est un discours qui relève de l'ensemble « genres institués », sous-catégorie « auctoriaux », genre « discours littéraire » de type « roman ». Dans ce discours constitué en œuvre littéraire, de nombreux passages relèvent de l'hypergenre « Dialogue » (ce n'est pas pour autant un dialogue philosophique ou une pièce de théâtre), de très nombreux passages relevant de l'« Essai » (comme l'a montré Antoine COMPAGNON dans son cours au Collège de France²⁴³), quelques rares passages relevant de l'hypergenre « Lettre » (et ce n'est pas un roman épistolaire comme *Les Liaisons dangereuses* par exemple), mais il n'emprunte pas l'hypergenre « Journal » (même si sa genèse recourt massivement à l'*outil* du journal intime). Le concept d'hypergenre chez MAINGUENEAU permet d'étiqueter – et donc de repérer dans des œuvres appartenant à des genres différents – des *organisations formelles* traversant les discours (et donc les œuvres littéraires en particulier) et non des *ensembles* de genres. Une œuvre littéraire peut recourir à plusieurs hypergenres²⁴⁴, même si on peut déterminer l'hypergenre principal qui organise l'œuvre (« Lettre » est l'hypergenre dominant les *Liaisons dangereuses* de CHODERLOS DE LACLOS). Ainsi, un *hypergenre* traverse genres et œuvres, tandis que les super-

²⁴² Cette distribution est déjà en place dans l'article de MAINGUENEAU (2002).

²⁴³ En 2018-19.

²⁴⁴ *Du côté de chez Swann* en est un exemple, mais la comédie (genre théâtral) *La Place Royale* de Corneille, par exemple, n'emprunterait pas qu'à l'hypergenre « dialogue », mais aussi à « lettre » et à « essai ».

catégories « musique populaire » et « musique savante » délimitent des ensembles inclusifs regroupant des genres, et, par principe d'inclusivité, plusieurs œuvres. Cela, évidemment, ne règle pas les nombreux cas d'incertitude ou de multi-appartenance d'une œuvre à plusieurs genres voire à deux super-catégories²⁴⁵.

L'extension définitoire de l'hypergenre chez MAINGUENEAU se révèle ainsi très différente de l'emploi qu'en fait BUCH, et donc de la définition qu'il en donne comme catégorie subsumant plusieurs genres différents et permettant de classer la majorité des œuvres dans l'une ou l'autre des deux grandes catégories. « Musique populaire » est un *monde musical*, à côté de cet autre monde musical que constitue la « musique savante ». Le terme de « monde » (*world*) est d'ailleurs celui qu'emploie Howard S. BECKER (dès le titre de son ouvrage « *Art Worlds* », cf. BECKER 1982) pour désigner le niveau taxonomique supérieur à celui de « genre ».

Par conséquent, le concept d'hypergenre, qui ne se situe pas dans le système symbolique où fonctionnent les notions de genres et mondes – qui délimitent des ensembles dans un rapport d'inclusivité entre le niveau supérieur (monde de la musique populaire / monde de la musique savante) et le *basic level* (le foisonnement des différents genres) –, conviendrait à l'étiquette catégorielle « chanson ». Celle-ci permet en effet de regrouper des occurrences très diverses en termes de genres, de formes et de styles, tout en répondant *invariablement* au critère structurel de « format mélodico-textuel » « achemin[é] en mode chanté » (CHEYRONNAUD 2008b : 2-3). Quelles que soient les variations diachroniques

²⁴⁵ Le projet *Mozart l'Égyptien* (album et concerts, d'Hugues de Courson, Nasredine Dalil et Ahmed-el-Maghreby, création 1998), est un exemple d'œuvre ayant un pied dans « musique savante » (et l'autre dans « musique populaire » – si on y inclut « musiques du monde », qui inclurait à son tour « musique égyptienne classique », ce qui pourrait faire l'objet d'une discussion théorique. Il est intéressant de noter que le monde de la musique savante a majoritairement (mais non unanimement) rejeté ce projet hors du champ de la « musique savante » et que le monde des musiques populaires l'a majoritairement salué (là aussi sans unanimité), alors même qu'emprunts et variations sont des techniques largement partagées dans les deux mondes musicaux. Cette plus grande (mais non systématique) inclusivité de « musique populaire » et cette plus grande (mais là aussi, non systématique) *exclusivité* de « musique savante » en constitueraient sans doute des caractéristiques propres ; les critères d'inclusion et d'exclusion, comme souvent, livrant beaucoup d'informations (et de surprises) à l'examen détaillé.

observables en termes d'usage²⁴⁶, de genre²⁴⁷, de présence ou non d'accompagnement et de type d'orchestration²⁴⁸, quel que soit le genre de l'œuvre²⁴⁹, cette catégorie hypergénérique *chanson* garde sa cohérence. L'analogie avec le domaine d'où provient la notion d'hypergenre : la linguistique et les études littéraires, rend celle-ci disponible à se saisir de l'étiquette « Chanson ». En effet, Lettre, Dialogue, Journal et Essai (quatre « hypergenres » identifiés par MAINGUENEAU) ne peuvent prétendre à *découper* tout le champ littéraire, encore moins tout le champ de la communication par la langue. Or, la bipartition de BUCH comme la tripartition de FRITH ont l'ambition de partager l'ensemble du fait musical, à un niveau différent et à un degré élevé, supérieur : celui qui délimite de grands « mondes » musicaux.

La bannière « chanson » pour désigner un hypergenre permet en effet la distinction, importante au niveau formel, entre musique instrumentale et *format mélodico-textuel acheminé en mode de chant*, car elle sépare, d'un côté les musiques pour lesquelles la question de la signification narrative ne se pose pas ou est largement secondaire (même dans le cas d'une musique de film, la musique ne *raconte* ni ne *dénote* rien, même si elle peut colorer ou connoter une atmosphère ou un affect) et, de l'autre, les objets textes-mélodies-chantés pour lesquels la question textuelle est pertinente (même si elle n'est qu'un élément, parfois en retrait). « Chanson » fonctionne bien comme un *hypergenre*²⁵⁰,

²⁴⁶ Deux exemples éloignés l'un de l'autre dans le temps : le statut de média d'opinion des « vaudevilles », chansons écrites sur timbre, au XVIII^e siècle, a totalement disparu aujourd'hui ; celui de bande-son d'un diaporama de photos de mariage posté sur la « page perso » d'un réseau social n'existait pas il y a encore quinze ans.

²⁴⁷ Par ex., le genre « maumariées » en vigueur aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles a disparu à partir du XX^e siècle ; la « romance » en forme de valse, style extrêmement répandu en France au XIX^e jusqu'au tournant de 1900 n'a plus cours aujourd'hui ; la chanson « disco » est circonscrite aux décennies 1970 et 1980 ; le rap est vraiment apparu en France au début des années 1990, etc.

²⁴⁸ Chanson chantée *a cappella* ; accompagnée à la guitare ; par un orchestre (par exemple dans les music-halls des années 1930) ou accompagnée par des sons électroniques, par ex.

²⁴⁹ Les romans de Victor Hugo par exemple, comportent des « chansons » ; les comédies du *théâtre de la foire* à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles incluent de nombreuses chansons (appelées « vaudevilles ») ; les comédies musicales de la fin du XX^e et du début du XXI^e s. recourent aussi beaucoup à l'hypergenre « chanson », etc.

²⁵⁰ Au sens de MAINGUENEAU *translaté* au monde musical, et non au sens initié par BUCH comme équivalent à « monde ».

une catégorie transcendant la multiplicité et l'hétérogénéité des genres repérés par tel ou tel acteur (artiste, industriel, commentateur, auditeur) par la définition d'un « mode[...] d'organisation » (BUCH 2013 : 44-45 [n. 1]), presque une *Gestalt*, simple et générale, plutôt qu'un *pattern* bien caractérisé (qui s'apparenterait plutôt à un *genre*).

Une remarque confirme encore ce repérage de « chanson » comme catégorie hypergénérique :

le fait que le dialogue soit un hypergenre ne signifie pas qu'il se réduise à une mise en forme. Il convient en effet d'opposer les cas où le dialogue est un simple mode d'organisation textuelle et les cas où il est *motivé* par les contenus, comme c'est le cas dans les dialogues de Platon [...]. (MAINGUENEAU 2006 : § 30)

MAINGUENEAU distingue d'un côté les occurrences relevant du « dialogue fonctionnel », comme la mise en dialogue de discours pédagogiques dans des livres à vocation éducative, de l'autre les dialogues « axiologiques », dont la logique interne n'est concevable que dans cette forme dialoguée. On pourrait de la même façon repérer des objets relevant de la « chanson fonctionnelle », comme la mise en chanson d'un slogan publicitaire ou la mise en chanson d'un poème²⁵¹, distinguables des objets relevant de la « chanson axiologique », des œuvres de chanson, dont le mode d'organisation, chansonnier, est motivé par les contenus.

Enfin, cet outil conceptuel permet à l'examen de se porter sur les situations d'occurrence. S'il n'est pas très fertile en élaboration théorique, il constitue en soi un élément dynamique pour la présente recherche²⁵². En effet, concernant l'hypergenre « Dialogue »,

l'attention doit se porter de manière privilégiée sur le modèle de dialogue et la scénographie, et non sur l'hypergenre dialogue en lui-même, dont la signification est relativement pauvre. (MAINGUENEAU 2006 : § 38)

²⁵¹ Même si, au sens strict, le cas est en fait peu fréquent : dans la grande majorité des cas, la mise en chanson de poèmes donne lieu à une transformation du matériau textuel (isolement d'un distique pour constituer un refrain séparé ou répétition d'un fragment de vers pour constituer un refrain intégré, aménagements syllabiques – notamment création d'une syllabe supplémentaire à la place du « e muet » final des rimes féminines comme on le constate aussi dans la mélodie française –, suppression de segments du poème original, remaniement voire découpage/montage du texte original, etc.).

²⁵² Cf. *infra* : Partie III (« Le spectacle de la chanson ») et le rôle déterminant qu'y jouent les notions d'agencement, d'épreuve et d'interaction notamment.

Par l'hétérogénéité des critères retenus et le foisonnement des œuvres elles-mêmes, les tentatives de définition de la chanson, lexicologiques, historiques ou esthétiques, n'aboutissent qu'à dessiner un objet-chanson sans contours clairs, présentant des aspects disparates et parfois contradictoires. La chanson se révèle un objet d'une grande complexité, et le terme lui-même se rapporte à des référents très divers en fonction des contextes dans lesquels il est employé.

La chanson partage en effet des portions de territoires avec la poésie (par exemple la « poésie orale » ou la « poésie chantée »), avec la musique – les musiques –, le théâtre, sans qu'on puisse la considérer comme l'intersection de ces trois ensembles artistiques reconnus et légitimes ; car elle a des spécificités, une portion de territoire propre. Pour approcher l'objet, les aplatissements définitoires du type « paroles & musique » (ou l'un de leurs avatars : la partition, qui n'est qu'une trace *métonymique* de l'œuvre) ou l'inventaire chronologique de l'apparition de ses genres sont voués à l'échec : on ne peut aborder l'objet que dans ses émergences *en situation(s)*, dans ses *processus* propres et divers.

La complexité et l'hétérogénéité des étiquettes de genres en matière de chansons sont telles que la mise en genre de l'objet s'avère aporétique ; même l'étiquette pourtant apparemment étroite et sévère de « chanson française » souffre d'une instabilité sémantique impossible à réduire. Ainsi, en plaçant la réflexion dans le fil des *cultural studies* anglo-saxonnes reconsidérées notamment par BUCH dans sa bipartition des phénomènes musicaux en : musique savante et musique populaire (regroupant *folk music* et *popular music* en contexte français ou francophone), la présente approche retient le statut d'*hypergenre* pour l'étiquette « chanson », à la suite des recherches en analyse du discours, niveau catégoriel qui tient compte de l'ensemble des paramètres de l'objet et qui invite à considérer les conditions de performances des objets (situations, processus et contextes) et leur statut constitutif.

Il importe de sortir de l'ornière épistémologique dans laquelle se trouve prise la chanson, la doxa ayant épousé une hiérarchisation évaluative culturelle dominomorphique et les

discours normatifs des histoires de la chanson dominés par la subjectivation passionnée. Le choix heuristique de deux repères élémentaires (au sens fort du terme) que constituent, d'une part la définition de la chanson comme « format mélodico-textuel [...] achemin[é] en mode chanté » (CHEYRONNAUD 2008b : 2-3)²⁵³, d'autre part son identification comme hypergenre, ou mode « d'organisation [formelle] aux contraintes pauvres, qu'on retrouve à des époques et dans des lieux très divers » (MAINGUENEAU 2006 : § 29) permet d'élaguer le foisonnement générique et d'examiner (au lieu de la subir) l'hétérogénéité stratifiée de l'objet et de focaliser l'analyse sur la chanson comme patrimoine.

²⁵³ Déjà cité *supra* : p. 122.

« Je commencerai ce soir une série de trois émissions sur le folklore du xx^e siècle.

Depuis quelques jours, je cherchais une définition type du mot folklore lorsque, dînant ces jours-ci dans un restaurant du Quartier latin, j'ai eu l'idée de la demander à un étudiant en médecine. Après quelques hésitations, voici ce qu'il m'a répondu : "Le folklore... le folklore, c'est des airs très connus d'on ne sait pas qui." »

Francis POULENC²⁵⁴

Partie II.

Formes institutionnelles de patrimonialisation : l'objet culturel dans nos sociétés

Cette deuxième partie se propose d'examiner la conception de l'entité « chanson » qu'engagent des auteurs et des institutions notamment publiques en la dotant de valeurs à révéler et à transmettre au titre de « patrimoine culturel ».

Confronté, tant dans mon exercice professionnel que dans le processus de la recherche doctorale, à l'étendue et à la diversité, et même à une disparité des objets subsumés par la catégorie super-générique, « LA-Chanson », et taraudé par les questionnements précédents autour des opérations de catégorisation, je me suis intéressé à l'axiologie sous-jacente à ces opérations, aux manières qu'ont les auteurs ou les institutions de sélectionner, de faire le tri, de créer du rebut. Ou d'établir des collections, de conserver

²⁵⁴ POULENC 1999 [1947-49] : 49.

(BnF, INA, Radio France) et d'exemplifier institutionnellement sous le terme de « chanson » à travers des regroupements fortuits ou raisonnés – thématiques ou systémiques/formels – d'occurrences situées, qu'ils dotent ainsi de valeur(s) patrimoniale(s). La chanson semble appartenir, pour les uns au patrimoine de la « poésie populaire » ou de la « poésie orale » (*versus* poésie savante), pour les autres au patrimoine général de la « musique », y occupant là le plus bas échelon en termes de valeur artistique.

Diverses tentatives, officielles et officieuses d'inscription, sous « chanson », d'une valeur de patrimoine ont jalonné ces deux ou trois derniers siècles, et amené l'émergence de nouvelles catégories, ou l'élargissement d'anciennes. Que l'on pense, par exemple, à la « chanson (de la période) révolutionnaire » vers la fin du XIX^e siècle, période qui est aussi celle de la stabilisation de la catégorie d'un « chant scolaire », d'un « chant grégorien », etc. ; ou encore à la catégorie des « chants et chansons populaires » au même XIX^e siècle, portée par la vague folkloriste européenne et qui ouvrira plus tard sur de nouvelles catégories, « chanson folklorique » ou « chanson traditionnelle ». Ce XIX^e siècle, consacré à l'archéologie, à l'érudition et à la science, a entrepris l'archéologie des chansons populaires, en vue d'en faire un véritable *monument*. Héritier de la Révolution, il entre dans la modernité en comprenant l'importance de la chanson comme force de mobilisation et comme moyen de diffuser des prises de conscience. À l'heure de l'urbanisation et de l'industrialisation, que deviennent les répertoires d'antan ? et quels répertoires s'amassent pour l'avenir ?

Hier ou aujourd'hui : tout se passe comme si le discours de justification – de l'Enquête « Fortoul » (du nom du ministre de l'Instruction publique et du Culte auquel fut confiée par décret une mission patrimoniale au milieu du XIX^e siècle, CHEYRONNAUD 1997), à la *Star Academy* télévisée – devait s'accompagner, implicitement ou subrepticement, d'une conception tout à la fois minorante et valorisante – pour ne pas dire « populiste » (Cf. GRIGNON & PASSERON 1989) de l'objet. Non sans paradoxe : le caractère prétendument « mineur » de l'objet chanson, hérité d'une hiérarchie évaluative des arts où la chanson devait occuper une place inférieure – celle d'un art illégitime – se voit ainsi retourné par

des entreprises de patrimonialisation qui, précisément pour se justifier, mettent en avant les valeurs tout à la fois esthétiques et morales de simplicité, d'authenticité.

Les trois chapitres de cette deuxième partie examinent l'évolution de différents types de patrimonialisation de la chanson (le collectage ethnomusicologique, l'anthologisation ou la mise en recueil, la mise en musée, la quasi-canonisation de vedettes, l'institution des *best-of* de l'industrie du disque et des médias, la mise en spectacle et l'enseignement, etc.), en les comparant au besoin avec ceux du théâtre, qui historiquement a construit la notion de *répertoire*. L'examen portera sur des entreprises de patrimonialisation aussi diverses qu'une anthologie de chansons (compilée par Théophile DUMERSAN), quelques anthologies destinées plus précisément au public scolaire et à la jeunesse, la « Mission de folklore musical en Basse-Bretagne en 1939 » (MARCEL-DUBOIS Cl. & FALC'HUN F. 2009) ; ou le « Musée [imaginaire] de la chanson [française] » conçu et lancé conjointement par Louis MERLIN (directeur des programmes de la station de radio Europe n° 1) et Georges Henri RIVIÈRE ; ou encore les radio-crochets et leurs avatars télévisés ; ou enfin la mission et l'action du Hall de la chanson, centre national du patrimoine de la chanson.

Chapitre 1. La fabrique des corpus

Section A. Le patrimoine et la chanson

a. Émergence de la notion de patrimoine

La notion contemporaine de patrimoine s'inaugure à la Révolution française²⁵⁵, par analogie avec le patrimoine privé transmis dans les grandes familles, aristocratiques ou bourgeoises, dans un tiraillement entre vandalisme iconoclaste et souci de conservation, comme l'on sait :

La représentation de l'héritage tient à deux images contradictoires du legs, celle d'un passé ennemi ou au moins insignifiant, qu'il faut proscrire pour mieux affirmer l'importance incommensurable des événements présents, et celle d'un passé exemplaire, au premier chef une Antiquité plus pure et plus belle, dont le regret nourrit l'espoir de régénération.

De la sorte, la Révolution invente une approche « sublime » du monument, marquée par une raison sensible et imaginative qui s'absorbe volontiers dans ses émotions propres, ses méditations et ses rêveries.

(POULOT Dominique 1997 : 16-17)

Il ne désigne alors que des objets architecturaux. Si le XVIII^e siècle français, siècle des *émotions* s'il en est, au double sens que redonne à ce mot Jean-Louis TORNATORE, incluant l'acception de « mouvement collectif improvisé et aigu » (FABRE 2002), invente, au moment de rupture que représente la Révolution française, le « patrimoine », cette notion continue son élaboration progressive au long du XIX^e siècle, et poursuit sa transformation et son élargissement au XX^e siècle. D'emblée, ses enjeux – identitaires comme « représentation de la Nation », mais aussi « de gouvernement » (POULOT 1997 : 13) – sont tels que sa définition et sa gestion vont revêtir un double caractère d'officialité, entre *savoir* et *pouvoir* :

le patrimoine est exemplaire du dispositif selon la définition qu'en donne Foucault : « Le dispositif est toujours inscrit dans le jeu de pouvoir, mais toujours

²⁵⁵ Et ce, dès le début, puisque parmi les premiers actes de la Constituante, le 2 octobre 1789, figure la mise « à la disposition de la nation » des biens du clergé.

lié à une ou à des bornes du savoir, qui en naissent mais tout autant le conditionnent. [...] ». (TORNATORE 2010a : 116)

Le patrimoine, de façon canonique, s'incarne dans le monument, dont l'étymon latin *monumentum* dérive du verbe *monere* : « faire souvenir », rappeler ; « avertir ; mais aussi « éclairer, instruire » ; et même « prédire, annoncer » (GAFFIOT 1934 : 991). On peut dire qu'au centre de l'idée de monument, il y a le geste d'*interpeler* :

on appellera monument tout artefact édifié par une communauté d'individus pour se remémorer ou faire remémorer à d'autres générations des personnes, des événements, des sacrifices, des rites ou des croyances. (CHOAY 1992 : 14)

Une caractéristique importante se dresse à l'examen : l'intentionnalité ; l'existence même d'un objet comme monument se fonde sur sa finalité. Il *interpelle* les humains à travers le temps, du présent vers l'avenir si l'on se place au moment de son édification. Une seconde acception du mot, attestée dès le XVII^e siècle, résulte d'un glissement de sens en direction de traits esthétiques et de dimensions – réelles et symboliques – dans le domaine de l'archéologie :

« Tesmoignage qui nous reste de quelque grande puissance ou grandeur des siècles passez. Les Pyramides d'Egypte, le Colisée, sont de beaux *monuments* de la grandeur, des Rois d'Egypte, de la Republique Romaine. »
(FURETIÈRE 1690 : ca 1350 [« Monument »])

Le « témoignage » dont il est question ici relève de l'architecture imposante. Mais s'agit-il de démonstrations de puissance pour les contemporains de ceux qui ont fait bâtir ces édifices, ou bien de traces volontaires adressées à dessein aux générations futures ? Leur intentionnalité n'est pas assurée ; on s'approche de la notion de *monument historique* :

le monument est une création délibérée (*gewollte*) dont la destination a été assumée *a priori* et d'emblée, tandis que le monument historique n'est pas initialement voulu (*ungewollte*) et créé comme tel ; il est constitué *a posteriori* par les regards convergents de l'historien et de l'amateur. [...]
Le monument a pour fin de faire revivre au présent un passé englouti dans le temps. Le monument historique entretient un rapport autre avec la mémoire vivante et avec la durée. Ou bien il est simplement constitué en objet de savoir et intégré dans une conception linéaire du temps : dans ce cas, sa valeur cognitive le relègue [...] dans l'histoire [...] ; ou bien il peut, de surcroît, en tant qu'œuvre d'art, s'adresser à notre sensibilité artistique, à notre « vouloir d'art » (*Kunstwollen*) [...]. (CHOAY 1992 : 21)

Dans le mouvement de tri qui se met en place après la crise de rejet (et, partant, de destruction) des objets-signes d'un monde honni (l'Ancien Régime)²⁵⁶, apparaît avec la Révolution française l'idée de *musée*, dispositif qui permet la monstration, l'exposition des objets devenus propriété de la nation, et demande de penser leur utilisation (pédagogique et civique).

Dans le vide institutionnel ouvert par la suppression des académies, des sociétés savantes et des écoles de dessin, le « musée » satisfait à l'idéal d'une transmission libre et immédiate du savoir, par la simple vue de modèles. [...] La visite de musée [...] répond pleinement à l'idéal d'une pédagogie sans intermédiaire, donc sans risque de confiscation. (POULOT 1997 : 18)

Longtemps la conception du patrimoine va rester attachée (elle l'est encore aujourd'hui largement, dans la doxa) à la concrétude, à la tangibilité de la pierre de taille, du bloc de marbre ou de la toile du bâtiment, de la sculpture ou du tableau exposé ou remisé. Quel musée²⁵⁷ pourrait se saisir des objets essentiellement éphémères, « prisonniers » de l'instant de leur performance, que sont les chansons ?

L'introduction de l'immatérialité dans le corpus patrimonial français constitue un événement qui perturbe le bel ordonnancement de la chaîne patrimoniale – connaître/consERVER/valoriser [...]. (TORNATORE 2010a : 57)

D'une part, la notion de patrimoine « immatériel » (en anglais : *intangible*) sera lente à apparaître ; d'autre part, certains traits supposés de l'objet (sa « minorité » par exemple) et certains traits qui lui sont déniés (la valeur esthétique, notamment) ne rendent pas évidente une candidature de la « chanson » à la patrimonialisation.

b. Les méandres de la patrimonialisation

On ne peut que constater la grande hétérogénéité des différents types d'entreprises, actions ou processus qui opèrent une patrimonialisation. Pour ce qui regarde la chanson, qu'y figurent aussi bien la grande tentative de collecte nationale initiée en 1852 par le

²⁵⁶ Cf. Les mots de l'abbé Grégoire en 1794, qui prône l'appropriation des bâtiments par le peuple : « ils ne sont plus à ses ennemis, ils sont à lui. », cités par Patrice BEGHAIN (1998 : 12).

²⁵⁷ Cf. *infra* : p. 178 & sq.

ministre de l'Instruction publique et des Cultes (Hyppolyte Fortoul) en vue d'une édition ambitieuse des « trésors » de la poésie populaire nationale (qui ne verra jamais le jour, si ce n'est de façon très partielle et morcelée, contrairement au projet initial d'une publication monumentale)²⁵⁸ que les émissions de télé-réalité apparues au tournant des xx^e et xxi^e siècles²⁵⁹, montrant de jeunes chanteurs s'essayant sur des chansons d'autres générations que la leur, peut surprendre et tomber sous la critique d'une définition trop extensive et floue de la notion de patrimoine. Il importe en effet de distinguer différentes classes de rapport des hommes au passé.

[D]u point de vue de la réception, mémoire, histoire et patrimoine sont en fait trois modalités différentes de construction du rapport au passé : la mémoire assure une continuité entre le passé et le présent, que ce soit par transmission ou par reconstruction – écriture de la mémoire – conduisant à une réactivation ; l'histoire suppose une rupture entre le passé et le présent, procède par reconstruction, offre à la réception la connaissance d'un autre univers ; quant au patrimoine, il signifie également une rupture de mémoire, mais la relation au passé va se réaliser par la médiation d'un objet, matériel ou immatériel, qui sera « reconnu par le récepteur comme établissant un lien entre lui et ceux à qui a appartenu cet objet » (Davallon 2006 : 109) [...]. (TORNATORE 2010a : 105)

La distinction entre « trois modalités différentes » (mémoire, histoire et patrimoine) de ce rapport au passé, s'appuie ainsi sur l'opposition entre continuité et rupture (entre le présent et le passé). Or, le départ entre ces trois attitudes s'avère parfois très incertain, voire indéterminable – en tout cas dépourvu de toute « pureté conceptuelle » (TORNATORE 2010a : 107).

Autre différence théorique entre mémoire et patrimoine : l'opposition entre souplesse et adaptabilité d'une part et stabilité voire rigidité institutionnelle de l'autre.

Ce sont, écrit-il [Michel Rautenberg], « deux processus, distincts et complémentaires, de métamorphose du passé en mythologie » : la mémoire collective est faite d'échanges sociaux, elle est labile, mouvante, elle s'adapte aux situations de sa transmission ; le patrimoine, plus stable, est institué pour faire référence et fonctionne dans une autre temporalité (Rautenberg 2003a : 19).
(*Ibid.* : 108)

²⁵⁸ Cf. *infra* : Section suivante, p. 137 & *sq.*

²⁵⁹ Cf. *infra* : Partie II, Chapitre 3, Section D.-c., p. 249 & *sq.*

Là encore, ces distinctions abstraites, si elles présentent l'avantage de l'intelligibilité et de la clarté, ne résistent pas à la confrontation aux situations réelles.

Or, précisément tout son propos vient contredire ce postulat contrastif en ce qu'il illustre, par la description de formes hybrides, le croisement sinon le recouvrement des notions et des pratiques que celles-ci désignent. [...] Bref, d'un côté la mémoire prend, par institution, les attributs du patrimoine – elle est objectivée – et de l'autre, le patrimoine trouve, par prolifération, une opérativité mémorielle. (Ibid.)

La conception étroite du patrimoine (comme objet exclusivement défini par l'officialité institutionnelle et la rigueur scientifique) échoue à prendre en compte la complémentarité des actions diverses émanant d'instances de patrimonialisation aux statuts très différents. Les définitions de « patrimoine » apparaissent toutes sourdes à la réalité et à l'intérêt des appropriations des différents acteurs sur le terrain. Dans la typologie des formes de l'« engagement en public » qu'élabore la sociologie pragmatique (GOFFMAN 1973/2 ; CARDON & al. 1995²⁶⁰), la patrimonialisation officielle relève du « régime de la critique » :

L'engagement appuyé sur les dispositifs d'État de la patrimonialisation relève du « régime de la critique », fondé sur une compétence à la démodalisation, en d'autres termes une compétence scientifique : celui-là requiert et justifie l'expertise historique ou ethnologique. (TORNATORE 2010a : 75-76)

L'approche communicationnelle de Jean DAVALLON (2006)²⁶¹ tente de réhabiliter les rebuts des deux tendances opposées que sont la perspective *internaliste*, qui s'émeut de l'inflation patrimoniale des dernières décennies du xx^e siècle et de l'abandon de critères stricts, et la perspective *externaliste* qui dénonce le « passéisme et la nostalgie » institutionnels et promeut la « mémoire vivante ». Car la notion de patrimoine subit la mainmise systématique et parfois sclérosante et du *savoir* institutionnalisé et du *pouvoir* institutionnel. Croire en la possibilité de patrimonialiser dans l'observance de critères objectifs stricts, c'est ignorer que les dispositifs de mise en patrimoine sont des « montages », pris dans la tempête des mutations et tiraillements de nos sociétés, qui revêtent de ce fait toujours un caractère provisoire :

²⁶⁰ Cf. *infra* : p. 294.

²⁶¹ Cité par TORNATORE (2010a : 105).

On remarquera que le dispositif politico-scientifique, en quoi consistent la patrimonialisation et son produit, n'est qu'un montage, il est par conséquent susceptible d'être fragilisé, déstabilisé, remis en question. Un montage dans l'histoire, soumis à la conjoncture politique comme à la transformation des valeurs primordiales dans la société. (TORNATORE 2010a : 117 [n. 60])

Une conception moins institutionnelle, plus large du patrimoine permettrait l'inclusion du témoignage, de l'action culturelle et artistique, qui relève du régime du *partage*²⁶². En effet, la patrimonialisation, en tant que processus observable, réel, constitue un type d'appropriation complexe des œuvres (et, en tant que tel, potentiellement susceptible de se nourrir d'appropriations distinctes, auxquelles elle tente à chaque fois d'appliquer un principe de cohérence) soumise à une grande variabilité, car

[...] l'œuvre, si elle peut avoir une signification dans un contexte donné, n'en reste pas moins disponible pour d'autres contextes et d'autres significations. (ESQUENAZI J.-P. 2007 : 40)

On peut penser l'inclusion de la patrimonialisation dans l'œuvre elle-même, ou plutôt dans un « processus-œuvre », processus social traversant des espaces sociaux variés :

L'histoire d'une œuvre, c'est finalement l'histoire de ses voyages dans différents espaces sociaux. (*Ibid.* : 46)

Par exemple, à propos de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, Antoine HENNION décrit que « chaque fois on a repris les œuvres précédentes, on a modifié la façon de les comprendre et on a créé un nouveau Bach qui a gardé la trace des précédents » (HENNION 1998 : 20)²⁶³.

Jean-Pierre ESQUENAZI repère ainsi la possibilité de nouvelles (et nombreuses) (ré)appropriations par les acteurs au présent d'une œuvre passée, qui entretiennent un rapport étroit avec la patrimonialisation des œuvres : d'une part, ces appropriations nouvelles *font patrimoine* en créant une nouvelle relation présent-passé, avec de nouvelles significations, d'autre part, la mise en patrimoine représente également une forme

²⁶² Cf. CARDON & al. (1995), déjà cité.

²⁶³ Cité par ESQUENAZI (2007 : 47).

d'appropriation, ainsi qu'un processus ayant des effets sur l'appropriation des œuvres, voire la conditionne²⁶⁴.

L'enjeu d'une patrimonialisation raisonnée de la chanson, ou d'une politique de patrimoine pour la chanson, reviendrait donc à créer les conditions d'appropriations nouvelles et multidirectionnelles des œuvres nées dans le passé, en tenant compte des appropriations effectives réalisées directement par les différents acteurs.

D'un côté, en effet, la notion de transmission paraît si bien comprise dans celle de patrimoine qu'elle n'a guère besoin d'être questionnée [...]. Mais d'un autre côté, le patrimoine est devenu aujourd'hui un phénomène d'actualité vive, excédant largement le cercle des spécialistes, libéré du monopole d'État, se développant hors de son terreau occidental d'éclosion, et qui tend à englober, par sa capacité de fixation (objet, monument, lieu, pratique culturelle, être vivant...), les formes complexes et plurielles d'objectivation d'un passé-présent ou d'un « déjà-là » : tradition, mémoire, histoire, culture, environnement, etc.

(TORNATORE 2010b : 9)

En parcourant différents modes d'arrondissement (sans doute sans en épuiser le compte), s'attachant à des *moments* distincts de notre objet chanson, il s'agit de rendre compte du rapport d'interdépendance qu'ils entretiennent avec la patrimonialisation de l'objet, entendue comme processus complexe qui, à la fois *résulte* de l'ensemble des démarches patrimonialisatrices des différents acteurs (processus qui tend à l'attirer vers le régime d'engagement public *de partage*, CARDON & al. 1995²⁶⁵), et *agit* sur elles par son statut d'instance normative et prescriptive. Car le régime d'engagement public officiel du patrimoine est celui de la *critique* :

Le régime de la critique est approprié à la construction de la communauté nationale, une « communauté imaginée », pour reprendre la formule bien connue de Benedict Anderson (1996), qui tient en grande partie grâce à une collection d'objets (des sites remarquables et des monuments historiques) qu'il faut instruire et faire parler, au nom de la nation. (TORNATORE 2010a : 75-76)

²⁶⁴ Combien de lycéens par ex. se sont appropriés RIMBAUD *à partir* du manuel de LAGARDE et MICHARD construit par opérations de tri – édulcoration et expurgation toutes *morales* –, à raison d'un volume par siècle ou période d'histoire littéraire, ouvrage qui constitue une mise en patrimoine de la littérature du type « manuel anthologique par morceaux choisis » ?

²⁶⁵ Cf. *supra* : p. 134.

Section B. La chanson des provinces de France : la tentative institutionnelle de l'« Enquête Fortoul » (1852-1857)

Si la chanson, par ses caractères oral-sonore et éphémère, relève en théorie, pour la question patrimoniale, de l'immatérialité²⁶⁶, les premières grandes entreprises de sa patrimonialisation ont porté sur son arrondissement scriptural. Les tentatives en la matière ont massivement porté sur la super-catégorie « folk music » ou « musique traditionnelle » : il faut ici séparer, à l'instar d'un FRITH²⁶⁷, les deux constructions catégorielles *folk music* et *popular music*. L'enjeu de la constitution d'un patrimoine traditionnel ou « folklorique » semble avoir été une certaine concurrence européenne, chaque nation cherchant à fonder une partie de son identité sur un fonds culturel populaire (PLÖTNER-LE LAY Bärbel 2005). D'abord centré sur la quête d'écrits (de manuscrits), les recherches sur les origines nationales se sont portées sur la notation de pièces de poésie populaire, de contes et de chansons : la constitution du *Barzaz Breiz*²⁶⁸, entre collectage en langue(s) bretonne(s), traductions en langue française, réécriture et création, répondait au besoin ressenti par certains Français de fonder l'identité nationale sur des manuscrits « celtiques » (*Ibid.* : 31-43). Plusieurs initiatives officielles se sont succédé durant le XIX^e siècle, parmi lesquelles le projet de rassemblement et de publication d'un grand *Recueil général des poésies populaires de la France*.

Illustrant parfaitement la conception rigide du patrimoine, comme périmètre dont le tracé est guidé par la main sûre d'un savoir institutionnalisé, appuyée sur un pouvoir institutionnel²⁶⁹, le Second Empire, à peine instauré, lance par décret²⁷⁰ une ambitieuse entreprise de collecte et d'édition d'un *Recueil général des poésies populaires de la France*, dirigée et financée par le ministère de l'Instruction publique et des Cultes. Cette enquête

²⁶⁶ Cf. *infra* : la notion de patrimoine culturel immatériel, p. 180 & sq.

²⁶⁷ Cf. *supra*, p. 117.

²⁶⁸ Cf. *infra* : p. 138 & sq.

²⁶⁹ Cf. *supra* : p. 133 & sq.

²⁷⁰ Décret du 13 septembre 1852.

de grande ampleur – elle a vocation à collecter poèmes et chansons de plusieurs régions réparties aux quatre coins du territoire français – fait suite à deux collectes nationales entreprises sous l'Empire puis sous la monarchie de Juillet, qui furent menées notamment pour rattraper le retard pris par la France sur ses voisins d'Europe (l'Espagne et ses *romances* du XVI^e siècle, les pays germaniques et les recherches précoces et très poussées des frères GRIMM, l'Angleterre – dont l'Écosse et les chants d'Ossian qui s'avèrent des faux de la plume de MACPHERSON –, la Finlande et le travail d'Elias LÖNNROT) en matière de connaissance et compilation de chants du passé, traditions littéraires populaires et autres éléments de cultures populaires (PLÖTNER-LE LAY 2005 : 28-46²⁷¹). La première, lancée par les « antiquaires » de l'Académie celtique en 1805, soutenue par le pouvoir impérial, soucieux de soutenir la comparaison internationale, s'avéra décevante, y compris par ignorance (ils estimaient n'avoir récolté que des *chansonnettes*).

Mais l'intérêt des Français pour les chansons et la poésie populaires s'était un peu réveillé, après la vague de suspicion à l'égard des traditions populaires régionales et surtout des chansons et textes en patois et parlers locaux, que les républicains depuis la Révolution considéraient comme autant d'obstacles à la diffusion de l'esprit des Lumières (*Ibid.* : 26). La Restauration ne reprit que lentement le flambeau de l'entreprise de l'Académie celtique mais, cantonné à la recherche d'un texte celtique fondateur de la littérature française (qui n'existe pas), l'essai resta confidentiel et infructueux. La monarchie de Juillet considéra comme relevant de l'intérêt public recherche et conservation des monuments, « y compris des monuments littéraires et populaires » (*Ibid.* : 34), si bien que dès 1834 apparurent les premières commissions ministérielles chargées de collecter les chansons, contes et dictons populaires. Le ministre de l'Instruction publique (François GUIZOT), envoya sur tout le territoire une circulaire ordonnant la collecte des chansons et poèmes populaires en langues originales ; mais les instructions, tardives et trop vagues quant à la méthode de collecte et de notation, menèrent le projet dans l'impasse. Deux hommes firent avancer le travail de collectage, en terrain breton : Charles Émile SOUVESTRE (1806-1854) et Théodore

²⁷¹ In MILLOT & al. (dir.) 2005.

H. de LA VILLEMARQUÉ (1815-1895), ce dernier publiant un recueil, le *Barzaz Breiz* en 1839 qui s'est avéré très *réécrit* – très infidèle aux notes de collectage précieuses qu'ils avaient amassées – mais fut accueilli avec grand enthousiasme à sa première réédition en 1845 (*Ibid.* : 35-43). SOUVESTRE crut convaincre le nouveau ministre de l'Instruction publique (Narcisse-Achille de Salvandy) d'ordonner la poursuite de la collecte de chansons populaires anciennes des différentes provinces françaises pour les éditer en recueils, mais les seuls recueils publiés sous contrôle ministériel ne furent que des compilations de chansons déjà parues en 1843 et 1846. Ainsi, dès le début du Second Empire, le pouvoir impérial voulut-il lancer un projet aux enjeux symboliques importants en termes d'identité nationale.

Le rapport remis au prince-président par le ministre, Hippolyte FORTOUL, fixe déjà le cadre général de ce projet et ses objectifs :

Dans ces chants, qui offrent non seulement la trace des événements de l'histoire nationale, mais encore les modèles de beautés longtemps méconnues, nous aimerions à retrouver une fraîcheur de génie qui n'appartient qu'à quelques époques heureuses ; au contact de l'expression naïve du vieil esprit français, notre littérature se surprendra peut-être à rougir des fausses délicatesses où s'égaré parfois sa subtilité.
(FORTOUL 1852)

Le *Recueil* ainsi programmé se limite déjà aux objets du passé : les chansons populaires républicaines entourant la Révolution de 1848 sont d'emblée exclues de la collecte. La dichotomie présupposée du peuple entre bon peuple (rural) et populace ouvrière (urbaine) fonctionne à plein²⁷² ; sont éligibles à la collecte (en vue de l'édition) les œuvres d'un âge d'or mythique datant d'une époque indéfinie, mais lointaine et « heureuse », chansons manifestant « l'expression naïve du vieil esprit français ».

Le propos de FORTOUL s'inscrit, implicitement, dans le cadre idéologique de la *théorie évolutionniste*, aux racines assez anciennes.

La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art ; comme il se void és villanelles de Gasconne et aux chansons qu'on nous rapporte des nations qui n'ont congnoissance d'aucune science, ny mesme d'écriture.
(MONTAIGNE 1580 : 313)²⁷³

²⁷² Cf. *supra* : Partie I, Chapitre 3, Section A.-a. (p. 90 & sq.)

²⁷³ Livre I, chap. LIV (*Les Essais*).

Si l'attitude bienveillante de MONTAIGNE manifestait en son temps (1572) une véritable ouverture d'esprit²⁷⁴, au XIX^e siècle cette pensée relativiste s'était cristallisée en France en un « dominocentrisme » (GRIGNON & PASSERON 1989 : 136-138), sorte d'ethnocentrisme de classe, comparable à l'ethnocentrisme dénoncé par un LÉVI-STRAUSS (1982 [1952]).

Comme on le voit encore chez Lévy-Bruhl avec la notion de « mentalité primitive » et jusque chez Mauss avec l'idée de « forme archaïque », le relativisme opératoire que met en jeu toute description attentive de l'altérité culturelle s'est longtemps accommodé du modèle évolutionniste.

(GRIGNON & PASSERON 1989 : 19)

Les musicologues et les ethnomusicologues ont en effet longtemps considéré les musiques populaires traditionnelles comme des survivances d'états antérieurs, primitifs, des musiques savantes. HERDER²⁷⁵ considérait le peuple comme un tout organique et l'art populaire comme l'état primitif de l'esprit du peuple :

Il s'agit pour lui de retrouver le « mystère national » d'après ses manifestations fondamentales : la langue [...], les coutumes [...], les mythes considérés [...] comme une expression de l'esprit national, la créativité populaire (*Volksdichtung*) qui procède d'un sentiment authentique original remontant aux temps les plus anciens. [...]

Il est d'autant plus important de cultiver ce trésor culturel populaire qu'il est véritablement solide et ancien. Par rapport à la couche supérieure (*Oberschicht*) atteinte par le cosmopolitisme, le peuple est la couche-mère (*Mutterschicht*) non altérée. C'est le retour aux sources des romantiques. (MAGET 1968 : 1271-1272)

Les mœurs et les productions culturelles de la paysannerie, dans cette perspective, font l'objet d'une valorisation par le fait qu'elles en viennent à représenter un état quasi originel de la culture nationale, quelque chose comme son enfance ou un état d'éternelle jeunesse.

La conception de la chanson qui préside à tout le projet du *Recueil* est imprégnée, informée par la pensée de HERDER :

La théorie de Herder est fondée sur une dichotomie opérée entre chanson populaire – *Volkslied* – et chanson d'art – *Kunstlied* –, le premier terme de cette dichotomie étant considéré comme la création naïve, « naturelle » de peuples « sauvages », qui n'ont pas encore été contaminés par la civilisation. « Tous les peuples encore incultes sont chanteurs. La Nature a créé l'homme libre, joyeux,

²⁷⁴ D'autant que l'auteur se peint, dans le paragraphe qui précède celui-là, justement comme un « mestis » originaire de la culture populaire, qu'il a quittée, et en route vers la culture érudite, qu'il n'atteindra jamais, « mestis [...] le cul entre deux selles : desquels je suis » : il n'adopte pas totalement une posture de surplomb.

²⁷⁵ Johann Gottfried von HERDER (1744-1803).

chantant ; l'art et la société le rendent fermé, méfiant, muet »²⁷⁶, écrit-il encore. C'est dans cette conception que s'inscrit Tiersot²⁷⁷, accordant un certain génie créateur au peuple, à la fois instinctif et collectif, et confortant ainsi pleinement le mythe rousseauiste du bon sauvage. (GROCCIA 2008 : 27)

L'attitude que construisent le *Rapport* FORTOUL et les *Instructions* rédigées par Jean-Jacques AMPÈRE²⁷⁸, condescendante vis-à-vis de la chanson, semble l'expression d'un préjugé de classe, que la sociologie a dûment observée. Les objets « naïfs » et non contaminés par les « subtilités » du monde moderne urbain, relèvent de façon très rassurante pour le Second Empire, d'une minorité²⁷⁹ (en termes de maturité) de maturité à la fois touchante, pure et vivifiante – en quelque sorte l'éternelle jeunesse de l'esprit de la nation.

[...] les arts « mineurs » seraient [...] inférieurs en ceci qu'ils n'auraient pas encore atteint la « majorité » propre aux arts « majeurs ». C'est [...] un schème cognitif, la métaphore biologique de la croissance, qui nous aide à classer des rapports hiérarchiques. (ROQUE 2000 : 9)

Le grand geste de collecte très sélectif, généralisateur malgré son ampleur et essentialisant du point de vue de l'objet, semble remplir certaines fonctions : en premier lieu, il se présente comme un retour à de *vraies* valeurs ou comme une tentative de « séparer le bon grain de l'ivraie » en distinguant ce qui serait valable et vrai de ce qui serait moins estimable et inauthentique. À cet égard, une lecture attentive des « *Instructions* » de l'enquête « Fortoul »²⁸⁰ révèle une intention de fonder une identité française sur un patrimoine populaire partiel : celui des campagnes de toutes les régions de France (poésie populaire censée relever d'une naïveté de l'esprit et d'une innocence du cœur intactes et non corrompues par la ville et les classes dangereuses, conception qui n'est pas sans rappeler le mythe du bon sauvage qui se développait au siècle précédent), probablement aux fins de minimiser et rejeter comme inauthentiquement françaises les chansons populaires

²⁷⁶ Déjà cité (HERDER 1891 [1774]) (*Cf. supra* : note 188, p. 101).

²⁷⁷ Julien TIERSOT (1857-1936), compositeur, musicologue et ethnomusicologue français (*cf. infra* : p. 167).

²⁷⁸ Académicien et professeur au Collège de France (1800-1864). Ces Instructions furent publiées en août 1953 (*Cf. MILLOT & al. (dir.) 2005 : 51 ; CHEYRONNAUD 1997*).

²⁷⁹ *Cf. supra* : p. 104 & sq.

²⁸⁰ Du nom du ministre de l'Instruction publique et des Cultes de décembre 1851 à sa mort en juillet 1856.

urbaines, des *ponts-neufs* du XVII^e siècle aux chansons sociales et ouvrières du XIX^e s., en passant par les chansons de la Révolution²⁸¹ – ce, malgré la prudence de la formule de FORTOUL à l'égard de possibles objections : « ces chants, qui offrent [...] la trace des événements de l'histoire nationale » (FORTOUL 1852). La question de l'authenticité populaire, délicate à régler sur le plan théorique, permet d'exclure les chansons politiques qui pourraient contribuer à publiciser des opinions contraires voire hostiles au pouvoir en place : « Le comité ne considère comme véritablement populaires que les poésies nées spontanément au sein des masses anonymes [...]. Ceci exclut toutes les compositions populaires d'intention, non de fait » (AMPÈRE 1853 : 3)²⁸². Les choix de critères définitoires et de la classification (CHEYRONNAUD 1997 : 25), tels qu'ils apparaissent dans les *Instructions* rédigées par AMPÈRE, montrent clairement la difficulté de l'objectivité et de l'impartialité d'une telle démarche institutionnelle :

La première partie [...] des *Instructions* dégage quelques principes généraux touchant à la nature du matériau à retenir [...]. Les premiers paragraphes plaident d'emblée la reconnaissance en dignité d'intérêt et en mérite des objets [appelés] poésies populaires. [...] Le "véritable" peuple, celui des campagnes [...] est tout empreint de stabilité (le caractère durable d'une culture orale et coutumière) et de singularité [...] au regard de tendances mondaines dominantes, cumulatives et nécessairement provisoires ; en bref, de la mode.

(CHEYRONNAUD 1997 : 20-21)²⁸³

Le ministre FORTOUL, à travers ces instructions de collectage envoyées aux différents comités de plusieurs régions de France, « stigmatise aussi, mais en creux, cette autre catégorie de valeurs politiquement négatives associées à "populaire" : celles d'un "populacier" urbain et suburbain, aux pratiques chantantes [...] que ce même gouvernement entendait réprimer. » (*Ibid.* : 16). C'est une conception caricaturalement duelle du peuple et de l'art populaire qui émerge du projet tel qu'il se formule dans ses textes programmatiques :

Cette poésie, « tout à fait » ou « vraiment » populaire, devrait procéder d'un état de surgissement *ex nihilo*, sorte de degré zéro de commencement : la

²⁸¹ Voir à cet égard l'analyse complète de CHEYRONNAUD (1997) dans son « Introduction » à la réédition de ces instructions principalement rédigées par AMPÈRE (Cf. note 278, p. 141).

²⁸² Cité dans MILLOT & al. (2005 : 55).

²⁸³ Dans son introduction.

spontanéité. « Le Comité ne considère comme tout à fait populaire que des poésies nées spontanément au sein des masses, et anonymes ». (*Ibid.* : 20-21)

S'exprime l'idée d'une fracture ontologique entre, d'une part, le mythe du bon peuple rustique, épargné par la corruption de mœurs de la Ville, tempéré, naturellement bon et proche des origines (et de ce qui s'apparente, au moins inconsciemment, à un paradis perdu) et, d'autre part, le peuple violent, immoral, pécheur, classes laborieuses et dangereuses des villes, constituant respectivement les pôles opposés de plusieurs axes : authenticité ↔ duplicité, pureté ↔ corruption, passé ↔ avenir, tempérance ↔ excès, vertu ↔ vice, etc.

Ici, « peuple » ne désigne pas la classe dominante, dotée du capital économique et du capital culturel légitime, savant. Mais ce « véritable peuple », par son caractère (supposé) « stable » depuis des siècles, éloigné des corruptions urbaines de la modernité, sorte d'état originel de la nation, en vient par une sorte d'opération métonymique, à représenter la nation française dans son ensemble. Cette *plebs* inaltérée, sans tache, devient, dans ces *Instructions*, la synecdoque du *populus*, mais *tel qu'il devrait être* ; ce peuple considéré comme primitif est censé, d'une certaine façon, recéler ce qui serait l'essence de la *Culture française*, sous sa forme la plus pure. Le tri des objets issus du passé d'un peuple idéalisé et mythique façonne une identité présente et future de la nation.

On peut incidemment mettre en perspective les présupposés attachés à l'objet chanson tels qu'ils se cristallisent ici dans un moment, à la fois idéologique (le *folklore* dans les pays européens), politique (le début du Second Empire), sociopolitique (l'émergence difficile mais irrésistible d'une certaine expression populaire²⁸⁴), avec l'époque contemporaine – sur le terrain de notre rapport au passé et aux chansons. L'épisode significatif du projet FORTOUL apparaît comme un exemple parmi d'autres de construction idéologique de *LA-Chanson*. La référence, encore très répandue aujourd'hui, au parangon de l'« ACI » (trois rôles remplis par une même personne : « auteur-compositeur-interprète ») de la *rive gauche* comme seul modèle authentique de production de chansons françaises ou

²⁸⁴ Cf. MILLOT & al. 2005.

francophones relève à bien des égards d'un similaire mouvement d'exclusion. Des pans entiers de la culture « chansons » se voient forclos d'un vaste et hétérogène ensemble d'œuvres²⁸⁵. Les tenants de la chanson des ACI de la rive gauche des années 1950 et de leurs descendants autoproclamés comme vraie et pure *chanson française* (il faudrait déjà corriger en *francophone*, car s'y trouvent inclus le Belge Brel et le Monégasque Ferré) prennent souvent comme repoussoir explicite la « variété », les répertoires de ceux qui *ne* sont *qu'*interprètes²⁸⁶ ; parfois les cibles sont encore plus resserrées : les *yéyé*, l'influence anglo-saxonne et l'arrivée du corps et de la danse dans la chanson (il s'agit en fait d'un retour : la majorité des chansons traditionnelles du millénaire sont des chansons à danser), le commerce et les loisirs de la jeunesse. Ce qui est implicitement exclu représente en fait une aire beaucoup plus vaste : presque toutes les chansons du Moyen-Âge à la Libération, qu'elles soient anonymes et « traditionnelles » ou d'auteurs et de compositeurs connus.

L'enquête FORTOUL tourna court, devant le volume considérable d'archives qui convergea au comité et face à la complexité des débats que l'hétérogénéité des textes collectés engendra :

Parce qu'elle résistait de toute sa masse aux conceptualisations philologiques inadéquates et à l'idéalisation esthétique dans lesquelles s'obstinait le comité, la collecte entraîna celui-ci jusqu'au naufrage inévitable. (PLÖTNER-LE LAY 2005 : 63)

²⁸⁵ Voir, exemple pris au hasard parmi d'autres – et qu'on n'y voie pas la stigmatisation d'une démarche universitaire à d'autres égards fort louable – l'interview, réalisée par un journal en ligne destiné aux Français expatriés à l'étranger, du responsable de la Licence « Chanson d'Expression française » d'une université française en 2013. L'enseignant responsable de ce nouveau cursus y déclare : « Ce n'est pas vraiment un cursus de chanteur mais plutôt d'auteur-compositeur-interprète. C'est à dire [sic] que l'élève doit en sortir avec un bagage culturel, une vision du monde, de la société. Tous *les grands auteurs-compositeurs-interprètes* ne sont pas sortis d'une université, mais ils étaient tous très cultivés que ce soit Brassens, Ferré, ou aujourd'hui Camille. [...] Là, les élèves ce sont des chanteurs à voix, et nous préférons les former sur les modèles Gainsbourg, Ferré, plutôt que les destiner à une carrière de *chanteurs de variété ou de reprises*. Les autres *modèles sont Allain Leprest*, qui a disparu en 2011, et qui était dans la lignée d'un Ferré, ou Anne Sylvestre. » (Je souligne).

²⁸⁶ Le modèle de la variété est rejeté, alors même qu'un peu plus loin, le même responsable de la Licence « chanson » signale la valeur d'un « futur intervenant » en rappelant qu'il « est connu pour avoir été professeur de chant lors de la première *Star Academy*, mais qui a surtout été le professeur de chant de Céline Dion ». Il y a donc deux modèles : la *rive-gauche* pour l'inspiration de l'« auteur-compositeur » (et donc le patrimoine chansonnier défini comme « modèle ») et la variété commerciale internationale pour la technique vocale de l'« interprète ».

La « collection » disparate rassemblée lors de cette grande collecte qui dura de 1852 à 1857 a été déposée en 1876 au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale, sous la forme de volumes reliés de documents manuscrits de formats différents (CHEYRONNAUD 1997 : 20-21). En revanche, le projet de ce *Recueil*, même s'il est resté inabouti, contribuera à la structuration de la recherche folkloriste des années 1870 et 1880 qui, en se démarquant de l'enquête Fortoul, se donnera pour objectif de réduire l'influence idéologique et normative sur la conduite des enquêtes de terrain (PLÖTNER-LE LAY 2005 : 63).

Section C. Les anthologies de chansons

Deux grandes tendances théoriques peuvent être distinguées dans l'acte général de rassembler, trier et publier des chansons populaires – qui ne délimitent pas néanmoins avec précision deux types ou deux ensembles : une aspiration à l'exhaustivité (toute illusoire, étant donné le travail de tri et le rebut qu'elle génère), qui s'incarne dans les entreprises, très hasardeuses comme le montrent les exemples précédents (à cet égard Jacob et Wilhelm GRIMM furent à la fois précurseurs et exemplaires), de rassemblement de *corpus*, et un élan anthologique, où se manifeste un souci de médiation éducative impliquant une visée sélective. Si, en ce XIX^e siècle romantique qui porte un regard passionné sur les œuvres d'un passé populaire offrant, tout en disparaissant, une source d'inspiration crépusculaire et mythique aux poètes de toute l'Europe, les projets de recueils tendant à l'exhaustivité et certains travaux d'anthologisation partagent une base idéologique commune et tournent le dos aux productions populaires récentes et contemporaines (chansons saint-simoniennes, chansons sociales, chansons révolutionnaires, chansons de goguettes, chansons du Caveau moderne, etc.), certaines anthologies auront une visée clairement militante de diffusion d'idées républicaines et « libérales ». Dans tous les cas, le XIX^e siècle constitue *le* moment anthologique pour les chansons.

a. Des anthologies (XIX^e siècle) « traditionnelles », « folkloriques », « historiques » ...

Le développement des anthologies de chansons en France au XIX^e siècle résulte d'un jeu de forces antagonistes, fait d'élan et de coups de freins. Il est lié à la construction progressive de la politique publique de collecte des sources populaires²⁸⁷ et à l'avancée plus générale de la conscience patrimoniale et de l'intérêt pour la constitution et la conservation des monuments, tangibles ou immatériels. Dans le domaine du patrimoine immatériel, la Révolution a joué un rôle contradictoire pour la patrimonialisation des chansons : la naissance de l'idéal patrimonial à partir de 1790 a donné l'impulsion d'un intérêt à long terme pour les objets du passé, relevant des arts légitimes comme populaires – à cet égard l'enquête lancée par l'abbé GRÉGOIRE en 1790 sur les idiomes et les patois est significative (CERTEAU & al. 1975) –, mais la méfiance jacobine à l'égard des cultures et langues régionales à partir de 1793 a mis un coup d'arrêt, aux effets à court et moyen termes, à l'élan en France des initiatives de patrimonialisation des chansons anciennes, au moment de leur essor en Europe²⁸⁸. Une dynamique qu'un HERDER envoyait pourtant aussi à la France, inspiré qu'il était par ROUSSEAU dans sa conception de la poésie populaire comme « état de nature » (MONDON 2007 : 17) ; un intérêt dont certains historiens font remonter les prémisses à MONTAIGNE²⁸⁹ (FABRE 1992 : 629-631). L'influence des Allemands (HERDER, puis les frères GRIMM) a été primordiale pour cristalliser le désir collectif de rassembler un corpus de « littérature populaire », expression que George SAND diffusa à partir de 1852 (PLÖTNER-LE LAY 2005 : 29-34 & 43), mais aussi pour la poursuite d'entreprises plus circonscrites et plus réalistes qui, elles, aboutissent. Pour n'en citer que quelques exemples, on pourrait évoquer : le précoce *Essai sur la musique ancienne et moderne* de LA BORDE²⁹⁰ (1780), qui comporte plusieurs chansons occitanes et un regret (« Nous aurions désiré pouvoir en donner de toutes les provinces du royaume. » (FABRE 1992 : 630)) ; la première publication intégrale de la *Chanson de Roland* par Francisque Michel (1837) (« voici notre

²⁸⁷ Cf. *supra* : Partie II, Chapitre 1, Section B (p. 137 & sq.).

²⁸⁸ Cf. PLÖTNER-LE LAY 2005 : 26.

²⁸⁹ Cf. *supra* : p. 139.

²⁹⁰ Jean-Benjamin de LA BORDE (1734-1794).

monument », *Ibid* : 631) ; les éditions successives du *Barzaz Breiz* de LA VILLEMARQUÉ (1849, au rayonnement confidentiel en France, mais qui circula sous forme de traductions en anglais – 1840 – en allemand – 1841 – et en polonais – 1842 – ; 1845, vrai démarrage en France de son immense succès ; 1867, premières violentes contestations sur l'authenticité des textes publiés, cf. PLÖTNER-LE LAY 2005 : 40-43) ; *La Sylphide* de Nerval, qui comprend un recueil de chansons françaises « traditionnelles » (BÉNICHOU 1970) ; les *Chants et chansons populaires de la France* par DUMERSAN en 1843, complété par les *Chansons et rondes enfantines* en 1846, et par quelques autres chansons et une étude sur « l'Histoire de la chanson française » (PLÖTNER-LE LAY 2005 : 44) ; les *Chansons populaires des provinces de France* par CHAMPFLEURY et WECKERLIN en 1860, entre autres. Il faut également mentionner l'action de Prosper GUÉRANGER, fondateur de l'abbaye de Solesmes et de l'ordre bénédictin supprimé à la Révolution, pour la redécouverte du plain-chant censément authentique, en vue d'une large diffusion par la pratique du chant choral en contexte liturgique catholique (GUÉRANGER 1859), action qui s'apparente à une démarche anthologique (pour un usage de chant collectif) et qui s'inscrit dans ce mouvement romantique folkloriste du XIX^e siècle européen. Ce mouvement anthologique, protéiforme, aux objectifs disparates et aux présupposés idéologiques sous-jacentes, mérite d'être décrit à travers quelques exemples parlants.

La pratique anthologique de *mise en recueil* est bien sûr plus ancienne, qu'il s'agisse de recueils de cantiques (les psautiers par exemple, protestants et catholiques) ou de chansons (l'étonnant – en pleine mode du madrigal – *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs tant anciens que modernes [...] de Jehan CHARDAVOINE, 1575*²⁹¹ ; l'incontournable *Recueil des plus belles chansons de danses de ce temps* de Jacques MANGEANT, 1615²⁹² ; ou le recueil *Les rondes, chansons à danser, [...]*

²⁹¹ CHARDAVOINE 1575.

²⁹² MANGEANT 1615.

*Amusements recueillis & mis en ordre par le sieur Ballard, 1724*²⁹³). Mais c'est bien au XIX^e siècle que ce phénomène prend une véritable ampleur, adossé à l'intérêt nouveau et intense pour la « poésie populaire », les « chansons traditionnelles » ou chansons du « folklore », élan qui se poursuit au début du XX^e siècle. Certains collectent eux-mêmes, parmi lesquels quelques romantiques illustres (George SAND²⁹⁴, Gérard de NERVAL²⁹⁵), entreprenant à une échelle plus modeste ce que les grandes enquêtes ambitionnent sans pouvoir le tenir ; certains compilent (et souvent commentent) ce que d'autres ont amassé.

Victor SMITH²⁹⁶, Charles GUILLON²⁹⁷, Achille MILLIEN²⁹⁸ ont pratiqué la récolte directe, transcrivant à minima le texte verbal. Certains ont combiné collecte orale, produit de cahiers de chant-eurs-euses et cueillettes d'autrui : Charles BEAUQUIER²⁹⁹, Louis LAMBERT³⁰⁰, Julien TIERSOT³⁰¹. (HYVERT 2013 : 93)

Des collecteurs experts succédaient aux pionniers et aux dilettantes qui avaient fondé le « trésor populaire poético-musical » (COIRAULT 1941 : 323)

L'examen d'une anthologie publiée par Théophile M. DUMERSAN³⁰² et Noël SÉGUR (DUMERSAN & SÉGUR 1866 [1847]), réédition de la version de 1847 avec le complément d'une longue « histoire de la chanson » de 48 pages³⁰³ et incluant des chansons enfantines de son anthologie de 1846, devrait dévoiler la vision de cet auteur de vaudevilles prolifique auto-investi de cette mission patrimonialisante. Le recueil lui-même rassemble 553 chansons et

²⁹³ BALLARD (éd.) 1724.

²⁹⁴ Cf. SAND George, *Claudie* (1851) et *François le Champi* (1850), pour le territoire du Berry.

²⁹⁵ Cf. de NERVAL Gérard, *Sylvie et Souvenirs du Valois* (*Revue des deux mondes*, 1863), pour le territoire du Valois.

²⁹⁶ SMITH Victor, *Les Vieilles chansons du Forez recueillies par Victor Smith*, Saint-Etienne, imprimerie de Théolier, 1933.

²⁹⁷ GUILLON Charles, *Chansons populaires de l'Ain*, Paris, Éd. Monnier, 1883, XLVIII-656 p.

²⁹⁸ MILLIEN Achille, *Chants et chansons populaires, Littérature orale & traditions du Nivernais*, 3 vol., Paris, Éd. Leroux, 1906-1910. MILLIEN « s'assura la collaboration de J. G. Pénavaire (musicien émérite) pour les notations musicales ».

²⁹⁹ BEAUQUIER Charles, *La Faune et la flore populaire de la Franche-Comté*, Paris, Éd. Leroux, 1894 ; et BEAUQUIER Charles, *Chansons populaires de la Franche-Comté*, Paris, Éd. Leroux, 1894.

³⁰⁰ LAMBERT LOUIS, *Chants et chansons populaires du Languedoc*, Paris-Leipzig, Éd. H. Welter, 1906.

³⁰¹ TIERSOT Julien, *Mélodies populaires des provinces de France*, 10 fasc. de 1888 à 1928 ; TIERSOT Julien, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises*, 1903 : « contient environ trois cent chansons (texte et musique) récoltées par lui-même ou par des chercheurs de la région ».

³⁰² 1780-1849.

³⁰³ Numérotées de I à XLVIII.

est subdivisé en 13 sections d'inégale longueur, souvent redondantes (en tout quatre sections « Romances », deux sections « Chansons badines et grivoises » et deux sections « Complaintes et chansons burlesques ») et parfois à la cohérence apparemment peu assurée (notamment les 2 sections « Complaintes et chansons burlesques » : en fait, ce sont les chansons les plus longues du recueil, il faut sans doute entendre « chansons burlesques » comme « chansons narratives comportant de nombreuses péripéties » ; ou « chansons patriotiques et chevaleresques » : le point commun est ici la référence au sentiment national, les chansons patriotiques (*Marseillaise, Chant du Départ, etc.*) renvoyant à un passé repérable (dates, événements, périodes précises), les chevaleresques à une origine mythique, un « folklore » traditionnel fantasmé comme *venu du fond des âges*).

En comparant les tailles des différentes sections thématiques (en nombre de pages), on peut émettre quelques hypothèses quant aux choix qui ont présidé, d'une part, à la sélection des œuvres et, d'autre part, à l'organisation de l'ouvrage³⁰⁴. Tout d'abord, il apparaît que les « romances » (en l'occurrence, il s'agit de chansons *parlant d'amour*) représentent près d'un tiers du recueil (31,3 %) et les « chansons badines et grivoises », le cinquième (20,8 %). Puis viennent les « chansons épicuriennes » (12,5 %), qui se distinguent des précédentes par un propos plus philosophique dans la forme, mais se rapprochent par la thématique de la section précédente ; les « chansonnettes » qui évoquent également les relations amoureuses, mais sous l'angle des petites turpitudes comiques (on y évoque les cocus et les jeunes filles libres de mœurs ou qui *prennent l'initiative* avec les garçons, ce qui constitue un écart par rapport à la norme d'assignation des rôles selon le genre³⁰⁵) (10,4 %). Puis viennent les « chansons bachiques » et les « chansons patriotiques et chevaleresques » (chaque section : 8,3 %). Enfin les chansons longues et complexes (« Complaintes et chansons burlesques ») et les « Rondes enfantines » (qui se limitent à : *Mort et convoi de l'invincible Malbrough, M. de La Palisse, La mère Michel, Le Roi Dagobert et Cadet Rousselle*). Il n'est pas étonnant qu'une chanson

³⁰⁴ Cf. *Tableau n° 1*, page 151.

³⁰⁵ « Genre » au sens de *gender*, s'entend.

comme *Au clair de la lune* soit classée dans les « chansonnettes », au regard de son contenu leste, ou que celle intitulée *Ah vous dirais-je maman* ressortisse aux « romances », là aussi en raison de son contenu : la naissance de l'amour. Ce sont là chansons regardant les adultes, qui, par le mouvement anthologique du XIX^e siècle (et DUMERSAN est un acteur non négligeable de cette conversion en répertoire enfantin de chansons historiques³⁰⁶) elles intègrent le répertoire « pour enfants », selon le principe identifié par HUREAU (HUREAU & HUSSENET 2016 : 29) par analogie avec l'observation de Philippe ARIÈS sur l'histoire du vêtement enfantin³⁰⁷ : une fois prise une distance suffisamment grande (avec la langue d'un autre temps, ses tournures et métaphores, et avec les références rendues indéchiffrables), ce qui rend la dénotation brouillée et moins efficace, la chanson devenue inoffensive est à même, sous son nouvel aspect désuet, de jouer son rôle d'objet du passé, transmis comme tel aux enfants.

³⁰⁶ Notamment par la publication de son anthologie *Chansons et rondes enfantines* en 1846 (cf. FABRE 1992 : 635).

³⁰⁷ « [...] les chansons dites enfantines constituent un véritable conservatoire de celles qui ont été abandonnées par les adultes » (Cf. *supra* : p. 165, y compris la note 327).

chansons « pour adultes », parlant de l'amour ou du désir, en tout cas des plaisirs réservés aux adultes. À lui seul il représente 83,3 % du recueil. Les 17,7 % restant constituent un petit ensemble sérieux (dans les complaintes, on aborde la religion et le mythe ; les chansons chevaleresques et patriotiques promeuvent des vertus) et/ou éducatif.

Quelques inductions peuvent être faites. Premièrement, la place majoritaire faite aux romances montre que c'est le cœur de l'ouvrage : DUMERSAN (et SÉGUR davantage encore, qui assure cette réédition de 1866 postérieure au décès de DUMERSAN) pensent vraisemblablement que c'est là que va se porter la prédilection de leur lectorat ; en outre le Second Empire, qui contrôle assidûment l'édition chansonnière (notamment les contenus politiques trop à gauche), n'aura rien à redire à la publication de romances ; la romance est « à la mode » et le restera jusqu'au tournant du siècle. Deuxièmement, l'aspect divertissant du recueil (divertissement pour adultes) est prédominant, par l'émotion (romances) ou l'excitation comique, grivoise, triviale : le contrôle politique impérial constitue sans aucun doute une bonne raison à cela, par la censure d'autres thématiques (politiques, sociales). Troisièmement, il est évident que les auteurs³⁰⁹ ont eu un souci réel de l'équilibre entre plaisir et divertissement d'un côté, et savoir et effort de l'autre : les 48 pages d'« Histoire de la chanson » (érudite, sérieuse, empruntant les codes du discours historique), les notices historiques suivant les paroles des chansons et les quelques chansons sérieuses et éducatives sont à mettre en regard avec le bloc plaisant. Ce souci d'équilibre se retrouve dans le choix, qui peut surprendre au premier abord, de répartir les « romances » en quatre endroits différents : le souci de l'équilibre est complété par une exigence de variété et un refus d'un bloc d'un seul tenant regroupant les chansons de même type. L'émotion et la gaudriole aident à faire passer l'austérité de l'histoire de la chanson ; un souci éducatif et un esprit de sérieux viennent légitimer un ouvrage qui, par l'essentiel de son contenu, risquerait d'être méprisé (voire censuré).

³⁰⁹ Peut-être également l'éditeur, s'il a participé à la conception de l'ouvrage.

Le recueil ne comporte aucun « air noté » : pour les mélodies, il réfère majoritairement à la *Clé du Caveau*³¹⁰ de Pierre CAPELLE (1770-1851), mais aussi à d'autres éditeurs³¹¹. Parfois aucun air n'est mentionné, soit parce que les éditeurs ignoraient sur quelle musique le poème était chanté, soit parce qu'il s'agit d'un texte qui n'a pas été « mis en musique ». Les chansons anonymes représentent près de 6 % du recueil (33 chansons). Certains auteurs dominent par le nombre : le mieux représenté est un certain Gustave Lemoine (1802-1885) – 26 chansons –, puis viennent Marc-Antoine Désaugiers (1772-1827) – 22 chansons –, Crevel de Charlemagne [Louis-Ernest Crevel] (1807-1882) – 13 chansons – et [Paul-]Émile Debraux³¹² (1796-1831) – 12 chansons. Ensuite, quelques auteurs se tiennent avec de cinq à une dizaine de chansons : Eugène Scribe (1791-1861), Émile Barateau (1792-1870), Frédéric Bérat (1801-1855), Eugène de Planard (1783-1853), Chanu [?], Pierre Dupont³¹³ (1821-1871), Gustave Nadaud (1820-1893)³¹⁴, Louis Festeau (1793-1869), Isnard (s'agit-il de Maximin Isnard ? 1758-1825). Puis beaucoup d'autres moins bien représentés. Grand absent du recueil, à l'exception de son portrait qui trône au centre de la première gravure du recueil : Pierre-Jean de BÉRANGER. C'est pourtant le chansonnier qui jouit au moment de la publication de ces *Chansons nationales et populaires de France accompagnées de notes historiques et littéraires*, en 1847 comme en 1866, de la plus grande notoriété (il sera élu deux fois en 1848 pour siéger à la Chambre et déclinera par deux fois). L'opinion des/de l'auteur(s) de l'avant-propos n'est pas claire à son égard :

Donc, après juillet 1830, [...] [l]a chanson guerrière, nationale, avait envahi toutes les sociétés chantantes [...]. La chanson était vraiment en danger ; il y avait péril

³¹⁰ Ouvrage de Pierre CAPELLE, publié en 1811, régulièrement réédité tout au long du siècle, qui répertorie et classe entre 400 et 2 300 airs (selon les éditions) par « coupe », c'est-à-dire par structure prosodique (combinant plusieurs entrées : structure du couplet et du refrain en nombre de vers, en type de vers, en système de rimes) d'une part, par incipit des paroles des chansons originales ou des chansons qui ont rendu l'air célèbre. (CAPELLE 1811)

³¹¹ Par ex. : « La musique de M. Dolive se trouve, à Paris, chez M. Heu, éditeurs, 10, rue de la Chaussée-d'Antin » (DUMERSAN 1866 [1847] : 10).

³¹² DUNETON n'hésite pas à affirmer qu'« Émile Debraux est le plus grand chansonnier français de tous les temps ; [...] [ce] qui me le fait préférer : l'étendue de sa palette, la fraîcheur de son inspiration rapide, le brassage du français populaire et du français châtié [...] » (DUNETON 1998 : 521 [vol. II]).

³¹³ Cf. Les mots de BAUDELAIRE sur Pierre Dupont, *supra* : p. 8

³¹⁴ Qui reçut le prix Vitet de l'Académie française en 1882... cent trente-quatre ans avant le Prix Nobel de littérature décerné à Bob DYLAN.

en la demeure, car Béranger lui-même avait dit : « Le règne de la chanson est fini. » Le moyen de douter, quand le grand prêtre condamnait son idole ? Par bonheur, ce n'était qu'une phrase, une boutade sans conséquence ; le grand-prêtre s'était trompé. (DUMERSAN 1866 [1847] : xli)

Ironie ou admiration ? Ou dépit de ne pouvoir éditer ses chansons ? Un autre passage révèle une froideur certaine à l'égard de Béranger, qui vient juste après les louanges à un autre auteur :

Quoi qu'on puisse dire, Désaugiers fut et est resté notre meilleur chansonnier, dans la bonne et véritable acception du mot. Ce fut aussi au *Caveau moderne* que Béranger commença sa réputation ; il ne faisait pas encore de ces odes qui l'ont immortalisé ; comme roi de la chanson politique, son règne n'a commencé qu'après le désastre de Waterloo. (*Ibid.* : xix-xx)

De BÉRANGER, qui est vraiment apprécié du public de 1847 (certes, davantage des républicains et admirateurs de l'Empereur que des autres), il n'est pas question de l'éventuel talent, mais de « sa réputation ». Juste après l'expression chaude de l'admiration dans un énoncé affirmatif et superlatif, le cas Béranger est traité dans un énoncé très surmodalisé. Pour le désigner, on use de la métaphore du « roi » – ce qui, à propos de cet anti-royaliste déclaré, est une marque d'ironie – dont le règne commence après la *défaite* de l'homme qu'il a encensé³¹⁵. La raison de l'absence de chanson de BÉRANGER dans ce recueil s'éclaire : l'incontournable chansonnier, dont la « réputation » dominera son siècle, s'il est bien mentionné, n'en est pas moins *persona non grata* comme voix auctoriale. L'asyndète qui structure les deux propositions qui suivent a, sans équivoque me semble-t-il, une valeur d'ironie, renforcée par l'antiphrase (« les plus pures ») ; la rhétorique ici mise en œuvre n'est pas sans rappeler, dans *Julius Cæsar* de Shakespeare, le discours de Marc-Antoine³¹⁶ :

Béranger a été porté depuis à l'Assemblée nationale constituante par un million de voix : Béranger est une des gloires poétiques les plus pures de notre temps. (*Ibid.* : xl)

³¹⁵ Notamment dans sa célèbre chanson *Les souvenirs du peuple* (« Parlez-nous de lui, grand-mère [...] »), 1828.

³¹⁶ Devant la dépouille de César lui-même, le personnage de Marc-Antoine *retourne* littéralement l'opinion de l'auditoire en défaveur de Brutus, tout en répétant « Et Brutus est un homme honorable » (“He was my friend, faithful and just to me: / But Brutus says he was ambitious; / And Brutus is an honourable man.” (SHAKESPEARE 1623 [1599] : Acte III, scène 2).

La forme passive dit assez bien que l'auteur (SÉGUR : il s'agit d'une publication posthume pour DUMERSAN) n'a pas voté pour le chansonnier. L'argument construit au fil de ces évocations de BÉRANGER qui est ici sous-entendu pourrait s'énoncer synthétiquement de la sorte : les chansonniers qui font de la politique (du mauvais côté) ne peuvent être que de piètres artistes ; en tout cas, leur engagement républicain jette soupçon et discrédit sur leur production. Quelques paragraphes plus loin, l'argument est explicité (en même temps que l'orientation politique de l'auteur) :

Pendant ces dix années, loin de diminuer, le nombre des sociétés chantantes ne cessa de s'accroître.

La révolution de juillet 1830 arrêta quelque peu cet élan ; on cessa tout à coup de chanter l'amour et le vin [...]. La politique revint tout envahir, et l'on ne chanta plus que des chansons nationales, que beaucoup de gens ont le tort de confondre avec les chansons populaires. (Ibid. : XL-XLI)

Les chansons politiques (entendre : *républicaines*) sont inauthentiquement populaires : elles ne sont pas dans la tradition « des plus anciens aïeux », du bon peuple travailleur et simple.

En effet, la chanson nationale [...] a pour mission [...] de poursuivre de sa haine railleuse les vaincus, au nom du plus fort.

Le chant populaire, au contraire, est tout lyrisme et tout élégie. Le chant populaire, c'est celui qui, sans relation directe avec aucun paroxysme donné du patriotisme [...], n'oublie jamais ni les conquêtes, ni les croyances des plus anciens aïeux ; c'est la ronde de noces, la chanson de berceau, de table ou de métier ; c'est la ballade disant les plus curieux récits sur les notes les plus simples. (Ibid. : XLI)

En 1847, SÉGUR n'affiche pas de sympathie pour les chansons républicaines. La fenêtre de la seconde République ouverte par la Révolution de 1848 sera exploitée par l'auteur de l'anthologie des *Chansons nationales et républicaines de 1789 à 1848*, opportunément publiée en 1849. Le coup d'État et l'instauration du Second Empire ne pousseront pas SÉGUR, prolongateur de l'œuvre d'anthologiste de DUMERSAN, à rappeler cet écart révolutionnaire...

Dans la présente démarche d'interrogation sur ce que ce recueil *ne* contient *pas*, qui ne prétend pas en faire un complet inventaire, de toute façon impossible, un dernier indice retient l'attention – et confirme l'orientation politique marquée quoique exprimée par touches successives de l'auteur (SÉGUR complétant/retouchant DUMERSAN) : le

mécontentement et le mépris qui s'expriment à la fin de ce texte d'« Histoire de la chanson » introductif au recueil :

Et maintenant, que dirons-nous de la chanson, depuis la nouvelle ère républicaine qui a commencé au bruit du *Chant des Girondins* ? – Peu de chose, si ce n'est que la chanson s'est faite socialiste, et que Pierre Dupont est à peu près le seul chansonnier qui ait obtenu, depuis cette époque, les honneurs de la popularité [...]. Toutefois bien que le socialisme veuille conduire le genre humain à un bonheur terrestre plus grand que celui qui existe aujourd'hui, nous croyons que la chanson socialiste ne fera pas taire la vraie chanson [...], et que ses poètes respecteront la couronne primitive de cette joyeuse souveraine, qui n'a jamais demandé ni liste civile ni budget.

Fin de l'histoire de la chanson

(*Ibid.* : XLVI)

Dans un passage de l'« Histoire de la chanson » où une fois de plus DUMERSAN est évoqué à la troisième personne (c'est là un indice qui nous permet d'attribuer la paternité du passage à SÉGUR), DUMERSAN est montré comme en partie hostile à la Révolution française :

La chanson révolutionnaire fut, a dit Dumersan, hideuse, sanglante, grossière dans l'expression comme elle était cruelle dans la pensée. Cela est un peu exagéré, et l'anathème est trop général pour être juste. Sans doute *la Carmagnole*, *le Ça ira*, *Madame Veto*, sont de grossiers et ignobles chants qui méritent la réprobation des gens de goût ; mais le nombre de ces productions est fort petit, en comparaison des chansons dignes de renom qui parurent dans le même temps ; et le bon Dumersan le reconnaît lui-même un peu plus loin [...]. N'est-ce pas aussi à cette époque terrible que Rouget de Lisle enfanta *la Marseillaise*, que Chénier improvisa *le Chant du départ*, ces strophes sublimes qui électrisèrent tant de cœurs généreux et firent naître tant de héros sur le sol de la France ?

(*Ibid.* : XVII)

L'auteur montre ici une opinion prudente et distante vis-à-vis de la République et il est plus que probable qu'il ne tient pas à publier BÉRANGER pour la raison que celui-ci la soutient (parallèlement à son soutien à Napoléon). Mais l'unanimité du public (sauf dans les rangs des royalistes) est telle, que ce chansonnier comme LE poète populaire, qu'il ne peut tout à fait l'ignorer, ni même mettre en doute sa valeur comme auteur de chansons.

Nous voyons bien, par cet exemple d'anthologie de chansons, à quel point les démarches de patrimonialisation sont orientées par le contexte politique et législatif (en l'occurrence, l'encadrement de l'édition, en particulier celle de la chanson, par le Second Empire est zélé) et par là même largement interrogeables sur le plan de l'objectivité des critères. Les choix éditoriaux sont idéologiquement construits. En 533 chansons rassemblées, treize sont de l'obscur (et plutôt méprisé en son temps) Crevel de Charlemagne (qui donna surtout dans

l'écriture de livrets d'opéra et d'opéra-comique et dans l'adaptation en français de chansons de l'étranger) et aucune de l'illustre Béranger. La mise en patrimoine sous forme d'anthologie, si elle prend çà et là les chemins de l'objectivité, est, on le voit, possiblement guidée par une grande subjectivité, faite de traits de sensibilité esthétique et d'orientations idéologiques, mais aussi (surtout ?) par le contexte politique et légal. Il n'aura pas échappé que nous retrouvons aussi dans cette anthologie, comme dans la démarche du ministre de l'Instruction publique et des Cultes³¹⁷ en 1852, une méfiance à l'égard du peuple des villes, réputé de gauche, et une survalorisation de la tradition, de l'ancestral, comme origine mythique, pure et vierge de toute *corruption* (d'idées politiques de gauche). À cette période – disons de façon un peu généralisante : le XIX^e siècle –, les démarches de patrimonialisation, qu'elles soient sous-tendues par une volonté ou une orientation politiques ou qu'elles soient le fait d'artistes mus par la pensée romantique qui vont chercher d'autres repères esthétiques dans le passé que l'âge classique, s'appuient largement sur la croyance que les chansons *populaires*, anonymes ou signées, anciennes ou récentes, ont poussé sur le terreau du bon peuple des campagnes ou, pour les plus récentes, relèvent de cet esprit et de ce lignage empreint de bon sens, d'esprit gaulois (vin et gaudriole) de bon aloi. Ces chansons populaires là sont éligibles à la mise en anthologie.

L'intention avouée du type d'anthologies dont procède celle de DUMERSAN-SÉGUR est de suivre un principe de sélection et d'organisation relevant de la représentativité des époques, des styles (des genres) propre à rendre une vision, non pas exhaustive, mais équilibrée : comme Noé, sauver non pas tous les animaux, mais un couple de chaque espèce. Leur finalité proclamée positionne ces démarches en complémentarité des recueils de chansons d'un auteur (par ex. les éditions des œuvres de BÉRANGER), qui manifeste une volonté de diffusion, voire de passage à la postérité ; mais elles ne répondent pas au souci de représentativité de la variété des styles et époques. Le cas de l'anthologie DUMERSAN-SÉGUR 1886 rééditant celle de DUMERSAN 1847, en ce milieu de ce XIX^e siècle situé juste avant et juste après la parenthèse de la Seconde République, montre la prépotence de l'idée

³¹⁷ I.e. l'Enquête Fortoul (cf. *supra* : p. 137 & sq.)

qu'en matière de chansons, le patrimoine doit être constitué d'œuvres « sans arrière-pensée », « spontanées » et « simples », et donc forcément *apolitiques* – idée qui marque en fait un engagement à droite ou du moins la soumission à un pouvoir conservateur. D'autres anthologisations vont s'orienter à gauche.

b. Des anthologies (xix^e siècle) républicaines ou révolutionnaires

Un courant anthologiste se développe dans les années 1840 qui se tourne vers le passé de façon radicalement différente en effet : il ne s'agit plus de compiler des chansons du passé, signées par des auteurs ou anonymes, mais de publier des chansons contemporaines, dont l'inspiration s'ancre dans la Révolution française et ses chansons. Ces anthologies prennent la forme de chansonniers, de recueils républicains, et s'inspirent des almanachs, forme éditoriale qui faisait florès une vingtaine d'années avant la Révolution, et qui se transforme avec elle.

La mode des almanachs commence en France dans les années 1760. Ces recueils littéraires qui paraissent au début de l'année deviennent rapidement un cadeau d'étrennes galant assez coûteux, offert aux femmes par leurs amoureux. Au seuil de la Révolution, on dénombre³¹⁸ plus de trois cents titres d'almanachs, parmi lesquels une soixantaine comportent des chansons et des « poésies » (ANDRIES 2005 : 80-81). Pendant la période révolutionnaire, des almanachs reprennent cette forme de publication littéraire pour une diffusion, plus large que leurs modèles précieux (leurs prix étant en moyenne deux à trois fois moins chers), de contenus souvent politisés. À un tel point que dès 1791, les Jacobins « considéraient les almanachs comme un moyen de propagande essentiel pour atteindre les classes populaires » (*Ibid.* : 84). Même les almanachs poétiques (comme l'*Almanach des Muses*, dont la parution débute en 1764) se mettront au goût du jour républicain à partir

³¹⁸ Recensement effectué par ANDRIES (2005) à partir du catalogue de MARTIN & WALTER (1943).

de 1793. Le sous-ensemble « républicain » de ce type de parutions publie hymnes et chansons de préférence aux poèmes,

parce que les chansons [...] s'adressent à tous et échappent aux clivages socio-culturels. [...]. Les chansons et les hymnes publiés dans les almanachs républicains participent [...] de la culture de la place publique. Ils étaient [...] souvent lus et chantés à l'occasion de fêtes, de défilés et de cérémonies organisées par les sections révolutionnaires et les municipalités. (*Ibid.* : 84-85)

La poésie ouvrière des Savinien LAPOINTE, Louis VINÇARD, Charles PONCY (marrainé par George SAND) ou Jasmin (MILLOT & al. 2005 : 325-376³¹⁹), est inspirée par l'héritage chansonnier et poétique révolutionnaire tel qu'il est compilé dans ces almanachs de la fin du XVIII^e siècle. Les écarts entre les chansons jacobines des almanachs de la Révolution et les celles qui sont publiées entre 1830 et 1850 dans la presse ouvrière – *La Ruche populaire*, *L'Écho de la Fabrique* ou *L'Atelier* (*Ibid.* : 101-133) – révèlent des changements de mentalités importants. La violence exprimée dans les chansons de la Révolution, associée à la fraternité, en tant qu'alternative³²⁰, d'une part fait place à l'amour, systématiquement associé à la fraternité dans les chansons des années 1840 (qui conduit à la religion et l'amour d'autrui), d'autre part change de combat : « l'ennemi n'est plus aux frontières, il est l'ennemi de classe » (ANDRIES 2005 : 88-89). Le travail, célébré par les chansons et les poèmes révolutionnaires comme le siège de la vertu et de la force républicaines, est décrit par les textes ouvriers comme un assujettissement. La dénonciation de la misère apparaît de façon nette dans les chansons ouvrières, tandis que les hymnes à l'Être suprême de la fin du XVIII^e siècle ont fait place à l'amour du prochain et à « l'évangile fraternité » (*Ibid.* 90).

La veine anthologique va récolter le miel poétique et chansonnier de ces poètes ouvriers occasionnels ou réguliers, édité au petit bonheur dans les feuilles de *La Ruche* ou de ses concurrents. Une comparaison entre deux anthologies qui paraissent dans les années 1840, *Poésies sociales des ouvriers*, par le saint-simonien Olinde RODRIGUES (1841), et *Les poètes du peuple au XIX^e siècle* par Alphonse VIOLLET en réaction à la première (1846) qui dessinent toutes deux l'image de l'ouvrier modeste, endurant, vertueux, religieux : exemplaire,

³¹⁹ Le chapitre III de MILLOT (2005) portant le titre : « Trois poètes, trois parcours ».

³²⁰ Cf. le mot d'ordre « Fraternité ou la mort » (ANDRIES 2005 : 87)

permet de relever points communs et différences formelles et idéologiques (SCHAPIRA M.-C. 2005). Le trait commun le plus frappant est leur « visée plus morale que sociale ou politique ». Le programme de RODRIGUES, tel qu'il s'expose en préface est un parfait manifeste saint-simonien ; il promeut une poésie morale appelant à la réconciliation, fondée sur les idées de paix, d'ordre, et sur la foi dans le progrès :

L'apparition de la poésie sociale au milieu des classes ouvrières est une manifestation bien puissante du chemin qu'ont fait les idées depuis quelques années, depuis que les inspirations agrandies du poète le plus national, le plus progressif de l'époque, transformèrent ses chansons populaires, ses odes patriotiques, en prophéties sublimes de la sainte alliance des peuples, de la sainte famille de l'humanité.

Écoutez-les donc ces envoyés des classes nombreuses, vous tous qui avez la puissance de répondre à leur appel, car ils ne s'adressent à vous désormais qu'avec les armes de l'intelligence ! [...] La paix n'est plus une trêve [...], c'est un principe de progrès et d'organisation. (RODRIGUES 1841 : III-IV)

Le projet est celui d'une éducation morale de la classe ouvrière envisagée collectivement, par l'instruction, tendue vers l'amour fraternel et la paix. Le message moral de VIOLLET, lui, s'adresse fondamentalement à l'individu, par des récits de destins individuels exemplaires, des récits de vocation avec leurs différentes stations : révélation, apprentissage, efforts, échecs, progrès, protections, lutte contre l'orgueil ou la révolte. Finalité morale dans les deux cas, mais dont le contenu diffère beaucoup entre les deux anthologies : horizon d'une utopie collective élevant les ouvriers par l'esprit et l'amour d'autrui pour l'une ; texte d'édification par narration de vies vertueuses d'ouvriers méritant et courageux se hissant au statut de poète, mais demeurant modèles d'humilité, pour l'autre.

Le type d'énonciation choisi et la construction des deux anthologies établissent deux fonctionnements très différents. RODRIGUES compile et publie quarante-deux chansons et poèmes intégraux de treize poètes ouvriers. Il s'avère que le ton et le contenu d'une majorité de textes qui « témoignent sans recul de la misère matérielle et morale d'une condition ouvrière malheureuse » (SCHAPIRA 2005 : 136) contrastent beaucoup avec l'« angélisme » très optimiste et utopiste de l'avant-propos (RODRIGUES 1841 : I-VIII).

Olinde Rodrigues, pour constituer son anthologie, s'empare d'un corpus déjà constitué dans *La Ruche populaire* [...]. Mais [...] des dérapages existent bien, qu'il s'agit de contrôler. Au prix de détournements de sens légers mais significatifs, Olinde Rodrigues constitue, à partir de l'authentique discours ouvrier, un

discours acceptable pour les classes éclairées, conforme au mythe du nouveau prolétaire.
(SCHAPIRA 2005 : 137)

La stratégie éditoriale de VIOLLET est tout autre : il ne publie aucune chanson *in extenso*, mais ne livre que des extraits des chansons et poèmes, utilisés pour émailler et illustrer le récit quasi hagiographique des vies de leurs auteurs (poètes ouvriers humbles et vertueux), véritable prêche louant soumission, goût de l'effort et sens du sacrifice. Ce procédé lui permet d'adoucir les poèmes cités en les amputant de ce qui risquerait d'apparaître contestataire ou violent et, en reprenant systématiquement la voix d'énonciation narrative, d'orienter le sens des extraits.

On voit bien comment ce type d'anthologisation, qui diffère du tout au tout avec celui des anthologies de poésies et chansons proclamant leur tentative de représentativité et d'équilibre entre chansons anciennes et récentes, anonymes et actoriales, de genres et styles variés (romances, chansons enfantines, épicuriennes, bachiques, patriotiques, chevaleresques, etc.), développe des solutions, divergentes, pour mettre en scène des chansons à plusieurs égards risquées. En effet, les productions faisant l'objet des anthologies de poèmes et chansons ouvrières des années 1840, contrairement à l'anthologie de DUMERSAN-SÉGUR, pèchent par leur forte illégitimité dans la société française. Écrites de la main de membres des classes laborieuses, faiblement instruites, vouées au labeur quotidien peu propice aux dialogues avec la muse, mais qui, par cette activité habituellement hors de leur portée, osent sortir de leur condition et tentent de s'élever, elles sont en outre produites, d'une part, par des contemporains – ce qui exclut toute légitimation par le lustre des ans –, d'autre part, par des ouvriers, n'appartenant pas au « bon » peuple anhistorique et paisible de la campagne éternelle, mais au contraire à une couche de la société considérée par les dominants comme la populace inquiétante et corrompue des villes. Aussi les anthologistes déploient-ils une stratégie éditoriale : reprise de chansons *déjà publiées* dans une presse ouvrière qui connut un certain succès, y compris auprès de la petite bourgeoisie, ce qui crée une première légitimité aux objets rassemblés ; *enrobage* (par l'avant-propos ou, en gardant toujours la main, par un récit englobant les morceaux choisis), *i.e.* : préparation de la réception des chansons par un discours qui en oriente fortement la lecture et dont la logique entre souvent en conflit avec les textes

compilés ; affirmation de visée morale, production d'un discours tendant à prouver la base éminemment vertueuse de l'entreprise ; production d'une image du poète ouvrier rassurante, d'une figure pleine de sagesse et d'expérience et, surtout, dépourvue de toute violence à l'égard de la classe dominante, alors même que les chansons peuvent parfois exprimer ressentiment et sentiment d'injustice appelant réparation (SCHAPIRA 2005).

On l'a évoqué, l'infinie variété des spécimens ou échantillons (chansons) susceptibles de répondre à une définition de l'objet chanson tel qu'on l'entend communément, rendent celui-ci insaisissable³²¹ ; cette pléthore hétérogène se reflète dans la grande diversité d'approche des mises en recueil, mais filtrée. Toute anthologie, en rassemblant des œuvres, même en grand nombre, en exclut d'autres : toute mise en recueil implique des *mises au rebut* significatives (par orientations idéologiques – politique, philosophique, graphocentrique, dominocentrique... – plus ou moins conscientes ; par ignorance ; par stratégies commerciales). Le geste de choisir les monuments qu'on veut transmettre, c'est, en même temps, exactement le geste de rejeter ce qu'on veut faire oublier, ce qu'on estime sans valeur, ce qu'on considère comme néfaste. Dans les stratégies d'atténuation des anthologies de chansons ouvrières, on peut discerner une déclinaison en mineur de la même opération de tri : l'anthologiste masque, enrobe, gomme, invisibilise voire expurge ce qui pourrait heurter, déplaire, inquiéter dans des textes à la forme moins maîtrisée et au contenu sémantique potentiellement subversif. Dans tous les cas, le geste anthologique a pour effet de *légitimer* les objets qu'il ordonne et présente, profitant pour cela à l'occasion de chansons déjà légitimées (par un nom d'auteur connu, parmi d'autres, obscurs ; ou une chanson déjà célèbre et appréciée). Comme on le voit nettement dans le long avant-propos historique de SÉGUR récrivant DUMERSAN, cette légitimation des morceaux choisis s'accompagne, explicitement ou de façon invisible, d'une dévalorisation d'autres classes de chansons (« La chanson révolutionnaire fut, a dit DUMERSAN, hideuse, sanglante, grossière dans l'expression comme elle était cruelle dans la pensée. [...] Sans doute *la*

³²¹ Cf. *supra* : p. 50 & sq.

Carmagnole, le Ça ira, Madame Veto, sont de grossiers et ignobles chants qui méritent la réprobation des gens de goût » ; DUMERSAN & SÉGUR 1866 : 17).

Les deux voies tactiques empruntées par l'opération de légitimation observée dans quelques démarches anthologiques – à savoir : d'une part le positionnement de l'auteur en sa situation (Qui/Où) et d'autre part le réajustement du contenu sémantique, le blanchiment des intentions de l'auteur et l'assurance d'un bon usage ([Pour-]Quoi) – semblent bien se rejoindre lorsque est pris en compte un plus grand nombre d'anthologies sur l'ensemble du XIX^e siècle. Julie HYVERT analyse 230 recueils entre 1800 et 1914 et note une évolution entre le début et la fin de la période : alors qu'avant 1852, elle repère une prévalence très nette de l'argument de la « nouveauté » des chansons mises en recueils sur les arguments d'ancienneté et de caractère « populaire » et « folklorique », cette tendance est exactement inverse sur la moitié de période 1852-1914 (HYVERT 2013). De son vaste corpus de recueils imprimés, elle isole 23 « critères » d'assemblages³²² ; les choix des chansons mises en recueils portent majoritairement (par ordre décroissant d'importance) sur le groupe ou le type de sociabilité (par ex. : chansons de soldats, chansons de marins), le contenu sémantique (par ex. : chansons d'amour), le genre de chansons (ex. : « nouvelles parodies bachiques »), la localisation (lieu, diocèse, région, ville ; par ex. : chansons bretonnes), l'ancienneté ou le caractère « folklorique » (par ex. : les « chansons d'autrefois »), le caractère « populaire » (par ex. : « Almanach de la chanson populaire »), le fait de contenir les notations de lignes mélodiques (les « airs notés »), la nouveauté (par ex. : « nouvelles chansons »). Puis viennent d'autres critères représentés. On peut donc remarquer la saillance de l'*appartenance* (Dans quel groupe social chante-t-on ? Dans quelles circonstances rassembleuses : travail, conscription ? De quel territoire les chansons sont-elles ?) – entre la *terre* et l'*identitaire* ? – et de l'aspect *thématique* (contenu sémantique et « genre » chansonnier). Deux classes d'enjeux principales de la mise en

³²² Malheureusement, une certaine confusion s'installe entre critères réellement définitoires et sélectifs (comme l'ancienneté, ou la notoriété) et système d'organisation du recueil (par ex. ordre alphabétique) : la comparaison entre ces critères de statuts totalement hétérogènes y perd de son sens. Néanmoins, les critères qui reviennent majoritairement restent significatifs.

patrimoine par *corpuration* (mise en corpus) émergent de cette analyse des critères : le *Qui-Où ?* et le *[Pour-]Quoi ?* :

- Qui chante, sur quel territoire, dans quel(s) cercle(s) de sociabilité ?
- Qu'est-ce qu'on chante et pour quel(s) usage(s) ?

Ce qui ressort de ces *textes* rassemblés et imprimés est que c'est la part *vivante, située*, des chansons qui déjà importe : il est frappant de voir à quel point les enjeux que nous découvrons renvoient aux *situations* dans lesquelles des acteurs chantent/entendent des chansons, avec des ressources (cognitives et matérielles), pour des usages, dans des contextes spatio-temporels descriptibles, etc.

Julien TIERSOT (1857-1936) publie une histoire des chansons de la Révolution (TIERSOT 1908) qui tente ainsi de donner contours et consistance à un patrimoine de chants et chansons révolutionnaires, à quoi il assigne la fonction, vis-à-vis du peuple, de la nation, de répondre « à la double nécessité d'occuper son âme et son cœur » :

la musique est [...] le seul art qui remplisse à la fois le double but poursuivi par l'institution des fêtes nationales. Elle participe à leur éclat extérieur, en même temps qu'elle en sait exprimer le sentiment intime. *(Ibid. : xv)*³²³

Le parallèle, voire le mimétisme, avec le chant religieux est pleinement assumé :

La foi révolutionnaire ne pouvait négliger un moyen si puissant pour gagner les âmes *(Ibid. : xvii)*

c. Les anthologies pour le chant scolaire

Le vaste et multiple élan anthologique qui accompagne le désir largement partagé au XIX^e siècle d'un retour aux origines mythiques des cultures nationales – lieux et temps imaginaires d'un paradis perdu –, commencements rêves durant lesquels les chansons auraient occupé une place de choix comme art populaire, simple, quasiment assimilé à une

³²³ Cité par CHEYRONNAUD (1995 : 586).

expression naturelle (le qualificatif « spontané » est employé tout au long du siècle dans un sens très mélioratif et véhicule une connotation d'authenticité³²⁴, d'énergie et d'innocence) des ancêtres mythiques, exempts de la corruption et de la dégénérescence engendrées par la modernité et, à cet égard, purs et naïfs *comme des enfants*, ce vaste mouvement romantique se soucie d'éducation. L'imprégnation dans les sociétés européennes de la pensée rousseauiste – selon laquelle un retour à plus de nature et de naturel est fortement désirable, comme l'énoncent les principes de *l'Émile* qui dessinent un modèle d'éducation consistant à préserver le naturel de l'enfant, *i.e.* à ne pas couper son lien fondamental avec la nature humaine pour éviter/retarder la corruption par la société moderne – est telle que les chansons (les « bonnes », « vraies », « anciennes ») apparaissent, par leur essence supposée naturelle, naïve, innocente, comme un patrimoine précieux pour une éducation réformée.

Dans le processus d'anthologisation destiné aux enfants en vue de leur éducation et de leur instruction, on observe au XIX^e siècle un phénomène³²⁵ : un certain nombre de chansons du passé (et particulièrement celles qui ont tendance à se voir patrimonialisées) « tombent » dans le domaine enfantin³²⁶.

En paraphrasant Philippe Ariès³²⁷, l'un des pères fondateurs de l'Histoire des sentiments, on peut dire que les chansons dites enfantines constituent un véritable conservatoire de celles qui ont été abandonnées par les adultes. Quiconque ne connaîtrait qu'elles détient déjà un trésor en la matière.

(HUREAU & HUSSENET 2016 : 29)

Ainsi le répertoire progressivement dévolu aux enfants revêt-il un intérêt particulier. Tout d'abord, un grand mouvement est lancé, qui concerne les couches populaires (« ouvriers, employés, cultivateurs ») de tous âges ; un philanthrope, Joseph-Marie de GÉRANDO,

³²⁴ À cet égard, l'article de Stéphane DORIN (2006), travaillant la notion (à partir d'Edward SAPIR ou de Richard A. PETERSON, entre autres), nous éclaire sur les limites et les risques de l'essentialisation de *l'authenticité* quand elle s'appuie sur la métaphore des « racines », revêtant par là notamment des valeurs identitaires à interroger.

³²⁵ Déjà évoqué à propos de DUMERSAN (*cf. supra* : p. 150).

³²⁶ Par ex. : *Malbrouck, Le Roi Dagobert, Au clair de la lune* et tant d'autres.

³²⁷ *Cf.* ARIÈS (1960 : 67) : pour ARIÈS, qui observe qu'au XVII^e siècle les jeux des enfants sont souvent les jeux passés de mode chez les adultes, « l'enfance devient le conservatoire des usages abandonnés par les adultes ».

nommé Vice-président du Conseil d'État, introduit l'« enseignement mutuel » dans l'instruction publique. Ce « mode » d'enseignement, hérité du « *monitorial system* » britannique de la fin du XVIII^e siècle³²⁸ (LESAGE 1975 : 62) :

Le principe fondamental de cette méthode consiste [...] dans la réciprocité de l'enseignement entre les écoliers, le plus capable servant de maître à celui qui l'est moins, et c'est ainsi que l'instruction est [...] simultanée, puisque tous avancent graduellement, quel que soit d'ailleurs le nombre d'élèves.

(HAMEL 1818 : 1-2)³²⁹

Impressionné par les essais d'enseignement mutuel tentés par Edme François JOMARD, l'un des fondateurs de la « Société pour l'Instruction Élémentaire », puis membre de la « Société d'encouragement pour l'industrie nationale » avec GÉRANDO qui en était le secrétaire (BLOUIN 2014), WILHEM³³⁰, professeur de musique au lycée Napoléon, conçut une méthode d'enseignement du chant pour l'école primaire³³¹. GÉRANDO avait soumis à la « Société pour l'Instruction Élémentaire » la question de savoir s'il était souhaitable et possible d'enseigner le chant et la musique au niveau primaire en 1819. WILHEM, résolvant les difficultés une à une, esquisse sa méthode, dont voici les innovations (par les mots de JOMARD) :

Isoler *l'intonation* de la *durée* fut la première idée lumineuse qui saisit M. Wilhem ; ensuite il inventa *l'escalier vocal* et une nouvelle *main harmonique*. [...] La *tonalité* et la connaissance des *clefs* musicales étaient d'autres points d'une haute difficulté pour nos écoles ; il imagina *l'indicateur vocal*, procédé ingénieux si bien en harmonie avec nos exercices, qui fait toucher au doigt l'explication des clefs, et qui apprend aux simples enfants à transposer sans peine, à distinguer tous les tons d'espèces différentes. (Jomard³³²)

(CHARTON 1847 : 307)

WILHEM, appliquant ainsi les principes de l'enseignement mutuel à la musique, crée un chœur d'enfants en 1833, qui devient le point de départ de nombreuses sociétés de chant choral :

³²⁸ Système promu alors en Angleterre par le ministre de l'Église anglicane (Dr André BELL) et Joseph LANCASTER, membre de la secte des Quakers.

³²⁹ Cité par Pierre LESAGE (1975 : 63).

³³⁰ Guillaume Louis BOCQUILLON (1781-1842), dit « WILHEM ».

³³¹ Appelée « méthode Wilhelm ».

³³² Le magazine de CHARTON cite ici un rapport lu par Edme François JOMARD lors de l'assemblée générale de la Société en 1842, rapporté dans le *Bulletin de la Société pour l'instruction élémentaire*.

un arrêté de Guizot reconnaît officiellement le 30 décembre 1836 l'existence de ce mouvement sans précédent dans l'histoire de la musique populaire. Ouvriers, employés, cultivateurs, soit près de 300 000 âmes regroupées en sociétés, peuvent apprendre et pratiquer le chant au sein d'ensembles chorals. Ce domaine artistique n'est plus réservé à la seule bourgeoisie cultivée et mondaine, il s'ouvre au petit peuple urbain et rural de France, *le plaisir du prince devenant la culture de tous*³³³. La musique se transforme alors en un formidable outil à la fois d'éducation et de divertissement. (CAMBON 2003 : 11³³⁴)

Vers 1870, Louis-Albert BOURGAULT-DUCOUDRAY³³⁵ et Julien TIERSOT³³⁶ revendiquent cet héritage pour restaurer un enseignement de chant dans les écoles qui viennent de s'ouvrir. Ils décident pour cela de puiser dans les répertoires des mélodies de salon et d'un folklore classé par région, rassemblé progressivement depuis 1860. Le chant des écoles est ainsi élaboré à partir du folklore (TIERSOT & BOUCHOR 1891)³³⁷. La diffusion du « folklore » dans la société est telle qu'il devient une matière disponible pour l'écriture (amateur) de parodies contre les Allemands, qu'on trouvera dans les recueils de chansons de la Première Guerre mondiale. Dans sa tentative de couvrir l'ensemble des territoires de l'Hexagone, en en présentant « l'infinie variété des mélodies », dans son *Histoire de la chanson populaire en France*, TIERSOT marquera durablement les discours régionalistes de l'empreinte de la « caractérologie musicale », idéologie européenne dominante au XIX^e siècle qui perdurera jusqu'à Joseph CANTELOUBE, « chantre des terroirs musicaux, notoirement engagé sous le Régime de Vichy » (CHEYRONNAUD 2002 : 189).

Julien Tiersot aura traversé deux générations de musicologues-folkloristes dans la position de spécialiste dévoué à la cause d'une musique nationale, à la chanson populaire, son histoire, à son application pratique en une hymnodie scolaire, annexe d'une lyrique républicaine. (*ibid.*)

³³³ Citation de Philippe GUMPCOWICZ (1987 : dans le résumé final).

³³⁴ Dans l'Introduction.

³³⁵ Une mission de collectage en Basse-Bretagne, fut confiée à Louis-Albert BOURGAULT-DUCOUDRAY en 1881 (il publia un recueil de 30 mélodies populaires de Basse-Bretagne en 1885) (ABJEAN & DUMONTIER [dir.] 2006 [2004] : 41 ; BOSSIS 2003 : 187-198).

³³⁶ Julien TIERSOT (1857-1936), compositeur et (ethno-)musicologue, projette de constituer un répertoire de chants pour enfants à partir des chants de la Révolution. Quoique qu'on puisse presque le qualifier d'« anticlérical », il pense le chant collectif sur le modèle du chant religieux.

³³⁷ « Poésies de Maurice Bouchor, mélodies composées ou recueillies par Julien Tiersot ». Cf. aussi (à destination des écoles également) *Chansons rustiques. À deux voix pouvant être chantées à l'unisson*, Paroles de Maurice BOUCHOR, mélodies populaires harmonisées par Jules de BRAYER, Alphonse Leduc et C^{ie}, Éditions musicales, 1911.

Cette hymnodie scolaire, assortie d'une « lyrique républicaine » (TIERSOT 1908 : XXXVII), inséparables des réflexions concomitantes autour de l'hymnodie sacrée catholique, notamment au sein de la « Schola cantorum », école de musique dirigée par Vincent d'INDY³³⁸ en 1900, « institution musicale à vocation religieuse et même liturgique » (CHEYRONNAUD 1995 : 583) qui se positionne en rivale du Conservatoire et avec laquelle il collabore néanmoins. TIERSOT dessinera les contours de cette poétique républicaine dans son livre *Les Fêtes et les chants de la Révolution française* (TIERSOT 1908), lui qui est l'un des tout premiers à étudier l'hymnologie de la Révolution française (CHEYRONNAUD 1995 : 581). Dans un esprit teinté de religion (catholique), d'INDY et sa Schola cantorum empruntent aussi au « folklore »³³⁹ pour l'enseignement et la pratique du chant choral des enfants, et Tiersot sera un de ses principaux conseillers (avec Charles BORDES) en la matière (CHEYRONNAUD 1995 : 584). Cette constitution progressive d'une hymnodie républicaine et nationale (dont les fonctions éducatives et axiologiques, dont la finalité est de convaincre, faire adhérer et rassembler) s'adossera sur le fonctionnement et l'efficacité de l'hymnodie catholique, en pleine réforme, dont la parution du *Motu Proprio* en 1903 s'avère un jalon important (CHEYRONNAUD 2002 : 69-80).

[La] stabilisation du cantique comme pratique de chant en groupe(s) (groupes d'enfants du catéchisme ou de la classe d'école alternant entre eux) dans le cours du dix-neuvième siècle serait sans nul doute à mettre en relation, à la même époque, avec l'émancipation générale du modèle de chant collectif réglé (le moteur en serait l'orphéon) et les premiers essais d'un chant scolaire. (*Ibid.* : 80)

Après l'épreuve des deux Guerres mondiales et de l'épisode vichyste, les années 1950 permettent d'examiner les critères de sélection des œuvres à travers deux autres exemples. CANTELOUBE publie en 1951, sous forme de fascicules séparés, mais également disponibles en quatre tomes qui les rassemblent (par grandes zones divisant le territoire français métropolitain) en 7 à 12 régions par volume, une *Anthologie des Chants Populaires français groupés et présentés par Pays ou Provinces*³⁴⁰. Il y conserve les parlers et langues

³³⁸ (1851-1930) Compositeur, directeur de la « Schola cantorum », royaliste convaincu et catholique militant (anti-républicain et anti-dreyfusard).

³³⁹ Cf. *infra* : p. 190.

³⁴⁰ « Ouvrage honoré d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale et couronné par l'Académie Française et l'Académie des Beaux-Arts ». Cf. CANTELOUBE (1951), 2 fascicules en exemple.

régionales (transcrits phonétiquement), les mélodies sont notées (à une seule voix, formatées dans le système tonal et en mesures régulières, c'est-à-dire normalisées, réécrites) sans accompagnement, ainsi que les paroles des différents couplets.

La Société Française « L'art à l'école » publie en 1955 une *Anthologie du Chant Scolaire et Post-scolaire*, édite et diffuse trois séries de plusieurs fascicules³⁴¹ : la première série en comporte dix, les chansons sont regroupées par région (une seule voix, sans accompagnement, les parlars sont notés phonétiquement, en revanche il n'y a pas de chansons en langues régionales – seuls les titres le cas échéant sont conservés dans ces différentes langues : les paroles sont toutes en français). D'autres publications, elles, regroupent des chansons populaires à trois voix égales ; et la 3^e série (14 fascicules) est disponible avec ou sans accompagnement de piano. Ces chansons traditionnelles sont toutes anonymes, certaines sont tirées de recueils constitués par d'INDY (éd. Durand & C^{ie}), qui fait partie des « Commissions et Sections du Congrès de l'Art à l'École »³⁴².

L'Anthologie du Chant scolaire répond au « vœu » du « XI^e Congrès de l'Art à l'École »

que soit commencée la publication d'une Anthologie du chant scolaire comprenant un choix :

- 1° De chansons populaires des provinces de France ;
- 2° De mélodies populaires du folklore étranger ;
- 3° De chants et d'œuvres chorales des maîtres de la musique française (Moyen Âge, Renaissance, XVII^e et XVIII^e siècles, Révolution, Époque contemporaine) ;
- 4° De chants et d'œuvres chorales des maîtres de la musique de tous pays ;
- 5° De chants écrits spécialement pour les écoles. (*Art à l'école* 1955 : II)

³⁴¹ Cf. *Art à l'école* 1955 (3 fascicules en exemple) ; cf. également en *Annexe 3*, p. 448 & sq.

³⁴² La première série en comporte dix, les chansons sont regroupées par région (une seule voix, sans accompagnement, les parlars sont notés phonétiquement, en revanche il n'y a pas de chansons en langues régionales – seuls les titres le cas échéant sont conservés dans ces différentes langues, les paroles sont toutes en français). D'autres publications, elles, regroupent des chansons populaires à trois voix égales ; et la 3^{ème} série (14 fascicules) est disponible avec ou sans accompagnement de piano. Ces chansons traditionnelles sont toutes anonymes, certaines sont tirées de recueils constitués par d'Indy (éd. Durand & C^{ie}), qui fait partie des « Commissions et Sections du Congrès de l'Art à l'École », composées comme suit : « Messieurs les Présidents et Rapporteurs des diverses Commissions et Sections du Congrès » sont : Maurice Bouchor, Louis Brochart, Aug. Chapuis, Charles-Brun, Maurice Chevais, Couyba, Maurice Emmanuel, Henry Expert, A. Gilles, M. Hauchard, Jaques-Dalcroze, Ch. L'Hopital, Gabriel Parès, Léon Riotor, Roger-Ducasse, Julien Tiersot, Vernaelde, Paul Vidal, Vincent d'Indy. » (*Ibid.* : 1955, avant-propos).

On peut lire dans le recours systématique à la langue française pour le répertoire national, une volonté d'unifier chez les futurs citoyens un « sentiment national » qui se nourrit de la variété régionale sans en trop marquer les identités culturelles, facteur supposé (depuis la Révolution³⁴³) de division nationale. De la même façon, on observe une volonté d'apporter une connaissance des répertoires étrangers (nous sommes une dizaine d'années après la fin de la Seconde Guerre mondiale), ouverture compatible avec le renforcement d'un « nous » national qui se veut sereinement conscient de ses différences et particularismes néanmoins pour le moins atténués, et relativisés même par un avertissement d'ailleurs scientifiquement recevable :

Les chants publiés dans les dix fascicules de la première partie de l'*Anthologie du Chant scolaire* sont, pour leur part, populaires dans toute la France. Ils ont cependant été classés ici par régions, non pas en raison de leur origine propre — souvent impossible à déterminer —, mais pour rappeler à quelle province appartient plus spécialement la variante, la version qui a été choisie. (*Ibid.* : 11)

La pratique du chant choral sur un répertoire de chansons joue ici un rôle éducatif : éveil artistique littéraire et musical, initiation géographique et culturelle, sensibilisation citoyenne et, même modérément, patriotique.

On peut remarquer que cette fonction pédagogique de la pratique du chant choral connaît un regain tout récemment depuis le changement gouvernemental (17-05-2017) et la nouvelle inflexion dans les orientations du ministère de l'Éducation nationale :

Renforcer l'éducation artistique et culturelle

Les principes de l'éducation artistique et culturelle sont exprimés dans une charte :

- elle vise à l'accomplissement de l'être humain par l'acquisition d'une culture partagée, *diversifiée* dans ses formes patrimoniales et contemporaines, *populaires* et savantes. C'est une éducation *à l'art* ;
- elle contribue à l'acquisition des savoirs fondamentaux (lire, écrire, compter, respecter autrui), qui sont autant de préalables indispensables à l'émancipation de la personne et du citoyen ainsi qu'au développement de sa sensibilité, de sa créativité et de son esprit critique. C'est donc aussi une éducation *par l'art*.

Le parcours d'éducation artistique et culturelle de l'élève repose sur trois piliers complémentaires :

- l'acquisition de connaissances ;
- la pratique artistique ;
- la rencontre avec les œuvres et les artistes.

³⁴³ Cf. *supra* : p. 146.

[...] Les priorités de l'année 2017-2018 sont le *développement du chant choral*, la promotion du théâtre ou encore le renforcement de la place du livre et de la lecture à l'École et hors de l'École.

[...]

Pratiquer collectivement la musique pour bâtir une École de la confiance

La pratique musicale collective, outre le plaisir qu'elle procure, a des vertus éducatives particulières. Elle développe *l'esprit de solidarité et de collaboration* ; elle permet de mieux connaître son *corps* et de prendre *confiance en soi* ; elle développe *l'écoute* ; elle invite également à se dépasser individuellement *au profit de l'harmonie collective*.

Afin de développer ces compétences chez les élèves, la rentrée scolaire 2017 se fera en musique dans les écoles maternelles et élémentaires, les collèges et les lycées, dans le cadre de l'opération La rentrée en musique. *Les chorales mais aussi les orchestres scolaires seront au cœur de cet événement* organisé en lien avec les élèves, les parents musiciens, le milieu associatif, les collectivités locales et les structures relevant du ministère de la Culture.

Le ministère portera durant l'année scolaire des actions ambitieuses pour créer un environnement favorable à l'apprentissage musical collectif pour tous les élèves.
(BLANQUER 2017)³⁴⁴

La dimension d'officialité de l'édition de *l'Anthologie scolaire*, subventionnée par le « ministère de l'Éducation Nationale » en 1955 et de cette fiche programmatique des nouvelles orientations du ministre en 2017, permet, avec la précaution toutefois de prendre en compte la différence de statut de ces deux types de documents, de noter quelques constantes : la volonté d'apporter une culture *diversifiée*, le souci de transmettre une culture populaire, la présence des deux dimensions « éducation à l'art » et « éducation par l'art », ainsi qu'une dimension citoyenne, d'apprentissage de la vie collective, de façon harmonieuse. Des différences se marquent dans le contenu de la diversité souhaitée : en 1955, il s'agit des différences régionales et nationales, mais le répertoire est résolument « populaire » (« traditionnel » et anonyme), tandis qu'en 2017, la diversité n'apparaît que sur le plan des « formes patrimoniales et contemporaines, populaires et savantes ». Cela implique deux évolutions durant les soixante-deux années qui séparent ces deux discours : d'une part le répertoire « populaire » et patrimonial apparaît comme ne suffisant plus (en 2017) à l'apport artistique des élèves, d'autre part, on peut supposer que l'instrumentalisation des « chansons populaires » comme outils d'initiation liés à une

³⁴⁴ (C'est moi qui souligne). Jean-Michel BLANQUER est ministre de l'Éducation nationale au moment de la rédaction de la présente recherche, depuis mai 2017.

certaine tranche d'âge et de niveau scolaire, marchepied devant céder la place à des œuvres plus importantes au lycée et à l'âge adulte, s'atténue, et que patrimoine et création, musique populaire et musique savante sont ici reconnues, dans le discours tout au moins, comme parfaitement à égalité. Cela représente aujourd'hui une radicale différence de reconnaissance statutaire des musiques populaires entre le ministère de l'Éducation nationale et celui de la Culture qui ne reconnaît « les musiques actuelles » que comme relevant du secteur économique privé – parfois aidé par des subventions d'État ou de collectivités locales – et non comme appartenant au monde de l'art, et, à l'exception – certes notable mais unique – du soutien à l'institution « Le Hall de la chanson, centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et de musiques actuelles » depuis 1991, méconnaît leur dimension *patrimoniale*³⁴⁵. L'appellation « musiques actuelles », utilisée par le ministère de la Culture, exclut sémantiquement la notion de patrimoine, par la dénotation d'une « mode éphémère » et le rejet de l'axe passé-avenir qu'elle induit³⁴⁶.

d. Nature de la saisie anthologique

L'examen des gestes de *corporisation* et d'*anthologisation* conduit au cœur de la question de l'arrondissement de l'objet chanson, avec leurs points communs comme leurs différences. La constitution de corpus, qui mène au long et complexe travail de collecte et de rassemblement de collectes, vise l'exhaustivité, tandis que la mise en anthologie assume

³⁴⁵ Cf. *Infra* : Partie II, Chapitre 3, Section E, p. 258 & sq.

³⁴⁶ Philippe TEILLET situe en 1995 le regroupement des musiques populaires (y compris le jazz) dans un même ensemble sous la bannière du vocable « musiques actuelles » par le ministère de la Culture et des pouvoirs publics. Il note que son « usage renvoie essentiellement à un enjeu d'action publique » (TEILLET 2002 : 155-180) et rappelle que l'expression avait été proposée par les fondateurs du festival des « Transmusicales » de Rennes « à la fin des années 70 » (TEILLET 2006).

Les pouvoirs publics emploient aujourd'hui exclusivement l'expression « musiques actuelles », catégorie où sont rassemblés le jazz, la world music, ladite « chanson française », les musiques électroniques, le rap, la RnB, entre beaucoup d'autres musiques, et ont largement diffusé par les nombreux échanges avec l'ensemble des acteurs dudit secteur, l'emploi de cette catégorie qui posent quelques problèmes sémantiques. En quelques mots : en plus de ne résoudre aucun problème d'hétérogénéité des objets rassemblés au niveau *synchronique*, l'appellation crée une difficulté (tenant à l'oxymore même) de penser les *musiques actuelles du passé*, rejetant ainsi hors du *pensable* toute démarche d'historiographie, de recherche sérieuse, de patrimonialisation consciente.

son action de sélection pour une mise à disposition en vue d'une pratique de chant (individuelle ou collective). Toutes deux se fondent sur la conception d'un trésor populaire en voie de disparition, dont la conservation et la transmission (un patrimoine, donc) sont primordiales pour l'avenir : les chansons qui le composent sont propres à *régénérer* (terme très en vogue dans la seconde partie du XIX^e et au début du XX^e siècle), au choix, la littérature, le sentiment national, la foi catholique, la République, etc.

Les anthologies comme celles de DUMERSAN & SÉGUR³⁴⁷ sont destinées à un usage principal, envisagé dès leur conception : (faire) chanter dans les salons bourgeois, éventuellement avec accompagnement par un instrumentiste au piano. Les chansons et hymnes édités dans les almanachs de la période révolutionnaires étaient « souvent lus et chantés à l'occasion de fêtes, de défilés » (ANDRIES 2005 : 84) ; les chansons des années 1830 à 1850 qui s'en inspirent sont aussi écoutées ou chantées collectivement dans des cercles de sociabilité ouvrière, comme les goguettes ou les réunions de saint-simoniens, etc. La prise anthologique s'effectue sur un moment inerte de l'objet-chanson (une inscription partielle, codée/à décoder, de formats mélodico-textuels ; triés-assemblés-ordonnés-publicisés), en vue d'un levage « en mode de chant », dans une situation précise, avec ses coordonnées propres, etc.

Un exemple : *Chantons pour passer le temps* déchiffrée, seul(e) au piano, dans un appartement d'un deuxième étage du XV^e arrondissement de Paris et *Chantons pour passer le temps*³⁴⁸ chantée en chœur au sein de l'équipage d'un navire occupé à virer au cabestan³⁴⁹ (action collective très « physique », pour laquelle le groupe doit parfaitement coordonner les efforts de chacun), *ce n'est pas la même chanson*. Le « poème » imprimé et la « ligne mélodique notée » sur la partition n'y feront rien. On peut dire, qu'une fois notée et éditée, *Chantons pour passer le temps* a plusieurs vies, qui peuvent être très différentes : le duo Charles [Trenet] et Johnny [Hess], la chante en 1934 sur la scène du Fiacre, où la

³⁴⁷ Cf. *supra* : p. 148 & sq.

³⁴⁸ i.e. la même « chanson-type », même si la variante n'est pas la même.

³⁴⁹ Puisque *Chanson pour passer le temps* ou *Chantons pour passer le temps* est une « chanson à virer au cabestan », justement.

chanteuse Fréhel vient de les faire engager après leur bide au Palace ; ils vont par ailleurs l'enregistrer, et ce phonogramme (sous le titre *La fille de Lorient* et dans un arrangement de Johnny Hess, qui tient le piano) ressortira dans un coffret CD chez Frémeaux & Associés une soixantaine d'années plus tard, autre situation – autre chanson. C'est que l'écrit n'est qu'un des moyens d'arrondissement de l'objet, partiel, il n'est qu'un moment de la chanson. Ici, on peut raisonnablement supposer que cette chanson, « écrite » par un marin (peut-être celui qui a signé dans l'une des variantes de cette chanson-type : « Qui c'est qu'y a fait cette chanson ? / C'est le gars Camus gabier de misaine / Qui c'est qu'y a fait cette chanson ? / C'est le gars Camus gabier d'artimon ») pour s'encourager et encourager ses camarades dans l'effort de virer au cabestan, a pu être notée dans un carnet de chant, puis recueillie par un passionné de chansons et/ou un éditeur préparant un recueil de chansons de marins, puis déchiffrée dans des salons, chantée à table (elle est déjà bien décontextualisée de sa première situation), puis proposée par Johnny Hess à Charles Trenet (ou l'inverse), puis chantée sur la petite scène du Fiacre en première partie de Fréhel, puis enregistrée, puis écoutée en 2001 sur un déjà vieux lecteur de CD dans une chambre en Normandie. On la retrouve même dans le carnet de chants scouts³⁵⁰.

Pour ce qui est de la patrimonialisation, il est donc d'autres modes d'arrondissement d'une chanson que la mise en recueil. L'enregistrement, nous venons de l'évoquer, en est un, la mise en « anthologie » dans un coffret double CD de « L'intégrale Charles Trenet » également. La question semble bien être : quelles sont les différentes vies de l'objet ? Il s'agit, en d'autres termes de saisir l'objet chanson dans ses différents *moments*. Le tropisme graphocentrique de notre société, signalé aussi bien par ZUMTHOR que GRIGNON et PASSERON³⁵¹, a eu pour effet de polariser l'attention sur le moment graphique (impressions

³⁵⁰ Une recherche approfondie permettrait de dater l'entrée de *Chantons pour passer le temps* dans le chansonnier scout ; quoi qu'il en soit, elle y figure aujourd'hui, comme en témoignent les occurrences de cette chanson-type sur plusieurs sites internet relevant du scoutisme (« Tra-son – Foi & Scoutisme » : https://tra-son.fr/chants/trason_chantons-pour-passer-le-temps.php ; la « chaîne » Youtube : « RobertBadenPowell » : <https://www.youtube.com/watch?v=x1008sA5KY4> ; ou « Scoutopedia » : https://fr.scoutwiki.org/Chantons_pour_passer_le_temps), consultés le 10/11/2018.

³⁵¹ Cf. *supra* : p. 69 & sq.

de paroles et/ou partitions) de notre objet, à un tel point que pour nombre de commentateurs et d'artistes :

une chanson = sa partition (ou sa notation paroles-et-musique)

ou pour les plus littéraires :

une chanson = les paroles imprimées³⁵².

Cette focalisation très forte sur le moment graphique de l'objet s'explique aussi par l'absence de moyen d'enregistrement avant la fin du XIX^e siècle et par le fait que les chansons ont circulé aussi bien par voie orale (un interprète chantant à des auditeurs) que sous forme imprimée (impression des paroles sur des feuilles volantes au temps des ponts-neufs, puis majoritairement en recueils). Le procédé d'arrondissement étant très commode du fait que, au XVIII^e et au XIX^e siècle, la grande majorité des chansons étaient écrites sur des airs connus de tous ou presque (qu'on appelle « timbres »³⁵³) et que la mention « sur l'air de » suivi de l'*incipit* de la chanson-source du timbre³⁵⁴ suffisait à convoquer l'air (à partir de la mémoire mélodique de chacun) sur lequel chanter la nouvelle chanson. Ainsi la page imprimée, texte seul ou texte et notation mélodique, *signe* tangible d'une chanson, a-t-elle fini par désigner, par glissement métonymique, la chanson elle-même, emprisonnant celle-ci dans l'un de ses *moments*. La patrimonialisation de notre objet chanson a ainsi été largement celle du moment « papier » de l'objet, *i.e.* de son arrondissement notationnel-imprimé³⁵⁵.

³⁵² De façon que tel chercheur en philosophie et lettres, pour clore l'avant-propos d'un ouvrage d'analyse de chansons « poétiques », après avoir rappelé l'importance de la musique et de l'interprétation des chanteurs, oublie complètement la situation de communication des chansons et finit par se référer à l'auditeur de chansons comme à un « lecteur ». (POUPART 1988 : 14 ; déjà commenté *supra* : p. 108).

³⁵³ Cf. *supra* : p. 52 & sq.

³⁵⁴ Ou de la chanson qui ayant emprunté son air et, devenue finalement plus célèbre, avait pris sa place dans la mémoire partagée.

³⁵⁵ On retrouve le même type de confusion avec le phonogramme : dans la demande « Mets-nous la chanson de Stromae sur ton iPod » qui peut être faite dans une soirée entre amis, c'est le moment phonographique (chanson enregistrée en studio, orchestrations numériques réalisées à un autre moment éventuellement dans un autre studio, puis mixée et masterisée, déposée sur plusieurs supports numériques – vente en ligne, fichier en accès pour la presse et les influenceurs –, gravure de CD pour une partie du public qui pratique

Aussi la démarche anthologique, processus de mise en recueil/mise au rebut par arraisonnement scriptural de l'objet chanson, n'épuise-t-elle pas l'ensemble des actions de patrimonialisation de notre objet. Elle n'opère que sur un *moment* de l'objet (le moment *écrit-imprimé*) et est le fait d'un certain type d'acteurs, qu'on pourrait appeler « compilateurs » (les anthologistes). Il existe bien d'autres actions patrimonialisantes³⁵⁶, impliquant d'autres types d'acteurs, s'appliquant à d'autres *moments* de l'objet.

e. Conclusion

Par le biais d'un petit « corpus de corpus », apparaissent deux modes d'arraisonnement, successifs et articulés l'un à l'autre. On retrouve le premier, l'écriture textuelle des « paroles » et l'écriture musicale de la mélodie d'une chanson, au centre de l'impensé de l'appellation « paroles et musique » qui prétend dire le tout de la chanson. Or, la chanson n'y est pas, ou plutôt : elle n'y est pas *toute*, tant s'en faut. Le second, c'est la mise en recueil, impliquant au moins deux grandes opérations : collection et sélection, entre autres (ordonnancement, publicisation, diffusion, etc.). L'arraisonnement en deux temps, voire *au carré* puisque le second mode multiplie ce qu'arraisonne le premier, (re-)met en circulation des chansons. Cela signifie que l'anthologie, comme *procès*, d'une part légitime et invalide des « chansons » (« procès » entendu comme scène de jugement), d'autre part rend des chansons disponibles à l'implémentation selon un projet assumé d(e)'(in-)formation : publiciser, rendre intelligible, orienter la prise sémantique, enseigner, faire chanter, etc. (« procès » comme processus).

Ces mises en patrimoine sous forme de listes (GOODY [1977] 1986) n'existent que par la prise de « moments inertes » de l'objet, précisément ici en des traces ou des restes (manuscrits ou, si l'on considère aussi les compilations discographiques : enregistrements,

encore la lecture CD, diffusée par plusieurs canaux d'information, etc.) de l'objet qui donnera l'illusion qu'il s'agit de la chanson ("une chanson = son phonogramme numérique").

³⁵⁶ Cf. *infra* : Chapitre 2 et Chapitre 3 de la présente partie.

etc.); autrement dit, un objet plutôt « froid » (même s'ils peuvent faire l'objet d'attachements forts, comme dans les phénomènes de fétichisme, de *fans*), immobile, inerte sous une consignation de papier, un support gravé ou un fichier numérique ; un objet figé, bloqué ou suspendu en une implémentation chantée close sur elle-même, fixée par enregistrement sonore.

D'autres questionnements surgissent. Les modes d'arraisonnement considérés ici n'épuisent pas tous les possibles : la chanson peut-elle s'exposer (voie muséale) ? Deux inachèvements, avant et après le « moment inerte », créent l'agencement dynamique de « chanson » : celui d'une réalisation effective incarnée en voix et corps, son chant *hic et nunc* ? Quelle patrimonialisation du moment « vivant » (voie répertoriale) ?

Chapitre 2. Établir un musée

Dans la perspective d'une patrimonialisation de la chanson, l'option muséale a été une tentation au xx^e siècle, incarnée par le Musée national des Arts et Traditions Populaires (abrégé en : Musée des ATP ou MnATP), dans une tension entre deux types différents d'objets (« chansons traditionnelles » et music-hall), mais qui subissent tous les deux le trope de la perte culturelle³⁵⁷.

Section A. La chanson comme patrimoine culturel : les prises et les pièges de l'immatériel

a. La notion de patrimoine culturel immatériel (PCI)

La notion de patrimoine s'est lentement construite par appropriation républicaine de la notion d'héritage et des pratiques de succession dans la Noblesse. Aussi la Révolution est-elle fondatrice en la matière³⁵⁸, dans son double mouvement d'expropriation (de biens de la Noblesse et du Clergé) et d'appropriation (par la « nation », comme *bien public*) de bâtiments ou d'objets, avec des conséquences contradictoires sur la conservation. En effet, à côté des destructions – le « vandalisme » des révolutionnaires, beaucoup commenté –, on peut néanmoins voir l'émergence d'un souci de conservation :

Églises incendiées, statues renversées ou décapitées, châteaux saccagés : depuis que le mot vandalisme fut lancé par l'abbé Grégoire, le lourd bilan des

³⁵⁷ Cf. Pierre NORA aborde l'importance de la perte en explicitant la notion de lieu(x) de mémoire dans l'introduction de la troisième grande partie de sa grande entreprise *Les lieux de mémoires* : « la notion, spontanément adaptée aux instruments de la mémorisation, à des lieux-refuges du souvenir, à des symboles identitaires de groupes particuliers, née tout entière du sentiment de la perte et par là empreinte de la nostalgie des choses défuntes, gardait sa validité heuristique [...], dans les cas difficiles où elle devait se retourner sur elle-même, trouver son second souffle, revitaliser des lieux devenus communs. » (NORA 1992a : 15)

³⁵⁸ Cf. *supra* : p. 130 & sq.

destructions révolutionnaires n'est plus à faire et [son] historiographie [...] a été établie en détail.

En revanche, l'œuvre de sauvegarde du patrimoine français accomplie par la Révolution demeure en général méconnue. [...] F. Rücker³⁵⁹ [...] y voit « les origines de la conservation des monuments historiques en France ». En effet, l'invention de la conservation du monument historique avec son appareil juridique et technique, le plus souvent portée au crédit de la monarchie de Juillet, a été anticipée par les instances révolutionnaires [...]. (CHOAY Françoise 1992 : 73)

Car cet héritage arraché, progressivement assumé, participe de la réalisation de l'unité de la nation. L'*appropriation* d'un patrimoine se mue en *appartenance* à la nation. C'est ce qu'exprimait François GUIZOT³⁶⁰, plus d'une décennie (nous sommes encore en 1820) avant de devenir ministre de l'Instruction publique³⁶¹, par ces mots :

La liberté est forte d'avoir vécu ; elle se fortifie par ses souvenirs, et la société, pour croire en elle-même a besoin de n'être pas d'hier. [...] La légitimité doit être ancienne, car autrement elle n'est pas. (GUIZOT 1820 : 206)

Les lois de 1887 et 1913 sur les monuments et objets nationaux accompagnent la diffusion du souci patrimonial et de son évolution progressive, participant ainsi de ce mouvement de *nationalisation* de la société française. L'acception du terme « patrimoine » s'étend progressivement : de plus en plus de catégories d'objets se trouvent concernées (par exemple : avec la « Loi de séparation de l'Église et de l'État » en 1905, les édifices religieux et les biens qu'ils contiennent deviennent propriété de l'État ; avec la création en 1936 du Musée national des Arts et Traditions populaires – MnATP –, on inclut les outils, pratiques et éléments de la vie quotidienne ; entérinée par la Loi Malraux de 1962 sur les « secteurs sauvegardés », se fait jour la notion de *patrimoine urbain* ; etc.).

Reste que le véritable passage de la monumentalité à la patrimonialité date de la politique de Malraux. [...] Le passage à l'universalisme abstrait d'un patrimoine national opère la mutation de la première phase strictement monumentale à une autre phase qui est patrimoniale au sens élargi. (LAMY 1993 : 67)

On voit ainsi se profiler l'aspect immatériel du patrimoine dans ce mouvement en France :

³⁵⁹ Cf. RÜCKER (1913).

³⁶⁰ 1787-1874. Historien, ministre sous la monarchie de Juillet (affaires étrangères, intérieur, instruction publique), auteur notamment des *Essais sur l'histoire de France* (1836) : c'est à lui qu'on doit la création de la charge d'« Inspecteur des monuments historiques ».

³⁶¹ Charge qu'il occupa entre 1832 et 1837.

[...]. La nouvelle politique patrimoniale est alors triplement novatrice : elle étend la notion à l'immatérialité car c'est toute la "culture matérielle et symbolique qui est potentiellement patrimonialisable sur le modèle d'un héritage" (Lamy 1993 : 67) ; elle fait du passé "une ressource pour le futur" (*ibid.* : 72) ; elle consacre l'émergence d'un droit au patrimoine pour tous. » (TORNATORE 2010a : 46)

L'UNESCO adopte en 1972 une « Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel » (officialisée en France par un décret de 1976). En 1980 est créée la Mission du patrimoine ethnologique :

la nouvelle catégorie désignée sous le vocable de "patrimoine ethnologique" est l'aboutissement ou la pointe d'un processus d'extension de la catégorie d'objets référant à ce passé et à cet espace, processus inauguré par la politique d'André Malraux, qui conduit du monument au patrimoine culturel. La nouvelle politique prend acte de l'émergence d'une "sensibilité patrimoniale", liée à l'effervescence et à la montée du local et des territoires tout au long des années 1970, et veut en offrir un cadre tout à la fois d'expression et de contrôle. (*ibid.*)

Apparue tardivement dans le débat international (durant les années 1990), la notion de « patrimoine culturel immatériel » (PCI), incluant celle de patrimoine oral de l'humanité, fait dès lors rapidement son chemin et donne lieu à la signature d'une « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel » lors de la conférence de l'UNESCO d'octobre 2003 à Paris. La question du PCI ressortit donc à une pensée institutionnelle. La Convention pour la sauvegarde du PCI prévoit deux listes : la première est dite « représentative du PCI de l'humanité », la seconde est appelée « Liste du PCI nécessitant une sauvegarde immédiate ».

Les buts de la présente Convention sont :

- (a) la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ;
- (b) le respect du patrimoine culturel immatériel des communautés, des groupes et des individus concernés ;
- (c) la sensibilisation aux niveaux local, national et international à l'importance du patrimoine culturel immatériel et de son appréciation mutuelle ;
- (d) la coopération et l'assistance internationales. (PCI 2003 : art. 1)

Une certaine pénétration des modes de pensée ethnologiques dans les institutions transnationales est ici manifeste, au point que certains dénoncent

une sorte de « patrimoniallement correct³⁶² », [l'UNESCO] prenant soin de distribuer son label à tout l'éventail des États et des diverses cultures qui les

³⁶² Ici s'insère un appel de note : « [note 14] : Fournier, Martine, "L'obsession patrimoniale", *Sciences Humaines*, Hors-série "Qu'est-ce que transmettre", n° 36, 2002. »

habitent. Le champ du patrimoine est devenu celui de la « patrimonialisation des différences » (HYVERT 2013 : [t.1] 445)

Cette reconnaissance officielle de la *diversité* culturelle et de l'importance de sa sauvegarde au niveau mondial profite de l'avancée de la recherche en sciences humaines et de la remise en cause de l'ethnocentrisme et des hiérarchies évaluatives des différentes cultures qui s'étaient imposées dans les rapports entre les pays dominants et les pays dominés.

Quant à la chanson, en contexte français, on peut tenter de comprendre la logique générale et d'inférer les critères sélectifs à partir des éléments de PCI inscrits depuis 2006 et à partir du discours accompagnant les formulaires de demande de classification : l'UNESCO pouvait inscrire le flamenco, « expression artistique qui résulte de la fusion du chant (*cante*), de la danse (*balle*) et de l'accompagnement musical (*toque*) » sur la Liste représentative du PCI de l'humanité en 2010³⁶³, sans doute parce qu'il s'agit d'un *genre* (musique et danse) très caractérisé. La « chanson », que nous situons à l'échelon d'un *hypergenre* (par son extension et son type de rendement³⁶⁴), ne pourrait prétendre, tant elle concerne de genres et de styles différents, relever d'une liste officielle du PCI³⁶⁵. Beaucoup de genres pouvant se ranger sous la bannière « chanson », pour plusieurs raisons (par leur aspect commercial ou par leur disparition déjà totale par exemple), ne relèvent pas des critères explicites et jurisprudentiels du Comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Ainsi, en tant que catégorie (*hypergenre*) large et très inclusive, « chanson » ne peut prétendre à la reconnaissance et/ou la volonté de sauvegarde de l'UNESCO pour qui le niveau générique est la classe d'objets pertinente, en matière de PCI. Il n'en demeure pas moins que la notion de patrimoine culturel immatériel est intéressante

³⁶³ Décision d'inscription n° : 8.COM 6.39. Cf. Listes consultables en ligne sur le site internet de l'UNESCO : <https://ich.unesco.org/fr/listes>.

³⁶⁴ Cf. *supra* : Partie I, Chapitre 3, Section C (p. 112 & sq.).

³⁶⁵ Par ex. la spécification des « fonctions sociales » et des « significations culturelles, au sein et pour sa communauté », la spécification des « modes [...] de transmission des connaissances et [...] savoir-faire lié à l'élément » (Cf. Formulaire « ICH-02 » pour la *Liste représentative du PCI de l'humanité*, <https://ich.unesco.org/fr/formulaires>) montrent que la reconnaissance de l'UNESCO se situe bien à l'échelon du *genre* et non de l'*hypergenre* ou des super-catégories « monde de la musique populaire » ou « monde de la musique savante ».

à convoquer, dans sa référence définie par l'UNESCO, comme dans son étendue sémantique abstraite.

2. Le "patrimoine culturel immatériel" [...] se manifeste notamment dans les domaines suivants :
- (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;
 - (b) les arts du spectacle ;
 - (c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;
 - (d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ;
 - (e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel. (PCI 2003 : art. 2-2)

Car *une partie* des objets rassemblés sous la bannière « chanson » relève potentiellement des critères UNESCO. C'est ici que réapparaissent des dichotomies internes au monde des musiques populaires : pour l'UNESCO, seuls les genres inclus dans la sous-catégorie *folk, traditionnelle* sont éligibles et, à l'intérieur de cet ensemble, seul le sous-ensemble *habituellement ethnomusicologique* a sa chance. Le découpage à l'œuvre se rapproche de

la division du travail universitaire d'alors sous l'expression « ethnomusicologie de la France » à partir de dualismes ou d'oppositions comme oral/écrit, rural/urbain, populaire/savant, etc. qui avait conduit à une sorte d'agrément tacite entre « l'ancienne chanson française » des musicologues de l'université et de la Bibliothèque nationale, et la « chanson traditionnelle française » des ethnologues du Musée ATP. (CHEYRONNAUD 2012b : 2)

Le système de pensée qui sous-tend la politique patrimoniale de l'institution internationale fonctionne sur les présupposés habituels³⁶⁶, le cadre étant balisé par la finalité salvatrice : toute la logique déclarée de l'UNESCO s'organise à partir de l'impératif de sauvegarde. Cette intention oriente par conséquent un processus évaluatif-sélectif très similaire aux processus ethnographiques du type de la mission de « Folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée des ATP » (MARCEL-DUBOIS & FALC'HUN 2009)³⁶⁷. Le choix du terme « immatériel » est un à-peu-près lexical qui mérite qu'on s'y attarde. En effet, il présente l'avantage d'être antonyme de « matériel » et, partant, de désigner ce qui n'est pas :

- le patrimoine culturel mobilier (peintures, sculptures, monnaies, instruments de musiques, armes, manuscrits)
- le patrimoine culturel immobilier (monuments, sites archéologiques)

³⁶⁶ Exposés et examinés au Chapitre 3 de la Partie I (cf. *supra* : p. 86 & sq.)

³⁶⁷ Cf. *infra* : Partie II, Chapitre 2, Section B (p. 186 & sq.).

- le patrimoine culturel subaquatique (épaves de navire, ruines et cités enfouies sous les mers) (*Patrimoine Culturel* 2018)

Mais l'adjectif réfère néanmoins à des objets qui disposent indéniablement d'une matérialité physique et spatiale, c'est-à-dire appartenant au monde de la tridimensionnalité. En effet, non seulement les *sites* des manifestations des « traditions orales, arts du spectacle, rituels » (*Ibid.*) sont tangibles (lieux, mobilier, objets, acteurs en présence, vêtements, etc.), mais ces manifestations sont également constituées d'éléments en partie matériels : voix (phénomène physiologique, phénomène vibratoire acoustique), mouvements-déplacement (du corps dans l'espace), gestes-mimiques (mouvements de parties du corps/du visage, mesurables en termes d'amplitude, descriptibles en termes de position des membres par rapport au reste du corps), et éventuellement des mouvements (dans le cas fréquent d'accompagnement par musique instrumentale par exemple), voire de transformation d'objets (dans le cas de chansons accompagnant une activité artisanale par exemple). L'*immatérialité* dont il s'agit, relative, renvoie donc en partie à la part d'intellection, de travail cognitif, d'apprentissage à long terme (mythiques et/ou textuels, gestuels et/ou chorégraphiques) ; la même immatérialité qu'on peut trouver dans les « œuvres de l'esprit » définies juridiquement en France par le *Code de la propriété intellectuelle* (CPI 2019 : art. L111-L112) ou les brevets qui, pour entraîner des éléments matériels dans leurs processus, n'en sont pas moins des constructions en grande partie abstraites.

L'emploi de l'adjectif « immatériel » (« *intangible* » en anglais est plus précis) ne doit donc pas artificiellement masquer une réalité importante : relève du patrimoine culturel immatériel ce qui met en jeu le *corps*, mais qui *ne dure pas*, ce qui ne vit que dans le pur présent de son acheminement vocal et corporel³⁶⁸. C'est là un trait dont nous avons déjà relevé l'apparente contradiction (une chanson est éphémère dans sa performance, mais peut traverser les siècles), qui est contenue de façon non explicite dans la catégorie délimitée par le mot « immatériel ». Il s'agit pour l'UNESCO de perpétuer, de faire perdurer

³⁶⁸ Cf. *infra* : la partie III, largement consacrée à cette question.

des *objets immatériels* (œuvres orales, chorégraphiques, musicales, spectaculaires, rituels, pratiques, savoir-faire artistiques/artisanaux) dont l'existence *effective* ou la manifestation est de courte durée (quelques minutes, quelques heures, parfois quelques jours), mais dont la *réitération* couvre plusieurs générations et parfois beaucoup plus. L'objet, à travers ces différents moments, possède ce caractère paradoxalement éphémère.

b. Le piège de l'éphémère

Ainsi, l'un des enjeux importants de la notion même de PCI réside précisément dans la nature apparemment paradoxale des objets considérés : à la fois *éphémère* (les chants de travail de llano colombo-vénézuéliens, inscrits en 2017 par l'UNESCO sur la liste du patrimoine immatériel nécessitant une sauvegarde urgente, sont chantés pendant une activité et ne durent que quelques minutes) et relativement *persistante* (ces objets dits « immatériels » ont traversé le temps et relèvent de traditions parfois pluriséculaires). En cela, le PCI diffère du patrimoine matériel (dans le contexte de la France, si l'on suit les « livres » du Code du patrimoine (CP 2019) : « archives », « fonds des bibliothèques », « collections des musées de France », « objets de l'archéologie », « monuments historiques »), dont la nature des objets ne relève d'aucun paradoxe de cette espèce : il s'agit de conserver et transmettre des objets *durables*, dont le vieillissement ou l'action d'acteurs présents du monde économique et/ou politique (promoteurs immobiliers, États, marchands d'objets d'art, collectionneurs, parmi d'autres entités) menacent la conservation et la transmission aux générations futures. Ainsi, c'est justement par leur caractère ontologiquement éphémère – qui leur confère une certaine fragilité ou précarité – que des objets « immatériels » tels des plats traditionnels, des rituels, des musiques, des chansons, des danses, des savoir-faire artisanaux (par ex. : façons de tisser), etc., sous l'angle d'une démarche patrimoniale, sont considérés comme dignes d'être préservés, conservés et transmis.

En quoi les chansons constituent-elles des objets éphémères ? C'est qu'elles n'ont d'existence que dans la contemporanéité du présent : la chanson considérée dans son

moment le plus plein et vivant. Or il existe plusieurs manières de fixer des chansons (sur un support : papier, avec un système de notation, rouleau de cire, bande magnétique, support numérique) et, par là même, d'en bloquer une *variante*. Mais dans les traces (notations, enregistrements, captations) d'un tel objet, celui-ci n'existe pas : il n'est que d'exister dans sa propre contemporanéité³⁶⁹.

Par ailleurs, l'adjectif « éphémère » doit être employé avec prudence, car on pourrait verser là dans une perspective religieuse (ou, au moins, platonicienne) : ce qui est qualifié d'éphémère se voit rejeté à l'opposé de ce qui est *éternel*. Il s'en trouve instantanément placé (1) dans une hiérarchie de valeur, (2) à l'échelon le plus bas.

Ainsi la « chanson »³⁷⁰ se voit-elle souvent présentée, souvent même par celles et ceux qui la font, comme inférieure par rapport à d'autres arts auxquels on la compare : poésie, musique classique, opéra, théâtre. Quand on lui reconnaît le statut d'art, c'est rarement à part entière : *art mineur*, *art populaire*, art de *divertissement*... les assignations plus ou moins dépréciatives ne manquent pas³⁷¹.

La chanson n'est pas une composition intellectuelle. C'est une expression spontanée, tout comme la danse, un cri, ou un rire. (HALIMI 1959 : 13)³⁷²

Cela représente bien, semble-t-il, la doxa sur la question du statut de notre objet parmi les arts.

³⁶⁹ Par ex., une performance donnée de *flamenco* – musicale, chantée et dansée – a lieu dans une configuration donnée : des acteurs donnés – musiciens, chanteur.se.s, danseur.se.s, assistance –, un temps donné, un lieu donné, une assistance donnée. C'est parce qu'une telle séance est à la fois éphémère et située, prisonnière d'un *hic et nunc* indépassable, que « le flamenco », quoique relevant d'une tradition « ancestrale », a été inscrit en 2010 sur la « liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité ».

³⁷⁰ Nous employons ce terme dans son acception la plus floue et inclusive, comme équivalent à « musiques populaires chantées incluant des paroles », dans les champs francophone et de France, pour limiter l'étendue de la présente recherche ; et avec vigilance quant à une essentialisation qu'appelle souvent l'article défini au singulier.

³⁷¹ Cf. *supra* : Partie I, Chapitre 3, 0-b. (p. 98).

³⁷² Réponse d'Alexandre BREFFORT (1901-1971), journaliste autodidacte, scénariste et écrivain (auteur, notamment, du livret d'*Irma la douce* comédie musicale créée à Paris en 1956, dont Marguerite Monnot a écrit la musique), à l'enquête informelle sur la « chanson » (entendue dans son acception restreinte de « chanson française rive-gauche) d'un autre journaliste, André HALIMI (cf. *supra* : p. 104).

Section B. Les objets issus de la tradition : le musée des ATP et la mission de folklore en Basse-Bretagne 1939

La mise en patrimoine de la chanson est également le fait d'institutions, qui se penchent sur l'objet chanson, comme art populaire, mais aussi comme corpus à conserver et à transmettre aux générations futures – le terme « institution » étant employé dans l'acception qu'en livre Maurice MERLEAU-PONTY :

L'institution n'est pas seulement ce qui a été fixé par contrat, mais cela plus
fonctionnement. (MERLEAU-PONTY [1954-55] 2003 : 43)

L'intérêt du chercheur se porte alors, comme pour les histoires de la chanson³⁷³, sur ce qui est exclu de ce corps patrimonial, rejeté, et sur les critères, formulés ou implicites, qui président à ces choix. Quelle définition de la chanson, quels enjeux (politiques, philosophiques) et quelle axiologie (quelle définition morale du bien et du mal) sont à l'œuvre dans ces entreprises institutionnelles qui se sont saisies de la chanson ?

Parmi les démarches institutionnelles qui dépendent directement de l'État³⁷⁴, la Mission « Folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée des ATP », en quête d'objets matériels et immatériels relevant des musiques populaires « folkloriques », en vue de leur compréhension, leur conservation et leur exposition muséale, va contribuer à *inventer*, au sens complexe de *découvrir* autant que *construire*, un objet. En effet, les « discours-sur » et les manipulations (au sens de *manier* : interroger des acteurs, enregistrer, étiqueter, noter les circonstances, interroger, classer les documents, les sélectionner pour en éditer une partie faisant sens, etc.) font partie de l'objet chanson. Donner à l'objet une chance de

³⁷³ Cf. *supra* : Partie I, Chapitre 1, Section C (p. 44 & sq.) et Partie II, Chapitre 1, Section C, a. (p. 146 & sq.).

³⁷⁴ Une première, par son retentissement, au milieu du XIX^e s. : l'enquête Fortoul, lancée par le ministère de l'Instruction publique, a déjà été exposée (Cf. *supra* : Partie II, Chapitre 1, Section B., p. 137 & sq.). Une autre, contemporaine, reflète en partie les positions, récente et actuelle, du ministère de la Culture : Le Hall de la chanson, centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et des musiques actuelles, qu'il subventionne depuis sa création en 1991 (cf. *infra* : Partie II, Chapitre 3, Section E, p. 258 & sq.).

sortir de sa propre contemporanéité : là est l'enjeu de la question du « patrimoine de la chanson ». Devant l'indécision de l'objet, les solutions apparaissent multiples :

- Enregistrement
- Musée où seraient conservées des partitions
- Musée de cire des vedettes de la chanson (ou d'autres fétiches : costumes de scène, photos dédicacées, programmes, correspondance, etc.)

C'est à cet enjeu, dans le cadre à la fois académique (des disciplines ethnographie, ethnomusicologie) et muséal (musée des ATP) que Claudie MARCEL-DUBOIS, ethnomusicologue, va s'attacher en 1939.

Près d'un siècle après l'« Enquête Fortoul », la première mission « de folklore musical du Musée des arts et traditions populaires » se fonde sur la croyance qu'en collectant les chansons, traditionnelles, accompagnées d'instruments ou non, donnant lieu à des danses ou non, de Basse-Bretagne (*i.e.* la zone dite « bretonnante » de la Bretagne, celle où l'on parle/parlait breton), l'équipe ethnographique allait avoir accès à un fonds culturel ancestral, primitif, une sorte d'état originel ou au moins primitif, archaïque d'une culture européenne non influencée par l'industrialisation et la modernité en général. Ainsi le linguiste de l'équipe, François FALC'HUN, dit-il lors d'une conférence en novembre 1942 à Rennes (soit un peu plus de trois ans après la clôture anticipée de la Mission pour cause d'entrée en guerre) :

Depuis un long siècle que les recherches folkloriques se poursuivent activement, la notion de folklore s'est considérablement élargie. Au début, elle englobait surtout, presque exclusivement, la littérature populaire orale, contes, chansons, légendes. Mais en examinant de près le contenu de cette littérature, il fallut bien se rendre compte qu'elle n'était pas le simple produit de la fantaisie, de l'imagination du peuple mais qu'elle mettait en cause une mythologie, une religion, une *organisation sociale des temps passés*, tout une civilisation en somme. (FALC'HUN 1942 : 6)

Nous assistons en ce moment à l'effondrement de cette civilisation artisanale qui se développait *sans arrêt depuis l'âge néolithique*, et que, dans certaines régions, la grande industrie a déjà balayé sans laisser de traces. Il convient de recueillir au plus tôt les documents qui la concernent et qui se raréfient tous les jours : il sera temps plus tard de fouiller dans les archives. La littérature orale traditionnelle elle-même se rattachait étroitement à cette *civilisation agonisante*. Elle se transmettait dans ces veillées qui portent dans le Morbihan le nom caractéristique de "filages". Depuis qu'on ne file plus dans les fermes durant les

longues soirées d'hiver, depuis que la T.S.F. est apparue, les veillées se meurent et avec elles les chansons et légendes *d'autrefois*. Une mission fut donc décidée pour prospecter le folklore musical qui *survit* encore. (*Ibid.* : 8-9)

Ces chansons qui charmèrent *nos ancêtres* nous transmettent *les échos d'un âge peut-être plus heureux que le nôtre*, malgré ses misères. (*Ibid.* : 34)³⁷⁵

C'est un voyage dans le temps que croient faire l'ethnomusicologue, le phonéticien et la photographe de cette mission de folklore, les mentalités des chercheurs (ethnographes comme musicologues) étant encore en 1939 fortement imprégnées de la vision évolutionniste du monde³⁷⁶. Yves de FRANCE rend compte des œillères de l'eurocentrisme de la musicologie comparée (qui donnera l'ethnomusicologie) :

En s'appuyant sur une vision du monde évolutionniste, sa pensée [*i.e.* : la pensée de la musicologie en 1939 en France] entretenait une relation étroite avec la théorie diffusionniste (*Kulturkreis*). L'idée très simple – curieusement partagée par quelques-uns aujourd'hui encore – partait de la supposition que la connaissance de la musique des cultures étrangères avait pour but d'éclaircir la préhistoire de la musique classique européenne. (FRANCE 2009 : 37)

Or, « Du point de vue parisien [...], la Bretagne est perçue comme une très lointaine province de l'extrême occident où sont restées [...] les traditions populaires les plus anciennes de l'Europe occidentale » (*Ibid.* : 36). Le « folklore » était considéré comme une poche du temps passé, d'un passé d'ailleurs très lointain quoique impossible à dater, bien sûr, magiquement conservée jusqu'à aujourd'hui par une situation géographico-économico-culturelle reculée, retirée du reste du monde pris, lui, dans le progrès technique, industriel et urbain. En effet, ce n'est pas seulement le point de vue « parisien » de MARCEL-DUBOIS (formée au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et disciple de Curt SACHS, qu'elle considérera comme le fondateur de l'ethnomusicologie³⁷⁷ qui édita dans les années 1930 une anthologie d'enregistrements de musiques « primitives ») qui crée cette illusion d'un voyage dans le temps : c'est une doxa bien partagée.

³⁷⁵ C'est moi qui souligne.

³⁷⁶ Sur HERDER et la pensée évolutionniste (et romantique) : *cf. supra*, p. 139-140 & 146 (Partie II, Chapitre 1, Section B.).

³⁷⁷ Elle écrit en 1960 un article qu'elle intitula : « Curt Sachs fondateur de l'ethnomusicologie » (*Cf. MARCEL-DUBOIS & FALC'HUN 2009 : 68*)

Quand bien même les intellectuels bretons se sentent concernés par la musique traditionnelle, la perception qu'ils en ont ne diffère guère de celle des musicologues d'alors : les traditions populaires bretonnes, dont la musique populaire, ne peuvent qu'être une survivance d'un passé fort lointain. Ainsi, les visées archéologiques de Claudie Marcel-Dubois semblent largement partagées par les Bretons eux-mêmes dans ces années 1930. L'idée d'une culture archaïque « préservée » à travers les productions populaires ne traverse pas que les esprits exogènes à la Bretagne. Olivier [sic]³⁷⁸-Louis Aubert, apôtre du régionalisme breton [...], semble en être lui-même convaincu [...] : « le patrimoine artistique légué par tous les vieux maîtres anonymes, dont les œuvres d'une amusante naïveté, d'une fantaisie primesautière et d'une parfaite "bonne foi", reposent délicieusement nos âmes des abstractions et des pauvretés de tant de productions modernes. »³⁷⁹ (FRANCE 2009 : 40)

Ce « patrimoine » ethnomusicologique ainsi collecté, rassemblé, classé et, tout récemment, présenté sous la forme d'un livre et d'un DVD-Rom, s'il n'est scientifiquement constitué que de documents (sonores, relevés et/ou photographique) datant du moment précis où s'est effectuée la « mission de folklore » (soit l'été 1939), se déployait dans l'imaginaire de ses acteurs « intellectuels » contemporains (participants directs comme MARCEL-DUBOIS et FALC'HUN, ou observateurs lointains) dans le passé mythique d'un fonds primitif à même de prendre part, *en tant qu'objet ancien*, à l'édification des racines symboliques de « la culture bretonne » ou, chez certains, de « la culture celte », voire de « la culture européenne »³⁸⁰.

Quel que soit le degré d'illusion sur le statut d'objets-du-passé des œuvres rassemblées par ce type de collectage ethnomusicologique, il s'agit bel et bien d'objets patrimoniaux, ou potentiellement patrimoniaux (ils le deviennent après *traitement* – tri, classement, étiquetage, mise en forme, exposition ou édition) – des objets constituant un *patrimoine* produit de façon canonique : par et pour une démarche scientifique (constitué par l'ethnologique, l'ethnomusicologique, et rendu disponible à une appréhension historique, anthropologique, ethnomusicologique, etc.). La validation scientifique est en effet une opération qui domine largement (et parfois de façon trop monopoliste) la production

³⁷⁸ Il s'agit en fait d'Octave-Louis Aubert, créateur de la revue *La Bretagne touristique* en 1922.

³⁷⁹ AUBERT 1931 : 5 [La mention de l'ouvrage manque dans la bibliographie de FRANCE 2009].

³⁸⁰ Cf. *supra* : p. 203.

patrimoniale d'objets qui vont totalement changer de statut par cette patrimonialisation, devenant les médiateurs entre le présent et le passé :

[patrimoine] signifie [...] une rupture de mémoire, mais la relation au passé va se réaliser par la médiation d'un objet, matériel ou immatériel, qui sera « reconnu par le récepteur comme établissant un lien entre lui et ceux à qui a appartenu cet objet » (Davalon 2006³⁸¹ : 109) [...]. (TORNATORE 2010a : 105)

Les moyens de collectage de la « mission de folklore en Basse-Bretagne 1939 » ont été principalement : la notation musicale, la notation scripturale phonétique, la photographie, l'enregistrement sonore, la notation des danses, un questionnaire de type sociologique, la collection d'objets (instruments, accessoire, costumes). Le pan de patrimoine issu de cette « mission » garde l'empreinte de ces techniques de fixation.

Georges Henri RIVIÈRE, initiateur de la mission de folklore musical en Basse-Bretagne 1939, comme nous l'avons vu, apporte plus qu'un élément de réponse à la question de la patrimonialisation de la chanson : il en fait la finalité même de ce type de missions qu'il envisage de mener dans différentes régions de France,

missions qui ont pour but de rassembler des matériaux originaux avec les méthodes et les techniques dont dispose maintenant notre science, et de mettre ces matériaux à la disposition des folkloristes et en général de tous ceux qu'intéressent de telles recherches.³⁸² (LE GONIDEC 2009b : 102)

RIVIÈRE, en muséographe d'avant-garde, fera « perdre à l'objet ethnographique son seul statut de témoin d'une tradition culturelle pour en faire aussi un objet muséal à part entière » (LE GONIDEC 2009a : 57).

On ne peut plus différer l'observation de l'emploi du terme de « folklore », né au milieu du XIX^e siècle – littéralement « science du peuple », forgé par l'archéologue anglais William THOMS en 1846 pour désigner « l'étude des traditions populaires (chants et contes d'abord, puis objets domestiques, architecture, coutumes) » (THIESSE 2018 : 1630). Il est employé en France en 1939, *i.e.* quatre ans après la destruction du Musée d'ethnographie du Trocadéro

³⁸¹ DAVALLON 2006.

³⁸² Extrait d'un courrier de G.H. Rivière adressé à l'artiste (peintre, graveur, écrivain) Xavier de Langlais, daté du 21-06-1939, conservé dans les Archives de la Mission de folklore en Basse-Bretagne du Musée national des arts et traditions populaires (MnATP), cote : MBB 39 B2 D2.

(MET) et deux ans après la création par RIVIÈRE du Musée national des arts et traditions populaires (MnATP) et celle du Musée de l'Homme, pour des raisons de délimitation de territoire entre ces deux héritiers du défunt MET que sont le Musée de l'Homme, consacré à l'ethnologie de l'étranger, et le MnATP, voué à l'ethnologie intérieure, nationale. Le choix du vocable « folklore » permet à RIVIÈRE de bien marquer la séparation avec l'« ethnologie » du Musée de l'Homme (LE GONIDEC 2009a : 63-64). Mais la discipline qui, par une collecte scientifiquement menée de nouveaux « matériaux », fournit un premier processus d'arrondissement des objets éphémères « chansons » – relevant de la catégorie « musique traditionnelle » uniquement – est bien l'ethnologie.

À côté des belles intentions scientifiques de l'ethnomusicologie des ATP en 1939, le substrat idéologique composé du feuilletage rousseauiste, évolutionniste et romantique (y compris la prévenance très « Second Empire » à l'égard des chansons urbaines républicaines et/ou révolutionnaires) informe en sous-main la construction de l'objet, essentialisé en « chanson traditionnelle française régionale », incarnée ici dans la variété « en langue bretonne ».

Section C. Objets urbains et music-hall : le Musée imaginaire de la Chanson

Au centre de la mise en patrimoine qui a pour nom « musée » se trouve l'idée de la collection. Cette idée repose sur la croyance qu'une fois sélectionnée, amassée, classée-répertoriée-rangée, mise en scène/vitrine, ouverte au public, une quantité d'objets va *faire sens* : témoigner, montrer, symboliser, représenter. La lente constitution des chansons traditionnelles en patrimoine national, au fil du XIX^e siècle, partant du goût et de la curiosité (de ROUSSEAU, de HERDER, des GRIMM et de beaucoup d'autres intellectuels européens) pour aller jusqu'aux actions de collecte, collectage, corporisation, anthologisation et aux initiatives de chants collectifs ou aux exécutions de salon. Cette patrimonialisation de la chanson, protéiforme, indexable sur le développement, l'évolution et les péripéties de la notion théorique et pratique de « patrimoine », passe aussi par le fait de considérer la

chanson comme un objet de musée. Plusieurs musées régionaux, en effet, à la fin du XIX^e siècle, se mettent à exposer des partitions de chansons.

Un musée en particulier, qui élabore progressivement une politique patrimoniale-muséale systématique, pour la discipline ethnographie et les disciplines afférentes, dont l'ethnomusicologie, va se pencher sur la chanson comme objet susceptible de patrimonialisation et de muséification. Cette politique du Musée des ATP en matière de chansons est le jeu de tensions importantes entre deux types d'objets : ceux qui procèdent de la tradition (dans une conception, modernisée, proche de l'élan folkloriste), et ceux qui procèdent, en vrac, des villes et des faubourgs, des milieux ouvriers, d'une modernité, etc. (quasiment un *anti-folklore*). Ces tensions s'incarnent notamment dans l'approche de MARCEL-DUBOIS, dont la perspective est de sauver d'une mort certaines les bribes de trésors primitifs d'une culture populaire conçue comme l'origine de la culture présente, contemporaine, et pour qui les chansons collectées ont vocation à figurer comme pièces de musée ; et dans l'approche opposée de RIVIÈRE, pour qui l'ethnomusicologie s'était perdue dans des schémas idéologiques sclérosés et pour qui l'objet « grandeur nature » était constitué par la chanson de music-hall, difficile à muséifier, à moins d'inventer quelque chose comme un *musée imaginaire*.

a. L'esprit du projet de « Musée (imaginaire) de la Chanson (française) »

Quelque sept décennies après la Mission du MnATP en Basse-Bretagne, ressaisissant l'ensemble de son parcours professionnel (non seulement en tant que chercheur entre plusieurs disciplines, mais aussi en tant qu'ethnologue « embarqué » dans l'action culturelle de l'État, au niveau de la Direction régionale des affaires culturelles [DRAC] de Lorraine), TORNATORE se penche sur la notion de « patrimoine ethnologique », qui est

l'aboutissement ou la pointe d'un processus d'extension de la catégorie d'objets référant à ce passé et à cet espace, processus inauguré par la politique d'André Malraux, qui conduit du monument au patrimoine culturel. La nouvelle politique prend acte de l'émergence d'une "sensibilité patrimoniale", liée à l'effervescence et à la montée du local et des territoires tout au long des années 1970, et veut en offrir un cadre tout à la fois d'expression et de contrôle.

[...] La nation s'ouvre au "pluralisme culturel" (expression d'alors) [...]. La nouvelle politique patrimoniale est alors triplement novatrice : elle étend la notion à l'immatérialité car c'est toute la "culture matérielle et symbolique qui est potentiellement patrimonialisable sur le modèle d'un héritage" (Lamy 1993 : 67) ; elle fait du passé "une ressource pour le futur" (*ibid.* : 72) ; elle consacre l'émergence d'un droit au patrimoine pour tous. (TORNATORE 2010a : 46)

TORNATORE décrit ici un nouvel élan de la décennie 1970-1980 en France vers une patrimonialisation englobant les « objets immatériels ».

Qu'en est-il de la chanson, et plus particulièrement de son autre catégorie – non plus musique traditionnelle, mais *popular music* à la française ? Ici encore, RIVIÈRE se trouve à la co-initiative d'un projet ambitieux, dont il représente, en tant que directeur de l'institution MnATP et quoique ethnologue avant-gardiste et « adepte depuis longtemps, notamment avec la revue *Documents* (1929-1930), de la licence ethnographique et du droit de choquer » (CHEYRONNAUD 2012b : 2), le gage scientifique et le versant « ethnologique », de « Musée imaginaire de la chanson », aux côtés du directeur des programmes de la station radiophonique Europe n° 1, Louis MERLIN, en 1965. Cinq années avant le démarrage de la tendance nette identifiée par TORNATORE : fut-ce trop tôt ?

Peu de documents témoignent aujourd'hui de l'existence du projet de « Musée (imaginaire) de la chanson (française) » porté par la chaîne radio Europe n° 1 et adossé au MnATP, et reposant sur un montage financier et un partenariat opérationnel « État/Europe n° 1/mécénat ». L'ouvrage édité pour la « Grande Nuit des Musicoramas » organisée pour l'anniversaire des dix ans d'Europe n° 1, tient de la plaquette de mécénat et du programme d'un certain standing : il comporte 102 pages et a pour titre « Musée de la chanson ». Louis MERLIN et Georges Henri RIVIÈRE y publient chacun un texte d'une page, dont la comparaison permet de relever qu'ils n'attribuent pas au projet la même dénomination, ce qui est aussi le cas pour d'autres pages du livre. Le musée est successivement intitulé, au fil des pages, « Musée de la Chanson », « Musée de la Chanson Française » ou « Musée imaginaire de la chanson »³⁸³. La différence de dénomination du projet par les deux hommes qui en portent

³⁸³ Page de Couverture : MUSÉE DE LA CHANSON
Page 2 : « LE MUSÉE DE LA CHANSON FRANÇAISE »

la paternité, révèle les enjeux différents des deux piliers du musée en gestation : le fondement scientifique d'une part (relevant de la compétence de RIVIÈRE), la recherche d'investissement d'autre part (relevant de la compétence de MERLIN). RIVIÈRE est le seul utilisateur du nom « Musée imaginaire » dans ce document publié par *Variétés de Paris*, dont tout porte à croire qu'il a été « édité » par Europe n° 1, si ce n'est par MERLIN lui-même – numéro spécial « spécialement offert aux hôtes D'EUROPE N° 1 » (*Musée Chanson* 1965 : 4^e de couv.). Une hypothèse raisonnable (invérifiable étant donné l'étroitesse de documentation et le décès des protagonistes) poserait que le nom, qui fut choisi et imposé par Europe N° 1 dans le document, de « MUSÉE DE LA CHANSON FRANÇAISE » (parfois abrégé en « MUSÉE DE LA CHANSON ») a dû sembler plus propre à convaincre les éventuels mécènes et donateurs, l'adjectif « imaginaire » pouvant connoter soit une absence de sérieux (un côté dilettante, détaché du concret), soit une incertitude quant à la réalisation même du projet (un « imaginaire » qui ne sera jamais « réel »). N'oublions pas que la finalité de ce numéro spécial de *Variétés de Paris* est la levée de fonds : le montage d'investissement envisagé semble combiner semi-tutelle de l'État (musée « contrôlé par l'État », Conservateur « nommé par M. le Ministre d'État, chargé des Affaires Culturelles »,

Page 12 : LE MUSÉE DE LA CHANSON

Page 22 : « LE MUSÉE DE LA CHANSON FRANÇAISE » :

1965. EUROPE N° 1 fonde « LE MUSÉE DE LA CHANSON FRANÇAISE [...] »

Les Pouvoirs Publics consacrent La Chanson Française comme Huitième Art

Les pouvoirs publics pour lesquels la Chanson était apparue jusqu'ici comme un genre « mineur » lui accordent pour la première fois l'honneur réservé aux autres formes de l'Art.

Le Musée de la Chanson Française, constitué sous la forme d'une Association régie par la Loi de 1901, sera en effet doté du statut de « Musée contrôlé par l'Etat » et son Conservateur nommé par M. le Ministre d'Etat, chargé des Affaires Culturelles. Son tuteur sera le Musée des Arts et Traditions Populaires, dont l'éminent Conservateur en Chef s'est penché avec une sollicitude affectueuse et passionnée sur le berceau du nouveau Musée.

Page 42 : (texte de Louis Merlin) « LE MUSÉE DE LA CHANSON FRANÇAISE »

Page 46 : « MUSÉE DE LA CHANSON FRANÇAISE »

Pages 47-48 : (Présentation du programme de chaque lieu pour cette Grande Nuit des Musicoramas : Place de la République (Terre-plein Ouest) / L'A.B.C. / BA-TA-CLAN / le Music-Hall du Marais (« Concert Pacra ») / l'Olympia / le Palais de la Mutualité / et à l'étranger : Bruxelles, Montréal, Haïfa, Bologne et Rome, Erezvan, New-York) [...]

Tous les Musicoramas sont donnés au profit intégral du « MUSÉE DE LA CHANSON FRANÇAISE » et des deux autres Associations qui se sont donné pour tâche de soutenir son but et de l'aider dans son accomplissement : « LES AMIS DU MUSÉE DE LA CHANSON FRANÇAISE » et « L'ASSOCIATION POUR LA DÉFENSE ET L'ILLUSTRATION DE LA CHANSON FRANÇAISE ». [...]

Page 92 : (texte de G.H. RIVIÈRE) « Musée imaginaire de la chanson »

sous tutelle ou en partenariat avec le Musée *national* des Arts et Traditions Populaires), une part d'investissement d'Europe n° 1 – qui s'est finalement révélée trop modeste et a constitué un des facteurs pour lesquels le projet n'a pas abouti – et une part de mécénat – qui s'est vraisemblablement avérée décevante et décourageante pour Europe n° 1.

Quoiqu'un peu camouflée, la dénomination employée par RIVIÈRE mérite un examen approfondi. La notion de « musée imaginaire » vient en droite ligne d'André MALRAUX, qui publia dès 1947 un essai portant ce titre (MALRAUX 1947 : [vol. 1]). Loin de déplorer la perte d'aura de l'œuvre d'art « à l'époque de sa reproductibilité technique » (BENJAMIN 2003 [1935]), l'essai s'ouvre dès l'introduction sur un constat simple :

Auparavant, il y avait dans les connaissances artistiques, une zone floue, qui tenait à ce que la confrontation d'un tableau du Louvre et d'un tableau de Florence, de Rome, de Madrid était celle d'un tableau et d'un souvenir. La mémoire optique n'est pas infaillible et plusieurs semaines séparaient souvent les études successives. [...] Aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleurs de la plupart des œuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indiennes, chinoises, japonaises et précolombiennes des hautes époques. [...] [N]ous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, qu'en pourrait contenir le plus grand musée. (MALRAUX 1947 : 15)

Puisque aucun musée ne saurait rassembler l'ensemble des œuvres, le « musée imaginaire », par le biais de la photographie, peut seul permettre au spectateur d'accéder à la totalité des œuvres. Cette réflexion prend encore plus de sens aujourd'hui, où les ressources d'internet et de moteurs de recherche très puissants³⁸⁴ donnent à des utilisateurs du monde entier l'accès à un nombre considérable de reproductions d'œuvres. Le « musée imaginaire » n'est pas un concept, c'est une notion, presque la représentation d'un nouveau mode d'accès à l'art *via* ses reproductions (photographie, enregistrement sonore, enregistrement audiovisuel), permises par une évolution technologique : c'est une représentation du nouveau mode d'accès et d'appropriation individuelle ou collective des œuvres d'art dans notre ère contemporaine. MALRAUX repère ce qui, à son époque, est *en train* de changer (changement qui s'est largement opéré aujourd'hui) : avoir l'œuvre d'art

³⁸⁴ Comme celui développé par l'entreprise Google.

chez soi (en fait : une trace métonymique), à disposition en permanence, à travers des reproductions.

L'œuvre musicale, pour ce qui nous intéresse, défie aujourd'hui les lois de la pesanteur : on la convoque, la manipule, comme on veut. La musique est devenue un objet qui flotte, sans plus l'attache d'un corps vivant, en direct, qui la chante, ni de support tangible (disque vinyle ou CD) : numérisable et numérisée, elle est dans nos modes d'appropriation quotidiens devenue *éthérée*, du moins nous la représentons-nous comme telle. MERLIN, homme de radio (directeur des programmes à Europe n° 1), est aux premières loges pour observer les effets de ces mutations techniques de reproduction et diffusion dématérialisées des chansons ; RIVIÈRE est également très sensible aux nouvelles possibilités d'enregistrement, captation et photographie pour le collectage d'œuvres par l'ethnomusicologie (nous l'avons vu dans la Mission de folklore musical³⁸⁵ qu'il a mandatée). Ces deux hommes saisissent bien la pertinence de l'intuition malrucienne.

L'association en 1965 de Louis Merlin et de Georges Henri Rivière autour d'une telle thématique, de même que ce recours procédural à la collecte publique par une radio privée pour un objet particulier (« la chanson française ») avec pour objectif l'établissement d'un dispositif de centralisation de type « musée » à des fins de conservation, de célébration et de transmission : voilà qui n'était probablement pas fortuit en 1965, milieu de ces années que les rétrospections en matière notamment de « variétés musicales » appellent les *sixties*.

(CHEYRONNAUD 2012b : 1-2)

L'appel aux dons d'objets lancé sur les ondes d'Europe n° 1 pour constituer la plus grande partie du fonds du musée à venir se situe également du côté de cette question de l'appropriation : comment saisir (par quels objets, quels supports, quelles traces, quelles représentations, quels signes ?) dans son étendue réelle, l'objet « chanson » ?

³⁸⁵ Cf. *supra*. : Section précédente.

b. Le lancement de la phase préparatoire

La Grande Nuit des Musicoramas, gala de soutien pour lever des fonds pour le musée imaginaire de la chanson (*Musée Chanson* 1965), qui mobilise de très nombreux artistes de renom de différentes générations, est aussi l'occasion de réitérer les appels radiophoniques que la chaîne diffuse régulièrement :

Dans le même temps, EUROPE N° 1 fait appel à tous ceux pour qui la chanson a tenu une place dans leur vie, afin qu'ils veuillent bien donner les souvenirs précieux, touchants ou pittoresques qu'ils gardaient jusqu'ici dans des coffrets secrets ou empilaient dans des débarras, pour, hélas ! s'en « débarrasser » un jour. Ces « pièces » entreront dans les collections du *Musée des Arts et Traditions populaires* où elles seront reconnues, enregistrées, cataloguées, classées, « conservées » et mises à la disposition de la recherche avant que les plus rares ou les plus typiques d'entre elles puissent être présentées, sous forme d'expositions temporaires successives, dans le « MUSÉE DE LA CHANSON » définitif qui ouvrira ses portes dans le courant de 1966 à Paris.³⁸⁶

(*Musée Chanson* 1965 : 43)

En outre, ces appels radiophoniques, lancés dès 1962 (GÉTREAU & COLARDELLE 2003 : 46), faisaient eux-mêmes écho à une émission d'Europe n° 1 commencée en 1958, *La coupe des chansonniers* ou *La Pyramide n° 1* qui a peut-être donné l'idée à MERLIN d'un Musée de la chanson :

Cette dernière émission produite par Pierre Laforêt consistait à réunir à Neuilly en un lieu préfiguré par une pyramide (le symbole n'est pas moindre) des documents sonores (enregistrements de voix et de chansons, en 78 tours ou autres) et des objets d'artistes le plus souvent de music-hall qui devaient être destinés, selon les organisateurs, « aux futures générations » – des objets et documents qui rejoindront le fonds de ce *Musée de la Chanson* française rêvé par Merlin.

(CHEYRONNAUD 2012a : 6)

En filigrane de l'appel aux dons d'objets apparaît la visée de l'ethnologue RIVIÈRE : il est demandé aux personnes du public (auditoire de radio et des concerts) de définir elles-mêmes, en acte (sélectionner, envoyer) et en objets, *leur* musée imaginaire. Il s'agit bien de commencer une cartographie mentale de l'étendue, des contours de « la chanson » dans les représentations du *public*, *i.e.* ici les auditeurs d'Europe n° 1 et les spectateurs de la quinzaine de concerts « Musicoramas » (du titre d'une émission très écoutée de la chaîne) à Paris et dans le monde le 12 octobre 1965. La méthode choisie intègre, en même

³⁸⁶ MERLIN Louis, « LE MUSÉE DE LA CHANSON FRANÇAISE naît ce soir grâce à vous », in *Musée Chanson* (1965 : 43).

temps qu'un principe organisateur muséologique (cet appel aux dons pose des critères précis présidant à la constitution des collections, la nature des objets qui seront reçus devant décider dans un second temps des méthodes muséographiques d'exposition), une visée ethnologique :

Louis Merlin, une fois de plus, témoigne de ce flair folklorique exceptionnel dont se ressent la brillante gestion de son poste. Si son nouvel enfant prospère comme tout l'annonce, notre ami livrera aux générations prochaines, née de circonstances qui ne sont frivoles qu'en apparence, au grand bénéfice de l'ethnologie de la nation, cette chose très sérieuse : un portrait de la France d'aujourd'hui, dessiné par la chanson. (RIVIÈRE 1965 : 6)³⁸⁷

c. La question des critères : le poids du signifiant « musée »

L'appellation de « musée de la chanson » apparaît en 1962 au MnATP. Le « public » (auditeurs et spectateurs ayant reçu le message d'Europe n° 1) a envoyé des objets *en vue de constituer les collections* du futur musée. En guise de synthèse sur la nature des objets reçus, à travers le comptage des collections au MnATP : le fonds comporte 1857 « disques du commerce (phonogrammes édités) », ainsi qu'« une collection très développée de musique imprimée (notamment de chansons françaises remontant au siècle dernier) dont la majorité date de la première moitié du xx^e siècle (6 500 partitions), ainsi que des souvenirs de chanteurs. » (GÉTREAU & COLARDELLE 2003 : 46)³⁸⁸.

Remarque importante : partitions, disques, programmes, quelques livres, affiches, lettres et autographes d'artistes... les objets envoyés par les auditeurs d'Europe n° 1 en vue de leur patrimonialisation montrent que ceux-ci pensent la chanson comme *fin du music-hall*, et non en termes de *variété du jour*. Le signifiant « musée » semble avoir joué comme critère implicite de conservation de *quelque chose qui meurt* ou qui est *mort*. D'une certaine façon, le « portrait de la France d'aujourd'hui, dessiné par la chanson » qu'appelait

³⁸⁷ Les six pages dactylographiées du texte de RIVIÈRE sont reproduites en *Annexe 4* (cf. *infra* : p. 450 & sq.).

³⁸⁸ GÉTREAU & COLARDELLE 2003 : 1^{re} partie de l'article : « L'ethnomusicologie de la France et les collections musicales du MNATP ».

de ses vœux le directeur-fondateur du MnATP (RIVIÈRE 1965 : 6)³⁸⁹ s'est trouvé remplacé par le portrait-robot du *musée* tel que le concevaient les Françaises et les Français en 1965.

La récolte n'en dit pas moins quelque chose de l'objet chanson. Le jeu de questions-appels / réponses en actes et en objets concrets entre, d'une part, l'émission *Pyramide n° 1*, les appels réguliers diffusés sur Europe n° 1 et le numéro spécial édité pour la « Grande Nuit des Musicoramas » (12-10-1965) et, d'autre part, les envois des gens de toute la France et ceux déposés par les Franciliens, constitue une opération processuelle de délimitation d'un périmètre de la *chanson* : la prévalence « music-hall », induite par l'idée de « musée ». Il s'agit d'un processus d'*arraisonnement* de l'objet « chanson ».

d. Le « musée de la chanson » aujourd'hui

Comme le commente CHEYRONNAUD,

la production historique massive et permanente, sans cesse renouvelée de tels formats³⁹⁰ susceptibles de relever de la catégorie générique du même nom, « la chanson », suggérait en théorie une ambition passablement chimérique.

(CHEYRONNAUD 2012b : 2)

Deux visions de l'objet chanson s'opposaient au sein du MnATP : d'une part la chanson traditionnelle des régions de France, d'autre part le music-hall.

Était-ce un hasard, l'objet « chanson » qu'appelaient de leurs vœux Rivière et son comparse Louis Merlin (1901-1976) coïncidait assez bien – le catalogue de 1965 du *Musée de la chanson* en fera foi – avec des répertoires qui avaient tenu une place de choix chez l'un et l'autre durant les années 20/30, disons celles de leurs vingt ans.

(*Ibid.* : 3)

³⁸⁹ Déjà cité p. 198.

³⁹⁰ *I.e.* le format « chanson » : « si l'on veut bien appeler *format* cet objet "chanson" en son immanence propre de texte équipé des ressources d'une cinétique mélodique, rythmique, etc. et d'un accompagnement ou d'un arrangement musical, le tout permettant de modaliser ce texte en une version ou plutôt un "moment" articulatoire en régime de chant » (CHEYRONNAUD 2012b : 2).

Et de rappeler que RIVIÈRE était aussi musicien (organiste, pianiste improvisant « à la manière de Bach » mais aussi en jazz) et qu'il avait travaillé comme pianiste et même très ponctuellement comme compositeur dans le monde du *music-hall*.

Les collections disparates rassemblées par vagues successives au Musée des arts et traditions populaires (MnATP), pâtissant sans doute de la perplexité d'une partie des ethnologues polarisés par une vision de musiques traditionnelles, rurales, mais aussi des péripéties du MnATP, qui ne pourra emménager dans ses nouveaux locaux au Bois de Boulogne qu'en 1969, ne prendront jamais la forme totalement aboutie d'un Musée de la chanson, qui restera ainsi, dans l'acception commune du mot, un musée *imaginaire*... « Dans les nouveaux locaux du Musée ATP, à partir de 1969, ces collections constitueraient une sorte d'enclave plus ou moins opaque ou plus précisément une configuration éclatée d'objets généralement dispersés entre différents services » (*Ibid.* : 8). En effet, les collections du « Musée de la chanson » ont d'abord été distribuées entre différents services du MnATP : les phonogrammes (en majorité des disques 78-tours) à la Phonothèque nationale, les documents écrits de la création du musée, les manuscrits aux Archives nationales ; les affiches et dessins à l'iconothèque, les objets (comme le canotier de Maurice Chevalier, les chaussures en strass de Mistinguett) au service des objets, les partitions, ouvrages, photos et une centaine d'exemplaires du numéro spécial de Variétés de Paris « Grande Nuit des MUSICORAMAS », dans les salles du sous-sol (dépendant de la bibliothèque). Malgré cette dispersion, l'équipe du MnATP les a toujours désignées par les mots « musée de la chanson ». Écoutons le témoignage de première main de l'un des responsables du Musée des ATP :

Je me permettrai de terminer cette séquence en disant que, lorsque j'ai été responsable du Département d'ethnomusicologie et de la Phonothèque ATP de 1987 à 1993, d'une part, j'ai rendu – au moins en théorie – à la consultation publique les documents sonores au cœur des collections de ce Musée de la chanson. Et, d'autre part, que nous avons organisé en avril 1990 avec Serge Hureau, fondateur et directeur du *Hall de la chanson (Centre national du Patrimoine de la chanson, des Variétés et des musiques actuelles, à [...] La Villette)*, une journée « portes ouvertes » qui visait à présenter au public l'ensemble des collections alors dispersées dans les différents services de l'établissement. Le choix du *Hall de la chanson* comme partenaire de cette opération – et de bien d'autres depuis – n'était pas fortuit : structure commune à la *Direction de la Musique* et à la SACEM et qui était alors présidé par Eddie Mitchell, cet organisme me semblait constituer, et plus que jamais encore

aujourd'hui grâce à son site internet, une actualisation considérablement élargie de ce projet de 1965, allégée de surcroît des pressions conjoncturelles des années soixante, et sans les collections physiques. (*Ibid.* : 8-9)

Aujourd'hui, les collections sont réparties entre le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), la Bibliothèque nationale de France (BnF) et, pour une petite part (les doublons des partitions et petits-formats) au Hall de la chanson (centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et des musiques actuelles).

L'idée de musée imaginaire tentait de résoudre une équation impossible.

Nos sociétés se débattent depuis des lustres avec ces émergences acoustiques qui sont à la fois des entités physiques qu'elles s'attachent à mesurer, quantifier, prédiquer (hauteur, intensité, timbre, etc.), et des *intermédiaires perceptifs* qui n'offrent aucune résistance matérielle qui permette de les saisir comme tels directement, de les transporter. Et ces mêmes sociétés travaillent depuis des lustres à les arraisonner, soit par projection dans un système notationnel (l'abaque solfégique) soit, comme ces deux derniers siècles, par délocalisation de leur socle physique en miniaturisant la situation et le dispositif d'émergence comme dans l'enregistrement sonore, magnétique ou numérique. Bref, une anamorphose. (*Ibid.* : 14)³⁹¹

Le musée imaginaire que RIVIÈRE et MERLIN tentaient d'inventer était une alternative au musée existant, impropre à exposer l'objet en raison des limites de ses arraisonnements possibles. L'idée malrucienne de musée imaginaire entend offrir la possibilité de posséder les objets « sous condition de renoncement à leur "grandeur nature" » (*Ibid.* : 13). Un tel musée se définissait

comme élection ou mouvement d'investissement ou d'appropriation d'objets variés, multiples – le « sentiment de possession », écrivait Malraux – ; des objets précisément accessibles à chacun désormais à travers les techniques modernes de la reproduction (photographique ou autres). (*Ibid.*)

L'ère numérique, avec les moyens de stockage, de mise à disposition et de « lecture », développant des innovations multimédia, internet-réseaux sociaux et téléphonie intelligente, a rendu possible ce musée imaginaire pour une partie des chansons : massivement celles arraisonnées sous forme d'images-sons vidéo (notamment *clips*) et, de

³⁹¹ C'est CHEYRONNAUD qui souligne.

façon moins développée, celles arraisonnées sous forme de phonogrammes. Pour les émergences plus anciennes ou, tout simplement, pour les formats non enregistrés, le musée imaginaire doit trouver d'autres voies³⁹².

³⁹² Cf. *infra* : Partie II, Chapitre 3, Section D. et Section E (p. 243 & sq.)

Chapitre 3. Du musée au répertoire

Alors que les corpus sont le fruit de décisions théoriques (appliquées à des objets inertes), les répertoires sont liés à la pratique (manipulation d'objets vivants). En quittant la focalisation anthologique sur les moments « traces » (écrites ou sonores) de l'objet, on voit s'ouvrir un champ d'observation : TORNATORE commente d'une part le passage du patrimoine culturel matériel au patrimoine culturel immatériel (PCI) et, d'autre part, la spécificité de la nature « vivante » des pratiques culturelles, en rapport avec l'objectif de sauvegarde de la conception « UNESCO » du patrimoine.

Kirshenblatt-Gimblett^[393] avance que l'expression « patrimoine vivant » est une contradiction dans les termes : « S'il est réellement vivant, il n'a pas besoin d'être sauvegardé ; s'il est presque mort, la sauvegarde sera sans effet. » [...] Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2006 : 181) tempère sa remarque en notant [...] qu'à tout prendre, la distinction entre le matériel et l'immatériel du patrimoine revient à celle formulée par Nelson Goodman (1990)^[394] entre arts autographiques et arts allographiques, ces derniers se caractérisant par une coupure entre l'œuvre et ses instanciations. Autrement dit, la célébration (patrimoniale) de la culture repose sur une performance et donc une capacité d'actualisation. [...] [P]lutôt que d'opposer la traduction à la transmission, ne faut-il pas alors envisager la traduction comme performance de la transmission ? (TORNATORE 2010b : 10)

Art de performance, la chanson en effet conserve cet aspect constitutif dans le processus même de sa patrimonialisation, qui peut se porter sur d'autres moments que les traces, notamment sur les moments performés de l'objet. Ainsi peut-on parler des différentes *vies* de l'objet chanson.

Section A. Échapper à l'écrit : l'anthologie phonographique

Avec l'avènement des moyens d'enregistrement, d'abord sonore, puis cinématographique (cinéma « muet »), puis – combinant son et image animée – audiovisuels, mais aussi avec

³⁹³ KIRSHENBLATT-GIMBLETT 2006 : 168.

³⁹⁴ GOODMAN 1990 [1968].

l'invention de la photographie dont l'apparition coïncide en gros avec l'émergence de la notion de « vedette » (mot dont le radical renvoie au *videre – voir* – latin, et qui désigne l'artiste « en vue »), d'autres types d'arrondissement de l'objet ont vu le jour. La chanson a ainsi connu différents *moments* au fil des siècles :

- Son moment imprimé : des psautiers protestants du xvi^e s. en langues vernaculaires au « petit-format », qui se complète souvent du portrait photo (qui va progressivement remplacer la gravure) de l'interprète célèbre de la chanson, ou d'une illustration de la narration (on compte encore quelques recueils de partitions de chansons d'artistes célèbres³⁹⁵) ;
- Son moment phonographique (sur des supports « disques » qui changeront selon les époques, puis dématérialisés sous forme de fichiers numériques téléchargeables ou consultables « en flux »³⁹⁶) y compris sous la forme de portraits photographiques des artistes ;
- Son moment audiovisuel, qui connaît lui aussi plusieurs avatars, des phonoscènes d'Alice GUY³⁹⁷ aux vidéoclips actuels, en passant par les chansons de films, les émissions de télévision (où l'on chante en direct [*live*] ou en préseno [*play-back*]), les *scopitones*.

Les moyens d'enregistrement/photographie/captation, par la fiabilité nouvelle qu'ils confèrent aux traces de l'objet chanson, vont constituer une part importante des processus d'arrondissement : nous avons vu le saut, par exemple, qu'ils ont permis en contexte de recherche ethnologique, lors d'une mission patrimoniale comme la « Mission de folklore musical en Basse-Bretagne en 1939 » (MARCEL-DUBOIS & FALC'HUN 2009³⁹⁸). Ces moyens technologiques, progressivement perfectionnés, avec la possibilité d'un rendu sonore de

³⁹⁵ Y compris Théophile Alexandre STEINLEIN et Henri de TOULOUSE-LAUTREC.

³⁹⁶ En « *streaming* ».

³⁹⁷ Les « phonoscènes » sont de courts films musicaux produits et distribués par Gaumont, réalisées au tout début du xx^e siècle, soit près de trente ans avant l'avènement du cinéma sonore. La phonoscène repose sur un procédé de synchronisation son-image appelé « Chronophone », *i.e.* synchronisation chronophotographe (film)-phonographe (cylindre, puis disque), inventé par Georges Demenÿ et dont la durée était bornée par la capacité du support sonore (cylindre ou disque).

³⁹⁸ Cf. *supra* : p. 187 & sq.

plus en plus réaliste (comparé aux déformations des moyens d'enregistrement des débuts), une « fidélité » croissante (perfectionnement technique qui ouvre un champ gigantesque d'infidélité(s) aux sons réels, et notamment à la voix qui chante³⁹⁹), offrent de nouvelles prises de patrimonialisation sur l'objet, qui s'en trouve lui-même progressivement déplacé et modifié, loin du mode « musée »⁴⁰⁰ et empruntant une *ligne de fuite* (GUATTARI 2011 ; DELEUZE & GUATTARI 1972) ouverte par le « musée imaginaire » - un *devenir-imaginaire* muséal pourrait-on risquer⁴⁰¹.

Un autre type de pratique patrimoniale anthologique peut d'emblée être nommé : la compilation phonographique, lié à l'arraisonnement d'enregistrement sonore, qui a évolué technologiquement depuis la première invention par Thomas EDISON (qui dépose le premier brevet) et Charles CROS à quelques jours d'intervalle, jusqu'à aujourd'hui. On distingue quatre grandes phases indexées à des innovations technologiques : la gravure analogique (cylindre de cire, disque de différentes matières – cire, vinyle, etc. –, tailles et vitesses) ; l'enregistrement magnétique analogique (bandes magnétiques, cassettes) ; l'enregistrement numérique (CD, mini-disc) ; et enfin les technologies numériques de *partage* et de rangement (téléchargement à distance, *streaming*, *playlists*, etc.). La mise en « coffret » ou en « *playlist* » comporte quelques points communs avec d'autres types de mise en anthologie, comme le recueil imprimé notamment (en général, les coffrets K7 ou CD s'accompagnent de livrets de paroles), l'opération sélective produisant là aussi un rebut. Ce qui la distingue radicalement en revanche réside dans le fait que ce n'est plus seulement le couple texte-mélodie qui est arraisonné par titres, noms d'auteurs, de compositeurs, et ordonné part genres, styles ou thèmes : s'y ajoutent la variable « interprète » (qui chante ?), la variable « version » (date, situation d'enregistrement, arrangement,

³⁹⁹ Par l'utilisation par exemple dans les années 1990, du « Vocoder » (traduction française de *Voice-Coder*, dispositif électronique de traitement du son) et, depuis le XXI^e siècle, celle, massive, de l'« Auto-Tune » (logiciel de correction de justesse du son, inventé en 1996 par Andy Hildebrand de la compagnie Exxon) dans la production de chansons (notamment dans le rap) adossée à des stratégies commerciales d'ampleur comme à celle d'artistes indépendants.

⁴⁰⁰ Quoique le musée se soit beaucoup modifié aujourd'hui avec le développement du multimédia et sous l'impulsion de penseurs, comme GOODMAN (1996 [1984] : 2^e partie « L'art en action ») pour le musée d'art.

⁴⁰¹ Cf. La notion dynamique de « devenir- » développée au fil du chapitre 10 « 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... » de DELEUZE & GUATTARI (1972 : 284-380).

orchestration de la version, « live » *versus* « studio », type de *mastering* du phonogramme). Le choix subsiste néanmoins (comme pour les anthologies du moment « texte et/ou partition » de l'objet chanson) entre compiler des phonogrammes existants (par ex. « Chansons de Paris », des premiers enregistrements à la sortie du coffret) et compiler des versions enregistrées pour l'occasion (du type « Anthologie de la Chanson Française » des Éditions EPM, qui rassemble des CD compilant des enregistrements « d'époque » [*Anthologie de la chanson enregistrée*] et des CD faisant interpréter et arranger par des artistes contemporains des chansons jamais enregistrées [*Anthologie de la chanson traditionnelle*]; ou du type *Hommage* ou *Tribute* : « hommage à Georges Brassens » par des chanteurs et des musiciens vivants⁴⁰²). Ici encore comme pour les recueils, l'immensité du rebut (*i.e.* ce qui, par le geste même de sélection, se trouve exclu) rend l'objectivité des critères difficile, sauf à compiler quelques titres sur un thème très restreint – dans ce cas, le *rendement* patrimonial reste très faible. Les critères de choix, explicites ou non, qui viennent mettre à mal toute possibilité d'objectivité peuvent être variés : orientation politique, religieuse, philosophique du compilateur, impératifs commerciaux (Bénabar, Les Têtes raides, Juliette ou Carla Bruni ont des notoriétés propres à *faire vendre* un CD de reprises de Brassens), actualité de commémoration (par ex. : les vingt ans de la mort de Barbara [Monique Serf] en 2017 ont donné lieu à des rééditions et des CD hommages). Les choix patrimoniaux à un temps donné au sein d'une société donnée résultent du polyèdre des forces qu'exercent tous les acteurs de cette société.

Au-delà de ce type de mise en anthologie(s) – la compilation phonographique ou la mise en coffret –, arraisonnant un moment différent de la chanson (par rapport à l'anthologie-recueil) mais également figé, fixé, la patrimonialisation de la chanson ne se limite pas à la manipulation de traces métonymiques encodées, dont la *fidélité* au moment vivant de l'objet demeure l'exigence supposée (grandement illusoire) : partitions, textes des paroles,

⁴⁰² Par ex., le CD : BRASSENS Georges [paroles et musiques], *Putain de toi*, CD de compilation, avec : Yann Tiersen & Natacha Régnier, Tété, Bénabar, Olivia Ruiz & The Hyènes, Les Têtes raides, Pauline Croze, Tarmac, Stephan Eicher & Taraf de Haïdouks, Juliette [Noureddinne], Yuri Buenaventura, Miossec, Dionysos, Noir Désir, Renan Luce, Tanger & Keren Ann, Jehro, Arthur H, Carla Bruni, Magyd Cherfi, Grand Corps Malade, Label : Universal/Mercury Records, 09-10-2006 (984-227-4).

enregistrements originaux ou « de reprise ». D'autres acteurs et d'autres situations participent de mises en patrimoine de la chanson, nombreux, actifs et influents, qui eux aussi contribuent à façonner l'objet, participent à la *mise à objet* de la chanson. En effet, la mise en patrimoine emprunte en grande partie le processus même qui constitue l'œuvre en tant qu'œuvre comme la répertorialisation, qu'on peut observer dans d'autres champs artistiques : la mise en répertoire pour le théâtre et la musique classique notamment :

Le répertoire, en individualisant des *opus* et en les transformant en objets musicaux patrimonialisables, participe de la constitution de la notion d'œuvre musicale. (POURADIER 2010 : 6)

Section B. Le répertoire : une notion élaborée par la *praxis* du théâtre

Devant le questionnement sur la saisie patrimoniale du moment de *performance* de l'objet, l'opération de mise au « répertoire », ce type de patrimonialisation spécifique aux arts de la scène ou « arts du spectacle » (théâtre, opéra, danse, pour le champ de la culture « légitime » omniprésente dans les *discours-sur*) peut apporter quelque lumière.

RÉPERTOIRE [...] n. m. – Répertoire de Science, nom d'une allégorie XIVE ◇ latin *repositorium*, de *reperire* « trouver », de *parere* « procurer » ■ 1 (1468) Inventaire méthodique (liste, table, recueil) où les matières sont classées dans un ordre qui permet de les retrouver facilement. *Répertoire alphabétique, logique* (► **catalogue, index, nomenclature ; dictionnaire, lexique, mémento**, etc.). *Répertoire des rues. Répertoire d'adresses* (► **agenda, carnet**), de livres (► **bibliographie**). *Consulter un répertoire*. ◆ PAR EXT. Recueil méthodique. *Répertoire de jurisprudence, de droit. Répertoire des métiers*. ◆ INFORM. Dossier informatique regroupant plusieurs fichiers. ■ 2 (1769) Liste des pièces, des œuvres qui forment le fonds d'un théâtre et sont susceptibles d'être reprises. *Le répertoire de la Comédie-Française*. — PAR EXT. Pièces d'une certaine catégorie. *Le répertoire classique*. ABSOLT *Acteur du répertoire* (classique). ◆ PAR ANAL. L'ensemble des œuvres qu'un acteur, qu'un musicien a l'habitude d'interpréter. « *Je chante ce que je sais. – Vrai, alors, tu as un répertoire restreint.* » **COURTELINE**. — FIG. *Tout un répertoire d'injures. Les femmes « ont un répertoire de malices couvertes de bonhomie »* **BALZAC**. (ROBERT 2012 [1967] : 396)

Le terme de « répertoire » est couramment employé au théâtre, dans le sens second de l'article du *Petit Robert* et de son exemple d'emploi : « Répertoire de la Comédie-Française ». Le Cartel des metteurs en scène également, qui s'est constitué dans les années 1920, composé de Louis JOUVET, Charles DULLIN, Georges PITOËFF et Gaston BATY, défendait un « répertoire » d'œuvres d'auteurs contemporains. Le metteur en scène Jacques COPEAU

(1879-1949), dont le Théâtre du Vieux-Colombier est aujourd'hui devenu une annexe de la Comédie-Française, alternait répertoire classique et répertoire contemporain. La réflexion sur le répertoire (en termes de qualité et de variété, entre classique et contemporain) est aussi au cœur du travail de Jean VILAR⁴⁰³, qui entreprit de chercher des pièces du passé qui n'avaient jamais été rejouées (comme *Le Hasard du coin du feu* de CRÉBILLON fils – 1707-1777 – en 1965 ou *L'Alcade de Zalamea* de Pedro CALDERÓN DE LA BARCA – 1600-1681 – en 1961) et accompagnait ces « re-crétations » d'une politique d'édition des textes joués par le TNP, permettant leur remise en circuit dans le monde théâtral.

L'article du *Petit Robert* marque assez la dimension classificatrice et ordonnatrice de la notion, découlant de la racine *reperire* : « retrouver », « trouver après recherche », « découvrir », « se procurer » (GAFFIOT 1934 : 1344). Parler de « répertoire » du théâtre, c'est établir une sélection, en entérinant une tradition ou en faisant des choix (par goût ou en résonance avec les enjeux de la société), c'est le premier geste de la constitution d'un patrimoine. Il est aujourd'hui des metteurs en scène qui montent exclusivement le « répertoire contemporain », il en est qui montent essentiellement « les classiques », d'autres (d'ailleurs plus nombreux) des pièces des « répertoires » classique et contemporain alternativement ou indifféremment. Les règlements des concours d'entrée dans les écoles supérieures de théâtre (au nombre de douze en France délivrant le Diplôme national supérieur de comédien – DNSPC) énoncent souvent des règles répertoriales pour le choix des scènes d'auditions.

Les candidats doivent préparer quatre scènes au moins pour l'ensemble du concours. Une seule d'entre elles peut être un monologue :

- L'une de ces quatre scènes doit être écrite en alexandrins ;
- Les deux autres scènes sont librement choisies dans l'ensemble du répertoire théâtral, l'une doit avoir été écrite avant 1980 et l'autre après 1980 ;
- La quatrième scène dite « parcours libre » doit être l'expression d'un autre art de la scène (par exemple : danse, musique, chant, théâtre gestuel) ou l'interprétation d'un texte non théâtral. (Concours CNSAD 2018)

⁴⁰³ Jean VILAR (1912-1971) est le créateur du festival d'Avignon en 1947 et le fondateur du Théâtre national populaire (TNP) en 1951.

Trois critères différents sont mobilisés : un critère stylistique (« en alexandrins »), un critère temporel (pièce écrite avant/après 1980), un critère disciplinaire (art dramatique / autres arts). Les modalités du concours de l'École régionale d'Acteurs de Cannes et Marseille (ERACM) expriment d'autres exigences en termes de répertoire :

Consignes pour le choix des scènes

Choisir une scène extraite d'une œuvre théâtrale écrite avant 1950 inclus, et une deuxième scène tirée d'une œuvre théâtrale écrite après 1950.

Pour les scènes à plusieurs personnages, se présenter avec ses répliques. Sinon, la réplique vous sera donnée par un candidat. (Concours ERACM 2018)

La limite entre deux répertoires est ici uniquement temporelle (avec implication stylistique) : un répertoire (*classique ? ancien ?*) constitué d'œuvres datant d'« avant 1950 inclus » / un répertoire (*moderne et contemporain ?*) d'œuvres datant d'« après 1950 ». ⁴⁰⁴ En faisant jouer plusieurs critères autour de celui, prédominant, de phase temporelle, ces institutions de formation théâtrale façonnent les contours de répertoires dramatiques distincts.

a. Les registres journaliers de la Comédie-Française

L'exemple déjà cité du « répertoire de la Comédie-Française » est en fait fondateur du processus qui a pour nom « répertoire ». Depuis sa fondation en 1680, le « Français » inscrit sur des registres systématiquement archivés (appelés « registres journaliers de la Comédie-Française ») les pièces de théâtre montées par l'institution. Chaque année, de « nouvelles » pièces (parfois très anciennes) entrent dans son répertoire.

Les auteurs

Depuis 1680, 1024 auteurs sont entrés au répertoire (en mai 2010). Les auteurs les plus joués, en nombre de représentations (au 1er septembre 2009) sont :

1-Molière : 33 400

2-Jean Racine : 9 408

3-Pierre Corneille : 7 418

⁴⁰⁴ On peut remarquer que l'institution la plus ancienne (le CNSAD, fondé en 1795 sous la forme du Conservatoire de Musique et de Déclamation) oblige ses candidats à explorer des répertoires plus variés, plus divers et, pour le répertoire contemporain, des œuvres plus récentes (après 1980) que l'autre école supérieure (l'ERACM, fondée en 1990 sous le nom « ERAC » – École régionale d'acteurs de Cannes).

4-Alfred de Musset : 6 665
5-Marivaux : 6 023
6-Dancourt : 5 659
7-Regnard : 5 372
8-Voltaire : 3 945
9-Émile Augier : 3 304
10-Victor Hugo : 3 171

(COMÉDIE-FRANÇAISE 2010)

De nos jours, l'« inscription d'une œuvre au répertoire de la Comédie-Française » relève de la responsabilité d'un « Comité de lecture [...]. Présidé par l'Administrateur général, il se compose de douze membres, soit l'ensemble du Comité d'administration et quatre personnalités du monde des lettres et du théâtre, désignées pour deux saisons par le ministre de la Culture sur proposition de l'Administrateur général. » (*Ibid.* 2010). La procédure d'« inscription au répertoire » est précise :

Aujourd'hui⁴⁰⁵, le répertoire est constitué de l'ensemble des pièces jouées par les Comédiens-Français sur leur scène principale, aujourd'hui la Salle Richelieu. Toute œuvre, de quelque époque qu'elle soit, peut être inscrite au répertoire de la Comédie-Française par le comité de lecture, sur proposition de l'Administrateur général. Elle n'entre ensuite au répertoire que lorsqu'elle est jouée à la Salle Richelieu. Les pièces jouées par les Comédiens-Français en dehors de cette salle, notamment au Théâtre du Vieux-Colombier et au Studio-Théâtre ne sont pas concernées.
Pour la saison 2009-2010, les entrées au répertoire sont au nombre de trois :
Les Joyeuses Commères de Windsor de Shakespeare
Mystère bouffe de Dario Fo
Les Oiseaux d'Aristophane
En mai 2010, le répertoire compte 2 662 pièces. (*Ibid.* 2010)

Ainsi, le « Français » a-t-il mené, par la constitution d'un répertoire au fil du temps selon des règles, critères et procédures précis, une politique patrimoniale, initiée avant même que la notion de patrimoine n'émerge, et qui peut se définir ainsi :

le patrimoine est un système unique de dévolution de biens collectifs ou pour un collectif, censés lui assurer son identité dans le temps, en usage dans les sociétés occidentales. (TORNATORE 2010b : 2)

Le répertoire s'est constitué et se constitue au fil des décennies et des siècles, par accumulation et théoriquement sans diminution d'effectif (mais dans les faits, certains auteurs beaucoup joués au XVII^e siècle ou au XVIII^e siècle ne le sont plus aujourd'hui), en

⁴⁰⁵ Le document date de 2010 (il était encore en ligne le 30 août 2018, mais n'est plus disponible en octobre 2019).

suivant un critère pratique simple : toute pièce jouée en Salle Richelieu est inscrite au « répertoire » (c'est-à-dire dans les « registres journaliers » et dans la « Base documentaire La Grange », accessible en ligne⁴⁰⁶, répertorient les pièces jouées, selon plusieurs modes d'arrondissement des œuvres : reproductions d'œuvres d'art, documents audiovisuels – en vente –, photographies de spectacles – en vente également –, reproduction de maquettes de décors, de costumes, de maquillage, copies de « conduites » de « garçons de théâtre », relevés de mise en scène – manuscrits –, de monographies, et liste des titres des périodiques évoquant les représentations).

Nous sommes là devant différents arraisonnements de l'objet « théâtre » : (1) la *performance* des pièces ; (2) l'inscription dans les registres journaliers et la base de données numérique (selon plusieurs modes d'arrondissement : classement, mise à disposition en ligne, reproduction ou réalisation de documents écrits manuscrits ou imprimés, réalisation de documents audiovisuels, reproduction ou réalisation de documents iconographiques, reproduction de vues d'objets) ; (3) l'impression du *texte* dramatique (étiqueté-classé par noms d'auteurs, titres, genres dramatiques). Si aujourd'hui l'inscription sur la base de données⁴⁰⁶ intéresse plusieurs moments de l'objet (*pièce* de théâtre) comparables et même partiellement équivalents à ceux de l'objet chanson, c'est d'abord sur l'arrondissement de type « performance » de l'objet *pièce de théâtre* que porte le geste de répertorialisation (mise au répertoire)⁴⁰⁷.

Il est intéressant de constater que la notion de répertoire et ses enjeux sont peu étudiés, au point de constituer un point aveugle des études théâtrales. Entendons-nous bien : les auteurs, les textes dramatiques, les mises en scène font l'objet d'études nombreuses et diverses, en littérature, stylistique, narratologie, analyse dramaturgique, sémiologie, anthropologie, sociologie, histoire – le répertoire est évidemment étudié. Mais en tant que tel, comme *produit*, comme *processus* (notamment comme démarche patrimoniale)

⁴⁰⁶Cf. Base La Grange 2019.

⁴⁰⁷ Cf. *infra* : la notion d'*implémentation* dans le contexte des arts *allographiques*, traitée dans la partie III, (p. 272 & sq).

impliquant des acteurs (institutions et particuliers), des critères, des procédures, des inscriptions/enregistrements, etc., le « répertoire » n'est pas constitué en objet d'étude :

le répertoire est un mot sans teneur intellectuelle réelle, ne disant rien sur la musique ou sur la manière dont elle est pensée — un terme technique présentant peu d'enjeux théoriques ou esthétiques. (POURADIER 2010 : 9-10)

Une « notion inexplorée, apparemment sans signification fixe et précise, et qui pourtant commande la nouvelle perception de la musique à partir du XVIII^e siècle. » (*Ibid.* : 11)

Une percée dans un petit échantillon d'ouvrages accompagnant couramment les années de master d'études théâtrales à l'université⁴⁰⁸ permet un constat rapide : « répertoire » n'est une entrée d'index dans aucun des sept ouvrages. Le volume de la Pléiade *Histoire des spectacles*, en trente-cinq pages de table des matières très détaillée, présente trois occurrences du mot « répertoire », dont la première dans la partie consacrée à la Comédie-Française⁴⁰⁹ (DUMUR 1965 : 739-778). La deuxième occurrence se trouve dans le chapitre consacré au « Théâtre slovaque » (*Ibid.* : 1990)⁴¹⁰ et la dernière dans le chapitre « LES ÉMISSIONS DRAMATIQUES TÉLÉVISÉES »⁴¹¹ (*Ibid.* : 2001). On pourrait faire l'hypothèse⁴¹² que la relative invisibilité de la notion de « répertoire » dramatique et l'emploi du mot réservé au lien à l'idée de nation⁴¹³ convergent pour engendrer une conception du patrimoine étroite, celle d'un patrimoine « donné », dont l'officialité pseudo-naturelle ne serait pas à interroger, proche de l'idée de monument historique en France dans les années 1830⁴¹⁴ :

⁴⁰⁸ Extrait très limité de la bibliographie conseillée aux étudiants de Master à l'Institut d'Études Théâtrales (Université Sorbonne-Nouvelle Paris III) dans les années 2000 : BIET & TRIAU 2006, CRAIG 1999 [1911], DUMUR 1965, KOWZAN 1992, PAVIS 1996, SARRAZAC 2002, VINAVER 1993. « Répertoire » ne figure (comme titre de partie, chapitre, section ou sous-section) dans aucune table des matières, ni index (comme item).

⁴⁰⁹ De la plume de Jacques MOREL : « LE THÉÂTRE FRANÇAIS ».

⁴¹⁰ Dans la partie « THÉÂTRES NATIONAUX ».

⁴¹¹ Dans la partie intitulée « TECHNIQUES NOUVELLES ».

⁴¹² Une étude sérieuse nécessiterait un examen beaucoup plus complet sur un échantillon au moins dix fois plus important. Mais une telle enquête sur le champ du théâtre n'aurait pas sa place dans ce travail consacré à la chanson.

⁴¹³ Pour les trois occurrences de notre minuscule corpus : « Comédie-Française », « Borodáč et le répertoire national » et le répertoire dramatique à la télévision nationale française.

⁴¹⁴ Cf. *supra*, p. 179.

Pour Guizot⁴¹⁵, comme pour la plupart des historiens de son temps, les édifices anciens ne contribuent plus à fonder un savoir, celui que construit leur discipline, mais à l'illustrer et à servir ainsi un sentiment, le sentiment national.

(CHOAY 1992 : 96-97)

Tellement immuable qu'on ne le voit plus, ce type de patrimoine n'est même pas aperçu dans sa dimension intentionnelle, ni même dans son émergence de produit d'un processus de sélection/rejet. On voit bien ici encore que le caractère officiel du répertoire, qui renvoie à la conception d'un patrimoine « travaillant à l'installation de la nation et à la célébration d'une culture nationale » (TORNATORE 2010b : 9), opère une pétrification, une fossilisation et du corpus d'œuvres et des œuvres ainsi rassemblées. L'un des pièges, pour l'analyse, des résultats de la mise en patrimoine – un répertoire de la même façon qu'un monument historique –, est leur statut d'« ensemble d'objets-déjà-là » (*Ibid.* : 65), qui tend à gommer l'intentionnalité patrimoniale et à invisibiliser les processus, les acteurs et les circonstances de patrimonialisation. Or la *répertorialisation*, comme toute mise en patrimoine, est à interroger :

le problème que pose le patrimoine est exclusivement et fondamentalement politique. Il ne l'est pas moins qu'hier, il l'est différemment. C'est pour cela que [...] j'ai préféré me focaliser sur la présence et les présences du patrimoine – ce qui serait le programme d'une approche pragmatique : comment est-il réalisé, par qui et par quoi, avec qui et avec quoi, pour qui et pour quoi, sur quels programmes de vérité, etc. ?

(*Ibid.* : 13)

L'enjeu politique de la notion de répertoire retient l'attention (POURADIER 2010 : 56-58) : lors du moment révolutionnaire, qui instaure le patrimoine par l'opération de désappropriation-appropriation de biens et par l'inauguration d'une véritable réflexivité patrimoniale, une opposition se fait jour entre deux conceptions du répertoire théâtral, l'une comme patrimoine politique (GRANDMAISON 1790) et l'autre comme patrimoine historique (SAUVIGNY 1790). La première va rejeter hors du répertoire les œuvres produites sous la domination « despotique » de l'absolutisme dans lesquelles « la soumission aveugle au despotisme des rois [...] est réduite en principes, et fortifiée par des exemples ; on y

⁴¹⁵ Cf. *supra*, p. 179, note 360.

déploie toutes ces idées gothiques et chevaleresques, qui n'ont pour fondement que des préjugés » (GRANDMAISON 1790 : 7).

[L]e Théâtre de la République, fondé en 1791 à la suite de la liberté des théâtres, ou le Théâtre de Monsieur, [...] adopte un répertoire patriotique dès 1789. En choisissant de représenter surtout des pièces patriotiques ou de circonstance, ces salles incarnent cette conception politique du répertoire patrimonial. Elles mettent à l'œuvre une répertorialité dont les auteurs sont les sujets : en écrivant les pièces de ce nouveau répertoire politique, les dramaturges tentent de prendre le pouvoir sur la répertorialité. [...]

Le patrimoine politique fonctionne selon un régime d'historicité où la conscience du caractère historique du temps présent est éminemment vécue. Pour reprendre le concept d'Hartog⁴¹⁶, on peut parler de « présentisme », lequel se caractérise par son souci de l'actualité. (POURADIER 2010 : 57-58)

À l'opposé, la vision du Répertoire (avec majuscule, en un sens absolu) comme patrimoine historique opère une « distinction entre l'État despotique et le Répertoire qui y est né » (*Ibid* : 57). Les chefs-d'œuvre des auteurs (morts) de l'Ancien Régime relèvent d'une certaine pérennité, « d'un passé toujours fécond » (*Ibid* : 58).

Dans le cas du patrimoine historique au contraire, la temporalité théâtrale est marquée par la pérennité : ce qui est recherché n'est pas de l'ordre de l'actuel mais de l'immortel, du chef-d'œuvre, assimilé à un enrichissement perpétuel.

(*Ibid.*)

Le tri opéré par la patrimonialisation de la « mise en répertoire » n'a pas la même visibilité dans les deux cas. Pour GRANDMAISON, il est conscient, assumé, volontaire même, et ses critères, explicites : les auteurs de l'ère nouvelle constituent le répertoire, considéré comme choix d'objets à transmettre (pour leur valeur morale avant tout). Dans l'autre conception en revanche, celle d'une éternité des « chefs-d'œuvre », la sélection elle-même est invisibilisée (on se contente d'*acter* le fait que ces œuvres ont été sélectionnées, jouées, par d'autres dans le passé : ici, le passé de la Comédie-Française, sous un autre régime politique) et son critère unique, envisagé comme naturel : conservons et transmettons ce qui nous a été transmis. La réflexivité patrimoniale est réduite à une répétition paraphrastique de la sélection antérieure. Mais les deux conceptions convergent en ce qu'elles entendent un *répertoire* comme fonds patrimonial.

⁴¹⁶ Une note [n. 100] renvoie à : HARTOG (1993 : 127).

En effet, l'emploi du terme « répertoire » était réservé au XVII^e siècle à un usage pratique très précis : la mise en liste des pièces qui allaient être jouées dans la quinzaine à venir et l'engagement des acteurs de la Comédie-Française pour cette même période.

Il ne s'agit pas seulement de donner le semainier [ou le quinzénier] de la troupe, mais de le rendre obligatoire : il [le répertoire] se situe entre le programme et le contrat. (POURADIER 2010 : 19)

Il n'y a pas la notion d'un répertoire unique et permanent de la troupe, qui ne ferait que s'agrandir sans jamais disparaître. Une œuvre entre moins *au* répertoire comme au XIX^e siècle qu'elle est au répertoire, au sens où elle est actuellement sur scène. (*Ibid.* : 22)

Avant de prendre le sens de « répertoire-fonds », le répertoire a bien une origine pratique comme « répertoire-programmation », qui tient, pour reprendre la classification de GOODY ([1977] 1986 : 145-150), à la fois de la liste *prospective* (on *organise* la quinzaine à venir) et de la liste *événementielle* (on inscrit les pièces qui seront *effectivement* jouées). En outre, le « répertoire » désigne aussi, pour les acteurs du Français, l'objet matériel (le livre-registre) sur lequel s'inscrivent ces listes, puisqu'on emploie l'expression « écrire sur le répertoire ».

À travers cette pratique même du « répertoire » comme acte organisationnel et contractuel d'inscription sur une « feuille d'assemblée » (POURADIER 2010 : 18), s'opère une *appropriation* par la troupe des œuvres dramatiques écrites par les auteurs. En effet, depuis l'établissement du monopole de la Comédie-Française en 1680 sur toute pièce dialoguée en français, l'acquisition des pièces se fait en deux temps :

Avant d'être achetée, la pièce relevait du *domaine* intemporel du théâtre royal, indépendamment de toute représentation ; après son achat, elle en était la *propriété*. [...] La propriété [...] est ce qui, appartenant déjà au domaine, a été effectivement acquis : ainsi l'appropriation des pièces demeure obligatoire pour les Comédiens malgré leur monopole. Domaine et propriété ne sont donc pas synonymes [...] Le domaine a donc une dimension virtuelle. La propriété en revanche relève de l'effectif. (*Ibid.* : 38)

Ainsi, la répertorialisation est-elle une opération qui émerge, qui procède, petit à petit, de pratiques très circonstanciées, inscrites dans des situations concrètes d'organisation du

temps et du travail, au sein d'une troupe d'acteurs sans directeur⁴¹⁷. Une pratique apparue en 1688 amorce le tournant « répertoire-fonds » : celle des « conseils de lecture », « comités de lecture » ou « assemblées du répertoire » (BONNASSIÈS 1970 [1875]), comme le stipule le règlement de la Comédie-Française :

Article premier. Pour recevoir les pièces, la troupe s'assemble et on entend la lecture. Lorsqu'elle est achevée, l'auteur se retire ; puis l'assemblée délibère, et accepte ou refuse à la pluralité des voix ou par billets blancs ou noirs. (*Ibid.* : 24)

La troupe, par l'institution de ces « assemblées du répertoire », évaluait ainsi les pièces proposées par les auteurs dramatiques selon un critère esthétique et non selon un critère de recevabilité morale et politique, qui relève de la *censure* : celle-ci échoyait à la police, seule compétente en cette matière, et dont l'approbation ou la mise à l'index intervenait dans un second temps (POURADIER 2010 : 33). La sélection des pièces entraînait leur achat à l'auteur (sous la forme du partage des recettes des représentations, à égalité avec la part de chaque comédien). C'est ainsi que l'avocat défendant les intérêts des Comédiens Français pendant la révolution a pu plaider le respect de la propriété privée pour tenter d'éviter la confiscation de *leur* « répertoire » au profit de la nation :

[...] ce sont des pièces *appartenant* à la Comédie Française, des pièces qui sont *sa propriété*, qu'elle a *achetées*, et qui ne peuvent être représentées que par elle seule. (*Mémoire Com. Fr.* 1789 : 19)

Au regard de cette évolution de « répertoire » pour le théâtre, comment cette notion fonctionne-t-elle pour la chanson ? Ce qui s'apparente à un « patrimoine » en matière de chanson navigue entre *corpus ethnologique* (« folklorique ») et *répertoire* (artistique/commercial), deux institutions aux origines différentes, mais qui peuvent se rejoindre autour de la question de l'*appartenance* à la nation⁴¹⁸, dans le double mouvement de ce qui lui revient et ce qui participe à constituer sa culture. Mais ce qui semble distinguer ces deux branches – patrimoine ethnologique musical et patrimoine

⁴¹⁷ Depuis la mort de MOLIÈRE, la « direction » est tournante, justement tous les quinze jours ou toutes les semaines, ce qui correspond exactement à la périodicité des réunions où s'inscrit le « répertoire ».

⁴¹⁸ Il y aurait une étude comparative à mener sur les figures d'artistes *nationaux* de la chanson, aussi bien P.-J. de BÉRANGER que J. Hallyday.

répertorial –, est d'une part la question de la reprise, d'autre part celle de la couple privé/public.

En fait, si une approche intuitive profane des chansons traditionnelles les situe imaginativement dans la sphère privée (l'ambiance intime des documents sonores, l'imaginaire de secrets dévoilés par la confidence de personnes n'ayant pas l'habitude d'être enquêtées ni enregistrées, le caractère rare et confidentiel lié à l'appartenance des objets collectés à la catégorie « en voie de disparition », concourent à produire un effet de « privé », d'intimité), elles participent en fait pleinement, l'ethnologue le sait bien, de la sphère publique, par leur nature de part en part sociale, prises qu'elles sont dans des sociabilités ordonnées, régulées, en grande partie ritualisées. L'illusion de « privé » renvoie sans doute à la question de l'échelle spatiale de leur publicisation. Locales⁴¹⁹, elles semblent confidentielles par nature. En miroir, le caractère public des œuvres relevant d'un répertoire de spectacles ou concerts ne doit pas donner l'illusion d'une publicisation à grande échelle, du moins avant l'avènement de moyens de communication et de diffusion massifs (radio, disque, télévision, toile et réseaux sociaux) qui vont pour notre temps présent effectivement en changer l'envergure. Ainsi, le patrimoine constitué par répertorialisation et par folklorisation rassemble des objets situés dans des sociabilités différentes mais qui ont en commun d'être sociaux et publics.

La question de la *reprise* semble distinguer davantage patrimoine musical ethnologique et répertoire de chansons :

L'idée de répertoire est toujours corrélée à celle de reprise : le répertoire-programmation, qui exige l'alternance, entraîne nécessairement la reprise de spectacles anciens parallèlement aux créations. Le répertoire-patrimoine quant à lui doit préserver un ensemble d'œuvres théâtrales ou musicales anciennes pouvant ou devant faire l'objet d'une nouvelle représentation.

(POURADIER 2010 : 85)

⁴¹⁹ À l'échelle d'un village ou d'un canton souvent, mais si l'on considère les variantes d'une même chanson-type, la zone s'élargit souvent à une région entière ou à un territoire englobant – voire dépassant – les limites hexagonales.

Pour revenir à l'exemple de l'art dramatique, mais cette fois comme comparant de la chanson, un principe empirique s'applique : puisque les œuvres sont destinées à être jouées (par des acteurs devant des spectateurs), elles auraient vocation à être rejouées (*Le malade imaginaire* ou *Tartuffe* de MOLIÈRE donnant l'exemple de pièces traversant les générations et les siècles). Deux arguments s'opposent à considérer comme critère discriminant entre patrimoine (*folk*) et répertoire (*pop*) la possibilité ou l'impossibilité de la reprise. En premier lieu, même si l'on restreint l'acceptation du mot « œuvre » au texte littéraire imprimé (par ex. une édition de *Tartuffe*), sa mise en jeu est déjà très différente entre la première représentation à Versailles⁴²⁰ le 12 mai 1664 et une première en Salle Richelieu⁴²¹ le 21 mars 2016⁴²². Du point de vue de l'œuvre *ayant eu lieu une première fois*, sa reprise est une opération de transformation radicale à partir d'un petit noyau (ici : une partie du texte écrit⁴²³) : *Tartuffe*-Versailles-1664 et *Tartuffe*-Richelieu-2016 sont (presque) en tous points différents. En second lieu, telle chanson dite « traditionnelle »⁴²⁴ a vocation

⁴²⁰ Avec Béjart, Molière, Armande Béjart, Hubert, Mademoiselle de Brie, La Grange, La Thorillière, Du Croisy, Madeleine Béjart, De Brie.

⁴²¹ Mise en scène de Galin Stoev / Scénographie : Alban Ho Van / Costumes : Bjanka Adzic Ursulov / Lumières : Elsa Revol / Musique originale : Sacha Carlson / Collaboration artistique : Frédérique Plain / avec : (de « la troupe ») Cécile Brune, Michel Favory, Claude Mathieu ou Danièle Lebrun, Elsa Lepoivre, Michel Vuillermoz, Denis Podalydès, Didier Sandre, Nâzim Boudjenah, Christophe Montenez, Anna Cervinka ; (de l' « Académie de la Comédie-Française) Marianna Granci, Theo Comby Lemaitre, Hugues Duchêne, Laurent Robert.

⁴²² En effet, le texte est différent (MOLIÈRE l'avait transformé suite à l'interdiction exigée par l'Église), le nombre même de scènes et d'actes a changé (on passe de 3 à 5 actes), la prononciation est très différente (la phonétique de la langue française a beaucoup changé entre le XVII^e et le XXI^e siècle), la gestuelle, les costumes, la mise en scène sont différents, la configuration des lieux, l'effectif des spectateurs aussi ; plus importantes encore sont les disparités contextuelles : en 1664, la Cour du roi découvre une nouvelle pièce, que personne n'a lue, qui n'est pas éditée, d'un auteur contemporain qui tient lui-même le rôle d'Orgon, et qui vise, de façon transparente pour les spectateurs, la Compagnie du Saint-Sacrement (ou « Parti des Dévots »), que Louis XIV d'ailleurs dissoudra deux ans plus tard (BOULGAKOV 1972) – la pièce est fortement référencée au contexte contemporain (querelle autour de *L'École des femmes*, luttes de pouvoir entre le Pape et le Roi, etc.) ; en 2016, le public de la Comédie-Française vient voir un « classique », étudié au collège et au lycée, une partie des spectateurs a déjà assisté à au moins une version spectacle de cette pièce, par le Français ou une autre compagnie de théâtre – la pièce est fortement référencée à l'histoire littéraire (comme en témoignent la note d'intention du metteur en scène et du compositeur, STOEV & CARLSON 2016 : 10-12), relayée à la fois par l'Éducation nationale et par le monde de « la culture », elle fait l'objet d'une *appropriation* différente. Même si MOLIÈRE avait eu un grand désir de postérité, il n'avait évidemment pas *prévu* la série de représentations de sa pièce en 2016 au Français, avec ses effets de spatialisation du son assistée par ordinateur (STOEV & CARLSON 2016 : 13), etc.

⁴²³ « C'est donc le texte théâtral qui s'avère être le véritable objet de la reprise. » (POURADIER 2010 : 88)

⁴²⁴ De celles qui ont été rassemblées au début du xx^e s. par Patrice COIRAULT (2013), par ex., notée le plus fidèlement possible par un enquêteur lors d'une séance inhabituelle pour le chanteur, puisque décontextualisée des situations dans lesquelles elle a pu être chantée – une veillée d'hiver par exemple.

à être reprise, par le même chanteur ou par d'autres (notamment ses enfants, petits-enfants), puisqu'il la rechant à la suite de ses parents, grands-parents, etc. Ainsi, *l'a priori* d'une différence de *nature* entre œuvres répertoriées et œuvres patrimonialisées par collectage, fondée sur la question de leur « reprise » ne tient pas : les unes comme les autres portent la virtualité de leur reprise et de leur transformation par les nouvelles situations de leurs reprises éventuelles. La patrimonialisation de cette classe d'objets passe même par leur reprise (opération tout à la fois de conservation et de transformation), sous une forme ou une autre :

En effet, les pièces de théâtre ne peuvent pas être collectionnées à la manière d'un objet plastique : les conserver en tant qu'œuvres théâtrales implique leur reprise. Si une pièce de théâtre peut être préservée en tant que représentée, c'est uniquement dans la mesure où elle est répétée, ce qui n'est pas le cas des œuvres plastiques. (POURADIER 2010 : 85-86)

La perspective patrimoniale influe sur notre appréhension des arts vivants, des « arts spectaculaires » en ce sens qu'elle *présume* une part invariable de l'œuvre entre sa création et ce qui se présente comme une reprise : dans le cas du *Tartuffe* de Molière, par exemple, il s'agit du texte écrit et (ré)édité. C'est ce qui pousse GOODMAN à considérer ces arts comme « allographiques »⁴²⁵, sans ambiguïté. Pourquoi Gérard GENETTE considère-t-il alors le théâtre comme un art au statut « intermédiaire entre le régime autographique – où les œuvres sont susceptibles de contrefaçons – et le régime allographique – où les œuvres n'en sont pas susceptibles » –, ou comme un « art autographique pluriel » (GENETTE 1994 : 84) ? En effet, un spectacle joué sur plusieurs représentations, à des jours différents, semble constituer la *même œuvre*, malgré les variations importantes – les spectateurs sont différents, le contexte a (même très légèrement) changé⁴²⁶, le rythme du dialogue et des effets techniques (lumière, son, déplacements de décor), la gestuelle des comédiens, les

⁴²⁵ Cf. *supra* : p. 203.

⁴²⁶ Deux exemples fictifs pour illustrer l'importance du contexte dans l'interprétation-réception d'un spectacle : un événement médiatique mondial comme le mouvement « me too » en réaction à l'« affaire Weinstein » pourrait colorer la réception d'une représentation de *Tartuffe* : la scène Tartuffe-Elmire prendrait une référence particulière dans l'actualité et serait lue comme une scène de harcèlement sexuel caractérisée ; un autre événement (au retentissement mondial également) comme un attentat en Europe revendiqué par une mouvance islamiste radicale la veille de la représentation à Paris tendrait à référencer la radicalité religieuse affectée par le personnage de Tartuffe à l'islamisme radical.

intonations, les éventuels incidents (trous de mémoire, hésitations, pannes techniques) et éléments (même légèrement) perturbateurs (la quinte de toux d'un spectateur, la sonnerie d'un téléphone portable), tout cela rend deux représentations très différentes en termes de sens, d'émotions... *d'expérience*. En dépit de ces variations importantes, les éléments constants (déplacements et gestes mis en scène, « intentions de jeu » données dans le processus de direction d'acteurs, scénographie, conduites lumière-son-plateau, costumes, texte, etc.) sont regardés comme prévalents et constitutifs de l'œuvre. Ou bien, à l'inverse, on peut estimer

que trop d'aspects de l'art de performance (par exemple le timbre d'un chanteur, le visage d'une actrice, la plastique d'un danseur) échappent à la notation, même verbale, pour qu'une véritable « émancipation » allographique y soit envisageable [...]. Et aussi parce que, contrairement à celle d'un texte ou d'une composition musicale, qui est immuable sauf altération, l'identité spécifique d'une série de performances peut *évoluer*, comme celle d'un objet matériel.

(GENETTE 1994 : 82)⁴²⁷

Il est manifeste que la perspective patrimoniale tend à l'arrimage allographique des objets, sans doute par l'émergence d'un phénomène récurrent :

l'articulation de la notion de répertoire à celle du texte : une pièce est inscrite au *répertoire* en tant que *texte*, évaluée à sa seule lecture. Entre les années 1680 et le début du XVIII^e siècle naît l'idée que le répertoire n'est pas un ensemble de spectacles, sorte de « théâtrothèque » imaginaire, mais un rassemblement de textes. Inversement, les théâtres privés de texte, ou aux possibilités textuelles réduites, comme les spectacles forains interdits de dialoguer par le monopole royal, apparaîtront rétrospectivement comme des théâtres sans répertoire [...].

(POURADIER 2010 : 33)

La mise en répertoire tend à devenir une patrimonialisation par arraisonnement scriptural (notations, classifications, éditions de paroles et mélodies imprimées, etc.), qui produit un effet de légitimation de l'art concerné et un effet de reconfiguration de la hiérarchie évaluative des arts. Une valorisation au prix d'un déplacement marqué vers l'écrit.

Le passage ou le recours à l'écrit justement apparaît comme pierre d'achoppement, à la fois obstacle à la patrimonialisation de la *chanson* comme art *doté de répertoire(s)* et moyen privilégié de cette mise en patrimoine. Pour approcher la chanson, l'analogie avec

⁴²⁷ Cité par POURADIER (2010 : 87).

le théâtre n'est pertinente que dans la mesure où l'on garde à l'esprit que le lien de l'art du théâtre à l'écrit est d'emblée beaucoup plus marqué du fait, notamment, de son anthologisation par la tradition scolaire⁴²⁸. Même ayant partie étroitement liée – plus encore que la chanson – avec l'écrit et même si la société française depuis la fin du Moyen-Âge est largement « en régime d'écriture » (ZUMTHOR 1987)⁴²⁹, le théâtre relève aussi de l'oralité. Or, ce phénomène important se dérobe à la vue de ceux mêmes qui l'étudient.

« C'est au théâtre surtout qu'on sent la puissance de ces appels faits par le génie ; on est comme transporté dans une sphère nouvelle [...] ; en sorte que dans cette multitude de spectateurs, dans ces acteurs qui vont et viennent, dans tout cet appareil, dans toutes ces pensées, il semble qu'il n'y ait qu'une pensée unique et un seul homme qui parle à un autre homme »^[430]. Dans ce texte datant probablement des années 1830, assister à une représentation se confond clairement chez Musset avec la lecture d'un ouvrage.

(POURADIER 2010 : 51 [n. 78])⁴³¹

Très paradoxalement, la sensation, située pourtant sans ambiguïté par MUSSET sous le régime de l'oralité par l'emploi de la métaphore d'une relation de communication *orale* d'un locuteur s'adressant *directement* à un récepteur ou interlocuteur, est ici interprétée comme étant « clairement » une situation de « lecture d'un ouvrage » par la chercheuse ! Ce forçage⁴³² du texte cité manifeste une pente universitaire, dont le canal très majoritaire de communication⁴³³ est le canal de l'écrit : est inaperçu ce qui échappe précisément à ce régime écrit, d'autant que ce régime est par ailleurs dominant⁴³⁴. On ne peut pas plus longtemps méconnaître le travail même du comédien, ce qui est au centre de son activité :

⁴²⁸ « Si le répertoire-patrimoine n'est pas forcément accessible dans toute la France sous sa forme théâtrale, il est en revanche accessible sous sa forme littéraire au sein des écoles, faisant du répertoire-patrimoine une notion scolaire. Romain Rolland constate ainsi en 1903 qu'il n'existe pas de théâtre populaire, mais qu'il existe un "répertoire de lectures populaires", visant ici le répertoire patrimonialisé et scolarisé de la III^e République. La conception révolutionnaire du répertoire, patrimonialisé sous la forme d'une anthologie littéraire, est cohérente avec le souci du nouveau régime [...] de laisser le marché réguler les salles de spectacles. » (*Ibid.* : 74-75).

⁴²⁹ Cf. également *supra* : p. 75-76.

⁴³⁰ « Sur le Théâtre », in : MUSSET (1960 : 1010).

⁴³¹ C'est moi qui souligne.

⁴³² Involontaire, qu'on ne se méprenne pas : loin de moi l'idée de donner des leçons ou faire un procès d'intention à Maud POURADIER, dont la thèse est à tous égards remarquable de précision et de pertinence d'analyse.

⁴³³ Y compris sous la forme « conférence » ou « communication » justement, qui consistent la plupart du temps dans la lecture à haute voix d'un texte écrit.

⁴³⁴ Un tel glissement a déjà été repéré (chez POUPART, cf. *supra* p. 108).

l'action de jouer, c'est-à-dire de mettre en corps un texte (ou un argument, un « script » comme on le disait pour le théâtre de foire) qui sans cela resterait lettre morte. Face à un texte, toute l'attention du comédien est tendue vers son oralisation, sa gestualisation, sa spatialisation ; tout son effort (son travail) de modalisation (GOFFMAN 1974 : 52-53)⁴³⁵ consiste à tourner le dos à l'écrit. Dans l'activité de lecture d'une pièce pour la mettre au répertoire, le critère qui prime sur tous les autres pour les comédiens est un critère d'oralité et de disponibilité dramaturgique à la *praxis* de la scène⁴³⁶. Forts de leur expérience de la scène, c'est à cette aune que les comédiens expérimentés jaugent les textes. À partir des pratiques contemporaines et récentes de lectures publiques de pièces nouvelles⁴³⁷, on peut raisonnablement inférer que ce type de critère de *praticabilité scénique* présidait aux choix des « assemblées du répertoire » ou « comités de lectures » des Comédiens-Français du XVII^e siècle.

C'est avec l'ouïe, le sens kinesthésique⁴³⁸ et ce que nous pourrions nommer le « sens du jeu » – qui relève de la compétence à la *modalisation* d'une *interaction* permettant de juger de l'efficacité relationnelle d'un dialogue ou d'une action décrite dans les didascalies –, que les artistes de la scène vont lire le texte.

Michel VINAVER⁴³⁹ a formalisé un système d'analyse détaillé explicitant ce savoir-faire sensoriel-cognitif plus ou moins conscient et réflexif des gens de théâtre, et qui n'est pas

⁴³⁵ Cf. *infra*, p. 391. La question du travail spécifique de l'« interprète » (au sens courant, *i.e.* le chanteur) de chanson est travaillée de façon plus détaillée dans la partie III (cf. p. 272 & sq.).

⁴³⁶ Qui relève d'un questionnement pratique, ordinaire, du type : « est-ce que cela va *parler* au public ? Est-ce que cela *sonne* ? Est-ce que cela va *nous donner du jeu* ? »

⁴³⁷ Comme il a été pratiqué, par exemple, à « Théâtre Ouvert », depuis sa création en 1971 et au fil de ses mutations statutaires institutionnelles (Cf. « Activités depuis 1971 », *in* : VALADE 2015) au travers de plusieurs « modes d'action » de lecture (« Au fil des années, les formules ou "modes d'action" apparaissent, s'inventent en se faisant : la mise en espace en 1971, le gueuloir en 1974... avec toujours un même souci de faire entendre des textes inédits dans les formules qui paraissent les plus adaptées pour une première écoute. Formules épurées, ces passages au plateau sont pris en charge par un metteur en scène et des comédiens en présence de l'auteur, ou par l'auteur lui-même (gueuloir). », VALADE 2015), et surtout à partir des comités de lectures des théâtres aujourd'hui (au nombre de 51 dans toute la France y compris les Outremer, cf. CNT 2014), et qui focalisent leur attention sur les potentialités *scéniques* des textes dramatiques reçus et lus, voire sur ce que ces textes peuvent inventer comme nouveau théâtre (non pas au sens littéraire, mais bel et bien au sens plein, qui n'abolit pas l'aspect littéraire, mais englobe toutes les autres composantes de cet art).

⁴³⁸ Qui inclut la proprioception (BERTHOZ 1994 : 17).

⁴³⁹ De son vrai nom Michel GRINBERG (né en 1927), auteur dramatique.

sans parenté avec l'arsenal de l'analyse de situations d'interaction (en ethnométhodologie⁴⁴⁰ notamment). Il ne donne pas de nom précis à ce qu'il désigne de façon générale dans le paratexte de son ouvrage par ces mots : « la méthode ». Celle-ci

se propose [...] comme un outil dramaturgique à manier par le metteur en scène, l'acteur, le scénographe au moment où ils abordent une œuvre en vue de la représenter [...]. La méthode repose sur le postulat que la lecture au ralenti d'un fragment suffit à révéler pour l'essentiel le fonctionnement de l'œuvre tout entière ; il s'agit d'un regard porté sur le texte à un niveau qu'on peut appeler moléculaire [...] par prélèvements observés au microscope.

(VINAVER 1993 : 10-11)

Sans ignorer la part structurante de l'écrit qui vient informer toutes les actions, il importe en effet de considérer à sa juste mesure la part non négligeable de l'oral (incluant les dimensions gestuelle-mimique-spatiale), y compris dans le rapport à l'écrit des artistes de scène⁴⁴¹.

Du point de vue des enjeux de la patrimonialisation des chansons⁴⁴², le cas de NERVAL est très éclairant en ce qu'il commence à faire le lien entre patrimoine « folklorique » (comme on l'a souvent pensé et nommé au XIX^e s.) et répertoire artistique : à rapprocher de ce que la recherche anglo-saxonne distingue en *folk music* d'une part et *popular music* de l'autre (par ex. FRITH 1996)⁴⁴³ et qui se réunit en français sous la bannière *chanson*⁴⁴⁴. L'intérêt du poète pour les chansons populaires s'oriente dans plusieurs directions :

Nerval n'a pas choisi par hasard ce bouquet de chansons qu'il finira par joindre en appendice à *Sylvie* comme une clé mémorielle. Il a l'intuition juste que

⁴⁴⁰ Cf. *infra* : p. 352 & sq.

⁴⁴¹ Pour s'en convaincre, il suffit d'assister à une séance de lecture à la table au démarrage d'un travail de répétition pour une création, pour constater à quel point les comédiens, soit investissent d'emblée le champ vocal-corporel-relationnel dès la première lecture, soit se montrent désemparés et démunis face au texte qu'ils n'ont pas encore *incorporé* – à nonnant souvent les mots qu'ils lisent comme s'ils ne faisaient pas sens pour eux. Ou bien il n'est que d'assister au travail de répétition que peuvent mener des metteurs en scène comme Robert Wilson, Stanislas Nordey, Robert Cantarella, Frédéric Fisbach ou Annie Lucas (qui travaillent ouvertement *contre* les codes traditionnels du théâtre occidental) pour constater à quel point il est difficile aux acteurs de « ne pas jouer », d'assumer une certaine neutralité ou transparence vis-à-vis du texte, pour désynchroniser énonciation verbale et partition gestuelle, tellement l'incarnation est devenue un processus-réflexe pour des artistes expérimentés.

⁴⁴² Son rôle pionnier de collecteur participant pleinement à la période folkloriste de l'Europe romantique a déjà été évoqué. (Cf. *supra* : p. 148).

⁴⁴³ Cf. *supra* : p. 114.

⁴⁴⁴ Cf. la notion d'hypergenre : *supra*, p. 112 & sq.

l'élaboration et la transmission orales se sont éteintes en France alors qu'il était enfant, vers 1820. [...] Tout comme Rousseau, mais en pleine conscience, Nerval ne borne pas à ce petit groupe de chants, auxquels la « tradition » s'identifie désormais, son propre répertoire nostalgique. Un chapitre de son dernier récit publié, *Promenades et souvenirs* (1855), raconte un retour à Saint-Germain, où il a un peu vécu dans sa jeunesse. Il y découvre avec joie un monde hétéroclite de chansons actuelles – romances amoureuses mélancoliques et chants politiques « humanitaires » –, entonnées dans une arrière-salle de café par la « société chantante » du lieu, où même les jeunes filles proposent les romances qu'elles ont composées (in Nerval 1993 : 674-681). (FABRE 2015 : 38)

Le poète joue le rôle de cheville entre les deux patrimoines chansonniers, d'une part les chansons traditionnelles (fantasmes d'œuvres anonymes transmis de génération en génération dans les rituels de la vie rurale), et d'autre part les chansons performées dans les lieux de la nouvelle socialité dominante et bigarrée des villes dont la croissance accompagne l'industrialisation :

Dans sa curiosité toujours à l'affût, Nerval fait le pont entre le regret romantique des chansons d'antan liées, dans *Sylvie* comme dans *La Nouvelle Héloïse*, aux rites et protocoles des sociétés villageoises, et l'invention contemporaine dont les classes laborieuses et dangereuses des villes – ouvriers et ouvrières, artisans pauvres, émigrés récents, étudiants, prostituées et marginaux – sont le foyer. (Ibid. : 38-39)

b. Une action dont la réitération opère une patrimonialisation : *reprendre*.

Deux types de patrimoines se rejoignent, une fois rappelée l'importance de l'aspect oral de la *praxis* des arts vivants, par le recours à la *liste écrite* que dresse tout répertoire et qui constitue une étape fondamentale de la patrimonialisation⁴⁴⁵. Au XIX^e siècle, les programmes des cafés-concerts, les titres et paroles des chansons publicisées dans les différentes goguettes, les anthologies, etc., malgré les différences très sensibles dans l'éventail de situations dans lesquelles les chansons sont effectivement chantées, convergent pour produire un effet commun dans les grandes lignes : ces inscriptions répertoriales rendent des chansons disponibles au *chanter*. Elles mettent en forme et en ordre (un ordre pas du tout homogène, un *certain* ordre à chaque fois) *des* répertoires :

⁴⁴⁵ Cf. *supra* : p. 214.

des chansons sont mises en situation de disponibilité pour que des chanteurs (professionnels, amateurs, sans distinction, *i.e.* des personnes-qui-chantent) puissent les reprendre (seuls *a cappella*, accompagnés d'instruments ou en groupe/chœur).

Les spécialistes admettent, avec Patrice Coirault, que le trésor des « vieilles chansons » est en effet à peu près clos à cette date [1820] où il devient disponible pour une suite discontinue de *revivals*. (FABRE 2015 : 38)

Ainsi, bien avant la grande période des « revivals » des années 1970 dans de nombreux pays sur les continents européen et américain, les compilateurs de carnets de chants éducatifs (à l'école, dans le cadre des patronages ou du scoutisme) ont permis la reprise de nombreuses chansons « folkloriques » plus ou moins réécrites, normalisées (texte et musique). Parallèlement à cela, la structuration du travail dans les nombreux cafés-concerts de Paris et des grandes villes de France, voit rapidement l'émergence d'*emplois*, donc de « répertoires » (au pluriel), de façon tout à fait comparable à ce qu'on peut constater au théâtre (et notamment à la Comédie-Française au XVII^e siècle) :

Dresser le répertoire d'un acteur, ce n'est donc pas le glorifier et l'individualiser, c'est au contraire lui assigner sa place au sein de la communauté des Comédiens. Le répertoire de l'acteur décrit moins un talent qu'un « emploi », c'est-à-dire le type de rôle dans lequel il est le plus approprié. [...] C'est à la condition d'avoir un répertoire déterminé, et donc un emploi, que le comédien voit sa place assurée dans la troupe. [...]
Cette acception très particulière est donc le fruit d'une répertorialité où les Comédiens sont autant listés que les pièces. (POURADIER 2010 : 23-24)

Dans le domaine chansonnier, la liste des emplois est assez homogène sur les scènes des différents établissements de café-concert, avec néanmoins quelques variations selon la taille (et la renommée) des établissements et leur image (une distinction est souvent faite par les commentateurs contemporains de cette époque entre vrais « cafés-concerts » et cafés-concerts de deuxième catégorie, aussi appelés « beuglants ») : gommeux, gommeuse, chanteur à voix, chanteuse à voix, chanteur/chanteuse patriotique, idiot, paysan, gommeuse épileptique, comique troupier, diseur ou diseuse, chanteuse réaliste... (HUREAU & HUSSENET 2015 : 301-302).

Un certain nombre d'artistes de chansons vont s'appliquer à flouter les contours entre folklore⁴⁴⁶ et création : Théodore BOTREL est de ceux-là, dont les œuvres (il écrit les paroles des chansons et les interprète en scène) plagient ouvertement les chansons paysannes dites « traditionnelles ». Il fera de même lors de la Première Guerre mondiale, en copiant les « chansons de poilus » – œuvres d'amateurs écrites et publiées dans les journaux du front (LACOMBE N. & A. 1992 : 192 & sq.) –, reprenant thèmes et expressions familières des combattants pour construire des textes à la forme plus maîtrisée que les originaux, parfois selon les mêmes procédés d'écriture sur timbre. L'existence même de telles entreprises (Marcel LEGAY et sa chanson *Mangeux d'terre* – avec son refrain intégré « cheminot chemine » – en faisait autant) montre bien que la distinction entre folklore et chansons professionnelles (chansons d'auteurs ou chansons commerciales) n'est pas pertinente. Cela s'explique structurellement par l'absence de différence ontologique ou fonctionnelle entre chanson dite « traditionnelle » et d'autres « types » de chanson – absence qui m'a fait rejeter l'application au contexte français et francophone de la distinction *folk/popular* (FRITH 1996 : 42⁴⁴⁷). L'absence de frontière de *nature* entre ces répertoires va engendrer d'autres créations de chansons d'auteurs imitant ou s'inspirant des chansons dites « traditionnelles », en cours à différentes périodes – quelques exemples parmi tant d'autres : Jacqueline DEBATTE⁴⁴⁸ et Francine COCKENPOT⁴⁴⁹, alors cheffes scouts, écrivirent en 1942-1943 une chanson qui passe pour anonyme et ancienne, *Colchique dans les prés* ; une branche de l'inspiration d'Anne SYLVESTRE⁴⁵⁰ au début de sa carrière est constituée d'un imaginaire traditionnel (rural, intemporel) ; la chanteuse interprète TALILA⁴⁵¹ reprend aussi bien des chansons traditionnelles anonymes que des chansons d'auteurs (dans une stylistique « traditionnelle », *klezmer*) en yiddish ; Denez PRIGENT⁴⁵², auteur-compositeur-interprète en langue bretonne écrit des chansons contemporaines dans les différents styles

⁴⁴⁶ Cf. *supra* : p. 190

⁴⁴⁷ Cf. *supra* : p. 114.

⁴⁴⁸ 1914-2004.

⁴⁴⁹ 1918-2001.

⁴⁵⁰ Née en 1934.

⁴⁵¹ Née en 1946.

⁴⁵² Né en 1966.

des chansons de longue tradition en breton (*gwerz*, i.e. complainte ; *kan han diskant*, i.e. chant à danser en répons tuilé ; etc.), qu'il interprétait au début de sa carrière (en 1992) *a cappella*, y compris pour son premier album *Ar gouriz koar* (« La ceinture de cire », 1993) dont le titre est référencé au *Barzaz Breiz* de LA VILLEMARQUÉ (1845 [1839])⁴⁵³ ; le groupe A Filetta, fondé en 1978, reprend des chants « traditionnels » anonymes polyphoniques en corse et élargit son répertoire à d'autres chansons, y compris de créations, arrangés dans le style polyphonique traditionnel corse (région de la Balagne). D'autres artistes vont se spécialiser professionnellement dans la reprise de « vraies » chansons dites traditionnelles à partir de collectages plus ou moins récents⁴⁵⁴. On peut noter que certains interprètes et certains arrangeurs choisissent de créer une *couleur* « trad. » par le moyen de choix de timbre vocal, d'arrangement, d'instrumentation et de style de jeu musical, de type de gestuelle et de posture, de rapport spatial avec les spectateurs, recouvrant ainsi volontairement leur répertoire (« traditionnel » ou de création) d'une patine ostensiblement patrimoniale – un patrimoine qui se signale comme tel, au « second degré », pourrait-on presque dire.

Yvette GUILBERT⁴⁵⁵, artiste connue pour sa carrière d'interprète de chansons, évoque ses deux répertoires (GUILBERT [1927] 1995 : 159-170)⁴⁵⁶ : le premier constitué des chansons qu'elle chantait dans les cafés-concerts, le second de chansons « traditionnelles » choisies

⁴⁵³ Déjà évoqué p. 138 et 147. Il s'agit d'un recueil composé majoritairement de chansons collectées par Th. H. de LA VILLEMARQUÉ (1815-1895) et par sa mère Marie-Ursule de Feydeau de Vaugien (1776-1847), dans la partie bretonnante de la péninsule bretonne.

⁴⁵⁴ Evelyne Girardon, et bien d'autre. Deux remarques. (1) Avec le paradoxe que le collectage, par l'arraisonnement qu'il opère en fixant telle chanson de transmission orale, vient figer ce qui passe ordinairement « de bouche à oreille » et occasionne de nombreuses micro-variations successives. Reprendre une telle chanson revient à faire l'opération de levage qu'on appelle « reprise », à partir d'un moment figé d'un objet oral, dont le mode d'existence est d'évoluer en permanence en traversant le temps et les générations. Cette opération participe de l'essentialisation de la « chanson traditionnelle », dans une intention avouée voire revendiquée de grand respect et fidélité, en méconnaissant d'une part que les chansons de transmission orale sont des *chansons-types*, aux variantes indénombrables, d'autre part que son mode d'existence est la transmission-variation, en toute in-/fidélité. (2) Ce phénomène de « reprise » d'objets censément de *nature* traditionnelle, *folk*, etc. montre à quel point la distinction pop/folk manque de pertinence (Alan Stivell ou Gabriel Yacoub sont de bons exemples de la grande porosité – de l'invalidité ? – de la frontière traditionnelle/commerciale ou *folk/pop*).

⁴⁵⁵ 1865-1944.

⁴⁵⁶ Dans ses mémoires, dans le chapitre « Mon répertoire ».

dans des recueils de chansons dégottés à la Bibliothèque nationale, qu'elle chantait lors de conférences-concerts (aux côtés de M^{me} Séverine au Gymnase à Paris lors des « Jeudis d'Yvette »⁴⁵⁷, puis aux côtés de Charles BORDES⁴⁵⁸ en tournée en France), et qu'elle finit par enregistrer régulièrement dans les studios marseillais de la Radio Nationale qui émettait de Vichy, sous l'Occupation, pendant le long et fatal transit qui fut le sien à Marseille⁴⁵⁹. Son « premier répertoire », celui avec lequel elle devint la première vedette parisienne, est constitué de chansons de café-concert évoquant sexualité, prostitution, adultère, auxquelles elle avait ajouté des chansons de cabaret (ce qu'elle appelle l'esprit « chatnoiresque », *Ibid.* : 181), poétiques, philosophiques et littéraires, avec une audace qui participera de son succès, puisqu'elles contribuent à l'identifier comme « la diseuse fin de siècle »⁴⁶⁰ :

Le répertoire grivois de mes débuts me mena vers la gloire, cette gloire spéciale, artificielle, de la rampe [...]. En province de France quand je chantais dans les music-halls, des oreilles venaient écouter mes couplets, avec le même sentiment qu'ont certains yeux, liseurs de livres défendus [...]. (GUILBERT 1995 [1927] : 159)

[C]ette Yvette terrible [...] présentait au *Gymnase*, en matinées dites : *Les jeudis d'Yvette*, des chansons destinées au public qui n'allait jamais dans les cafés-concerts et qui commençait à goûter le répertoire dit de *ma deuxième carrière* : « La vieille chanson de France ». Mais ce fut à mon premier répertoire que j'essayai, par-ci, par-là, de rendre un brin littéraire, que je dus mes premiers succès. (*Ibid.* : 164)

Elle constitue, au prix d'années de recherches en bibliothèque et auprès de spécialistes, le répertoire de sa « seconde carrière » :

Quand je voulus mettre mes dons, mes expériences [*sic*] studieuses au service de *La France* et la chanter sous ses aspects multiples, pittoresques, ses cadences variées, ses satires, ses farces, des joies, et la révéler aux millions qui l'ignorent, on me bouda. [...] Et je tins bon ! Comme j'eus raison ! Et quelle joie alors

⁴⁵⁷ *Ibid.* : 164.

⁴⁵⁸ 1863-1909.

⁴⁵⁹ Elle et son mari, juif, y attendaient de trouver le moyen de quitter la France par mer pour fuir les persécutions du régime de Vichy, un transit qui leur coûta la vie à tous deux.

⁴⁶⁰ Cette appellation, qui eut une certaine fortune puisqu'aujourd'hui on la retrouve dans des expositions ou des conférences sur Yvette GUILBERT (DAURIAC & al. 1994), est de l'invention d'Auguste MUSLECK, directeur-propriétaire du Concert Parisien, qui fit à l'automne 1892 placarder des « "papillons", c'est-à-dire des bandes de 40 centimètres dans tout Paris, avec cette inscription qu'il avait trouvée dans la nuit : "YVETTE GUILBERT, LA DISEUSE FIN DE SIÈCLE, le 5 octobre au Concert Parisien." » (GUILBERT 1995 [1927] : 101).

d'apprendre à connaître scientifiquement la grande et belle littérature chansonnière de notre vieille patrie ! [...]

Au commencement de mes études, les documents les plus proches de notre époque m'attachèrent et je fis connaissance d'abord avec la littérature du XVIIIe, puis du XVIIe, puis du XVIe, puis du XVe ! [...] Cela m'occupa vingt-cinq longues années !

[...] Ah ! [...] les énervements à rester des semaines, des mois, des années sans jamais dénicher l'œuvre entière (paroles et musique ensemble). Ah ! ces savants qui, ne s'occupant que du côté littéraire dédaignent la notation musicale, ou ces musicologues, qui, ne s'intéressant qu'à la forme musicale, ne donnent que le titre de la chanson sans se soucier du texte. [...]

La modernité étrange de certains poètes du moyen âge était si troublante parfois que je me disais qu'une force mystérieuse m'avait poussée vers eux pour achever de me faire connaître la source de la satire chatnoiresque de mes débuts.

(*Ibid.* : 180-181)⁴⁶¹

La célèbre diseuse explora successivement les chansons issues des répertoires de café-concert et de cabaret (*popular music*), puis « la vieille chanson de France » (*folk music*), entretenant un certain fantasme sur l'objet considéré comme constitué de vieilles chansons qui nous parleraient encore de façon « étrange » et qui permettraient un retour aux sources de l'esprit national. Même si, du moment où elle commença d'être célèbre, les auteurs se mirent à lui écrire de nouvelles chansons sur mesure, durant tout son démarrage de carrière en revanche comme pour sa « seconde carrière », c'est bien l'opération réitérée de la *reprise* qui a constitué ses deux répertoires⁴⁶².

Le fait d'avoir été jouées (ou chantées) et de pouvoir être reprises constitue le critère d'entrée d'œuvres au *répertoire*, qu'il s'agisse du répertoire d'un artiste, de celui d'une salle ou d'une troupe, ou du répertoire d'un art (le *répertoire du théâtre*, le *répertoire de la chanson*). Autrement dit, au premier rang des « effets sur l'hypotexte (chanson source) » que produisent les reprises se trouve la « patrimonialisation » (JULY 2017 : 106). Car, même

⁴⁶¹ C'est moi qui souligne.

⁴⁶² Cf. *supra* : p. 215. L'usage du mot « répertoire » pour la désignation de l'ensemble des œuvres qu'un interprète a performées et qui lui restent disponibles pour une éventuelle reprise, est aussi apparu au xvii^e siècle avec la pratique des « feuilles d'assemblées » de la Comédie-Française : « C'est donc toute la dynamique de troupe qu'inclut le répertoire, sur lequel est également notée la distribution des rôles — qu'on appelle alors "disposition" — ainsi que les répétitions et les éventuels remplacements. De là vient sans doute le second usage du terme de "répertoire", également présent dans les feuilles d'assemblée des années 1680 : celui du répertoire d'un comédien singulier. [...] Semblait en effet être dressé non seulement le répertoire de la troupe en son entier, mais également de chaque comédien. » (POURADIER 2010 : 22-23).

si le répertoire relève de l'arrondissement *graphique* de la liste⁴⁶³, il n'en demeure pas moins que les œuvres répertoriées, et par là même, *répertorisées*, n'ont une existence *maximale*, si l'on peut dire, que dans leur moment d'effectuation en public, sous une forme principalement sonore (mais aussi visuelle, voire kinesthésique), émanant de corps en action en présence d'une assemblée d'auditeurs-spectateurs. C'est là que gît le questionnement nodal de la présente enquête en patrimoine : comment se patrimonialisent (en s'inscrivant dans une certaine permanence, une durabilité) des objets éphémères et volatils tels que les chansons – traits qu'elles partagent avec le théâtre et la musique instrumentale, au moins à observer tous ces objets à une certaine distance ? La mise en répertoire du théâtre passe à la fois par l'arrondissement graphique (une mise en liste) et par la reprise effective des œuvres, dans le cadre d'une institution troupe-salle(s) de spectacle telle que la Comédie-Française, par opposition aux théâtres de la foire non institutionnalisés et, partant, privés du droit de monter des textes dialogués, des théâtres donc « sans répertoire »⁴⁶⁴. Ici, la forme « texte écrit » est la condition même de la reprise d'une pièce et, partant, de sa répertorialisation.

Par comparaison avec l'institution muséale, lieu paradigmatique de la patrimonialisation des œuvres d'art, le répertoire du théâtre n'a pas affaire à des objets solides et durables, mais il a recours au passage par l'écrit (sous la forme manuscrite ou imprimée), qui vient constituer un véritable moment *infra-* ou *extra-scénique-performatif* de l'objet « pièce de théâtre ». Ce recours à l'arrondissement graphique de l'objet pour déjouer le caractère volatil de son moment *vivant*, ne se fait pas sans conséquence : une (grande) partie des objets (ici : le vaste *non-répertoire* du théâtre de la foire) est ravalée au statut de rebut, indigne de perdurer, car pratiquement impossible à reprendre⁴⁶⁵. Ainsi, ce n'est pas en tant

⁴⁶³ Cf. GOODY (1986 [1977] : 145) « ... l'écriture en assurant le passage du domaine auditif au domaine visuel, [...] rend possible d'examiner autrement, de réarranger, de rectifier des phrases et même des mots isolés. »

⁴⁶⁴ Cf. *supra*, p. 220.

⁴⁶⁵ Il faut naturellement nuancer cela par les exceptions à ce phénomène majoritaire : en l'espèce, de nombreuses pièces du théâtre de la foire ont été notées et imprimées, ce qui constitue un embryon de répertorialisation. Néanmoins, on entrevoit le mécanisme qui conduit à rejeter des objets *moins écrits* (« scripts » ou arguments au lieu de pièces littéraires), qui tombent sous le coup d'une sélection oscillant entre critère de *valeur* (*indignité* à la conservation) et critère *logistique-pragmatique* (*difficulté* de la reprise). Autre incidente : il est notable que nombre de pièces du théâtre de la foire, en particulier au XVIII^e siècle, dans

qu'objets graphiques (pièces de théâtre sous forme de *textes* manuscrits ou imprimés) que les œuvres peuvent être rassemblées dans un (le) répertoire, mais en tant qu'objets vivants mis en disponibilité d'être repris par le biais d'un double arraisonnement graphique : de type « texte *titre-auteur-dialogues-didascalies* » et de type « liste de *titres/auteurs* » d'œuvres. D'être écrites et listées, certaines pièces de théâtre vont pouvoir entrer au répertoire des œuvres dramatiques reprenables, c'est-à-dire *potentiellement vivantes* dans leur moment performatif : la mise en littérature n'est pas une fin en soi, elle est un instrument de la patrimonialisation. Mais par là, elle inaugure aussi d'autres vies de l'objet et d'autres formes d'appropriations que la performance : lecture, analyse/critique *littéraire*.

En observant comment s'est effectuée la mise en répertoire de la musique qui par cette opération devenait « classique », au XIX^e siècle, POURADIER remarque que

la patrimonialisation de la musique entraîne un nouveau rapport au temps de l'objet musical : la musique, loin d'être réduite à l'instantané de l'exécution, acquiert par là une durée semblable à celle des arts plastiques. [...] Sont ici en jeu l'institution d'une *histoire* de la musique, la conception d'une musique *classique*, et la détermination de ce qui est spécifiquement durable et donc répertorialisable dans la musique. [...] L'ambiguïté du répertoire est ici de rattacher l'œuvre musicale aux arts vivants — le répertoire étant une notion propre à la musique et aux arts du spectacle — tout en permettant un parallélisme de la musique avec les arts plastiques, le répertoire ayant alors le statut d'*ersatz* de musée de la musique. (POURADIER 2010 : 7)

Comme *analogon* du musée patrimonialisant des œuvres picturales et sculpturales, le « répertoire » de la musique classique aura recours au même double arraisonnement graphique (sous la forme « partition » et sous la forme « liste de titres/auteurs »). Et ici encore, ce n'est pas sans effet sur la « musique sans répertoire », celle qui présente quelque difficulté à être notée (témoins les difficultés techniques de collectage) et à être

lesquelles figuraient des vaudevilles (*i.e.* des chansons) ont vu ces chansons s'autonomiser (par leurs succès et leur circulation dans la population parisienne) et ainsi se trouver répertoriées dans des recueils à l'usage des chansonniers. Un exemple marquant : l'« Air de la Tourière », de la comédie *Les Visitandines* (1792), servira plusieurs fois de *timbre* aux chansonniers, notamment pour *La Liberté des nègres* (d'Augustin de PUIS, 1792) et *Les cinq étages* de P.-J. de BÉRANGER (1830). Le timbre est désigné, selon les recueils, soit par l'*incipit* de la chanson originale « Dans cette maison à quinze ans », soit par le vers de son refrain intégré « Daignez m'épargner le reste » (*cf.* CHEYRONNAUD 2009b : 64-67 ; HUSSENET 2009 : 68-74).

reconnue en valeur et en dignité. Mais pour la musique classique comme pour la chanson, la vie maximale des objets, des œuvres, correspond au moment de leur effectuation ; l'arrondissement par l'écrit est un moyen efficace permettant la reprise, et par conséquent la mise en répertoire.

c. Des répertoires au répertoire

On peut observer deux types de passages du pluriel au singulier en matière de répertoire : celui qui additionne des ensembles circonscrits par genres ou par lieux de performance et celui qui additionne les ensembles d'œuvres disponibles à l'effectuation par un interprète. À y regarder d'un peu plus près, ces deux types de passages tout d'abord peuvent n'en faire qu'un, simple question d'échelle : un groupe de rock ou une troupe de théâtre peuvent être considérés comme *un interprète collectif*. Ensuite, le répertoire de telle chanteuse réaliste (Eugénie Buffet par exemple) ou le répertoire de telle tragédienne (Sarah Bernhardt par exemple) tendanciellement dessinent d'une part un répertoire de « chansons réalistes », chantées dans les lieux relevant du « café-concert », d'autre part un répertoire de théâtre tragique, joué dans les théâtres parisiens sérieux : le répertoire-individu tend vers le répertoire-genre et le répertoire-lieu. Le choix de deux exemples de la fin du XIX^e siècle et du tournant de 1900 n'est pas fortuit : il s'agit de la fin (qui s'étale sur plusieurs années et même décennies, les phénomènes culturels sociaux étant la plupart du temps caractérisés par le long terme et suivant ordinairement la loi du tuilage et non celle d'évolutions par sauts brutaux⁴⁶⁶) d'une certaine patrimonialisation qui construit une hiérarchisation des arts et des œuvres par tri bipolaire haut/bas, noble/indigne, savant/populaire, exigeant/facile, artistique/commercial – bipolarisations qui ne sont pertinentes qu'étayées à une hiérarchie socialement construite, et non comme quantités ou qualités observables attachées à des différences d'*essence* (du type bon grain/ivraie). À

⁴⁶⁶ À l'exception des véritables accidents et « catastrophes » arrivant brutalement, de façon totalement *irruptive*.

cet égard, l'analyse de la construction de la distinction *art/commercial* comme relevant d'une stratégie commerciale gagnante pour la musique classique aux XIX^e et XX^e siècles, y compris dans l'effort éducatif qu'elle a pu emprunter, est très éclairante (FRITH 1996 : 33⁴⁶⁷).

Dès les années 1680, le terme « répertoire » est utilisé pour désigner l'ensemble des rôles qu'un comédien donné « possède », *i. e.* qu'il a joués et est en mesure de *rejouer* :

Le répertoire individuel est subordonné au répertoire communautaire [...].
(POURADIER 2010 : 23)

La somme des répertoires (de *rôles*) individuels forme le répertoire (de *pièces*) de la troupe, dans un rapport de cohérence inclusive absolue, étant donné que les acteurs jouent ensemble des rôles de personnages qui interagissent pour faire spectacle. Le passage des répertoires individuels d'interprètes de chansons au répertoire unifié de la chanson n'apportera pas la même cohérence, bien entendu, étant donné cette quasi-absence de jeu à plusieurs chanteurs/chanteuses. Néanmoins, l'ensemble des répertoires individuels des artistes se produisant à l'ABC, par exemple, constitue bien le répertoire de ce music-hall.

Pour ce qui est de la répertorialisation par genres au théâtre (mais au XIX^e siècle, théâtre et chansons sont encore étroitement mêlés, ou en tout cas partagent de nombreuses zones – génériques et géographiques – d'intersection), un décret de 1807 va opérer une superposition parfaite du découpage par genres et de la liste des différents théâtres parisiens (couplage qui va pouvoir se reproduire dans un second temps dans les villes de toute la France). Cet alignement exact genre théâtral/lieu de représentation est induit par

⁴⁶⁷ « And such an educational strategy was an aspect of the classical record market from the beginning (in Britain, for example, EMI funded *The Gramophone*, and ran classes for shop assistants, so that they could in turn educate record shoppers). » / *Et cette stratégie éducative était caractéristique du marché du disque classique depuis le début (en Grande-Bretagne, par exemple, EMI a fondé The Gramophone et monté des formations pour ses vendeurs afin qu'ils puissent être en mesure d'instruire à leur tour les clients achetant des disques).* (Je traduis)

la décision autoritaire de fixer à 8 le nombre de théâtres parisiens officiels et subventionnés :

Le décret du 29 juillet 1807 distingu[e] les grands théâtres, qui sont les théâtres subventionnés par l'État et représentant les genres nobles, des *théâtres secondaires*, auxquels sont attribués les genres considérés comme vulgaires que sont le vaudeville, le mélodrame, les opérettes et les mimodrames. Les autres salles de spectacle qui subsistent se voient donc en théorie interdire tout spectacle parlé ou chanté, et ne sont juridiquement pas des théâtres, mais des *spectacles de curiosité*. [...] Les genres de spectacles sont donc divisés en trois catégories, les genres nobles, les genres secondaires ou vulgaires, et enfin les genres qui ne sont pas du tout des genres, et ne donnant pas lieu véritablement à un théâtre. Cette hiérarchisation des répertoires et des genres est un nouveau trait spécifique à l'organisation impériale [...].

La répertorialisation s'exerce, alors même que son objet ne s'y prête pas, dès qu'un foisonnement menace l'ordre public et l'équilibre économique des salles de spectacle. (POURADIER 2010 : 63-65)

Le Second Empire conserve cette limitation du nombre de théâtres et leur assignation à un genre dramatique précis ; la distribution actuelle des missions des différents théâtres subventionnés à Paris en garde une trace importante :

La spécialisation de chaque salle publique, qui ne doit pas dépasser les limites répertoriales de l'autre, apparaît comme un héritage de la répertorialisation impériale des salles de spectacle parisiennes de 1807 à 1864 : à chaque salle son répertoire, bien identifié tant génériquement que géographiquement.

(POURADIER 2010 : 71)

Autre forme du passage des répertoires au répertoire en changeant ici encore d'échelle : en ne considérant pas seulement l'alignement salle de théâtre/genre théâtral à l'échelle d'une ville, mais en observant plutôt les différences de répertoires entre les régions du pays, on aboutit à la prise en compte de « L'idée d'un répertoire régional, en lieu et place d'un répertoire national ou européen ». C'est Maurice POTTECHER⁴⁶⁸ (1899) qu'il convient de convoquer ici :

Il s'agissait de créer des théâtres provinciaux, mettant en œuvre les ressources de chaque région puisant aux trésors particuliers des mœurs, des légendes et de l'histoire, dont l'ensemble constitue le patrimoine de la France.

(cité par MEYER-PLANTUREUX 2006 : 31)

⁴⁶⁸ 1867-1960.

Cette conception du patrimoine national de la France comme collection des répertoires régionaux (qui se révèle très vite une utopie pour le théâtre, par la faiblesse des théâtres régionaux, l'expérience du Théâtre du Peuple de Bussang⁴⁶⁹ restant une remarquable exception) rejoint celle des anthologistes scolaires⁴⁷⁰, et avant eux, à des degrés et avec des intentions diverses, celle d'un FORTOUL, d'un COIRAULT, puis d'un DAVENSON en matière de chansons collectées.

Malgré les différences d'un art à l'autre (l'absence pour la chanson de cohérence répertoire individuel/répertoire de la troupe par exemple⁴⁷¹), une conception du répertoire des œuvres de la chanson peut se nourrir de l'idée, simple, qu'il est constitué de l'ensemble des répertoires de chansons⁴⁷² des chanteuses, chanteurs, groupes de musique et chœurs (vu la non-pertinence, pour cette question, de la distinction entre interprète individuel et interprète collectif⁴⁷³). Il s'agit bien évidemment ici d'une spéculation théorique sur la notion de répertoire, cette addition des différents répertoires n'étant pas ici envisagée sous l'angle de sa faisabilité technique, en dehors des répertoires récents de l'ère phonographique, disponibles (en ligne sous forme numérique ou conservés – à la BnF au Département Audiovisuel, à la phonothèque de Radio France ou pour les archives audiovisuelles à l'INA), notion de répertoire qui se situe, du point de vue de la relation chanteur-auditeur, au pôle opposé de la conception patrimoniale « Musée de la chanson » de RIVIÈRE et MERLIN. Là où, dans une démarche orientée par une pensée ethnologique et sociologique, ils faisaient appel et confiance au « public », sous l'échantillon constitué par les auditeurs d'Europe n° 1, pour définir par accumulation des objets déposés ou envoyés en des collections, s'envisage ici (mais sans solution concrète de collecte) un patrimoine constitué par les artistes-interprètes eux-mêmes de leur vivant. Cela met en avant le critère intéressant de la *repretabilité* d'une chanson pour l'inclure ou l'exclure du vaste

⁴⁶⁹ Fondé par POTTECHER.

⁴⁷⁰ Cf. *supra* : p. 164 -169.

⁴⁷¹ Cf. *supra* : p. 233.

⁴⁷² Répertoires entendus comme ensembles des œuvres chantées-jouées par ces interprètes, et à même d'être reprises.

⁴⁷³ Cf. *supra* : p. 232.

« répertoire » patrimonial chansonnier. Un exemple fera voir la pertinence opératoire de ce critère :

Patrimonialisation en France : un titre comme *Emmenez-moi* de Charles Aznavour, qui avait eu un succès relativement modeste lors de sa sortie en 1967 (album *Entre deux rêves*), et qui ne participait pas à la playlist de l'Olympia 1978 ni du Palais des Congrès 1987, devient trente ans plus tard l'une des chansons incontournables de l'auteur, notamment après que la tournée des Enfoirés en a fait une chanson chorale en 1999 (album *Dernière édition avant l'an 2000*).
(JULY 2017 : 106 [n.56])

On voit d'ailleurs bien ici comme la *repretabilité* d'une chanson résulte du concours de plusieurs facteurs, où le *goût* du chanteur semble ne jouer qu'un rôle négligeable – ici, le goût de l'auditoire (« succès relativement modeste »), la reprise par un autre interprète (un interprète collectif réunit par une cause caritative appelée « Les Enfoirés ») sont plus déterminants. Une définition provisoire pourrait s'énoncer de la sorte : le patrimoine de la chanson est constitué au fil du temps (décennies, siècles) de l'ensemble des chansons – envisagées dans leur moment d'effectuation mais pouvant être rendues disponibles sur des supports graphiques, phonographiques, audiovisuels –, créées par des performeurs (individuels ou collectifs) et considérées par eux ou par d'autres comme susceptibles d'une éventuelle reprise, indépendamment de l'époque à laquelle chaque chanson est créée ou envisagée comme repreneable.

Section C. La chanson comme culture des jeunes : yéyé, fêtes de village, rap et slam

a. Interprétations de la Fête de la Nation (22 juin 1963)

Même si la frontière entre une *folk music* et une *popular music* « à la française » s'avère très poreuse (théoriquement et dans les faits)⁴⁷⁴, voire largement illusoire, une catégorie

⁴⁷⁴ Cf. *supra* : p. 226-229.

accueillant de nombreux genres, regroupe un certain type de relations entre les acteurs qui l'animent (artistes, producteurs, intermédiaires, auditeurs) et les systèmes de fonctionnement (commercial, économique, médiatique) : la chanson professionnelle du secteur privé (du show-business), transposition adaptée à la sphère française de *commercial music*, proche de l'extension de *popular music*, qui regroupe aussi bien la chanson de cabaret rive-gauche, le music-hall, la variété, les yéyé, le rock, la disco, le RnB, même le rap aujourd'hui, etc. et toutes les nuances et hybridations, sous-genres de ces étiquettes.

La chanson au sens de la *popular music* en contexte français est souvent désignée comme une musique de jeunes, en tout cas au moment de son émergence. La « Fête des Copains » organisée le 22 juin 1963, Place de la Nation à Paris, par la chaîne de radio Europe n° 1 pour le premier anniversaire du lancement du magazine *Salut les copains*, connu un succès immense : elle rassembla environ 150 000 « décagénaires » au lieu des 20 000-25 000 attendus. En raison des changements de programme dus à l'absence d'anticipation d'un tel nombre de spectateurs, des violences avaient eu lieu : voitures renversées, grilles d'arbres arrachées notamment, rapportées par les journaux et les médias. L'image véhiculée à chaud de l'événement fut par conséquent globalement très négative, assimilant un peu rapidement les jeunes spectateurs à des « blousons noirs » venus tout casser, et ceci eut tendance à renforcer la perception par les plus de trente ans que les chansons des « idoles » *twist* qui se relayaient dans l'émission « SLC Salut les copains » étaient des chansons non seulement laides et stupides, mais abrutissantes pour les jeunes. C'est Edgar MORIN, dans un article paru en deux fois (le 6 et 8 juillet 1963) qui, proposant une lecture du phénomène qu'il a qualifié de « yé-yé » (mot qui s'est imposé pour désigner le genre *twist* français, dont le répertoire était composé de chansons adaptées ou fortement inspirées de succès américains et anglais), permit par la compréhension, d'interroger un mépris conçu un peu trop rapidement :

[...] les rassemblements twistés sont des cérémonies de communion où le twist apparaît comme le médium de l'intercommunication ; le rite qui permet aux jeunes d'exalter et adorer leur propre jeunesse. Une des significations du yé-yé est « nous sommes jeunes ».
(MORIN 1963b)

Et cette nouvelle culture des jeunes – qu'elle soit en grande partie inventée (au sens étymologique du terme : à la fois découverte et créée) par les techniques américaines du marketing appliquées au marché français n'y change rien – crée des œuvres qui ont une pertinence, par leur appartenance au vaste ensemble de la « culture de masse » et par leur statut générationnel :

Le yé-yé [...] nous introduit dans un jeu pur [...]. Ce jeu est du reste ambivalent. D'une part, il s'ouvre sur cette forme paisible et consommatrice du nihilisme qui constitue l'individualisme de jouissance personnelle ; de ce fait, il nous renvoie encore à la culture de masse des adultes et plus largement à la civilisation bourgeoise actuelle. D'autre part, il peut y avoir dans le yé-yé les ferments d'une non-adhésion à ce monde adulte d'où suintent l'ennui bureaucratique, la répétition, le mensonge, la mort ; monde profondément démoralisant au regard de toutes les profondes aspirations d'un être jeune ; monde où la jeune lucidité (non partagée par tous les jeunes) ne voit de la voie des adultes que l'échec :
« Je sais bien que la vie est brève / Et j'en ai fait le tour » (Françoise Hardy,
« Comme tant d'autres »). (MORIN 1963b)

Il analyse par ailleurs que la structure de la musique yéyé parle au corps par le rythme et la danse, portant ainsi une libération salutaire dans la société française de la reconstruction, qui ne s'est pas préparée (en dehors de cette brèche de l'avènement d'une culture des jeunes) à faire une place suffisante à ses *baby-boomers*. Il est frappant (1) que l'émergence d'un nouveau style ou d'un nouveau genre de chansons (un type de chanson « nouvelle génération » pourrait-on dire) apporte quelque chose de nouveau et de pertinent dans un contexte social donné (c'est presque une lapalissade), ce qui représente un trait de *supériorité* par rapport aux autres productions (selon un critère de pertinence ou d'adéquation à des enjeux sociaux) ; (2) que le principe de *continuité* avec les autres générations, leur vie, leurs productions culturelles, est plus fort que le principe de rupture qui pourtant est plus évident, « saute aux yeux » ou plutôt aux oreilles. Ces deux aspects apparaissent dans le biais pris par Anthony PECQUEUX pour déconstruire l'idée reçue sur le genre *rap*, selon laquelle « Le rap est une musique par/pour jeunes » : l'intertextualité⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵ Au sens initié par Julia KRISTEVA (KRISTEVA 1969 : 84-85), notion que Gérard GENETTE subsumera sous la catégorie de *transtextualité* (GENETTE 1982 : 7-14) : « dans l'univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours lui-même. Il fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte ; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) coïncide pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un

b. Interprétation du slam et du rap : quand les arts légitimes font la leçon

PECQUEUX met en lumière une filiation, qui peut aller « jusqu'à former [un] genre[] commun[], [...] celui des lettres au Président », entre *Le Déserteur* de Boris Vian (1954), *Déserteur* de Renaud (1983), *Monsieur le président* de Lionel D (1900), *Lettre au président* de Fabe (1997) et *Président* d'Iron Sy (2006) (les trois dernières chansons ressortissant au genre *rap*).

En prolongeant le geste initial de Vian, les rappers ouvrent des fenêtres d'écoute, au-delà de leur auditoire habituel. [...] [L]es barrières d'âge sont ainsi susceptibles de s'effacer.

[...] [L]a diversité règne : il existe un rap réalisé par les adultes, s'adressant à des adultes, tout comme un rap pour adolescents. Il existe également des passerelles pour des écoutes diverses : ces passerelles émergent des références faites à des traditions culturelles, comme celles à Vian et son déserteur.

(PECQUEUX 2009 A : 30-31)

Ainsi, la question du rap comme art de jeunes apparaît comme non pertinente. Sauf à qui veut activer la toujours disponible hiérarchie évaluative hissant les arts légitimes au plus haut. PECQUEUX cite Marc FUMAROLI (1991) fustigeant la « faveur personnelle marquée par le ministre [Jack Lang] pour la "culture rap", fille de la génialité jeune et primitiviste du Bronx [...] création *ex nihilo*, symptôme sociologique et non pas œuvre de l'esprit » (*Ibid.* : 17).

En deux lignes d'une grande concision, nous retrouvons à la fois l'argument qui fleure la théorie évolutionniste (contemplant le « primitivisme » d'une jeunesse noire américaine pauvre), le préjugé qui va bientôt s'institutionnaliser par l'appellation de « musiques

autre mot (texte). Chez BAKHTINE d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit au moins, comme double ». (KRISTEVA 1969 : 85) (Je souligne). « Le premier [type de relations transtextuelles, l'intertextualité, j]e le définis pour ma part d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous la forme » de la *citation*, du *plagiat*, de *l'allusion* (GENETTE 1982 : 8).

actuelles »⁴⁷⁶, ce qualificatif qui va doter les objets relevant de cette catégorie de caractéristiques supposées lourdes de conséquences : les musiques ainsi désignées apparaissent éphémères, issues d'aucun passé et dotées de peu d'avenir ; enfin leur est déniée définitivement la possibilité d'être considérées comme relevant d'un art. La formule de FUMAROLI (qui s'appliquait en 1991 aux premières chansons rap en France), par l'emploi du terme de « symptôme », use de la métaphore de la maladie, qui renvoie, dans une version violente, à la question de la conception dominocentrée de la différence entre « "goûts" (réservés aux dominants », qui jouiraient d'une liberté de choix culturels) « et non-goût » (triste « lot des dominés ») (GRIGNON & PASSERON 1989 : 138).

Les classes dominantes ne sont pas les seules à avoir un « style de vie pour soi » ; elles n'ont pas le monopole de la stylisation de la vie. La cécité aux formes spécifiques que prend la stylisation dans les classes populaires est l'indice du degré auquel l'ethnocentrisme de classe conduit à dénier la qualité de style aux pratiques qui accumulent, du point de vue du goût dominant, les fautes de goût.
(GRIGNON & PASSERON 1989 : 147-148)

L'apostrophe d'un poète qui se positionne sur le terrain de l'oralité et d'un rapport direct au populaire, Jean-Pierre VERHEGGEN, est à ce titre intéressante à relever et analyser. Avec Jacques BONNAFFÉ, acteur qui interprète souvent ses textes à la scène, ils ont lancé un « défi »⁴⁷⁷ sur le site internet du Théâtre du Rond-Point : « Slameurs, rappeurs, encore un effort pour être poètes ! ». Ce défi est lancé sous la forme d'une vidéo en plan fixe filmant Jacques BONNAFFÉ assis sur une banquette du Théâtre du Rond-Point (à Paris, sur les Champs-Élysées), disant un extrait du texte *Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?* Le passage du texte prononcé face-caméra est une adresse aux slameurs et aux rappeurs francophones. En voici un court extrait :

Rappeurs, slameurs / Encore un effort pour être poète / Non mais c'est vrai
d'autant que personne ne cherche à vous en empêcher / Parlez jeun's gens /
Parlez même d'abondance / Tchat, slamer, tchatcher, rapper en cadence /
Breakez en transes que sais-je / Exprimez vos différences y compris celles qu'il y
a / Entre ces différents genres [...] / Parlez verlan si ça vous chante mais / Mais
parlez verlan comme l'aurait fait / Paul Verlaine en son temps / Parlez-le en poète
/ Parlez en Paul Verlan tant qu'à faire / Creusez-vous la tête / Écrivez / Réécrivez

⁴⁷⁶ Et sur ce point, Jack LANG est allé dans le même sens que FUMAROLI.

⁴⁷⁷ Sur « ventscontraires.net », le 09-09-2011. Le mot « défi » renvoie de façon explicite à la pratique de la *battle* (« joute »), centrale dans le monde qui a pour nom « slam ».

/ Bossez d'arrache-vers et d'arrache-pied / Tout en faisant d'la langue / Un travail
et une fête / Tout en exubérance autant qu'en patience / Y a pas feu d'ce côté
même s'il y a quelque urgence / Abandonnez donc ce style pompier / Sur lequel
trop d'vos textes se balancent / Sachez vous en distinguer / Tatatam tatatamm'
/ C'est parfois c'genre de chos's par lesquell's on s'fait mal voir / ⁴⁷⁸

La démarche se présente comme amicale : le ton et le regard de l'acteur sont calmes, doux même ; le choix du « défi » est une façon de venir de plain-pied sur le terrain des slameurs pour une rencontre avec une certaine égalité (la *battle* est une figure obligée de la rencontre artistique dans le rap et encore plus dans le slam), égalité renforcée par l'invitation à rendre coup pour coup (une bannière écrite est apposée sous la vidéo : « En réponse à ce défi, *renvoyez comme une gifle votre propre slam à ventscontraires.net* ») ; on entend aussi dans certains vers la figure de l'encouragement et celle du conseil de celui qui a de l'expérience envers celui, plus jeune, qui en a moins et qui voudrait apprendre. Enfin, le style de poésie orale (avec néanmoins des traits marqués de culture scripturale, mais VERHEGGEN et BONNAFFÉ tiennent à faire exister cette poésie oralement et corporellement) que pratique ce poète belge ne peut que le rendre sensible à la déclamation des textes du slam et du rap, par la parenté évidente de ces performances de texte scandés en rythme, empruntant un lexique argotique ou populaire mêlé à un vocabulaire de registre plus savant. Mais tout dans le détail exprime qu'il s'agit là d'un représentant de la culture dominante s'adressant à des représentants d'une culture dominée :

(1) Le fait que les interlocuteurs « rappeurs » et « slameurs » ambitionnent d'être « poètes » n'est même pas une supposition, c'est pour lui une évidence (la poésie, genre légitime).

(2) L'encouragement « encore un effort » renvoie à une situation professeur-élève : le propos se teinte d'un léger reproche, autorisé lui aussi par la légitimité du professeur, qui *sait* ; on se trouve bien là dans le régime de la condescendance ; l'encouragement final « C'est parfois c'genre de chos's par lesquell's on s'fait mal voir » est un conseil du type

⁴⁷⁸ Transcription à partir de la vidéo :

(http://www.ventscontraires.net/article.cfm/5314__slameurs_rappeurs_encore_un_effort_pour_etre_poetes_.html), tenant compte de la ponctuation orale de l'acteur. Le texte proféré est tiré de : VERHEGGEN 2011.

« c'est bon pour cette fois, ne recommencez plus, on sera obligé de vous sanctionner » : un conseil paternaliste donné par un supérieur qui rappelle gentiment à l'ordre le subalterne qui a démérité.

(3) La référence au découpage par genres, démarche savante, émane d'un locuteur en position de professeur ; les injonctions « encore un effort », « creusez-vous la tête » sont des jugements négatifs sur les productions des interlocuteurs supposés, et des injonctions ; « abandonnez ce style pompier » relève carrément des appréciations dans la marge d'une copie ou sur un bulletin trimestriel au collège ou au lycée : les rappeurs et slameurs sont rabaissés et infantilisés.

(4) Enfin, la vidéo, comme le spectacle, ne s'adresse aux interlocuteurs désignés dans le texte que de façon très hypothétique : c'est une adresse principalement fictive. L'audience largement majoritaire, réelle, de cette vidéo (et du spectacle) est constitué du public ordinaire du théâtre du Rond-Point, habitués de cet art très légitime qu'est le théâtre, et instruit à cet art très légitime qu'est la poésie. Cette énonciation quasi *in absentia* confine à la raillerie, la moquerie : les slameurs et rappeurs qui tomberaient sur la vidéo ou viendraient à ce spectacle ne pourraient que se sentir humiliés. En tout cas, ils recevraient là une bonne *leçon* de culture légitime. (Peu importe d'ailleurs que VERHEGGEN et/ou BONNAFFÉ soient eux-mêmes issus d'un « milieu populaire » ou non : leur position d'énonciation est ici celle du surplomb légitime de la classe dominante).

Il semble que cette apostrophe en forme de défi relève du processus décrit par GRIGNON à la fin du débat « Culture savante et culture populaire », qui évoque

la tendance ethnocentrique à ne bannir le sujet que lorsqu'il s'agit des classes populaires – réduites au rôle de figurants – et à le réintroduire dès qu'il s'agit des classes dominantes, à la fois comme sujet agissant – acteur – capable de modeler son mode de vie sur des modèles et au besoin d'en inventer, et comme sujet observant, seul qualifié pour reconnaître et pour conférer du style aux manières d'être « typiques » des classes populaires. (GRIGNON & PASSERON 1989 : 149)

On conçoit facilement comment les présupposés attachés durablement à tout ce qui est identifié comme « culture des jeunes » constituent un obstacle majeur à toute mise en répertoire de ces musiques. À y regarder d'un peu plus près, si le travail de sape de toute reconnaissance en légitimité artistique se révèle d'une grande efficacité, en revanche,

d'autres processus se mettent en place, parallèlement aux discours dominocentristes – et dans une large mesure dans un rapport de congruence avec eux – de répertorialisation de ces genres de chansons.

Section D. Les institutions modernes : la part des médias dans la mise en répertoire de la chanson

a. Un rôle déclaratif

Dans le processus de déclaration d'une œuvre, c'est l'acte de « présentation publique » qui va la faire exister comme telle au grand jour, condition *sine qua non* de la transformation d'une élaboration par l'artiste en œuvre à part entière.

La première vie des œuvres, qui les voit passer du statut de simple projet à un état d'achèvement au moins matériel, se déroule à l'abri des regards autres que professionnels. Elles n'accèdent à la lumière qu'avec leur présentation publique : d'une certaine façon, elles ne deviennent effectivement « œuvres » que lors de ce second temps du processus social qui constitue leur existence.

(ESQUENAZI 2007 : 70)

L'événement qu'est la « déclaration » d'une œuvre est une « épreuve qui permet à l'objet de devenir œuvre » (*Ibid.* : 71)⁴⁷⁹ : l'acte déclaratif (de l'auteur, de l'éditeur, du galeriste, du marchand, de l'agent, du producteur) proprement dit, dont le caractère performatif doit être souligné, est complété par d'autres « institutions déclaratives » (*Ibid.* : 72), au nombre desquelles figurent la critique et la publicité portées par la presse écrite, la radio, la télévision – les *médias*.

⁴⁷⁹ La vie d'une œuvre comporte deux phases : 1°) la production, 2°) l'interprétation. La déclaration est une étape de deuxième phase d'« interprétation », au sens de la *réception* (ESQUENAZI 2007 : 70-75). Dans l'approche présente, il faudrait ajouter une troisième phase, facultative, de « patrimonialisation ».

Ce phénomène n'est pas récent, puisque le XVII^e siècle voit l'émergence d'une critique théâtrale, déterminante pour les œuvres dramatiques, opérée par les auteurs, pairs de ceux dont les œuvres sont montrées (DESCOTES 1980). Au XVIII^e siècle, alors qu'une presse écrite voit le jour, avec sa rubrique théâtrale, mais dont le pouvoir reste mineur, en raison de la relative confidentialité de sa diffusion et des délais d'impression et de distribution importants, ce sont les salons et les grands cafés qui exercent ce pouvoir d'évaluation déterminant sur la réception des œuvres (et donc de la réussite de leur déclaration) :

ragots de coulisses et jugements à l'emporte-pièce [...] constituent le plus éminent des tribunaux de l'opinion : ainsi s'institue un parlement dramatique [...] dont les arrêtés flottent au gré des préjugés et à partir duquel s'organisent les cabales.
(DESCOTES 1980 : 127-128)

Au XIX^e siècle, le critère de moralité devenant dominant pour la critique théâtrale, la qualité du texte ou de la représentation passe au second plan : « le critique dramatique pense être investi d'une mission de surveillance et d'éducation » (ESQUENAZI 2007 : 167).

Concernant le domaine de la chanson, la toute fin du XIX^e fournit l'exemple d'articles critiques ayant participé au succès de la plus grande vedette féminine du temps : Yvette Guilbert⁴⁸⁰.

Les articles très lus alors que Jean Lorrain écrivit sur elle, contribuant ainsi efficacement à son « lancement », permettent de retrouver, vivants et précisément dessinés, dans le style « rosse » et « artiste » de l'époque, « Yvette » et son public, à ses débuts. D'un de ses *Croquis Parisiens* : « Dans le haut de la rue des Martyrs, passé le boulevard extérieur... Au Divan Japonais, une salle de beuglant quelconque, aux panneaux éblouissants d'or et de laques violentes ; l'or et les laques de quelques foukousas bossués de broderies appendus çà et là. Public houleux, brillant, plaisantin ; odieux : musique de crécelle avec accompagnement de poulies... "Yvette Guilbert ! Yvette Guilbert ! Yvette ! Yvette !" Les pieds trépignent sur l'air des Lampions ; les bocks frappent en cadence le bois des tablettes ; les chapeaux tourbillonnent en l'air au bout des cannes... Les crincrins de l'orchestre viennent d'attaquer je ne sais quel pont-neuf, la toile se lève : une femme grande, souple, très mince, d'un décolletage ingénument osé dans une blouse plissée de surah vert amande, vient d'entrer très simplement, comme chez elle, en scène. "Mais c'est Madame Gauthereau", s'écrie quelqu'un derrière moi. En effet, il y a de cela : la blancheur des épaules tombantes un peu grêles, la délicatesse des attaches, la ligne sèche et précise du cou et du menton s'accusant en ombres profondes sur le blanc presque pierreux de la poitrine, la maigreur élégante et puérile des bras, tout cela rappelle

⁴⁸⁰ Cf. *supra* : p. 227-229.

effectivement et, à s'y méprendre, la beauté attirée de l'Élysée Grévy et des mercredis de l'Opéra ! Cependant Madame Gauthereau, je dois la vérité, est autrement jolie ; ce délicieux profil [...], la femme qui chante devant moi ne l'a pas : le nez est fort et retroussé, la bouche grande, aux lèvres trop minces ; mais de loin, sous les bandeaux ondulés, ce visage, où s'accusent seulement trois trous d'ombre, les yeux et la bouche, a l'endiablé attrait d'une jeune et souriante tête de mort : c'est très piquant, très macabre et très moderne. Le charme opère en moi. »⁴⁸¹

(DAURIAC & al. 1994 : 11-12)

Cette citation⁴⁸² de l'article de Jean LORRAIN permet d'observer comment un critique peut accompagner le « lancement » d'un artiste, compléter la déclaration d'une œuvre, sans même citer de titre, la déclaration se déplaçant de l'œuvre à l'artiste. LORRAIN ici joue à la fois le rôle de metteur en scène et de peintre, décrivant d'abord l'*écrin* où va apparaître l'œuvre d'art (Yvette Guilbert elle-même ou plutôt son image) : un contenant paradoxalement à la fois assez chic (l'or et les laques exotiques japonaises, très à la mode en France autour de 1900) pour bien classer l'apparition et assez neutre (« salle de beuglant quelconque ») pour qu'elle tranche sur lui. Puis il peint le *désir* et l'impatience du public, personnage collectif lui aussi contradictoire : vulgaire et bruyant en même temps que « brillant », son caractère « plaisantin » (*i.e.* familier et spirituel à la fois) faisant le lien entre ces deux aspects. Cette double description crée un effet dramatique de suspense : on attend l'artiste, qui va non pas « faire une entrée », mais *apparaître*. Et elle est immédiatement comparée à une figure d'œuvre picturale : « Madame Gauthereau », peinte par John SINGER SARGENT (sous le titre « Madame X (Portrait of Mme. Gautreau ») en 1883 à Houlgate, et exposée à Paris en 1884, tableau qui fit scandale (BOLGER BURKE 1980 : 233-234)⁴⁸³. Ainsi, la scène regroupant Yvette Guilbert, son public (c'est une spectatrice qui fait référence à Mme Gautreau/Mme Gauthereau) et LORRAIN lui-même, sont ainsi nimbés d'un raffinement, d'une distinction particulière, condition *sine qua non* de compréhension de la référence à ce tableau dont la modernité a fait scandale dans le milieu très restreint des amateurs d'art parisiens. Puis la description de l'artiste rivalise avec la peinture, lui

⁴⁸¹ L'article cité est : LORRAIN Jean, « Croquis parisien », in : *Le Courrier Français*, 14-09-1890.

⁴⁸² Qui peut paraître un peu longue, mais la description du contexte – du décor – précédent l'entrée de la figure ne pouvait être coupée tant cette rhétorique est créatrice de mythe.

⁴⁸³ Le scandale créé/répercuté par une série d'articles cité dans BOLGER BURKE (1980) prenait source dans la comparaison du tableau de Sargent avec celui de Gustave Courtois représentant le même modèle (M^{me} Gautreau).

conférant là aussi un statut d'œuvre d'art en elle-même, indépendamment de ce qu'elle va chanter. Ici encore, le paradoxe mobilise l'attention en signalant l'extraordinaire : le critique emploie l'*oxymore* (le décolleté est « ingénument osé ») ; si l'artiste, rappelant « Madame Gauthereau », se voit attribuer une grande beauté⁴⁸⁴, elle s'en distingue par certains traits qui renvoient au laid ou au grotesque (la forme de son nez). Enfin, dernier paradoxe, le « charme » est produit par le macabre – cela participe donc de la mode *fin de siècle* – du visage de l'artiste qui a « l'endiablé attrait d'une jeune et souriante tête de mort ». En tant qu'artiste de scène, Yvette GUILBERT – l'ouvrage sur son « art » (GUILBERT 1928 : 49-52) et les mémoires (GUILBERT 1995 [1927])⁴⁸⁵ témoignent du soin qu'elle mit à constituer sa silhouette en scène – a élaboré une consciencieuse *présentation* de son personnage de chanteuse interprétant un répertoire à la fois très café-concert et « chatnoiresque ». Elle se voit confirmée par l'*interprétation* qu'en fait ce critique raffiné et très à la mode qu'est LORRAIN, pour reprendre la conception processuelle de l'œuvre d'art d'ESQUENAZI (2007 : 49) en trois phases (production, déclaration, interprétation-appropriation par les publics) :

il existe une sorte de symétrie entre l'institution productrice et chaque communauté d'interprétation : toutes deux, d'une certaine façon, produisent l'œuvre. (Ibid. : 78)

Nous sommes bien ici en présence de ce que repère Michael BAXANDALL (1991) : l'action interprétative (du « public », du « critique », de tout commentateur) *juge* dans le même mouvement qu'elle *décrit* :

tout discours sur l'œuvre serait en même temps description (de ses spécificités) et jugement de valeur (à propos de son statut vis-à-vis d'autres œuvres). Ainsi, [...] nous parlerons dorénavant d'interprétation de l'œuvre pour désigner un énoncé dont la caractéristique est d'associer à une description singulière un jugement sur le statut de l'œuvre, seulement effectif dans le cadre où l'énoncé est produit. (ESQUENAZI 2007 : 80)

⁴⁸⁴ Confirmée par « la délicatesse des attaches » et le champ lexical du dessin et de la peinture : « blancheur », « attaches », « ligne sèche et précise », « ombres profondes sur le blanc presque pierreux de la poitrine ».

⁴⁸⁵ Dans deux chapitres : « MA SILHOUETTE composée pour l'ÉDEN[-CONCERT] » et « MA SILHOUETTE DÉFINITIVE ».

Il est intéressant de noter – et le cas d'Yvette Guilbert, pour être exemplaire, n'en est pas pour autant exceptionnel – que la patrimonialisation⁴⁸⁶ procède, en deux temps, d'abord de la publicisation d'une personne comme artiste-interprète, puis à travers la notoriété et la légitimité ainsi produites, de la mise en visibilité de son (ses) répertoire(s)⁴⁸⁷. L'étiquette « Yvette Guilbert » opère ainsi comme le titre d'un dossier, au sein du vaste « répertoire des chansons », regroupant en les classant, d'une part les chansons de sa « première carrière » (elles-mêmes distinguées entre chansons de café-concert d'une part – comme *Le Fiacre* de Léon Xanrof ou *Madame Arthur* – et chansons « chatnoiresques » d'autre part – comme *Les Fœtus* de Maurice Mac-Nab ou *L'Hôtel du n° 3* de Léon Xanrof également –, mais on voit bien que cette subdivision manque de consistance, ne reposant que sur l'attribution à des identités de *genres-lieux*), d'autre part les « vieilles chansons de France » de sa deuxième carrière (qui connut beaucoup moins de succès mais publicisa efficacement ce répertoire) – comme *Le roi Renaud* ou *La Légende de Saint Nicolas*. L'exactitude nous force à observer une différence d'étiquetage entre les deux répertoires d'Yvette Guilbert : celui de sa première carrière est aujourd'hui répertorié sous l'étiquette « Yvette Guilbert », sans doute en raison du grand succès de ses débuts jusqu'en 1900 avec ce répertoire (en raison aussi des enregistrements phonographiques qui ont été réalisés de ses chansons ayant eu le plus de succès, qui ont été conservés et réédités⁴⁸⁸), tandis que pour son second répertoire, « ancien » ou « traditionnel », l'étiquette « Yvette Guilbert » s'est largement estompée voire effacée au profit du sous-titre « chansons traditionnelles », rejoignant ainsi le vaste lot « trad. ».

⁴⁸⁶ Que nous entendons ici comme opération d'addition des répertoires individuels constituant une entité mouvante et protéiforme qu'on peut appeler « le répertoire de la chanson » ou, plus pertinemment « le répertoire des chansons ».

⁴⁸⁷ Nous développons cette question de l'articulation entre répertoires individuels et « répertoire » un peu plus loin (*Cf. infra* : p. 227 & *sq.*, et surtout p. 232-236).

⁴⁸⁸ Sur CD notamment : *Le Fiacre*, Pearl/Flapper series, Pavilion Records Ltd (Sparrows Green, Wadhurst E. Sussex, England), 1991, CD N° PAST CD 9773 ; *Yvette Guilbert, Du café conc' au Music-hall N° 13*, Paris : Columbia-EMI, LP N° 2C 054-15.287 ; *47 enregistrements originaux de 1897 à 1934. Yvette Guilbert*, Paris, EPM, 1992, CD N° ADE 982442 ; *Anthologie de la Chanson Française Enregistrée 1900 – 1920*, EPM, 2002, CD N° 1989692.

b. L'action de patrimonialisation

Dans le cadre du présent travail, dont ce n'est pas l'objet principal, il serait vain d'entreprendre une recherche trop approfondie, que d'autres mènent avec beaucoup de précision (en médiologie), sur les formes que prennent les processus de patrimonialisation par les médias. Les médias (presse écrite, radio, télévision, « nouveaux médias »)⁴⁸⁹ jouent deux types de rôles dans la patrimonialisation de l'objet chanson. L'exemple de Jean LORRAIN mettant en lumière Yvette Guilbert qui faisait presque encore ses débuts montre que les médias sont en premier lieu des vecteurs de publicisation des œuvres, selon des procès – rédaction de critiques, négociations publicitaires, etc. – et des modalités – publicisation primaire des œuvres elles-mêmes ou secondaire en focalisant sur l'interprète ou la maison de disque – variés. Mais ils agissent aussi directement comme institution patrimonialisante par le biais de rubriques rédactionnelles (ou parfois de médias entièrement dédiés) spécifiquement destinées au *passé*, essentiellement la mémoire et l'histoire, ou comme partenaire de projets⁴⁹⁰. Une chaîne comme Radio Nostalgie exerce une forte action patrimonialisante, d'une part en sélectionnant une période exclusive correspondant à la mémoire des auditeurs de différentes générations (de 1950 à la fin des années 1990), d'autre part, en sélectionnant les œuvres de cette période dignes d'être rediffusées. Les émissions d'archives par décennies⁴⁹¹ ou selon d'autres modes de tri : par sondage⁴⁹², par interprète⁴⁹³ ou par thématique⁴⁹⁴. Par ces émissions en radio et télévision,

⁴⁸⁹ Le terme « médias » est ici employé pour désigner les moyens de diffusion d'informations amenés à publiciser des chansons, sous des formes et sur des modes variés, emploi qui assume aussi l'anachronisme quand il s'agit de décrire des phénomènes plus anciens que son apparition dans le langage courant.

⁴⁹⁰ Cf. Le rôle d'Europe n° 1 dans le projet de « Musée de la Chanson » (cf. *supra* : p. 191-202, Partie II, Chapitre 2, Section C : « Objets urbains et music-hall : le Musée imaginaire de la Chanson »).

⁴⁹¹ « Sixties », « Seventies », « Eighties » et « Nineties ».

⁴⁹² Par ex. : « Les 50 chansons préférées des Français » sur la chaîne télévisuelle M6 (2018).

⁴⁹³ De façon privilégiée quelques jours après leur disparition, et lors d'anniversaires – un an, cinq ans, dix ans, vingt ans, cinquante ans – : les décès récents de France Gall et de Johnny Hallyday ont donné lieu à la rediffusion et à la production de plusieurs émissions d'archives, qui ont un effet patrimonialisant – par exemple l'émission *C'est votre vie* que Stéphane Bern a consacré à France Gall en 2015 a été rediffusé le 8 janvier 2018, le lendemain de sa mort.

⁴⁹⁴ Les différents épisodes, diffusés sur la chaîne télévisuelle France 3, de l'émission *La vie secrète des chansons*, animée par André Manoukian et préparée en partie avec le journaliste spécialisé dans l'histoire de la chanson Bertrand DICALÉ, exposent des chansons, publicisées entre 1955 et 2010, dans le lien qu'elles entretiennent avec un événement heureux ou malheureux de la vie de l'interprète, de l'auteur et/ou du compositeur, et

les médias se constituent en acteurs du processus complexe de patrimonialisation, créant des étiquettes ou rubriques classificatoires explicites (« chansons (du répertoire de) Johnny Hallyday », « chansons de vacances », « chansons des années [mille neuf cent] soixante-dix ») et des critères implicites de sélection des œuvres⁴⁹⁵.

c. Produire de la renommée par la mise en scène d'une formation de jeunes chanteurs

L'artiste MIREILLE⁴⁹⁶ lance en 1955 une émission radiophonique hebdomadaire (diffusée tous les dimanches en fin d'après-midi jusqu'en 1960), sur une idée que Sacha GUITRY lui donne dans un article de presse⁴⁹⁷, intitulée « *Cherchons ensemble, ou le petit conservatoire de la chanson* », « consacrée au perfectionnement des jeunes artistes et chanteurs de variétés » (MIREILLE [Radio] 1956). L'émission, produite par la radio France IV met en ondes la formation de jeunes chanteurs⁴⁹⁸ par MIREILLE. Les « élèves » passent chacun leur tour, à raison de quatre ou cinq par émission, dans des chansons écrites par eux-mêmes ou par d'autres, en s'accompagnant à la guitare ou accompagnés par Yvon Alain au piano. MIREILLE donne ses conseils, commente et évalue les prestations des élèves, se moque d'eux gentiment à l'occasion. Si la part pédagogique de ce dispositif est indéniable (l'épreuve, répétée, de passage à la radio est en soi formatrice, en outre Mireille pointe des éléments – de diction, de tempo, de voix – qui affinent la perception des élèves),

sélectionnées en fonction du thème de l'émission : « Je n'ai pas d'ami comme toi » (17-08-2018 - 52 min), « Le pays d'où je viens » (24-08-2018 - 52 min), « Le temps de l'amour » (31-08-2018 - 52 min), « Les chansons de vacances » (29-06-2018 - 52 min), « Les succès fulgurants » (11-05-2018 - 52 min), etc.

⁴⁹⁵ Une liste non exhaustive de tels critères peut être esquissée : existence ou non d'une archive de qualité suffisante adapté au média ; interview possible avec les protagonistes – vivants ou non – ; notoriété actuelle de l'artiste liée à la chanson ; succès de la chanson à l'époque de sa *déclaration* (ESQUENAZI 2007 : 70-75) ; influence du producteur, de l'éditeur ou de l'artiste de la chanson sur le média ; goûts et amitiés de l'animateur-vedette et de l'équipe de préparation de l'émission, parmi tant d'autres.

⁴⁹⁶ Mireille [HARTUCH] (1906-1996), compositrice et chanteuse de chansons.

⁴⁹⁷ Dans un article, Sacha GUITRY suggère que Mireille ouvre un petit conservatoire pour les jeunes chanteurs et chanteuses « qui piaillent vainement, qui hurlent sans raison ou qui bêtifient. [...] Elle leur dirait beaucoup de choses que j'ignore et dont elle a le secret... » (in : *L'Officiel du spectacle*, 02/03/1954. Cf. DENISOT [TV] (1977).

⁴⁹⁸ Le premier « élève » fut Ricet Barrier.

l'enjeu de ce radio-crochet aux allures de stage de formation est la visibilité et le gain de notoriété permis par l'exposition médiatique. *Le petit conservatoire de la chanson* [de Mireille] devient une émission télévisuelle (diffusée à partir 1960), préparée et scénarisée, véritable modalisation (GOFFMAN 1991 [1974] : 54) d'une séance de formation, mise en scène pour la télévision, la professeure se tenant face à l'élève (face-à-face visible par un montage champ/contrechamp) qui chante seul(e) au « micro-élève » et lui donnant des consignes ou commentant par signes et regards pendant la prestation, moment d'exécution qui a été soigneusement répété en amont. Entre les moments chantés, MIREILLE passe entre les bancs de la « classe » et va s'asseoir à côté d'un élève (celui qui va passer) ou bien elle hèle un élève de loin pour lui demander de passer⁴⁹⁹.

Cette émission a indéniablement permis à quelques-uns des jeunes artistes qui la fréquentaient assidûment ou occasionnellement⁵⁰⁰ d'accéder à une grande audibilité puis visibilité et à conquérir de « nouveaux publics » – Françoise Hardy, par exemple, déjà très renommée auprès des *teen-agers*, a ainsi conquis un public appartenant à d'autres générations – ; d'autres « élèves » semblent avoir davantage joué le rôle de figurants ou de faire-valoir.

Incidemment, cette émission a joué un rôle important de répertorialisation des chansons : par quelques reprises, y compris de « chansons traditionnelles »⁵⁰¹ (la chanson populaire à la française tend à mêler *folk* et *pop*⁵⁰²), et par l'exécution télévisuelle de chansons des auteurs-compositeurs-interprètes qui jouent le rôle des élèves. Ici encore, le répertoire se constitue de l'addition des répertoires des chanteurs identifiés (par leur nom, leur visage, leur voix et la relation qui se joue avec MIREILLE). Ce type de patrimonialisation, très liée à la pratique (et non surtout à des positions théoriques, idéologiques et/ou politiques,

⁴⁹⁹ L'INA a mis en ligne les archives de cette émission, dont une partie en accès libre.

(<https://www.ina.fr/recherche/search?search=petit+conservatoire+de+mireille>, consulté le 23/08/2019)

⁵⁰⁰ Ricet-Barrier, Hugues Aufray, Françoise Hardy, Alice Dona, Jean-Jacques Debout, Pascal Sevran, Yves Duteil, Sylvie Joly, Hervé Christiani, Danièle Évenou, Colette Magny, Sapho, Sabine Paturel, Sophie Forte, Daniel Prévost, Philippe Castelli.

⁵⁰¹ Comme *Alouette gentille alouette* ou *C'est le mai*.

⁵⁰² Cf. *supra* : p. 226-229 & 236.

comme dans le cas de la mise en corpus ou de la mise en anthologie), produit un objet chanson statique qui convoque les téléspectateurs à être, et être *seulement*, regardeurs et auditeurs. L'émission télévisée s'achève en 1974 (DENISOT [TV] 1977).

Dans une certaine continuité avec *Le petit conservatoire de la chanson*, un autre type d'émissions, décliné en plusieurs variantes dans de nombreux pays du monde, présente des effets d'historicisation de la chanson : les émissions de télé-réalité sous forme de jeu-concours mettant en lice des candidats sélectionnés par auditions de chant. Chaque *manche* du jeu prend la forme d'un concert-spectacle en public devant un jury, diffusé sur une chaîne de télévision. Elle est précédée par quelques jours (souvent une semaine) de préparation, scénarisée, filmée et montée, racontant majoritairement du point de vue des jeunes candidats-vedettes-de-la-chanson les péripéties d'un parcours de formation à l'activité de chanter une chanson, entre cours de technique vocale, cours de danse, de « comédie », « *coaching* » de présentation de soi en scène, relation aux autres candidats-joueurs, relation aux artistes-professeurs ou « *coaches* », joie ou déception au moment du verdict de sélection et performance de chansons en public et devant les caméras. Ces éléments constitutifs (acteurs, séquences, types d'images – images de coulisses, rituels de passage en scène, attentes des résultats et réactions) sont agencés de façon propre à chacune des émissions, en fonction de l'identité (et de l'auditoire visé – la cible marketing) de la chaîne, le dispositif de l'émission définissant un *style* (fait de certains choix de réalisation : rythme de montage, d'une montée dramatique générant un effet de suspense particulier ; de scénario : le dosage coulisses intime / performance en scène, la mise en scène des épreuves à traverser – fatigue, doute, humiliation, expression de la confiance en soi, agressivité à l'égard des formateurs et/ou du jury) qui va distinguer l'émission de ses concurrentes. On peut citer : *The Voice : La plus belle voix* (2012-2018)⁵⁰³, *À la recherche de la nouvelle star* (puis *Nouvelle Star*) (2003-2010, puis 2012-2016)⁵⁰⁴, *Star Academy - France* (2001-2008) puis *Star Academy Revolution* (2012-2013)⁵⁰⁵, *Popstars* (2001-2003, puis 2007,

⁵⁰³ Sur TF1 (Sept saisons).

⁵⁰⁴ Sur M6 : 2003-2010. Sur D8 : 2012-2016. En tout : treize saisons.

⁵⁰⁵ Sur TF1 : 2001-2008. Sur NRJ12 : 2012-2013. En tout : neuf saisons.

puis 2013)⁵⁰⁶, *X Factor* - France (2009 et 2011)⁵⁰⁷. L'historicisation à l'œuvre dans ce type de dispositif est de l'ordre du réveil de la mémoire (des œuvres, des interprètes originaux) et de l'inscription pour l'avenir (dans des *podcasts*⁵⁰⁸ et des mises à disposition en « *replay* », notamment, de moments performés à partir de chansons dont la déclaration initiale avait émergé en d'autres temps, entre la fin des années 1950 et les années 2000). Le résultat de la sélection des œuvres retenues pour les différentes manches de ces jeux est en général un mélange français / anglais ; le tri des œuvres génère beaucoup de déchets, de rejets, car les corpus sélectionnés sont très clairement et très majoritairement les succès ou « tubes » de la « variété » (française et internationale) et d'autres genres de la chanson (chanson « à texte », chanson traditionnelle par exemple). Peut-on parler ici d'effet patrimonialisant ? Non, au sens strict d'un patrimoine défini officiellement (toutes ces émissions sont produites et diffusées par des chaînes de télévision privées, aucune par France Télévision) et scientifiquement (par des ethnologues, historiens, musicologue, chercheurs en littérature). De même, si l'on retient le critère de la « rupture de mémoire » (TORNATORE 2010a : 105) pour définir le patrimoine, les œuvres reprises par les candidats-joueurs n'en relèvent pas, étant choisies justement parmi les œuvres récentes, connues de *mémoire* de personnes vivantes. En revanche, si l'on accepte d'intégrer la complexité dans la notion d'autres types d'historicisation, *i.e.* de « construction du rapport au passé » (*Ibid.*), on peut tenter d'observer les effets de mise en patrimoine de chansons par ces émissions modalisant une formation de chanteurs-interprètes en ces différentes phases et situations.

L'observation d'une partie de la séquence de la finale de l'émission *The Voice* de la dernière saison en date (la septième) permet sans doute d'approcher les effets patrimonialisants des émissions de télé-réalité : le candidat Xam Hurricane reprenant une chanson de Charles AZNAVOUR, c'est-à-dire écrite et créée⁵⁰⁹ par le célèbre ACI, devant le jury composé des trois

⁵⁰⁶ Sur M6 entre 2001 et 2003, ainsi qu'en 2007. Sur D8 en 2013. En tout cinq saisons.

⁵⁰⁷ Sur W9 (et RTL-TVI en Belgique) : 2009. Puis sur M6 (et RTL-TVI toujours) : 2011. En tout : deux saisons. On pourrait aussi citer *Rising Star* - France, qui ne connut qu'une seule saison (en 2014, sur M6), qui abolissait le jury professionnel pour un jury de téléspectateurs uniquement.

⁵⁰⁸ « Audio à la demande ».

⁵⁰⁹ L'expression « créer [telle chanson] » désigne le fait de la chanter pour la première fois en public. Le verbe « créer » dénote ici l'acte de performer dans la phase de *déclaration* de l'œuvre.

« *coaches* »⁵¹⁰ des candidats, devant le public du studio et devant les téléspectateurs de TF1⁵¹¹ le 12 mai 2018. L'extrait de 3' 59" (extrait de cette séquence de la *finale* que nous appellerons « scène » pour plus de commodité) disponible en « replay » sur la page de l'émission est accompagné d'un texte de présentation :

Xam Hurricane | Comme ils disent | Charles Aznavour

En demi-finale, Xam Hurricane avait conquis les coachs [*sic*] et le public de "The Voice" en interprétant « Et maintenant » de Gilbert Bécaud. Une prestation de haut vol qui lui avait permis de valider son billet pour la finale au sein de l'équipe de Pascal Obispo. Encouragé par son coach, Xam Hurricane a cette fois brillé sur un classique d'une autre légende de la chanson française : « Comme ils disent » de Charles Aznavour. Mais cette performance permettra-t-elle au talent de Pascal Obispo de remporter The Voice ?

EXTRAIT des Directs de The Voice du 12 mai 2018.

L'intention patrimoniale est sensible dans les termes employés par le service « communication » de l'émission qui a rédigé ce paratexte : le candidat se saisit d'« un classique d'une autre légende de la chanson française ». Double tentative de légitimation de l'œuvre, considérée comme appartenant au patrimoine de la « chanson française » par la dénomination même – le substantif « classique » –, émanant d'un artiste ACI présenté comme « légende » vivante. Le lien entre présent et passé va également être très clairement posé et montré : les quinze premières secondes de la scène font entendre une introduction instrumentale au piano parfaitement fidèle à l'arrangement original de l'interprétation par AZNAVOUR (1972), l'interprète, vêtu d'une robe longue en lamé scintillant, est figé comme une statue dans une posture qui évoque l'image de la statuette chromée qui constitue le logo d'une émission concurrente, mais de la même chaîne (« la » *Star Academy*), pris en contre-jour dans un faisceau de projecteur lumière rendu visible par la fumée homogène d'une machine à fumée. Ce qui est suggéré ici par la référence à l'art de la statuaire et l'introduction pianistique fidèle, c'est le *monument*. Corrélée à la mise en patrimoine, la légitimation est à l'œuvre : en plus des indices de *patrimoine*, l'évocation de la statuette de la « Starac » (qui renvoie au symbole du « prix » remis au lauréat – dans la

⁵¹⁰ Terme renvoyant à la fois à « professeur particulier », « répétiteur » et, en contexte sportif, à « entraîneur ».

⁵¹¹ L'extrait est disponible, au moment où s'écrivent ces lignes, sur internet par l'adresse internet suivante : <https://www.tf1.fr/tf1/the-voice/videos/xam-hurricane-ou-disent-ou-charles-aznavour.html>

lignée des Césars, Oscars, etc.) joue à la fois comme rappel de la compétition et comme présage de victoire : il y aura un vainqueur. Les mouvements de caméra (le second plan glisse de la main levée immobile au visage de Xam Hurricane) amènent la focalisation sur le visage de l'interprète, dont la moitié est maquillée de façon à donner les signes d'une féminité très marquée, caricaturale (notamment les très longs cils), l'autre maquillée de façon sobre, dénotant une masculinité elle aussi très genrée⁵¹² (un maquillage du type « pas de maquillage du tout »). Nous nous trouvons ici devant une figure traditionnelle du café-concert : le numéro de transformiste mi-homme mi-femme (les artistes disposaient pour ce numéro très classique d'un costume très travaillé – en plus du maquillage et de la coiffure –, dont une moitié latérale montrait les signes évidents d'une identité de femme, et l'autre portait les signes non moins évidents d'une identité d'homme). Ici, la référence à ce numéro canonique du café-concert est illisible comme telle par l'immense majorité du public. Mais, d'une part, elle renvoie à ce qu'on pourrait – un peu rapidement – nommer un inconscient collectif produisant un effet de déjà-vu, signe d'une référence (floue) au passé via un lignage d'images cinématographiques ou télévisées de travestissement⁵¹³, d'autre part, elle s'adresse aux « spécialistes » de l'histoire des formes de représentations de la chanson (les professionnels de la chanson d'un certain âge, les journalistes spécialisés, les experts passionnés amateurs ou professionnels) qui la décoderont (comme nous le faisons) comme référence sans ambiguïté, ce qui peut avoir un effet de reconnaissance de l'émission elle-même par les pairs. Tout le premier couplet, interprété sur un mode de jeu doloriste, avec quelques indices de dégoût (nez qui se retrousse dans le plan rapproché entre 0' 35" et 0' 40", lèvres paresseuses et joue qui se gonfle sur la consonne /p/ à 0' 38"), est référé, par l'accompagnement piano fidèle à l'original, mais avec un souci d'y apporter des indices de nostalgie (choix d'un tempo plus stable et un peu plus lent que l'original), à la « version originale » des années 1970 chantée par AZNAVOUR. Puis (à 1' 52"), s'opère un renversement par contraste, après l'évocation dans les paroles chantées du « strip-tease »,

⁵¹² Au sens de *gender* employé par les *Gender Studies* (cf. BUTLER 2005).

⁵¹³ Par exemple : le film *Victor-Victoria* (film états-unien-britannique de 1982, réal. & scén. EDWARDS Blake [William Blake Crump], prod. Metro-Goldwyn-Mayer, 132 min.) ou des feuilletons policiers mettant en scène des personnages de travestis travaillant dans des boîtes de strip-tease, etc.

souligné et redoublé par le geste de faire glisser la robe en lamé pour dévoiler le corps musclé – à la masculinité plus évidente – torse et pieds nus et pantalon noir de l'interprète : l'arrangement brusquement change.

Le piano nostalgique et référé au passé de la chanson cède la place à un accompagnement musical où dominant la guitare électrique avec certains sons saturés et une batterie exécutant une cellule rythmique très simple, renvoyant à la grammaire sonore du rock, pour aborder le second couplet. Ici encore, il s'agit d'un renvoi à une mémoire construisant une image stéréotypée du rock, mais produisant l'effet d'un langage « plus actuel ». La gestuelle de l'interprète a quitté les gestes de faible amplitude et lents du premier couplet pour des mouvements plus vifs, une posture allongée sur le ventre au sol, puis assise, décontractée. La voix, dont la puissance était déjà explorée dans le premier couplet avec effet de plainte, de *pathos*, s'apparente à présent au cri (connotant la colère, la révolte). Accompagnant les éléments sonores et la gestuelle « rock », la lumière et les effets vidéo projetés sur le plateau viennent également trancher avec l'effet « poursuite » du cône de lumière d'un projecteur unique qui jouait comme signe du « récital » ou du « gala » de chanteur du passé : à cette ambiance rétro succèdent lumière rouge et effets lumineux-vidéo de reflets métalliques argentés, découpant des lignes orthogonales à la géométrie très nette, renforçant l'effet de « contemporanéité ». Présence successive (avec une nuance « *piano subito* », écho de la douceur-douleur pianistique du début, vers la fin du second couplet : de 2' 39" à 2' 50") du passé et du présent mis en scène, prise en charge par des signes nets et univoques, parmi lesquels on peut mentionner également le plan de coupe sur les « coaches » formant le jury habituel, où le voit le chanteur Mika accompagner l'arrivée du rythme rock par un balancement du corps, montrant par là qu'il est « pris » par cet embrayage rythmico-stylistique du second couplet. D'autres signes d'actualisation plus discrets sont à relever : le changement systématique de la note haute finale de certains vers, tout au long de la chanson, qui vient modifier le dessin mélodique de la chanson originale telle qu'écrite par AZNAVOUR⁵¹⁴ et, surtout, le choix de résoudre absolument

⁵¹⁴ Pour le premier couplet par exemple : sur le [i] de dernière accentuée de « cuisine », « styliste », « artiste », « strip-tease ».

l'ambiguïté sémantique qui était celle de la réalisation de l'interprète Aznavour des phonèmes [ɔmo], et que l'auteur écrit dans l'édition des paroles, pour chacune des trois couplets : « homme oh ! », mais que l'auditeur entend souvent comme « homo ». Ici, l'interprète, dans le premier comme le second couplet, prononce clairement et sans ambiguïté « homo », dans la prononciation actuelle [omo], choix qui peut être la marque de la levée, en 2018, d'une certaine prudence à aborder le sujet de l'homosexualité en 1972, dans une société où il était plus courant qu'aujourd'hui de mettre en doute le statut d'« homme » à part entière aux hommes homosexuels.

Le choix de supprimer le deuxième couplet original pour faire du troisième le second couplet peut également être interprété comme le choix de ne pas évoquer la scène de discrimination, de moquerie et la violence symbolique de l'affrontement entre le personnage du narrateur et les

[...] attardés
Qui pour épater leurs tablées
Marchent et ondulent
Singeant ce qu'ils croient être nous
Et se couvrent, les pauvres fous
De ridicule
Ça gesticule et parle fort
Ça joue les divas, les ténors
De la bêtise
Moi les lazzis, les quolibets
Me laissent froid [...]

Autocensure « politiquement correcte » peut-être (cette émission est diffusée en *prime time* devant des téléspectateurs de tous âges), cette coupure a pour effet de centrer la chanson sur le « drame » sentimental (le dépit amoureux, qui se traduit par l'inhibition de l'expression de l'amour à l'égard d'un homme « hétéro ») du personnage principal en position de narrateur. On peut noter que ce qui est assumé par les choix vocaux et instrumentaux – l'expression d'une certaine colère ou révolte sur fond de *Rock'n'roll attitude* – est ici euphémisé dans le discours textuel qui obère la scène d'affrontement entre les « copains / De tous les sexes » du travesti strip-teaseur, qui « déballe[nt] des vérités / Sur des gens qu'on a dans le nez / [et qui] les lapide[nt] » et les « attardés » qui se moquent d'eux. L'interprétation de Charles Aznavour est toute en retenue mais prend en charge l'intégralité audacieuse du texte (même s'il joue sur un pathos qui tend à victimiser

le personnage de l'homosexuel qui apparaît comme forcément malheureux). En comparaison, celle de Xam Hurricane apparaît comme beaucoup plus explicite (par le maquillage, les bijoux, la robe en lamé), mais sur un texte amputé de sa scène conflictuelle : on est amené à y déceler la diffusion dans la société française du point de vue construit par les auteur.e.s des *Gender Studies*, qui justement s'enracine dans les prises de conscience des mouvements féministes (notamment le MLF ou Psych & Po) et homosexuels (notamment le FHAR) du début des années 1970. Cette reprise télévisuelle du 12 mai 2018 intervient presque cinq ans jour pour jour après la promulgation de la loi dite « sur le mariage pour tous » le 17 mai 2013⁵¹⁵ ; il est probable qu'elle n'aurait pu prendre cette forme explicite sans cet événement très présent dans la mémoire collective dont l'anniversaire approchait : cela est peut-être d'ailleurs à analyser incidemment comme un signe envoyé au *segment* « LGBT » (« Lesbiennes, Gays, Bisexuel.le.s et Transgenre ») de l'auditoire de l'émission, très fidèle et « *fan* » (la présence, parmi les « *coaches* », du chanteur Mika, qui ne fait pas mystère de son homosexualité, était déjà un signe fort envoyé à ce « segment » de l'audience).

Cet exemple montre bien que, dans le cadre partiel de cette émission de variété/téléréalité et, rappelons-le, très excluant à l'égard d'une immense part du vaste répertoire chansonnier, une historicisation est à l'œuvre qui tisse un lien complexe entre présent et passé par la reprise d'une chanson qui s'en trouve patrimonialisée, mise en situation d'objet appartenant à *la fois* au passé et au présent. TF1 et *The Voice* ne sont pas des acteurs déclarés de la patrimonialisation, souci ou visée qui n'entre pas dans leurs missions. Néanmoins, l'émission produit des effets sur la mise en patrimoine, en faisant résonner des œuvres émergées dans un contexte *passé* avec le contexte *présent*, permettant une réappropriation par des artistes et un auditoire, et dont les effets sont à examiner : rebut généré par le tri de corpus, transformations de l'œuvre qu'ils opèrent (choix de montage

⁵¹⁵ « LOI n° 2013-404 ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe », in : *JORF* n° 0114 du 18 mai 2013, p. 8253, texte n° 3 (NOR : JUSC1236338L).

[troncatures, modifications], choix de réarrangement musical, choix d'interprétation-performance).

En comparaison avec les années du « Petit conservatoire de la chanson » (1955-1974), les supports numériques du XXI^e siècle permettent aux regardeurs-auditeurs de s'approprier, de façon domestique, individuelle, l'objet chanson publicisé par les institutions (privées) modernes de la télévision.

Section E. Une para-institution publique instaurant un modèle de compétence : Le Hall de la chanson

a. L'action des institutions⁵¹⁶ publiques dans la mise en répertoire de la chanson

Alors que les médias jouent, dans la patrimonialisation, un rôle global de catégorisation et de hiérarchisation par la notoriété – affirmation trop générale, à nuancer dans le détail en fonction de l'identité du média⁵¹⁷ –, les institutions officielles sont, là aussi globalement, des acteurs opérant surtout sur la catégorisation et l'évaluation des œuvres et, partant, leur hiérarchisation esthétique. Ce n'est que dans le relais éventuellement pris par les médias que les effets de notoriété vont intervenir, à partir des sélections légitimes opérées par les institutions :

les institutions représentent des instances de médiation où s'organise une pluralité de besoins, de normes et de stratégies [...]. (WARNKE 1989 : 4)

Même lorsque le regard se porte sur des « institutions » au sens ordinaire (*i.e.* des institutions *officielles*), elles n'en demeurent pas moins des lieux de configuration sociale organisant des activités, produisant des discours, selon des normes qu'elles contribuent à

⁵¹⁶ Au sens commun et étroit du mot, et non dans ses acceptions sociologiques spécialisées, comme « institution de production » (GOMBRICH 2003), « institution de consécration » (BOURDIEU 1992) ou « institution culturelle », englobant la quasi-totalité des acteurs de l'œuvre envisagée comme processus (ESQUENAZI 2007), par ex.

⁵¹⁷ Par ex., un quotidien comme *Le Monde* agira davantage dans le sens d'une légitimation de l'œuvre et moins dans celui de sa notoriété quantitative, tandis qu'une émission par sondage sur la chaîne de télévision M6 agira de façon inverse.

définir. En tant que telles, les institutions opèrent toujours (y compris celles dont ce n'est pas le but ni l'un des objectifs) une patrimonialisation, par le rapport au temps (durer) et par le processus de légitimation qu'elles développent :

Elles peuvent conserver pendant des siècles le même répertoire de conventions, de normes et de savoir-vivre ; ce sont elles qui transmettent les traditions et forment les attentes auxquelles l'art dit satisfaire. *(Ibid. : 5)*⁵¹⁸

L'Éducation nationale (y compris dans son avatar plus ancien d'« Instruction publique »), institution d'État, exerce un rôle étendu et puissant sur la patrimonialisation de la chanson : la catégorisation y est à la fois opérée par tranche d'âges des élèves (« chansons pour les tout-petits », « chansons pour l'école primaire »), par critères qualitatifs empruntés à la tradition littéraire (certaines paroles de chansons de Jacques Brel et de Georges Brassens ont constitué des « sujets » de commentaires littéraires au Baccalauréat) ou musicale (les chansons de Claude Nougaro, Michel Jonasz, William Sheller ou Véronique Samson, jugées plus « riches » musicalement – notamment par leurs emprunts au jazz, musique au statut intermédiaire mi-savant, mi-populaire⁵¹⁹ sur laquelle les professeurs d'Éducation musicale au collège détiennent davantage de connaissances et à laquelle ils portent majoritairement plus d'intérêt qu'à d'autres musiques plus « commerciales » ou d'émergence récente). Les exemples empruntés aux XIX^e et XX^e siècles⁵²⁰ (y compris et notamment le phénomène des anthologies scolaires⁵²¹) montrent que les critères moraux et politiques (de toutes orientations⁵²²) y étaient prépondérants. La mise en recueil et la pratique de chant choral sont les deux modes de patrimonialisation privilégiés par l'institution éducative. Les effets

⁵¹⁸ Martin WARNKE parle ici spécifiquement des institutions de l'art. Mais son observation peut se transposer (*translater*, dirait-on en géométrie) à d'autres types d'institutions.

⁵¹⁹ Cf. par ex. BUCH (2013 : 48-49), qui repère que le genre *jazz* se voit tantôt rangé dans les musiques savantes, tantôt dans les musiques populaires : « Comme on le voit à l'idée de classer le jazz parmi les musiques savantes à cause de la contiguïté des publics concernés, les contenus de chaque catégorie hypergénérique peuvent être à tout moment remis en cause par les chercheurs ». Cf. également Wenceslas LIZÉ (2009 : 78) qui, étudiant comment les discours tenus entre jazzophiles construisent l'expérience musicale, observe : « À l'échelle du concert, la performativité des discours échangés entre amateurs réside aussi dans leur capacité à produire de la croyance en la valeur artistique des performances musicales, à construire [...] l'événement et plus généralement le jazz en tant qu'objet de valeur. »

⁵²⁰ Cf. *supra* : p. 137 à 172.

⁵²¹ Cf. CANTELOUBE 1951 et *Art à l'école* 1955.

⁵²² Cf. CHEYRONNAUD 2002.

de hiérarchisation sont très radicaux, le rejet des œuvres dans l'indignité est massif (les critères commercial/désintéressé, visée artistique/autre visée, moral/immoral produisent beaucoup de déchets et conservent peu d'élus). En outre, la patrimonialisation des chansons est finalement très limitée, les préjugés hiérarchiques en matière de « culture » étant extrêmement puissants dans cette institution : la chanson est réservée au domaine enfantin comme objet culturel et non artistique, le statut d'art lui est dénié, au profit des arts de la culture légitime dite savante (musique classique, littérature, théâtre). L'université a longtemps patrimonialisé la chanson comme corpus « traditionnel » pour l'ethnologie et, dans une très modeste mesure, la musicologie. Elle s'intéresse aussi au versant *popular music* sous l'angle sociologique depuis les années 1960 (MORIN 1963a & 1963b⁵²³). L'intérêt musicologique ou littéraire de l'université pour l'objet chanson est très récent et cantonné à quelques chercheurs⁵²⁴. Si l'on compare avec la musique classique, la poésie ou le théâtre, la chanson ne constitue pas encore un champ d'étude à proprement parler, malgré quelques tentatives comme celle de Stéphane HIRSCHI d'instituer la « cantologie » en discipline de recherche, et ses œuvres restent des objets peu étudiés et encore plus rarement dans leur entièreté, la règle restant une forte prégnance des études littéraires et des études musicologiques, dont les cultures disciplinaires respectives marquent fortement les approches de leurs chercheurs, même quand ils se spécialisent en « chanson ».

L'État encore, à travers son institution « ministère de la Culture », participe à la définition catégorielle de l'objet chanson en l'englobant dans la catégorie « musiques actuelles » aux côtés d'autres musiques, instrumentales, et bien séparée de l'« opéra », de la « musique classique », de la « musique contemporaine », catégories qui relèvent des « musiques savantes », sérieuses. Ranger la chanson sous la bannière « musiques actuelles » barre l'accès, à la fois en termes sémantiques et organisationnels, à la possibilité même de

⁵²³ Cf. *supra* : p. 237 & sq.

⁵²⁴ Chercheurs et chercheuses qui se distribuent par champ disciplinaire (liste non exhaustive) : (sur le versant musicologique) Pascal PISTONNE, Catherine RUDENT ; (sur le versant littéraire) Stéphane HIRSCHI, Joël JULY ; (sur le versant sociologique) Cécile PRÉVOST-THOMAS, Catherine DUTHEIL PESSIN ; (pour les approches pluridisciplinaires) Jacques CHEYRONNAUD, Denis LABORDE, Anthony PECQUEUX, Jacques PROTAT. Plus nombreux sont les chercheurs qui se penchent épisodiquement ou plus ponctuellement sur la chanson : Esteban BUCH, Stéphane CHAUDIER, Stéphane DORIN, Anne MONJARET, Hyacinthe RAVET.

considérer l'existence d'un patrimoine de l'objet chanson⁵²⁵. Conséquence d'une approche exclusivement évaluative et hiérarchique, la chanson, méprisée, est de ce fait ignorée comme *patrimoine*. À côté de cet étiquetage, l'État vient honorer par des décorations les personnalités méritantes – mérite défini par des critères variés et implicites : utilisation de la langue française, recherche ouvertement littéraire et artistique, résultat de ventes de phonogrammes⁵²⁶...

D'autres institutions émanant directement de l'État mènent en revanche des actions ayant des effets notoires sur la patrimonialisation de l'objet chanson. Au premier rang d'entre elle, la Bibliothèque nationale de France, qui possède un Département Audiovisuel (hérité de la Phonothèque) qui conserve, répertorie et met en consultation tous les phonogrammes issus du « Dépôt Légal », et un Département de la Musique, qui conserve, répertorie et met en consultation toutes les partitions issues du dépôt légal. La BnF joue le rôle primordial de la conservation de la plupart des traces de type « partition » et « phonogramme » qui sont produites : Le dépôt légal, d'abord institué par ordonnance royale de François I^{er} le 20 décembre 1537, connaît suppressions, rétablissements et aménagements jusqu'à la loi du 19 mai 1925 (obligation pour les imprimeurs et les éditeurs). Il s'étend à la photographie, aux phonogrammes et à l'audiovisuel le 21 juin 1943. La finalité du dépôt légal est multiple ; contrôle et censure y prennent une part importante, bien sûr, mais conservation et patrimonialisation en sont devenues des missions majeures. La conservation constitue un préalable incontournable à la mise en patrimoine, mais devant la masse des traces d'œuvres conservées, la patrimonialisation passe par la sélection et la publicisation d'œuvres du passé remises en visibilité. La BnF a organisé des expositions (sur Piaf, sur le label Vogue en 2011, par exemple), mais aussi des séries de conférences (notamment avec une autre institution, Le Hall de la chanson⁵²⁷).

⁵²⁵ Cf. *supra* : p. 172 et 239.

⁵²⁶ J'ai pu, par ex., assister à l'automne 2013 à la remise de la Légion d'Honneur – rang de Chevalier – à l'ACI Juliette [Noureddine], des mains mêmes de son « patron », selon ses propres mots : Pascal Nègre, alors PDG d'Universal Music France, producteur discographique de l'artiste.

⁵²⁷ Cf. La vidéo de l'une des trois conférences chantées « Chez les Yéyé » : HUREAU & HUSSENET [conf.] 2011.

Radio France⁵²⁸, en amont des actions patrimonialisantes des chaînes qui la composent, conserve également (sous forme physique et numérique) à la Maison de la Radio à Paris un grand nombre de phonogrammes, complétant (avec de nombreux doublons, bien sûr) les collections de la BnF. Ce fonds n'est consultable que par les acteurs habilités par l'institution elle-même, mais est potentiellement republicisé de façon significative par les nombreuses émissions qui empruntent des phonogrammes de chansons du passé. Radio France, par cet outil et ses utilisations radiophoniques participe aussi à la patrimonialisation des œuvres émergeant au présent, en accompagnant leurs *déclarations* souvent par répétition d'écoutes, et en les inscrivant dans les archives des émissions. Les archives sonores des émissions de la Radio constituent une patrimonialisation au second degré très importante de la chanson : les interviews ou les tables rondes peuvent constituer des jalons patrimoniaux importants. Il n'est pour s'en convaincre que de penser à la table ronde réunissant Brel, Brassens et Ferré le 6 janvier 1969 autour de l'intervieweur François-René CRISTIANI – en l'occurrence sur RTL, une chaîne ne relevant pas de la Maison de la Radio, mais qui n'en demeure pas moins exemplaire de l'effet patrimonial d'une émission radiophonique et de son archivage – en considérant aussi un phénomène adjacent : les photographies prises par Jean-Pierre Leloir lors de cette séance radiophonique et publiées dans le magazine *Rock Folk* sont des traces plus importantes pour la mémoire du public que la bande du dialogue elle-même⁵²⁹.

En parallèle de Radio France, l'Institut national de l'Audiovisuel (INA), au statut d'établissement public⁵³⁰ est un acteur important de la patrimonialisation des œuvres de chanson datant de la fin des années 1940 à nos jours par la conservation, le classement et la mise à disposition des archives de la télévision. Essentiellement *archivage*, tant des traces des chansons performées que de leur publicisation dans les émissions, cette

⁵²⁸ La société nationale de radiodiffusion Radio France, nouvelle forme juridique de l'ORTF depuis 1975, est une société appartenant à l'État.

⁵²⁹ Cf. l'article de GUYARD (2017) à propos d'un documentaire sur cette séance radio : « La photo qui réunit Brassens, Brel et Ferré est pratiquement aussi célèbre que *le Baiser de l'hôtel de ville* de Doisneau et le portrait de Che Guevarra d'Alberto Korda... ». Cf. également le documentaire DUMARAIS [docu.] 2008.

⁵³⁰ Établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC).

historicisation est autant, voire davantage, celle du média « télévision » que celle de l'objet chanson. Mais la qualité majeure de ce type de patrimonialisation réside dans la richesse sensorielle, par rapport à d'autres arraisonnements (graphiques ou sonores) : vision-ouïe, donnant accès à la sphère mimico-gestuelle des interprètes autant qu'au vaste éventail des mises en scène audiovisuelles de l'objet (scénographies distribuées en fonction du type d'émission : émissions de variétés, télécrochets, scopitones, clips, émissions de télé-réalité, retransmissions de cérémonies – Victoires de la Musique –, captations de concerts, etc.).

Une institution – également établissement public – vouée à la musique savante, très dotée par l'État et la Ville de Paris, la Philharmonie de Paris (héritière de la Cité de la Musique et l'incluant) agit ponctuellement, à travers son Musée de la Musique, et à grand renfort de moyens publicitaires, sous la forme d'expositions grand public relevant des musiques populaires, alternant thématiques ou artistes français ou étrangers : *Barbara* (2017), *David Bowie is...* (2015), *Europunk* (2013), *Bob Dylan, l'explosion rock 61-66* (2012), *Brassens ou la liberté* (2011). Pour ce qui concerne le champ français de la chanson, le choix d'un commissariat journalistique⁵³¹ et non scientifique montre bien que le domaine « musique populaire » est traité différemment du domaine « savant » : orienté vers la mémoire plutôt que le patrimoine ou l'histoire, vers le biographique plutôt que vers l'art et l'esthétique, et centré sur la personne plutôt que sur l'artiste. Patrimonialisation au rabais, pourrait-on dire, que ce type d'historicisation qui joue sur l'attractivité supposée d'objets récents (Brassens et Barbara sont présents dans la mémoire vivante) et de figures de vedettes, proposés en objets d'attachement affectif (voire fétichiste) et non en objets patrimoniaux. La Philharmonie de Paris agit aussi par la production de concerts de reprises, s'intéressant là aussi à la chanson comme objet de mémoire, non de patrimoine⁵³². La dévalorisation de la chanson (dans le mouvement même qui l'accueille dans ce temple de la musique

⁵³¹ Il s'agit, pour Brassens comme pour Barbara, de Clémentine Deroudille, journaliste autodidacte entrée à RFI en 2002, qui s'est fait une spécialité des sélections d'archives radiophoniques. Elle dirige la collection « La voix au Chapitre » (éd. Textuel/INA/France Culture).

⁵³² Le 28 septembre 2019, la Philharmonie de Paris organise un concert « Catherine Ringer chante les Rita Mitsouko » à la Philharmonie 2 (Cité de la Musique), par ex.

légitime) et les hiérarchies entre les arts sont conservées, voire renforcées, jouant *contre* la possibilité d'un patrimoine chansonnier.

b. Une pragmatique de la chanson : Le Hall de la chanson, centre national du patrimoine de la chanson, comme expérience

Dans le domaine des arts légitimes, reconnus comme savants et auxquels on attribue une évaluation positive et une place élevée dans la hiérarchie des arts, le jugement sévère qu'énonce Nelson GOODMAN à l'encontre de l'institutionnalisation (dont participe la mise en patrimoine) semble fondé :

Mais, contrairement à ce que l'on suppose parfois, je ne souscris pas à une théorie « institutionnelle » de l'art. *L'institutionnalisation n'est qu'un moyen, parfois surestimé et souvent inefficace d'implémentation.* (GOODMAN 1996 : 58)

Pour la chanson en revanche, cette opération d'institutionnalisation peine de toute façon à se constituer, tant le disparate des agents et des actions opérant la mise en patrimoine (en tant qu'un des modes de l'institutionnalisation) est marqué⁵³³. Or, l'existence ou non d'un patrimoine ou, pour cet art vivant qu'est la chanson, d'un *répertoire* global des œuvres, produit des effets, non seulement sur la reconnaissance en légitimité de l'objet, mais avant cela, sur la constitution même des chansons en *œuvres*, à l'instar des « pièces de musique » constituées par l'objet « répertoire » musical classique :

Le répertoire, en individualisant des opus et en les transformant en objets musicaux patrimonialisables, participe de la constitution de la notion d'œuvre musicale [...], la répertorialisation est bien un jalon décisif de la notion d'œuvre musicale. (POURADIER 2010 : 7)

Ce qu'on observe ici pour l'opéra et, à partir de l'opéra, pour la musique classique, semble n'être pas (encore) advenu pour la chanson.

Seule para-institution relevant de l'État *entièrement* vouée à l'objet chanson comme patrimoine, Le Hall de la chanson, « centre national du patrimoine de la chanson, des

⁵³³ Cf. *supra* ce que recense toute la Partie II (p. 127 & sq.).

variétés et des musiques actuelles », fondé en 1990, est installé dans un équipement pouvant recevoir du public, comportant une salle de spectacle, à la Villette, depuis seulement le début de l'année 2013⁵³⁴. Cette structure culturelle émane du ministère de la Culture⁵³⁵, mais c'est indirectement qu'elle est liée à l'État, contrairement aux établissements publics cités ci-dessus : Le Hall a été créé suite à une étude commandée par ce ministère et est directement subventionné par ses services – direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) puis direction générale de la Création artistique (DGCA) – et non en direction régionale des Affaires culturelles (DRAC) d'Île-de-France, ce qui est en soi une reconnaissance de la dimension nationale de son action. Très peu doté en comparaison avec les institutions patrimoniales des arts légitimes auxquelles il conviendrait de le rapprocher (Comédie-Française pour le théâtre, Opéra de Paris pour l'opéra, Musée du Louvre pour les beaux-arts, Philharmonie de Paris pour les musiques dites savantes), en revanche, cet équipement à la vocation nationale, voit son activité se développer progressivement, malgré les résistances vis-à-vis de l'objet et de sa possible reconnaissance patrimoniale, jusqu'à ouvrir en son sein à l'automne 2018 le premier « Théâtre-École des répertoires de la Chanson » (le TÉC)⁵³⁶.

Le Hall de la chanson est souvent perçu dans le *storytelling* (la « mise en récit ») de la presse comme un établissement public – ce qui n'est pas le cas, malgré son lien étroit à la DGCA du ministère de la Culture – mais petit et un peu fragile.

Cet établissement public culturel [...] [r]estera-t-il [...] un espace de création, mais aussi de formation – une mission qu'il assure auprès des élèves des conservatoires supérieurs nationaux de musique et d'art dramatique – ou seulement un fonds à sauvegarder pour la recherche ? (DANA 2015)

⁵³⁴ Le « pavillon du Charolais », bâtiment construit dans les années 1860, ancien bistrot du marché aux bestiaux, a été aménagé en salle de spectacle par Gabriel GARRAN en 1985, pour y fonder le Théâtre international de langue française (TILF) (cf. <https://sites.google.com/site/gabrielgarran/tilf/tilf-archives>, consulté le 20/08/2019).

⁵³⁵ Comme l'explique Serge HUREAU dans l'entretien en *Annexe 5*, cf. p. 456-459 & 462.

⁵³⁶ Formation en deux ans, sur audition-concours, qui s'adresse aux titulaires du Diplôme national supérieur de Musicien et du Diplôme national supérieur de Comédien, que j'ai l'honneur d'avoir co-fondée avec le directeur du Hall de la chanson, Serge HUREAU. Les premiers artistes-étudiants (2018-2020) constitue la « promotion Charles Aznavour », du nom de l'artiste qui a offert son parrainage au TÉC quelques mois avant sa mort.

L'approximation de l'information ici délivrée semble révélatrice de deux éléments concernant le positionnement de l'image du Hall de la chanson (Le Hall) au sein de l'environnement culturel français. Le premier, décelable dans l'attribution erronée, faite au Hall par le journaliste, d'un statut d'institution publique, est sans doute à rapprocher de la présence d'établissements publics parmi ses partenaires, institutions très légitimes dans le paysage artistique et culturel français, dont deux sont ici mentionnées : le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) et le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD). Effectivement, Le Hall est en lien plus ou moins étroit avec plusieurs institutions ; en plus de ces deux conservatoires nationaux, il partage des actions ou projets (spectacles, expositions, actions de médiation culturelle) avec d'autres institutions officielles qui, en outre, siègent dans son conseil d'administration, et/ou aux côtés desquelles il se trouve dans des dispositifs mis en place par l'État⁵³⁷. L'autre erreur de l'article de presse est de supputer que Le Hall conserverait – voire serait essentiellement constitué par – un fonds patrimonial (partitions ? enregistrements ? autres documents : affiches, programmes, costumes, croquis préparatoires, photos ?) qui formerait un *reste* si les autres activités venaient à disparaître. Or, hormis quelques pièces très peu nombreuses et de natures disparates (mais non moins significatives, puisqu'il s'agit d'une petite partie du fonds du Musée des ATP constitué par les dons suite à l'appel sur Europe n° 1 en dépôt, d'un don de partitions ayant appartenu à Gaston Gabaroché, puis à Réda Caire⁵³⁸ et d'une collection acquise d'une cinquantaine de portraits photographiques par Patrick Ullmann de chanteurs et humoristes vedettes passés à l'Olympia au début des années 1980), Le Hall ne détient aucune collection ni fonds et n'a aucune mission de conservation.

⁵³⁷ De façon exemplaire, l'élection par la préfecture d'Île-de-France au dispositif « Quartiers Politique de la Ville – Culture » (appelés « ZSP culture », jusqu'en 2018) du Hall de la chanson, seule para-institution et seul établissement de taille modeste parmi des établissements publics de grande envergure (Musée d'Orsay, Bibliothèque nationale de France, Radio-France, le Grand Palais-Réunion des Musées nationaux, le Théâtre national de Chaillot...) ou des établissements de moindre envergure, mais au statut d'institution publique (la Basilique de Saint-Denis, Ferme du Buisson, le château de Champs-sur-Marne) est significative de sa reconnaissance quasi institutionnelle. (cf. la page du site internet du ministère de la Culture <http://www.culture.gouv.fr/Actualites/Les-grandes-institutions-culturelles-s-engagent-dans-les-quartiers>, consultée le 29/08/2019).

⁵³⁸ Par le collectionneur et connaisseur du music-hall aujourd'hui disparu André Bernard, grand ami (ainsi que son épouse Josy Andrieux qui fut même l'élève du chanteur égypto-marseillais) de Réda Caire.

Ses statuts définissent en effet sa mission de la sorte :

Valoriser et transmettre le patrimoine de la chanson, du Moyen-Âge à nos jours.⁵³⁹

« Valoriser », terme vague et général, semble en rapport avec le constat de dévaluation de l'objet, de sa minoration⁵⁴⁰. « Transmettre » renvoie potentiellement à plusieurs types de situations : apprendre à chanter une (des) chanson(s) (seul/en groupe, amateurs/professionnels), apprendre sur la (les) chanson(s) (conférences, cours – d'histoire, de musique, etc. ?) formations d'artistes (chanteurs, musiciens) ; impliquant différents acteurs (chanteurs, musiciens, chercheurs, médiateurs culturels, animateurs, professeurs, formateurs, enfants, adolescents, adultes, en position d'apprentissage, enfants, adolescents, adultes en position d'auditeurs/regardeurs, etc.) et définissant des cadres différents (spectacle, école, école supérieure d'art, université, atelier de pratique artistique, formation professionnelle, colloque, dispositifs de médias). Enfin, ce « centre national du patrimoine de la chanson » apparaît clairement comme une instance patrimonialisante, *i.e.* une instance d'élection/sélection, ne se fixant pas de critère temporel (« du Moyen-Âge à nos jours »), et n'énonçant, dans cette courte définition de la mission, aucun critère.

Le statut para-institutionnel de la structure – un statut paradoxal, *entre deux* – résulte sans doute en partie de cette configuration de forces contraires. D'une part, sa mission patrimoniale, elle-même paradoxale, de valorisation et non de conservation/classement d'un objet non légitimé par les autres institutions patrimonialisantes (attachées aux arts savants, légitimes, « bourgeois ») ou de façon annexe (par la BnF – surtout partitions et phonogrammes et écrits critiques –, Radio France – phonogrammes et quelques émissions de chanson – et INA – émissions télévisuelles de chansons) tranche avec les grandes structures officielles. À cela s'ajoute le fait que l'objet que Le Hall patrimonialise est sous-estimé, au nom du caractère illégitime qu'on prête à la chanson. D'autre part, la stabilité

⁵³⁹ Cf. Statuts du Hall de la chanson.

⁵⁴⁰ Cf. *supra* : p. 98 & sq.

significative de cette structure, depuis sa création en 1991 et ce, dès la remise de l'étude⁵⁴¹ qui a entraîné sa fondation, en 1990 – à quoi s'ajoute cette proximité avec la tutelle du ministère de la Culture, avec les institutions présentes autour de la table de son conseil d'administration, et ses actions en direction du monde éducatif (en lien avec l'Éducation nationale, à plusieurs niveaux : Direction générale de l'Enseignement scolaire [DGESCO] et académies) –, tendent à la rapprocher, sinon à l'apparenter, à une institution.

Ces vingt-neuf années d'existence néanmoins ne sont pas homogènes et le développement de cette para-institution n'est pas linéaire. Fortement inspiré par le schéma synthétique inspiré que RIVIÈRE a esquissé à grands traits pour lancer le projet de musée (imaginaire) de la chanson, ce centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et des musiques se plaçait au départ dans le sillage de musée, se consacrant à la connaissance d'objets *en passe de disparaître*, mais sans polarisation folkloriste ou, à l'inverse, « music-hall » (CHEYRONNAUD 2012b)⁵⁴² :

Tout finit en France par des chansons. Mieux, les chansons y accompagnent tout, y expriment tout. De la religion à l'amour, de la politique à la morale, de la grande histoire au fait-divers. Sous leur forme de chansons orales, de tous temps. Sous leur forme de chansons écrites, dès longtemps. Sous leur forme de chansons audio-visuelles, de nos jours. (RIVIÈRE 1965 : 1)

La catégorisation proposée par RIVIÈRE combine une perspective historienne, une prise en compte des usages et des régimes (oralité *versus* écriture), dans une vision socio-anthropologique. À côté du type « oral », qui constitue un invariant (mais les contextes changent : RIVIÈRE reprend ici l'idée de MORIN 1963a & 1963b, les chansons à danser de la période yéyé renouant avec les rondes villageoises ancestrales), elle permet de découper des époques de la chanson :

- « Chansons écrites », premier courant : « Nos chansons écrites émergent dans les recueils manuscrits au Moyen Age, particulièrement riche en chansons de type pastoral : tels les dialogues du berger et de la bergère, et les Noëls. » (RIVIÈRE 1965 : 1) ;

⁵⁴¹ Cf. *Entretien avec Serge Hureau [...] en Annexe 5*, p. 456 & sq.

⁵⁴² Cf. *supra* : p. 191 à 202 (Partie II, Chapitre 2, Section C : « Objets urbains et music-hall : le Musée imaginaire de la Chanson »).

- « Chansons écrites », seconde période : de la généralisation de l'imprimerie à la restauration ;
- « Chansons écrites », troisième phase : de la monarchie de Juillet à la Première Guerre mondiale, « en relation avec les grandes transformations sociales [...] liées à notre première révolution industrielle » – apparition des « vedettes historiques de la chanson, idoles d'adultes précédant nos idoles des jeunes » (*Ibid.* : 2) ; époque durant laquelle « un certain recul s'esquisse de la chanson de participation, au bénéfice de la chanson d'audition » (*Ibid.* : 3), dans un rapport scène/salle (interprète derrière la rampe / spectateurs assis) ;
- Déclin de la chanson écrite avec l'arrivée de « conditions nouvelles » au premier rang desquelles le phonographe (*Ibid.*) : premier tiers du xx^e siècle ;
- La phase d'influence du jazz sur la « chanson écrite », cette fois interprétée « selon un style oral » : les années 1930, caractérisées par le retour des « chansons à danser », chansons de *participation* (« Du même coup un néo-folklore », *Ibid.*) ;
- Dernière phase – « Viennent ensuite la radio et la télévision, vient aussi l'émancipation des jeunes. » (*Ibid.*) : des années 1940 aux années 1960.

De cette conception de sauvegarde d'objets en voie d'extinction, mêlée d'un point de vue musicologique sur leur caractère ancien, Le Hall est passé à une perspective plus large, à la faveur d'un véritable déplacement de focalisation : l'accent s'est progressivement porté sur la fabrication d'un modèle de compétences à (res-)saisir des chansons. Ce déplacement a été produit par plusieurs changements des coordonnées du Hall, sous l'impulsion de son fondateur : tout d'abord, à la rentrée 2009, Serge HUREAU, flanqués de deux assistants, l'un musicien-improvisateur-arrangeur (Cyrille Lehn, enseignant déjà au CNSMDP), l'autre comédien-chanteur (moi-même) obtenait du directeur du CNSAD (Daniel Mesguich) d'enseigner « l'interprétation de chansons » aux élèves comédiens des trois années⁵⁴³ ;

⁵⁴³ Ce cours-atelier d'« interprétation de chansons », initialement intégré aux trois enseignements optionnels formant le groupe « cours de solitude » par Daniel Mesguich, a été prolongé par la nouvelle direction (Claire Lasne-Darcueil) : avec elle, une convention a été formalisée, et le partenariat renforcé par le fait qu'elle a confié dès 2014 aux artistes-formateurs du Hall de la chanson (désormais sous le statut d'« artistes associés »

puis en 2012, il obtient du ministre de la Culture et de la Communication Frédéric Mitterrand l'attribution du pavillon du Charolais au milieu du parc de la Villette, abandonné par le « Tarmac » qui s'installait au Théâtre de l'Est parisien, plus spacieux ; enfin, Le Hall s'y est installé début 2013 et a ouvert au public sa première soirée de spectacle le 4 avril 2013, avec une équipe renouvelée. Ces nouvelles circonstances et conditions d'exercice de l'activité du Hall l'ont progressivement orientée vers l'instauration d'un modèle de compétences, aboutissant depuis octobre 2019 à l'ouverture du Théâtre-École des répertoires de la Chanson (TÉC) proposant aux étudiants titulaires d'un Diplôme national supérieur de musicien (instrumentiste ou chanteur) ou d'un Diplôme national supérieur de comédien, ayant réussi l'audition, un cursus d'« interprète » de chansons ou un cursus de « musicien arrangeur-accompagnateur de chansons ». Le modèle de compétences (distribués en deux pôles : chanteur et musicien) s'élabore en conformité avec la mission du Hall, issu de l'évolution longue du Hall depuis 1990 ; il s'agit d'un modèle propre à cette para-institution, s'inscrivant dans une configuration de professionnalisation de la chanson contemporaine ordonnée autour du studio et, de façon généralisée depuis le début des années 1980, de la musique assistée par ordinateur (MAO), tout en incluant dans le champ des mondes possibles de la chanson d'autres configurations.

Ainsi, pour remplir sa mission de valorisation patrimoniale, Le Hall est-il passé d'une conception de la perte culturelle, issue d'une vision muséographique de la (des) culture(s) populaire(s) confrontée à l'aporie de « *La beauté du mort* »⁵⁴⁴, vite abandonnée, à une conception de la chanson comme objet digne de recevoir des attachements et à la recherche et la mise en place (à *l'invention*) de différentes saisies, notamment la représentation de spectacles et la formation de jeunes artistes apprenant à trouver les prises pertinentes et fonctionnelles sur elle. Cette évolution est passée par le renoncement à embrasser l'entière de l'objet, notamment par le biais de l'archive, trace métonymique

au CNSAD), un stage de deux semaines en fin d'année académique, « en milieu rural », destiné à la moitié des élèves de première année.

⁵⁴⁴ Cf. CERTEAU & al. 1970 : « La culture populaire existe-t-elle ailleurs que dans l'acte qui la supprime ? ». « La beauté du mort, le concept de culture populaire », in *Politique aujourd'hui*, décembre 1970, p. 3-23.

partielle⁵⁴⁵, pour une confrontation plus fertile, ouverte aux prises à faire sur l'objet⁵⁴⁶. Le modèle des compétences permettant cette activité s'élabore au fil des épreuves de spectacles, de transmission et de médiation culturelle organisées par Le Hall de la chanson.

⁵⁴⁵ Cf. *supra* : Partie I, Chapitre 2, Section A-a. (« Paroles et musique », p. 51 & *sq.*) ; Partie II, Chapitre 1, Section A-b. (« Les méandres de la patrimonialisation », p. 132 & *sq.*) et Partie II, Chapitre 2 «

Établir un musée » (Section B et Section C, p. 186 & *sq.*).

⁵⁴⁶ Cf. *infra* : Partie III, Chapitre 3 («

Les épreuves de l'interprétation : mise au point d'une économie de l'implémentation », p. 349 & *sq.*).

« À mon sens, un artiste tout au long de sa vie poursuit avec le public une conversation mystérieuse et ininterrompue. C'est à lui de sentir lorsqu'il a suffisamment exploité tel procédé, de telle manière de faire rire ; c'est à lui de deviner le moment où il lui est devenu nécessaire de changer de conversation. [...] C'est à lui de sentir lorsque le ton varie et change. »

Maurice CHEVALIER⁵⁴⁷

« Les artistes de théâtre se retranchent avec orgueil en leur attribution consacrée : un comédien se croirait déshonoré s'il chantait ; un chanteur se refuse à parler ; l'un et l'autre se sentiraient ravalé[s] au rang de danseur s'il exécutait un seul mouvement calculé. Les artistes de music-hall sont tous tenus, au contraire, de cumuler ces trois emplois. Ils accomplissent en eux cette union des arts du théâtre dont Wagner a rêvé toute sa vie et qu'il n'a pu atteindre, faute d'interprètes capables et de bonne volonté. »

Louis LALOY⁵⁴⁸

Partie III.

Le spectacle de la chanson

Ainsi, sur le chemin de la mise à objet de la chanson, après être passé par l'apport définitoire du patrimoine culturel immatériel (PCI) où se font jour les caractéristiques à la fois corporelles et éphémères de l'« intangibilité » de ces objets culturels, apparaît le problème vital, crucial, de la *saisie* de l'objet, des prises sur lui. Il s'agit d'étudier comment on donne des contours à l'objet – historiques, musicologiques, sociologiques –, approche

⁵⁴⁷ CHEVALIER [1946-1957] : [vol. 2] 38-39.

⁵⁴⁸ LALOY 1913 : 57, cité par CHEYRONNAUD (2013 : 180).

difficile car elle combine des points de vue complémentaires pour dessiner un profil. L'objet est saisi dans un corps-à-corps ; il faut donc adopter un point de vue pragmatique, élaborer une *pragmatique* de la chanson. L'objet vit dans son immédiateté articulatoire en mode de chant. Aussi pour exister doit-il d'abord être *levé* (du papier par exemple) : proféré en lecture, ou chanté ; il doit faire l'objet d'un travail d'*incarnation*. L'art d'incarnation correspond au moment performatif de la chanson : c'est la chanson *en mode de chant*, l'enregistrement en constituant un autre moment.

[...] la plupart des œuvres dans un musée sont étrangères au temps. À la différence d'une pièce de théâtre ou d'un concert, une peinture ou une sculpture est là tout entière à la fois. (GOODMAN 1996 : 108)

Cette plénitude d'existence rassemblée de l'objet d'art *autographique* est impossible aux arts *allographiques*⁵⁴⁹ irrémédiablement pris dans le temps, comme celui de la chanson. L'œuvre allographique ne peut vivre comme expérience *située* que dans un cadre constitué de temporalités (éphémères) et de spatialités. C'est à l'exploration de ces éléments qui permettent la levée de l'objet que mon approche mène à présent : ce qui le constitue ou l'institue (institution qui ne relève pas seulement de la patrimonialisation) comme *ce qui advient* :

On entendait donc ici par institution ces événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire – ou encore les événements qui déposent en moi un sens, non pas à titre de survivance et de résidu, mais comme appel à une suite, exigence d'un avenir. (MERLEAU-PONTY [1954-55] 2003 : 124)

L'objet chanson est envisagé ici dans la logique de l'« expérience », à chaque fois située, émergeant d'une *relation de spectacularité* (CHEYRONNAUD 2018 : 200-204), qui peut se définir du point de vue de l'instance engagée dans l'activité d'un *regarder*, incluant différentes opérations et conduites (focaliser, identifier, décrire, évaluer) ; bref, une conduite d'attentionnalité.

⁵⁴⁹ Si l'on suit en cette distinction GOODMAN et non GENETTE, Cf. *supra* : p. 219-220. Pour la distinction entre arts allographiques et arts autographiques, voir GOODMAN (1990 [1968]), ainsi que les précisions dans GOODMAN (1996 [1984] : 48-51).

Une relation devait donc s'instaurer entre l'instance d'un regardant et l'occurrence de manifestation. On se propose de l'appeler « relation de spectacularité » et de placer l'ensemble des opérations qui l'articule sous le terme d'« épreuve ».
(CHEYRONNAUD 2018 : 200)

Le concept socio-pragmatique d'épreuve s'inscrit dans la notion plus générale d'expérience, telle qu'on la trouve chez John DEWEY (2006 [1934]) :

On la définira [...] comme la rencontre entre un organisme et un environnement, dans la continuité de la voie initiée par John Dewey – plus précisément selon lui : l'ensemble des interactions entre un organisme et l'environnement dans lequel il s'engage, et le résultat objectif occasionné par celles-ci [...].
(PECQUEUX & ROUEFF (art.) 2009 : 15)

Il s'agit donc d'aborder l'objet chanson comme expérience musicale, non pas en tant qu'entité *en soi*, essentialisée, mais à *situer*, chaque fois. Pour ordonner le questionnement sur la chanson comme expérience musicale, on peut l'envisager sous trois perspectives (*ibid.* : 15-16) : (1) la pluralité des rôles qu'elle implique, (2) les actions situées (dans le temps et l'espace) qu'elle occasionne, (3) l'épreuve « qui passe entre producteur, auditeur et musique » qu'elle constitue à chaque fois. L'attention s'oriente sur la description des sites de tangibilité chansonniers, qui configurent des rôles, des coordonnées spatio-temporelles, des objets, des opérations.

[...] il nous faut diriger notre attention de la question « Qu'est-ce que l'art ? » vers la question « Quand y a-t-il art ? » [...].
(GOODMAN 1996 [1984] : 54)

L'art *allographique* (*i.e.* « se caractérisant par une coupure entre l'œuvre et ses instanciations », TORNATORE 2010b : 10) qu'est la chanson, voit dans la performance des œuvres en public leur *implémentation*, au sens que lui donne GOODMAN :

dans "implémentation", j'inclus tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner.
(GOODMAN 1990 [1968] : 55)

L'implémentation de chansons, condition d'existence de ces objets, s'insère dans un cadre constitué de temporalités (éphémères) et de spatialités qui fait vivre l'objet comme expérience située.

Dans les arts d'exécution (*performing arts*), les processus de réalisation (*execution*) et d'implémentation sont temporellement entrelacés ; car le premier fonctionnement d'une pièce se produit lorsqu'elle est jouée (*performed*) devant

un public. Ce qui signifie que la représentation d'une pièce devant un public (une question d'implémentation) ne réclame pas seulement une exécution, mais se produit durant l'exécution (*performance*) (une question de réalisation).

(GOODMAN 1996 [1984] : 56-57)

Pour tenter une pragmatique de la chanson, il convient de porter toute l'attention sur le moment de l'implémentation chantée de l'objet. À l'instar du théâtre, art allographique s'il en est, la chanson est en effet faite pour fonctionner : elle n'est que d'être implémentée. Certaines situations font exister l'objet en modalisation vocale parlée, en lecture : les réunions de sociétés chantantes (caveaux, puis goguettes) aux XVIII^e et XIX^e siècles permettaient souvent que l'auteur lise simplement son texte à voix haute. Mais qu'il soit édité sous forme de texte en vers renvoyant à un air désigné par l'étiquette d'un timbre (désigné par l'incipit de la chanson-référence ou par son titre) ou à un air noté en fin de recueil (dans le cas d'un petit livre de chansons de BÉRANGER dont la taille a été conçue pour tenir dans la poche) ou édité dans un recueil de partitions (par DUMERSAN par ex.⁵⁵⁰) destiné à tenir ouvert sur le pupitre d'un piano, dans un salon, à partir du moment où figure l'indication d'une musique, l'objet arraisonné de la sorte sous forme de publication se place dans un processus d'énonciation chantée. On peut poser l'hypothèse que son moment privilégié est bien celui de son exécution devant un auditoire : l'implémentation en modalisation vocale de chant constitue le moment-clé de l'objet chanson.

Cette épreuve, qui relève d'une configuration de spectacle, met en prise, aux prises, avec l'objet : l'énonciation est située – localisation spatio-temporelle – et passe par son appropriation corporelle à travers une mise en jeu, et même une mise en scène de la voix.

⁵⁵⁰ Cf. *supra* : p. 148 & sq.

Chapitre 1. La chanson comme petit théâtre de poche

Section A. Chanter une chanson, donner corps : les passages entre l'écrit et l'oral-musical

« Paroles et musique »⁵⁵¹ ne constituent qu'un moment, inerte, de l'objet chanson. Que serait le rythme (à la fois texte et musique) d'une chanson, par exemple, en dehors de la performance ?

Le rythme pris en lui-même est une abstraction injustifiée. Le rythme n'est pas isolable ; on ne doit pas non plus l'hypostasier. Le rythme est un x qui ne se charge de sens qu'en interaction avec une attitude mentale donnée et donc – même si ce n'est qu'indirectement – avec une langue. En dehors d'un tel contexte, il ne contient aucun sens. Le rythme n'est rien *en soi*. (GEORGIADIS 1967 : 243)⁵⁵²

Thrasybulos GEORGIADIS évoque ici le rythme en poésie, mais son constat semble encore plus vrai pour la chanson : il n'est de rythme que réalisé, effectué. La scansion d'un texte de chanson selon le déroulé rythmique de sa mélodie (sans parler de la rythmique de son éventuel accompagnement instrumental) est un phénomène vibratoire complexe *produit et perçu*.

Analysant le passage de l'oral à l'écrit (dans le cas de transcriptions d'entretiens), Roland BARTHES note la perte des morceaux phatiques de l'interaction en face-à-face, ces « interpellations vides de sens » :

très modestes, ces mots, ces expressions ont pourtant quelque chose de discrètement dramatique : ce sont des appels, des modulations – dirais-je, pensant aux oiseaux : des chants ? – à travers lesquels un corps cherche un autre corps. [...]

⁵⁵¹ Cf. *supra* : Partie I, Chapitre 2, p. 50 & sq.

⁵⁵² (Je traduis) „Rhythmus [...] für sich genommen ist eine unberechtigte Abstraktion. Der Rhythmus ist nicht isolierbar; man darf ihn auch nicht hypostasieren. Rhythmus ist ein x, das erst in Wechselwirkung mit einer bestimmten geistigen Haltung, also — sei es auch nur mittelbar — mit einer Sprache, Sinn erhält. Außerhalb eines solchen Zusammenhangs erschließt er uns keinen Sinn. Der Rhythmus ist — für sich — nichts.“

On le comprend [...], ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps – du moins ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte d'accrocher l'autre (voire au sens prostitutif du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire. (BARTHES 1974 : 11)

Chanter entretient un rapport de parenté, voire de continuité, avec la série *dire-proférer-déclamer-psalmodier*. Pour rester dans le cadre du domaine français, sans bien sûr ignorer qu'il se trouve en continuité avec d'autres contextes – francophone, européen, « occidental », mondial –, voyons ce qu'il advient de la paire apparemment scripturale *paroles-musique* quand on considère la performance *chanter* au Moyen-Âge en contexte profane (surtout la période IX^e-XIII^e s).

En performance, le texte prononcé constitue, de façon première, un signal sonore, actif comme tel, et n'est message articulé que de façon seconde. D'où pour le médiéviste, une aporie critique, puisqu'il ne peut saisir *in situ* la performance. Pourtant, cette impossibilité ne justifie en rien la négligence avec laquelle on tend à mettre entre parenthèses, sinon, avec superbe, à ignorer le problème. Il n'est pas, tant s'en faut, inconcevable de reconstituer [...] les facteurs de l'opération performancielle (temps, lieu, circonstances, contexte historique, acteurs) et de percevoir, au moins globalement, la nature des valeurs investies – dont celles que véhicule ou produit le texte. (ZUMTHOR 1987 : 294)

Car l'œuvre – ou « l'œuvre plénière »⁵⁵³ – n'est pas constituée du seul texte « littéraire », écrit, qui s'est conservé jusqu'à nous, mais se définit comme « ce qui est poétiquement communiqué, ici et maintenant : texte, sonorités, rythmes, éléments visuels ; le terme embrasse la totalité des facteurs de la performance ». Le « poème », lui, se définit comme : « le texte (et, le cas échéant, la mélodie) de l'œuvre, sans considération des autres facteurs de la performance » (*Ibid.* : 246).

Ici, la distinction entre poème parlé et poème chanté est d'une moindre pertinence⁵⁵⁴ que la question du régime des textes considérés : l'oralité. Il s'agit d'ailleurs pour ces chansons profanes d'un régime d'oralité mixte, c'est-à-dire une oralité qui « coexiste[...], au sein du groupe social, avec l'écriture », dont l'influence « demeure externe, partielle et retardée »

⁵⁵³ Titre-même de l'avant-dernier chapitre de ZUMTHOR (1987).

⁵⁵⁴ Cf. *Ibid.* : 205. « Où passe, dans cette pratique, la frontière entre chant et non-chant ? Frontière mouvante, qu'il importe peu de délimiter. »

(*Ibid.* : 18-19), qui en fait un objet très différent de ceux de la poésie en régime scriptural. Il faut donc aborder ces traces écrites en s'efforçant d'oublier cinq siècles de pensée façonnée par l'écriture. On retrouve ici la perspective construite par Marcel Jousse :

LE PÉCHÉ ORIGINEL, ET CAPITAL, DE NOTRE CIVILISATION DE STYLE ÉCRIT, est de se croire la Civilisation par excellence, LA Civilisation unique. Tout ce qui ne "rentre" pas dans sa page d'écriture est, pour elle, inexistant. [...] Au lieu de rétrécir notre champ d'observation sur la lettre "morte" des textes, nous avons apporté une méthodologie qui est d'abord, et surtout, la prise de conscience d'un outil "vivant" : le GESTE HUMAIN.

(JOUSSE 1974 [1955] : 33, dès l'« Introduction »)

Ce régime de l'écrit nous fait méconnaître la façon que ces chansons avaient de signifier dans leur milieu d'existence d'émergence : que le texte « soit reçu par lecture individuelle directe, ou par audition et spectacle, modifie profondément son effet sur le récepteur, donc sa signification. » (ZUMTHOR 1987 : 24). En effet,

Tout texte médiéval est "oralisant"

(*Ibid.* : 214)

Un certain nombre d'éléments, décisifs au moment de la performance *hic et nunc*, sont absents du texte ou y sont seulement référés par son fonctionnement déictique, difficile à décoder à partir de la seule trace écrite.

Il s'agit pour nous de tenter de percevoir le texte concrètement réalisé par et dans une production sonore : expression et illocution ensemble, au sein d'une situation transitoire et unique. L'information se transmet ainsi dans un champ déictique particulier, jamais exactement reproductible, et selon des conditions variables dépendant du nombre et de la qualité des éléments non linguistiques en jeu.

(*Ibid.* : 245)

Le premier élément, c'est la voix du performeur. Cette voix est la condition *sine qua non* de la vie du texte : chanter, par le chant ou la cantillation⁵⁵⁵, permet seul à l'œuvre d'*avoir lieu*, par la tension qu'il introduit dans l'action vocale l'*artifice* » musical : rythme, hauteur, intensité du son.

la *canço* est un acte physiologique, moment concret où la voix « éveille la forme »⁵⁵⁶. Généralement transmise (l'état des transcriptions le donne à penser) par voie orale, ainsi liée à la coutume de l'improvisation, la mélodie fait de la

⁵⁵⁵ Mode d'effectuation de la lecture publique des romans, comparable « au chant, dont elle est pourtant distincte » (*Ibid.* : 207).

⁵⁵⁶ Expression empruntée à LE VOT (1982 : 70).

canço, de la *chanson*, du *liet*, une *Gestalt*, attendue comme telle, reçue pour telle, par un public doué d'une extrême sensibilité d'ouïe et d'une capacité, pour nous à peine imaginable, d'éprouver les formes sonores. (*Ibid.* : 206)

L'analyse narratologique, qui tend à voir dans le « je » d'un texte (par exemple dans le *Tristan* de Thomas, qui foisonne d'interventions dialogiques) la désignation d'un narrateur intratextuel, jouant un rôle dans le récit, n'est pas pertinente dans le cas des poèmes vocaux (en régime d'oralité mixte) du Moyen-Âge :

la question de la vocalité se pose à un autre niveau, exigeant que soit brisé le cercle de l'intratextualité. La mise en relation syntaxique d'un *je* et d'un *vous* [...] transfère l'ensemble du discours dans le registre des échanges interpersonnels. Ce que l'on sait par ailleurs des modes de communication prédominants dans la société médiévale interdit de tenir pour purement rhétorique cet effet. [...] Le référent propre de *je*, c'est ici, au-delà et en deçà d'un « rôle », une voix. [...] Interpeller l'auditoire, c'est une des règles du jeu performantiel. (*Ibid.* : 250-251)

La fonction déictique des pronoms de la première et de la deuxième personnes, renvoie très directement à la situation d'énonciation réelle de la performance en cours et excède beaucoup leur rôle dans le fonctionnement narratif du texte. Car la chanson n'échappe pas à cette caractéristique des échanges humains relevée par Walter J. ONG :

La communication humaine n'est jamais unilatérale. Non seulement elle appelle toujours une réponse, mais elle est en outre façonnée dans sa forme et son contenu par l'anticipation de celle-ci. (ONG 2014 : 194)

C'est la voix du jongleur performant le texte en mode de chant qui parachève l'œuvre, lui donne sa complétude en l'actualisant *en acte*, dans une interlocution *dialogique*⁵⁵⁷ :

Une personne s'ex-pose [...] dans les vers qu'une voix chante. Je la reçois, j'adhère à ce discours, à la fois présence et savoir. L'œuvre performée est ainsi dialogue, même si, le plus souvent, un seul des participants a la parole : dialogue sans dominant ni dominé, échange libre. [...] Dès qu'elle excède quelques instants, la communication orale ne peut être pur monologue : elle requiert impérieusement un interlocuteur, même réduit à un rôle silencieux. C'est pourquoi le verbe poétique exige la chaleur du contact ; et les dons de socialité, l'affectivité rayonnante, le talent de déridier ou d'émouvoir [...] firent partie intégrante d'un art et fondèrent plus d'une réputation [...]. Mais c'est aussi pourquoi l'auditeur-spectateur est en quelque manière coauteur de l'œuvre ». (ZUMTHOR 1987 : 248-249)

⁵⁵⁷ Au sens de BAKHTINE [TODOROV (éd.)] (1981), relevé par PECQUEUX (2009 [2008] : 3-4) (*cf. infra* p. 394).

Cette interlocution particulière propre à la communication de la chanson, dans le contexte du Moyen-Âge en France et en Europe, implique la totalité du corps des interlocuteurs. Celui qui chante déploie un comportement corporel global – que les auteurs médiévaux nomment « *gestus* » – qui inclut : « rire, larmes, "pâmoisons", [...] comportement [qui] constituait un facteur nécessaire de la performance poétique » (*Ibid.* : 272). Il s'agit bien du « dynamisme complexe *verbomoteur* » de JOUSSE (1924), liant indissociablement geste et parole pour constituer l'expressivité entraînant la totalité du corps des participants. Car c'est ensemble que geste(s) et voix (réunis dans un *cantus gestualis*) contribuent à « fixer » (ZUMTHOR 1987 : 274) le sens du texte, durant le temps et sur le lieu de la performance. L'engagement du corps va jusqu'à la danse, soit en intermèdes dans le cas de récits longs, soit simplement portée par des chansons dont la raison d'être est de faire danser :

du IX^e au XIV^e siècle, la documentation dont nous disposons atteste une diffusion continue des pratiques chorégraphiques, leur diversification, l'envahissement de toute existence publique et privée par la danse. (*Ibid.* : 277)⁵⁵⁸

Ainsi, poème (texte et mélodie), corps (voix et gestuelle) des interprètes (performeurs), corps (entendant, voyant, sentant, bougeant, touchant parfois) des auditeurs-spectateurs, lieu-espace, présence ou non d'instrumentistes et/ou de danseurs en plus du *joculator* et de l'auditoire, tout cet ensemble constitue un agencement singulier, propre à une performance donnée et en définissant une *situation* singulière « de communication », agencement lui-même pris dans un « *milieu* » (*Ibid.* : 142). Les performances de poésie vocale s'insèrent dans le continuum temporel social :

- Le *cantus gestualis* a sa place marquée dans le temps social : il s'élève durant les heures de vacance et de repos qui interrompent le travail, c'est-à-dire dans les conditions les plus propres à une audition claire et à une écoute attentive : il remplit alors le champ de l'imaginaire et y polarise les impressions, les sentiments, les pensées ;
- le volume et la durée du chant dépendent, à chaque audition, de circonstances auxquelles le chanteur adapte son discours [qui] implique donc le même type de comportement que toute communication interpersonnelle ;
- le lieu et le moyen de cette action complexe, c'est la voix du chanteur dans la matérialité de son ampleur et de son registre. (*Ibid.* : 175)

⁵⁵⁸ Cf. FARAL 1910 : 90-92.

Ainsi la voix qui chante est-elle au centre d'agencements toujours singuliers, principal agent de signification d'un texte et élément en prise avec toute une configuration concrète et sociale, faite d'une disposition spatiale, d'un cadre temporel (la durée de la performance, mais aussi son insertion dans le temps social), d'acteurs divers (interprètes, parfois musiciens, parfois danseuses et danseurs, auditeurs-spectateurs parmi lesquels certains peuvent payer la prestation) pris dans des rapports sociaux, au confluent de codes divers (écrits, musicaux, vocaux et mimiques – soupirs, rires, pleurs –, gestuels, chorégraphiques, vestimentaires) et au milieu d'un champ de forces intentionnelles (visées de plaisir, de transmettre/recevoir un message informatif voire un enseignement, souci de gagner et de conserver l'attention de l'auditoire, enjeu économique – de nombreux textes comportent une allusion, en cours de récit, à la pratique de la quête, etc.). La voix, en sa maîtrise, fait l'objet d'une attention particulière :

Dès le XII^e siècle, le chant et le jeu de quelque instrument firent partie de l'éducation des jeunes nobles, ou du moins de l'idéal que l'on s'en formait [...] Au XIII^e siècle, l'ordre franciscain, voué à la prédication populaire, ouvrit plusieurs écoles de chant liturgique. (*Ibid.* : 207-208)

Écoles où l'on apprend à « moduler avec art et douceur »⁵⁵⁹.

Section B. L'ars canendi⁵⁶⁰ religieux au XVII^e et au XVIII^e siècle.

Le XVII^e siècle français se préoccupe aussi beaucoup de la voix, y compris dans sa dimension chantante, en ce qu'elle a partie liée avec la prière, c'est-à-dire dans la relation de communication des hommes avec Dieu.

Un des grands enjeux de l'acte de chanter, dans la perspective chrétienne catholique (dans le cadre de l'Église et du culte), réside dans son appariement à l'esprit et au cœur :

⁵⁵⁹ « artificiose ac dulciter modulari » (Cf. DA SIGNA Boncompagno, *Rhetorica Novella*).

⁵⁶⁰ « Art de chanter », du latin *cano* : « chanter ».

Concilier la profération de bouche avec l'exercice de l'intelligence et le mouvement du cœur (ore, corde et mente), constitue une très ancienne recommandation dans la pratique du culte chrétien et, en particulier, de l'office monastique. [Elle est] Reprise par la règle de saint Benoît sous forme d'aphorisme : « Mens nostra concordet voci nostræ ». (BRULIN 1998 : 1)⁵⁶¹

C'est toute la recherche de la « vox congruens sancta religione » (HAMELINE 1998 : v), la voix *adaptée* à la sainte religion, qui traverse ce siècle durant lequel *chanter* renvoie à la prière, à la fois chant (texte et rythme, mélodie ou musique), psalmodie, lecture ou improvisation proférée ou silencieuse, et acte de communication (« verticale » avec le divin, mais aussi avec un supérieur spirituel, et « horizontale » avec un collectif – famille, communauté, société).

Le Concile de Trente, lors de deux sessions tenues en juillet et en septembre 1563, affirma le lien de nature unissant le sacerdoce au chant d'église : une révolution esthétique concernant l'usage de la voix humaine put alors s'accomplir. (SALAZAR 1995 : 221)

Travaillé par les conflits et tensions religieux entre les différents courants chrétiens, le XVII^e siècle est traversé par un questionnement très foisonnant sur la voix dans les actes de religions, et notamment sur les qualités de la voix la plus adéquate aux actes de la prière et de la prédication. En France, dignitaires de l'Église, théologiens, abbés, mères supérieures, moines, sœurs, prêtres, penseurs, auteurs et autrices spirituels, auteurs de traités de rhétorique ou de chant, maîtres de musique, dévots et dévotes, regroupés en différents ordres religieux, différents courants (Port-Royal, quiétisme, etc.), s'affrontent, se répondent, se corrigent ou s'épaulent dans leur quête de l'art de bien chanter et/ou de bien prier. L'enquête sur le *chanter* en ses situations concrètes et dans ses caractéristiques pratiques apparaît plus ardue encore que pour le Moyen-Âge, tant se mêlent en ce siècle considérations théoriques et élaborations théologico-philosophiques prescriptives (BRULIN

⁵⁶¹ Règle de saint Benoît, c. 19, 7. Le passage complet est énoncé ainsi : « Ideo semper memores simus quod ait Propheta : Servite Domino in timore. Et iterum : Psallite sapienter. Et : In conspectu angelorum psallam tibi. Ergo consideremus qualiter oporteat nos in conspectu divinitatis et angelorum esse et sic stemus ad psallendum ut mens nostra concordet voci nostræ » / Aussi souvenons-nous toujours de ce que dit le Prophète : "Servez le Seigneur dans la crainte". Et encore : "Psalmodiez avec sagesse". Et : "Sous le regard des anges je te chanterai des psaumes." Considérons donc comment il convient d'être sous le regard de la divinité et de ses anges, et tenons-nous dans la psalmodie de telle façon que notre esprit soit en accord avec notre voix. (Je traduis).

1998 : 73)⁵⁶². Examiner ou même inventorier tous les terrains de questionnement et d'affrontement en cette matière serait une entreprise qui excéderait beaucoup le cadre de la présente recherche ; cela constitue un champ de recherche en soi, au croisement de l'histoire, de la musicologie, de la théologie et de la philosophie. Mais il semble utile ici d'identifier les principaux points de dispute qui ont passionné et divisé les contemporains de cet âge classique pénétré de religion, concernant la question du *chanter* comme acte, activité ou action – en prière, sermon, prédication –, dans l'intimité du lien à soi-même, dans le lien au collectif et dans le lien supposé à Dieu. À chaque fois, un système dynamique d'injonctions, plus ou moins légitimées par les textes sacrés, par les écrits des Pères de l'Église et de théologiens, mais aussi par les textes des auteurs antiques (notamment PLATON et ARISTOTE), oriente les questionnements et appuie les solutions apportées dans cette recherche d'un *ethos* vocal approprié à la religion, au dogme comme au culte.

a. La prière vocale

Premier questionnement, premières divisions : comment communiquer avec Dieu ?

Oraison vocale *versus* oraison mentale ?

la longue querelle sur les « états d'oraison » qui traverse le xvii^e siècle possède cet attrait de poser la question de la voix poétique. Car [...] la psalmodie ou la récitation du *Pater* s'ouvre directement sur la prière : la poésie inspirée est une voie de l'oraison. (SALAZAR 1995 : 251)

Le *Catéchisme du Concile de Trente*, qui connaît une belle diffusion dans de nombreux diocèses tout au long du xvii^e siècle et se verra traduit en français et réédité plusieurs fois, définit d'où vient la prière et ce qu'est « prier » :

le Père céleste cherche des adorateurs qui l'adorent en esprit et en vérité.
Or, c'est prier en esprit et en vérité que de prier de toute l'affection et de toute l'ardeur de son cœur. Et quoique l'on puisse joindre la prière vocale à cette prière qui est toute intérieure et spirituelle, c'est néanmoins avec beaucoup de justice qu'on donne la préférence à celle-ci, puisque Dieu qui pénètre les pensées les

⁵⁶² « Au xvii^e siècle en France, nombre d'écrits spirituels et de traités de la prière se situent dans un courant général de ce qu'on pourrait appeler "mentalisation de la religion". Ce courant apparaît comme un fait de société appuyé par le cartésianisme et le rationalisme croissants soutenant le primat de la pensée. »

plus secrètes du cœur, l'exauce volontiers, quoiqu'elle ne passe pas jusques aux paroles. (CONCILE TRENTE 1677 [1566] : 563-564)⁵⁶³

Prière vocale et prière intérieure silencieuse ne sont pas forcément en rapport d'exclusion :

L'oraison vocale, outre la mentale qu'elle comprend, enferme aussi la prononciation extérieure de ce que l'on dit l'esprit.

(NICOLE 1741 [1695] : 353 [c. 14])

Car toutes les vraies oraisons sont mentales. Oraisons mentale et vocale forment deux ensembles intéressants. Dans la conception jésuitique, cette dualité de l'oraison semble être l'écho d'une autre :

la *loquutio* [parole de Dieu] touche l'homme fait de chair de deux manières, par les oreilles, et elle est alors une *uox*, et par l'âme, elle est *energia*. La parole divine est donc aussi double que l'est la nature humaine. [...] La parole divine change le corps et forme l'âme. (SALAZAR 1995 : 261)⁵⁶⁴

Ainsi, le débat ira rarement jusqu'à prescrire d'exclure totalement l'une des deux pratiques oratoires au profit de l'autre, il porte sur les rôles attribués à l'une et à l'autre, en fonction d'une hiérarchie de valeur entre elles. Le courant quiétiste⁵⁶⁵ prône la prière silencieuse qui permet les expériences spirituelles de « l'oraison passive », de « l'oraison infuse », de « l'oraison de quiétude », de « la contemplation très épurée », ainsi que celle du « silence intérieur où Dieu parle » (BERNIÈRES DE L. : 1680)⁵⁶⁶.

Puisque la finalité est d'instaurer en soi le silence pour entendre la voix de Dieu,

toute prière vocale, intérieurement ou extérieurement, comporte un élément de "distraction" (BRULIN 1998 : 131)

⁵⁶³ Le passage, cité par Monique BRULIN (1998 : 15) est une traduction de : « Nam cælestis Pater tales quaerit, qui adorent eum in spiritu, et veritate./ Orat autem eo modo, qui intimum ac fragrans animi studium adhibet, a qua spirituali precandi ratione vocalem non excludimus : verum tamen principatum jure tribuendum ducimus illi , quæ a vehementi animo profiscitur, obsecrationi : quam Deus, cui patent occultæ hominum cogitationes, audit, etiam si non ore proferatur. » (CONCILII TRIDENTI 1566 : 304).

⁵⁶⁴Référence à la théorie du théologien jésuite néerlandais Maximilien van der Sandt (qui a enseigné en Allemagne) (cf. SANDT [SANDÆUS] 1627).

⁵⁶⁵ Le nom de ce mouvement est issu du *quies* latin : « repos », « calme », mais aussi « silence » (GAFFIOT 1934 : 1300).

⁵⁶⁶ Expressions employées dans les titres de chapitres.

Des trois manières de prier (*vocalement, mentalement, en pur esprit*), Catherine de BAR [Mère Mectilde]⁵⁶⁷ privilégie la troisième :

La troisième se fait en pur esprit, tout remis et absorbé en Dieu. Ou quelquefois, par une œillade amoureuse, ou simple élévation à Jésus Christ ; ou un simple souvenir des misères qu'on nous a recommandées ; ou en simple foi, se contentant que le bon plaisir de Dieu soit accompli en tout le monde, et particulièrement sur le sujet pour lequel on vous fait prier.⁵⁶⁸ (BAR 1989 : 184)

Cette conception de la prière « en pur esprit » renvoie assez clairement à l'énigme augustinienne d'un verbe intérieur préverbal (AUGUSTIN 1991 [400-416] : [2^e série, vol. 15]) :

Saint Augustin avait tenté d'apporter des éléments de réponse en distinguant [...] le verbe qui se rend accessible par l'expérience de l'ouïe, du son, même en pensée, du verbe qui offre une certaine similitude avec le Verbe de Dieu. C'est ce qu'il nomme l'« énigme » du verbe mental⁵⁶⁹, caché dans la profondeur de la mémoire. En assumant le sensible, ce verbum se fait voix, mais il ne s'absorbe pas, ne se consume pas dans le sensible. Il comporte toujours une part qui n'a pas encore pris forme. (BRULIN 1998 : 94)

D'autres, à l'opposé de la conception quêtiste, défendent l'idée que la musique vocale élève l'âme :

On quitte entièrement la diversité pour embrasser l'unité divine, à laquelle aspirait le Prophète Royal, lorsqu'il chantoit ces paroles, *Satiabor cum apparuerit gloria tua*. (MERSENNE 1985 [1634] : 15)⁵⁷⁰

C'est le chant à l'unisson, c'est-à-dire le plain-chant, « méditation du vray plaisir », qui a ce pouvoir de repousser la confusion du monde et de célébrer l'ordre divin. « L'unisson est nourriture, le miel et le lait du Verbe divin » (SALAZAR 1995 : 160).

⁵⁶⁷ L'une des fondatrices des Bénédictines du Saint-Sacrement (et leur prieure), proche du quêtisme.

⁵⁶⁸ Dans une des lettres de Mère Mectilde [Catherine de BAR] à Marie de la Guesle de Châteaueux, mécène qui avait rendu possible la fondation de la communauté en mars 1654 (passage cité par BRULIN 1998 : 131).

⁵⁶⁹ *Ibid.* : [vol 16] 26.

⁵⁷⁰ La citation en latin est extraite de la fin du *Psaume 17* (dans la version de la *Vulgate*), attribué à David, littéralement : « Je serai satisfait quand apparaîtra ta gloire ».

b. Voix chantée *versus* voix parlée.

Concernant l'*ars pronuntiandi* de l'oraison, une certaine méfiance à l'égard du chant parcourt le siècle : si son utilité pour mobiliser l'attention et la ferveur des fidèles est admise et parfois mise en avant (DUGUET 1715 [1705-1707] : 202), pendant l'office notamment, l'appartenance du « chanter » à la sphère corporelle, à la matière, le fait apparaître comme propre à détourner du spirituel. Plusieurs conceptions s'opposent. Les tenants de l'adéquation entre les choix vocaux de prononciation et les objets et passions contenus dans le discours exaltent les possibilités expressives de la voix, parlée comme chantée. On publie des traités de prononciation répertoriant, notamment sous forme de tableaux synoptiques, les différentes variables vocales : selon la qualité (*mollis, lenis, aspera, flexilis*⁵⁷¹) et la quantité (*magna, firma, acuta, gravis, sedata, remissa*⁵⁷²...) (ALVARADO 1600⁵⁷³). La Compagnie des Jésuites, en revanche⁵⁷⁴, durant le premier quart du XVII^e siècle, rejette la voix chantée, dans l'oraison comme dans la prédication :

il s'agit, par l'inflexion, de provoquer les passions et non plus de les représenter. Cela explique pourquoi, à parité de voix, l'orateur doit se maintenir dans la « prononciation familière » [...] : *cantus in concione absurdus*, sentence sans appel de Reggio, le chant dans l'euphonie du discours est une absurdité : il rend l'auditeur sourd aux passions qu'on doit lui faire ressentir, il « abasourdit ».

(SALAZAR 1995 : 106)⁵⁷⁵

D'autres enfin (BACILLY 1679 [1668-1671]⁵⁷⁶ ; MÉNESTRIER 1681⁵⁷⁷) affirment la supériorité du chant dans l'expression de la foi comme dans l'exaltation du mystère du Verbe (SALAZAR

⁵⁷¹ Respectivement : « douce », « modérée », « rauque », « souple ».

⁵⁷² Respectivement : « forte », « solide », « aiguë », « grave », « calme », « relâchée ».

⁵⁷³ Pour faciliter l'apprentissage de l'art de bien exprimer les passions, ALVARADO recense en tout vingt variations sur une véritable tablature vocale des passions suivant la théorie des appétits (concupiscible et irascible) de la *Somme théologique – Les passions de l'âme* de Thomas D'AQUIN.

⁵⁷⁴ Pour le moins cinq de ses Pères : Carlo REGGIO, Nicolas CAUSSIN, le Père de CRESSOLES, André VALLADIER, Pierre d'AULBEROCHE.

⁵⁷⁵ Cf. REGGIO 1613.

⁵⁷⁶ Bénigne de BACILLY (1621-1690) publia des airs spirituels, mais aussi des chansons à boire et à danser, ainsi que des ouvrages théoriques. À un siècle de distance, il renoue avec l'esprit du Concile de Trente, dont Robert Bellarmine, qui dirige la Congrégation des Rites (instaurée par Sixte-Quint en 1588), sera un zélé continuateur jusqu'à sa mort en 1621.

⁵⁷⁷ « Il y a plusieurs personnes qui [...] ont des oreilles pour entendre le chant, & comme ils ont d'ailleurs l'âme pesante, [...] ils entendent les Concerts les plus sçavans, comme ils entendent le chant de plusieurs oiseaux [...] qui n'a rien de concerté. [...] [L]a Musique recitative qui accompagne de beaux Vers, & des sentimens bien

1995 : 177). Le chant est ainsi supérieur à la parole (qui parle à l'entendement) et à la musique instrumentale (qui parle à l'ouïe) à la fois, car il parle, par la médiation de l'ouïe, à l'âme. Ainsi, le chant des *Psaumes* produit un effet libérateur, à la fois du mouvement (du cœur) et des significations (pour l'intellect), en tant que *medium* de communication, pour qui chante comme pour qui écoute (destinataires célestes comme terrestres) :

Cette connivence secrète que saint Augustin observait entre le monde et les sons musicaux, et ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, se trouve activée de deux manières : dans l'acte d'émission vocale, de production du chant, et dans l'acte de réception. Marin Mersenne⁵⁷⁸, au début du XVII^e siècle, décrit en termes de « transport » ce qui est opéré par le chant et la musique à un double niveau : d'une part du chantre aux auditeurs, et, par l'intermédiaire de ceux-ci, du chantre aux Bienheureux et créatures célestes. (BRULIN 1998 : 333-334)

Mais chanter n'est pas « vieller » : l'art français s'oppose ici à l'art italien :

j'ose dire que ces gens à belles voix qui sont toujours en estat de chanter à toutes les heures du jour, & pour ainsi dire en dormant, le chant est bien fade & peu animé, & ne fait qu'ennuyer à la longue pour la pluralité des airs qui paraissent tous la mesme chose faute d'expression qui en fait la variété ; & lorsqu'ils croient avoir charmé les assistants, & que par une presumption ridicule ils se levent de leur siege en disant ces belles paroles, voila ce qui s'appelle chanter, on pourroit leur dire avec justice, voila ce qui s'appelle vieller.

(BACILLY 1679 [1668] : « Épitre », non paginée)

Contre le « faux goût » de l'opéra où les voix se prennent pour des luths, l'art français du chant, qui met la diction et l'expression au-dessus de l'exécution musicale, équivalent de l'art épistolaire dans le domaine du chant, se pose comme un art de la simplicité où peuvent s'épanouir amitié et connivence (CHÂTEAUNEUF 1725 : 103-104)⁵⁷⁹.

Certains pourtant préfèrent le modèle vocal italien, qui brille par la représentation des passions, des *affetti*, si puissante « que l'on jugeroit quasi qu'ils sont touchez des mesmes affections qu'ils representent en chantant » (MERSENNE 1963 [1636] : 356)⁵⁸⁰, là où les

passionnez, & qui sçait prendre tous les tours & toutes les flexions, capables d'exprimer ces sentimens, passe de l'oreille dans l'ame, & c'est en cela que consiste l'excellence de la Musique dramatique. » (MÉNESTRIER 1681 : 103)

⁵⁷⁸ Père minime, farouche contre-réformiste et mathématicien, qui mena des recherches sur les nombres premiers, puis en acoustique et entreprendra tardivement de traduire Galilée et de diffuser ses découvertes.

⁵⁷⁹ Cité par SALAZAR (1995 : 179).

⁵⁸⁰ Cité par SALAZAR (1995 : 63).

chanteurs français, qui recherchent la douceur et le charme, finissent par manquer d'« énergie ».

Cette querelle des Italiens et des Français, mais « en ce qui regarde la musique et les opéras » (RAGUENET 1976 [1702-1705])⁵⁸¹, resurgit à l'orée du XVIII^e siècle : Jean-Laurent LE CERF DE LA VIÉVILLE défend le chant français, son motet, la simplicité de sa psalmodie et de son chant choral – un art où l'on retrouve la simplicité et l'intimité de la conversation, « culture orale » opposée à la « culture vocale » des Italiens (ou du moins perçue comme telle par les Français), « orientée vers le chant et ses raffinements » (SALAZAR 1995 : 208-209), contre un RAGUENET⁵⁸², admirateur inconditionnel du style vocal virtuose des castrats italiens. Toucher le cœur devient un impératif de l'*ars pronuntiandi* religieux.

En résumé, le XVII^e siècle fait du cœur l'élément central de la personnalité ; tout ce qui ne relève pas de la pure intelligence est de son domaine et il enveloppe même des éléments intellectuels [...] Une anthropologie où sensibilité s'oppose à intelligence tend à réduire le cœur à la sensibilité et à l'opposer purement et simplement à l'esprit. (LE BRUN 1972 : 200-212)⁵⁸³

En devenant le centre des préoccupations religieuses et esthétiques de l'âge classique-baroque, le *cœur* voit son champ sémantique se dilater et ses contours se brouiller. Siègne de la sensibilité, il accueille deux sentiments-émotions d'une grande importance : les passions (souffrances paradoxales, porteuses de béatitude dans le rapprochement avec celles du Christ) et la joie, gaîté innocente et spontanée (sentiment anticipé du salut). Il possède un versant actif, moteur : à la fois organe de la volonté⁵⁸⁴, de la bonté et de la charité, il pousse l'être humain à *agir* pour le bien. Son versant passif est aussi très étendu : agglomérant tout ce qui dans la psyché n'est pas l'esprit, le terme « cœur » en vient à désigner aussi bien l'âme (siège des sentiments et des émotions), que le centre où convergent les informations des sens (siège des sensations). Mais cette grande surface

⁵⁸¹ Le titre de son ouvrage : « Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. ».

⁵⁸² François RAGUENET, abbé français admirant la synthèse italienne de la musique profane et de la musique sacrée.

⁵⁸³ Cité par BRULIN (1998 : 83).

⁵⁸⁴ Cf. le terme « courage ».

sémantique aux contours flous va faire du signifiant « cœur » un mot-écran plastique se pliant aux raisonnements et aux argumentations les plus contradictoires.

Claude PERRAULT⁵⁸⁵, qui déclare admirer dans la musique antique son souci de « toucher le cœur & [...] contenter le sens », ce qui la porterait à chercher la perfection en même temps qu'elle savait toucher « la multitude », défend une doctrine vocale où prime le *naturel* : « la beauté d'un chant simple » destiné à ceux « qui n'ont que des oreilles pour juger de la netteté & de la justesse de la voix, & qu'un cœur pour aymer la gayté de la cadence » (PERRAULT 1680 : 388-393). Accorder le cœur et les sens, dans un art profane qui se méfie de la sécheresse d'un art par trop savant. Commençons par une conception de la réception du phénomène *chant* qui rassemble sentiments et sensations au lieu de les dissocier.

À l'opposé, le plaisir des sens apparaît à certains incompatible avec l'objectif d'atteindre le cœur par le chant (BOUDON⁵⁸⁶ 1822 [1752 ; ?] ; LA VIÉVILLE 1705-1706 ; BOSSUET 1694).

Saint Augustin met en doute s'il faut laisser dans les églises un chant harmonieux, ou s'il vaut mieux s'attacher à la sévère discipline de Saint Athanase et de l'Église d'Alexandrie, dont la gravité souffrait à peine dans le chant ou plutôt dans la récitation des psaumes, de faibles inflexions, tant on craignait dans l'Église de laisser affaiblir la vigueur de l'âme par la douceur du chant. [...] [J]e me plains qu'on ait si fort oublié ces saintes délicatesses des Pères et que l'on pousse si loin des délices de la musique, que loin de les craindre dans les cantiques de Sion, on cherche à se délecter de celles dont Babylone anime les siens.

(BOSSUET 1694 : 76-77)⁵⁸⁷

Si les attraits du chant apparaissent si périlleux, c'est que la voix humaine peut avoir un charme qui lui confère un pouvoir de séduction quel que soit le contenu du discours qu'elle chante. La notion de charme bascule au XVII^e siècle (DUMONCEAUX 1975 : 116-117) : au début du siècle, le mot désigne, *au propre*, des actes de sorcellerie concrets, employé *au figuré*, des entreprises fallacieuses, des manipulations mensongères, des tactiques d'ensorceleurs

⁵⁸⁵ (1613-1688) Médecin et architecte qui défendit le parti des Modernes aux côtés de son frère Charles PERRAULT dans la fameuse « querelle des Anciens et des Modernes ».

⁵⁸⁶ Henry-Marie Boudon (1624-1702), archidiacre d'Évreux, se méfie du plaisir sensuel que provoque le chant pendant l'office des Ténèbres (pendant la Semaine Sainte) : « La satisfaction du plaisir des oreilles l'emportera donc par-dessus toute la considération que l'on doit avoir pour un Dieu, et pour l'excès de son amour envers nous. »

⁵⁸⁷ Cité par BRULIN (1998 : 341).

– dans tous les cas il fait des *victimes*. Puis, après une brève éclipse de quelques années (entre 1620 et 1625), « charme » se voit investi de valeurs positives : le mot est devenu disponible pour prédiquer l’amour et le doter d’aspects magique et mystérieux.

C’est toujours l’oreille qui est charmée, ce charme comporte un certain plaisir. [...] La musique a donc été l’une des sources du charme, quand cette notion, dépouillée de son essence maléfique, s’est rapprochée nettement de celle de plaisir. (DUMONCEAUX 1975 : 137)

Mais dans une perspective religieuse, la notion de *charme* va conserver une ambivalence, une réversibilité. Si Jacques-Bénigne BOSSUET peut évoquer le « charme divin [...] [des] prières apostoliques » qui soulagent les douleurs mêmes de l’agonisant (BOSSUET 1847 [1670] : 98-99), et exprimer tout son mépris et sa méfiance à l’égard des chansons de certaines comédies, qui

ne servent qu’à insinuer les passions les plus décevantes, en les rendant les plus agréables et les plus vives qu’on peut par le *charme d’une musique*, qui ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire, qu’à cause qu’elle prend d’abord l’oreille et le cœur. Il ne sert à rien de répondre qu’on est occupé que du chant et du spectacle sans songer au sens des paroles, ni aux sentiments qu’elles expriment ; car c’est précisément le *danger que pendant qu’on est enchanté par la douceur de la mélodie* [...] ces sentiments *s’insinuent* sans qu’on y pense et plaisent sans être aperçus. (BOSSUET 1694 : 7)⁵⁸⁸

Car la voix, dotée du pouvoir de charmer, peut s’exercer pour le bien ou pour le mal : la puissance de séduction de la voix lui confère le pouvoir d’« invocation ». L’ambivalence de la voix se manifeste dans la couple d’opposés incarnation/possession. La possession démoniaque est conçue comme une copie, une parodie, une « singerie » (SALAZAR 1995 : 272) de l’*incarnation* divine :

l’incarnation est le motif et le modèle de cette opération de Satan [...] Et de la même incarnation, en tant qu’elle est le modèle sur lequel le malin esprit a tiré l’idée de ce dessein, tirons et concluons que notre nature étant exposée à deux sortes d’alliance de deux bien différents partis, sa condition est autant misérable en l’une, comme elle est accomplie dans l’autre (BÉRULLE 1599 : 13)

Quant aux moyens pour lutter contre la possession, contre les apparitions du démon (audibles et visibles), le chant serait en fait une contre-magie, une thérapeutique (LE LOYER 1608 [1586] : 275).

⁵⁸⁸ C’est moi qui souligne.

c. Cantiques spirituels *versus* chansons profanes

Les tenants du chant d'église les plus autorisés⁵⁸⁹, suivant les prescriptions du Concile de Trente de 1563 formulées dans les éditions successives de son *Catéchisme*, s'autorisaient du chant des anges et de l'exemple de David, le « roi-chantre », pour prôner le chant à l'église et pour toute prière. Jean d'ARRAS⁵⁹⁰ publie en 1632 un recueil d'hymnes et de cantiques en deux parties, avec airs notés et texte des différents couplets, ainsi qu'une « Table des cantiques spirituels » et une « Table des airs mondains », classant les *incipit* par ordre alphabétique. Ces hymnes et cantiques utilisent (selon le procédé de l'écriture sur timbre⁵⁹¹) des airs de chansons à la mode, pièces galantes de cour⁵⁹² dont les sujets ne sont pas du tout religieux.

Le chant des cantiques, en opérant la conversion de la voix mondaine, peut mieux triompher des séductions du chant vulgaire : la « doctrine » adopte la voix de la chanson profane, ainsi que l'illustre dans la veine de la *Philomèle séraphique*, la vogue de recueils similaires tout au long du XVII^e siècle. (SALAZAR 1995 : 226)⁵⁹³

La veine davidique, elle aussi, conduira le Grand Siècle à traduire et adapter les psaumes en hymnes et cantiques en langue française, prosodiquement moulés sur des airs à la mode. Les « poésies spirituelles » des échanges épistolaires de FÉNELON et Jeanne GUYON sont construites sur le même procédé (GUYON & FÉNELON 1982 : 311-334). FÉNELON écrit par exemple un déchirant cantique, *Au sang qu'un Dieu va répandre*, sur un air de chanson galante, *Que ne suis-je la fougère*, très représentatif de

⁵⁸⁹ Par ex. : Robert BELLARMIN [Roberto Francesco Romolo BELLARMINO] (1542-1621), conseiller des Papes Clément VIII et Paul V, instructeur du procès de Giordano BRUNO, membre des Congrégations du Saint-Office, de l'Index, des Rites, des évêques et de la Propagation de la Foi. La Congrégation des Rites avait autorité sur les livres liturgiques de la messe (missel, graduel) et de l'office (psautier, bréviaire, hymnaire). Cf. SALAZAR 1995 : 221.

⁵⁹⁰ Dit Jean l'Évangéliste d'ARRAS (16 ?-1654), prédicateur capucin.

⁵⁹¹ Cf. *supra* : p. 52-55.

⁵⁹² Par ex. : le nouveau cantique dont l'incipit est « Mon doux Jesus quand sera-ce » se chante « sur l'air mondain » de la chanson galante qui a pour incipit « J'ay promis à ma maistresse » (ARRAS 1632 : 132-135).

⁵⁹³ L'auteur cite quelques noms de poètes ayant publié des cantiques écrits selon ce procédé, à partir d'airs profanes : Michel Coyssard, professeur de rhétorique (1594) ; Germain Cortade, frère augustin (1665) ; Jean Ballesdans (1657) ; Louis Chassain, chanoine (1706), le révérend Père Martial de Brives, capucin (1660) ; ainsi qu'un recueil anonyme de Noël.

cette tentative de rendre le chant mystique tangible, audible, physique. [Ces chansons « spirituelles » sur des airs à la mode] magnifient enfin, par la voix, l'oralité inhérente à la pratique tridentine de la confession.

(SALAZAR 1995 : 283-284)

À côté de la pratique du plain-chant, revivifiée et renouvelée par le Concile de Trente, et celle du petit ou du grand motet (BRULIN 1998 : 438-439⁵⁹⁴), s'élabore donc dans le champ religieux⁵⁹⁵ un autre type de répertoire, alliant écriture de poèmes spirituels et airs connus de chansons profanes à la mode, et d'autres *ethos* chantants dans le cadre intime du chantonement en lecture épistolaire (GUYON & FÉNELON 1982⁵⁹⁶) comme dans le cours de la messe, entre les moments de plain-chant et/ou de psalmodie des psaumes.

d. L'*actio canendi* au xvii^e siècle en France : sites, *ethos* et intentionnalités.

Cette brève incursion dans les enjeux du chant religieux à l'âge classique-baroque n'épuise pas, tant s'en faut, toutes les situations où s'effectue un *chanter*. On chantait sur les places des villes⁵⁹⁷, dans les baraques des théâtres de foire⁵⁹⁸, dans les villages pour les travaux agricoles et les fêtes, on chante dans les salons et dans les cours royales, ducales, comtales, on chante dans de nombreux endroits et en de nombreuses circonstances. L'observation du chant comme fait religieux présente l'avantage de permettre de croiser les discours prescriptifs, leurs fondations théoriques, avec les notations textuelles et musicales des airs chantés et les témoignages. En outre, il nous est loisible de suivre comment dans la recherche d'un compromis entre les principes (hérités d'une tradition plus ou moins

⁵⁹⁴ « Le motet est une composition musicale chantée, sur des paroles latines tirées ou inspirées des livres saints ou de quelque pratique dévote. Il était destiné à être exécuté pendant les cérémonies du culte sans toutefois faire, à proprement parler, partie de la liturgie. Ainsi, était-il chanté à l'occasion d'un salut ou d'une messe basse [note 19 : On distingue, d'une part, le petit motet pour un soliste et basse continue, ou encore, deux ou trois voix et basse continue ; d'autre part, le grand motet, qui exige un nombre plus grand d'interprètes, en général, cinq solistes, un chœur à cinq voix, un orchestre de cordes et la basse continue (orgue ou théorbe)]. »

⁵⁹⁵ En contexte catholique comme dans celui de la Réforme.

⁵⁹⁶ Cf. *supra* : le cas de la correspondance entre M^{me} GUYON et FÉNELON (p. 291).

⁵⁹⁷ Le tout nouveau Pont-Neuf, achevé en 1604, était la plus grande place publique de Paris : on y chante et on y diffuse des couplets : chansons grivoises, à boire, burlesques, des... « ponts-neufs » ! – satiriques, politiques, relevant parfois des « mazarinades » (Cf. par ex. : DUNETON 1998 : [vol. 1] 409 & 515-536).

⁵⁹⁸ Notamment à Paris durant les foires Saint-Laurent et Saint-Germain.

implicite et d'événements fondateurs comme la tenue du Concile de Trente) et les conduites réelles, s'énoncent – au fil des débats, disputes et querelles entre spécialistes du dogme, du culte et de la musique – les enjeux idéologiques, politiques, sociaux, musicaux et techniques de cet art du chant religieux en cette période.

1°) *Situations et sites.*

Les conduites chantantes sont prises dans des situations et des agencements⁵⁹⁹ spatiaux et matériels variés, souvent au sein même des offices et messes catholiques, en lien étroits avec des aspects dramaturgiques (narratifs, rhétoriques, et relevant du déroulement d'actions physiques). Ainsi, les conduites adaptées du chant (chanter/écouter) varient en fonction des différentes parties (de la messe, de l'office ou même du discours), des sujets abordés, des passions évoquées ou induites, des figures du discours, des mots et des phrases saillantes (BRULIN 1998 : 294).

L'actio canendi obéit en effet à des codes qui lui sont propres, reçus par exemple à l'intérieur d'une famille religieuse, d'une région, en rapport avec les manières dont on conçoit la « présentation de soi » dans l'acte individuel ou collectif de chant et les comportements connotant le distingué, le rustique, le léger, le grave, le dévot. L'appareil cantoral et son site rituel (lutrin paroissial, tribune visible ou invisible, avant-chœur, stalles se faisant face...) en modifiant nécessairement les données en y introduisant un élément de sociabilité immanent à l'acte de production musicale, sans parler des conduites d'ornementation, de glose, de chant sur le livre [...].
(HAMELINE 1997 : 22)

La notion de *site d'action* permet de mettre en lumière les liens entre comportements, procédures d'action, schémas de communication, dans le cadre de situations concrètes et tangibles. Cette notion, centrale en sociologie pragmatique (BARTHE *et al.* 2013 : 178)⁶⁰⁰, permet d'identifier en situation les différentes prises du *chanter* :

le chant [...] est toujours un élément intégrant ce qu'on pourrait appeler un *site-action* : on y saisit non seulement une distribution hiérarchique d'acteurs et de rôles chantants, mais, rendue sensible par l'économie même de la manifestation

⁵⁹⁹ La notion d'agencement est ici empruntée à DELEUZE & GUATTARI (1980), *cf. infra* p. 309.

⁶⁰⁰ « Le regard que la sociologie pragmatique porte sur les faits d'ordre macrosociologique peut se résumer d'une phrase : elle ne les dissocie jamais des opérations et des processus dans et par lesquels ces faits sont rendus descriptibles. Cette perspective implique que le sociologue oriente son intérêt vers des sites et des activités dans lesquels des ensembles sont agrégés, des totalités assemblées, des collectifs institués et des structures rendues tangibles. »

chantée, une détermination des places, orientations, distances, niveaux, polarisations autour d'objets de valeur [...]. Ce *site rituel* était matérialisé par l'architecture réglant la disposition des lieux, mais aussi par les vêtements et parements, dont on sait quels rôles ils ne manquent pas de jouer dans l'économie posturale, allure, orientation, maintien [...], [dans] l'inscription du chanteur et du chant dans une scène sacrée, familière ou solennelle. Scène destinée autant à voir qu'à entendre, et pourrait-on dire, à s'y comporter. (HAMELINE 1997 : 26)

Ce qui semble caractériser l'ensemble des situations pourtant très disparates du chant religieux⁶⁰¹ est leur appartenance aux formes « publiques » d'engagement, dont la structure triadique (je-tu-il) dicte en grande part les comportements des acteurs. On se trouve en présence d'une situation *publique*

dès lors que les interlocutions en mode *je-tu* se trouvent systématiquement reconfigurées par le fait que les interactants se rendent mutuellement manifeste la présence d'un *il*. (CARDON & al. 1995 : 8)

Le propre de cette classe de situations réside dans le caractère interchangeable de la triade. En effet, très schématiquement, on peut lire la situation (1) comme : des officiants-chantres (« je ») s'adressant à Dieu (« tu », *in absentia* manifeste, mais *in præsentia* supposée) devant l'assistance des fidèles laïcs (« il »), ou (2) comme : des officiants-chantres (« je ») s'adressant à l'assistance des fidèles laïcs (« tu »), devant Dieu (« il », considéré comme à la fois infiniment proche et infiniment lointain), ou bien encore (3) comme : des officiants-chantres et une assistance de fidèles laïcs (« je ») s'adressant à Dieu (« tu »), devant eux-mêmes comme en autosurveillance (« il »). Dans tous les cas⁶⁰², il s'agit du

régime de la critique [dans lequel] le *il* se présente comme une instance simultanément extérieure à tous les interactants. Il se constitue en position de référence commune, arbitrale, voire en position de juge ou de tribunal. [...] En définitive, la tension qui naît de la possibilité de [...] deux écueils (trop fort concernement, trop forte démodalisation [*i.e.* gommer les traces de la présence du locuteur en tant qu'énonciateur]) définit la forme spécifique que prend l'engagement distancié dans le régime de la critique en public. (*Ibid.* : 9-11)

⁶⁰¹ Si l'on considère la différence entre la messe ordinaire dans une petite église de campagne, un office dans un monastère et une messe de Noël à la Chapelle Royale en présence du roi, avec chœur et orchestre, par. ex.

⁶⁰² À l'inverse de ce qu'on pourrait penser au premier abord, car un regard superficiel sur les situations de chant religieux conduirait (le mot même de « partage » jouant ici comme leurre) un « régime du partage ». La divinité étant bien présente dans l'énoncé, comme dans l'énonciation, nous sommes bien dans le cas d'une triangulation avec arbitrage, il s'agit bien du « régime de la critique ».

Ainsi, avant même de mener un examen précis et circonstancié d'une épreuve et de sa situation tangible⁶⁰³, on peut noter de façon générale que lieux, hiérarchies des acteurs, actions et sujets, imposent à l'ensemble des acteurs de *conformer* leur conduite (attitudes et actions) de façon à éviter l'écueil de *se distinguer* et celui de *ne pas y aller* [ne pas chanter] *avec le cœur*. Ce *double-bind* injonctif prend globalement la forme des impératifs de modestie et de révérence, dans une perspective globale de bienséance comportementale et, dans le détail des différentes situations à examiner, « en rapport avec le lieu » et « avec la dignité ecclésiastique » (BRULIN 1998 : 272), notamment⁶⁰⁴.

2°) *Intentionnalités.*

L'ensemble des situations d'émergence du *chanter* religieux, dans le XVII^e siècle français, se distingue des autres types de situation de chanter par la dimension

« officielle » de cet acte de chant, dans une certaine opposition à ce que nous concevons comme conduite « artistique » dans le cadre moderne de la communication du concert ou du disque, par exemple. [...] [Le chanter] ne relevait pas d'une esthétique de bon plaisir (*per obsequium*) mais se présentait comme une tâche prescrite attachée à un engagement statutaire (*per officium*) [...].
(HAMELINE 1997 : 23)

Cette composante intentionnelle et fonctionnelle générale de « l'engagement statutaire » des officiants est une dimension du cadre situationnel décisive dans l'orientation des conduites. Cet « office » oriente l'usage de la voix humaine selon trois axes intentionnels, trois visées principales, en recherchant : « un effet de connaissance (des pensées et des dispositions du cœur), un effet impressif, qui peut modifier le comportement ou les sentiments de celui qui écoute » (plan individuel) et un « effet de contagion et de conversion » des fidèles assemblés (plan collectif) (BRULIN 1997 : 35)⁶⁰⁵.

⁶⁰³ Cf. *infra* : p. 349 & sq.

⁶⁰⁴ Cf. SONNET (1662 : 25) : « Omnes in choro sint eo corporis situ, qualis decet domum Dei, intuitum majestis eius » / *Que tous prennent dans le chœur l'attitude du corps qui convient à la maison de Dieu, au regard de sa majesté.*

⁶⁰⁵ Cf. JUMILHAC (1673) : 15 & sq. (Pierre Benoît de JUMILHAC, moine bénédictin).

3°) *Ethos*.

Ainsi, c'est l'ensemble de l'attitude corporelle (voix, motricité, posture, gestique, regard) qui devient le centre de l'attention « dans une civilisation de la manifestation » comme celle de la France à l'âge classique-baroque.

Une telle préoccupation de la régulation vocale, où la voix apparaît d'abord comme indice majeur de comportement et pas seulement comme manière d'émettre un son en rapport avec des paroles, s'inscrit dans la perspective plus globale de la recherche d'un *ethos* chrétien. (BRULIN 1998 : 276-277)⁶⁰⁶

C'est donc tout un ensemble de conduites qui va constituer l'*action-chanter*.

Sur le plan vocal-musical, l'attention de tous les acteurs « actifs », du compositeur au chanteur, en passant par leurs maîtres et les responsables de la hiérarchie ecclésiale, se porte de façon très nette sur les questions des *accents* et du *rythme* (DURON 1997). Cette double problématique mobilise d'un côté les agents qui mettent en ordre graphiquement les supports du plain-chant (missels, graduels, etc.) et qui élaborent ou affinent les codes de notation rythmique et accentuelle, d'un autre côté les exécutants chantants, dont les performances, entre lecture et réalisation *de mémoire*, empruntent au décodage de signes et aux différentes « pratiques [...] de *correptio* à vue, [...] ou par ratures sur les anciens livres » (HAMELINE 1997 : 20)⁶⁰⁷. Pour ce qui est du plain-chant, les exécutants doivent suivre l'accentuation courante du latin récité et corriger, à vue ou en raturant, les indications

⁶⁰⁶ BRULIN emploie la notion d'*ethos* en suivant Gregory BATESON : « *ethos*, que nous pouvons définir comme l'expression d'un système culturellement normalisé d'organisation des instincts et des émotions des individus » (BATESON 1971 : 128). *Ethos* désigne ici la modélisation diffuse des attitudes et comportements permettant à des groupes sociaux de s'identifier.

⁶⁰⁷ Par ex. il s'est agi, pour Guillaume-Gabriel NIVERS, organiste de la chapelle du roi, de rationaliser les règles et d'homogénéiser les pratiques, pour les accents comme pour le rythme, en s'appuyant sur une tradition installée (l'accentuation en vigueur en France pour le latin récité), pour corriger les « abus qui se sont glissés » (NIVERS 1683 : 51). Il prône le respect de l'accentuation parlé dans l'accentuation chantée. Rejetant « cette égalité absolue, plate, et entièrement, *Planus omnino* : que je nie absolument » (*Ibid.* : 93), il établit un principe d'équivalence de durée des syllabes : deux brèves équivalent à une longue, un point et une brève également (ce qui correspond dans notre système actuel à : deux croches équivalent à une noire ; de même : le point de la noire pointée + une croche équivalent à une noire). « De cette manière on aura parfaitement gardé l'inégalité des syllabes, & l'égalité entière de la mesure » (*Ibid.* : 95). Il s'agit donc d'ajuster la pratique contemporaine en tenant compte à la fois de la tradition et un nouvel impératif d'intelligibilité prescrivant d'accentuer (par la durée) certaines syllabes, pour asseoir un système cohérent et stable. Ajustement entre tradition et « bon goût » (*Ibid.*).

obsolètes des anciens documents : le texte latin et sa dynamique prosodique priment sur la logique mélodique. Mais l'éthos chantant en contexte religieux ne se limite pas à cela.

Je ne sais comment je parlerai de l'office divin qu'elles font non pas comme des filles, mais comme des Anges ; c'est ce qui m'a charmé le cœur, ces âmes saintes entendant parfaitement tout ce qu'elles disent et donnant le ton et l'inflexion de voix à tout ce qu'elles chantent de manière que leur voix parle au cœur plus merveilleusement qu'à l'oreille [...].⁶⁰⁸

Un certain écosystème dynamique d'une situation de *chanter-action* prend forme à partir de réquisits, critères d'une modalité vocale *congruente* au culte chrétien catholique. La bonne « prononciation » des paroles chantées, remplit deux fonctions importantes : d'une part, en assurant l'audition du psaume dans son intégralité et dans son intégrité, elle est garante de la validité du sacrement⁶⁰⁹; d'autre part, elle assure la fonction d'édification des fidèles en touchant leurs cœurs. Modestie et gravité sont requises, dans le comportement vocal, comme dans l'attitude générale et la posture⁶¹⁰. L'exigence d'engagement entier vise par contagion à *mobiliser* l'ensemble des participants.

La question des « Soupirs, gémissement, jubilation »⁶¹¹ et autres manifestations vocales non verbales renvoie à toute une économie du mouvement entre l'intériorité de l'être et l'extérieur – économie du pâtre/jouir et de l'expression spontanée qui inscrit le *gémissement* comme ingrédient constitutif de l'oraison, dans la tradition des Pères de l'Église, chez Pierre NICOLE, BOSSUET comme chez FÉNELON, associé à la situation de mendicité, de supplication de l'orant devant Dieu et sa plénitude. Le mouvement manifesté

⁶⁰⁸ Extraits d'un témoignage à forte teneur évaluative de la performance de plain-chant des sœurs de Port-Royal lors d'un office divin en juin 1678, dans la « lettre d'un prêtre de l'ordre des Frères mineurs à un évêque » [Eugène GRISSELLE, inédit de 1678 « publié après 1752 »], « relaté dans la *Revue d'histoire de l'Église de France*, Paris, Éd. Letouzey et Ané, 1910, t. 1, p. 59-67 » (BRULIN 1998 : 234).

⁶⁰⁹ Il s'agit ici de paroles performatives : le sacrement n'est valide que si elles sont effectivement prononcées.

⁶¹⁰ Cf. l'exemple du Cérémonial parisien : « Il faut être dans l'église, modeste, sage, grave et avoir un maintien fort révérent et gracieux » (SONNET 1658 : 12-13) ; « sans nous courber sur un banc ou nous renverser sur un siège, sans étendre ni croiser les jambes, sans appuyer la tête, ni la tourner légèrement de côté et d'autre, sans saluer ni regarder ceux qui passent devant nous » (TRONSON 1770 [1^e éd. 1690] : 54-55). Cf. BRULIN (1998 : 272-273).

⁶¹¹ C'est le titre même du chapitre VI de BRULIN (1998 : 195-260).

par le gémississement mettant le logos en défaut dans un *devenir-silence* et/ou un *devenir-jubilation*,⁶¹² relève d'une *dévotion* sincère.

C'est le sens que l'on trouve chez saint Thomas d'Aquin : la *devotio* comme investissement, engagement, caractérisé par la tonicité et la promptitude.

(BRULIN 1998 : 270)

Autre trait constitutif de l'ethos de l'interprète-chanteur de plain-chant au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, la *virilité*, déjà prescrite par saint BERNARD⁶¹³ semble venir tout droit de l'*actio* et de la *pronuntiatio* de la rhétorique cicéronienne. Autre réquisit de l'*ethos* de la *vox congruens*, cette vocalité ajustée aux situations de profération/écoute participative de chant religieux au XVII^e siècle répond à une exigence de *variété* : le « bien chanter », qui permet d'un côté de bannir l'ennui (qui éloigne de la sincérité de la dévotion) et d'un autre d'adapter la façon de chanter aux sujets (signification des paroles), aux passions (à exprimer ou à susciter) et aux parties du discours textuel et musical (*dispositio*).

Le souci de la congruence de l'expression vocale chantée à la lettre du texte acheminé et l'exigence d'un engagement corporel et émotionnel dans l'acte de chanter vont étrangement trouver une résonance dans les prescriptions d'Yvette GUILBERT concernant « l'Art de chanter une chanson ».

Section C. L'art de chanter une chanson d'Yvette Guilbert : théorie ordinaire d'une praticienne et rhétorique classique.

Yvette GUILBERT, près d'une trentaine d'années après l'acmé de sa carrière de vedette de la chanson dans l'emploi de « diseuse » qu'elle exemplifie, entreprend de décrire sa *praxis* de chanteuse-interprète, élaborée au fil d'un parcours marqué par l'autodidaxie et une courte

⁶¹² Pour reprendre et paraphraser la notion élaborée par DELEUZE & GUATTARI (1972 : 284-380), cf. *supra* : p. 205, note 401.

⁶¹³ « On doit chanter les paroles du saint-Esprit avec un ton de voix et un cœur mâles, comme elles le méritent » (Saint BERNARD, *Sermon 47 sur le Cantique*, cité par Jean GRANCOLAS (1727 : 116-117).

expérience de comédienne. Son livre (GUILBERT 1928) construit une « théorie ordinaire », couchant par écrit ce qui a fait sa pratique quotidienne.

Les théories ordinaires sont associées aux praticiens qui déploient une activité descriptive – partie constitutive de leur pratique – à leur usage propre mais facilement communicable à d'autres [...] [:] formes élémentaires de la théorie qui ne s'assument pas ou peu comme telle [...] décrivant les théories et savoirs opératoires que produisent les praticiens [...].

(PEDLER & CHEYRONNAUD 2013 (art.) : 7-8)

L'illustre diseuse commence par situer sa pratique vocale par rapport à celle du monde lyrico-opératique, appartenant à la sphère légitime et savante des arts. Son rejet des « voix lyriques », dûment motivé par l'argument d'autorité – puisqu'elle convoque GOUNOD, ROLLINAT et même VERDI qui lui aurait déclaré personnellement qu'il déplorait l'incapacité des chanteuses d'opéra de *dire*⁶¹⁴ – lui permet de cerner la spécificité de cet « art de chanter une chanson » :

C'est qu'il ne s'agit pas pour vous d'être seulement une soprano ou une contralto, ou un ténor, une basse ou un baryton : rien de tout cela, et pourtant tout cela ensemble est nécessaire.

(GUILBERT 1928 : 15)

La voix de la diseuse doit être différente d'une voix lyrique : à la fois supérieure et inférieure, le critère retenu par l'autrice étant l'aptitude à *varier* (la souplesse vocale) et non un critère esthétique.

La chanteuse qui a ce qu'on appelle un « registre unique » et normalement placé, ce qui est le cas de la plupart des chanteuses, ne peut pas espérer atteindre jamais l'art de bien illustrer la chanson, sa voix serait-elle la plus belle du monde.

(*Ibid.* : 15-16)

Le rôle de l'interprète de chanson se situe entre l'auteur des paroles et le musicien-accompagnateur. Le premier objectif de cette pratique d'*interprète* – qui prend ainsi son sens plein – est de saisir et passer un texte.

Je ne suis point musicienne au vrai sens du mot, mais mon instinct ne me trompe jamais sur les besoins de ma cause, qui, au fond, n'est que *littérairement*

⁶¹⁴ GUILBERT rapporte les paroles qu'elle aurait recueillies de Giuseppe VERDI : « si l'on rencontrait sur les grandes scènes lyriques des interprètes sachant dire un texte, m'avoua-il, nous pourrions écrire des thèmes musicaux, appropriés aux paroles, Mais nous n'avons que des voix, rien de plus [...], des voix qu'il s'agit de faire briller pour le bien de nos œuvres. Oh ! si nous avions des "diseuses" dans les cantatrices... parbleu ! » (GUILBERT 1928 : 26-27).

musicale, mon but artiste étant surtout d'exprimer des textes, — car je suis comédienne, n'étant point chanteuse, au sens lyrique du mot, le musicien, n'est que mon second collaborateur, le premier c'est le poète, aussi m'a-t-on nommée « Diseuse de chansons ». (Ibid. : 39-40)

Cette proximité avec le texte caractérise la compétence de cet(te) « interprète » à informer le musicien qui l'accompagne :

C'est à l'artiste [*i.e.* : l'interprète-chanteuse/-eur de chanson] à *toujours inspirer* le musicien, de cet[te] aide à son interprétation, lui seul, peut avoir l'exacte formule, qui devra parfaire sa force expressive. (Ibid. : 38-39)

La combinaison de l'exigence d'exactitude de l'expression, de l'aptitude à *dire* (avec intelligibilité et précision) et de l'importance accordée à la singularité de la voix (le repoussoir de la classification des voix lyriques jouant comme si les voix des « véritables chanteuses » étaient stéréotypées, dé-singularisées), renvoie aux notions de vérité de l'expression, d'authenticité, de sincérité.

Votre sensibilité vous donne le moyen d'embellir votre création ; elle-même ne sera vraie que si elle repose sur la connaissance. (Ibid. : 116)

Bernard LAMY⁶¹⁵ n'écrivait pas autre chose dans son traité de rhétorique lorsqu'il énonce le paradoxe de l'art (comme étude et comme élaboration, travail) à même de produire le *naturel* :

Tout doit être étudié dans un homme qui parle en public, son geste, son visage ; & ce qui rend cette étude difficile, c'est que si elle paroissoit, elle ne feroit plus son effet. Il faut employer l'art ; & il n'y a que la nature qui doive paroître ; aussi c'est elle qu'il faut étudier. [...] Jamais Orateur ne réussit que quand il a acquis d'être ainsi naturel. Il peut dire ce qu'il a appris par mémoire, mais il faut qu'il paroisse le faire, comme si la nature seule sans art & sans préparation le faisoit parler. (LAMY 1715 : 429)

GUILBERT semble suivre ces préceptes, qu'elle ait ou non lu cet in-12 ou d'autres traités de rhétoriques qui invariablement, à la suite d'Isocrate, CICÉRON, QUINTILIEN, abordent l'*actio* et la *pronuntiatio*, et cela le plus souvent en fin d'ouvrage. Toujours est-il que ces recommandations ont constitué une tradition qui a infusé et infuse encore à travers les époques, à tel point qu'« on perçoit partout les traces de cette formation [rhétorique] dans

⁶¹⁵ 1640-1715.

le champ des arts de la parole » (FOEHR-JANSSENS Yasmina 2002 : 37). La célèbre diseuse livre à ses lecteurs sa méthode processuelle, qu'elle présente comme passablement instinctive, pour obtenir l'expression vraie qui caractérise son art :

Comment j'ai acquis la mimique du visage correspondante à mes textes ? En m'abandonnant toute, en étant transparente, avec loyauté, sincérité, comme un bon petit enfant. En ne cachant rien, en osant tout, en extériorisant les palpitations de mon cœur, les impressions de mes pudeurs, celles de mes nerfs, en ne rougissant pas d'être sensible, d'être naïve, d'être attendrie pour un rien...
(GUILBERT 1928 : 41)

Le travail de performance de chansons se prépare donc, selon l'élaboration de théorie ordinaire-pratique de GUILBERT, au moyen d'une *active passivité*, qui nécessite que le sujet fasse preuve d'une *grande passibilité* – qualité qui n'est pas sans rappeler « l'étrange compétence » du passionné :

Pour redéfinir l'étrange compétence dont fait montre le passionné, il faut [...] revoir les modèles de l'acteur dont nous disposons, quitter le cadre de la théorie de l'action pour la reconfigurer dans une théorie de la passion ; [...] il faut donner forme à un curieux sujet qui ne se définit pas par l'alternative acteur/agi, mais par une intense activité tournée vers la mise à disposition de soi-même à des forces non maîtrisées ; [...] comment penser cet étrange état, à la fois très actif et entièrement orienté vers une perte de maîtrise, du contrôle de soi ?
(HENNION & al. 2000 : 158)

Ce trait important de passibilité mis à part, l'*ethos* vocal de la diseuse-chanteuse de chansons, tel qu'il s'expose au fil de cette élaboration d'une théorie pratique, entretient de grandes similitudes avec celui que construisent les théoriciens savants de la rhétorique antique classique, au premier rang desquels CICÉRON et QUINTILIEN :

la voix sera comme un intermédiaire [*media*] qui fera passer dans l'esprit des juges les états d'âme qu'elle aura reçu de nous : elle est en effet révélatrice de l'âme [*mens index*] et elle peut [connaître] autant de mutations que l'âme elle-même [*ac totidem quot illa mutationes habet*]. [...]
[La rhétorique] prétend respecter l'ordre du vrai. C'est ce en quoi le talent du rhéteur se définit par opposition à celui de l'histrion, qui se complait dans la fiction.
(FOEHR-JANSSENS 2002 : 51-52)

Paradoxe souvent rencontré que cet impératif de vérité de l'expression, dans l'art de l'« histrion », cet ὑποκριτής (interprète, acteur/comédien, hypocrite) qui semble incarner le *fictif* dans son aspect le plus trompeur. La *modalisation* opérée par l'art dramatique – ici l'art chansonnier – est rejetée par les théoriciens de la rhétorique comme fallacieuse.

Néanmoins, l'opération même de modalisation en mode de jeu et/ou de chant implique une exigence de sincérité, de vérité dans l'expression, comme chez GUILBERT.

Son discours présente une autre similitude avec celui décrivant l'art oratoire latin classique, lorsqu'elle aborde la question de la manière de dire en chantant, qui se rapproche de ce que QUINTILIEN⁶¹⁶ nomme la prononciation.

L'usage de la voix est encore plus divers. Car, outre les trois divisions du son en aigu, en grave, en moyen, on a besoin de modes tantôt forts ou doux, tantôt élevés ou bas, comme aussi de mesures tantôt lentes, tantôt rapides. [...] Or, les qualités de la voix, comme de toute autre chose, se perfectionnent par le soin [...]. (QUINTILIEN 1875 [ca 92] : [vol. 11] 424-425)⁶¹⁷

Yvette GUILBERT utilise la métaphore de l'art du peintre pour parler de l'art d'interpréter une chanson, les différentes qualités de la voix évoquées par QUINTILIEN étant comme les couleurs sur la palette.

L'art de colorier, d'exprimer, de dire, « la chanson », implique donc la possession des moyens qui permettent de le faire. « Toutes les sortes de chansons » exigent toutes les sortes de registres, et obligent à user au besoin dans la même œuvre de plusieurs registres audacieusement extrêmes ! (GUILBERT 1928 : 16)

Elle décrit un art de la nuance et du contraste, avec les moyens de ce qu'elle nomme comme le rhéteur latin la « prononciation », faisant jouer les différentes variables de la voix.

À l'articulation, et surtout à la pure *prononciation*, [...] il faut ajouter l'art, d'allumer et d'éteindre les mots — de les plonger dans l'ombre ou la lumière — selon leur sens, de les amoindrir ou de les amplifier — de les caresser ou de les mordre — de les sortir ou de les rentrer — de les envelopper ou de les dénuder — de les allonger ou de les réduire, etc., etc., il faut ajouter, en un mot, tout ce qui fait vivre un texte, ou le fait mourir, ou palpiter avec force, couleur, style, élégance ou vulgarité, et y joindre alors : la Diction ! — c'est-à-dire, la mise en action du verbe, l'analyse du texte, enrichie de sa composition expressive, de son sens extériorisé, « visible », peint, sculpté, rendu vivant. (GUILBERT 1928 : 11-12)

⁶¹⁶ QUINTILIEN aborde les questions de *pronuntiatio* et *actio* à plusieurs reprises : Livre I, chap. XI (« De la prononciation et du geste ») ; Livre VI, chap. II (« Des différentes sortes de sentiments, et comment on peut les exciter ») ; mais de façon plus complète au Livre XI, chap. III (« De la prononciation »).

⁶¹⁷ Chapitre III.

Mais, comme chez QUINTILIEN, il ne s'agit pas que d'assembler des couleurs vocales, mais également de jouer du temporel comme moyen expressif, un « ART "DES TEMPS À PRENDRE" »⁶¹⁸ :

ces temps à prendre, qui sont alors par moi, fixés « musicalement ».
(GUILBERT 1928 : 38)

Elle décrit là, comme elle le fait ailleurs par l'expression synthétique « mes rythmes fondus » (*Ibid.* : 108), sa façon personnelle de réaliser un segment de chanson en mode *rubato*, un des moyens selon elle fondamentaux pour « une véritable science de la présentation de son texte » (*Ibid.* : 38). Mais celle-ci ajoute une autre obligation à l'art de chanter une chanson, qui le rapproche aussi de l'art oratoire : l'engagement, corps et âme.

Consacrant à l'expression du corps deux chapitres⁶¹⁹ et une iconographie conséquente⁶²⁰, GUILBERT insiste beaucoup sur l'importance de l'engagement du corps – englobé sous le substantif « plastique », rassemblant silhouette, attitude posturale, costume, mouvements des mains, des bras, des jambes, aussi bien que l'« expression faciale » – dans l'exécution de chansons. L'importance affirmée de la mise en jeu du corps et de l'étendue de la palette expressive vocale rapproche cette théorie ordinaire de la conception romaine de l'*actio* comme *éloquence du corps* :

Dividitur igitur pronuntiatio in vocis figuram et in corporis motum.⁶²¹
(Hérennius 86-83 av. J.-C. : III, 11)

Est enim actio quasi corporis quædam eloquentia, cum constet e voce atque motu.⁶²²
(CICÉRON 1964 [55 av. J.-C.] : *De Or.*, III, 59)

⁶¹⁸ Titre de son deuxième chapitre (GUILBERT 1928 : 37).

⁶¹⁹ « III – Technique de l'expression faciale. Comment acquérir la mimique du visage », *Ibid.* : 41-48 ; « IV – L'Art plastique », *Ibid.* : 49-87.

⁶²⁰ 19 photographies de ses expressions et 25 dessins ou croquis montrant postures et/ou costumes.

⁶²¹ La prononciation [la déclamation] se compose des caractéristiques de la voix et des mouvements du corps. (Je traduis)

⁶²² En effet, l'action oratoire est comme une éloquence du corps, puisqu'elle consiste en la voix et le geste. (traduction : YON Albert)

Ainsi, la description ordinaire de son activité par la praticienne-chanteuse et la théorie pratique des instaurateurs de la rhétorique classique se rejoignent dans la conception commune de l'agentivité rhétorique.

Le terme d'*agentivité* est généralement retenu en français pour rendre « agency », une notion couramment utilisée dans le domaine de la rhétorique anglo-saxonne, et qui se rapporte globalement à la capacité qu'a l'orateur d'agir par sa parole de façon délibérée et programmée.⁶²³

L'accent est mis sur la personne de l'orateur, considéré comme seul membre actif de l'interaction avec un auditoire passif, comme le notent certains chercheurs des années 1970 (SCOTT 1975 : 440 ; BROCKREIDE 1971 : 124-125 ; BYHAM 1979 : 22).

Le dispositif technique est alimenté et organisé du point de vue du locuteur ; les rhétoriciens humanistes présentent l'orateur comme un héros culturel et célèbrent la grandeur et l'autonomie apparente du pouvoir oratoire.

(LEFF 2011 [2003] : § 5)

Cette vision de la rhétorique n'envisage qu'une communication unidirectionnelle où le discours de l'orateur, agent individuel, est à la fois la manifestation et mise en place d'un pouvoir (force de persuasion et de guidage en mesure de conférer un pouvoir politique) sur l'auditoire. Or

le pouvoir d'émouvoir et de persuader [l'auditoire] exige de s'ajuster et de s'adapter à ses sentiments. L'auditoire contraint nécessairement les horizons intellectuels de l'orateur, ses modes d'expression et jusqu'à la représentation de soi [...]

(*Ibid.* : §8)

Le rhéteur doit constamment s'ajuster à la façon de penser, de ressentir, au goût de la foule à qui il s'adresse, sans quoi il ne pourrait toucher, émouvoir, convaincre ses auditeurs :

dans les autres genres on excelle à proportion qu'on s'écarte davantage de l'intelligence et de la compréhension du vulgaire ; mais dans l'éloquence, ce serait la plus grave des fautes que de rejeter les façons de s'exprimer, les façons de penser et de sentir communes à tous les hommes.

(CICÉRON 1964 [55 av. J-C] : *De Or.* I, 3)

Ainsi l'agentivité s'inscrit-elle dans une configuration, toujours singulière, d'interaction complexe entre deux agents : l'orateur et l'auditoire, dans laquelle l'orateur, producteur et

⁶²³ Définition de l'agentivité de Sivan COHEN-WIESENFELD, traductrice de Michael LEFF (2011 [2003]) : en note 1.

performeur d'un discours, se trouve en relation de dépendance à l'égard de ses auditeurs-regardeurs.

Yvette GUILBERT revendique une part très active dans les situations où elle exécute une chanson, où son action revient à *transporter* son public : un « public qu'il faut que je transporte dans le siècle où se déroule mon action, chantée ou récitée », (GUILBERT 1928 : 102); le « silence [...] c'est aussi indispensable dans la chanson, pour créer cet[te] atmosphère qui transporte votre public là où vous voulez, et cela quand vous le voulez. », (*Ibid.* : 104); elle revendique une aptitude à « donner au public l'illusion *du temps qui s'écoule* », (*Ibid.* : 105). Elle est en outre très consciente qu'il s'agit d'un partage entre elle et son auditoire :

Mais je veux que le public partage ma joie, moi ! et je lui montre mon extase,
pour susciter la sienne ! (*Ibid.* : 43)

Enfin, elle rend compte de la participation active de son public dans la performance de chanson : il « suit » la chanteuse par le double travail d'imaginer et d'imager les univers qu'elle lui propose.

Le public me suit dans « le passé », l'atmosphère en ayant été créée. Il voit Jean
Renaud revenir en son château ; il imagine des tourelles, des ponts-levis, etc.
(*Ibid.* : 105)

L'atmosphère du service funéraire (sujet de la chanson) est ainsi décuplée
d'intensité et le public en « visualise » la réalisation. (*Ibid.* : 106)

Les situations de représentation de chansons, vécues par une praticienne expérimentée et objectivées par elle dans cette entreprise de rendre compte de sa *praxis* (*i.e.* « *L'Art de chanter une chanson* », titre de son livre), sont analogues à des situations théâtrales, à l'exclusion de quelques éléments. En matière d'interprétation de chansons, elle constate l'absence de « personnage » (au sens strict de l'art dramatique) à incarner, l'absence de décor et de costumes (au sens strict aussi, le costume incluant la fonction de caractériser un personnage et/ou d'en faciliter l'identification), et de dialogue avec un (des) partenaire(s) « interprète(s) », les seuls partenaires du chanteur de chansons que GUILBERT identifie étant : le « poète », le « musicien » accompagnateur et le « public ».

Dans l'entreprise de description de son « art », qui relève d'une « théorie ordinaire » (PEDLER & CHEYRONNAUD (dir.) 2013), GUILBERT choisit de le comparer d'une part à l'art lyrique (la

technique des « vraies » chanteuses), d'autre part à l'art dramatique. Lorsqu'elle rend compte, pas à pas et de façon détaillée, comment elle interprète telle ou telle chanson, c'est l'agentivité qui est au centre de son attention : elle rend compte des moyens qu'elle emploie pour « transporter » son auditoire, lui donner « l'illusion *du temps qui s'écoule* ». Envisageant les représentations scéniques dans lesquelles elle s'engage comme relevant d'un théâtre de chansons, sans décors, mais où son corps et son « art plastique » (composé du costume, des postures, des mimiques, des regards, de la gestuelle, voire de la danse) constituent la scénographie même. Enfin, elle n'omet pas la participation active de son « public », qui la « suit », imagine, élabore avec elle le travail interprétatif (sensible et cognitif) de *chaque chanson* implémentée. Ainsi l'autrice met-elle sur le chemin d'une description situationnelle d'expériences au centre desquelles se trouve une performance chansonnière.

Section D. La chanson comme agencement

La « matérialité » de la scène et la relation en acte qui s'établit entre œuvre (dans un de ces moments fixés, figés), performeur et regardeur-auditeur, sont au centre de l'investigation sur ce qui distingue personnage de théâtre et personnage de roman :

[...] le théâtre se définit par la relation triangulaire qu'il met en œuvre entre le personnage, l'acteur et le spectateur. De l'imaginaire à son inscription dans l'espace charnel de la scène, du champ de la mémoire collective à l'empire des signes, le chemin passe par la médiation du comédien, pris en charge à son tour par l'ordre général de la représentation c'est là que le triangle se referme et que trouve son sens le cérémonial complexe du jeu. A la scène seulement, le personnage rencontre sa matérialité, le signe sa signification et la parole son destinataire.
(ABIRACHED 1994 : 8-9)

Comme le texte de théâtre – et même davantage étant donné que la compétence de lecture d'un texte est beaucoup mieux partagée que celle de lire une partition –, le document édité (paroles et musique) d'une chanson reste lettre morte tant que celle-ci n'est pas *performée* par un (ou plusieurs) corps pour un (ou plusieurs) corps. Ainsi, le

parallèle entre l'art d'interpréter une pièce de théâtre et l'art d'interpréter une chanson est récurrent dans la théorie ordinaire élaborée par Yvette GUILBERT⁶²⁴ :

Pour la comédienne, comme pour la diseuse de chansons, la technique est la même. La science du bien dire, du beau parler demande les mêmes soins, les mêmes études. (GUILBERT 1928 : 11)

De l'art du jongleur chantant au Moyen-Âge à l'art de la diseuse, en passant par l'*ars canendi* des XVII^e et XVIII^e siècles en contexte religieux⁶²⁵, l'art de chanter une chanson emprunte à l'axiologie rhétorique, tout comme l'art de la déclamation dramatique, notamment pour ce qui relève de l'*actio*, qui comprend *pronuntiatio* et *motus (corporis)*.

Le texte dramatique « cesse pour l'acteur d'être un texte littéraire, il est une transcription physique » écrit Louis Juvet (1954 : 153)[⁶²⁶]. À travers sa diction et son intonation porteuses d'un message à la limite entre le verbal et le non-verbal, le dit et le non-dit, le comédien colore la phrase d'une certaine intensité et émotion qui déteint à la fois sur la sémantique et la pragmatique du discours. La voix, parce qu'elle se tient dialectiquement à la jonction du corps et du langage articulé, et qu'elle est un entre-deux du corps et du discours, constitue un élément essentiel de la mise en scène et de l'interprétation. (CHESTIER A. 2007 : 108)

Quelle serait alors la spécificité de l'incarnation en matière de chanson, qui distinguerait l'art de la chanson de l'art dramatique ? Dans le cas de la chanson, la voix joue un rôle similaire, à la différence, bien sûr, qu'elle n'opère pas en régime parlé, mais en régime de chant et, pour paraphraser JOUVET, elle se tient à la jonction du corps, du langage articulé et de la musique.

Certaines circonstances ont été particulièrement propices à la saisie de la chanson comme *petit théâtre de poche*. Tout au long du XIX^e siècle, l'édition de recueils de paroles et de

⁶²⁴ L'une des limites les plus évidentes sur lesquelles se brise le parallèle entre chanson et théâtre est bien la question du personnage, ou pour être encore plus précis, celle de la *personnification* (d'un personnage, d'une idée, d'une entité), comme l'indique Yvette GUILBERT au détour d'une page : « L'artiste diseur de couplets peut, plus que le comédien, ne pas être jeune, n'ayant pas à personnifier visuellement la jeunesse. » (GUILBERT 1928 : 48).

⁶²⁵ Cf. *supra* : dans le présent chapitre, Section Section B. : « L'*ars canendi* religieux au XVII^e et au XVIII^e siècle. », p. 281 & sq.

⁶²⁶ Le Comédien désincarné (JOUVET 1954).

dictionnaires de rimes pouvant tenir dans la poche d'un habit a permis la diffusion de nombre de chansons – sous la forme de traces scripturales reproduisant textes versifiés et notations ou indications mélodiques du type « sur l'air de » – ; ainsi ses saisies se sont multipliées auprès d'une large part de la population qui était à présent en mesure d'emporter des chansons dans la poche. Deux dates importantes permettent de comprendre l'évolution de l'objet chanson (CHEYRONNAUD 2008b : 11-12). La première, le 18 mars 1850, est celle de la création d'un Syndicat des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique par Ernest BOURGET⁶²⁷, qui devient en 1851 une Société : la SACEM qui, par l'obligation de rémunérer les droits des artistes et éditeurs, fait progressivement mais définitivement passer « le format à individuation mélodique [...] au devant de la scène chansonniers » (*Ibid.*) : désormais une chanson tend à posséder un texte et une mélodie (ou musique) originaux et exclusifs. Cette nouvelle reconnaissance de droits ouvre un important marché et accompagne l'essor des établissements produisant des chansons en scène. La seconde, le 31 mars 1867, voit levée l'interdiction pour les artistes de café-concert de porter des costumes de scène : le directeur de l'administration des théâtres, Camille Doucet, autorise enfin aux *Cafés-Concerts* « la présentation d'artistes travestis, le montage de petites pièces, de pantomimes, de numéros de danse ainsi que les changements de décors », interdits jusque-là. Cela donne un élan économique important au secteur, malgré la persistance d'une censure vigilante des textes chantés et un contrôle serré des mœurs au sein de ces établissements.

Les conditions seront désormais réunies pour l'émancipation de ce type de format, la chansonnette, en scénographie de poche, portée par une figure qui pour émerger face à une concurrence de plus en plus forte devra mettre au point une **individualité stylistique** (silhouette, jeu de scène, manières de voix et de chant, etc.), d'autant recopiée, imitée par les débutants. Un troisième personnage va s'imposer à part entière aux côtés de l'auteur et du compositeur : l'**interprète**, à l'épreuve de la scène, d'un auditoire et de salles de mieux en mieux aménagées et réservées à cet effet. (*Ibid.* : 12)

À l'individuation texte-mélodie du format chanson vient s'ajouter une individuation format-vedette au travers des petits-formats, qui vont souvent représenter le « créateur »

⁶²⁷ Auteur dramatique et parolier (1814-1864).

ou la « créatrice »⁶²⁸ de la chanson ainsi publiée, processus qui s'accroîtra encore avec l'avènement de l'enregistrement-diffusion sonore qui tendra à identifier une chanson avec une voix. La constitution des chansons en « scénographie de poche » est bien achevée autour de 1900 :

La chanson (je l'ai souvent répété) n'est rien d'autre qu'un drame condensé. L'interprétation de la chanson est donc à la fois difficile et facile. Difficile parce que l'interprétation porte seule tout le fardeau de sa présentation ; facile, parce que l'interprète est indépendant, parce qu'il agit librement sans entrave, seul en scène, sans collaborateurs inférieurs. (GUILBERT 1928 : 115-116)

Si la chanson comme petit théâtre de poche emprunte au théâtre – ou partage avec lui – plusieurs éléments (organisation spatiale, objets, pratiques, compétences, types d'agents), elle regarde aussi vers la musique.

La musique [...] tient [...] dans cet univers de compétences spécialisées, celles de « jouer », de « chanter », dirigées sur l'aboutissement perceptif. Si l'on veut, la pratique effectuatrice, la mise à l'épreuve de l'œuvre par son déploiement sonore – appelons cela, l'implémentation musicienne. Elle tient encore comme espace de sensibilité perceptive qui place en son centre le contact auditif avec l'œuvre : l'expérience perceptive de musique. (CHEYRONNAUD 2009a : 9-10)

Il s'agit donc de décrire des « morphologies d'implémentation musicienne [...] comme autant de "sites de tangibilité" de la musique, de mises au contact » (*Ibid.* : 10). Ainsi, loin de ne relever que d'une phénoménologie du *sonore*, la composante musicale de la chanson vient complexifier et compléter la description des sites et des situations d'implémentation-réception de la chanson, comme le fait sa composante théâtrale-scénique.

L'hétérogénéité même de l'objet⁶²⁹ impose de le saisir en le situant globalement comme *agencement*, au sens que DELEUZE et GUATTARI construisent de ce terme :

Un agencement dans sa multiplicité travaille à la fois forcément sur des flux sémiotiques, des flux matériels et des flux sociaux [...]. On n'a plus une tripartition entre un champ de réalité, le monde, un champ de représentation, le livre, et un champ de subjectivité, l'auteur. (DELEUZE & GUATTARI 1980 : 33-34)

⁶²⁸ *I.e.* l'artiste qui chante la chanson pour la première fois devant un public.

⁶²⁹ *Cf. supra* au Chapitre 2 de la Partie I : « L'objet hétérogène », p. 50 & *sq.*

L'agencement qui aurait pour nom « chanson » s'envisage ainsi dans sa complexité et hors de toute hiérarchisation supposée de ses éléments constitutifs, selon le principe de « tétravalence de l'agencement », déduit des « conclusions générales sur la nature des Agencements » :

D'après un premier axe, horizontal, un agencement comporte deux segments, l'un de contenu, l'autre d'expression. D'une part il est *agencement machinique* de corps, d'actions et de passions, mélange de corps réagissant les uns sur les autres ; d'autre part, *agencement collectif d'énonciation*, d'actes et d'énoncés, transformations incorporelles s'attribuant aux corps. Mais, d'après un axe vertical orienté, l'agencement a d'une part des *côtés territoriaux* ou reterritorisés, qui le stabilisent, d'autre part des *pointes de déterritorialisation* qui l'emportent. (Ibid. : 112)⁶³⁰

Dans la recherche des configurations à même de dessiner l'agencement de ce qu'on peut rassembler sous la bannière « chanson », une question simple surgit : une chanson, comment ça marche ? Loin de la conception de la chanson comme « format » en son moment scriptural, c'est l'ensemble de la constellation (agents ou acteurs, objets, idées, organisations, actions, dispositifs graphiques et techniques, localisation et scénographie, etc.) qui font la chanson qu'il importe de considérer : ce qui donne sa consistance à l'entité *chanson* est multiple et hétérogène. La forme « chanson », à ne pas confondre avec son moment inerte paroles-et-musique – il s'agit ici d'appréhender l'agencement –, est apparentée au moins pour partie à la « forme spectacle ».

Cette construction aboutit à faire tenir la question de l'attentionnalité comme déterminante. Une relation devait donc s'instaurer entre l'instance d'un regardant et l'occurrence de manifestation. On se propose de l'appeler « relation de spectacularité » et de placer l'ensemble des opérations qui l'articule sous le terme d'« épreuve ». (CHEYRONNAUD 2018 : 200)

Quel que soit le type de spectacle⁶³¹, la *relation de spectacularité* est une composante fondamentale du dispositif, de l'épreuve, de la situation. Mais cette relation n'épuise pas la description de « spectacle » : d'autres formes d'attentionnalité sont à l'œuvre. Si l'on ne considère que le champ particulier de « spectacle de théâtre » par exemple, l'agencement

⁶³⁰ Ce sont les auteurs qui soulignent.

⁶³¹ Les contributrices et contributeurs à PEDLER & CHEYRONNAUD (dir., 2018) embrassent un large horizon : dispositif muséal, « société du spectacle », « dispositifs [...] du spectacle politique », « Exposition universelle de Berlin (1896) », passage de l'opéra à la télévision, « La forme *Messe dominicale télévisée* », entre autres.

d'énonciation impliquera des éléments discursifs, émis et reçus, des éléments sonores (notamment des voix) émis et entendus, etc. à côté du champ du visuel. Néanmoins, l'aspect « spectaculaire » de la relation scène-salle l'emporte sur les autres aspects. Pour ce qui concerne la constellation « chanson », la relation d'attentionnalité est tout aussi importante que pour « théâtre », mais la dimension spéculaire-spectaculaire – impliquant un *regarder* et un *montrer* –, si elle n'en est pas absente, ne rend pas compte de l'ensemble des expériences, réelles ou possibles, qui en relèvent. L'épreuve d'attentionnalité que semble proposer l'agencement chanson se situe davantage dans une « relation d'*auditorialité*-spectacularité » – si l'on accepte le néologisme « auditorialité » qui cherche à rendre compte de la relation qui se noue entre une instance écoutante (avant de l'appeler « auditeur ») et une instance productrice de sons et même, en l'occurrence, d'un *chanter*. En effet, dans le cas (cas limite, mais très fréquent à notre époque contemporaine depuis la généralisation de l'équipement technologique industrialisé permettant cette prise de distance – enregistrement, gravure, radio, télévision, outils numériques) de l'écoute d'un phonogramme comportant une voix enregistrée, la relation de *spectacularité* est même absente de l'épreuve d'attentionnalité « chanson » : elle est donc devenue moins déterminante qu'avant le début du xx^e siècle.

Ce qui fait tenir la chanson comme *agencement* (le *monde de la chanson*, pourrait-on dire de façon provisoire) peut se regrouper en quatre pôles, qui regroupent chacun à la fois des rôles qu'endossent des acteurs, des actions distinctes et corrélées entre elles, des objets, des lieux, et correspondent à des phases du processus de l'œuvre : conception-invention, traduction-réalisation, réaction-réception, diffusion-communication.

Conception-invention

Ce pôle, s'il se situe du côté des auteurs et compositeurs, n'est pas, loin s'en faut, constitué que de ces seuls acteurs. En effet, il embrasse également les « institutions » de l'art, au sens que donne Martin WARNKE : « les institutions représentent des instances de médiation

où s'organise une pluralité de besoins, de normes et de stratégies » (WARNKE 1989 : 4). Cela implique que le pôle conception-invention comporte, à côté des auteurs et compositeurs, l'ensemble des directives, implicites ou explicites, qui président à la forme des œuvres, ainsi que ce qui constitue les modèles d'activités (les processus de production déjà en place, visibles) et les modèles d'œuvres (audibles et parfois visibles, sous la forme de performances en direct, ou sur des supports d'enregistrement), des lieux (lieux de résidence d'écriture, studios d'enregistrement où se sont créées des chansons figurant sur des albums emblématiques, etc.), des modèles de représentation des chansons (par exemple, au XIX^e siècle, écrire pour le cabaret n'est pas écrire pour une société chantante ou pour le café-concert), des figures reconnues jouant aussi le rôle de modèle ou de repère (artistes renommés du passé ou contemporains) ou d'interprète (performeurs) typifié ou non (écrire pour Piaf n'est pas écrire pour Johnny Hallyday ou pour Yvette Guilbert, ou pour soi-même ; écrire pour une chanteuse réaliste n'est pas la même chose qu'écrire pour un comique troupier ou pour une meneuse de revue, ou pour une célébrité issue de la StarAcademy). Le genre lui-même (chanson réaliste, rock, rap, etc.) peut participer de ce pôle conception-invention, si l'on translate dans le champ de la chanson ce qui a pu être pensé pour un autre art de la « culture populaire », le cinéma, par Stanley CAVELL à propos du genre « comédie de remariage » (CAVELL 1981) :

La culture populaire se définit par cette créativité propre du genre comme moteur de la constitution de l'œuvre. [...] C'est le genre qui décide. [...] Un genre cinématographique n'est donc pas un principe de classification a posteriori, ou un système normatif, mais une force d'engendrement.

(LAUGIER 2013 : 134-135)

Traduction-réalisation.

Du côté de l'interprète (au sens ordinaire, c'est-à-dire « performeur » de la chanson), de l'arrangeur (ou du directeur artistique, ou du directeur musical), du musicien accompagnateur, mais aussi des personnes en charge des tâches relevant à la fois de la technique et de l'artistique : créateurs ou régisseurs lumières, son, éventuellement membres de l'équipe de tournage vidéo, éventuellement du metteur en scène, *bookers*, tourneurs, etc. Ici ne figurent pas non plus seulement des acteurs effectuant des rôles, mais

aussi des objets (matériel technique, microphones, instruments de musique, vêtements, circuits électriques, etc.), des lieux, des documents écrits, des dispositifs spatio-temporels (organisation de répétitions, de séances d'enregistrement, de concerts ou représentations, tournées, etc.). Le mot « interprète » présente un feuilletage sémantique intéressant pour rendre compte de l'activité de ce pôle. Tout d'abord, *interpréter* dans l'acception de « donner du sens », souvent envisagé comme activité de réception, dévolue au public et à la critique, appartient ici au processus de saisie de l'objet par son futur performeur. En outre, l'ensemble des conduites de levage de l'objet vers son acheminement dans une durée et son déploiement dans un espace, relève d'une opération de traduction d'un moment de l'œuvre (inerte) en un autre moment (vif), qui s'apparente dans le domaine linguistique à l'activité de l'interprète traduisant en temps réel un discours prononcé dans une autre langue. Enfin, la langue courante désigne du nom d'« interprète » l'artiste performant une œuvre d'art allographique, au théâtre, dans le domaine lyrique, dans celui de la danse, comme celui de la chanson.

Réaction-réception

C'est la part du public ou, plus précisément, de l'auditoire, de l'instance écoutante et regardante. Ce pôle comprend des acteurs et des rôles (spectateurs, auditeurs, pairs, programmeurs, critiques), mais aussi des objets (places de concerts), des lieux (salles ou espaces extérieurs avec sièges, salles ou extérieurs sans siège), des configurations de sociabilité avec des dispositifs matériels, y compris technologiques, permettant expression d'évaluation, remémoration (journal intime, correspondance, courriels, réseaux sociaux, communications téléphoniques). Une description trop rapide ou trop schématique des situations d'implémentation chansonnière assigne à ce pôle un rôle passif, tandis que la sociopragmatique documente une grande diversité d'activités de ce pôle (PEDLER CHEYRONNAUD (dir.) 2018). Au-delà de la conception d'un « actant observateur » extérieur

au spectacle (GREIMAS-COURTÈS 1979 : 393⁶³²), c'est bien au constat que le regardeur est un co-présent bien « actif » qu'aboutit la prise en compte de la « conduite d'attentionnalité » de l'instance de regardant, dont la somme des différentes opérations constitue une « épreuve » :

L'« épreuve d'attentionnalité » s'occasionne [...] dans la confrontation à l'occurrence de manifestation, se réalisant par engagement de l'instance d'un regardant dans un parcours d'opérations sensibles, cognitives, appréciatives de focalisation, d'identification, de spécification, visant à problématiser et solutionner les particularités et la signification de ce qui se présente à ses yeux, jusqu'à manifester une réaction. Bref, une enquête. (CHEYRONNAUD 2018 : 200)

Dans les configurations chansonnières comme pour d'autres configurations de spectacle, l'auditeur-regardeur de chanson mène une activité d'« enquête pour unifier, spécifier, qualifier ce qui se passe. » (*Ibid.* : 203).

Diffusion-communication

La chaîne processuelle de publicisation des produits et activités des autres pôles, composée d'acteurs et de rôles (attaché de presse, webmestre, animateur de communauté⁶³³, journaliste, *web*-influenceur, fan), de dispositifs de programmation de l'information et/ou de la publicité (émissions radio, TV, chaînes vidéo, réseaux sociaux – Facebook live, chaîne Youtube... –, rubrique de la presse « papier »), d'objets (outils de communication, petits-formats, recueils de paroles, 45-tours, CD, pochettes de disques...), de fichiers d'informations enregistrées, stockables et échangeables (images vidéo, phonogrammes, photographies, visuels – d'albums, d'EP⁶³⁴, d'affiches –, textes – petites biographies, CV, articles de presse, communiqués de presse).

⁶³² Cité par CHEYRONNAUD (2018 : 203).

⁶³³ *Community manager*.

⁶³⁴ Pour « extended play » : « EP » désigne un petit album de 15 min maximum (4 titres), équivalent numérique du 45-tours vinyle.

L'aporie dans laquelle son hétérogénéité met toute entreprise d'essentialisation – c'est-à-dire de *blocage* – de la chanson n'interdit pas la tentative de le cerner globalement dans son hétérogénéité et sa fluidité mêmes, par le recours à la notion d'agencement. Le questionnement simple sur le fonctionnement de l'agencement chanson (« Comment ça marche ? » ; « Quand cela marche-t-il ? ») amène à examiner les médiations qui font tenir l'objet. Parmi elles, la modalisation de la parole par le chant et l'incarnation de l'intrigue de l'œuvre paroles-et-musique en un spectacle, mettent directement aux prises avec l'objet. De la chanson statique des caveaux et goguettes, partagée en convivialité dans une sociabilité de confrérie, aux chansons de cafés-concerts levées par des corps qui bougent (*i.e.* qui dessinent un discours gestuel) – en *mimesis* avec le corps hystérique exposé dans son amphithéâtre de la Salpêtrière par Charcot –, l'agencement « chanson » se territorialise et fuit, se déterritorialise, incessamment, par les activités conjointes des différents pôles qui constituent ce monde toujours en évolution.

Chapitre 2. La chanson comme configuration d'agencement : les épreuves de l'implémentation

L'activité de chanter peut relever d'une grande complexité, par le nombre et la diversité des éléments qu'elle peut mettre en jeu : pour le chanteur/la chanteuse, une technicité apprise de façon autodidacte, de façon scolaire ou par un autre type de transmission, à un niveau technique donné, un état physique, émotionnel, psychique donné ; une préparation (par apprentissage, par répétitions, par expérience – dans le cas d'un spectacle joué de nombreuses fois) vocale, musicale, linguistique, corporelle ; une/des œuvre(s) musicale(s) et textuelle(s), s'appuyant (chacune) sur l'architecture d'une tradition ou d'un code musical et sur un système linguistique, mais aussi un système prosodique, un style littéraire et un style musical, un choix de programme d'œuvres ; un choix d'ordre, une dramaturgie globale ; une situation de communication avec un dispositif de lieu, de temps, de planification de l'événement – éventuellement dans le cadre d'une programmation par exemple –, des collègues musiciens, voire chanteurs, un cadre juridique, un cadre contractuel explicite ou implicite ; une mise en scène corps/espace/mouvement, voire une mise en jeu dramatique ou chorégraphique ; un auditoire, qui lui-même est venu dans un cadre précis (billetterie avec échange argent / droit d'accès, par ex.), avec ses attentes, sa diversité de connaissance et d'ignorance – des œuvres, des artistes, de l'événement lui-même –, car une audience est souvent composée de plusieurs individus, sa plus ou moins grande liberté de choix d'être présent (une classe amenée dans le cadre d'une sortie obligatoire du collège n'a pas le même degré d'implication que des spectateurs ayant réservé leurs places huit mois à l'avance), un dispositif technique – par défaut ou organisé – d'éclairage, de sonorisation, de scénographie ; éventuellement un dispositif d'enregistrement sonore plus ou moins complexe, de captation audiovisuelle, de diffusion de ces traces, de façon marchande (disques, CD, petits-formats ; DVD, cassettes VHS...) ou non (réseaux sociaux), et bien d'autres éléments au gré des contextes.

Le processus de mise en présence du *chanter* avec *l'entendre* prendra ainsi nom d'« expérience chansonnière ». Les quatre pôles identifiables de configuration de cette expérience⁶³⁵ ouvrent à quantité de prises (*affordances*⁶³⁶) sur l'objet : son appropriation est polymorphe et plurielle et ne correspond pas seulement ni même principalement au fait de conserver, garder l'objet en un de ces moments (par ex. acheter et posséder un disque où la chanson se trouve gravée). L'appropriation d'une chanson est un travail, un processus de prise(s) sur elle ; écouter une chanson en groupe lors d'un spectacle-concert est une pratique d'appropriation à part entière et contribue à faire fonctionner la chanson. L'agencement *chanson* recouvre (tout) ce qui fait fonctionner l'objet chanson et comprend des prises qui ne sont pas toutes sur l'objet lui-même. Sur quel travail s'appuient les différents agents des quatre pôles (*conception-invention, traduction-réalisation, réaction-réception, diffusion-communication*) pour s'approprier la chanson, pour s'inventer des prises sur elle ? La chanson, petit théâtre de poche, est l'espace-temps d'une *urgie*⁶³⁷. Cette dimension du faire, du travail, au centre de l'agencement chanson, concerne, regarde les quatre pôles – telle l'activité d'interpréter partagée, par exemple et pour simplifier, par l'auteur et le compositeur, le chanteur, l'auditeur-regardeur et le diffuseur.

L'expérience chansonnière est une épreuve : toute expérience façonne et modifie l'objet chanson, qui n'a d'existence que dans le cadre d'expériences éphémères situées. Une théorie pragmatiste de l'expérience musicale permet une compréhension de ce processus :

« La musique » est [...] un monde d'expériences, et non nécessairement ni seulement un monde d'objets tels que des corpus de partitions ou de disques, qui n'en sont que des supports. (PECQUEUX & ROUEFF (art.) 2009 : 15-16)

⁶³⁵ Cf. *supra* : p. 311 & sq.

⁶³⁶ Dans l'emploi que Nikolas COUPLAND fait de la notion, par ex. : « rock and roll and folk/country would be seen to construct radically different, even polar-opposite, place meanings, drawing on quite different voicing conventions and affordances. » (COUPLAND 2011 : 597) / *On peut considérer que le Rock n'Roll et la musique Folk-Country construisent des significations du lieu radicalement différentes, voire opposées, s'appuyant sur des conventions et des prises très différentes en matière de vocalité.* (Je traduis)

⁶³⁷ Du verbe ἔργω (« travailler ») en grec ancien, de la famille d'ἔργον (« action, œuvre, art »), par le latin *-urgia*.

Ainsi, l'épreuve que constitue une expérience chansonnière, qui met en jeu les quatre pôles identifiés, « s'en trouve elle-même modifiée à travers des processus de façonnement et de structuration mutuels entre ces [...] pôles. » (*Ibid.* : 16).

La notion d'épreuve permet d'agencer plusieurs aspects d'une expérience, qui pourraient s'énoncer sous forme d'une triple enquête :

(1) comment l'expérience se programme (la préparation de l'implémentation⁶³⁸),

(2) ce qui peut se passer (l'événement),

(3) le risque encouru au moment de l'implémentation.

Ainsi, si l'on focalise notre analyse sur le pôle traduction-réalisation, l'expérience chansonnière, constituée de l'ensemble des interactions entre un organisme et un environnement (DEWEY 2006 [1934]⁶³⁹, PECQUEUX & ROUEFF (art.) : 15), peut être décrite de façon restreinte comme coopération-confrontation entre les deux pôles : *traduction-réalisation* (le pôle constitué par les chanteurs interprètes et musiciens arrangeurs et leurs équipements théoriques, pratiques, cognitifs) et *réaction-réception* (le pôle où se trouve l'auditoire, le public, avec ses pratiques, ses représentations, ses savoirs, ses attachements), ouvrant aux épreuves multiples de l'implémentation.

Section A. Première série : les épreuves de la caractérisation de l'objet

Les agents appartenant au pôle que nous avons choisi d'appeler « traduction-réalisation » présentent des caractéristiques et développent des compétences qui varient : d'une part selon leur rôle dans les opérations liées à l'implémentation chansonnière⁶⁴⁰, d'autre part

⁶³⁸ Cf. La définition de GOODMAN : *supra*, p. 274.

⁶³⁹ Cf. *supra* : p. 274.

⁶⁴⁰ Par ex., la conduite d'un chanteur va converger vers l'implémentation d'un format chanson par déploiement spatial et acheminement dans le temps en mode de chant et de jeu, tandis que celle d'un arrangeur-accompagnateur va converger vers la réalisation d'un programme d'orchestration/harmonisation

selon les genres chansonniers ou de musique populaire/traditionnelle auquel ils rattachent leurs conduites (COUPLAND 2011), au point même parfois d'être radicalement opposées⁶⁴¹. Si l'on focalise l'analyse sur le rôle du performeur vocal, les profils de compétences correspondant aux genres chansonniers, puis, au niveau des situations mêmes, aux configurations du lieu, de la temporalité, de l'événement, de la notoriété, du répertoire/programme, etc., sont très différents ; mais on peut néanmoins tenter l'esquisse d'un schéma d'axes de compétences qui permettrait de situer et comparer les performeurs de chansons :

- Vocalité et maîtrise du geste vocal – on voit ici qu'un seul axe ne permet pas d'entrer finement dans la description d'un profil particulier, car cela recouvre des phénomènes très divers : pureté du timbre/souffle ; clarté/raucité ; présence/absence du *singing formant*⁶⁴² ; aptitude à orner (et quels ornements : *feathering*⁶⁴³, ornementation orientale, ornementation classique/baroque, yodel...) ; technicité/approche intuitive ; etc.
- Physicalité et maîtrise de la conduite corporelle – là aussi : immobilité/danse ; statisme / déplacement dans l'espace ; gestion du regard ; improvisation / programmation de la partition gestuelle ; etc. (cet axe est très déterminé par les conditions matérielles : la performance est-elle amplifiée ou acoustique ? le chanteur est-il aussi instrumentiste ?).
- Expérience accumulée du genre chansonnier, du répertoire, du programme spécifique.

de l'œuvre, au moyen de codages scripturaux, de routinisations et mémorisations, d'enchaînement de doigtés, respirations, etc. sur l'instrument de musique et d'une écoute active du partenaire vocal pendant l'implémentation en public : les conduites convergent vers deux activités parfaitement complémentaires et imbriquées, mais totalement différentes.

⁶⁴¹ Par ex., la maîtrise de deux techniques vocales (liées à l'utilisation du microphone et de l'amplification du son) radicalement différentes est requise pour le hard/heavy metal d'une part (le *growling*, mobilisant les pseudo-cordes vocales) et pour les romances inspirées des crooners américains (le *crooning*, introduisant du « souffle » dans le timbre de la voix chantée) d'autre part.

⁶⁴² Cf. *infra* : p. 336, note 689.

⁶⁴³ Passage furtif du registre M1 au registre M2 (cf. *infra* : p. 337), notamment dans le rock n'roll, ornement que Catherine RUDENT traduit parfois par « plumetage ».

- Connaissance des œuvres – coordonnées historiques, biographiques, contextuelles, références idéologiques, épistémologiques, stylistiques (style prosodique, musical), intertextuelles, etc.
- Savoir-faire dramaturgique/musicologique (capacité et outillage d'analyse).
- Compétences étrangères à la performance mais qui lui sont reliées dans la sphère d'activité – capacité à mobiliser (aptitude sociale à susciter l'adhésion, notoriété acquise, photogénie, télégenie, etc.), capacité à travailler avec les autres acteurs/rôles des autres pôles (force de conviction / adaptabilité auprès des producteurs, éditeurs, managers, diffuseurs, influenceurs, sphères d'internautes...), etc.

Ici encore, rien d'exhaustif ne peut être posé en généralité ; seule une approche pragmatiste s'appliquant à des épreuves situées pourrait prétendre à une précision d'analyse⁶⁴⁴ par la description. Ainsi toute tentative de définition de critères de professionnalisation ou d'évaluation artistique, pour ce rôle de chanteur-interprète de chanson (au sens large et transgénérique des musiques populaires/traditionnelles), reste-t-elle toujours provisoire, partielle/partiale, dépendant des coordonnées sociologiques, historiques, idéologiques de chaque situation. Néanmoins, en considérant un cadre d'époque (le présent), de territoire (la France dans sa structuration culturelle/linguistique/artistique actuelle), de conception ouverte d'objets éligibles à la patrimonialisation dans leurs moments performatifs (donc « répertorialisables »), on peut tenter de tracer les contours d'un *modèle de compétences* du chanteur-interprète de chansons de tous styles, époques, genres, modèle rassemblant les capacités, d'ordres divers, de s'inventer des prises sur l'objet en vue de son implémentation – schéma synthétique qui, informé de coordonnées précises, permettrait de tracer un profil de compétences congruent à chaque situation observable.

La première série d'épreuves de l'implémentation concerne la connaissance de l'objet, ce qu'il faut savoir sur lui en vue de la *réussite* du moment d'exécution publique. C'est précisément cette série qui relève le plus de l'*interprétation* comme processus d'attribution

⁶⁴⁴ Cf. *infra* : chapitre 3 de la présente partie (p. 349 & sq.)

de sens ou de signification. En cela, ces épreuves constituent un mode d'appropriation de l'objet permettant un rapport de proximité du sujet (le performeur) et de l'objet (le format), dans un rapport d'intimité qui peut devenir une marque de professionnalisation.

Il s'agit tout d'abord des connaissances préalables sur l'objet, en matières musicologique, historique, esthétique, sociologique, dramaturgique, etc. Pour préparer la performance en public, l'épreuve de la description de l'objet requiert un appareillage notionnel et conceptuel dotant le sujet tout d'abord d'un langage de description de la chanson, puis d'un outillage d'analyse relevant de différentes approches, relevant d'un savoir composite. La constitution d'un savoir historique permet de retracer (une partie de la) genèse de l'objet et de *lire* avec expertise les traces déposées en lui, qui sont les signes de son identité. La maîtrise de connaissances contextuelles sur une chanson donnée, générales, telles les coordonnées de son auteur, de son compositeur, de son créateur, ou plus particulières, comme son lieu d'origine/d'émergence, son univers de production, l'histoire de son écriture (paroles avant musique, ou musique avant paroles comme dans le cas de la chanson sur timbre, par exemple, ou encore émergence simultanée et conjointe du texte et de la mélodie, voire du chemin harmonique).

En plus de cette compétence de contextualisation, faite de savoirs préalables plus ou moins généraux comme de capacité d'enquête en la matière pour et autour d'une chanson donnée, cette série d'épreuves implique l'outillage méthodologique d'analyse interne de l'objet. Est ici en jeu l'ensemble des opérations d'enquête sur l'objet comme format mélodico-textuel, qui empruntent potentiellement à tout un arsenal disciplinaire : analyse littéraire, musicologie, stylistique, analyse dramaturgique⁶⁴⁵, narratologie⁶⁴⁶, lecture structuraliste, analyse sémiotique (greimassienne⁶⁴⁷ ou autre), etc. De son point de vue de praticienne, GUILBERT rend compte de cette nécessaire étape opératoire dans le processus d'implémentation, en ce qui concerne la prise sur le texte d'une chanson :

⁶⁴⁵ Cf. *supra* : p. 222.

⁶⁴⁶ Y compris sa variante « cantologie » (HIRSCHI 2008), cf. *supra* : p. 44.

⁶⁴⁷ GREIMAS & COURTÈS Joseph (éd.) 1979.

Partant de ce principe que c'est le chanteur, et non l'auteur, qui est le véritable créateur d'une chanson, je m'attachais à pénétrer profondément mes textes, c'est-à-dire « leur pensée » et leurs conséquences. Les petits mots écrits, m'aidaient surtout à lire ceux qui ne l'étaient pas, et je m'employais à en faire le morceau de résistance de mes interprétations, c'était le jeu adorable de la difficulté. (GUILBERT 1928 : 93)

L'activité d'interprétation (au sens strict de l'enquête en signification) procède selon un double mouvement contradictoire : elle est à la fois scrutation de l'objet, permise par un mouvement d'approche mettant l'agent en proximité avec le format, en vue de découvrir les significations qui y sont déposées, et prise de distance, par éloignement et défiance, aux fins de laisser au moment d'implémentation lui-même l'opportunité de produire le sens de l'œuvre *en situation*. La complexité de cette épreuve analytique pluridisciplinaire réside dans le jeu d'orientation contradictoire entre deux pôles abstraits extrêmes (relevant du domaine de la théorie ordinaire) : le respect absolu du texte, d'une part, et sa trahison par *cabotinage*, de l'autre.

On peut voir dans cette opération complexe et paradoxale une quasi-définition de la « dramaturgie » comme processus d'analyse entièrement tendu vers l'exécution, permettant d'accumuler quantité d'informations et de significations potentielles en vue d'une élaboration du sens en action au moment de l'implémentation, dans l'interaction même entre les agents (de façon schématique et simplificatrice : entre les artistes et l'auditoire au moment de la performance publique de la chanson). Cette notion de dramaturgie, issue du théâtre, mérite d'être un peu dépliée, car le mot a pu voir ses significations varier selon époques et auteurs.

La dramaturgie constitue [...] un moment de la pratique théâtrale : le passage du texte à la scène. [...] Dramaturgie et mise en scène ont partie liée : celle-ci réalise ce que celle-là prévoit (« J'appellerai dramaturgie les types de rapports qui s'instaurent entre le *hic et nunc* de la représentation et l'ailleurs-autrefois de la fable », R. Monod). (CORVIN 2008 : art. « Dramaturgie »)

Cela mène à considérer le format mélodico-textuel comme matériau mis à l'épreuve de la scène, dans un jeu complexe d'actualisation de ses virtualités, fuites et déterritorialisation

par l'action en situation⁶⁴⁸, de frottements avec tous les éléments constituant le site et l'action, producteurs de significations ou d'intensités indépendamment des sens déposés dans les traces inertes de l'œuvre. Le format est ici envisagé comme objet inachevé, lacunaire, porteur par son incomplétude intrinsèque d'une dynamique d'appel à la scène pour la production de signification(s).

Car c'est bien le rapport entre le format et le monde – entendu comme référent(s) possible de l'œuvre-signé(s) – qui est l'enjeu de la dramaturgie :

Examiner l'articulation du monde et de la scène, c'est-à-dire de l'idéologie et de l'esthétique, telle est en somme la tâche principale de la dramaturgie. Il s'agit de comprendre comment les idées sur les hommes et sur le monde sont mises en forme, donc en texte et en scène. [...]

La dramaturgie se fonde sur une analyse des actions et de leurs *actants* [...]. [L]e dramaturge éclaire l'historicité du texte, son ancrage ou son détachement de l'histoire des hommes, le décalage de la situation dramatique et de notre univers de référence. [...] Tous ces choix permettent de repérer, sinon d'explicitier les ambiguïtés (structurales et historiques), les non-dits (dicibles et indicibles) et les points aveugles (difficultés de lecture qui résistent à toutes les hypothèses).

(PAVIS 2019 [1996] : art. « Dramaturgie »)

Or la chanson diffère du théâtre par l'absence de dialogue joué entre des personnages-interlocuteurs-interactants devant l'instance du public – ce qui constitue la double-énonciation propre au théâtre : une première énonciation entre les personnages constitue en soi une seconde énonciation de la scène vers la salle. Elle constitue un « objet organisationnel » (QUÉRÉ 1994b : 31)⁶⁴⁹ proche du conte, qui comme elle s'adresse directement à l'auditoire :

Appréhendé comme un texte écrit, le conte est ramené à sa dimension intelligible, à un « objet sémiotique » qui « s'offre à une exploration de sa

⁶⁴⁸ Cf. Un commentaire sur la nouvelle *Joséphine* de Franz KAFKA (1996 [1924]) : « Tant qu'il y a forme, il y a encore reterritorialisation, même dans la musique. L'art de Joséphine au contraire consiste en ceci que, ne sachant pas plus chanter que les autres souris, et sifflant plutôt moins bien, elle opère peut-être une déterritorialisation du "sifflement traditionnel", et le libère "des chaînes de l'existence quotidienne". Bref, le son n'apparaît pas ici comme une forme d'expression, mais bien comme une matière non formée d'expression, qui va réagir sur les autres termes. » (DELEUZE & GUATTARI 1975 : 12-13)

⁶⁴⁹ L'expression « objet organisationnel » « caractérise un mode de disponibilité du caractère ordonné, intelligible et sensé des phénomènes sociaux, différent de celui qu'organisent les artefacts [ou objets] sémiotiques : un mode où l'individualité des occurrences et des objets est appréhendée au fil de leur émergence comme entités sensibles à partir de processus d'(auto-)organisation *in situ*. » (cité par HAERINGER 2009 : 213)

structure et de ses caractéristiques, de son sens, de sa cohérence, de sa pertinence, de son efficacité, de sa portée, etc. » (Quéré, 1994). Il est « arraché au "champ phénoménal" » par des savoirs savants qui occultent sa dimension « organisationnelle » ou ne savent que faire de ces enchaînements de gestes ou de ces techniques corporelles qui organisent de l'intérieur la pratique du conte.

(HAERINGER 2009 : 213)

Le risque est identifié d'un sens trop prisonnier de la « raison graphique » (GOODY 1986 [1977]⁶⁵⁰), un sens qui serait exclusivement dépendant d'un texte ; la production de sens advient en temps réel dans un processus intégrant l'écoute (par le corps du conteur) de la totalité de l'expérience implémentative, y compris les actions de l'auditoire (les corps des spectateurs). Une chanson n'est ainsi pas abordée en tant que format à appréhender sous le mode de la « conscience monologique » – par opposition à l'appréhension d'un phénomène comme « action dialogique » (TAYLOR 1995 : 562) –, mais en tant qu'objet organisationnel. Dès lors,

le rôle du corps [apparaît] sous un jour nouveau. [Il] n'est pas le simple exécutant des buts que nous formons, [mais] le lieu de causes qui façonnent nos représentations. Notre compréhension elle-même est incarnée, incorporée.

(*Ibid.*)

La première série d'épreuves consiste en la création d'une *réserve cognitive* sur l'objet, englobant la maîtrise d'un outillage d'enquête sur l'objet, rendant possible la production de connaissances formelles et de savoirs sur ses coordonnées contextuelles (auteurs, époques, etc.), permettant de faire des hypothèses sur sa composition matérielle (lieu d'origine, univers dans lequel il a été produit, circonstances, etc.). Pour traverser cette série d'épreuves, l'interprète de chansons (le performeur) a besoin d'être équipé au préalable, d'avoir au moins en partie créé une économie cognitive en amont de l'implémentation⁶⁵¹.

Qu'est-ce pour un chanteur que le texte d'une chanson ?

⁶⁵⁰ Cf. aussi ZUMTHOR (1983) et ZUMTHOR (1987) (*cf. supra* : p. 70-76)

⁶⁵¹ Dans le cadre d'un enseignement de « l'art de chanter un chanson » (pour reprendre le titre de GUILBERT 1928) tel qu'il sera examiné au chapitre suivant (*cf. infra* p. 349 & *sq.*), il est à noter que, si les connaissances préalables et les outils d'analyse des chansons comme formats peuvent facilement faire l'objet d'une transmission dans une asymétrie relationnelle *formateur-impétrant*, l'activité située d'enquête-rassemblement-crédation d'une réserve cognitive sur un objet précis met les deux types d'agents dans une relation plutôt symétrique.

— RIEN ! qu'un fil rouge, un tracé, souvent mal fait, incomplet, qui s'arrête sans atteindre son but [...]. Ce fil rouge m'aide seulement à comprendre *l'idée du sujet*, qui inspira l'auteur [...] Les paroles écrites d'une chanson ne sont pour moi qu'un accessoire. C'est le sujet qui m'importe, *c'est lui qu'il faut chanter, dire, exprimer*, rendre vivant.
(GUILBERT 1928 : 91-92)⁶⁵²

S'exprime là un point de vue de *dramaturge* (un autre chanteur-interprète procéderait peut-être autrement) sur le processus d'élaboration de la réserve cognitive préalable au moment d'implémentation en situation : il s'agit bien de l'activité de saisie du format comprenant, en plus de la tâche de recueillir ce qui a été déposé *intentionnellement* dans l'objet (par l'activité du pôle conception-invention, sous l'influence plus ou moins forte des trois autres pôles), l'effort de faire émerger le non-dit, le refoulé, de la chanson, et permettant une élaboration libre et ouverte du couple interprétation-arrangement musical jusque dans l'intervention sur l'arrangement musical lui-même⁶⁵³.

En amont de la performance en public, l'agent chanteur-interprète mène sur l'objet comme format plusieurs types d'investigation. À côté et au-delà de l'éclairage sémantique de chaque segment textuel-mélodique, son regard porte également sur le dessin global, le plan dynamique de la chanson, sa progression narrative, dans ses aspects rhétoriques tant littéraires ou textuels que mélodiques et musicaux, ainsi que dans le couplage texte-musique. C'est ici le format entendu comme « scénario actif » (GUILBERT 1928 : 93) qui devient objet de la quête.

Une chanson est une *histoire*, une *aventure*, un *drame*, souvent même une *comédie*.
(DAMORÈS 1941-43 ? : 8)

Il faut un *travail préparatoire* sérieux. [...] Si vous m'avez bien compris, vous devez pouvoir interpréter toutes les chansons que vous voudrez *en les détaillant* selon la méthode que je viens de vous indiquer.
(*Ibid.* : 15)⁶⁵⁴

⁶⁵² C'est l'autrice qui souligne.

⁶⁵³ Cf. GUILBERT (1928 : 38-39) : « C'est à l'artiste [*i.e.* le chanteur-interprète] à *toujours inspirer* le musicien, de cet aide à son interprétation, lui seul, peut avoir l'exacte formule, qui devra parfaire sa force expressive » (extrait déjà cité *supra* p. 300).

⁶⁵⁴ (Je souligne.) Robert DAMORÈS, comédien et chanteur-comique occupant le poste de directeur du théâtre municipal de Pau sous le régime de Vichy, publie durant cette période un manuel non daté, intitulé *Comment on interprète une chanson*, dans lequel (parmi plusieurs formules d'allégeance au régime vichyste) il *montre* à travers plusieurs exemples comment découper une chanson, comment rendre compte de sa progression narrative, sans jamais vraiment *nommer* cette activité d'investigation – cas intéressant d'élaboration de

La progression d'un couplet à l'autre, déposée dans le format, doit être prise en charge par le performeur : la prise à trouver relève du point nodal de l'*intrigue* et du synopsis ou du microscénario à traiter comme *canevas*⁶⁵⁵ ou comme *argument*⁶⁵⁶ par le chanteur-interprète. Le praticien attaché à découvrir cette prise nœud d'intrigue/dénouement sera en mesure de traduire cette progression dramaturgico-musicale dans sa performance de la chanson en public ; ce mouvement scénaristique déposé dans le format sera manifesté notamment par la variabilité (en termes d'agentivité) du refrain.

Si la chanson est bien faite, chaque refrain doit pouvoir être interprété d'une façon différente. (Ibid. : 7)

Ah ! l'amusante acrobatie que de jongler avec « des refrains » ! Des babioles de mots, insignifiants pour tout le monde, et si significatifs pour moi ! Ils reviennent dans les Chansons Populaires jusqu'à dix fois, douze fois, et chaque fois on les fait entrer et sortir de scène, avec un maquillage différent, une cellule nouvelle, un sens nouveau, et des mariages successifs, avec les couplets auxquels ils sont liés [...]. (GUILBERT 1928 : 94)

En poursuivant le mouvement de prise de distance avec le format, mouvement qui va de la scrutation minutieuse jusqu'à l'attention portée au plan d'ensemble, la série d'épreuves va jusqu'à englober l'apport informatif de l'assignation d'un format à un *genre* chansonnier. La notion de genre est ici opérante en tant que « *basic level* » :

le *basic level* est défini par Eleanor Rosch et ses continuateurs comme le niveau d'un classement qui, entre autres caractéristiques, unifie les comportements à l'égard de l'objet : [...] cela invite à considérer des régimes de significations relativement stables qui opèrent à partir [...] de l'instauration sociologiquement attestée à un niveau local d'un accord autour d'un ensemble de normes qui constituent le critère d'appartenance au genre en question. (BUCH 2013 : 60)

Le genre est une saisie déterminante pour le performeur, car il cristallise des normes faisant l'objet d'un accord en grande partie tacite entre les agents, notamment entre les artistes performeurs et l'auditoire. Ces normes, d'une part fixent l'horizon d'attentes des

théorie pratique dépourvue d'appareillage ou même d'étayage théorique savant (cf. PEDLER & CHEYRONNAUD [dir.] 2013).

⁶⁵⁵ Terme emprunté au vocabulaire pratique de l'improvisation théâtrale (en Commedia dell'Arte, par ex.).

⁶⁵⁶ Terme emprunté au vocabulaire de la danse, notamment à l'opéra.

auditeurs-spectateurs, d'autre part jouent le rôle de guides de l'*ethos* scénique-vocal-musical du chanteur-interprète.

Le type d'épreuves *en amont*, constitutif de la première série, pourrait être appelé *moment dramaturgique* de l'implémentation, si l'on accepte d'étendre la notion de dramaturgie, au-delà des aspects textuels et narratifs, au phénomène musical incluant mélodie et arrangement-accompagnement d'un format donné.

Section B. Deuxième série : les épreuves de perception de l'objet, par sa saisie matérielle

L'épreuve d'implémentation reçoit, dans une situation toujours singulière qu'il convient de décrire, la sanction du public, interprète privilégié dont l'activité est souvent inaperçue et négligée. C'est en vue et en fonction de cette interaction réelle, moment vif, que s'ordonnent les autres épreuves. Une première série regroupe les « épreuves de la caractérisation de l'objet », orientées vers la constitution d'une réserve cognitive disponible pour la performance, moment dramaturgique de saisie de l'objet par l'enquête, tant sur ses relations au(x) contexte(s) que sur son fonctionnement intrinsèque de format. La deuxième série correspond aux saisies matérielles à faire sur l'objet ; la troisième rassemble ce qui concerne l'interprétation en situation réelle. En termes logiques, ces trois séries d'épreuves s'ordonnent en amont de la réalisation en direct et en situation ; ce sont trois séries qui se succèdent. La première s'applique au format inerte, la troisième s'attache à l'exécution vivante de l'objet. Entre les deux, les épreuves de la saisie matérielle comportent une composante de l'action d'ordre perceptif et une autre d'ordre créatif. La succession logique des trois séries d'épreuves ne se traduit pas par un ordre clair d'étapes processuelles : elles se retrouvent en pratique non seulement imbriquées les unes dans les autres, mais peuvent aussi advenir sans ordre, la compréhension sémantique d'un passage de chanson pouvant tout à fait (ce n'est pas rare) prendre la forme d'une épiphanie fulgurante en pleine implémentation en public.

Les épreuves de la deuxième série correspondent à la levée matérielle de l'objet, dans un corps à corps de l'artiste-interprète avec lui. Elles nécessitent de recourir à un autre outillage que celui de la première série, constitué cette fois de techniques de saisie matérielle, et s'orientent vers une enquête sur les prises matérielles de l'objet.

a. Sortir de l'emprise

Le corps-à-corps avec l'objet qu'exigent ces épreuves de la saisie matérielle, entre perception(s) et action(s), prend la forme d'une lutte. En effet – et cela est plus marqué encore dans le cas de la reprise d'une chanson dont l'émergence eut lieu dans le passé –, il s'agit pour l'artiste-interprète à la fois de manier, manipuler, le matériau de la chanson tout en se dégageant de l'*emprise* qu'elle exerce sur lui. Une double contrainte s'exerce donc dans ces épreuves : l'impératif, d'un côté, d'entrer en contact intime avec l'objet ; de l'autre, celui d'intercaler des distances avec lui, pour s'en affranchir. En effet, la relation qui se tisse entre le chanteur et la chanson est faite d'affectivité, voire d'attachement, dans un parallélisme avec ce qui s'observe du côté de cet autre interprète qu'est l'auditeur-spectateur, qui s'attache, aime, devient « fan » d'une chanson et/ou d'un(e) chanteur/-euse. Dans le cas de saisies à trouver sur une chanson à reprendre, l'emprise exercée par les artistes (auteurs, compositeurs, interprètes, arrangeurs) et les situations précédant l'implémentation nouvelle peut être très importante.

Les épreuves de la première série préparent à la fois les prises de *contact* et la *prise de distance* vis-à-vis de l'objet, en rendant possible une description de l'objet, sa contextualisation et son analyse structurelle, bref une certaine *objectivation* – qui peut emprunter à une certaine scientificité, mais aussi aux ressources de l'ordre de la théorie pratique ou ordinaire. Ces opérations d'objectivation renseignent le praticien sur une chanson donnée (dans un mouvement de rapprochement), et en même temps la constitue en *ob-jet* distant, ce qui rend possible une désaffectation, une *déprise* affective.

La deuxième série d'épreuves invente des *affordances* (ou « prises ») sur cet objet par l'agent performeur déjà informé par la première série. Il s'agit ici pour lui de *faire*

l'expérience du format lui-même et non plus de l'étudier, mais pas encore en situation réelle d'interaction avec une instance extérieure. Une première épreuve peut consister en *l'écoute* de l'objet dans un de ses moments vifs (par ex. : un soir de 1936 à L'Européen, Piaf écoutant-regardant Marie Dubas chantant *Mon légionnaire* de Raymond Asso et Marguerite Monnot, qu'elle reprendra quelques mois plus tard) ou fixés (un jeune apprenti interprète de chanson écoutant la chanson *Jef* par Jacques Brel sur une chaîne vidéo accessible via internet pour l'apprendre⁶⁵⁷). Une autre première épreuve de la série peut être le déchiffrement d'une trace scripturale du format, du type : partition avec paroles (éditée sous forme de petit-format, ou dans un recueil, ou manuscrit de la main du compositeur, de l'auteur-compositeur, ou de l'arrangeur, etc.). Ces épreuves demandent du praticien interprète des compétences propres à chacune des opérations qui les constituent : perception fine du dessin mélodique (enchaînement des intervalles, durées des notes et des silences) et des mots du texte, mémorisation efficace des éléments constituant le format mélodico-textuel. Il est évident que cette phase d'imprégnation active entretient avec l'« attentionnalité » (CHEYRONNAUD 2018) du (des) récepteur(s) de la future implémentation plus d'un point commun : elle ne s'en distingue vraiment que par l'exigence d'exhaustivité de cette imprégnation pour le praticien s'apprêtant à exécuter l'œuvre, absent de la visée du simple auditeur(-spectateur) qui peut se contenter d'une attention et d'une mémorisation partielles. Il se confrontera à cet impératif seulement dans les cas d'épreuves ludiques du type « karaoké » ou « jeu télévisé »⁶⁵⁸, qui mobiliseront vis-à-vis du format une activité d'écoute/mémorisation plus soutenue et complète.

Ces épreuves d'imprégnation-mémorisation exposent fortement l'agent au risque d'une emprise, dans le cas de l'écoute d'une implémentation (vive ou enregistrée) par un(e) artiste-interprète mis en position de modèle dans le processus. Il est à noter que l'emprise peut intervenir dans les conditions d'une adhésion au modèle (dans le cas d'un rapport

⁶⁵⁷ Cf. *infra*, au chapitre suivant.

⁶⁵⁸ Du type de l'émission *N'oubliez pas les paroles*, animée par Nagui sur France 2 (chaîne de France Télévision).

d'admiration de l'agent vis-à-vis de l'artiste écouté⁶⁵⁹), comme dans les cas d'évaluation négative ou de rejet du modèle, même si cette seconde éventualité offre davantage d'opportunités de sortie de l'emprise par la distance critique qu'elle occasionne – le *modèle* prenant alors aussi la fonction de repoussoir dans le processus d'imprégnation. Dans le cas du déchiffrement d'une trace écrite du format textuel-mélodique, le risque ou la difficulté à surmonter n'est pas l'emprise mais, à l'opposé, l'imprégnation d'une impassibilité solfégique, conséquence d'une attention restée au niveau basique de la précision des intonations, des valeurs de notes, des syllabes lues, indépendamment d'une réelle préhension sémantique, émotionnelle, physique du format. Ici neutralité issue de l'activité de décodage d'un écrit désincarné, là emprise d'un modèle trop *in-formant* : l'imprégnation nécessite d'être dépassée par les prises matérielles inventées sur l'objet.

Après ce premier type d'épreuves de la deuxième série interviennent donc les épreuves d'expérimenter, ou plutôt d'*expérencer* le format, seul ou avec d'autres agents (musicien accompagnateur, professeur de chant ou *coach* vocal, par ex.). Il s'agit ici de l'activité même de chanter, qui relève d'une τέχνη⁶⁶⁰ au moins autant que d'une πράξις⁶⁶¹.

b. La technique du chant au service de l'implémentation

Pour approcher le « chanter », activité complexe, il est utile d'isoler l'action, l'acte de chanter – dans l'emploi intransitif du verbe – du fait de chanter des mots – emploi transitif. Aujourd'hui, en France, les cours de chant⁶⁶² comportent habituellement une partie « échauffement » et une partie « entraînement », parfois confondues. Ces phases de « *warming-up* » et de « *training* » ont lieu au tout début de la séance de cours de chant, et

⁶⁵⁹ On trouve ce cas de figure dans l'interaction étudiée au chapitre suivant (*cf. infra* : p. 384).

⁶⁶⁰ Terme qui désigne la *production matérielle*, la *fabrication*, en grec ancien (*tekhnè*).

⁶⁶¹ Terme qui désigne l'*action*, la *pratique* (*praxis*).

⁶⁶² Qu'ils soient collectifs ou individuels, qu'ils soient donnés dans le cadre de l'Éducation nationale (majoritairement au collège ou à l'école élémentaire), dans le cadre d'une école de musique ou d'un conservatoire, comme dans celui d'un cours privé ou d'une association, qu'ils portent sur quelque pratique de chant que ce soit (lyrique, baroque, traditionnel, « musiques amplifiées », jazz, etc.).

sont de durée variable en fonction de la technique vocale recherchée, de la formation du professeur, du niveau de l'apprenant (élève, étudiant, stagiaire, etc.), de l'état de son appareil vocal au moment de la séance (fatigue vocale éventuelle, convalescence après un accident vocal éventuel, ou au contraire disponibilité particulièrement élevée de l'appareil phonatoire, etc.), de l'objet de la séance (par exemple : s'agit-il de construire une voix débutante en matière de chant ou de préparer le chanteur à aborder un répertoire particulier en vue d'un concert imminent ?). Quoi qu'il en soit, ce moment préparatoire du cours de chant, qui précède souvent le travail sur une œuvre vocale⁶⁶³, est souvent composé d'exercices posturaux, de respiration et/ou de vocalises⁶⁶⁴ en grande majorité exemptes de mots prononcés⁶⁶⁵. Les sons émis par le chanteur en apprentissage ou en entraînement sont choisis par le formateur en fonction de leurs effets sur la physiologie du chanteur (souplesse du diaphragme, abaissement du larynx, soulèvement du palais mou, vibration buccale, thoracique, crânienne, etc.). Ces sons, pour une grande part, sont

⁶⁶³ Par ex. : aria d'opéra en langue étrangère, chanson populaire en français, chant traditionnel en langue régionale, etc.

⁶⁶⁴ Les « vocalises » prennent la forme d'objets mélodiques plus ou moins complexes (l'équivalent des arpèges dans le travail préparatoire instrumental, que l'expression commune nomme « faire ses gammes ») transposés en général de demi-ton en demi-ton (en montant ou en descendant la gamme chromatique). Elles sont réalisées vocalement sur des notes précises – en général sur la gamme tempérée, sauf pour des cours de chants de traditions utilisant une gamme non tempérée, comme une part de la musique vocale bretonne, par exemple, ou la musique vocale égyptienne – et accompagnés même sommairement par un instrument de musique utilisé en fonction de guide-chant, avec une exigence de justesse.

⁶⁶⁵ Citons, parmi tant d'exemples les recommandations en ligne de l'Inspection académique de Strasbourg à l'usage des enseignants de l'Éducation nationale de cette académie (INSPECTION ACAD. STRASBOURG) : « L'essentiel pour mener une séance de chant ». Dans le chapitre « Un déroulement type », le point n° 1 « L'échauffement vocal », la rubrique « La voix, les résonateurs » (p. 2) :

« Exemples d'exercices...

- Avec des voyelles, progressivement, jouer sur la durée des sons, sur leur hauteur, sur leur intensité. Ce moment d'échauffement vocal doit aussi être un moment privilégié d'écoute de soi et des autres, du son dans l'espace.
- Ajouter des consonnes devant les voyelles, de manière à ressentir davantage l'énergie de la voyelle «so», «sau», «mou», «nou»...
- Travailler sur une petite formule mélodique (ce peut être un fragment du chant étudié), la vocaliser sur des voyelles (u/o/ou).
- Travailler l'articulation, en jouant sur les consonnes et les voyelles, en liant des exercices à la lecture du texte pour faire émerger certains mots plus significatifs, plus importants dans le texte. L'articulation conditionne aussi la qualité de l'interprétation musicale. »

On voit bien par cet exemple, situé entre la rubrique « Le souffle » et le point n° 2 « L'apprentissage d'un nouveau chant », que la démarche proposée consiste à s'approcher progressivement du mot (et du sens) en partant de jeux vocaux inarticulés.

organisés en « vocalises » non verbales, qu'un passant les entendant même de loin classerait dans le champ phénoménal du chant (« tiens, quelqu'un chante »)⁶⁶⁶. Même s'il s'agit d'une pratique *pour soi-même* appartenant à l'étape préparatoire à la situation de *chanter quelque chose* (en présence d'un auditoire), ces jeux et exercices vocaux se rangent bien sous la bannière du « chanter ». Une autre pratique se situe entre jeu vocal préparatoire et éducatif et performance devant un auditoire : le chant en « langue imaginaire »⁶⁶⁷, hérité des jeux d'improvisation utilisés dans la pédagogie vocale. Cette pratique semble liée au développement dans les années 1980, en France, de nouvelles approches dans le domaine de la pédagogie de la voix, par rapport à un enseignement musical plus traditionnel, y compris dans le cadre de formation de chanteurs lyriques, comme ici chez Martine VIARD :

Il faut vaincre leurs préjugés contre la musique contemporaine pour qu'ils s'efforcent de rechercher le style d'interprétation adéquat, au lieu de se contenter de faire juste les notes. Les langages imaginaires, dont je me suis fait une spécialité, sont un excellent exercice pour cette quête du style. [...] Là encore, il y a un rapport évident avec le théâtre. Les chanteurs lyriques traditionnels ignorent trop la richesse de cette relation [entre chant et théâtre], ils [...] semblent n'avoir qu'une voix, fabriquée dans un moule unique. Je préfère, quant à moi, continuer l'exploration de ses infinies possibilités. (DUTHIL 1987 : 30)⁶⁶⁸

Le chant en « langages imaginaires » se situe ici entre propédeutique et représentation, entre jeu pédagogique avancé (une fois que les artistes en formation ont déjà acquis une technique vocale) et performance devant un auditoire : il apparaît comme mise en spectacle du processus créatif (l'écriture par improvisations) lui-même. La technique du « grommelot »⁶⁶⁹ est une approche voisine :

⁶⁶⁶ J'ai été personnellement témoin, un matin de l'été 2016, d'une telle scène : la voisine de la maison d'un village à la campagne où j'habitais pour quelques jours, chanteuse lyrique amateur (soprano), ayant atteint le niveau « supérieur » dans le Conservatoire à rayonnement régional de Rouen, faisait des vocalises pour « réveiller » sa voix. Mon père, en visite pour quelques jours, me demanda en l'entendant dans le jardin : « Qui est-ce qui chante ? c'est un disque ou c'est la voisine ? » : nous étions sans contexte en présence du phénomène « chanter », même en l'absence de paroles, de mots préférés.

⁶⁶⁷ Pratique qui s'est développée à partir de la fin des années 1960 en France après un développement quelques années auparavant aux États-Unis.

⁶⁶⁸ Alex DUTHIL cite ici les propos de Martine VIARD recueillis par Marcel WEISS (art. « À corps et à cris »).

⁶⁶⁹ Substantif qui renvoie au « grommeler », c'est-à-dire parler indistinctement, sans qu'on puisse comprendre ce qu'on dit.

« Un langage musical qui reste très proche du parlé par ses intonations. Celles qui font passer tous les sentiments humains, de la colère à la joie, du chagrin à l'étonnement, etc. Je m'adresse à l'imaginaire de chaque spectateur, libre de se raconter sa propre histoire, pour peu que j'aie réussi à installer mes personnages [...].

[...] Mon exploration des possibilités sonores de la voix m'a gardée hors de ses champs traditionnels d'application. Tout m'était permis. » *(Ibid.)*⁶⁷⁰

Participant d'une mode esthétique revendiquant un statut de courant interdisciplinaire postmoderniste, le *work in progress*, qui focalise le moment de performance sur le processus créatif même, au lieu de n'en valoriser que le résultat, cette pratique rejoint celle du *scat*⁶⁷¹ en jazz vocal (ou celle du « chanter en yaourt » des compositeurs de chansons de divers styles, notamment le rock, même si cette dernière pratique est une phase de l'écriture d'une chanson que le public n'entend pas). Ici encore, il y a bien *chanter*, sans mots, hors langue.

Ce degré zéro de l'activité « chanter », isolable, rassemble plusieurs aspects, notamment physiologiques et acoustiques.

- (1) Du point de vue physiologique, chanter partage avec d'autres activités⁶⁷² le fait de mobiliser la voix de façon centrale ou importante. Le mécanisme de la phonation, sollicite toute une chaîne d'organes et de tissus du corps humain. Selon l'horizon d'attente implicitement fixé par la situation où s'engage l'activité de chanter⁶⁷³, la personne qui chante aura besoin d'un niveau de maîtrise technique variable. Les pédagogues du chant évoquent deux types de mobilisation des segments corporels dans l'activité de chanter : position (posture) et activité (tension/relâchement ou micromouvements). Ils délimitent trois types de mécanismes dans le dispositif phonatoire (FOURNIER 1999) :

⁶⁷⁰ Propos de Françoise MONNERET cité par WEISS (*Ibid.*).

⁶⁷¹ Pratique vocale qui aurait été inventée par Louis ARMSTRONG lors d'une séance d'enregistrement en studio en 1926 et qui tend à utiliser la voix comme un instrument de musique.

⁶⁷² Par ex. : jouer la comédie, proférer un discours, faire une plaidoirie, lire une communication, animer une émission radiophonique, donner un cours.

⁶⁷³ Par ex., on peut considérer la différence entre interpréter le rôle de Rigoletto (baryton) lors d'une représentation du *Rigoletto* de Verdi à l'Opéra de Rennes, et imiter Aznavour dans le premier couplet de *La Bohème* lors d'un verre pris à la terrasse d'un café rennais pour distraire des amis.

- Les mécanismes de la respiration (la « soufflerie »), qui impliquent le diaphragme⁶⁷⁴, les muscles intercostaux, les muscles abdominaux⁶⁷⁵, les muscles du cou⁶⁷⁶, enfin les muscles antérieurs de l'épaule⁶⁷⁷.

La capacité totale d'air mobilisable ou capacité vitale varie [...] entre 3 et 4,5 l.
(*Ibid.* : 34-35)⁶⁷⁸

- L'émission vocale, qui a pour siège le *larynx* (*Ibid.* : 49-56), constitué de : quatre cartilages⁶⁷⁹, de ligaments et membranes, qui « relient les différents cartilages du larynx entre eux »⁶⁸⁰, des deux muscles vocaux⁶⁸¹ et de l'innervation laryngée. La coordination des mouvements très complexes de la phonation est assurée par le système nerveux central par un mécanisme réceptif-moteur appelé « boucle audio-phonatoire »⁶⁸².

⁶⁷⁴ Cf. *Ibid.* : 29 : « fine cloison musculo-tendineuse en forme de coupole [dont le] pourtour musculaire s'insère sur les côtes basses, les vertèbres lombaires et le sternum ».

⁶⁷⁵ Composés du transverse, du petit oblique, du grand oblique et du grand droit.

⁶⁷⁶ Composés du groupe des *scalènes* – antérieurs, moyens et postérieurs « insérés d'une part sur les vertèbres cervicales et d'autre part sur les deux premières côtes » (*Ibid.* : 32) et du *muscle sterno-cléido-mastoïdien*.

⁶⁷⁷ Composés du grand pectoral, du petit pectoral, du sous-clavier et du grand dentelé.

⁶⁷⁸ Le *volume courant* (volume d'air inspiré puis expiré en position de repos) est en moyenne de 400 à 500 ml ; le *volume de réserve inspiratoire* (volume d'air qu'il est encore disponible d'inspirer après une inspiration normale) varie entre 1,5 et 2,5 l ; le *volume de réserve expiratoire* (volume d'air qu'il est encore possible de rejeter après une expiration normale) est d'environ 1,5 l ; le *volume résiduel* (volume d'air restant en permanence dans les poumons et qu'on ne peut chasser) d'environ 1,5 l.

⁶⁷⁹ Qui sont : le *cartilage cricoïde* (l'anneau supérieur de la trachée), le *cartilage thyroïde* (« en forme de livre ouvert [à] 90° ». Son arête fait saillie à l'avant du cou : c'est la pomme d'Adam »), les deux *cartilages aryénoïdes* (les « articulations crico-aryénoïdiennes permettent un glissement des aryénoïdes (abduction – adduction) l'un vers l'autre et une rotation sur eux-mêmes », deux types de mouvements très importants pour l'émission vocale) et l'*épiglotte* (qui « se rabat sur l'orifice laryngé, au cours du deuxième temps de la déglutition, lorsque le larynx s'élève, et empêche la pénétration des aliments[...] dans les voies respiratoires. »).

⁶⁸⁰ Notamment les *thyro-aryénoïdiens inférieurs* qui s'insèrent chacun dans l'angle rentrant du cartilage thyroïde et sur l'un des cartilages aryénoïdes. « Ces deux ligaments symétriques entrent dans la constitution des cordes vocales. »

⁶⁸¹ « Constitués par la couche interne des deux muscles thyro-aryénoïdiens inférieurs [...]. Avec les ligaments vocaux [...], ces muscles constituent les deux cordes vocales. »

⁶⁸² C'est la boucle audio-vocale. Très schématiquement (la recherche neurologique a montré que le système se complexifie dans le détail), le *nerf laryngé supérieur* a le rôle de nerf sensitif, le *nerf laryngé externe* le rôle de commande motrice du muscle crico-thyroïdien, le *nerf récurrent* celui de la commande de tous les autres muscles internes du larynx.

Le larynx [...] effectue d'importants mouvements verticaux grâce à un système suspenseur qui le relie au crâne et à la mâchoire inférieure d'une part et à la partie supérieure du thorax d'autre part [...] (*Ibid.* : 54)⁶⁸³

- Les mécanismes phonatoires. 1°) Le souffle phonatoire (*Ibid.* : 33-34)⁶⁸⁴ : la phonation est permise et régulée par la mise sous pression de l'air des poumons de façon non directionnelle⁶⁸⁵. Des deux grands types de respirations⁶⁸⁶, c'est le souffle abdominal qui est privilégié pour la voix chantée car il permet un développement important et aisé de la capacité respiratoire, un « contrôle très précis de la pression sous-glottique sans intervention du larynx », ce qui rend celui-ci disponible pour réguler la pression et vibrer librement. 2°) La fonction vocale du larynx (l'orifice du larynx, à ouverture variable, assure quatre fonctions⁶⁸⁷) :

[E]n fonction phonatoire, la translation des [...] aryténoïdes sur leur base permet l'accolement des cordes vocales puis leur vibration grâce au passage de l'air. Par l'entraînement, l'homme arrive à régler de façon très précise la fréquence de ces

⁶⁸³ Cet appareil suspenseur est constitué de l'os hyoïde (« demi-anneau situé au-dessus du cartilage thyroïde auquel il est relié par des ligaments [...], [il] reçoit les insertions d'une partie des muscles de la langue. ») et de muscles dont les mouvements « sont sensibles lors du bâillement et de la déglutition » (quatre muscles *sous-hyoïdiens*, qui abaissent le larynx, et quatre muscles *sus-hyoïdiens*, éleveurs du larynx). Pour compléter la physiologie des « cordes vocales » elles-mêmes, signalons qu'en plus du ligament vocal et de la couche interne du muscle thyro-aryténoïdien inférieur, elles sont constituées par la muqueuse solidaire de ce muscle, sauf en une petite zone appelée « espace de Reinke », qui permet l'ondulation de la muqueuse responsable de la « vibration » des cordes vocales et du son qu'elle produit.

⁶⁸⁴ « Lors de la phonation, l'appareil respiratoire doit assumer une double fonction : continuer à assurer la respiration vitale ou hématoxe et fournir un souffle ajusté aux nécessités de la production vocale. » Par rapport à la respiration courante, dans laquelle l'inspiration qui met surtout en jeu le diaphragme et légèrement les muscles élargisseurs du thorax et intercostaux, est active, mais l'expiration, passive (retour à la position de repos, par relâchement des muscles inspireurs), la phonation va rendre l'expiration active et mettre en jeu les muscles abdominaux et intercostaux. Alors que la respiration courante déplace un volume de 500 ml environ, la phonation peut déplacer 1 l à 1,5 l. Par rapport à la voix parlée, la pression sous-glottique (la pression de l'air au niveau du larynx) est légèrement plus importante et soutenue plus régulièrement.

⁶⁸⁵ Et non pas de bas en haut, comme les chanteurs débutants l'imaginent souvent. En régime de respiration normal, la pression causée par les forces de rappel des tissus et le poids de l'ossature du thorax suffit à rejeter l'air. En revanche, « si les cordes vocales s'accrochent en vue d'une émission sonore, il faudra créer une pression supérieure » pour les faire vibrer, ce qui mobilise abdominaux qui poussent le diaphragme vers le haut, puis dans un deuxième temps de l'expiration, les intercostaux internes qui participent à cet effort.

⁶⁸⁶ *I.e.* le souffle thoracique supérieur (« caractéristique des états de stress, [...] mobilis[ant] la musculature du cou et des épaules provoqu[ant] des contractions intempestives au niveau du larynx » qui, dans ses conditions, réagit instinctivement comme un sphincter) et le souffle abdominal (qui met en mouvement la base du thorax et le diaphragme, en laissant inactive la région costo-claviculaire).

⁶⁸⁷ Ces quatre fonctions sont : la respiration (abaissement du larynx pour permettre l'écartement des aryténoïdes), la déglutition (fermeture de la glotte), l'obturation de la glotte pour faciliter l'effort musculaire, et la phonation.

vibrations et leur amplitude, soit en d'autres termes, la hauteur et l'intensité des sons.

Les caractéristiques du son émis par le larynx dépendent de la tension des cordes vocales, de leur contraction, de leur force d'accolement, de leur rythme oscillatoire, du débit et de la pression de l'air. (FOURNIER 1999 : 54)

(2) D'autres aspects relèvent de phénomènes vibratoires et acoustiques (liés à la physiologie) :

l'émission vocale, c'est-à-dire la vibration laryngée⁶⁸⁸, la résonance :

[La] résonance par réflexion d'onde [...] permet l'amplification d'un son donné et son enrichissement harmonique. La voix est enrichie et amplifiée dans le pharynx et dans la bouche. (Ibid. : 64)⁶⁸⁹

à travers les *résonateurs* naturels (ou *formants*) de la voix qu'émet le larynx⁶⁹⁰. Pour trouver le meilleur rendement de son effort respiratoire et phonatoire, en vue d'être entendu de son auditoire et de produire un chant congruent à la situation (avec des attentes en termes informatifs – intelligibilité –, esthétiques – qualité sonore, timbre, souplesse vocale, virtuosité rythmique –, le « chanteur recherche en permanence l'accord le plus parfait entre la fréquence du son laryngé émis, dont la hauteur est imposée par la mélodie, et celles des deux résonateurs » principaux (pharynx et oropharynx).

⁶⁸⁸ Cf. *Ibid.* : 62. La vibration laryngée est un signal ondulatoire sonore. Ce signal se propage avec une célérité caractéristique du milieu qu'il déforme (l'air) : 340 m/sec. « La propagation permet la reproduction à distance du signal sonore émis à la source. [...] Ainsi, la qualité du son vocal émis et la facilité avec laquelle il sort de la bouche, sans obstacles, sans perte d'énergie, déterminent en partie sa portée. » La vibration du larynx peut produire une onde entretenue, se reproduisant en permanence, à intervalles réguliers. La fréquence du son laryngé correspond au nombre de fois que les cordes vont venir s'accoler en une seconde. Ce nombre caractérise la hauteur du son, il s'exprime en Hertz [Hz] : plus la fréquence est élevée, plus le son est aigu. La vibration laryngée se faisant dans la direction de propagation de l'onde sonore, il s'agit d'un signal longitudinal (comme pour les instruments à anche ou les cuivres, et contrairement à la corde du violon, qui produit un signal transversal). Il s'agit d'une "oscillation par relaxation" : les cordes vocales, « écartées par la pression de l'air pulmonaire [...] reviennent en contact par rappel élastique. [...] [U]n effet de rétro-aspiration de la muqueuse ou effet Bernoulli entre également en jeu. » En termes de rythme oscillatoire, « pour une fréquence donnée, le son le plus efficace est celui pour lequel les phases d'accolement sont plus longues que les phases d'ouverture. [...] [Cela] implique que, pour une intensité donnée, l'émission la meilleure est celle qui résulte de l'effort de pression minimal ».

⁶⁸⁹ La puissance d'un son vocal (qui s'exprime en décibels [dB]) « n'évolue pas proportionnellement à l'énergie dépensée », ce n'est pas en augmentant l'effort de pression que le chanteur peut augmenter son intensité vocale, mais pas la maîtrise de la résonance dans ses formants naturels. On appelle « formant du chanteur » ou « singing-formant » le renforcement spectral autour de 2 500-3 000 Hz, harmonique qui s'obtient « lorsque l'émission laryngée et le résonateur sont en bon accord en fonction chantée ou parlée » (*Ibid.* : 65).

⁶⁹⁰ *I.e.* le pharynx et l'oropharynx (cavités de volume variable et modulable), à quoi s'ajoutent des résonateurs secondaires : les *sinus* et les *fosses nasales* (cavités indéformables). (*Ibid.* : 87-95)

(3) Des caractéristiques, combinant et mettant en jeu mécanismes physiologiques et phénomènes acoustiques, permettent de dresser le portrait d'une voix selon des critères objectifs observables⁶⁹¹ : 1° l'étendue vocale : « les notes qu'une personne peut chanter, de la plus grave à la plus aiguë » (RUDENT 2015 : 2) ; 2° la hauteur vocale⁶⁹² ; 3° le *timbre*⁶⁹³, phénomène d'une grande complexité (CHABOT-CANET 2013 : 148-152) décrit comme la résultante de plusieurs facteurs qui s'organisent dans une perception (HAJDA 1997 : 254⁶⁹⁴) et qui constitue la signature vocale⁶⁹⁵,

L'expérience montre que le chanteur habile contrôlant ses mouvements grâce au feed-back de l'oreille, sait [...] régler sa musculature [...]. [E]n agissant sur les variables, il produit toutes les formes acoustiques possibles [...] : c'est cela enrichir le timbre. (LEIPP 1967)

4° les registres, les plus usités étant le mécanisme 1 (M1), autre dit la « voix de poitrine », aussi appelé « mécanisme lourd », et le mécanisme 2 (M2), encore nommé « voix de tête »

⁶⁹¹ Catherine RUDENT, musicologue spécialisée dans les musiques populaires, utilise (son corpus de prédilection est constitué des œuvres de musique populaire enregistrées, qu'on appelle « phonogrammes ») une grille de lecture qui s'appuie simultanément sur l'écoute de chansons (ou de fragments de chansons) enregistrées et sur l'utilisation de *spectrogrammes* (ou *sonagramme*). Elle distingue plusieurs *items* permettant la caractérisation des voix et la comparaison entre elles.

⁶⁹² *I.e.* le positionnement de l'étendue sur l'échelle de hauteur des sons ; la taxinomie des voix lyriques – ténor, baryton, basse pour les hommes, soprano, mezzo-soprano, alto pour les femmes – dans le contexte de la musique classique se fonde sur ce critère.

⁶⁹³ La « palette » ou « les couleurs » d'une voix.

⁶⁹⁴ "Timbre [...] is an artefact of perception." / *Le timbre [...] est un artefact de la perception.*

⁶⁹⁵ Ou « timbre-individualité » (CHABOT-CANET 2013 : 152). Le timbre est composé d'une répartition particulière des harmoniques (c'est-à-dire les différentes fréquences sonores empilées dans un son vocal, qui s'expriment en Hz) et d'une répartition des résonateurs (*cf. supra* : p. 336) « Le timbre, c'est d'une part la répartition entre bruit et harmonicité (ou « voisement »), c'est aussi l'homogénéité. » (RUDENT 2016). L'harmonicité correspond à une uniformité du signal périodique (souvent maximale sur les voyelles), le « bruit » à un « désordre acoustique » (à son maximum sur les consonnes sourdes). L'aptitude à gérer volontairement cette complexité des éléments concourant au timbre (dont certains sont donnés, subis, involontaires) est précisément ce qui va constituer la signature d'un chanteur. Une voix *homogène* est une voix « dont le timbre va être toujours semblable à lui-même (comme Piaf). D'autres auront une palette très variée » (*Ibid.*).

ou « mécanisme léger »⁶⁹⁶ ; 5°) l'intensité vocale⁶⁹⁷ ; 6°) le type de phrasé employé⁶⁹⁸ ; 7°) le vibrato⁶⁹⁹ ; 8°) les autres gestes vocaux⁷⁰⁰.

À ce stade, on peut remarquer qu'une objectivation par les approches de la physiologie et de l'acoustique est possible et porteuse d'informations utiles aux praticiens de la voix (chanteurs, pédagogues du chant), par la combinaison de mesures, d'outils de représentations graphiques et d'interprétation subjective⁷⁰¹. En outre, il appert que les cas de *chanter* au sens intransitif du verbe sont tous *situables* dans des contextes⁷⁰² : *chanter* n'apparaît qu'*en situation*, en coprésence avec un *entendre*. Chanter n'existe que d'être dans telle ou telle configuration spatio-temporelle, pris dans tel ou tel dispositif organisant des interactions entre des acteurs et entre des acteurs et des objets. Même dans le cas limite, néanmoins très fréquent, de situations où la personne qui chante est la seule à s'entendre chanter, il y a bien une configuration comportant une instance effectuant cette

⁶⁹⁶ Le passage ou les décrochements nets (également appelés « jodel » ou « yodel ») d'un mécanisme à l'autre vont également caractériser une voix en situation. Les autres mécanismes sont : le *fry* ou *Stroh bass* (M0), permettant l'émission de notes au plus grave de la tessiture (et peu devenir le *growl* dans le style « metal »), et à l'opposé à l'extrême aigu, la voix de sifflet (M3). La « voix mixte » correspond, elle, à une adaptation (des formants ou résonateurs) dans les zones de passage d'un mécanisme à l'autre (de M1 à M2 et de M2 à M1), permettant au vocaliste de conserver une même texture de timbre.

⁶⁹⁷ *I.e.* la puissance de la voix, et la façon de la nuancer, de réaliser un « crescendo » (amplification progressive de l'intensité vocale), un « decrescendo » (diminution progressive de cette intensité).

⁶⁹⁸ *I.e.* « *legato* », « détaché », « piqué » ou « louré » (en appuyant sur les syllabes). Le phrasé intègre aussi dans ses variables la présence ou non d'accents, les tenues de notes (*cf.* RUDENT 2016 : un « indicateur très facile à repérer sur les spectrogrammes ») : les notes finales de phrases musicales sont soit tenues (parfois longtemps), soit courtes.

⁶⁹⁹ Le *vibrato* est une variation du son tenu entre deux hauteurs de notes (perçu comme oscillation) qui peut être caractérisé en vitesse du battement (on parle d'un vibrato serré ou lent), en différentiel ou amplitude de hauteur de note, en régularité ou en progression (par exemple, un son tenu peut être attaqué sans vibrato et se terminer par un vibrato).

⁷⁰⁰ Au nombre desquels on trouve notamment : la présence ou non de « coups de glotte » en début ou en fin de note, d'insertions parlées, de nasalisations, de rires, d'« érailllements choisis », d'ornements – équivalents de l'*appoggiatura* lente ou rapide de la musique savante, du *trille* (passage répété de la note à une autre note au-dessus), du *mordant* supérieur (trille à un battement), du mordant inférieur (trille avec une note inférieure à un battement), *gruppetto* supérieur ou inférieur (on tourne « autour » de la note), ou d'autres ornements (*gruppetto* oriental, etc.) –, le *portamento* ou *glissando* (on attaque le son à une note inférieure – ou supérieure parfois, et on glisse jusqu'à la note principale), etc.

⁷⁰¹ À cet égard l'étude du timbre est emblématique de cette approche combinée (*cf. supra* : p. 337, notamment les notes 694 et 695).

⁷⁰² Par ex. : cours de chant, *training* (entraînement)vocal, stage de technique vocale, présentation publique de fin de stage ou atelier, vocalises chez soi entendue par un voisin, etc.

action de chanter et une instance effectuant cette action d'entendre, même si ces deux instances sont réunies en une seule personne :

Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. [...] [L]a chanson [...] est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant. Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée. (DELEUZE & GUATTARI 1980 : 381)⁷⁰³

Enfin, on peut constater que dans plusieurs configurations qui n'appartiennent pas aux dispositifs canoniques⁷⁰⁴ impliquant le chanter et l'entendre comme pris dans une activité complexe de type artistique, la *visée* artistique fait néanmoins partie du processus dans lequel est pris l'acte de chanter. Dans le cas du chanteur-de-salle-de-bain qui chante pour lui-même et peut-être pour d'autres – les voisins –, mais ne veut pas le savoir⁷⁰⁵ : il chante un refrain, un bout d'œuvre de chanson, pour le plaisir à la fois d'entendre sa voix et de ne pas trop bien l'entendre, plaisir de la pratique artistique débarrassée de l'ombre de toute évaluation. Les exercices de vocalises sont bien pratiqués en vue d'une éventuelle occasion de chanter quelque chose devant quelqu'un, même si cela n'arrive pas : il s'agit ici de *se préparer à des situations typiques de chanter-entendre* (concert, enregistrer un EP⁷⁰⁶, etc.).⁷⁰⁷

Chanter appartient au grand groupe d'activités relevant du *musical*, à l'ensemble « faire de la musique », dans tous types de situations⁷⁰⁸. Mais isoler le versant musical de *chanter*,

⁷⁰³ En ouverture du chapitre « 1837 – De la ritournelle ».

⁷⁰⁴ Comme : le concert, le spectacle musical, la représentation d'opéra, le phonogramme (enregistré / fabriqué / diffusé / écouté).

⁷⁰⁵ Le film *To Rome with Love* (2012) de Woody ALLEN mettant en scène un chanteur lyrique ne pouvant chanter que dans sa douche, et qu'il faut toujours mettre en scène dans une cabine de douche pour qu'il puisse chanter en public, *fonctionne* autour de ce point précis.

⁷⁰⁶ Cf. *supra* : p. 314, note 634.

⁷⁰⁷ Dans le cas d'une séance de chant improvisé en « langue imaginaire », dans le cadre d'un stage, d'une master-class, d'une « présentation de travaux » de fin de session de formation, etc., il s'agit – même très modestement, même sans la « pression » d'avoir à produire une prestation d'un quelconque niveau – d'une situation d'effectuation musicale-vocale improvisée, impliquant une *visée artistique* (notion au contours flous, certes : le propos n'est pas ici d'enquêter sur une définition de l'art).

⁷⁰⁸ Par ex. : apprendre, se préparer seul/ensemble, répéter seul/ensemble, improviser, se produire devant un public, jouer pour soi (son propre plaisir), enregistrer un phonogramme, etc.

comme un chimiste extrayait par électrolyse de l'eau les éléments purs hydrogène et oxygène, s'avère impossible : un élément « musique » *pur* ne peut se trouver dans la pratique du chant, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, cet élément pur n'existe pas : on ne peut en effet d'isoler la « musique » d'autres éléments constituant des *situations* musicales⁷⁰⁹. En outre, même en vocalise, on travaille toujours sur des sons, certes décontextualisés, mais *issus*⁷¹⁰ d'une langue, pris dans une langue⁷¹¹. De même, l'emploi de l'expression « langue imaginaire » ou de l'expression « grommelot » est bien l'indice que, pour la voix (y compris la voix chantée), l'élément musical est inséparable de l'élément linguistique.

Nous ne feindrons pas de découvrir l'évidence du fait : dès que la voix est en cause dans la musique, on trouve le langage. On chante des paroles. [...] Mais comment expliquer la force de cette convergence ? En première approximation on dira qu'il existe une affinité entre les systèmes qui sont soumis à un déroulement temporel : le langage, la musique, la danse. (ROSOLATO 1974 : 83)

Dès lors, l'arsenal technique de la voix chantée tel qu'il vient d'être inventorié est disponible pour la saisie des formats *chanson*, au sein d'une conduite d'agentivité (*agency*)⁷¹². Car c'est bien la voix qui est l'instrument ou plutôt la boîte à outils ou la palette du chanteur, de la diseuse, etc.

Nous sommes en effet des peintres, des imagiers, notre organe est notre palette, c'est avec, la voix parlée mêlée au chant, la multiplicité des « nuances », que nous

⁷⁰⁹ Comme mouvoir ses doigts, son corps, inspirer et expirer, écouter, mémoriser, décoder (par exemple : lire une partition ou une grille d'accords), compter, vibrer/faire vibrer, regarder, fermer les yeux, etc. tous éléments qu'on retrouve dans d'autres activités, d'autres faire et d'autres configurations que « la musique » – mais il s'agit là de considérations qui, quoique liées au sujet de la présente recherche, en débordent le cadre.

⁷¹⁰ Ces sons extraits, *ab-strait*s de la langue, sont également voués à y retourner : on chante des « o », des « a », des « ou » pour se préparer à chanter un aria d'opéra italien, un Lied allemand, un morceau de gospel américain, une chanson de Brassens, etc. on chante aussi des mots, des expressions – « Ti-a-a-a-mo », ou « J'aime le nougat » ou « Voyez-vous le loup ? Où ? Oui ! là dans le houx⁷¹⁰ ».

⁷¹¹ Dans la langue maternelle, ou en italien par ex. : une longue tradition pédagogique de la voix chantée s'est constituée et est très vivace, qui consiste à « placer sa voix » sur les sons de l'italien, réputés langue plus chantante. On se trouve devant le question de l'œuf et de la poule : « La langue italienne est considérée comme particulièrement adaptée au chant, *car* la tradition de l'opéra italien a fait florès » [proposition 1], ou bien « La langue italienne est particulièrement adaptée au chant parce que la tradition de l'opéra italien a fait florès, *donc* c'est la tradition de l'opéra italien a fait florès » [proposition 2], ou l'anglais, « parce que le français » – selon les décennies – « ça ne *swingue* pas » ou « ça ne *groove* pas », ici encore : qui de la poule ou de l'œuf... ?

⁷¹² Cf. *supra* : p. 304.

colorons, et mettons en lumière, nos personnages, nos sujets, leur atmosphère,
leur époque. (GUILBERT 1928 : 16-17)⁷¹³

La levée est opérée par l'interprète-chanteur sur l'objet (balbutiant) à l'occasion d'épreuves préparatoires à son implémentation (éloquente) en direct et en public :

Nous les auteurs, de quoi avons-nous l'air ? Nous écrivons pour elle des balbutiements : elle [Piaf] en fait des cris, des appels, des prières. Lorsqu'il nous arrive de trouver un mot qui paraît à sa mesure, nous restons toujours stupéfaits, plus tard quand nous l'entendons chanter ce mot-là. Elle en fait un géant.
(LÉVY 2003⁷¹⁴)

Le chant, à la fois *véhicule* le sens déposé dans le format comme texte, et « lui fait subir une diffraction » (ROSOLATO 1974 : 85). Dans le travail préparatoire, où par écoutes ou lectures-décodages d'une partition la chanson imprègne le sujet chantant, où par tentatives successives elle est mémorisée en étant chantée en l'absence du public, et où l'agentivité de l'objet est dûment programmée, la voix chantée est « sur la pente d'un sens » (*Ibid.* : 86).

En ce qui concerne [...] le chant [...], le fait de le[...] situer entre corps et langage, définit les pôles entre lesquels se crée le jeu tensionnel des transpositions de la musique : entre le corps, avec ses images, ses forces, présent dans la *chair* de la voix, son « grain » (R. Barthes), ses glissements, son port, le continu de sa matière sonore – en métaphore de la pulsion, et, *d'autre part*, ce qui n'est pas le langage lui-même, mais un système organisé selon un « schème potentiel de double articulation », qui plus que tout autre art offre l'illusion d'être composé des signifiants de langage [...].
(*Ibid.* : 94)

Des prises musicales instrumentales sont également inventées (doubler la mélodie du chant pour soutenir un déchiffrage/apprentissage, réaliser les accords notés, exécuter un arrangement écrit, reproduire d'oreille une introduction ou un *gimmick* caractéristique de la chanson, etc.), toujours en lien avec la ligne vocale. Si les prises vocales sur l'objet (du choix de la tonalité d'une chanson en fonction de la tessiture du chanteur jusqu'à la fixation des ornements musicaux ou au choix des nuances de l'arrangement instrumental combiné au chant) sont au centre de l'économie d'agentivité du pôle traduction-réalisation, cet agencement, toujours nouveau, toujours différent selon les situations, configure la voix

⁷¹³ Cf. *supra* : Partie III, Chapitre 1, Section C (p. 298 & sq.).

⁷¹⁴ Propos d'Henri CONTET (1904-1998), parolier d'Édith Piaf, recueillis par François LÉVY (2003), cités par Joëlle-Andrée DENIOT (2012 : 129).

dans des rapports, eux aussi toujours (re-)créés, aux autres de ses composantes, notamment le corps, sa mobilité et son expressivité, qui sont mobilisés dans les phases préparatoires de l'implémentation chansonnière.

c. Le corps en jeu

Il y aurait quelque chose d'artificiel à séparer absolument la voix du corps :

On soulignera avant tout le fait que la voix est la plus grande puissance
d'émanation du corps (ROSOLATO 1974 : 76)

D'ailleurs, le « grain de la voix », c'est justement « la matérialité du corps parlant sa langue maternelle [...], quelque chose qui est directement le corps du chanteur, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages » (BARTHES 1972 : 59).

Mais un autre caractère de la voix doit nous retenir : d'être *produite*. Il faut entendre par là une de ces *émissions* qui se *séparent du corps*, qui proviennent d'un travail souterrain de fabrication [...] et qui, une fois chues, deviennent objets distincts du corps, sans ses propriétés de sensibilité, de réaction et d'excitation [...]. (ROSOLATO 1974 : 78)

Néanmoins, le corps, même s'il produit le phénomène vocal, est le lieu d'autres activités, distinctes du sonore, qui tissent avec l'activité vocale et avec le format mélodico-textuel des liens d'interdépendances constitutives du *chanter* comme performance et exécution.

GUILBERT, en théoricienne-praticienne, consacre peu de pages⁷¹⁵ de son *Art de chanter une chanson* à la voix et développe bien davantage d'autres aspects de l'agencement chanson, et particulièrement ce qui a trait au corps, comme l'indiquent les titres de ses chapitres : le *rubato* (« L'Art des temps à prendre »); la « Technique de l'expression faciale »

⁷¹⁵ Le chapitre intitulé « Mon art – Technique vocale particulière » (GUILBERT 1928 : 11-36) comporte 25 pages. La question de la voix est abordée ailleurs, notamment quand Yvette GUILBERT rend compte par des exemples assez fouillés de sa façon de chanter (*i.e.* raconter, incarner, mimer, vocaliser, dire, spatialiser, costumer, « atmosphériser ») certaines chansons, mais de façon succincte et ponctuelle.

(« Comment acquérir la mimique du visage ») ; l'« Art plastique »⁷¹⁶ (pour l'artiste de scène : « cette science⁷¹⁷ de la sculpture harmonieuse, qui reliera son art expressif à celui de son corps », GUILBERT 1928 : 49) qui comprend la posture, les mouvements, la gestuelle, voire la « pantomime » et la danse⁷¹⁸, la conscience des particularités de sa silhouette et de son corps ; « Comment créer l'atmosphère » ; « Des différentes formes d'expression tragique... » ; « Le sens du comique [...] » ; « Comment développer les facultés d'observation » ; « L'esprit artiste. Le magnétisme. Le charme » (*Ibid.* : 157 [« Table »]). C'est dire que le *chanter* pour la grande diseuse est surtout *autre chose que la voix chantée* : un agencement d'éléments corporels, visuels, qui débordent le simple fait vocal, tout ce que BARTHES oppose au grain de la voix : « tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression » (BARTHES 1972 : 59).

Les épreuves de saisie corporelle des chansons constituent tout autant l'objet chanson que la voix. Cette question de l'engagement du corps dans la préparation de l'implémentation chansonnière comporte comme pour la voix une dimension d'apprentissage (training et échauffement⁷¹⁹, éducation « corporelle »), une dimension de stylistique individuelle fortement singularisée⁷²⁰ et un travail de préparation de l'implémentation sur un temps de « répétitions », phase durant laquelle s'élabore le *discours*⁷²¹ corporel (mouvements, gestes, mimiques, regards, dans l'espace et le temps) de l'interprète-chanteur pour l'exécution programmée en public. L'ensemble de ce que le performeur élabore en mettant en jeu son corps et qui se déploiera dans l'espace du site de l'implémentation et dans le temps de l'exécution (à la fois sa durée et sa vitesse, son « tempo »), constitue grandement le « spectaculaire » de la performance, le sens mobilisé principalement par les récepteurs

⁷¹⁶ Chapitre de 38 pages, dont 9 planches pleine-page et 4 pages de 4 planches chacune, à quoi s'ajoute une photographie hors pagination.

⁷¹⁷ L'emploi du terme « science » est singulier chez GUILBERT : la notion recouvre approximativement les champs sémantiques de « savoir-faire » et « art de ».

⁷¹⁸ La « *cheironomy* » de Miss WILCOXON (*Ibid.* : 65).

⁷¹⁹ Cf. *supra* : p. 330.

⁷²⁰ Cf. *supra* : en parallèle avec la notion de « signature vocale », p. 337 (y compris la note 695).

⁷²¹ Terme employé de façon métaphorique pour désigner la fixation du comportement non verbal en vue de l'implémentation finale. L'expression souvent employée par les praticiens de la scène emprunte à une autre image (métaphore musicale et métonymie) : « *partition gestuelle* », « *partition corporelle* », voire « *partition physique* ».

étant : la vue. Mais, à travers le canal visuel, c'est un complexe sensoriel plus large qui est convoqué, visuel, kinesthésique (via les neurones miroirs qui configurent l'expérience de *voir* les mouvements d'un corps en scène en *expérience virtuelle du corps* de celui qui regarde⁷²²) et auditif (le comportement corporel accompagnant le sonore, aidant à *entendre* tantôt les aspects musicaux, tantôt les aspects narratifs-sémantiques) a minima⁷²³.

J'ai souvenance qu'Édith [Piaf] travaillait « le » geste de sa chanson. Elle n'avait souvent qu'un geste par chanson. Elle le travaillait devant l'une des deux grandes glaces du salon quasiment vide de meubles, où trônait le piano.

(DENIOT 2012 : 152)⁷²⁴

La sobriété gestuelle de Piaf, qui rappelle « le contrôle de l'élégance "Immobile" qui [...] a donné le plus de mal en [sa] jeunesse » à la « diseuse fin de siècle » (GUILBERT 1928 : 59) – qui va ici de pair avec une expressivité faciale et vocale confinant souvent à une dramatisation qu'on ne pourrait qualifier de sobre – correspond à l'une des extrémités d'un axe immobilité ↔ mobilité maximum, à l'autre pôle duquel on trouverait l'art de telle ou telle gommeuse épileptique⁷²⁵ de la fin du XIX^e siècle.

L'un des paradoxes de l'engagement corporel dans ses épreuves de saisie matérielle d'un format mélodico-textuel est que, passant par les sens de la vue et de l'ouïe mais investissant un champ de sensations kinesthésiques (allant souvent jusqu'à mouvoir les corps des auditeurs-regardeurs mêmes, pris dans la danse), il manifeste une *intériorité*. La mise en corps et en mouvement(s) peut dès lors communiquer sensations et émotions,

⁷²² Cf. GUILLAIN & PRY (2012) : « Les neurones miroirs constituent une classe particulière de neurones corticaux, qui s'activent lorsqu'un individu exécute une action, mais, également, lorsqu'il observe un autre individu en train d'exécuter la même action. » (*Ibid.* : 116)

« Les neurones miroirs ne sont pas activés par les seules impressions visuelles, mais également par les stimuli auditifs [...]. » (*Ibid.* : 117)

« La fonction miroir n'est pas, d'abord, celle d'un instrument technique. Elle serait, d'abord et fondamentalement, une fonction neurobiologique, une propriété réfléchissante de certaines structures cérébrales, qui rend possible le partage de représentations motrices [...]. » (*Ibid.* : 124)

⁷²³ Cf. également DENIOT, se référant à Desmond MORRIS (1978) : « cette symbiose [...] de la voix et du geste [...] même si elle ne peut être perçue distinctement [...] peut de façon beaucoup plus énigmatique, être reçue en pluie de sensations quasi tactiles. Car l'échange [...] entre locuteur et destinataire passe par une micro-synergie des mouvements ajustés. » (DENIOT 2012 : 169-170)

⁷²⁴ Témoignage de Jacqueline BOYER, recueilli par MARCHOIS (1995).

⁷²⁵ L'un des emplois répertoriés du café-concert (cf. *supra* : p. 225)

parfois violemment ressenties par les membres de l'auditoire. Commentant un passage du *Journal* des frères GONCOURT rendant compte d'une performance – dans les années 1860 – de « gambilleur » ⁷²⁶ (emploi au café-concert réservé aux chanteurs gesticulant frénétiquement, variante masculine de la « gommeuse épileptique ») dont Paulus a été l'un des illustres représentants, Rae Beth GORDON souligne que cela *pass*e de la scène à la salle :

Le but de cette gesticulatoire comique est donc de rendre le public « délirant » ou, comme le dit Richepin, « bouleversé, les nerfs tordus ». « [Le public] s'arrêta [...]. On eût dit un troupeau d'hystériques soudainement hypnotisés ». L'hystérie sur scène se transmet, ou simplement libère celle du public.

L'hystérie comme théâtre, le théâtre comme hystérie

Qu'il s'agisse là d'une traduction artistique de « la grande hystérie », c'est certain. (GORDON 1989 : 58)

La communication est telle qu'on peut y voir un phénomène de contagion, si l'on prend

en considération l'ensemble des références à l'agitation convulsive et à l'épilepsie dans la période [1860-1890]. L'hystérie, soudain, était partout. [...] [L]e prestige énorme qu'avait le caf'conc' parmi les classes ouvrières – ces mêmes classes qui peuplaient la Salpêtrière et Charenton – nous oblige à nous demander si l'accroissement remarquable des cas d'hystérie entre 1860 et 1875 n'était pas dû en partie au délire mimétique qui caractérisait le café-concert. (*Ibid.* : 61-62)

Et en effet, l'amphithéâtre de la Salpêtrière est le théâtre des monstrations de ses patientes par le professeur CHARCOT⁷²⁷ La relation entre les pôles *traduction-réalisation* et *réaction-réception* n'est pas unidirectionnelle, cela passe aussi de la vie à la scène :

si le corps est le lieu du langage de la femme hystérique, le chanteur de caf'conc' s'approprie ce langage tout en y rattachant une narration. [...] La chanson met en évidence la perte de fonction communicative du langage, et l'avènement de la fonction ludique, voire de l'anarchie verbale. (*Ibid.* : 63)

La relation qui s'établit lors des épreuves d'implémentation en public de chansons, telle qu'elle se prépare dans les épreuves de saisie matérielle des objets, construit un jeu de miroirs et d'identification entre les scènes de chanson et la rue, comme on le constate de

⁷²⁶ « un comique [...] a chanté des choses sans suite, coupées [...] d'une gesticulation épileptique – la danse de Saint-Guy de l'idiotisme. La salle était enthousiasmée, délirante » (cité par CARADEC & WEILL 1980 : 42).

⁷²⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, à propos des monstrations de malades par CHARCOT : « Comment a-t-on produit tout ce feu des figures de la Douleur ? [...] C'est un problème politique, celui de l'intérêt spectaculaire payé par le regardé pour l'« hospitalité » (la capitalisation hospitalière) dont il bénéficie en tant que malade. – C'est le problème de la *violence du voir* dans sa prétention scientifique à l'expérience sur les corps. » (DIDI-HUBERMAN 1982 : 13).

façon récurrente depuis les succès de Joséphine BAKER, médiatisés par les affiches, les phonographes et les journaux, modelant la mode féminine dès la moitié des années 1920 (cheveux courts crantés et bronzage, à une époque où les cheveux longs rassemblés en chignon sous un chapeau et la pâleur de la peau étaient encore les signes indispensables de l'élégance féminine)⁷²⁸.

Quoique de surface, le rapport de mimesis qui s'instaure dans la phase vive d'implémentation (et dure bien au-delà) travaille une *intériorité*, via les phénomènes d'identification et la question de l'identité.

Ce glissement de la chanson vers le geste total de l'interprétation correspond [...] à son entrée dans l'ère de la fascination. Cela s'amorce avec Yvette Guilbert, s'affirme et s'affine avec Damia [...]. Édith Piaf arrive dans le sillage déjà confirmé de cette chanson artisanalement scénographiée, combinant dans l'écoute, espace acoustique et espace visuel, art de la présence vocale et art du corps signifiant. (DENIOT 2012 c: 132)

Si les expériences des auditeurs-regardeurs impliquent de leur part une activité complexe mêlant un *pâtir* et un *agir* (ou une passivité et une activité), le travail du chanteur-interprète prépare une performance à même de *passer la rampe* en empruntant plusieurs canaux de communication (verbaux et non-verbaux) : ce travail de levée matérielle de l'objet mêle pâtir et agir de façon symétrique. La *passibilité* au travail dans l'activité de saisie du matériau sonore et verbal par l'interprète de chanson prépare la réception par l'auditeur-regardeur dont une des saisies de la performance demandera de lui une *passibilité* analogue. En amont de l'implémentation proprement dite, le premier élabore une saisie par in-corporation, selon une agentivité entretenant de nombreuses analogies avec l'*actio* de la rhétorique aristotélicienne, propre à mouvoir⁷²⁹ et/ou à émouvoir (*movere*) le second. L'épreuve de la saisie corporelle de chanson(s) confine à l'écriture scénique :

⁷²⁸ Les différentes vagues chansonnères – tels les *yéyé* dans les années 1960, ou le rap depuis les années 1990 et bien d'autres – rendent évidente l'appropriation par un large public des choix « plastiques » (comme les appelle GUILBERT) des performeurs de chansons : silhouette, choix vestimentaires, gestuelle ou style chorégraphique.

⁷²⁹ Notamment par la danse, depuis les rondes villageoises en territoire rural durant des siècles, jusqu'aux concerts pop donnés dans les « Zéniths » des grandes villes ou dans les grands festivals aux XX^e et XIX^e siècles.

Brel peut être considéré comme un 'homme-théâtre'. [...] L'arrangement minutieux [de ses concerts], depuis le choix et l'ordre des chansons interprétées jusqu'à la manière dont Brel utilise son corps, ses expressions faciales et ses gestes, démontre que l'ACI considérait que monter un véritable spectacle, plutôt que 'simplement' chanter, était nécessaire. (HAWORTH 2012 : 77⁷³⁰)

Le parallèle entre l'agentivité de l'artiste performeur de chansons et l'*actio* de l'orateur s'interrompt au seuil de l'épreuve d'implémentation elle-même. La réserve cognitive, les saisies matérielles par la voix, le corps, les objets, les instruments de musique – ces épreuves de scrutation, contextualisation, décodage, déchiffrage, mémorisation, mise en voix, mise en corps, en mouvement, en espace –, ordonnent (et s'ordonnent selon) les systèmes « soumis à un déroulement temporel » (ROSOLATO 1974 : 83)⁷³¹ : narrativité du texte, flux musical, chorégraphie. Or, à ces directions claires données à l'expression par le sens – ou par ce qui se construit dans ces phases préparatoires de façon analogue à un logos –, s'oppose le « grain » (BARTHES 1972), manifestation obstinée de la matière, « au-delà (ou en-deçà) du sens des paroles, de leur forme [...] et même du style d'exécution » (*Ibid.* : 59).

L'agentivité du performeur et de tout le pôle traduction-réalisation met en jeu tant d'aspects différents (voix, physicalité, gestuelle ou chorégraphie, mise en scène, costumes, lumière, scénographie, sans parler des domaines phonographique et audiovisuel, devenus primordiaux) que cette expression « créateur de telle chanson » permet de nommer cette réalité. L'importance de cette activité d'*agency* prend une telle ampleur, dans les épreuves de saisie de la chanson, que nombre d'études, à la suite des ouvrages non scientifiques plus ou moins biographiques, s'intéressent non pas à la performance des œuvres de chansons et sa préparation par tel ou telle interprète, s'attache à la persona d'un artiste de scène, à son (ses) styles(s), en généralités individuelles pourrait-on dire, indépendamment des épreuves correspondant à des chansons précises (LEBRUN (éd.) 2012 ; DENIOT 2012 ; DUTHEIL PESSIN : 2004, par ex.).

⁷³⁰ Rachel HAWORTH se réfère dans ce passage à Sara POOLE (2004, notamment : xv).

⁷³¹ Cf. *supra* : p. 340.

Le déploiement scénographique occasionné par les différentes épreuves de saisies matérielles du pôle de réalisation centré sur le performeur de chanson fonde GUILBERT à considérer comme un « principe »

que c'est le chanteur, et non l'auteur, qui est le véritable créateur d'une chanson.
(GUILBERT 1928 : 93)

comme le fait d'ailleurs l'usage courant, depuis plus d'un siècle dans le milieu de la chanson, selon lequel « créateur » ou « créatrice » désigne l'artiste interprète ayant mis en place et traversé le premier ou la première l'épreuve décisive de l'implémentation en public d'un format chanson.

Chapitre 3. Les épreuves de l'interprétation : mise au point d'une économie de l'implémentation

La performance chantée devant un auditoire constitue l'un des moments de l'objet, parmi les plus vifs, qui compose à chaque fois une épreuve impliquant plusieurs participants : performeur, musicien, auditeurs-spectateurs, techniciens, producteur, etc. Dans le parcours d'un praticien de la chanson qui remplit le rôle de performeur, une phase particulièrement décisive consiste en l'apprentissage de cette action complexe d'implémenter une chanson en modes de chant et de jeu « en public ». Cette activité d'apprentissage se distribue en un grand nombre d'expériences impliquant à chaque fois un site de tangibilité complexe.

Pour décrire un site d'épreuve, la *sociologie pragmatique* (ou « sociologie des épreuves »), qui « s'efforce de ne jamais quitter le plan des situations et, par conséquent, le niveau "micro" » (BARTHE & al. 2013 : 178), propose une méthodologie qui compte certaines caractéristiques propres : un certain « présentisme » (*Ibid.* : 181), une approche des intérêts non pas « comme facteur explicatif de l'action ou du discours, mais comme un produit de ceux-ci » (*Ibid.* : 184), une appréhension prenant « au sérieux » le discours des différents acteurs en considérant que « leurs pratiques discursives [so]nt dotées d'une forme d'efficacité » (*Ibid.* : 187) dans ce qu'ils font, une prise en compte des « retours réflexifs de l'acteur sur son action » (*Ibid.* : 188), de « la pluralité des logiques, parfois contradictoires, dans lesquelles ils sont pris (*Ibid.* : 190)⁷³², ainsi que de « la réversibilité potentielle des relations de pouvoir » (*Ibid.* : 194).

⁷³² Cf. BOLTANSKI L. & THÉVENOT L. (1991).

Section A. Situation de l'interaction « Interprétation Jef – stage LeHall/CNSAD

C. B. – J5 – 06/07/2018 »

La saisie de ce que le sens commun nomme « interprétation » en matière de chanson, c'est-à-dire le moment de l'objet, *performé* en public (ou en studio), empruntera la voie d'une observation attentive et détaillée d'une situation d'interaction, au sens goffmanien du terme, qui se positionne temporellement en amont du moment d'implémentation proprement dit, relevant à la fois de l'apprentissage de l'activité d'implémentation et de sa préparation (répétition d'une présentation publique) :

Par interaction (c'est-à-dire l'interaction face à face), on entend à peu près l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres ; par *une* interaction on entend l'ensemble de l'interaction qui se produit en une occasion quelconque quand les membres d'un ensemble donné se trouvent en présence continue les uns des autres [...]. (GOFFMAN 1973/1 : 23)

L'analyse d'une interaction précise (une séance de travail de type « cours-atelier d'interprétation de chanson », impliquant trois participants principaux et un participant secondaire) livrera, en dévoilant le processus des actions en situation « institutionnelle »⁷³³ d'enseignement-apprentissage, une économie de la performance « chanter une chanson en public », que le langage commun désigne comme l'« interprétation de chansons ».

Suivant un usage rendu très courant par l'ethnométhologie⁷³⁴ et l'analyse conversationnelle⁷³⁵, le travail de description et d'analyse de l'interaction s'appuie sur un enregistrement vidéo⁷³⁶ (de moins de 22 minutes), qui présente un avantage méthodologique : la transcription précise de cette vidéo constituera une ressource fiable

⁷³³ L'interaction professeur/élèves fait partie des « interactions institutionnelles », dans le cadre desquelles, en plus du conditionnement universel des interactions ordinaires, interviennent des contraintes culturelles conventionnelles, notamment de nature hiérarchique. (cf. *infra* : p. 388)

⁷³⁴ Fondée par Harold GARFINKEL (cf. par ex. GARFINKEL 2007 [1967]).

⁷³⁵ Fondée par Harvey SACKS (cf. par ex. SACKS & al. 1974).

⁷³⁶ Laurent CAMUS (2015) rappelle que pour John HERITAGE (2010), l'utilisation de l'outil vidéo a constitué un « moment galiléen » pour les sciences sociales : « L'adoption d'une méthode inductive [qu'il permet] [...] rend possible la mise en œuvre d'une posture authentiquement pragmatiste en refusant d'attribuer une posture de surplomb à l'analyste ou d'accorder un primat aux descriptions rétrospectives par le discours de l'expérience vécue des participants, qui feraient du langage un substrat désincarné et décontextualisé. » (CAMUS 2015 : 62)

qui permettra de rendre compte de l'interaction considérée dans une démarche inductive.

La stratégie d'analyse adoptée, en effet,

consiste à partir d'un type particulier d'interaction pour aller considérer la classe de pratiques dont ce type n'est qu'un exemple. Cette classe est définie en termes de fonction ou de rôle, et élevée ensuite au niveau d'un concept. Il s'agit donc d'une méthode inductive qui remonte du particulier au général.

(BONICCO 2007 : 40)⁷³⁷

Ainsi, ce n'est pas la classe de pratiques ou le type d'interaction qui vont déterminer la méthode, mais bien l'observation et l'analyse au plus près de l'interaction captée qui construiront les significations.

La vidéo, d'une durée de 21 minutes et 44 secondes, a été tournée en caméra fixe dans la salle de répétition de la Maison Maria Casarès⁷³⁸ au milieu de la cinquième journée d'un stage de douze jours que j'y ai dirigé avec Serge Hureau, tous deux salariés du Hall de la chanson – centre national du patrimoine de la chanson –, pour quinze élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique (désigné désormais par le sigle CNSAD) en fin de première année. Ces douze jours sont destinés à former la moitié de la promotion à l'« interprétation de chansons », le stage cet été-là⁷³⁹ avait pour titre *Couleur belge* et pour thème les « chansons belges »⁷⁴⁰ datant de 1920 à 2010.

La situation peut être très brièvement abordée par la liste des membres et des ressources : trois participants principaux, le stagiaire (STA1), le formateur (FOR) et le musicien-accompagnateur (MUS) et un participant secondaire, la stagiaire qui succède à STA1 juste

⁷³⁷ Céline BONICCO fait ici une lecture à visée épistémologique de GOFFMAN (1973/2 : 214).

⁷³⁸ Structure à la fois « centre culturel de rencontre » et « maison d'illustre », qui accueille ponctuellement des stages, ainsi que mentionné sur son site internet : « *Soucieux [sic] de la formation initiale et continue*, La Maison Maria Casarès accueille également des stages de pratique des écoles supérieures pour jeunes comédiens (CNSAD de Paris, Conservatoire de Poitiers...) ainsi que des formations professionnelles (conventionnées AFDAS...). » (« Pédagogie & transmission – Formations », in « Saison printemps », page du site internet de la Maison Maria Casarès, consultée le 4 mars 2019 à l'adresse URL suivante : <http://mmcasares.fr/printemps>).

⁷³⁹ C'était le cinquième stage estival de ce type confié à Serge HUREAU et moi-même par la directrice du CNSAD.

⁷⁴⁰ Une énumération de quelques noms de poètes et d'artistes de chanson belges ou liés à la Belgique (Norge, Yvonne George, Arno, Julos Beaucarne, Adamo, Stromae, Jacques Brel et Dick Annegarn – « ce Hollandais bruxellois de cœur ») figurait dans le texte de présentation du stage transmis aux élèves de première année pour qu'il puisse faire leurs choix de stage. (cf. *Annexe 6*, p. 467)

après l'interaction analysée et qui est présente une partie du temps (STA3), une vingtaine de minutes (le formateur au début de la séance enclenche une alarme pour mesurer vingt minutes), une salle de répétition configurée comme un théâtre à dispositif frontal (scène de plain-pied/salle avec gradinage) et équipée d'un minimum de matériel lumière, des instruments de musique dont un piano droit (qui sera seul utilisé pendant cette interaction), la partition pour piano et voix de la chanson *Jef* de Jacques Brel, le phonogramme d'une version de la chanson par Jacques Brel disponible en ligne et une autre version sur CD. Il s'agit de la troisième séance de travail de STA1 sur la chanson *Jef* depuis le début du stage.

Section B. Une chanson à l'épreuve de la transmission de l'art de l'interprète

Cette section fait régulièrement référence à l'*Annexe 9* (cf. *infra* : p. 490 & sq.).

a. Une approche empruntant à l'ethnométhodologie et à l'analyse conversationnelle

Si l'on porte notre regard sur l'ensemble de l'interaction d'un peu moins de 22 minutes de durée, on observe que l'interaction construit en temps réel un « système de tours de paroles » (« turn-taking system for conversation », SACKS & al. 1974 : 703), dont le fonctionnement manifeste ce que l'analyse conversationnelle, cousine et héritière de l'ethnométhodologie, observe de la conversation ordinaire, notamment :

- (1) Speaker-change recurs, or at least occurs [...].
- (2) Overwhelmingly, one party talks at a time [...].
- (3) Occurrences of more than one speaker at a time are common, but brief [...].
- (4) Transitions (from one turn to a next) with no gap and no overlap are common. Together with transitions characterized by slight gap or slight overlap, they make up the vast majority of transitions [...].
- (12) Turn-allocation techniques are obviously used. A current speaker may select a next speaker (as when he addresses a question to another party); or parties may self-select in starting to talk [...].
- (13) Various 'turn-constructural units' are employed; e.g., turns can be projectedly 'one word long', or they can be sentential un length [...].

- (14) Repair mechanisms exist for dealing with turn-taking errors and violations; e.g., if two parties find themselves talking at the same time, one of them will stop prematurely, thus repairing the trouble [...].⁷⁴¹

(SACKS & al. 1974 : 700-701)

Tous ces fonctionnements constituant les systèmes de tours de parole sont observables dans l'interaction « Interprétation *Jef* – stage LeHall/CNSAD C. B. – J5 – 06/07/2018 ».

On trouvera plus loin en annexe (p. 491) le tableau des *Conventions de transcription de l'interaction enregistrée en vidéo* utilisées ci-dessous.

23	FOR	=Là, j'ai l'impression qu'en plus t'as une espèce de (.) pudeur à dire ça (.) >Tu vois< j- j- j'ai l'impression que t'assumes pas totalement.	STA1 en écoutant FOR se rapproche du bord de scène, vers son interlocuteur.
24	STA1	OK/=	
25	FOR	=Tu donnes l'impression peut-être de- de ret'nir un petit peu, tu vois. "Un' fausse blonde"/ c'est artificiel=	
26	STA1	=OK	STA1 tourne le dos à FOR en acquiesçant une fois de la tête et en se touchant le nez de la main gauche.

⁷⁴¹ (1) Le changement de locuteur est récurrent ou, pour le moins, est possible.

(2) Dans la très grande majorité des cas, un seul locuteur parle à la fois.

(3) Les cas où deux locuteurs parlent en même temps sont courants, mais de courte durée.

(4) Les passages (d'un tour de parole au suivant) sans silence et sans chevauchement sont fréquents. Si on leur ajoute les passages caractérisés par de courts silences et de légers chevauchements, ils constituent la très grande majorité des transitions observées. [...]

(12) Deux techniques d'allocation [ou d'attribution] des tours de parole sont manifestement utilisées par les locuteurs : soit le locuteur actuel sélectionne le suivant (comme dans le cas où il adresse une question à un autre conversant) ; soit les locuteurs s'auto-sélectionnent en commençant à parler.

(13) Différentes « unités de construction de tour » sont utilisées ; par exemple, les tours de parole peuvent être, de façon saillante, constitué d'un seul mot, ou bien peuvent être de la longueur d'une phrase.

(14) Un certain nombre de mécanismes de réparation existent pour régler les erreurs de prise de tour de parole ou les violations de tour ; par exemple, dans le cas où deux interlocuteurs parlent en même temps, l'un des deux s'interrompt avant la complétion de son énoncé, réparant ainsi la situation menacée. (Je traduis).

27	FOR	C'est une "fauss'blonde"/ T'es pas obligé de faire le "fausse blonde"/	<i>STA1 marche vers le lointain.</i>
28	STA1	°Fauss' blonde°	<i>[pour essayer l'élosion du "e"] STA1 se retourne vers FOR et met les mains sur les hanches.</i>
29	FOR	C'est une "fauss'blonde"/=	
30	STA1	= °OK°	<i>STA1 acquiesce une fois de la tête.</i>
31	FOR	On dit "une fauss'blonde"/=	
32	STA1	=°Ouais°	<i>STA1 acquiesce une fois de la tête.</i>
33	FOR	Tu vois, on ne dit pas "une fausse blonde"/=	
34	STA1	=>Non non non<	<i>STA1 fait "non" de la tête et sourit.</i>
35	FOR	Donc vas-y, <u>par</u> le-le plus (.) quotidien.	<i>STA1 de l'index de la main droite se frotte l'aile droite du nez, en fermant les yeux.</i>

Les changements d'interlocuteurs y sont très fréquents, et s'opèrent très majoritairement sans chevauchement ni pauses (points (1) et (2)), par exemple⁷⁴² :

On trouve néanmoins quelques chevauchements, qui sont très majoritairement de très courte durée, comme dans l'exemple suivant.

315	FOR	[Oui, du coup, pt'êt' mêm' que le *refrain on peut l'prendre un tout p'tit peu plus lentement, du coup.	<i>FOR interrompt le piano et ce que dit MUS, il s'adresse à MUS. *STA1 tourne la tête vers la salle et regarde FOR.</i>
316	MUS	[()	
317	MUS	Ouais	

⁷⁴² On trouvera l'intégralité de la transcription et de la description de l'interaction en *Annexe 9*, p. 490 & sq. (numérotées de 1 à 39/39).

Dans cette séquence d'échanges entre le formateur et son assistant musicien, non seulement le chevauchement est très bref, mais en outre, les propos chevauchés de MUS sont inaudibles pour la transcription, tant le volume de la voix était bas.

Deux exceptions notoires dans toute la longueur de l'interaction appellent une analyse particulière. La première exception est un échange où, après de longues explications⁷⁴³ du formateur, le stagiaire chevauche deux fois de suite :

62	FOR	Tu comprends ce que je veux dire / ?=	
63	STA1	=>Oui oui oui< (..) J'crois qu'j'ai compris\	<i>STA1 se met le dos de sa main gauche dans sa main droite.</i>
64	FOR	Donc [tu viens de ce-	
65	STA1	[Mais euh	
66	FOR	tu viens de ce [monde-là/	
67	STA1	[Mais en fait, >c'est-à-dire que-< on se raconte, si: >j'comprends bien c'que tu m' dis/< (.) que ça fait un moment déjà que (Guef-) Jef est comme ça et que il est- qu'ils sont en train d'essayer de le récupérer, et qu'il y a un moment donné, il est en train d'essayer d'le l'ver, et tout, où il s'lève, il fait, euh :	<i>STA1 pose à six reprises son poing droit dans sa paume de main gauche, comme pour ponctuer ou appuyer son discours verbal. Il tend brièvement son index gauche au moment où il prononce le prénom "Jef".</i> <i>STA1 agite une fois ses deux poings (comme pour mimer l'effort de ce qu'il nomme "essayer de le récupérer")</i> <i>STA1, orteils du pied gauche relevés talon au sol, écarte les avant-bras, coudes pliés, mains ouvertes, doigts libres, sourcils levés (comme un signe conventionnel marquant l'évidence), puis le geste évolue vers un signe des deux mains de monstration, puis les poings se resserrent (comme pour</i>

⁷⁴³ Plus de deux minutes d'explication et d'injonctions de jeu de la part du formateur, certes avec de nombreuses alternances de tours de parole avec le stagiaire, mais les interventions de celui-ci s'y bornent à des réponses de type « acquiescement » majoritairement de la durée d'un mot (« OK » ou « D'accord »).

			<i>marquer l'effort, sur ""essayer de le relever").</i>
68		(.) "Merde, quoi, qu'est-ce qui nous arrive ? Euh, on a- on a- On a pris un coup d'vieux/ euh. On est °devenu° un peu des merdes/"	<i>STA1, en reculant lentement de trois pas, met ses mains ouvertes de part et d'autre de sa tête, comme pour donner le signe de la prise de conscience du personnage Jef. Il frôle légèrement ses pavillons d'oreille.</i>
69	FOR	°Ouais°	
70	STA1	(..) Et après, *i:l y retourne quand même ?=	<i>STA1 continue à indiquer par ses gestes et mouvements ce qu'il narre : il fait quatre pas en avant et *avance ses mains en avant (en supination), accompagnant "il y retourne quand même".</i>
71	FOR	=°Ouais°\	
72	STA1	°OK°	

Dans cet exemple, STA1 prend le tour de parole (avec difficulté, puisqu'il en coûte deux chevauchements) : il s'autosélectionne comme locuteur suivant, il ne s'agit pas de la technique où la sélection est déterminée par le locuteur actuel⁷⁴⁴. Néanmoins, on peut remarquer que l'intervention de STA1 (qui présente quelque analogie avec deux types de *back-channels*⁷⁴⁵, la reformulation et la clarification⁷⁴⁶) est en quelque sorte appelée par une question de FOR : « Tu comprends ce que je veux dire ? », à laquelle STA1 a répondu, avec à la fois empressement (il colle à la question et parle vite) et peu d'assurance (il emploie la modalité « je crois ») : « =>Oui oui oui< (..) J'crois qu'j'ai compris\ ». Une

⁷⁴⁴ Il s'agit d'un cas qui relève de la « self-selection for next speakership » et non de la « 'current speaker selects next' technique » (SACKS & al. 1974 : 704).

⁷⁴⁵ Littéralement « arrière-canal », comme on parle de l'« arrière-boutique » d'un commerce.

⁷⁴⁶ Cf. DUNCAN Starkey Jr.. & NIEDEREHE George, 1974.

première hypothèse pourrait se formuler ainsi : STA1, sommé de s'engager en affirmant qu'il a bien compris ce que lui demande FOR, s'autorise de cette convocation morale pour prendre le tour de parole au prix de deux chevauchements successifs. Cette autorisation s'appuierait en outre sur l'analogie avec une liaison forte déterminant la sélection du tour de parole : le cas d'une paire adjacente (*adjacency pair*⁷⁴⁷) qui lie deux actions verbales par une forte pertinence conditionnelle (*conditional relevance*⁷⁴⁸). Ainsi, STA1 s'autoriserait aussi d'un tour de parole manqué (trop précipité) et par lequel il craint de s'engager à tort (puisque sa réponse engage la suite du travail de performer la chanson *Jef*), pour effectuer un *rattrapage*. On peut considérer qu'il s'agit pour STA1 de tenter de mieux compléter la première partie de la paire (la question FOR : « Tu comprends ce que je veux dire ? »), en reformulant ce qu'il a entendu, pour demander à son tour confirmation, inaugurant une autre séquence de « paire adjacente » :

70	STA1	(..) Et après, *i:l y retourne quand même ?=	<i>STA1 continue à indiquer par ses gestes et mouvements ce qu'il narre : il fait quatre pas en avant et *avance ses mains en avant (en supination), accompagnant "il y retourne quand même".</i>
71	FOR	=°Ouais°\	
72	STA1	°OK°	

Il semble que pour ce cas, rare au fil des presque 22 minutes que dure l'interaction, la prise de tour de parole par deux chevauchements s'autorise d'un faisceau de raisons, d'ordres formel (le rattrapage de réponse/seconde partie de paire adjacente), pratique (la fonction performative de l'engagement « oui oui oui, je crois que j'ai compris ») et sémantique (la vérification que la signification du discours de FOR a été bien comprise). En outre, cette

⁷⁴⁷ « When A addresses a first pair-part such as a 'question' or a 'complaint' to B, we have noted, A selects B as next speaker, and selects for B that he next perform a second part for the 'adjacency pair' A has started, i.e. an 'answer' or an 'apology' (among other possibilities) respectively. » (SACKS & al. 1974 : 728) / *Lorsque A adresse à B une première partie de « paire adjacente », comme une question ou une plainte, nous avons remarqué que A choisit B comme locuteur suivant, et qu'il décide à sa place que B exécutera la seconde partie de la paire que A a initiée, c'est-à-dire respectivement une réponse ou une excuse (parmi d'autres possibilités).*

⁷⁴⁸ Emmanuel A. SCHEGLOFF 1968 : 1083.

apparente violation du tour de parole s'accompagne d'une activité réparatrice, observable dans le fragment :

67	STA1	[Mais en fait, >c'est-à-dire que-< on se raconte, si: >j'comprends bien c'que tu m' dis/<
----	------	--

Le segment est prononcé avec hésitation (l'allongement de la syllabe « si ») puis précipitation (pour la partie encadrée par les signes > et <), ce qui constitue en soi une tentative de réparation.

Enfin, une dernière hypothèse donne peut-être encore plus de cohérence à ce fragment de conversation. Il est certain que FOR interprète l'intonation descendante de la ligne 63 (STA1 : « J'crois qu'j'ai compris\ ») comme la marque de la fin de la seconde partie de la paire adjacente de type « question-réponse », ce qui correspond à une *place de transition pertinente*⁷⁴⁹ (*transition-relevance place*, cf. SACKS & al. 1974 : 703-704) où il se sent autorisé à prendre le tour de parole. L'interprétation de la situation est probablement différente pour STA1, qui ne considère pas qu'il s'agit d'une fin de tour de parole et qui estime ne pas avoir terminé de répondre à la première partie de la paire adjacente constituée pas la question de FOR : c'est sans doute ce qui l'autorise à garder la parole (de son point de vue, il poursuit son tour de parole), là où FOR a senti une place de transition pertinente pour prendre un nouveau tour.

⁷⁴⁹ C'est ainsi que Marc RELIEU & Franck BROCK (1995) traduisent la notion initiée par Harvey SACKS & al. (1974). Voici comment ils définissent cette notion de *place de transition pertinente* : « L'idée est que dans un tour de parole en cours de réalisation, le locuteur et l'auditeur sont sensibles à la fin possible de ce tour : ils accordent une attention, sans même s'y attarder, au fait qu'un changement de locuteur peut se réaliser à cet instant précis. Dès lors, un tour ne se finit ni ne se poursuit à n'importe quel moment et à n'importe quelle place. À chaque fin possible d'un tour, la sélection du prochain locuteur peut se réaliser et la transition s'effectuer. [...] La première fin possible du tour correspond à une place de transition pertinente, où se met en place un système hiérarchisé d'options pour l'allocation de la parole, qui coordonne le transfert de façon à minimiser les silences et les chevauchements. » (RELIEU & BROCK, 1995 : 83)

b. Une interaction institutionnelle éducative

Entrent en jeu d'autres caractéristiques de l'interaction : d'autres contraintes que les règles habituelles de la conversation courante s'y exercent. En premier lieu, dans l'exemple précédent, la répugnance de FOR à céder son tour de parole (de son point de vue) et à reconnaître le point de vue de STA1 selon lequel ce serait lui, FOR, qui commettrait une violation de tour, peut être un indice de la relation hiérarchique qui lie les deux membres. En second lieu, une certaine catégorie de micro-interactions unidirectionnelles connaît une véritable récurrence tout au long des vingt-deux minutes : les *paires adjacentes* de différents types. La paire injonction-réponse est très représentée, sous la forme « injonction-acquiescement », souvent suivie d'une mise en action, et la variante atténuée de l'injonction « conseil-acquiescement », là aussi souvent suivie d'une action pratique (chanter). Ces séquences sont très majoritairement unidirectionnelles, FOR émettant presque toujours la première partie de la paire (« injonction », ou sa variante « conseil », mais aussi très souvent « question »), STA1 très souvent la seconde partie (« réponse », et en l'espèce : « acquiescement »). Il est notable qu'en quelques occurrences l'acquiescement soit exprimé de façon exclusivement non verbale, par un signe de tête, un clignement appuyé des deux yeux, ou un son vocal non verbal (« Mmh mmh »). Un fragment en particulier⁷⁵⁰ apparaît très riche, d'une part parce qu'il relève de cette récurrence des paires adjacentes, d'autre part parce qu'il comporte, pour prendre une locution empruntée aux sports collectifs, un *passage en force* de la part de FOR.

180	FOR	<p>Euh- en fait/ il faut que tu fasses naître ton "Viens", le *[chanté] Viens !</p> <p>y faut qu'il naisse vraiment de : [parlé] °Viens, allez viens !° (.) *[chanté] Viens !</p>	<p><i>*STA1 jette un regard au sol, change de main (la main gauche prend le relais de la droite et gratte la partie gauche de la tête autour de l'oreille gauche) et recule de trois pas.</i></p> <p><i>STA1 laisse retomber ses deux bras. *STA1 prend son index gauche entre les doigts de sa main droite. Petit pas de stabilisation.</i></p>
-----	-----	---	--

⁷⁵⁰ Qui correspond à un extrait vidéo de 52 secondes, commençant à 00:08:16 et se terminant à 00:09:08.

181		Il faut qu'il reste très int- très, mm-(-.) chargé d'intention(s)/	<i>STA1 continue à décrire une sorte de cercle : il fait deux pas en avant puis un petit pas de stabilisation.</i>
182	STA1	OK\	
183	FOR	Tu vois, tu le:-	<i>STA1 porte la main gauche au côté droit de sa tête.</i>
184	STA1	*Là- là, c'qu'y a à chaque fois, en fait, j' le **prépare un peu/=	<i>*STA1 appuie un clignement des deux yeux, puis sourit légèrement et avance sa main gauche en direction de FOR. **sur "pré-", STA1 hausse les sourcils et écarte très légèrement ses deux mains deux fois, en scansion de son discours.</i>
185	FOR	=Oui	
186	STA1	(..) Vu que, tu vois	
187	FOR	=[Y faut pas.	
188	STA1	[je sais que, tu vois	<i>STA1 recule de deux pas en mettant sa main droite sur son ventre. Il tapote quatre fois (geste désignant le ventre). STA1 conserve un léger sourire.</i>
189	FOR	[Y faut <u>pas</u> !	
190	STA1	[je pense à ça, à la technique, au *chant/	<i>*STA1 tend la main gauche (en supination) vers FOR.</i>
191	FOR	Ben, <u>lance</u> ! [>Non, non<, n'y pense <u>surtout</u> pas.	
192	STA1	[Et:-	
193	STA1	Mais quand j'le lance, *ça: mmm=-	<i>STA1, conservant toujours un sourire, *fait un geste répété et rapide avec les deux mains, passant très rapidement de supination à pronation, en tournant autour de l'axe de l'avant-bras (signe conventionnel pour "couci-couça" ou "moyen", "médiocre"). Ce geste est accompagné d'une grimace (comme celle qu'on peut faire quand on entend un bruit désagréable).</i>
194	FOR	=Lance ! Eh: moi j'préfère que ce soit <u>limite</u> faux	<i>STA1 fait trois pas en avant et se gratte la cuisse gauche, puis remonte un peu la jambe gauche de son jeans.</i>

195	STA1	Mm'OK	<i>STA1 cligne des deux yeux (comme en signe d'acquiescement).</i>
196	FOR	Et *que tu sois pas content de comment tu le chantes / (.) et que tu te <u>lances</u> ,	<i>*Pendant une demi-seconde, STA1 tourne la tête en vrillant un peu le buste, et regarde MUS, en souriant (comme l'expression d'une gêne ou d'une honte contrôlée) et en se grattant l'oreille droite. Puis il reprend le contact visuel avec FOR et amorce un recul.</i>
197	STA1	OK, d'accord.	<i>En tout STA1 recule de 4 pas. *FOR claque une fois dans ses doigts.</i>
198	FOR	Jette-toi à l'eau, *même si tu tombes un peu, en faisant des vagues [un peu partout	<i>STA1, tout en finissant de reculer, hoche la tête une fois et appuie un clignement d'yeux (comme en signe d'acquiescement).</i>
199	STA1	*[OK d'accord	<i>*STA1, tout en avançant (en tout trois pas et un pas de stabilisation), se gratte l'œil droit du poing droit en baissant la tête (il interrompt le contact visuel avec FOR).</i>
200	FOR	et qu'tu- c'est pas *l'plongeon parfait**/	<i>STA1 reprend le contact visuel avec FOR et hoche une fois la tête légèrement.</i>
201		Euh(.) j'préfère que tu t'jettes à l'eau quand même\ Tu vois ?=	<i>FOR claque des doigts une première fois. **FOR claque des doigts une seconde fois, en même temps que STA1 se gratte le pli du coude droit avec la main gauche, tout en regardant FOR de façon concentrée (sourcils très légèrement froncés). Puis FOR claque des doigts une troisième fois.</i>
202	STA1	=(OK)	<i>STA1 recule à nouveau (en tout trois pas).</i>
203	FOR	C'est que- t- [parlé] Viens, viens, *[chanté] Viens ! Et que ça vienne de la même intention (.) qui monte, qui monte, >tu vois/< ?**	<i>STA1 hoche une fois la tête (comme en signe d'acquiescement).</i>
			<i>*STA1 s'immobilise, en appui sur la jambe droite, pied gauche relevé talon posé sur le sol, (les orteils du pied gauche bougent), mains sur les hanches, visage relâché (comme l'expression de la</i>

204		<p>(.) Sinon, c'est "houp/!" On a l'impression que tu restes au bord du bassin et que tu vas rentrer: avec tes petits doigts de pied dedans, tu vois/ ?*</p> <p>C'est- c'est- c'est pas juste par rapport à ce que tu viens de déployer *comme émotion avant\</p>	<p><i>concentration), hochant très légèrement la tête trois fois, puis **à nouveau trois fois.</i></p> <p><i>STA1 avance (en tout 6 pas), *il hoche la tête légèrement deux fois.</i></p> <p><i>STA1 commence à reculer et hoche la tête deux fois, en appuyant un clignement d'yeux (comme en signe d'acquiescement), serrant les lèvres, toujours les mains sur les hanches.</i></p>
205	STA1	*°OK°. D'accord.	* STA1 recule (en tout 6 pas).

Le passage comporte cinq paires adjacentes, dont la première partie est le fait de FOR :

- (1) injonction-acquiescement [FOR-STA1] : [181-182] ; [194-195] ; [196-197] ; [198-199] ;
- (2) question-réponse [FOR-STA1] : [201-202]

STA1 (en ligne 184) interrompt FOR en commettant une violation de tour de parole, qu'il répare par une hésitation (« Là- là, »), une formule d'explication qui tend vers l'excuse (« c'qu'y a à chaque fois, en fait, »), même si elle renvoie sémantiquement à un autre fait que la situation d'interaction, mais surtout par un élément non verbal : le sourire, qu'on pourrait qualifier de diplomatique.

Sémantiquement, l'interruption permet à STA1 de tenter de justifier, à la fois par l'argument d'une difficulté technique et par celui de la tentative de mettre en œuvre un enseignement qu'il a reçu (mobilisant indirectement, d'une part l'autorité du professeur de chant qui lui a prodigué cet enseignement, d'autre part le fait que son apprentissage en est encore frais, puisque ces cours – de trois quarts d'heure, en binôme et hebdomadaires – n'ont eu lieu qu'au second semestre de l'année académique qui s'achève

avec le stage). Cette intervention de STA1 est en fait une tentative de réponse à un jugement émis par FOR (en lignes 163 et 165) : « Alors, le- le- (.) pour l'instant le moment où- (.) qui fonctionne moins/ [...] C'est le moment où tu passes du parler au chanter » et qui avait donné lieu à un comportement non verbal manifestant l'inquiétude et la déstabilisation chez STA1 : rictus-grimace de dépit, changement de jambe d'appui, autocontact des deux mains comme protégeant les oreilles, puis recul (éloignement vis-à-vis de FOR). L'inquiétude, voire un léger mécontentement, se manifeste aussi au milieu de l'énonciation du jugement négatif, par une intervention verbale : « Mouais/ ? », qui prend la forme d'une incitation à continuer (intonation montante), mais par sa présence même et le /m/ dénotant la mise en doute, comporte néanmoins un élément de refus et l'expression – très atténuée – de méfiance.

Le passage en force de FOR intervient comme reprise du tour de parole après la violation commise par STA1, et s'accroche sémantiquement sur l'aveu de STA1 (en ligne 184 : « en fait, j'le prépare un peu/ »), aveu de la manifestation d'une focalisation sur la « technique », considérée comme trop visible dans le cadre actuel du travail d'« interprétation » (au sens commun que ce mot prend en contexte chansonnier). L'interdit de cette « préparation », de la manifestation de ce souci technique, constitue le contenu du forçage (« Y faut pas », répété). En termes d'analyse conversationnelle, le passage en force est clair : FOR coupe la parole à STA1 (lignes 186-187, mais aussi, on peut considérer qu'il le fait aussi juste avant : lignes 184-185), ce qui se manifeste dans le fait qu'il « colle » aux tours de parole de STA1 (ligne 85 : « =Oui. » ; ligne 187 : « =Y faut pas. » ; ligne 194 : « =Lance ! »), puis dans son refus de lâcher le tour de parole qu'il a pris : les deux chevauchements successifs (lignes 187 et 189). Il apparaît clairement que ces deux chevauchements (« Y faut pas ») de la part de FOR, ne relève pas de ce qu'on observe de façon courante : ils ne sont pas courts et ne s'interrompent pas, le second intervient à moins d'une seconde du premier alors que le locuteur STA1 continue sa phrase, on n'observe aucun phénomène d'atténuation, bien au contraire, le segment répété comporte un accent « Y faut pas ! ». Durant la séquence des lignes 186 à 194, FOR semble ne pas laisser STA1 parler, alors qu'en fait il entend les paroles de STA1 ; il y répond. L'attitude de FOR, qui semble constituer un empiètement, ne cesse qu'à la reddition de STA1 (ligne 95) :

« Mm'OK », confirmée par le langage non verbal d'un clignement ostensible des yeux en signe d'acquiescement.

L'analyse de ce passage révèle des écarts par rapport à une conversation courante. La relation qui se construit dans l'interaction entre FOR et STA1 semble hiérarchique, la situation se dessine comme nettement asymétrique. L'interaction se profile progressivement en interaction institutionnelle. En effet, si l'on prend comme présupposé épistémologique que le contexte n'est pas extrinsèque, sous la forme d'un donné extérieur à la situation et contraignant l'interaction, mais au contraire est produit, progressivement, par la situation d'interaction entre les membres, la qualification éventuelle de la classe d'interaction produite par les interlocuteurs en temps réel est bel et bien à induire à partir de l'observation détaillée de leurs échanges.

C[onversation] A[nalysis] researchers cannot take 'context' for granted nor may they treat it as determined in advance and independent of the participants' own activities. Instead, 'context' and identity have to be treated as inherently locally produced, incrementally developed and, by extension, as transformable at any moment.⁷⁵¹ (DREW & HERITAGE 1992 : 21)⁷⁵²

L'objet de l'analyse n'étant pas la parole en interaction⁷⁵³, mais l'objet chanson dans son(s) moment(s) incarné(s), il s'agit de repérer les prises sur l'objet que propose la série séquentielle observée.

When the task of the analysis is not only to describe sequential patterns of interaction, but to identify and explicate the ways in which interactional activities contribute to the accomplishment of institutional tasks then the analyst's ability to connect the interactional patterns to the institutional activities becomes essential [...].⁷⁵⁴ (ARMINEN 2005 : 37)

⁷⁵¹ *Les chercheurs en analyse conversationnelle ne peuvent pas considérer le contexte comme un acquis, ni comme déterminé à l'avance et indépendant des actions des participants. Tout au contraire, le contexte et l'identité [i.e. l'appartenance d'une situation à une classe] doivent être considérés intrinsèquement comme produits localement, développé progressivement et, par là même, transformable à tout instant. (Je traduis).*

⁷⁵² Cité par Illka ARMINEN (2005 : 34).

⁷⁵³ À la différence de SCHEGLOFF 1991, par exemple, qui étudie les rapports entre contexte et interaction pour faire avancer la recherche sur l'interaction verbale.

⁷⁵⁴ *Quand l'analyse n'a pas pour objet de décrire des schémas séquentiels d'interaction, mais d'identifier et d'explicitier les différentes façons dont l'activité interactionnelle contribue à la réalisation des missions institutionnelles, alors la capacité de l'analyste à faire le lien entre les schémas interactionnels et l'activité institutionnelle devient essentielle [...]. (Je traduis).*

Considérant l'ensemble de l'interaction, on observe une récurrence d'éléments constituant des ouvertures de séquences exclusivement par les participants FOR et MUS et relevant d'opérations de jugement. De la part de FOR, le recensement⁷⁵⁵ comptabilise neuf occurrences d'énoncés de jugement positif et vingt occurrences portant un jugement négatif. Un passage est particulièrement saturé d'opérations de jugement, où s'enchaînent quatre jugements positifs (L162) et un jugement négatif distribué sur plusieurs tours de parole (L163-177)

162	FOR	Okay: (.) <u>super</u> / ! (.) C'est- c'est- C'est magnifique, que- euh, (prénom de STA1), c'est super, vraiment, on a- on a *l' <u>ess</u> entiel	<i>*STA1 quitte son sourire, passe sa main droite sur son visage.</i>
		(.) On a vraiment *l' <u>ess</u> entiel de <u>tout</u> ton parcours, c'est <u>super</u> -émouvant, euh (..) t'y es.	<i>* STA1 pose sa main droite sur sa hanche droite.</i>
163		Alors, le- le- (.) pour l'instant le moment où- (.) *qui fonctionne moins/	<i>*STA1, dans la même position, fait une petite grimace en serrant les lèvres contre ses incisives supérieures (comme un rictus de dépit).</i>
164	STA1	Mouais/ ?	<i>STA1 bascule sur son appui droit et met ses mains derrière le crâne, en se grattant un peu l'arrière de la tête.</i>
165	FOR	C'est *le moment où tu passes du parler au chanter, >c'est-à-dire<, tu vois le moment où, euh:	<i>*STA1 se touche la partie supérieure des deux oreilles, avec ses deux mains, en faisant un très petit pas de recul (pied gauche), puis fait trois petits pas en avant.</i>
166	STA1	Ouais, c'est ce que me disait Serge hier.	<i>Il continue à avancer (encore deux pas) en se touchant les oreilles.</i>
167	FOR	Ouais/ ? ça- ça- ça reste encore le cas, c'est-à-dire que pour le coup, le " <u>Viens</u> "/ (.) *il est euh- il est très chanté. >J'sais pas comment te dire-<	<i>*STA1 se frotte furtivement l'œil droit avec le dos de la main droite, puis met les mains sur ses hanches, en commençant à reculer.</i>

⁷⁵⁵ Cf. en Annexe 8 : « Comptabilisation des opérations de jugement sur l'ensemble de l'interaction "Interprétation Jef – stage LeHall/CNSAD C. B. – J5 – 06/07/2018", classées par participant ». p. 487 & sq.

168		Il <u>faut</u> le chanter, il faut qu'il soit chanté. Mais il est *très- euh (.) **Il vient vraiment d'ailleurs,	<i>En tout, STA1 recule de six pas. *STA1 frotte son menton de sa main droite.</i>
		Alors que- faudrait que tu le fasses nôtre de la situation aussi\.	<i>**STA1 marche à nouveau en avant (vers JAR, comme s'il continuait le cercle commencé en reculant), la main droite au menton, la gauche sur la hanche.</i>
169		Faut pas qu'il y ait une <u>telle</u> différence entre *ta façon de l'parler/ **	<i>En tout, six pas en avant.</i>
170		(.) et ta façon d'le chanter\	<i>* STA1 fait un pas latéral de stabilisation, pour se retrouver face à FOR, toujours main à l'oreille et main sur la hanche.</i>
171		(...) Euh: >Tu vois parce que en plus<, [tu dis "Viens, viens".	<i>** STA1 acquiesce par un clignement d'yeux et un signe de tête, tout en commençant à reculer, comme pour continuer son déplacement circulaire.</i>
172	MUS	[°Il y avait plus de chant° () °dans les couplets, non° ? [°Le-°	<i>STA1 fait en tout cinq pas à reculons.</i>
173	FOR	[Comment/ ?	<i>STA1 tourne la tête vers MUS.</i>
174	MUS	°Quand on a vu ça avant-hier°, °euh°, °tu chantais un peu plus°, °euh°, (les couplets)()	<i>STA1 met sa main droite devant sa bouche, déhanché sur son appui droit, main gauche sur la hanche gauche.</i>
175	FOR	Peut-être aussi, voilà. Je pense que tu-, tu ne chantes pas assez dans les couplets/	<i>STA1, en se prenant le menton de la main droite, tourne son regard vers FOR.</i>
176	STA1	OK/	<i>STA1 porte sa main droite et se frotte la partie droite du visage (l'œil puis la joue) et baisse un instant les yeux au sol. Puis il fait trois pas en avant.</i>
177	FOR	Et: (.) et tu ne joues pas *assez dans les refrains\	<i>STA1 fait deux pas vers FOR, en se caressant l'oreille droite. FOR dit cela dans un léger rire.</i>
178	STA1	(..) OK\	<i>STA1 sourit.</i>

Qu'il soit appréciatif ou dépréciatif, le jugement, dans ce passage, d'une part ne produit pas de rupture de cadre et ne nécessite aucune action réparatrice⁷⁵⁶, d'autre part donne lieu à chaque fois à une réaction du destinataire. Ces réponses se distribuent-elles de façon différente en fonction du caractère (positif ou négatif) du jugement opéré ? À cet égard deux constats se font jour. Le premier porte sur la différence formelle des réponses : aux opérations aboutissant à un jugement positif, STA1 ne répond pas verbalement, il ne prend pas le tour de parole permis par plusieurs places de transitions pertinentes⁷⁵⁷, ses réactions sont seulement gestuelles et mimiques ; en revanche, le jugement négatif, qui s'étale sur plusieurs tours de parole, donne lieu à quatre prises de tour de parole (dont le contenu sémantique est toujours un acquiescement) et à plusieurs réactions corporelles (déplacements, gestes et mimiques). Le second phénomène observable est l'émotion que traduit le comportement corporel de STA1 à l'énoncé d'une opération de jugement, qu'elle soit positive ou négative. La nervosité et l'inquiétude se lisent dès l'énoncé des jugements positifs (L162) :

*STA1 quitte son sourire, passe sa main droite sur son visage.
STA1 pose sa main droite sur sa hanche droite*

Si l'on constate une certaine aggravation des signes d'angoisse en réaction dès l'amorce de l'énonciation du jugement négatif (L163 : « STA1, dans la même position, fait une petite grimace en serrant les lèvres contre ses incisives supérieures (comme un rictus de dépit) »), le comportement corporel de STA1 pendant le déploiement de cette phase de jugement négatif est en fait similaire à son comportement habituel tout au long de l'interaction, qui dure près de vingt-deux minutes (à l'exception des moments en mode de jeu, où les marches et les piétinements incessants disparaissent). De ces constats, deux hypothèses peuvent être induites : en premier lieu, c'est l'opération de jugement et non son contenu qui entraîne une réponse émotionnelle de l'ordre de l'inquiétude ; en second lieu, la

⁷⁵⁶ À l'exception, peut-être, du pincement de lèvres de STA1 à l'amorce du jugement porté par FOR en ligne 163.

⁷⁵⁷ Cf. *supra*, p. 358, note 749.

relative nervosité de STA1 pourrait aussi s'interpréter comme un comportement permettant de maintenir un niveau de disponibilité pour passer efficacement à l'action, qui serait à rapprocher du comportement préparatoire du sportif avant l'épreuve. Cette nervosité, permanente pendant toute l'interaction, pourrait être le signe que l'ensemble de la situation relèverait d'une épreuve où l'activité de jugement joue un rôle central. Ce second point est corroboré d'une part par l'absence chez le participant STA1 de répliques verbales de rejet des actions de jugement, d'autre part par les séquences (trois en tout) où se manifestent des opérations d'autojugement sous la forme d'actions de réparation (comme s'excuser) de la part de STA1, comme celle-ci :

300		()	<i>STA1 passe ses deux mains dans les cheveux, d'avant en arrière, tête penchée, jambes tendues ; il fait un rictus comme pour commenter un "raté".</i>
301		Chez la Madame Andrée	
302	MUS	(petits rires)	<i>MUS s'arrête de jouer</i>
303	STA1	Pardon *(Bllblll)	<i>STA1 se frotte la nuque des deux mains, recule d'un pas, sourit et *se rapproche du piano en faisant un geste sinueux de la main gauche (comme pour mimer un parcours sinueux, comme le signe de la difficulté).</i>

Le jugement semble être un des modes principaux de fonctionnement de l'interaction que co-construisent les participants. On peut trouver certaines analogies avec un autre type d'interaction institutionnelle ⁷⁵⁸ où s'opère un « traitement asymétrique des jugements exprimés » :

⁷⁵⁸ En l'occurrence une série d'entretiens à l'ANPE mettant en présence une conseillère et un(e) demandeur(se) d'emploi, cf. Julia VELKOVSKA & Moustafa ZOUINAR (2012).

d'une part, ils sont produits sous une forme très affirmée par la conseillère (« je préfère », cf. extrait 2 [...] : 9, 30), d'autre part, la D[emandeuse d']E[mploi] s'accorde tout de suite à ces jugements (13, 35, 40).

(VELKOVSKA & ZOUINAR 2012 : 13)

La place et le rôle de l'émotion dans l'interaction ne sont pas sans similitude, si l'on considère le fragment manifestant le « passage en force » où s'exprime une certaine émotivité du formateur⁷⁵⁹ :

[...] l'épisode émotionnel [...] apparaît[...] comme partie intégrante de la structure de l'activité de jugement en cours et de son articulation avec le travail de guidage de l'agent en réponse aux peurs de la DE. (VELKOVSKA & ZOUINAR 2012 : 15-16)

Le couplage entre opération de jugement et guidage est également observé dans l'interaction, aussi bien dans les séquences d'échanges entre FOR et STA1 que dans celles où interagissent l'assistant-musicien (MUS) et le stagiaire, qui semblent les dupliquer⁷⁶⁰. Ces caractéristiques élaborent au fil de la séance étudiée une interaction institutionnelle éducative, où l'émotion participe des opérations de guidage et où l'énonciation de jugements apparaît constitutive du travail d'apprentissage lui-même. Le statut des opérations de jugement apparaît tellement normal dans cette interaction éducative, que les séquences dont la première partie est constituée par un jugement négatif semblent appeler une validation par réponse d'acquiescement, s'approchant d'un fonctionnement comme paire adjacente propre au contexte produit par cette interaction.

Dans le fragment allant de la ligne 180 à la ligne 205, le passage en force effectué par FOR, artiste-interprète de chansons et formateur, participe à aider STA1 à surmonter deux obstacles : intégrer un apprentissage de technique vocale, partiel car en cours et non accompli, dans le travail d'exécution-performance d'une chanson dont l'une des tâches est d'effacer les difficultés techniques ; et réussir, en mode de jeu, le passage entre segments parlés et segments chantés, sans rupture, en accomplissant au mieux la tâche de « chanter ». En rassemblant les observations, la démarche inductive, combinant la

⁷⁵⁹ Cf. *infra* p. 359 & sq.

⁷⁶⁰ Cf. *infra* en Annexe 9 la transcription intégrale de l'interaction (p. 490 & sq.)

construction d'une relation hiérarchique et les indices d'actes de transmission, conduit à qualifier l'interaction comme institutionnelle, de type éducatif. Mais cette catégorisation ne doit pas par effet retour déductif plaquer une structure attendue sur le système séquentiel étudié.

Le fragment séquentiel (lignes 180 à 205) livre d'autres éléments. Il commence et se termine avec un tronçon quasi identique, constitué d'un extrait très court de la chanson travaillée, exactement à cheval entre le couplet et le refrain, et qui est identifié par les participants comme le passage critique du mode de jeu « parlé » au mode de jeu « chanté ». Cet extrait est repris par FOR (il l'exécute trois fois : lignes 180-181 et 203), qui donne à entendre ce passage : « *[parlé] Viens, viens, [chanté] Viens !* », accompagné au début de paroles où il est question d'« intention » (ligne 181 : « Il faut qu'il reste très [...] chargé d'intention(s)/ » et ligne 203 : « Et que ça vienne de la même intention (.) qui monte, qui monte »). Ainsi, en plus d'insister sur ce qu'il ne « faut pas » faire (« préparer », trop « penser » « à la technique, au chant »), FOR donne à STA1 l'indication injonctive de « lancer » et de *se lancer* (ou sa variante lignes 198 et 200 : « Jette-toi à l'eau, même si [...] c'est pas le plongeon parfait/ »), paroles qu'il complète par l'action de proférer et chanter le segment de transition problématique. Le contenu de l'enseignement-apprentissage, de ce qui est transmis ressortit à l'ordre d'un *faire* et non d'un *savoir*. La répétition du tronçon de la chanson rendant audible la transition d'un mode de jeu à un autre (élément de rupture), accompagnée de l'élément de continuité (qui réfère à la boîte à outils de l'acteur : l'« intention ») est sanctionnée par un acquiescement de STA1 qui clôt le sujet, acceptation formulée verbalement d'abord de façon timide, puis de plus en plus claire (ligne 202 : « (OK) » ; ligne 205 : « °OK°. D'accord. », mais aussi par le comportement non verbal (ligne 202 : « STA1 hoche une fois la tête » ; ligne 203 : « [...] hochant très légèrement la tête trois fois, puis à nouveau trois fois. » ; ligne 204 : « il hoche la tête légèrement deux fois. [...] [STA1] hoche la tête deux fois, en appuyant un clignement d'yeux (comme en signe d'acquiescement) »). La présence de deux notations de jugement positif (ligne 162 : « Okay: (.) super/ ! (.) C'est- c'est- C'est magnifique, que- euh, (prénom de STA1), c'est super, vraiment, on a- on a l'essentiel (.) On a vraiment l'essentiel de tout ton parcours, c'est super-émouvant, euh (..) t'y es. » ; ligne 204 : « c'est pas juste par rapport à ce que tu

viens de déployer comme émotion avant »), si elle corrobore tout à fait la catégorisation « interaction institutionnelle éducative », induit à envisager l'injonction réitérée à (*se lancer* aussi comme un encouragement et/ou comme une aide à surmonter une inhibition (blocage figuré de façon imagée et un peu risible – donc identifié et minimisé – ligne 204 : « "houp/ !" On a l'impression que tu restes au bord du bassin et que tu vas rentrer: avec tes petits doigts de pied dedans »). En miroir, l'interdit formulé de « trop penser » « à la technique, au chant » peut être envisagé de façon paradoxale comme une autorisation à *faire* sans s'encombrer inutilement : l'autorisation à *faire* prime sur le *bien faire* (dans la maîtrise de la justesse, par exemple : « Eh: moi j' préfère que ce soit limite faux [...] et que tu sois pas content de comment tu le chantes / (.) et que tu te lances. », lignes 194-196), un *faire* qui est abordé par un versant familier à STA1 : l'art du comédien.

Ainsi, émergent de la scrutation de la situation en temps réel des caractéristiques de détail de cette « interaction institutionnelle éducative » : son caractère de passation d'une *praxis*, accompagnée d'un mode d'emploi verbalisé plus rudimentaire et imagé que théorique, et d'un complexe *jugement-encouragement-injonction* moins paradoxal qu'il n'y paraît au premier abord.

On peut schématiser les interrelations dessinées par la situation en répartissant les acteurs en deux équipes : l'équipe « formatrice », formée du formateur et de son assistant musicien, tous deux sous contrat avec Le Hall de la chanson, prestataire du CNSAD, et l'équipe « apprenante », composée ici du seul stagiaire.

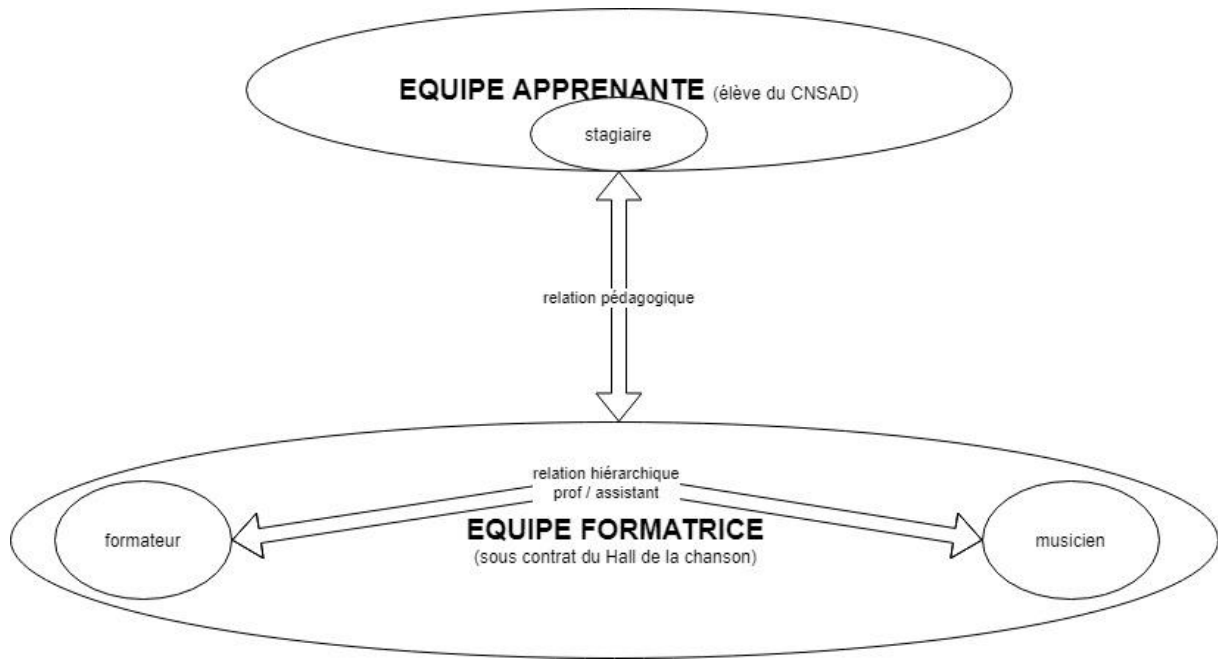


Figure 1 : Équipes en présence dans l'interaction

En recourant à une conception exogène du contexte, la situation pourrait se complexifier en un réseau de relations formelles entre les acteurs et les institutions engagées dans cette session de formation. Le schéma inclurait des interrelations officielles avec d'autres acteurs que les participants (cf. Figure 2).

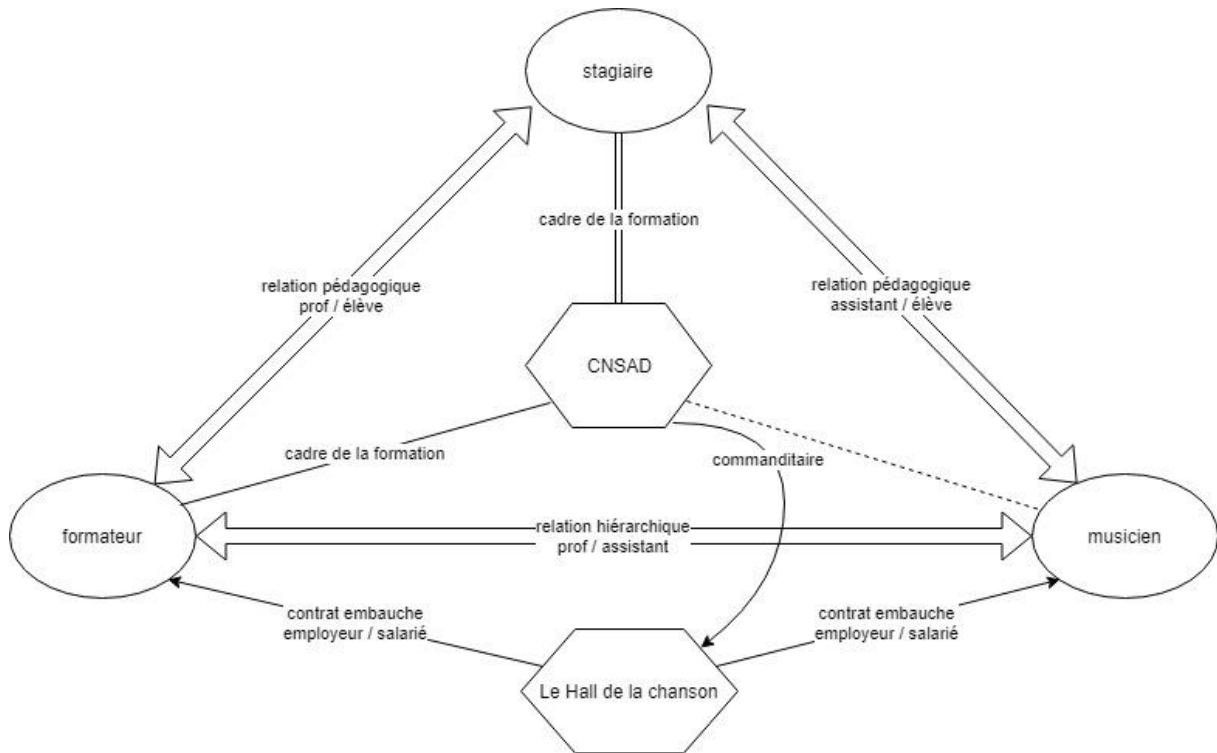


Figure 2 : Schéma des interrelations formelles de l'expérience, intégrant un contexte exogène.

Mais ce n'est pas ici l'approche de l'ethnométhodologie et de l'analyse conversationnelle, disciplines qui préfèrent observer plus finement comment une situation *construit* une organisation formelle.

c. Réversibilité potentielle de la relation de pouvoir

L'observation de l'omniprésente activité de jugement, mais aussi la fréquence de paires adjacentes de type « injonction (ou conseil) – acquiescement » révèle que les interactants de la situation constituent deux à deux des « paires catégorielles asymétriques », comme les nomme Lena JAYYUSI.

Ces catégorisations asymétriques supposent deux occupants potentiels ou effectifs, un pour occuper chaque partie de la paire, et l'asymétrie ressortit à la relation qu'ils entretiennent entre eux et décrit l'organisation contrastive de droits et de devoirs ou / et de savoir et de compétences entre les deux parties. Chaque paire est organisée relativement à un problème ou une tâche spécifique, chaque ensemble opère à l'intérieur d'un domaine pratique particulier. Ces

ensembles peuvent être traités comme un sous-ensemble de ce que Sacks a défini par le terme de « paires relationnelles standardisées »

(JAYYUSI 2010 : 167)⁷⁶¹

Un passage de l'interaction (entre L464 et L489 incluses) permet de détailler ce que l'interaction organise en termes de répartitions des droits et devoirs d'une part, des savoirs et compétences d'autre part, entre les deux parties de chacune des trois paires catégorielles.⁷⁶²

464	STA1	(1) °Tu sais qu'tu m'fais-°*	<i>STA1 met les mains devant lui, coudes pliés, tête légèrement penchée vers sa droite. *STA1 s'aperçoit qu'il s'est trompé dans le texte.</i>
465		Ah >pardon, pardon<!	<i>STA1 se tourne et marche vers MUS, en souriant et serrant les mains (comme en signe d'excuse). Il continue à marcher (en cercle par JAR, jusqu'au milieu du plateau.</i>
466	MUS	[()	
467	FOR	[(>c'est bien/<)	
468	FOR	Tu murmures un <u>tout</u> p'tit peu trop.	<i>STA1 regarde FOR</i>
469	STA1	OK d'accord.	<i>STA1 touche de la main gauche le devant de son jeans par-dessus le polo.</i>
470	FOR	ç- ç- C'est un peu trop <i>sotto voce</i> , >tu vois/?< C'est un peu trop, euh:	<i>STA1 continue de marcher jusqu'à l'avant-scène. FOR fait un geste (on entend un léger claquement de mains) et peut-être une mimique hors-champ.</i>

⁷⁶¹ Citée par VELKOVSKA & ZOUINAR 2013 : 10 (note 10).

⁷⁶² Ce passage, d'une durée de 37 secondes, se trouve entre 00:17:30 et 00:18:07 de la vidéo (cf. en Annexe 9 la transcription intégrale de l'interaction, p. 490 & sq.

STA1 demande réparation (L465) de son erreur (L464). MUS vraisemblablement valide cette réparation, tandis que FOR rejette l'interprétation que STA1 donne de ce qu'il vient de faire, imposant sa lecture du passage précédent : « c'est bien »⁷⁶³. FOR oriente l'attention de STA1 sur un autre point que l'erreur de texte que STA1 vient de commenter : FOR rejette la proposition de STA1 de performer le couplet *sotto voce*, en détimbrant sa voix. Mais ce rejet est atténué dans la formulation (« un tout p'tit peu trop »). STA1 acquiesce une première fois. Mais quand FOR reformule en termes de musique savante (« *sotto voce* ») ce qu'il demande, STA1 passe l'occasion de prendre son tour de parole (FOR garde le tour de parole lors de la « place de transition pertinente ») : STA1 vraisemblablement ne connaît pas l'expression et attend de comprendre avant de risquer une validation.

471	STA1	(..) Faut qu'ce soit plus : <i>[sans vocaliser, sur le souffle]</i> ["Nan !" ?	<i>Geste et expression de quelqu'un qui brusque un peu l'autre : sourcils froncés, mains ouvertes, marquant un accent.</i>
472	FOR	[Ouais (..) Tu l'engueules un peu quand même.	
473	STA1	<i>[[sans vocaliser, sur le souffle]</i> Non (1) Jeff (..) T'es pas tout seul *	<i>STA1, comme en jeu, sur le souffle, martèle un peu le texte en s'accompagnant des mains (devant lui, coudes fléchis), en marchant vers JAR, à l'avant-scène, tantôt regardant FOR, tantôt décrochant son regard, comme pour essayer ce que FOR propose, en même temps que FOR donne ses indications. *D'un geste furtif de la main gauche, presque précieux, STA1 se gratte l'aile gauche du nez, tout en s'approchant de FOR.</i>
474	FOR	[Parce que tu sais, les mecs bourrés, si tu-, si tu murmures, ils entendent rien.	

⁷⁶³ Vraisemblablement, FOR minimise l'incident (simple erreur de texte) et préfère juger l'ensemble de la tentative de performance de STA1 (L456-464).

475	STA1	Ouais ouais	<i>STA1 laisse retomber ses bras.</i>
476	FOR	FAUT UN PEU GUEULER, QUOI : [" <u>OOOH!</u> "	
477	STA1	[Ouais.	

STA1 comprend l'indication de travers, puisqu'en demandant s'il a bien compris il propose une réalisation *senza voce* (c'est-à-dire totalement détimbrée). Le chevauchement par FOR l'empêche de répondre à ce que STA1 veut proposer, FOR répond à côté (« Ouais » au lieu de rejeter la proposition *senza voce*). La séquence suivante comporte un *essai* par STA1 : croyant que FOR lui demande de *chuchoter fort* (sans timbrer, mais de façon audible), devant la difficulté de l'exercice, il le teste, ce qui provoque un chevauchement intempestif. Chevauchement dont FOR apparemment ne s'offusque pas, ce qui indique que STA1 détient le droit de pratiquer ce genre d'essai. En revanche, FOR va *montrer* (vocalement) ce qu'il attend de STA1, afin qu'il comprenne qu'il n'a pas compris son indication, en haussant le ton et en ayant recours à un mot familier : le guidage prend ici encore la voie d'une émotion manifestée (même si elle est ici jouée, de façon claire pour les interactants). Cette clarification de FOR (qui relève du savoir-faire de la performance de chanson) présente l'avantage d'être également une manifestation d'autorité dans la situation éducative.

478	STA1	Mais ça peut être un [<i>sans vocaliser, sur le souffle</i>] "Chut, oh, arrêteuh!"	<i>STA1 cesse de reculer, écarte les bras, comme pour appuyer sa tentative.</i>	
479	FOR	Oui, mais plus intense, quoi, hein		
480	STA1	D'accord		<i>STA1 se pince furtivement les lèvres, appuie un clignement des yeux, hoche très légèrement la tête, reprend sa marche à reculons, tout en continuant de regarder FOR.</i>
481	FOR	ç- ç- ç- C'est un tout petit peu: discret		

482	STA1	D'accord, OK=	<i>STA1 en reculant, appuie sa parole d'un petit geste de la main gauche, index levé. Puis se prend le visage dans les mains (extrémités des doigts au niveau des yeux).</i>
483	MUS	=Essaie de remettre un petit peu de notes dans ta voix, parfois, euh, ()	<i>STA1 se tourne vers MUS (corps et regard), les mains l'une contre l'autre tenant le menton. STA1 marche vers MUS (4 pas en tout).</i>
484		[chanté] Non Jef	<i>MUS plaque un accord pour s'accompagner.</i>
485	FOR	[chanté] T'es pas tout seul	
486	MUS	C'est un peu- pour que ce soit moins euh contrasté le refrain (que ce [soit plus] ()	<i>STA1 piétine, même position, en regardant MUS.</i>
487	STA1	[OK d'accord.	<i>STA1 hoche légèrement la tête.</i>
488	STA1	* Et donc, euh, chanter un peu plus/ ?	<i>*STA1 s'éloigne de MUS en marchant, à grands pas (5 en tout) vers COUR, baisse complètement la tête, passe ses doigts sur sa nuque.</i>
489	FOR	Oui. [chanté] Non Jef t'es pas tout seul*	<i>MUS joue le premier accord accompagnant "Non Jef t'es pas tout seul". *STA1 lève la tête, lâche sa nuque et regarde FOR. MUS joue le deuxième accord accompagnant "Non Jef t'es pas tout seul".</i>

STA1, malgré la reprise d'autorité de FOR sous forme de monstration claire de ce qu'il demande, continue de proposer sa solution pour le passage, ce qui revient à supposer que FOR n'a pas compris ce que STA1 propose. STA1, par cette tentative et son comportement non verbal, manifeste ici le droit de proposer des façons de faire. D'ailleurs, si FOR rejette une fois encore la proposition, il le fait de façon atténuée, en évitant tout risque d'offense à l'égard de STA1. STA1 ravale sa proposition – l'effort en est visible dans le comportement mimique (lèvre mordue) – mais n'a apparemment pas le droit d'aller plus loin.

MUS vient à la rescousse de la situation (L483), et auprès de STA1, au cas où il n'aurait pas encore compris (ce que semblerait corroborer la demande en L488), et auprès de FOR en explicitant sa demande (« remettre un peu de notes dans ta voix »), participant par là aussi de son autorité de formateur. Il commence à joindre l'acte à la parole et montre en chantant lui-même un segment, FOR reprend la main tout de suite, et continue la démonstration chantée (comme s'il déniait un peu le droit de le faire à MUS). FOR décidément entend garder la main (il en a donc le droit), puisqu'il prend le tour de MUS dans la paire adjacente question-réponse qu'inaugure STA1 en direction de MUS :

L488 STA1 : Et donc, euh, chanter un peu plus/ ?
L489 FOR : Oui. [...]

Intervient ici la notion de *rôle*, qui renvoie chez GOFFMAN à la fonction⁷⁶⁴ que remplit quelqu'un dans un cadre d'interaction donné, et qui semble plus propre à rendre compte avec précision de la classe de pratiques observables dans la séquence.

On peut appeler « rôle » (*part*) ou « routine » le modèle d'action pré-établi que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions. (GOFFMAN 1973/1 : 23)

Ainsi, pour la paire formée par le stagiaire et le formateur, les droits et devoirs se distribuent dans la situation de façon simple. Ici, « formateur » et « stagiaire » sont des rôles renvoyant à des modèles connus, impliquant un ensemble d'actions attendues, autorisées et prohibées et un certain type d'engagement. Par exemple, le formateur a le droit de prononcer des évaluations du travail du stagiaire, des jugements, permettant à celui-ci de prendre conscience de ce qui dans son action est adapté et de ce qui ne l'est pas : ces droits constituent presque aussi des devoirs. Le formateur a la possibilité d'interrompre l'action du stagiaire, d'émettre des conseils et même de formuler des injonctions. On attend de lui (ce sont donc des devoirs) connaissance et compétence dans

⁷⁶⁴ « Il me semble préférable de ne parler de rôle que pour désigner une aptitude ou une fonction, quel que soit le cadre dans lequel elle apparaît ; le terme de "personne" désignera le sujet d'une biographie et celui de "personnage" la version théâtrale qu'on peut en donner. » (GOFFMAN 1974 : 137).

la matière enseignée, clarté, cohérence et indulgence (par rapport à une interaction avec un professionnel déjà formé). C'est également lui qui a la maîtrise du temps⁷⁶⁵. Le stagiaire doit faire des tentatives sous le regard du formateur : il doit simuler l'action qu'il fera plus tard dans une interaction de type « professionnel », afin de permettre au formateur de le guider. Contrairement à l'interaction à laquelle il se prépare (chanter en face d'un « public »), il a la possibilité de décrocher, de souffler, mais de façon ponctuelle et limitée dans le temps. Il a la possibilité de se tromper, d'échouer, de rater. Mais on attend de lui qu'il s'engage authentiquement dans ses tentatives d'action, qu'il mémorise les informations données, qu'il écoute et tienne compte des remarques, conseils, injonctions qui lui sont faites, et qu'il progresse dans son apprentissage. En contrepois de ces devoirs, il a le droit d'attendre sans prendre de tour de parole jusqu'à ce que le formateur lui ait fourni des explications suffisantes, et le droit de demander au formateur de vérifier qu'il a bien compris ce qu'il lui demande.

Dans la paire asymétrique de l'assistant-musicien et du stagiaire, celui-ci manifeste un droit supplémentaire par rapport à la paire précédente : celui de lui demander de reprendre là où il veut⁷⁶⁶, c'est-à-dire le droit à une plus grande maîtrise de son activité, mais il a le devoir d'essayer de faire ce que MUS lui demande de faire (en l'espèce : tenter une meilleure mise en place rythmique).

La relation, complexe, entre le formateur et le musicien qui l'assiste délimite un périmètre d'actions ou prises de paroles possibles pour l'un et pour l'autre dans leurs interactions et celles qu'ils ont avec le stagiaire. Le musicien intervient peu par la parole. À chaque fois, il le fait pour apporter un éclairage solfégique au stagiaire (notamment pour améliorer le placement rythmique du chant sur un passage précis du début du refrain). Il peut prendre la parole sans demander l'autorisation au formateur : son statut d'assistant très compétent en matière musicale semble le permettre ; il le fait néanmoins à la faveur d'une hésitation

⁷⁶⁵ C'est lui qui a mis le chronomètre et qui choisit à la fois de se tenir au temps mesuré, 20 minutes, mais aussi de déborder de plus d'une minute pour clore la séance.

⁷⁶⁶ Cf. en *Annexe 9* dans la transcription de l'interaction (p. 490 & sq.), ligne 215 & sq. : « On fait les p'tits "viens" avant ? »...

de FOR et d'une perte du fil de ses pensées, et celui-ci formule une autorisation donnée à MUS de prendre quelques instants pour aborder concrètement le problème rythmique avec STA1 :

206	FOR	Euh (.) *Qu'est-ce que je voulais te dire enco:re/ ?	<i>*Tout en reculant, STA1 se frotte l'œil gauche de la main droite, puis s'essuie la bouche, la main gauche restant sur la hanche.</i>
207	MUS	°Ce s'rait bien *qu'le refrain soit un peu plus stable rythmiquement°. °Enfin, si tu chantes un peu faux, c'est pas très grave°**, °je crois, euh°	<i>MUS s'adresse à STA1. *STA1 regarde MUS, en appui à droite légèrement déhanché, en tenant sa lèvre inférieure de sa main droite., la main gauche toujours sur la hanche. **STA1 arrête de reculer, en laissant le pied gauche relevé, talon au sol.</i>
208		°J'ai l'impression qu'c'était pas faux°, °donc euh° (C'est plutôt rythmiquement que-)	
209	FOR	>On essaie* p't-êt' une- d'faire une fois< musicalement >justement pour que ce soit réglé\ ?<	<i>*STA1 regarde FOR et s'avance (en tout quatre pas), en se touchant la partie droite du visage, puis la main droite retombe.</i>
210	STA1	OK/	

En revanche, alors que FOR intervient régulièrement dans l'interaction entre MUS et STA1 sur l'aspect rythmique, MUS ne jouit pas d'une entière liberté d'intervention sous forme de parole dans le processus, notamment quand il s'agit de l'art d'interpréter : aucune compétence en matière de jeu ne lui est reconnue par les trois participants (alors que, incidemment, l'activité de comédienne de sa compagne fait qu'il connaît bien l'activité de jeu dramatique, y compris pour avoir participé souvent comme musicien à des spectacles de théâtre). On constate ainsi que le formateur empiète sans risque pour la situation sur le domaine « musique » qui apparaît comme la spécialité de son assistant-musicien, tandis que MUS n'empiète pas sur le domaine « art de la performance » de FOR.

Ainsi, dans la paire composée du formateur et de l'assistant musicien, FOR manifeste plus de droits que MUS : celui de décider quand MUS doit jouer, celui d'émettre un jugement sur ce qu'il fait (mais avec le devoir de ne pas lui faire perdre la face : il le fait avec beaucoup de précaution, voire de façon à ce que STA1 ne comprenne pas qu'un jugement est adressé à MUS à travers un conseil apparemment adressé à STA1, lignes 264 et 266⁷⁶⁷), il a le droit de refuser ou d'autoriser MUS à conduire une partie de la séance avec STA1. MUS a le devoir de soumettre à FOR ses propositions de conseils ou de travail à STA1, il a le devoir de réaliser au mieux l'accompagnement musical de STA1, notamment dans sa fonction de cadre musical (en particulier rythmique : FOR donne à MUS des indications de tempo à suivre). Mais MUS a également le droit, une fois qu'il obtient l'autorisation de FOR, de faire travailler STA1, donc de le commander et de le conseiller, à l'instar de FOR, mais dans son strict domaine de compétence : les aspects musicaux.

L'ordre défini par la situation apparaît désormais assez formalisé, apparentant celle-ci de plus en plus clairement à l'ensemble des interactions institutionnelles éducatives. Les passages où le stagiaire est mis en action de performer la chanson *Jef*, par extraits ou *in extenso*, y occupent donc une place de choix. Il est notable, tout d'abord, que ces interactions sont confirmatives⁷⁶⁸ de la situation *transmission de l'art de performer une chanson* : d'une façon positive elles sont là pour rappeler aux trois acteurs en présence la raison même de leur coprésence. « On est là pour apprendre comment interpréter une chanson », semblent-elles rappeler. En outre, ces interactions ressortissent à un travail d'assimilation (dans l'hypothèse où l'art de performer une chanson peut s'apprendre), d'une part en *faisant*, d'autre part en *comprenant* intellectuellement (le « sens » de la chanson, sa dramaturgie, etc.). Elles sont donc utiles au processus objectif d'enseignement-apprentissage. On peut dire qu'elles opèrent à la fois au niveau du rituel de façade et au

⁷⁶⁷ Cf. en *Annexe 8* : la « Comptabilisation des opérations de jugement sur l'ensemble de l'interaction [...] », p. 487 & sq.

⁷⁶⁸ Cf. GOFFMAN 1973/2 : 73-100.

niveau du processus cognitif d'apprentissage : elles constituent des signes de l'engagement de l'acteur « stagiaire » dans la situation d'apprentissage. Il est clair que les trois participants joignent leurs efforts pour soutenir la situation qu'ils créent, chacun dans son rôle.

Il est intéressant, à ce stade, de diriger l'analyse sur ce qui semble fragiliser la situation canonique « éducative ». On observe notamment des mouvements de correction de l'asymétrie construite et consolidée dans l'interaction : le tutoiement réciproque, par exemple, malgré les différences de rôles et d'âges⁷⁶⁹. En outre, certains comportements de STA1, récurrents, semblent également rétablir une certaine symétrie. Dans le passage des « Viens, viens. Viens ! »⁷⁷⁰, les interventions verbales d'acquiescement du stagiaire semblent contredites par la façon de dire (« Mouais », « Mmh, mmh ») et par son comportement non verbal : le piétinement, le suspens pied en l'air, le regard, les gestes d'autocontact avec la main (se gratter la tête, le bras, se prendre le visage, se frotter le menton). Ce discours non verbal semble tellement éloquent qu'il vient perturber le discours du formateur, qui perd le fil de sa pensée. Ces signes non verbaux relèvent au début de l'échange du *canal de distraction*⁷⁷¹, puis finalement envahissent le *canal directionnel*, au point que FOR, ne pouvant plus les ignorer mais ne pouvant pas non plus accepter officiellement cette mise en question (qui pourrait frôler une rupture de cadre), perd le fil de son discours. Brèche dans laquelle s'engouffre l'assistant-musicien, qui offre une solution de sortie en proposant de travailler un point technique concernant la mise en place rythmique. À ce propos, on peut aussi considérer que l'autorité de l'assistant qui se construit durant la séance, entre en concurrence avec celle du formateur. Le stagiaire commet quelques violations de tour de parole, interrompt le formateur. Celui-ci, à deux reprises, se moque de lui-même et de ses lapsus et autorise voire incite STA1 et un de ses

⁷⁶⁹ FOR a 10 de plus que MUS, qui a 10 ans de plus que STA1

⁷⁷⁰ Le fragment allant de L180 à L205, étudié *infra* p. 359 et sq.

⁷⁷¹ Les notions de *canal de distraction* et de *canal directionnel* sont empruntées directement à E. Goffman (Cf. GOFFMAN 1974 : 201-214)

pairs (STA3) à en rire avec lui⁷⁷², et même autorise que STA3 joue le rôle sérieux à sa place (en L412 : « Attends, il faut pas lui dire ça, parce qu'après, il va le dire »). Certes, FOR manifeste ici son droit, exclusif, de plaisanter, d'instaurer un relâchement dans la situation, voire de dédramatiser à un moment où la pression de la difficulté technique rythmique pourrait démobiliser ou décourager STA1 : en ce sens ce petit épisode d'autodérision participe complètement de la consolidation du cadre. Néanmoins, il est permis de considérer qu'on observe ici les éléments divers d'un rééquilibrage des forces entre les acteurs de la situation, une certaine tendance à la symétrie, dans un ordre formellement très asymétrique.

L'observation de ce type de phénomènes constitue un point important de la méthodologie de la sociologie pragmatique, si l'on en croit les auteurs de l'article de la revue *Politix* « Sociologie pragmatique : mode d'emploi » :

Dans l'optique qu'elle [la sociologie pragmatique] privilégie, aucun pouvoir ne peut s'exercer unilatéralement, puisque son exercice implique nécessairement l'action en retour de celui qui obéit ou, le cas échéant, résiste. En ce sens, les sociologues pragmatistes ont en commun de se placer sous le principe méthodologique de la réversibilité potentielle des relations de pouvoir qu'ils étudient, y compris lorsqu'elles apparaissent les plus stables et les mieux établies.
(BARTHE *et al.* 2013 : 194)

La réversibilité potentielle des relations de pouvoirs, patente, fait de cette situation institutionnelle une interaction singulière, non pas figée comme un schéma abstrait, mais bel et bien irrémédiablement incarnée – pour qui se donne la peine de l'analyser en détail.

On remarquera le même jeu de forces tendant à la *symétrisation*, dans la gestion du rapport du stagiaire au « modèle » de Brel-interprète. Les deux formateurs, lors de la première séance de travail⁷⁷³, avaient fortement déconseillé à STA1 d'imiter Jacques Brel, afin de préserver sa singularité d'interprète et de creuser son propre sillon de performeur. Lors de

⁷⁷² Cf. L371 à L373 et L407 à 412.

⁷⁷³ Cette séance eut lieu cinq jours avant, le 2 juillet 2018, premier jour du stage.

l'interaction (qui intervient le cinquième jour du stage), un passage⁷⁷⁴ réaffirme avec force ce point de méthode, non pas sous une forme théorique, explicative ou réflexive (méthodologique), mais sous une forme pratique.

545		Tu vois, le moment où tu arrives (.) à la toute fin (.) tu anticipes, *tu <u>téléphones</u> >le- le-< : "Comme-"	<i>*STA1 porte les doigts de sa main droite à son oreille droite et continue de reculer (deux pas).</i>
546		E- e- C'est parce que Brel le fait (.) donc tu le fais aussi/ (.) et il faut pas.	<i>STA1, même position des mains, fait un pas de côté et marche en avant (5 pas en tout)</i>
547		Euh, quand tu, euh- (.) quand tu dis, euh- : * "Com'- Comm' quand c'était le temps"-	<i>* STA1 se touche le nez de l'index droit, puis laisse retomber sa main, il amorce un recul, la main droite toujours sur la hanche.</i>
548		(..) >°Attends, attends°< redis-moi les derniers euh, les deux derniers [(vers) ()	<i>STA1 recule de trois pas en conservant cette position des mains.</i>
549	STA1	[Euh: * "Comme quand-", Euh, "On s'ra bien tous les deux, **on chant'ra comme avant," * "Comm' quand on était jeune-/"=	<i>*STA1 porte l'extrémité de ses doigts, mains ouvertes, sur ses yeux. **Il fait deux pas en avant (vers la salle)</i> <i>* STA1 retire les mains de ses yeux, regarde FOR et s'immobilise.</i>
550	FOR	=Voilà ! Jusque-là il faut que ça soit (.) dans l'enjouement >dans l'quel-<, dans l'quel tu es/	<i>STA1 regarde FOR en se tenant le haut du pavillon des oreilles entre les doigts de ses deux mains.</i>
551		[déclamé] Comm'quand on était <u>jeune/</u> !	<i>STA1, même position, fait deux pas en avant.</i>
552		Et là/ (.) Mbpfff !=	<i>FOR soupire (pour montrer autrement que par les mots ce qu'il veut transmettre du parcours émotionnel de narrateur de la chanson).</i>
553	STA1	=Ah, oui.	<i>STA1 cligne de façon visible des deux yeux (comme en signe</i>

⁷⁷⁴ Ce passage de 58 secondes, qui commence en L545, juste après que la minuterie a sonné, et se termine en L573, est en quelque sorte une prolongation (ou un « temps additionnel » comme on dit au football) décidée par FOR, puisque les 20 minutes allouées au travail avec chaque stagiaire ont sonné. Cela lui donne une valeur épilogale de transmission des dernières informations importantes.

			<i>d'acquiescement), lâche ses oreilles, fait encore un pas en avant vers FOR.</i>
554	FOR	C'est là qu' tu t'prends *	<i>STA1 laisse tomber ses bras et hoche la tête une fois.</i>
555	STA1	[OK	<i>STA1 appuie un clignement des yeux (comme en signe d'acquiescement) et recule.</i>
556	FOR	[le mur de ta vieillesse* qui est, euh, relative, mais euh-	<i>*STA1 sourit en reculant.</i>
557	STA1	°OK°	<i>STA1 hoche la tête et cligne ostensiblement des yeux.</i>
558	FOR	ç- ç- ç- [déclamé] COMM'QUAND ON ÉTAIT <u>JEUNE</u> / !=	<i>STA1 fait une petite moue, met son poing droit dans sa main gauche et continue de reculer (encore deux pas)</i>
559	STA1	=°Mmm°=	<i>STA1 secoue légèrement la tête, comme pour accompagner le mouvement énergétique "montré" par FOR.</i>
560	FOR	=[parlé] "Putain, on n'est plus jeune du tout", là=	<i>STA1 sourit, toujours les mains l'une dans l'autre au niveau de l'estomac.</i>
561	STA1	=°Ouais°=	
562	FOR	= "qu'est-ce que je viens de dire ?"	<i>STA1, même position des mains, même sourire, marche en avant (4 pas en tout).</i>
563		C'est- c'est juste après/ (.) sinon on loupe l'effet\	
564	STA1	OK d'accord.	<i>STA1 en marchant, même position, appuie un clignement d'yeux et hoche la tête rapidement deux fois.</i>
565	FOR	Et- et- Brel, il le loupe complètement parce qu'il- il <u>téléphone tout</u>	<i>STA1 recule (en tout 4 pas) et se frotte légèrement les mains, visage impassible. Au passage, il atténue la manifestation d'un petit rôt.</i>
566	STA1	°Oui°	
567	FOR	>T' vois ?< * Mais <u>toi</u> , ne <u>téléphone</u> pas. C'est- c'est- >"comme quand on était jeune-" <u>** ç- ç- ça t'est sorti comme ça</u>	<i>* STA1 hoche très légèrement la tête. **STA1 fait un pas de côté, ses mains sont en contact, dos à dos, la gauche</i>

			<i>au-dessus de la droite au niveau de son estomac, puis il avance vers la salle.</i>
568		(.) * Et du coup, tu t'entends le dire après/ (.) et tu t'le r'prends comme un boomerang.	<i>*STA1 hoche la tête et cligne ostensiblement des yeux. Il continue sa marche (en tout 5 pas).</i>
569	STA1	°OK°	<i>STA1 hoche la tête, regarde au sol (coupe le contact visuel avec FOR), lâche ses mains et recule (en tout 4 pas)</i>
570	FOR	(.) Tu vois ?	
571		(.) On s'arrête là/ J'- *voilà\.=	<i>*STA1 relève la tête et regarde FOR.</i>
572	STA1	=OK	<i>STA1 fait un pas en avant et pose sa main gauche sur le devant de sa cuisse gauche, puis il continue d'avancer.</i>
573	FOR	On s'arrête là, c'était très bien/ Euh, pense à ce truc-là/=	

Clairement, FOR aborde un point de détail, technique, mais d'une autre technique que les aspects rythmiques et mélodico-intonatifs (la technique solfégico-musicale) travaillés avec MUS, sous la supervision de FOR précédemment⁷⁷⁵. FOR utilise le terme « téléphoner »⁷⁷⁶ dans le sens figuré qui relève du lexique professionnel de l'art dramatique mais colle à la construction étymologique du mot qui combine l'idée de voix à celle de distance. Dans le vocabulaire des comédiens et metteurs en scène, « téléphoner » désigne le fait d'annoncer quelques instants avant l'événement un élément dramatique irruptif (effet comique, coup de théâtre, information déterminante, apparition ou entrée d'un *deus ex machina*, etc.) qui a pu faire ou non l'objet d'une construction de suspense, réduisant l'effet à néant ou désamorçant la charge de l'événement pour le spectateur⁷⁷⁷. En outre, FOR va produire un

⁷⁷⁵ Et qui est l'objet principal du travail d'apprentissage de tout le passage de L207 à L433.

⁷⁷⁶ En L545, L565 et L567.

⁷⁷⁷ C'est un peu l'équivalent, mais sur scène, donc dans l'œuvre elle-même, du divulgâchage (*spoiling*) d'un film, *i.e.* l'action de révéler la fin ou un élément déterminant de l'intrigue situé (chrono)logiquement près du dénouement.

discours d'un type particulier : la paraphrase ou l'explicitation avec des mots simples et souvent familiers d'un segment de texte ou d'un non-dit (comme une « lecture entre les lignes ») pratique également courante dans les phases préparatoires au théâtre, et plus encore peut-être dans l'initiation à l'art dramatique. Ce type de discours paraphrastique est souvent appelé « sous-texte »⁷⁷⁸ et est souvent produit dans les situations de répétitions, dans l'interaction entre les participants (comédiens et metteur en scène et éventuellement assistant-dramaturge, de plain-pied) ou dans les situations éducatives, par le professeur, en vue d'expliciter parfois le sens et toujours les enjeux d'un segment du texte dramatique ou d'une situation dramatique. Le sous-texte de FOR, ici, est de nature verbale et non verbale :

552	FOR	Et là/ (.) Mbpfff !=
553	STA1	=Ah, oui.
554	FOR	C'est <u>là</u> qu' tu t'prends *
555	STA1	[OK
556	FOR	[le mur de ta vieillesse* qui est, euh, relative, mais euh-
557	STA1	°OK°
558	FOR	ç- ç- ç- [déclamé] COMM'QUAND ON ÉTAIT <u>JEUNE</u> / !=
559	STA1	=°Mmm°=
560	FOR	=[<i>parlé</i>] "Putain, on n'est plus jeune du tout", là=
561	STA1	=°Ouais°=
562	FOR	="qu'est-ce que je viens de dire ?"

⁷⁷⁸ On peut reconnaître la pratique heuristique ainsi désignée dans ce passage (GUILBERT 1928 : 104) : « Mon regard se promène lentement sur mon public et de *mes yeux sortent ces mots* : Savez-vous pas ce qui arriva autrefois ?... » (C'est l'autrice qui souligne.)

STA1 comprend tout de suite le soupir expressif de FOR et son petit discours improvisé qui nomme ce qui pourrait se passer dans la tête du locuteur (celui que certains appellent le *canteur*, *i.e.* le narrateur d'une chanson) entre le vers « Comme quand on était jeune » et le vers « Comme quand c'était le temps ». STA1 prend un tour de parole pour acquiescer à chaque « place de transition pertinente » : il comprend instantanément, il est en terrain connu, ce discours *lui parle*. L'échange entre STA1 et FOR présuppose la maîtrise commune et égale de la pratique du jeu dramatique fondée sur l'expérience. Un peu plus loin, FOR précise : il donne à STA1 l'indication (en L567) « ça t'est sorti comme ça. Et du coup, tu t'entends le dire après et tu t'le prends comme un boomerang ». La technique en jeu ici est la pratique du théâtre, *i.e.* un type d'exécution-performance assez voisin de celui de la chanson – si tant est qu'on puisse employer l'article défini et au singulier pour « pratique du théâtre » et pour « chanson ». Vient d'apparaître une répartition des savoirs et compétences entre les trois interactants qui n'est pas superposable avec le schéma des relations hiérarchiques de la situation « éducative » : FOR et STA1 parlent ensemble en professionnels de la scène ; MUS est d'ailleurs totalement muet et immobile durant cette minute. STA1 montre qu'il *sait* instantanément de quoi il est question. Cette distribution des compétences présente une situation plus équilibrée, plus symétrique dans la paire formateur-stagiaire. En fait, pour ce qui est de la paire FOR-STA1, la relation hiérarchique subsiste, mais l'interaction la situe dans ce cas non plus dans le contexte éducatif (formateur-stagiaire), mais dans le contexte théâtral professionnel (metteur en scène ou assistant-dramaturge - comédien). Le rapport hiérarchique s'en trouve inversé dans la paire assistant-musicien-stagiaire, puisque STA1 est censé en savoir beaucoup plus que MUS sur ce terrain dramatique. Cette attribution de savoirs et de savoir-faire resymétrisant, ou en tout cas rebattant le jeu entre les participants, est observable tout au long de l'interaction dans le comportement de STA1, de façon quelque peu paradoxale.

En effet, l'activité non verbale comme la parole du stagiaire sont contraintes dans la situation, ce qui construit une interaction éducative, un peu durcie en interaction institutionnelle. La récurrence très élevée des formules d'acquiescement et d'acceptation (« OK », « d'accord », « Oui », « Ouais », « Mmh mmh »), de leurs combinaisons entre elles et d'une partie des signes mimiques et gestuels marquant l'acquiescement ou l'adhésion

(clignements accentués des yeux, hochements de tête simples ou répétés) montre qu'il semble attendu, dans la situation, que le stagiaire accepte ce qu'on lui dit et ce qu'on lui demande, et qu'il s'engage dans l'action sans broncher. Or il est important de remarquer à ce propos que, d'une part, cette attitude de STA1 peut être également l'indice d'une expérience significative du jeu dramatique dans le contexte de l'apprentissage avec un formateur, mais aussi dans le contexte professionnel avec un metteur en scène – cela relève d'une attitude très « professionnelle » – ; d'autre part, dans l'ensemble des acquiescements verbaux ou non verbaux, des nuances sont audibles ou visibles : ils sont tantôt francs, c'est-à-dire nets, rapides, dits avec assurance, tantôt moins nets, plus hésitants, voire dubitatifs ou contredits par l'intonation ou le geste, comme on peut l'observer dans le moment déjà scruté (de L180 à L205)⁷⁷⁹ qui précède juste l'exemple précédent. À certains égards, dans ce cadre hiérarchique partiellement identique au cadre éducatif (car le rapport STA1-MUS s'y trouve inversé), la répartition supposée des compétences est égale entre FOR et STA1, en termes de savoir-faire de jeu dramatique.

Le contenu sémantique effectue un autre renversement, bien plus grand, puisqu'il remet en cause une figure sacralisée de la « chanson française »⁷⁸⁰ : Jacques Brel. FOR déclare en effet : « sinon on loupe l'effet\[...] et- Brel, il le loupe complètement parce qu'il [...] téléphone tout [...] Mais toi, ne téléphone pas. » Prendre ces affirmations en dehors de la situation conduirait inmanquablement à les juger outrepassés, ridicules et/ou illégitimes. Dans l'interaction éducative, elles ont une fonction pédagogique importante : l'autonomisation vis-à-vis du modèle, la dissolution de la fascination pour permettre le travail, le désenvoûtement du fétiche pour libérer le pouvoir de celui qui apprend, et permettre à STA1 de chercher des solutions singulières et personnelles, tenant compte de ses savoir-faire et de ses ressources propres, et de se dégager de son inhibition devant l'idole indépassable. Il semblerait que STA1 ait tenu partiellement compte de cet avis (formulé dès la première séance, le premier jour du stage par les deux formateurs) : s'écartant suffisamment de la vidéo d'archive qu'il avait visionnée sur internet pour ne pas

⁷⁷⁹ Notamment les paroles et le comportement mimique et gestuel de STA1 entre L180 et L196.

⁷⁸⁰ Alors qu'il est belge, c'est dire l'inconsistance de cette catégorie essentialisée.

se voir rappeler à l'ordre, mais reprenant quand même quelques « idées » de mise en jeu du créateur de la chanson, notamment sourires et gestes de la main invitant le personnage Jef à se relever. Ce qui est le signe d'une autonomie à la fois vis-à-vis du modèle (Brel interprète) et de ses formateurs.

Section C. Une expérience de la modalisation : le cadre chansonnier (ou le cadre « chanson »)

STA1, MUS et FOR collaborent à l'activité d'apprentissage de la performance de chanson(s), au moyen d'une « chanson » qui est désignée par un titre (Jef), dont la part « paroles » et la part « musique » sont attribuées de façon certaine à un auteur-compositeur (Jacques Brel), dont plusieurs moments ont inscrit des traces, produites, répertoriées, consultables sur des supports (une partition voix-piano, un phonogramme sous forme de CD et une vidéo d'archive consultable en ligne), etc. STA1 accompli une partie de son apprentissage dans cette interaction d'une vingtaine de minutes, en écoutant et s'appropriant conseils, consignes, informations, et en s'exerçant à performer (*i.e.* en exécutant en mode de jeu et de chant) cette « chanson » et en recueillant jugements, précisions, corrections en retour de ses essais.

La chanson elle-même fait parler (en mode de chant) un « je » s'adressant à un « tu » prénommé « Jef », dans une situation fictive, diégétique précise et simple : l'instance « je » s'efforce par la parole, et peut-être d'autres moyens, de convaincre le personnage « Jef », ivre, de se lever du trottoir sur lequel il gît.

L'expérience que vivent les participants (apprendre à implémenter une(des) chanson(s) en s'exerçant sur la chanson de Brel *Jef*) peut être décrite en termes de cadres. La situation met en jeu plusieurs cadres.

Dans l'interaction étudiée, STA1 ne s'adresse pas réellement à quelqu'un qui se prénommerait Jef et qui serait couché ivre mort sur un trottoir : le bon cadre de description

de la situation n'est pas le cadre primaire. Il s'agit d'une histoire, d'un texte de fiction qui *modalise* ces éléments, au sens de GOFFMAN :

Par mode [*key*], j'entends un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle mais que les participants considèrent comme sensiblement différente. On peut appeler *modalisation* ce processus de transcription. (GOFFMAN 1974 : 52-53)

La chanson *Jef*, quel qu'en soit le moment : chantée en public, à la télévision, enregistrée et gravée sur 33 tours, reproduite sur CD, téléchargée sur une chaîne de réseau social dans l'internet, etc., est une modalisation de cette situation primaire. Plus précisément, les artistes « interprètes », *i.e.* les performeurs de la chanson *Jef*, connaissent tous la fin de l'histoire (Jef finalement se lève). Ainsi, quand ils chantent cette chanson à un ou plusieurs auditeur(s), ils participent à l'organisation d'une *fabrication* : ils « baladent » leur audience dans une histoire qui semble non décidée, ils maintiennent un suspense, alors qu'ils connaissent la fin.

Lorsque, au dernier jour du stage (le soir du 12 juillet 2018, dans le jardin de la Maison Maria Casarès, commune d'Alloue, en Charente), STA1 implémentera *Jef* devant une cinquantaine de spectateurs-auditeurs assis sur trois rangs de bancs et chaises disposés en demi-cercles, accompagné par deux instrumentistes, sous un tilleul éclairé par deux projecteurs : toutes les personnes présentes, les objets, l'arbre, etc. participeront à la fabrication d'une modalisation, à l'instar d'une pièce de théâtre :

Mettant en scène des personnages qui [...] feignent de ne rien savoir, toute pièce n'apparaît donc, si l'on ne prend en compte que les comédiens et leur état informatif, que comme la modalisation d'une fabrication. (GOFFMAN 1974 : 142)

Comme au théâtre, où ce fonctionnement, possible, reste souvent marginal, celui qui prend en charge le « je » de la chanson *Jef* s'adresse directement au public (présent ou auditeur / visionneur de l'enregistrement) :

Au théâtre [...], il faut [...] que le public ait accès à quelques données essentielles, sous peine de ne rien comprendre à l'intrigue. Pour ce faire, les interactions sont conçues de telle sorte que l'information nécessaire sera donnée indirectement, de façon à entretenir chez le spectateur l'illusion qu'il est dans le secret des dieux. (Les apartés, les soliloques, les longues tirades dans lesquelles on s'interroge, les confessions, les confidences, sont autant de façons indirectes d'obtenir l'information nécessaire.) (*Ibid.* : 148)

Jef ne fait pas exception, l'instance « je » construit une richesse informative sur la situation primaire dans laquelle se trouve(raie)nt « je » et « Jef », qui ferait largement défaut dans un échange verbal primaire réel⁷⁸¹.

Mais la situation observée n'est pas la présentation des travaux du stage au public, mais une séance située temporellement à mi-chemin entre le début (2 juillet) et la fin de la session de formation (12 juillet, avec en clôture la présentation publique en soirée). L'ordre élaboré dans cette interaction s'apparente à un cadre éducatif, avec ses spécificités⁷⁸² : il s'agit d'une deuxième modalisation. Comme souvent dans les situations où les partenaires d'une situation s'exercent, apprennent, essaient, on assiste même à quelques moments de surmodalisation⁷⁸³. Mais ce n'est pas le stagiaire qui va s'autoriser à surmodaliser :

Les obligations qui nous incombent, et particulièrement celles que nous imposent nos supérieurs, nous empêchent habituellement de surmodaliser une montée d'activité et de la traiter de manière trop distante. (*Ibid.* : 359)

La prise de distance observable ici est le fait du formateur, qui commet un lapsus et en profite pour dédramatiser l'enjeu de la séance, créer une soupape après un moment très « technique » pour STA1, et faire descendre la pression sur lui, d'autant que l'autodérision porte sur un segment rapide et à la diction difficile de la chanson, ce qui semble pouvoir dire qu'il est normal que STA1 ne parvienne pas tout de suite à le mettre en place rythmiquement, puisque même le formateur s'emmêle en commettant des contrepets plus ou moins volontaires :

371	FOR	<p>[<i>parlé</i>] On ira manger</p> <p>Des froules- Des- moules et puis des</p> <p>frites</p>
-----	-----	--

⁷⁸¹ « Dans la vie courante, les locuteurs et auditeurs entretiennent conjointement la spontanéité de leur engagement en excluant de leur conversation tous les thèmes qu'ils jugent indésirables, tous ceux qui sont « sans intérêt ». En conséquence de quoi leur contribution se caractérise par un grand laconisme et les explications [...] sont le plus souvent incomplètes. » (GOFFMAN 1974 : 147-148)

⁷⁸² Cf. *infra* : Partie III, Chapitre 3, Section B.-b. « Une interaction institutionnelle éducative » et Section B-c. « Réversibilité potentielle de la relation de pouvoir » (p. 359 & sq.)

⁷⁸³ GOFFMAN donne une définition simple de ce terme : « littéralement, le passage d'une distance donnée à la réalité littérale à une distance plus grande, une stratification accrue et illégitime du cadre » (GOFFMAN 1974 : 358).

		Des frites et puis des moules, [des froules et des mites	
372	STA1	[(rires)	<i>STA1 fait quelques pas en avant (vers le piano), en regardant FOR en riant et remontant son jeans de la main gauche</i>
373	FOR	(rires)	

409	FOR	("Des *prouts et puis des milles")	<i>* MUS joue une note, pour reprendre, mais n'enchaîne pas (FOR est en interlocution avec l'autre stagiaire STA3)</i>
410	STA1	(rires)	<i>STA1, lève les mains à mi-hauteur, presque à frôler son nez, regarde STA3 et FOR en riant.</i>
411	FOR	"Des froules et des mites"	
412	STA3	[Attends, il faut pas lui dire ça, parce qu'après, il va le dire.	<i>STA1 se remet en position au piano, sourit toujours en regardant STA3.</i>

À travers le feuilletage de cadres que révèle l'analyse de l'interaction, se fait jour le type de modalisation que peut opérer une chanson. Dans le travail de tentatives de STA1 de performer des fragments ou la chanson entière et ce, avant même la première tentative de la séance, dans le discours liminaire de FOR, est mobilisée la notion d'*adresse*, empruntée au domaine des théories ordinaires⁷⁸⁴ des pratiques théâtrales. L'adresse dans ce contexte des arts de la scène est à relier au premier sens qui apparaît chez LITTRÉ (et qui est absent chez FURETIÈRE 1690) : « Indication de la personne à qui il faut s'adresser [...] » (LITTRÉ 1873-74 (vol. 1) : 59), signification qui se spécialise et s'ancre dans une pratique. L'adresse est une action verbale et non verbale (elle s'apparente à l'action de « s'adresser à » et non à

⁷⁸⁴ Cf. pour une étude détaillée de la notion de théorie ordinaire, de son rendement et de ses enjeux théoriques : PEDLER & CHEYRONNAUD (dir.) 2013, notamment la première partie (« Les vies ordinaires de la théorie ») et plus encore le premier article : PEDLER & CHEYRONNAUD 2013 (art.) : 13-24.

l'aptitude de celui qui est « adroit », on l'aura compris) constitutive de l'interlocution, incarnant simplement le fait de « parler à » quelqu'un.

Le travail sur la chanson *Jef* tel qu'il se présente dans l'interaction met en chantier un équivalent « en acte » et en situation de ce que PECQUEUX, suivant BAKHTINE, nomme la forme de discours « dialogique » qui semble être celui de tout « format chanson » :

Le type de chansons que ces dames [les "Diseuses"], mais aussi quelques messieurs "Diseurs" ont "inventé" et progressivement stabilisé dans notre histoire par l'intermédiaire des cabarets (cf. CHEYRONNAUD, 2008) et surtout des premiers enregistrements est également caractérisé par [...] la forme de « discours » [...] qui revient de façon très récurrente, à savoir la forme du monologue adressé. Comme un dialogue, dont le destinataire est absent, à distance ; un dialogue virtuel, ou monologue sous forme dialogique et non dialogale (selon la distinction de Mikhaïl Bakhtine, 1981, entre dialogique et dialogal : le dernier désigne l'interaction langagière effective, tandis que le premier renvoie à la présence de l'autre dans le discours).

(PECQUEUX 2009 [2008] : 3-4)⁷⁸⁵

Jef, l'interlocuteur intradiégétique (GENETTE 1972), fictif, du « je » qui chante, n'existe pas dans la situation présente, il n'a d'existence que dans la chanson (comme un personnage de roman, ou comme un personnage de théâtre). Contrairement au théâtre, aucun comédien en scène ne l'incarne : le rôle n'est pas distribué à un acteur jouant sur la scène. Le travail entre les participants met en lumière que ce rôle peut être attribué à l'audience, au public, qui pourra l'incarner lors de l'implémentation en public, de la représentation.

Ainsi, grâce au cadre de la modalisation de la situation, le caractère dialogique d'une chanson peut trouver un support d'incarnation dans la relation réelle, effective : la performance devant un auditoire. En l'occurrence, dans le cas où l'artiste chanteur s'adresse au public comme s'il s'adressait à *Jef* (ce que FOR demande à STA1 de préparer, dès le tout début de l'interaction, et ce qu'ils préparent ensemble), on pourra observer une superposition entre l'interlocuteur fictif (*Jef*) et l'interactant réel (les regardeurs-auditeurs présents et constituant le public de la représentation). STA1 se prépare donc à mettre les futurs regardeurs-auditeurs de sa future implémentation de *Jef* en condition de coopérer

⁷⁸⁵ Les références citées par Anthony PECQUEUX : BAKHTINE [TODOROV (éd.)] 1981 et CHEYRONNAUD 2007.

à une situation singulière, où ils incarneront, au moins de façon intermittente, le « personnage » de Jef créé par Jacques Brel dans son œuvre intitulée *Jef*, durant l'interaction en public d'environ trois minutes où STA1 l'implémentera. Pour STA1 et pour MUS qui l'accompagne, mais aussi pour FOR qui assume la responsabilité d'enseigner la réalisation de l'action « implémentation de l'œuvre *Jef* » en un stage de douze jours, ce moment face au public constituera une seconde épreuve, dans tous les sens du terme.

Conclusion

Étrange, presque douloureux, exercice pour un praticien⁷⁸⁶ que de se pencher autant sur sa *praxis* et sur celle de ses pairs – centrée sur un objet de venu familier, la chanson – et, dans le même mouvement, d’instaurer une telle distance à cet objet. Pour cette recherche, véritable enquête sur les prises ménagées ou offertes sur la chanson, il fallut constamment se *déprendre*, toujours davantage, toujours plus avant. Au bout de ce chemin apparaît une constellation de saisies de la chanson, objet qui semble ne tenir que par cet agencement en constante évolution.

La chanson, telle qu’elle apparaît cernée par la ressource dictionnaire, tant généraliste que spécialisée, qui « institue[...] et diffuse[...] un savoir "praticable" » (CHEYRONNAUD 2013 : 173), se présente comme un format textuel-mélodique voué à être levé en mode de chant, mais disparate en termes de styles, usages, genres, contenus. Hormis en tant que format (CHEYRONNAUD 2008a : 21) en sa configuration élémentaire, nulle unité ne saurait tenir pour définir l’objet, nulle uniformité n’autorise à parler pour « la chanson » d’une quelconque essence à découvrir ou faire surgir (SURMONT 2010 ; *Enc. Univ.* 1990) : « chanson » s’avère un objet non seulement pluriel, mais irrémédiablement hétérogène, tant sur le plan de l’artefact que sur le plan stylistique ou sur celui de l’occurrence située. Artefacts fabriqués par l’homme – produits de l’esprit humain – à travers la combinaison d’un discours textuel et d’un enchaînement sonore conçu et perçu comme musical (et même mélodique), ils se trouvent organisés formellement dans un jeu de contraintes (prosodiques, rythmiques, intonatives) qui varie selon le temps et les contextes socioculturels. Ainsi les conditions

⁷⁸⁶ « Artiste » de scène depuis 1996 en tant que comédien et, comme comédien-chanteur, depuis 1999 (au statut d’artiste intermittent du spectacle durant 17 années au regard de l’agence pour l’emploi, avant de devenir permanent au Hall de la chanson en 2013), mais aussi formateur en matière d’interprétation de chanson depuis 2009.

d'élaboration (écriture des paroles, de la mélodie, successivement ou de façon concomitante) et les organisations structurelles de l'objet (par ex. le plan couplets-refrain ou la forme strophique, HIRSCHI 2008 ; SPYROPOULOU 1998 ; STE-BEUVE 1881 [1832]) différentes de façon très sensible d'une chanson à l'autre. En outre, les variations stylistiques, qui concernent l'inspiration (le choix des sujets) comme l'usage (« à boire », « à danser », « à méditer », « à reprendre », « à chanter ensemble », etc.) ou les modèles (à imiter ou à dépasser) sont impossibles à recenser : innombrables. Enfin les tentatives pour organiser les diverses occurrences de l'objet, les différentes chansons en leurs fonctionnements propres, selon un axe temporel ou en fonction de personnalités saillantes jalonnant une « histoire de la chanson » et l'exemplifiant (DUMERSAN & SÉGUR 1866 [1843], [DAVENSON Henri] MARROU 1977 [1944] ; DUNETON 1998), révèlent une extrême variabilité de l'objet, qui le met hors de portée de toute tentative de saisie simplificatrice. Pourtant, les tentatives n'ont jamais manqué qui généralisent, essentialisent « la chanson », par différentes entreprises, plus ou moins réflexives, de catégorisation : à la fois par délimitation d'un périmètre au-delà duquel elle ne serait plus sur ses propres terres mais dans le champ des musiques savantes, de la grande poésie, etc. ; mais aussi par le traçage de frontières internes cartographiant un cadastre chansonnier tentant d'organiser son irréductible disparité. Cependant, les critères de ces délimitations s'avèrent idéologiques (et politiques) et sont donc non seulement contestables, mais soumis à une grande variabilité : ce qui apparaît comme ligne de démarcation obligée – la distinction populaire /savant-légitime-dominant-bourgeois-etc. –, apparaît comme impossible à tracer, en raison d'une part de la polysémie (l'ambiguïté) du terme « peuple » (tout le peuple ou bien les couches populaires) et l'indécision de sens du qualificatif « populaire » (issu du peuple, à lui destiné, unanimement apprécié, etc.), d'autre part en raison des préjugés dominocentristes, populistes ou misérabilistes, qui construisent la séparation savant/populaire sur un simple décalque de la relation (ou de l'absence supposée de relation) entre classes dominantes et classes dominées (GRIGNON PASSERON 1989). Il apparaît que l'opération même de classification introduit d'emblée une vision hiérarchique des objets culturels/artistiques (FABBRI 2014 ; BUCH 2013 ; ROQUE (dir.) 2000 ; FRITH 1996 ; LEVINE 1988) ; « chanson » y occupe invariablement les échelons inférieurs, honteusement ou

fièrement selon le point de vue des acteurs, soit que ses prétendues simplicité et authenticité soient mises en regard d'expressions artistiques sophistiquées, prétentieuses, soit que la grossièreté supposée de sa facture et de ses inspirations ou la malignité de ses intentions (violemment contestataire de l'ordre établi ou agressivement commerciale) emporte le mépris et la méfiance. À l'intérieur même de la grande catégorie identifiée comme « chanson populaire », les délimitations sont à la fois nombreuses et mouvantes, tant les critères apparaissent eux-mêmes hétérogènes et arbitraires : la liste in(dé)finie des prédicats adjectivaux et compléments constamment accolés à « chanson » ou à ses synonymes découpe le territoire chansonnier en une multitude évolutive de genres aux contours souvent flous et poreux, même si la classification générique comporte une certaine pertinence, non pas théorique (théorie savante), mais empirique (théorie ordinaire) dans les échanges entre les acteurs du secteur ou du marché chansonnier (producteurs, artistes, diffuseurs, prescripteurs, usagers-auditeurs) (BUCH 2013 ; FABBRI 1999). Une grande fracture, elle-même indécise et arbitraire, entre les chansons traditionnelles (ou folkloriques) et les autres chansons, creusée tout au long du XIX^e siècle avec les enjeux de construction des identités nationales en Europe⁷⁸⁷ (PLÖTNER-LE LAY 2005), les changements socio-économiques liés à l'industrialisation et les conflits politiques conduisant à l'alternance des régimes politiques en France, qui entretient un certain parallélisme avec la catégorisation anglo-saxonne folk music / pop music (FRITH 1996), dans les grands traits, se soutient elle-même d'une hiérarchisation évaluative fortement idéologique et contestable (TAGG 2006), construisant deux fantasmes des classes populaires : d'une part les chansons du bon peuple anhistorique, éternel et soumis (à Dieu et à l'ordre naturel) des campagnes, ouvrant un accès direct au *génie* de la nation⁷⁸⁸ (TORNATORE 2010b ; PLÖTNER-LE LAY 2005), d'autre part les productions corrompues, séditieuses et immorales de la populace ouvrière des villes (DUMERSAN SÉGUR 1866). Puisque « chanson » n'est catégorisable génériquement qu'au prix d'un éclatement intenable sur le plan théorique, quoique souvent opérationnel sur le plan fonctionnel des échanges,

⁷⁸⁷ Enjeux illustrés par la pensée d'un HERDER (1891 [1774]) et le travail de LA VILLEMARQUÉ (1845 [1839]).

⁷⁸⁸ Cf. le discours développé par FORTOUL (1852).

l'étiquette semble éligible au statut d'*hypergenre*, entendu non pas comme super-catégorie (folk/pop, BUCH 2013), mais comme organisation formelle élémentaire, à l'instar de « dialogue », « lettre » ou « essai » dans le champ littéraire (MAINGUENEAU 2007 [1998]). L'hypergenre « chanson », au lieu de constituer un périmètre catégoriel, s'entendrait alors comme fonctionnement d'un format aux contenus et aux formes indéfinis, candidat à une multitude d'usages et d'appropriations, organisés autour d'un attelage paroles-et-musique *effectivement* chanté.

Différentes saisies patrimoniales sur la chanson, en tant que création(s) de prises officielles, institutionnelles (TORNATORE 2010a) sont observables et comparables à celles opérées dans les champs d'autres arts (théâtre, musiques dites savantes). Le souci patrimonial, qui naît à la Révolution française avec l'appropriation collective de biens (immeubles et meubles) communs, s'affirme durant le XIX^e siècle en prenant pour fondement l'urgence de sauvegarde d'objets en voie de disparition, d'extinction, tirant leur valeur de l'imminence de leur mort (TORNATORE 2010b ; CERTEAU *al.* 1970). Des formes de patrimonialisation *en acte*, qu'elles demeurent au stade programmatique ou aboutissent à des objets réalisés, opèrent par sélection, et engendrent, systématiquement, un rebut. Dans les tentatives (inabouties) de corporisation de chansons comme l'Enquête Fortoul (FORTOUL 1852 ; AMPÈRE 1853), se lit la décision d'un pouvoir politique à peine installé (le Second Empire) de recueillir les traces d'un fonds ancien de chansons sur quoi fonder une identité nationale : tournant le dos à toute production récente et signée de la main d'auteurs identifiés (à l'exception de telles œuvres appropriées de façon incontestable et massive par « le peuple »), excluant de fait les chansons émergées dans les contextes industriels de vie et de travail urbains et suburbains (et notamment la production des poètes ouvriers, MILLOT & *al.* (dir.) 2005), ce qui contredit le programme d'exhaustivité, déjà paralysant puisque le *Recueil* qui devait résulter de l'opération ne sera jamais constitué ni *a fortiori* publié en raison de l'énormité de la tâche de rassembler un corpus à partir des relais régionaux, correspondants disséminés sur l'ensemble de l'hexagone (MILLOT & *al.* [dir.] 2005 ; CHEYRONNAUD 1997). Le poids de l'idéologie se lit aussi dans les tentatives non exhaustives d'anthologisation, particulièrement à des fins de propagation d'idées républicaines (chants révolutionnaires, ANDRIES 2005 ; MARTIN WALTER 1943 ; TIERSOT 1908) ou à visée éducative,

dans une perspective souvent opposée (chant collectif scolaire, tourné vers les provinces de France et l'idéalisation d'une pureté primitive rustique). L'approche muséale, au xx^e siècle, reconfigure ces entreprises de collectage et de rassemblement d'objets considérés comme moribonds et en voie de disparition en patrimonialisation dessinant des contours à l'objet qui produisent la mise au rebut d'un pan entier. Le Musée des ATP, institution nationale, sera ainsi à l'initiative de deux démarches opposées. La première se présente comme la continuation logique des approches folkloriste du siècle précédent, mais s'appuie sur un outillage conceptuel et technique approprié à une scientificité ethnographique et ethnomusicologique : la « Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 » (MARCEL-DUBOIS FALC'HUN 2009), interrompue par l'entrée en guerre. La deuxième, quelque vingt-cinq années plus tard, est le projet de création d'un musée imaginaire de la chanson qui voit le jour dans une collaboration avec la chaîne de radio privée Europe n° 1 (*Musée Chanson* 1965 ; RIVIÈRE 1965) et qui vise plutôt la patrimonialisation d'un objet très différent, lui-même considéré comme perdu : le music-hall (CHEYRONNAUD 2012b). Un autre mode de patrimonialisation, moins officiel et dû autant à des acteurs privés qu'institutionnels (du marché, des médias) : la répertorialisation. Processus élaboré d'abord dans le champ du théâtre, à la Comédie-Française (COMÉDIE-FRANÇAISE 2010), l'« inscription au répertoire » d'une part patrimonialise des œuvres allographiques (GOODMAN 1990 [1968] ; GOODMAN 1996 [1984]) *réalisées* – même si cette patrimonialisation s'effectue sur les *traces* du vivant (scripturales ou enregistrées) –, d'autre part se constitue par l'addition de répertoires d'artistes-interprètes (individuels ou collectifs) et/ou de lieux de productions-réalisation (salles, théâtres) (POURADIER 2010). C'est cette patrimonialisation sur le vif qui sera finalement privilégiée par cette para-institution qu'est le centre national du patrimoine de la chanson.

Car la chanson se révèle moins un format qu'un agencement (DELEUZE & GUATTARI 1980) d'incarnation. La notion même a partie liée avec le dogme chrétien pour lequel le Christ constitue le mystère de la divinité dans un corps humain (le Verbe qui « s'est fait chair »). La façon de chanter le plain-chant ou les cantiques d'inspiration religieuse (qui structurellement sont des chansons – beaucoup d'entre eux sont d'ailleurs écrits sur des timbres profanes : chansons bachiques, d'amour ou à danser ; SALAZAR 1995 ; GUYON

FÉNELON 1982, ARRAS 1632) fait l'objet d'une axiologie polémique (durant les XVII^e et XVIII^e siècles français) influencée par la question théorique de l'incarnation divine, la vocalité oratoire étant pensée en comparaison avec la voix (désincarnée mais proche) des anges, le Verbe (transcendantal mais s'incarnant) divin, et le processus symétriquement opposé de la *possession*, inverse monstrueux de l'*incarnation* (SALAZAR 1995), démoniaque ou diabolique, et nécessitant un exorcisme (BÉRULLE 1599 ; LE LOYER 1608 [1586]). La question de l'agencement de l'incarnation des chansons s'origine dans les configurations juridiques ou politiques oratoires (dans l'Antiquité latine et dans l'Antiquité grecque) : *actio* et *pronuntiatio*, ultimes tâches de l'activité rhétorique fondée par ARISTOTE et affinée par les orateurs classiques (CICÉRON 1964 [55 av. J.-C.] : *De Or.* ; QUINTILIEN 1875 [ca 92] : [vol. 11]), continuent d'informer les prescriptions concernant l'ethos du chanteur ou de la chanteuse de chansons, au fil des siècles jusqu'à nous (FOEHR-JANSSENS 2002). L'outillage rhétorique de l'*actio* et de la *pronuntiatio* a permis de concevoir l'action de chanter une chanson comme configuration d'expérience mettant en jeu des agents aux rôles différents (au plus schématique : instance réalisatrice = chanteur, etc. / instance entendante-regardante = les auditeurs-spectateurs), une organisation spatiale, temporelle et matérielle.

L'*agentivité* (LEFF 2011 [2003]) du pôle traduction-réalisation érige l'expérience chansonnière en *épreuve* (l'effectuation de l'*actio canendi* religieuse se faisait en « régime de la critique », CARDON & al. 1995) : une *implémentation* (GOODMAN 1996 [1984] ; GOODMAN 1990 [1968]) qui doit émouvoir le public, l'intéresser, lui communiquer des significations, voire tisser un rapport entre l'œuvre et la société (dans des proportions et à des degrés divers selon les réquisits spécifiques de chaque situation chansonnière). Ainsi, ce petit théâtre qu'est la chanson (CHEYRONNAUD 2008b ; ZUMTHOR 1987), ou ce « drame condensé » (GUILBERT 1928 : 115), se configure-t-il pour chaque occurrence, chaque situation, en agencement tendu vers l'implémentation, à travers plusieurs séries d'épreuves, agglomérant divers *moments* de l'objet (traces scripturales du format, traces audiovisuelles d'une performance, site patrimonial – anthologie, répertoire, playlist... – affiche, portrait, photo, interview, article critique, etc.) et offrant ou créant différentes saisies. La première série (les épreuves de la caractérisation de l'objet) constitue une réserve cognitive sur l'objet, en termes de connaissances (contextuelles, historiques, sociales, biographiques,

esthétiques, etc.) et en termes d’outillage méthodologique d’investigation (dramaturgique – CORVIN 2008 ; VINAVER (dir.) 1993 –, musicologique – RUDENT 2016 & 2015 –, littéraire – ABBRUGIATI & al. 2017 –, linguistico-narratologique – GENETTE 1972 –, sémiotique – KOWZAN 1992 ; GREIMAS COURTÈS (éd.) 1979 ; KRISTEVA Julia 1969 –, structuraliste, etc.). La seconde série (perception et saisie matérielle de l’objet) constitue une phase d’appropriation matérielle du format et de déprise affective et esthétique vis-à-vis du(des) modèle(s) liés à l’objet ; elle met en jeu une technicité (vocale, musicale, dramatique, chorégraphique) exigeant *a minima* l’élaboration d’une voix et d’une corporéité congruentes à l’agencement-chanson particulier. Enfin, la troisième série est constituée des épreuves de la mise au point de l’implémentation, qui a été abordée par l’étude, inspirée de l’ethnométhodologie (GARFINKEL 2007 [1967]), d’une interaction pédagogique : transmission de l’art de chanter une chanson (au sens que développe Yvette GUILBERT (GUILBERT 1928) qui y incluait vocalité, mimiques, regards, physicalité (mouvements, postures, gestes, costumes, danse, découpage dramaturgique, activité des auditeurs-spectateurs, etc.) dans le cadre d’un stage de jeunes artistes en fin de première année au CNSAD. L’interaction étudiée, si elle construit les rapports hiérarchiques d’une expérience pédagogique, avec ses préséances de tours de parole et ses actions de guidages attendus, montre également que les épreuves d’enquête, de travail sur l’objet, de répétition, dans leurs tâtonnements et dans l’investissement de chacun des membres, sont partagées, avec une réversibilité limitée mais réelle des rapports et des rôles, entre formateur, assistant-musicien et stagiaire(s).

Ce travail de recherche aura montré, on l’espère, que l’investigation de la chanson aboutit non pas au cadrage définitoire d’une essence de l’objet avec ses qualités intrinsèques et ses parangons – chefs-d’œuvre exemplifiant le genre et renvoyant les autres objets, non conformes, au purgatoire des mauvaises chansons à oublier –, mais à la conception dynamique et évolutive *des* chansons comme agencements, territorialisés, déterritorialisés, reterritorialisés, etc. (DELEUZE & GUATTARI 1972) incluant une multitude d’acteurs, d’objets, de processus, de configurations géographiques et temporelles et de traces de différentes sortes du format. L’expérience de l’interaction éducative montre assez que, même en matière de savoir-faire performatif, l’épreuve consiste moins à

transmettre un tel savoir-faire qu'à le constituer au présent, ensemble, entre membres aux rôles et aux compétences différents, en un véritable laboratoire des répertoires de chansons.

Car l'oralité dont relèvent les chansons n'est pas, du moins dans leur grande majorité, celle d'un quelconque « régime d'oralité » tel que le concevait ZUMTHOR. Elle se manifeste *en situation*, dans chaque contexte d'implémentation de chanson, en coprésence d'instances réalisatrices et réceptrices. Chaque chanson est le théâtre où s'engagent interprète-chanteur et interprète-auditeur, comme dans une interaction conversationnelle, selon

le principe de coopération [...] qui gouverne implicitement le discours en imposant que notre contribution à une conversation suive la direction admise de l'échange de paroles dans lequel nous nous sommes engagés, et le concept d'« implicature conversationnelle », qui renvoie à différents types de stratégies déployées afin de pouvoir comprendre le sens de ce que nous entendons.

(ONG 2014 : 188)

L'agencement chanson offre à la fois moins et plus que l'agencement conversation : si la part active de l'instance auditrice-spectatrice se prive de quelques moyens, la richesse sensorielle et cognitive des expériences d'implémentation de chansons dépasse les ressources de la conversation. Tissant ensemble un complexe fait de sensations, émotions et significations, impliquant corps et objets, les membres pris dans les agencements de chansons font l'expérience d'un art à part entière et vivant.

Au terme de cette recherche, qui a emprunté à l'écriture l'efficace de son pouvoir d'objectivation⁷⁸⁹, pleinement conscients que les chansons sont configurées en agencements matériels, corporels et cognitifs fortement vectorisés par les logiques d'organisation sonores et verbales, nous pourrions maintenant suspendre le flux scripturaire (*Ibid.* : 16) pour écouter et/ou chanter des chansons, débarrassées de leurs faux mystères, et rendues disponibles à d'intenses appropriations.

⁷⁸⁹ « L'écriture sépare celui qui sait de ce qu'il sait et pose ainsi des conditions d'« objectivité », dans le sens du désengagement ou de la distanciation personnelle. » (*Ibid.* : 65)

Bibliographie

Présentation de la bibliographie

Le croisement disciplinaire que cette recherche a exigé, conduit à un recensement d'ouvrages, articles de revues scientifiques et autres documents (vidéogrammes, transcriptions de conférence, sites et pages internet...) dans des domaines différents : histoire de la chanson, littérature sur la chanson (essais, approches journalistiques, biographies...), sociologie (plusieurs courants, y compris : pragmatique, ethnométhodologie), analyse littéraire (plusieurs courants, y compris : narratologie, stylistique), musicologie et ethnomusicologie, histoire, études théâtrales (plusieurs approches : analyse dramaturgique, sémiologie du théâtre), philosophie (y compris : épistémologie et esthétique), ethnologie, psychanalyse, ainsi que des recueils de chansons ou d'airs, des œuvres littéraires.

Afin de faciliter le report à la bibliographie au fil de la lecture, a prévalu l'organisation alphabétique par noms d'auteurs, regroupant dans une même liste tous les champs disciplinaires et les différents types d'écrits (ouvrages, articles, thèses, textes de conférences, sites internet). Seuls les usuels et dictionnaires, ainsi que les archives audiovisuelles font l'objet de deux autres listes bibliographiques, en raison de leur fonctionnement intrinsèque différent (organisation alphabétique et visionnage) à la consultation.

Écrits (imprimés et internet) et conférences

- [Art à l'école 1955] 1955
 LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE « L'ART À L'ÉCOLE » (dir.), *Anthologie du Chant Scolaire et Post-scolaire*, 1^{re} Série, 3^e Fascicule : « Région de la Loire », Paris, éd. Au Ménestrel-Heugel, 1955, 24 p.
 LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE « L'ART À L'ÉCOLE » (dir.), *Anthologie du Chant Scolaire et Post-scolaire*, 1^{re} Série, 8^e Fascicule : « Alpes et Méditerranée », Paris, éd. Au Ménestrel-Heugel, 1955, 28 p.
 LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE « L'ART À L'ÉCOLE » (dir.), *Anthologie du Chant Scolaire et Post-scolaire*, 1^{re} Série, 10^e Fascicule : « Région du Centre », Paris, éd. Au Ménestrel-Heugel, 1955, 26 p.
- [Base La Grange 2019] 2019
Base La Grange, catalogue non exhaustif des spectacles et représentations, des notices historiques du musée, des fonds audiovisuels et iconographiques, et de quelques documents d'archives. (<http://lagrange.comedie-francaise.fr/>) (consulté le 23/08/2019)
- [Bilan stage Nougaro 2014] 2014
Bilan du stage-chantier sur Claude Nougaro. Réunion de débriefing [transcription intégrale par HUSSENET Olivier des propos des formateurs, de l'assistant et des stagiaires], 13/07/2014, partenariat Le Hall de la chanson/CNSAD/Maison du Comédien, 47 p.
- [Brassens-LE M. 2017] 2017
 « Philosopher avec Georges Brassens », *LeMonde.fr*, Le Monde Campus, 08.11.2017 (http://www.lemonde.fr/campus/article/2017/11/08/philosopher-avec-georges-brassens_5212036_4401467.html) (consulté le 14/09/2019)
- [Bulletin du Comité 1853-1857] 1853-1857
Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France (comportant notamment les comptes-rendus de toutes les séances du Comité)
- [CNT 2014] 2011-2014
 Centre national du Théâtre
Les comités de lecture, (document PDF), Paris, 72 p.
 (<http://wents-users.cccommunication.biz/99645/docs/comites-09-14.pdf>) (consulté le 05/01/2019).
- [COMÉDIE-FRANÇAISE 2010] 2010
 COMÉDIE-FRANÇAISE
 « Auteurs et répertoire » [page internet du site <http://prod.comedie-francaise.fr>] (<http://prod.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=525>, consultée le 30/08/2018)

CONCILE DE TRENTE 1677 [approbat° 1673, texte original 1566]
Le Catéchisme du Concile de Trente, traduit de nouveau en français, [orig. CONCILII TRIDENTI 1566], Privilège de 1677, approbation de BOILEAU, ROULAND et COURCIER, Paris, éd. : « chez Guillaume Desprez », 698 p.

CONCILII TRIDENTI 1566
Catechismus ex Decreto Concilii Tridenti, ad Parochos, Pii Quinti, Pont. Max., Rome [Romæ] (in-folio), 359 p.

[Concours ERACM 2018]

LE CONCOURS – Modalités et déroulement 2018
 [Page internet présentant déroulement et règlement du concours d'entrée à l'ERACM] (<https://eracm.fr/le-concours/modalite-et-deroulement>) (consultée le 25/03/2018)

[Concours CNSAD 2018]

Règlement du Concours 2018 / COMÉDIEN 2018
 [Document de présentation du déroulement et du règlement du concours d'entrée au CNSAD (Conservatoire national supérieur d'art dramatique)], 4 p. (accessible en ligne quelques mois avant le concours).

[CP 2019]

2019
Code du patrimoine, version consolidée au 1^{er} août 2019,
<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006074236>
 (site consulté le 22/08/2019)

2019

[CPI 2019]

Code de la propriété intellectuelle, version consolidée au 1^{er} août 2019,
 (<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414>)
 (site consulté le 22/08/2019)

[DP SACEM 2018]

SACEM, *Dossier de presse – Lancement Musée Sacem*, 2018, 8 p. (consulté le 06/08/2018)
 (https://societe.sacem.fr/repimg/fr/live/v4/La-Sacem/Actualites/2018/dp_musee_sacem_21062018.pdf)

[Hérennius 86-83 av. J.-C.]

ACHARD Guy (éd. et traduction) 2012 [86-83 av. J.-C.]
La Rhétorique à Hérennius (4^e tirage), Paris, éd. Les Belles Lettres.

[INSPECTION ACAD. STRASBOURG]

2018
 « L'essentiel pour mener une séance de chant », *CPEM90*, site internet www.circ-ien-strasbourg3, septembre 2010, 3 p. (consulté le 14/05/2018)
 (http://www.circ-ien-strasbourg3.ac-strasbourg.fr/wp/wp-content/uploads/2014/12/Conduire_une_seance_de_chant-2-2.pdf).

- [*Mémoire Com. Fr.* 1789] 1789
Mémoire pour les Comédiens Français contre les entrepreneurs du spectacle du faubourg Saint Antoine, Paris, éd. impr. de Prault.
- [*Musée Chanson* 1965] 1965
Musée de la chanson, Numéro spécial de *Variétés de Paris - Revue de l'actualité* (15^e année, n° 6), 12-10-1965, 100 p. (livre de présentation du projet de Musée [imaginaire] de la chanson, et des activités de « La grande NUIT DES MUSICORAMAS » du 12 octobre 1965 organisée par Europe n° 1 à l'occasion du 10^e anniversaire de la chaîne) (Un fac-similé numérisé se trouve sur un site d'amateurs de la chanson : http://dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/textes_divers/musee_de_la_chanson/musee_de_la_chanson.htm)
- [*PCI* 2003] 2003
Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, adopté par la Conférence générale de l'UNESCO (32^e session), 17-10-2003, Paris.
- [*Patrimoine Culturel* 2018] 2018
« Qu'entend-t-on par "Patrimoine culturel" ? », page du site de l'UNESCO (consultée le 10 novembre 2018) (<http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/frequently-asked-questions/definition-of-the-cultural-heritage/>)
- ABBRUGIATI Perle (dir.) 2017
Réécriture et chansons dans l'aire romane, Aix-en-Provence, éd. Presses universitaires de Provence (coll. « Chants Sons »), 236 p.
- ABIRACHED Robert 1994
La Crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, éd. Grasset (coll. « Tel »).
- ABJEAN René et DUMONTIER Louis (dir.) 2006
Bretagne est Musique : Le point sur 50 ans de renouveau [actes du colloque annuel de l'Institut culturel de Bretagne du 25 septembre 2004], Châteaubriant, 142 p.
- ADORNO Theodor W. 1994 [1^{re} éd. 1962]
Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques [trad. BARRAS Vincent & RUSSI Carlo], Mésigny [1^{re} éd. : Frankfurt-am-Main], éd. Contrechamp.
- AGULHON Maurice 1977
Le cercle dans la France bourgeoise (1810-1848) : Étude d'une mutation de sociabilité, Paris, éd. Armand Colin, 108 p.
- ALVARADO Alphonse 1600
Artium disserendi ac dicendi libri duo, Bâle (Basileæ), éd. impensis Ludovicii.

- AMPÈRE Jean-Jacques 1853
Poésies populaires de la France. Instructions du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, Paris, éd. Imprimerie impériale, août 1853.
- ANDRIES Lise 2005
« La Révolution française : un héritage paradoxal », in MILLOT 2005, p. 80-90.
- ARGOD-DUTARD Françoise (dir.) 2015
Le français en chantant. Septièmes rencontres de Liré 2014, éd. Presses universitaires de Rennes – PUR (coll. « Interférences »), Rennes, 428 p.
- ARIÈS Philippe 1960
L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime, Paris, éd. Plon.
- ARMINEN Ilkka 2005
Institutional Interaction: Studies of Talk at Work, Aldershot (GB), Ashgate Publishing Lmted, 268 p.
- ARRAS Jean (d') 1632
La Philomèle seraphique, Tournay, éd. Adrien Quinque, 1^{re} partie : 274 p. / 2^e partie : 188 p.
- ASLAN Odette (dir.) 1994
Le corps en jeu, Paris, éd. CNRS Éditions, 424 p.
- AUBERT Octave-Louis 1931
Légendes traditionnelles de la Bretagne, Saint-Brieuc, éd. Octave-Louis Aubert.
- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, BUCH Esteban, CHIMÈNES Myriam & DUROSOIR Georgie (éd.) 2009
La Grande guerre des musiciens, Lyon, éd. Symétrie, 248 p.
- [AUGUSTIN] SAINT AUGUSTIN 1991 [écrit entre 400 et 416]
« De Trinitate », in *Œuvres*, 2^e série, vol. 15 & 16, Paris, éd. Études augustiniennes.
- AUSTIN John 1970
Quand dire c'est faire, Paris, éd. Seuil.
- AUTHELAIN Gérard 1987
La chanson dans tous ses états, Paris, éd. Van De Velde (coll. « Musique et Société »), 220 p.
- BACHIR-LOOPUYT Talia & LABORDE Denis 1679 [1^{re} éd. 1668]
« La musique comme anthropologie. Entretien avec Denis Laborde », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 29 | 2016, p. 193-213.

- BACILLY Bénigne (de) 1679 [1^{re} éd. 1668]
L'art de bien chanter – augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité, et d'une plus ample instruction [N^{velle} éd.], Paris, éd. : « chez l'auteur ».
- BAKHTINE Mikhaïl [TODOROV Tzvetan (éd.)] 1981
Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique (suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*), Paris, éd. Le Seuil.
- BALLARD Pierre (éd.) 1724
Les rondes, chansons à danser, suite des dix volumes d'Amusements recueillis & mis en ordre par le sieur Ballard [2 vol.], Paris, éd. Au Mont-Parnasse, 272 p.
- BAR Catherine (de) 1989
Une amitié spirituelle au grand siècle. Lettres de Mère Mectilde de Bar à Marie de Châteauevieux, [« Introduction » du Père Michel DUPUY], Paris, éd. Téqui.
- BARBÉRIS Jeanne-Marie 2007
 « Voix et oralité dans l'écrit : la représentation graphique de la parole populaire dans des textes chansonniers », *Cahiers de praxématique. À la recherche des voix du dialogisme*, n° 49, Presses universitaires de la Méditerranée, p. 207-232.
- BARBIER Pierre & VERNILLAT France 1956-1961
Histoire de France par les chansons, 8 vol. in-4, Paris, éd. Gallimard NRF [1. *Des Croisades à Richelieu*, 2. *Mazarin et Louis XIV*, 3. *Du Jansénisme au siècle des Lumières*, 4. *La Révolution*, 5. *Napoléon et sa légende*, 6. *La Restauration*, 7. *La République de 1848 et le Second Empire*, 8. *La III^e République de 1871 à 1918*].
- [BARTHE *et al.*] 2013
 BARTHE Yannick, DE BLIC Damien, HEURTIN Jean-Philippe, LAGNEAU Éric, LEMIEUX Cyril, LINHARDT Dominique, MOREAU DE BELLAING Cédric, RÉMY Catherine & TROM Danny.
 « Sociologie pragmatique : mode d'emploi », *Politix* 2013|3, N° 103, p. 175-204.
- BARTHES Roland 1981
Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980, Paris, éd. du Seuil (coll. « Points » Essais), 416 p.
- BARTHES Roland 1974
 « De la parole à l'écriture », *La Quinzaine littéraire*, 01-15/03/1974, repris dans : BARTHES 1981, p. 9-13.
- BARTHES Roland 1972
 « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, p. 57-63.
- BARTHES Roland 1970 [1^e éd. 1957]
Mythologies (rééd.), Paris, éd. Le Seuil, 286 p.

- BATESON Gregory 1971
La cérémonie du Naven, Paris, éd. de Minuit (coll. « Le sens commun »).
- BAUDELAIRE Charles 1851
« Notice sur Pierre Dupont », in DUPONT 1851, p. 5-15.
- BAXANDALL Michael 1991
Formes de l'intention, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon.
- BAXANDALL Michael 1985 [1972]
L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture de l'Italie de la Renaissance [Painting and Experience in Fifteenth Century Italy], éd. Oxford University Press, trad. de l'anglais : DELSAUT Yvette], Paris, éd. Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires »), 256 p.
- BÉART Guy 1987
L'espérance folle, Paris, Robert Laffont (coll. « À jeu découvert »).
- BECKER Howard S. 1982
Art Worlds, Berkeley & Los Angeles, éd. University of California Press, xiv + 392 pp.
- BEGHAIN Patrice 1998
Le Patrimoine : culture et lien social, Paris, éd. Presses de Sciences Po.
- BÉNICHOU Paul 1970
Nerval et la Chanson folklorique, Paris, éd. José Corti.
- BENJAMIN Walter 2003 [écrit 1935 ; 1^{re} éd. 1936]
L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (éd. comparée), Paris, Allia, 96 p.
- BÉRANGER Pierre-Jean (de) 1840
Œuvres complètes de Béranger, Paris, éd. H. Fournier aîné & Perrotin, xx + 461 p.
- BÉRANGER Pierre-Jean (de) 1857
Dernières chansons de Béranger. 1834-1851 [posthume], Paris, éd. Perrotin (in-8), 376 p.
- BÉRANGER Pierre-Jean (de) 1875
Ma biographie. Écrite par Béranger. Avec un appendice et des notes. [éd. posth.], Paris, éd. Garnier Frères, 416 p.
- BERNIÈRES DE LOUVIGNY Jean 1680
Le Chrétien intérieur ou la conformité intérieure que les chrétiens doivent avoir avec Jésus Christ, augmenté des pensées de M. Bernières-Louvigny, 2 vol., Paris, éd. ?, approx. 1660 p.

- BERTHOZ Alain 1994
« La coopération des sens et du regard dans la perception du mouvement », in ASLAN 1994, p. 17-26.
- BÉRULLE Pierre (de) 1644
Œuvres complètes, t. 1.
- BÉRULLE Pierre (de) 1599
Traité des energumenes, in BÉRULLE 1644, p. 1-35.
- BIET Christian & TRIAU Christophe 2006
Qu'est-ce que le théâtre ?, Paris, Gallimard (coll. « Folio Essais »), 1052 p.
- BILLARDON DE SAUVIGNY Louis-Edme [SAUVIGNY 1790] 1790
Du théâtre sous les rapports de la nouvelle constitution. Discours présenté à l'assemblée nationale par M. de Sauvigny, Paris, éd. impr. de Cussac.
- BLANQUER Jean-Michel 2017
« La culture et les arts au cœur de l'École de la confiance », Fiche 17, in *Année scolaire 2017-2018 : pour l'École de la confiance*, 29-08-2017, p. 69-70
(http://cache.media.education.gouv.fr/file/08_-_aout/51/4/2017_DPrentree_fiche_17_801514.pdf)
(site consulté le 15-08-2018)
- BLOUIN Daniel 2014
« Animer et inciter : Jomard et la société d'encouragement pour l'industrie nationale (1815-1862) », *Bulletin de la Sabix*, 54 | 2014, p. 67-80. (mis en ligne le 13 novembre 2014, consulté le 31 octobre 2017. URL : <http://sabix.revues.org/1126>)
- BOLGER BURKE Dorren 1980
American Paintings in the Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Works by Artists Born between 1846 and 1864, vol. III, New-York (City), éd. The Metropolitan Museum of Art (Kathleen Luhrs), xl-484 p.
- BOLTANSKI Luc & THÉVENOT Laurent 1991
De la justification. Les économies de la grandeur, Paris, éd. Gallimard.
- BONICCO Céline 2007
« Goffman et l'ordre de l'interaction : un exemple de sociologie compréhensive », *Philonsorbonne*, 1 | 2007, p. 31-48.
- BONNASSIÈS Jules 1970 [réimpr. éd. 1875]
Les auteurs dramatiques et les théâtres de province aux XVII^e et XVIII^e siècles (réimpr. de l'édition de Paris), Genève, éd. Slatkine reprints, in-8, 55 p.

- BONNET Gilles (dir.) 2013
La Chanson populittéraire. Texte, musique et performance, Paris, éd. Kimé (coll. « Les Cahiers de Marge »), 379 p.
- BOSSIS Bruno 2003
 « Louis-Albert Bourgault-Ducoudray et la Bretagne : du collectage à la composition », in LELOUP Daniel et MASSON Marie-Noëlle (dir.), *Musique en Bretagne : images et pratiques, Hommage à Marie-Claire Mussat*, Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes, p. 187-198.
- BOSSUET Jacques-Bénigne 1694
Maximes et réflexions sur la Comédie, Paris, éd. Jean Anisson.
- BOSSUET Jacques-Bénigne 1847
Oraisons funèbres (rééd.), Paris, éd. Firmin Didot Frères.
- BOUDON Henry-Marie 1822 [éd. préc. : 1752 ; 1^{re} éd. date inconnue]
Du respect dû à la sainteté des églises, et des profanations qui s'y commettent (rééd.), Paris-Méquignon-Lyon, éd. Périsse Frères.
- BOULGAKOV Mikhaïl 1972
Monsieur de Molière. Suivi de La cabale des dévots, Paris, éd. Laffont.
- BOURDIEU Pierre 1998 [1992]
Les Règles de l'art, Paris, éd. du Seuil, 576 p.
- BOURDIEU Pierre 1979
La Distinction : Critique sociale du jugement, Paris, éd. de Minuit, 686 p.
- BROCHON 1956
Béranger et son temps, Paris, éd. Éditions Sociales, in-12, 176 p.
- BROCKREIDE Wayne 1971
 « Trends in Rhetoric : Blending Criticism and Science », *The Prospect of Rhetoric*, Englewood Cliff, NJ : Prentice Hall, Bitzer, éd. Lloyd & Edwin Black, p. 124-125.
- BROTH Mathias 2011
 « The Theater Performance as Interaction between Actors and Their Audience », *Nottingham French Studies*, 50 (2), p. 113-133.
- BRULIN Monique 1998
Le Verbe et la voix. La manifestation vocale dans le culte en France au xvii^e siècle, Paris, éd. Beauchesne (coll. « Théologie historique »), VII-508 p.
- BRULIN Monique 1997
 « Le plain-chant comme acte de chant au xvii^e siècle en France », in DURON (dir.) 1997, p. 31-57.

- BUCH Esteban 2013
« Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun », in PEDLER & CHEYRONNAUD 2013, p. 43-62.
- BUTLER Judith 2005
Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité [« Gender Trouble » ; trad. KRAUS Cynthia], Paris, éd. La Découverte, 284 p.
- BYHAM Lois McNamara 1979
« Rhetoric as Epistemic : A Reexamination », *Rhetoric 78*, Brown, Minneapolis (University of Minnesota Center for Advanced Studies in Language, Style, and Literary Theory), éd. Robert & Martin Steinman, p. 22-33.
- CALVET Louis-Jean 1985
Art. « Chanson », in *Enc. Univ.*, vol. 4, Paris, éd. Encyclopædia Universalis, 1243 p.
- CAMBON Jérôme [MUSSAT Marie-Claire (préface)] 2003
Soufflants et frappeurs de peau. Une petite histoire des sociétés instrumentales d'Angers, Beaufort-en-Vallée et Trélazé, Saumur, éd. Cheminements, 200 p.
- CAMPOS Rémy, DONIN Nicolas et KECK Frédéric [CAMPOS & al.] 2006
« Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines 2006/1* | n° 14, éd. Sciences Humaines, p. 3-17.
- CAMUS Laurent 2015
Réaliser en direct : une vidéo-ethnographie de la production interactionnelle du match de football télévisé depuis la régie, th. Doct. Sociologie, Télécom ParisTech.
- CANGUILHEM Georges 1994 [1^e éd. 1979]
Études d'histoire et de philosophie des sciences concernant le vivant et la vie, Paris, Vrin, 432 p.
- CANTELOUBE Joseph 1951
Anthologie des Chants Populaires français groupés et présentés par Pays ou Provinces
- *Le Haut-Dauphiné - Le Bas-Dauphiné*, Paris, éd. Durand & C^{ie} (32 p., numérotées de 35 à 46)
- *Touraine*, Paris, éd. Durand & C^{ie}, 1951 (24 p., numérotées de 201 à 224)
- CAPELLE Pierre-Adolphe 1811 [1^{re} éd.]
La Clé du Caveau, à l'usage des chansonniers français, étrangers, des amateurs, auteurs, acteurs, chef d'orchestre et de tous les amis du vaudeville et de la chanson, Paris :
- 1^{re} édition, éd. Capelle et Renard, 1811, vi-120 p. :

- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11753517>
- 3^e édition, éd. Hanry, année ?, VII-500 p. (2030 airs) :
<https://play.google.com/books/reader?id=69ZWAAAACAAJ&hl=fr&printsec=frontcover&pg=GBS.PP7>
 - 4^e édition, éd. A. Cotelle, 1872 :
<https://www.monviolon.org/fr/bibliotheque/facsimiles/cle-du-caveau-4#page/860/mode/thumb>
- CARADEC François & WEILL Alain 1980
Le Café-concert, Paris, éd. Atelier Hachette/Massin.
- CARDON Dominique 1995
« L'enquête sur les catégories (Sous la direction de Bernard Fradin, Louis Quéré et Jean Widmer) » [compte-rendu], *Réseaux*, vol. 13, n° 71, éd. Les faits scientifiques (coll. construire et communiquer), p. 131-134.
- CARDON Dominique, HEURTIN Jean-Philippe & LEMIEUX Cyril 1995
« Parler en public », *Politix* 1995 | 3 (n° 31), p. 5-19.
- CASTEL L. 1828
Nouvelle Anthologie, ou Choix de chansons anciennes et modernes [2^{ème} éd.], Paris, éd. Librairie ancienne et moderne, xxxii-396 p.
- CAVELL Stanley 1981
Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage, Cambridge [Mass.], Harvard University Press [Trad. fr. FOURNIER Christian & LAUGIER Sandra, 1993, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, éd. Cahiers du cinéma.].
- CECCHETTO Céline & PRAT Michel (dir.) 2008
La chanson politique en Europe, Bordeaux, éd. Presses universitaires de Bordeaux (coll. « Eidolon » n° 82), 436 p.
- CERTEAU Michel (de), JULIA Dominique, REVEL Jacques 1975
Une politique de la langue. La Révolution française et les patois, Paris, éd. Gallimard.
- CERTEAU Michel (de) 1974
La culture au pluriel, Paris, éd. UGE.
- CERTEAU Michel (de), JULIA Dominique, REVEL Jacques 1970
« La beauté du mort, le concept de culture populaire », *Politique aujourd'hui*, décembre 1970, p. 3-23 (repris dans CERTEAU 1974, p. 49-80).

- CHABOT-CANET Céline 2013
Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix, Thèse de doctorat de musicologie, Université Lyon 2, 884 p. (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01114793>)
- CHARDAVOINE Jehan 1575
Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs tant anciens que modernes, auxquelles a été nouvellement adaptée la musique de leurs chants communs afin que chacun la puisse chanter en tout endroit qu'il se trouve tant de voix que sur les instruments, Paris, Claude Micart.
- CHARTON Édouard (dir.) 1847
Le Magasin Pittoresque | 15^e année (magazine), 1847, Paris, 412 p.
- CHÂTEAUNEUF François (de) 1725
Dialogue sur la musique des Anciens, Paris, éd. N. Passot, (in-12), vi + 126 p.
- CHAUVEAU Philippe 2009
Une histoire de la chanson française. Cabarets, auteurs-compositeurs et interprètes, Paris, éd. de l'Amandier, 428 p.
- CHESTIER Aurore 2007
 « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps* 2007/1 (n° 2).
- CHEVALIER Louis 1958
Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle, Paris, éd. Plon, xxviii-566 p.
- CHEVALIER Maurice 1946-1957
Ma route et mes chansons, 10 vol., Paris, éd. Julliard.
- CHEYRONNAUD Jacques 2018
 « Le *topos* de "spectacle". Retour sur un projet », in PEDLER & CHEYRONNAUD 2018, p. 195-209.
- CHEYRONNAUD Jacques 2013
 « Le genre artistique comme théorisation. Le Grand Récit du music-hall », in PEDLER & CHEYRONNAUD 2013, p. 171-190.
- CHEYRONNAUD Jacques 2012 [CHEYRONNAUD 2012a]
 « Des "voix de ville" aux "musiques urbaines" », communication présentée lors du *Séminaire national Patrimoine et Chanson*, Paris (la Villette), organisé par Le Hall de la

chanson (centre national) dans le cadre du Plan national de Formation du Ministère de l'Éducation nationale, conf. prononcée 06/07/2012, 19 p.

CHEYRONNAUD Jacques 2012 [CHEYRONNAUD 2012b]
 « Le music-hall en patrimoine. Le projet d'un Musée imaginaire de la chanson (Louis Merlin, Georges Rivière, 1965) », communication pour les *Journées d'étude internationales Mémoire sociale et médiation des patrimoines*, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, 25/09/2012, 16 p.

CHEYRONNAUD Jacques 2009a
 « Préface. Pour une ethnographie de la "forme" Musique », in PECQUEUX & ROUEFF 2009, p. 7-12.

CHEYRONNAUD Jacques 2009b
 « La chanson sur timbre », in MAESTRACCI (dir.) 2009, p. 53-67.

CHEYRONNAUD Jacques 2008 [CHEYRONNAUD 2008a]
 « "Ce ne sont que des chansons" Chanson, politique et justice en 1821 », in CECCHETTO & PRAT (dir.) 2008.

CHEYRONNAUD Jacques 2008 [CHEYRONNAUD 2008b]
 « La question du timbre », conférence plénière, Université d'automne de la chanson organisée par Le Hall de la chanson, 2^e journée « Lumières et Révolution », Marseille, 28.10.2008, 21 p.
 (<http://lehall.com/galerie/universitemarseille/wp-content/uploads/2009/01/cheyronnaud.pdf>).

CHEYRONNAUD Jacques 2007 [CHEYRONNAUD 2007a]
Des Airs et des Coupes. La Clé du Caveau, bréviaire des chansonniers. Introduction à une histoire de la chanson en France au XIX^e siècle, Paris, éd. René Viénet-Belay.

CHEYRONNAUD Jacques 2007 [CHEYRONNAUD 2007b]
L'énonciation chansonnière à l'épreuve de sa visibilité. Ethnographie de la Forme : Chanson, Paris, Séminaire Musique et Sciences sociales, Février 2007
 (<http://shadyc.ehess.fr/document.php?id=447>, consulté le 20/10/2013, doc. non disponible aujourd'hui).

CHEYRONNAUD Jacques 2002
Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture, Paris, éd. L'Harmattan (coll. « Anthropologie du monde occidental »), 207 p.

CHEYRONNAUD Jacques 1997
Instructions pour un Recueil général des poésies populaires de la France. L'enquête Fortoul (1853-1857), Paris, éd. du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 277 p.

- CHOAY Françoise 1999 [1^e éd. 1992]
L'Allégorie du patrimoine Paris, éd. Le Seuil (coll. « La couleur des idées »), 286 p.
- [CICÉRON : *De Or.*] CICERO Marcus Tullius 1964 [55 av. J.-C.]
L'Orateur [De Oratore] (éd. & trad. YON Albert), 3 livres, Paris, éd. Les Belles Lettres.
- CLOUZET Jean 1982 (éd. augm.) [1^e éd. 1964]
Jacques Brel, Paris, éd. Seghers.
- COIRAULT Patrice [Belly Marlène & Delarue George (éd.)] 2013 [éd. posth.]
Chansons françaises de tradition orale. 1 900 Textes et mélodies collectés par Patrice Coirault, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, 564 p.
- COIRAULT Patrice 1941
Notre chanson folklorique : étude d'information générale. L'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion, Paris, éd. A. Picard.
- CORDIER Adeline 2016
 « *Chanson as Oral Poetry? Paul Zumthor and the Analysis of Performance* », *French Cultural Studies*, vol. 20 | n° 4 (05/2016), p. 403-418.
- CORDIER Adeline 2012
 « *Book Review : Stereo : Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain* », *Modern and Contemporary France* 20 | 1, éd. Taylor & Francis, London, p. 122-123.
- COULANGEON Philippe 2003
 « *La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question* », *Revue française de sociologie* 2003/1, vol. 44, p. 3-33.
- COUPLAND Nikolas 2011
 « *Voice, place and genre in popular song performance* », *Journal of Sociolinguistics* 15/5, p. 573-602.
- CRAIG Edward Gordon 1999 [éd. orig. 1911]
De l'art du théâtre, trad. PEDOTTI Claire [éd. orig. *On the art of theatre*, London, Ed. William Heinemann Ltd,], Paris, éd. Circé (coll. « Penser le théâtre »), 240 p.
- CYRULNIK Boris 1999
Un merveilleux malheur, Paris, éd. Odile Jacob (coll. « poches »), 224 p.
- DAMORÈS Robert 1941-43 ? [éd. non daté]
Comment on interprète une chanson, Pau, éd. Les Éditions Lieutaud, 18 p.

- DANA Jean-Yves 2015
« Le Hall de la chanson inquiet pour son avenir », *La Croix* [presse quotid.], 29/10/2015 (<https://www.la-croix.com/Culture/Musique/Le-Hall-de-la-chanson-inquiet-pour-son-avenir-2015-10-29-1374103>) consulté le 28 avril 2019)
- DAUNCEY Hugh & LE GUERN Philippe (dir.) 2011
Stereo : Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain, Farnham (England) & Burlington (USA), éd. Ashgate, 298 p.
- DAURIAC Jacques Paul & al. 1994
Yvette Guilbert. Diseuse fin de siècle, Albi-Paris, éd. Musée Toulouse-Lautrec - Musées d'Aix-en-Provence - BnF, 1994, 132 p.
- DAVALLON Jean 2006
Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation, Paris, éd. Lavoisier.
- [DAVENSON Henri] MARROU Henri-Irénée 1977 [1^{re} éd. 1944]
Le livre des chansons ou Introduction à la chansons populaire française, Neuchâtel et Paris [1^e éd. Neuchâtel], éd. de la Baconnière & éd. du Seuil, 590 p.
- DEBRAUX Paul-Émile & DAUPHIN F. 1830
Bréviaire du chansonnier, ou l'Art de faire des chansons, dédié à Béranger, par Émile Debraux et F. Dauphin, contenant l'histoire, la théorie et la rhétorique de la chanson, ainsi qu'un dictionnaire des rimes d'après une nouvelle méthode, Paris, éd. Hocquart jeune (in-18), 460 p.
- DELEUZE Gilles 1988
Le Pli. Leibnitz et le Baroque, Paris, éd. de Minuit (coll. « Critique »), 192 p.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix 1980
Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2, Paris, éd. de Minuit (coll. « Critique »), 654 p.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix 1975
Kafka. Pour une littérature mineure, Paris, éd. de Minuit (coll. « Critique »), 160 p.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix 1972
L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie, Paris, éd. de Minuit (coll. « Critique »), 494 p.
- DELIEGE Irène & SLOBODA John A. (éd.) 1997
Perception and Cognition of Music, Hove (East Sussex), éd. Psychology Press, xvii-461 p.
- DENIOT Joëlle-Andrée [PETIT-CHOUBRAC Mireille, dessins] 2012
Édith Piaf. La voix, le geste, l'icône. Esquisse anthropologique, Paris, éd. Lelivredart, 398 p.

- DESCOTES Maurice 1980
L'Histoire de la critique dramatique en France, Tübingen/Paris, éd. Günther Narr Verlag/Jean-Michel Place.
- DEWEY John 2006 [1^{re} éd. 1934]
L'art comme expérience, in *Œuvres*, III (trad. Cometti Jean-Pierre), Pau-Tours, éd. Publications de l'Université Pau-Farrago.
- DICALE Bertrand 2006
La Chanson française pour les nuls, Paris, éd. First Éditions, 496 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges 1982
Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris, éd. Macula, 304 p.
- DILLAZ Serge 1991
La Chanson sous la III^e république 1870-1940, Paris, éd. Tallandier.
- DILLAZ Serge 2005
Vivre et chanter en France, 2 vol., Paris, éd. Tallandier [1. 1945-1980, 2. 1981-2006].
- DOMAIRON Louis 1814 [éd. posth.]
Poétique française, composée pour l'instruction de la jeunesse, Paris, chez Deterville, 432 p.
- DORIN Stéphane (éd.) 2012
Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation, Saffré, éd. Uqbar/Mélanie Séteun, 168 p.
- DORIN Stéphane 2006
« La métaphore des racines : un obstacle à l'analyse sociologique des dynamiques culturelles », *Politix*, 2006 | 2 (n° 74), p. 125-147.
- DREW Paul, HERITAGE John 1992
« Analyzing talk at work: an introduction », in DREW Paul & HERITAGE John (éd.), *Talk at work: interaction in institutional settings*. New-York, éd. Cambridge University Press, p. 3-65 (580 p.).
- DUGUET Jacques-Joseph 1715 [1^{re} éd. 1707 ; écrit 1705-1706]
Traité sur la prière publique et sur les dispositions pour offrir les saints mystères et y participer avec fruit [8^e éd.], Paris, éd. Jacques Estienne.
- DUMERSAN Théophile Marion & SÉGUR Noël 1866 [1^{re} éd. 1843, augm. 1847]
Chansons nationales et populaires de France accompagnées de notes historiques et littéraires, Paris, éd. G. de Gonet (éd. non datée), 2 vol. in-8, XLVIII-388 p. + 24 gravures non paginées.

- DUMERSAN Théophile Marion 1849
Chansons nationales et républicaines de 1789 à 1848, avec des notices historiques, Paris, éd. Garnier Frères, 470 p.
- DUMONCEAUX Pierre 1975
Langue et sensibilité au XVII^e siècle. L'évolution du vocabulaire affectif, Genève, éd. Droz, 510 p.
- DUMUR Guy (dir.) 1965
Histoire des spectacles, Paris, éd. Gallimard (coll. « Encyclopédie de la Pléiade »), 2012 p.
- DUNETON Claude 1998
Histoire de la chanson française, vol. 1 : *Des origines à 1780* / vol. 2 : *De 1780 à 1860*, Paris, éd. Seuil, 1088 p. [vol. 1] et 1102 p. [vol. 2].
- DUNCAN Starkey Jr. & NIEDEREHE George 1974
« On signaling that it's your turn to speak », *Journal of Experimental Social Psychology* 10, p. 234-347.
- DURON Jean (dir.) 1997
Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle, Versailles, éd. du CMBV [Centre de musique baroque de Versailles] & éd. Klincksieck, 366 p.
- DUPONT Pierre 1851
Chants et chansons (poésie et musique), Paris, éd. 1-8.
- DUTHEIL PESSIN Catherine 2004
La chanson réaliste. Sociologie d'un genre, Paris, éd. L'Harmattan (coll. « Logiques Sociales / Le visage et la voix »), 342 p.
- DUTHIL Alex (dir.) 1987
La Voix. Les Cahiers du CENAM, n° 44, mars 1987, Paris, 116 p.
- DYLAN Bob 2017
The Nobel Lecture (enreg. : Los Angeles CA, 07-06-2017), New York, éd. Simon & Schuster/Oslo, éd. Nobel Foundation (NobelPrize.org) (durée 27' 07"), (<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>) [pour la traduction : Cf. DYLAN 2017 [trad.]]
- DYLAN Bob 2017
Discours à l'Académie suédoise [trad. de l'anglais US : RICHARD Nicolas], Paris, éd. Arthème Fayard, 40 p.

- ESQUENAZI Jean-Pierre 2007
Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation, Paris, éd. Armand Colin, 230 p.
- FABBRI Franco 2014
 « Music Taxonomies: an Overview », communication prononcée dans le cadre des Journées d'Analyse Musicale 2014 de la Sté Française d'Analyse Musicale, à l'IRCAM, Paris, 14 p. (<https://muse-jhu-edu.inshs.bib.cnrs.fr/article/671801/pdf>).
- FABBRI Franco 1999
 « Browsing music spaces : Categories and the musical mind », communication au colloque de l'IASPM (<https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html>, consulté le 16/08/2019).
- FABRE Daniel 2015
 « Que reste-t-il... ? Quatre figures de la nostalgie chantée », *L'Homme*, 2015 |3 (N° 215-216) « *Connaît-on la chanson ?* », p. 15-46 (<https://www.cairn.info/revue-l-homme-2015-3-page-15.htm>).
- FABRE Daniel 2002
 « Catastrofe, scoperta, intervento o il monumento come evento », in Ricci Andréina (dir.), *Archeologica e urbanistica*, XII ciclo di lezioni sulla Ricerca applicate in Archeologia (Certose di Pontignano, 2001), Firenze, Ed. All'Insegna del Giglio.
- FABRE Daniel 1992
 « Proverbes, contes et chansons », in NORA (dir.) 1992b, p. 612-639.
- FALC'HUN François 1942
 « Une mission de folklore musical en Basse-Bretagne 1939, Conférence, Rennes, novembre-1942. in MARCEL-DUBOIS & FALC'HUN 2009, p. 389-401
- FARAL Edmond 1910
Les jongleurs en France au Moyen-âge, Paris, Éd. Honoré Champion, 339 p.
- FAVIER Jean & CACHIN Françoise (dir.) 1994
Yvette Guilbert. Disease fin de siècle, Paris/Albi, éd. BnF & Musée Toulouse Lautrec, 132 p.
- FERRAND Françoise 1986
Chansons des XV^e et XVI^e siècle, Paris, U.G.E. (coll. 10/18, « Bibliothèque médiévale »).
- FOEHR-JANSSENS Yasmina 2002
 « D'un corps viril, une voix suave. La tradition de la Pronuntiatio dans l'éloquence latine », *Equinoxe* n° 23, Le Genre de la voix, Paris, éd. Georg Éditeur, p. 37-52.
- FORTOUL Hippolyte 1852
 « Rapport de Fortoul au Prince Président de la République Française », *Bulletin du Comité* 1853-1857.

- FOURNIER Cécile 1999
La voix, un art et un métier, Chambéry, éd. Comp'Act, 262 p.
- FRADIN Bernard, QUÉRÉ Louis, WIDMER Jean (dir.) 1994
« L'enquête sur les catégories », *Raisons Pratiques*, n° 5, Paris, éd. de l'EHESS.
- FRANCE Yves (de) 2009
« Le contexte scientifique de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne », in MARCEL-DUBOIS & FALC'HUN 2009, p. 35-55.
- FREUD Sigmund 2001 [1ère éd. 1919]
L'inquiétante étrangeté et autres textes [*Das Unheimliche und andere Texte*, trad. de l'all. : CAMBON Fernand], Paris, éd. Gallimard (coll. « Folio bilingue ») [1^{re} éd. : London, éd. Imago], 272 p.
- FRITH Simon 1996
Performing Rites : On the Value of Popular Music, Cambridge (Ma.), éd. Harvard University Press, vii-352 p.
- FRITH Simon 1981
Sound Effects: youth, leisure and the politics of rock'n'roll, London, éd. Constable, vii-294 p.
- FUMAROLI Marc 1991
L'État culturel – Essai sur une religion moderne, Paris, éd. de Fallois, 305 p.
- GARFINKEL Harold [BARTHÉLÉMY Michel & QUÉRÉ Louis (éd.)] 2007 [1^{re} éd. : 1967]
Recherches en ethnométhodologie, Paris, éd. PUF (coll. « Quadrige Grands textes »), 473 p.
- GARFINKEL Harold [trad. de l'anglais : QUÉRÉ Louis] 2001
« Le programme de l'ethnométhodologie », in FORNEL Michel (de), 2001, *L'ethnométhodologie – Une sociologie radicale*, Paris, éd. La découverte, p. 31-55.
- GENETTE Gérard 1994
L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance, Paris, éd. du Seuil.
- GENETTE Gérard 1987
Seuils, Paris, éd. Le Seuil (coll. « Poétique »).
- GENETTE Gérard 1982
Palimpsestes : la littérature au second degré, Paris, éd. Le Seuil (coll. « Poétique »), 468 p.
- GENETTE Gérard 1972
Figures III, Paris, éd. Le Seuil, 288 p.

- GEORGIADIS Thrasybulos 1967
« Sprache als Rhythmus », in *Sprache und Wirklichkeit. Essays*, München, éd. Deutscher Taschenbuch Verlag.
- GÉTREAU Florence et COLARDELLE Michel 2003
« La musique au Musée national des Arts et Traditions populaires et au futur Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 16 | 2003, p. 43-58
- GOFFMAN Erving 1973 [1973/1]
La mise en scène de la vie quotidienne – vol. 1 La présentation de soi (The Presentation of Self in Everyday Life, trad. de l'anglais : ACCARDO Alain), Paris, éd. de Minuit & éd. Erving Goffman, 254 p.
- GOFFMAN Erving 1973 [1973/2]
La mise en scène de la vie quotidienne – vol. 2 Les relations en public (Relations in Public, trad. de l'anglais : KIHM Alain), Paris, éd. de Minuit & éd. Erving Goffman, 372 p.
- GOFFMAN Erving 1991 [1^{re} éd. 1974]
Les cadres de l'expérience (Frame Analysis. An Essay of the Organization of Experience ; trad. de l'anglais : JOSEPH Isaac, avec DARTEVELLE Michel & JOSEPH Pascale [1991]), Paris, éd. de Minuit & éd. Erving Goffman, 576 p.
- GOMBRICH Ernst 2003
Méditation sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art, Paris, éd. Phaidon.
- GOODMAN Nelson 1996 [1984]
L'art en théorie et en action [deux premiers chap. de *Of Mind and Other Matters*, Harvard Univ. Press, Cambridge Mass., 1984], trad. COMETTI Jean-Pierre et POUIVET Roger, Paris, éd. de L'Éclat (coll. « Tiré à part »), 155 p.
- GOODMAN Nelson 1990 [1^e éd. 1968]
Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon (coll. « Rayon d'art »).
- GOODY Jack 1986 [éd. orig. : 1977]
La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage, Paris, éd. de Minuit.
- GORDON Rae Beth 1989
« Le Caf'conc' et l'hystérie », *Romantisme*, n° 64 : *Raison, dérision*, éd. Laforgue, p. 53-67.
- [GRANDMAISON 1790] : cf. MILLIN DE GRANDMAISON Aubin-Louis.

- GRANCOLAS Jean 1727
Commentaire historique sur le bréviaire romain avec les usages des autres Églises particulières et principalement de l'Église de Paris, Paris, éd. Ph. N. Lottin.
- GREIMAS Algirdas Julien & COURTÈS Joseph (éd.) 1979
Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, éd. Hachette (coll. « Classiques Hachette »), 424 p.
- GRIGNON Claude & PASSERON Jean-Claude 1989
Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature, Paris, éd. Le Seuil, 260 p.
- GROCCIA Martine 2008
La chanson : une approche sémiotique d'un objet sonore et musical, thèse de doctorat en Sciences du langage (dir. PANIER Louis), Université Lumière Lyon 2, École doctorale 3LA, 14-05-2008, 421 p.
- GUATTARI Félix 2011 [éd. posth.]
Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles, La Tour d'Aigues, éd. de l'Aube (coll. « Monde en cours »), 366 p.
- GUÉGAN Stéphane (dir.) 2019
Toulouse-Lautrec, résolument moderne (catalogue d'exposition), Paris, éd. Établissements publics des musées d'Orsay et de l'Orangerie & Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 352 p.
- GUÉRANGER Prosper 1859
Approbaton de la Méthode raisonnée de plain-chant d'Augustin GONTIER, Le Mans, éd. Monnoyer.
- GUÉRIN Philippe (dir.) 2006
Le dialogue : ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes), Rennes, éd. PUR, p. 35-46
- GUILBERT Yvette 1928
L'Art de chanter une chanson, Paris, éd. Bernard Grasset, 159 p.
- GUILBERT Yvette 1995 [1^e éd. 1927]
La chanson de ma vie – Mes mémoires, Paris, éd. Bernard Grasset, 294 p.
- GUILLAIN André & PRY René 2012
« D'un miroir l'autre. Fonction posturale et neurones miroirs », *Bulletin de psychologie*, 2012 | 2, n° 518, p. 115-127.

- GUIZOT François 1820
Du Gouvernement de la France depuis la restauration et du ministère actuel, Paris, éd. Ladvocat.
- GUYON Jeanne & SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François (de), SAHLER B. (éd.) 1982
La correspondance secrète, Paris, éd. Dervy-Livres.
- GUMPCOWICZ Philippe 1987
Les Travaux d'Orphée, 150 ans de vie musicale amateur, harmonies, fanfares, chorales, Paris, éd. Aubier.
- GUYARD Bertrand 2017
« Trois Hommes sur la photo : la réunion historique de Brassens, Brel et Ferré », *Le Figaro* [presse quotid.], 05-02-2017.
- HAERINGER Anne-Sophie 2009
« Le sensible et l'intelligible. Une sociologue au "Labo" de La Maison du conte », in PECQUEUX & ROUEFF Olivier (dir.) 2009, p. 213-240.
- HAJDA John M., KENDALL Roger A., CARTERETTE, Edward C. & HARSHBERGER, Michael L. 1997
"Methodological issues in timbre research", in DELIEGE, Irène & SLOBODA, John A. (éd.), *Perception and Cognition of Music*. Psychology Press Ltd.
- HALIMI André 1959
On connaît la chanson !, Paris, éd. de la Table Ronde, x-209 p.
- HAMEL Joseph 1818
L'Enseignement mutuel ou Histoire de l'introduction et de la propagation de cette méthode par les soins du Docteur Bell, de J. Lancaster et d'autres, Paris, éd. « chez L. Colas (imprimeur libraire de la Sté pour l'instruction élémentaire) », xvi-229 p.
- HAMELINE Jean-Yves 1998
« Préface », in BRULIN 1998, p. I- VII.
- HAMELINE Jean-Yves 1997
« Le plain-chant aux lendemains du Concile de Trente », in DURON 1997, pp.13-30.
- HARTOG François 1993
Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps, Paris, éd. Le Seuil.
- HAWORTH Rachel 2012
« Brassens, Brel et Ferré, ou la mise en scène de l'authenticité dans la chanson française », in LEBRUN (éd.) 2012, p. 73-83.

- HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie & GOMART Émilie 2000
Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui, Paris, éd. La Documentation française.
- HENNION Antoine 1998
« Éditorial », in *Sociologie de l'Art*, n° 11.
- HERDER Johann Gottfried 1891 [écrit en 1774]
Sämmtliche Werke, t. 25, Berlin, éd. Bernhard Suphan.
- HERITAGE John 2010
« A Galilean Moment in Social Theory? Language, Culture and their Emergent Properties », *Qualitative Sociology*, 34, p. 263-270.
- HEURTIN Jean-Philippe & TROM Danny 1997
Politix 1997|3, N° 39, *Se référer au passé*, Paris, éd. L'Harmattan, 208 p.
- HIRSCHI Stéphane 2008
Chanson, l'art de fixer l'air du temps – De Béranger à Mano Solo, Paris et Valenciennes, éd. Les Belles Lettres Presses universitaires de Valenciennes (coll. « Cantologie »), 300 p.
- HUDE Hinrich 1985
« "Le jour de boire est arrivé..." . Parodies burlesques de *La Marseillaise* (1792-1799) », *Dix-huitième Siècle*, n° 17 : *Le protestantisme français en France*, p. 377-395
- HUREAU Serge & HUSSENET Olivier 2016
Ce qu'on entend dans les chansons. Des berceuses aux grands succès du répertoire français, Paris, éd. Points (coll. « Le Goût des mots »), 198 p.
- HUREAU Serge & HUSSENET Olivier [Intro. : JACOBZONE Alain & JAUNET Jean-Luc] 2015
« Les chansons de la Grande Guerre », in ARGOD-DUTARD (dir.) 2015, p. 299-316.
- HUSSENET Olivier 2009
« Deux chansons sur le timbre *Daignez m'épargner le reste : La Liberté des nègres, Les Cinq Étages* », in MAESTRACCI (dir.) 2009, p. 68-74.
- HYVERT Julie 2013
Une hymnodie compagnonnique ? Les compagnons et la chanson, en 3 tomes (thèse de doctorat en *Anthropologie sociale et ethnologie*, dir. CHEYRONNAUD Jacques), EHESS (Centre Norbert Élias), t. 1 (594 p.), t. 2 (470 p.), t. 3 (361 p.).
- ICHHEISER Gustav 1949
Misunderstanding in Human Relations (Le malentendu dans les relations humaines), supplément à *The American Journal of Sociology*, LV (sept.-1949).

- ILLOUZ Eva (dir.) 2019
Les marchandises émotionnelles. L'authenticité au temps du capitalisme [trad. de l'all. : JOLY Frédéric ; préface : HONNETH Axel], Paris, éd. Premier Parallèle, 417 p.
- JAYYUSI Lena 2010
Catégorisation et ordre moral, Paris, éd. Economica.
- JOUSSE Marcel 1974 [éd. posth.] [cours rassemblés en 1955]
L'anthropologie du geste, Paris, éd. Gallimard (coll. « Voies ouvertes »), 414 p.
- JOUSSE Marcel 1924
Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs (Archives de philosophie, vol. II, cahier 4), Paris, éd. Beauchesne.
- JOUVET Louis 1954
Le Comédien désincarné, éd. Flammarion, Paris, 208 p.
- JULY Joël 2017
 « En quoi la reprise est une réécriture... », in ABBRUGIATI & al. 2017, p. 85-118.
- JULY Joël (dir.) 2016
Chanson : du collectif à l'intime, Aix-en-Provence, éd. Presses Universitaires de Provence (coll. « Chants Sons »), 348 p.
- JUMILHAC Pierre Benoît (de) 1673
La science et la pratique du plain-chant, Paris, éd. Louis Biline, xiv-400 p.
- KAFKA Franz 1996 [1^{re} éd. 1924]
Un médecin de campagne et autres récits (Ein Landarzt und andere Erzählungen), trad. de l'all. : DAVID Claude), Paris, éd. Gallimard (coll. « Folio bilingue »), 272 p.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara 2006
 « World Heritage and Cultural Economics », in KARP Ivan, KRATZ Corinne A., SZWAJA Lynn & YBARRA-FRAUSTO Tomás, 2006, *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Durham - Londres, éd. Duke University Press, p. 161-202.
- KLEIN Jean-Claude 1991
La chanson à l'affiche. Histoire de la chanson française du café-concert à nos jours, Paris, éd. Du May, in-4, 167 p.
- KOWZAN Tadeusz 1992
Sémiologie du théâtre, Paris, éd. Nathan (coll. « Fac. Littérature »), 208 p.

- KRISTEVA Julia 1969
Sèméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse, Paris, éd. Le Seuil (coll. « Points Essais »).
- [LA VIÉVILLE] LE CERF DE LA VIÉVILLE Jean-Laurent 1705-1706
Comparaison de la musique italienne et de la musique française (2^e éd.), Bruxelles, éd. François Foppens.
- LA VILLEMARQUÉ Théodore Hersart 1845 [1^e éd. 1839]
Barzaz Breiz, chants populaires de la Bretagne recueillis et publiés avec une traduction française, des arguments, des notes et les mélodies originales par Th. Hersart de La Villemarqué, 2 vol., (4^e éd. « augmentée de trente-trois nouvelles ballades historiques »), Paris-Leipzig, éd. A. Franck, 400 p. [vol. 1], 492 p. [vol. 2].
- LA BORDE Jean-Benjamin (de) 1780
Essai sur la musique ancienne et moderne [vol. I], Paris, éd. Imprimerie Ph.-D. Pierres, 445 p.
- LACAN Jacques [texte établi par MILLER Jacques-Alain] 1999 [1972-1973]
Le Séminaire – Livre xx. Encore, Paris, éd. Le Seuil (coll. « Folio Essais »), 190 p.
- LACOMBE Nicole et Alain 1992
Les Chants de Bataille – la chanson patriotique de 1900 à 1918, Paris, éd. Belfond.
- LALOY Louis 1913
« Cabarets et music-halls », *Revue musicale SIM*, 3, 15/03/1913, p. 53-57.
- LAMY Bernard 1715 [1^{re} éd. 1672]
La Rhétorique ou l'art de parler. Par le R. P. Bernard Lamy, Prêtre de l'Oratoire (4^e éd.), Paris, éd. « chez Florentin Delaulne », 438 p.
- LAMY Yvon 1993
« Du monument au patrimoine. Matériaux pour l'histoire politique d'une protection », *Genèses*, n° 11, p. 50-81.
- LANDAIS Napoléon & BARRÉ L. 1853
« Nouveau traité de versification française » (p. v-LII), in *Dictionnaire des rimes françaises*, Paris, éd. Didier Libraire-éditeur, LII-304 p.
- LAUGIER Sandra 2013
« Cultures populaires, critique ordinaire. Une philosophie des genres mineurs. » in PEDLER & CHEYRONNAUD 2013, p. 125-148.
- LE BRUN Jacques 1972
La Spiritualité de Bossuet, Paris, éd. Klincksieck.

- LE GONIDEC Barbara 2009 [LE GONIDEC 2009a]
« Georges Henri Rivière (1897-1985) : la musique pour vocation », in MARCEL-DUBOIS & FALC'HUN 2009, p. 56-65.
- LE GONIDEC Barbara 2009 [LE GONIDEC 2009b]
« Le fonds d'archives et les collectes de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 », in MARCEL-DUBOIS & FALC'HUN 2009, p. 101-204.
- LE GUERN Philippe & FRITH Simon 2007
« Présentation », *Réseaux* (n° 141-142). *Sociologie des musiques populaires*, 2/2007.
- LE LOYER Pierre 1608 [1^e éd. 1586]
Discours des spectres ou visions et apparitions d'esprits (2^e éd.), Paris, éd. N. Buon, (in-4), XXII-979-xl p.
- LE VOT, Gérard 1982
« Troubadours et trouvères », in *Histoire de la musique*, vol. I, éd. Bordas.
- LEBRUN Barbara (éd.) 2012
Chanson et performance. Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone, Paris, éd. L'Harmattan (coll. « Logiques Sociales / Études culturelles »), 220 p.
- LEFF Michael C. 2011 [2003]
« Tradition et "agentivité" dans la rhétorique humaniste » (trad. COHEN-WIESENFELD Sivan) ["Tradition and Agency in Humanistic Rhetoric", in: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 36, number 2, 2003, p. 135-147], *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 6, mis en ligne 15 avril 2011 (<http://aad.revues.org/1077>) (consulté le 13/08/2018).
- LEHOUX Valérie 2019
« La chanson de belle façon », *Télérama*, n° 3636, 21-27.09.2019, p. 28-30 (et la page de couverture).
- LEIPP Émile 1967
« Mécanique et acoustique de l'appareil phonatoire », *GAM* (Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale), n° 32, déc.-1967, Paris.
- LESAGE Pierre 1975
« La pédagogie dans les écoles mutuelles au XIX^e siècle », *Revue française de pédagogie*, n° 31, Paris, éd. Institut national de recherche et de documentation pédagogique (123 p.), p. 62-70.
- LETERRIER Sophie Anne 2013
Béranger. Des chansons pour un peuple citoyen, Rennes, éd. PUR (coll. « Histoire »), 346 p.

- LEVEL Brigitte [*alias* : Anne Acoluthe] 1988
À travers deux siècles : Le Caveau, société bachique et chantante. 1726-1939, Paris, éd. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 351 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude 1982 [1^{re} éd. 1952]
Race et Histoire, Paris, éd. Gonthier.
- LEVINE Lawrence W. 1988
Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America, Londres-Cambridge (Ma.), éd. Harvard University Press [*Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. fr. Woollven Marianne & Vanhée Olivier, Paris, éd. La Découverte (coll. « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales »), 2010].
- LÉVY François 2003
Passion Édith Piaf [préface AZNAVOUR Charles], Paris, éd. Textuel.
- LIZÉ Wenceslas 2009
 « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang, in PECQUEUX & ROUEFF (dir.) 2009, p. 49-83.
- LYOTARD Jean-François 1973
Des dispositifs pulsionnels, Paris, éd. Union Générale d'Éditions (coll. « 10-18, Série "S" »), 320 p.
- MAESTRACCI Vincent (dir.) 2009
Sept chansons. Léo Ferré. Le bourdon. Le timbre, Paris, éd. Centre nationale de documentation pédagogique [CNDP], 80 p.
- MAGET Marcel 1968
 « Ethnographie européenne », in *Ethnologie générale*, Paris, éd. Gallimard (coll. « Encyclopédie de la Pléiade »).
- MAINGUENEAU Dominique 2007 [1^{re} éd. 1998]
Analyser les textes de communication, Paris, éd. Dunod.
- MAINGUENEAU Dominique 2006
 « Le dialogue comme hypergenre », in GUÉRIN 2006, p. 35-46 (38§ - biblio 12§) (<http://books.openedition.org/pur/30110>) (consulté le 03/10/2019)
- MAINGUENEAU Dominique 2002
 « Analysis of an Academic Genre », *Discourse studies* n° 4-3, august 2002, p. 319-342.

- MALRAUX André 1947
Le Musée imaginaire, Psychologie de l'Art, vol. 1, Genève, éd. Skira, 156 p.
- MANGEANT Jacques 1615
Recueil des plus belles chansons de danses de ce temps, Caen.
- MARCEL-DUBOIS Claudie & FALC'HUN François [LE GONIDEC Barbara (éd.)] 2009
[assist. : AUBOYER Jeannine]
Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée national des arts et traditions populaires, Paris : CTHS / Rennes : Dastum (coll. « La librairie des cultures ») n° 3, 446 p. + DVD
- MARCHOIS Bernard 1995
Édith Piaf, opinions publiques, Paris, éd. Éditions TF1.
- MARTIN André & WALTER Gérard 1943
Catalogue de l'histoire de la Révolution française : écrits de la période révolutionnaire, t. v : *Journaux et almanachs*, Paris, éd. de la Bibliothèque nationale (Département des imprimés), x-640 p.
- MÉNESTRIER Claude-François 1681
Des représentations en musique anciennes et modernes, Paris, éd. « chez René Guignard », 336 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice 2003 [1954-1955]
L'institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité. Le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de cours au Collège de France (1954-1955), Paris, éd. Belin.
- MERSENNE Marin (PESEL André, éd.) 1985 [1^e éd. 1634]
Questions inouyes, questions harmoniques, questions théologiques [réimpression regroupée des 1^e éd. de 1634, éd. « chez Jacques Villery » et « chez Henry Guénon »], Paris, éd. Fayard (coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française »).
- MERSENNE Marin 1963 [fac-similé de l'éd. 1636]
« Traitez des consonances, des dissonances, des genres, des modes, & de la composition » (proposition VI), in *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, (fac-similé avec Introduction de F. LESCURE).
- MESCHONNIC Henri 1982
Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse, éd. Verdier, 713 p.
- MÉTÉNIER Oscar (dessins de STEINLEIN Théophile Alexandre) 1893
Le chansonnier populaire Aristide Bruant, Paris, éd. Au Mirliton, 56 p.

- MEYER-PLANTUREUX Chantal 2006
Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux, Bruxelles, éd. Complexe.
- MILLIN DE GRANDMAISON Aubin-Louis 1790 [GRANDMAISON 1790]
Sur la liberté du théâtre, Paris, chez Lagrange.
- [MILLOT & al.] 2005
MILLOT Hélène, VINCENT-MUNNIA Nathalie, SCHAPIRA Marie-Claude, FONTANA Michèle (dir.)
La poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théories, pratiques et réception, Tusson (Charente), éd. du Lérot (coll. « Idéographies »), xxx[icono.]-768 p.
- MONDON Christine 2007
« Le mythe du peuple : de Herder aux romantiques de Heidelberg », in PAUL 2007, p. 17-27.
- MONTAIGNE Michel Eyquem (de) 1580
Les Essais, 1116 p. (<https://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/montaigne/>)
- MORIN Edgar 1994 [1^{re} éd. 1984]
Sociologie, Paris, éd. Seuil (coll. « Points Essais ») [1^{re} édition : éd. Librairie Arthème Fayard].
- MORIN Edgar 1965
« On ne connaît pas la chanson », *Communications*, 6 [Partie : « Chansons et disques »], p. 1-9. (DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1965.1064>) (repris dans MORIN 1994 [1984] : 303-304)
- MORIN Edgar 1963 [MORIN 1963a]
« Une nouvelle classe d'âge », *Le Monde* (presse quotid.), 06-07-1963, Paris.
- MORIN Edgar 1963 [MORIN 1963b]
« Le "yé-yé" », *Le Monde* (presse quotid.), 08-07-1963, Paris.
- MORRIS Desmond 1978)
Manwatching, a field guide to human behaviour, New-York, éd. Grafton Books, 320 p.
- MUSSET, Alfred (de) 1960
Œuvres complètes en prose, Paris, éd. Gallimard (coll. « La Pléiade »).
- NASIO Juan-David 1995 [1^{re} éd. 1990]
L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse, Paris, éd. Payot & Rivages, 238 p.
- NICOLE Pierre 1741 [1^e éd. 1695]
Traité de la prière, divisé en sept livres, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur, Paris, éd. J.Fr. Josse et J.B. Delespine, 1741.

- NIVERS Guillaume-Gabriel 1683
Dissertation sur le chant grégorien dédiée au roy, Paris, éd. « chez l'auteur et Christophe Ballard », XIV-216 p.
- NORA Pierre 1992 [1992a]
Les lieux de mémoire, t. III – *Les France*, vol. 1 : *Conflits et partages*, Paris, éd. Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 992 p.
- NORA Pierre (dir.) 1992 [1992b]
Les lieux de mémoire, t. III – *Les France*, vol. 2 : *Traditions*, Paris, éd. Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 992 p.
- OGIEN Albert 2016
 « Garfinkel et la naissance de l'ethnométhodologie », *Occasional Paper 34*, Paris, Institut Marcel Mauss – CEMS/EHESS-CNRS, 16 p.
- PAUL Jean-Marie (dir.) 2007
Le peuple, mythe et réalité, Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes.
- PAVIS Patrice 1996
L'analyse des spectacles, Paris, éd. Nathan (coll. « Fac. Arts du spectacle »), 320 p.
- PECQUEUX Anthony 2009
Le Rap, éd. Le Cavalier Bleu (coll. « Idées Reçues »), 128 p.)
- PECQUEUX Anthony & ROUEFF Olivier (dir.) 2009
Écologie sociale de l'oreille – Enquêtes sur l'expérience musicale, éd. EHESS, coll. En temps & lieux, Paris, 285 p.
- PECQUEUX Anthony & ROUEFF Olivier (art.) 2009
 « Introduction », in PECQUEUX & ROUEFF (dir.) 2009, p. 12-26.
- PECQUEUX Anthony 2008
 « Articuler nonchalamment la langue française dans la chanson, XIX^e - XXI^{ème} siècles : Des Diseuses au slam », conférence, Université d'automne de la chanson, Marseille, Le Hall de la Chanson / Ministère de l'Éducation Nationale.
 (<http://lehall.com/galerie/universitemarseille/?p=685>)
- PEDLER Emmanuel et CHEYRONNAUD Jacques (dir.) 2018
Revue Enquête n° 13. La forme spectacle, Paris, éd. de l'EHESS, 224 p.
- PEDLER Emmanuel & CHEYRONNAUD Jacques (dir.) 2013
Revue Enquête n° 10. Théories ordinaires., éd. de l'EHESS, 208 p.

- PEDLER Emmanuel & CHEYRONNAUD Jacques 2013 (art.)
« Avant-propos » & « Penser les théories ordinaires », in PEDLER & CHEYRONNAUD 2013, p. 7-24.
- PERRAULT Claude 1680
Essais de physique, vol. 2, Paris, éd. J.-B. Coignard (in-12).
- PETERSON Richard A. 1992
« Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 21, p. 243-258.
- PITTION Paul 1989
La musique, les musiciens et les œuvres, Paris, éd. Pierre Bordas et fils, 674 p.
- PLÖTNER-LE LAY Bärbel 2005
« Redécouverte la poésie traditionnelle », in MILLOT & al. (dir.) 2005, p. 25-66.
- POIRRIER Philippe (dir.), 2002
Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation. XIX^e et XX^e siècles, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture / La Documentation Française.
- POOLE Sara 2004
Brel and Chanson : A Critical Appreciation, Dallas, éd. University Press of America.
- POTTECHER Maurice 1899
Le théâtre du peuple, renaissance et destinée du théâtre populaire, Paris, éd. Ollendorf.
- POULENC Francis [KAYAS Lucie (éd.)] 1999 [émissions radio 1947-49]
À bâtons rompus. Écrits radiophoniques, Arles, éd. Actes Sud, 252 p.
- POULOT Dominique 1997
Musée, nation, patrimoine. 1789-1815, Paris, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 414 p.
- POUPART René 1988
Aspects de la chanson poétique. Des lectures de Georges Brassens, Guy Béart, Claude Nougaro, Jacques Brel et François Béranger, Paris/Mons, éd. Didier Erudition / Centre International de Phonétique Appliquée, 148 p.
- POURADIER Maud 2010
Musique en répertoire. Histoire, enjeux, effets de répertorialisation, Thèse de doctorat en Esthétique, Université Paris-Ouest-La Défense, 19-11-2010, 375 p.

- PROTAT Jacques 2001
« Le cabaret new-yorkais contemporain : conservatoire de la chanson populaire américaine classique », *Cercles* 3 (2001), p. 76-95.
- QUÉRÉ Louis 1999
La sociologie à l'épreuve de l'herméneutique. Essais d'épistémologie des sciences sociales, Paris, éd. L'Harmattan (coll. « Anthropologie du Monde Occidental »).
- QUÉRÉ Louis 1994a
« Introduction », in FRADIN & al. 1994
- QUÉRÉ Louis 1994b
« Sociologie et sémantique. Le langage dans l'organisation sociale de l'expérience », *Sociétés contemporaines*, n° 18-19, p. 17-41.
- [QUINTILIEN] QUINTILIANUS Marcus Fabius 1875 [ca 92]
Institution oratoire [De institutione oratoria], 12 vol., (trad. M. NISARD), Paris, éd. Firmin-Didot, 483 p.
- RABAUD Michel 2015
« Du chansonnier au chanteur-poète », in ARGOD-DUTARD, p. 71-75.
- RAGUENET François 1976 [1^e éd. 1702-1705]
Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. Défense du parallèle [réimpression], Genève, éd. Monkoff.
- RAUTENBERG Michel 2003 [RAUTENBERG 2003a]
La rupture patrimoniale, Grenoble, éd. À la croisée.
- REGEV Motti 2002
« Review of : *Performing Rites : On the Value of Popular Music* by Simon Frith », *Popular Music*, vol. 21, n° 1, jan. 2002, p. 135-138.
- REGGIO Carlo 1613 [1^{re} éd. 1612]
Orator christianus, Cologne (Coloniæ), éd. : « sumptibus B. Gualteri »
- RELIEU Marc & BROCK Franck 1995
« L'infrastructure conversationnelle de la parole publique. Analyse des réunions politiques et des interviews télédiffusées », *Politix*, vol. 8, n° 31, 3^e trimestre 1995 : *Parler en public (2). Dispositifs contemporains*. p. 77-112
(doi : <https://doi.org/10.3406/polix.1995.1919>)

- RIEGL Alois 1984 [1^{re} éd. 1903]
Le culte moderne des monuments: Son essence et sa genèse, trad. fr. WIECZOREK D. [*Der moderne Denkmalkultus : Sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne [Wien], éd. W. Braumüller], Paris, éd. Le Seuil, 145 p.
- RIVIÈRE Georges Henri 1965
 « Tout finit en France par des chansons », texte dactylographié de présentation du projet de Musée imaginaire de la chanson, Montréal, Fonds Le Hall de la chanson, 24-09-1965, 6 p. (dont un extrait sera publié dans : *Musée Chanson* 1965 : 92)
- RODRIGUES Olinde 1841
Poésies sociales des ouvriers, réunies et publiées par Olinde Rodrigues, in-8, Paris, chez Paulin, VIII-372 p.
- ROQUE Georges (dir.) 2000
Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 320 p.
- ROSOLATO Guy 1974
 « La voix [et l'opéra] : entre corps et langage », *Revue française de psychanalyse*, n° 1, janvier 1974, p. 75-94.
- ROUSSEAU Jean-Jacques [1766] 1782
Dictionnaire de musique, Londres, rééd. in ROUSSEAU Jean-Jacques, *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau*, vol. 9, Genève.
- RÜCKER Frédéric 1913
Les Origines de la conservation des monuments historiques en France, 1790-1830, Paris, éd. Jouve.
- RUDENT Catherine 2018
 « La chanson française : un genre sans identité musicale », état au 27 mai 2018 (<halshs-01800624>) [document de travail non encore publié au 2 août 2018].
- RUDENT Catherine 2016
 « Voix de chansons : styles, personnages, singularités », conférence, in RAYNAL Hortense, Séminaire d'élève *Chanson Voix et Poésie*, à l'ENS Département Littérature et Langages, 21-12-2016 (archive sonore : <http://www.savoirs.ens.fr/expose.php?id=2922>, consultée le 21/95/2018)
- RUDENT Catherine 2015
 « Édith Piaf : une voix unique ? », *Archives ouvertes*, 6 p. (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01122838>)

- SACKS Harvey., SCHEGLOFF Emmanuel. A. & JEFFERSON Gail 1974
«A Simplest Systematics for the Organization of Turn Taking for Conversation», *Language* 50: 4, p. 696-735.
- [STE-BEUVE 1881 [1832]]
SAINTE-BEUVE Charles-Augustin 1881 [écrit 1832, éd. ant. : 1846]
« Béranger 1832 », in *Portraits contemporains*, vol. 1, Paris, éd. Calmann Lévy (ancienne maison Michel Lévy frères) [éd. ant. : chez Didier Libraire éditeur], 525 p., p. 83-118.
- SALAZAR Philippe-Joseph 1995
Le culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé, Paris, éd. Honoré Champion, 402 p.
- SANDT Maximilian (van der) [SANDÆUS] 1627
Theologia mystica. Seu contemplatio diuina religiosorum a calumniis uindicata, Mayence (Maguntiaë), éd. : impensis J. Th. Schönwetteri.
- SARRAZAC Jean-Pierre 2002
La Parabole ou l'Enfance du Théâtre, Paris, éd. Circé (coll. « Penser le théâtre »), 272 p.
- [SAUVIGNY 1790] : cf. BILLARDON DE SAUVIGNY Louis-Edme
- SAVTCHENKO Mikhail 2015
Les textes de chansons : entre le langage et la musique (sur l'exemple de la chanson d'auteur des années 1950-1980), [thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de Gérard Dessons, soutenue le 14-12-2015], Université Paris 8 [École doctorale « Pratiques et théories du sens »].
- SCHAEFFER Jean-Marie 2000
« Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », in ROQUE 2000, p. 255-271.
- SCHAEFFER Jean-Marie 1989
Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, éd. Le Seuil.
- SCHAPIRA Marie-Claude 2005
« Les anthologies : Poésies sociales des ouvriers et Les poètes du peuple au XIX^e siècle », in MILLOT 2005, p. 133-138.
- SCHEGLOFF Emmanuel A. 1968
« Sequencing in conversational openings », *American Anthropologist* 70, p. 1075-1095.
- SCHEGLOFF Emmanuel A. 1991
« Reflections on Talk and Social Structure », in BODEN D. and ZIMMERMAN D. (éd.), *Talk and Social Structure*, Cambridge, Polity Press, p. 44-70.

- SCOTT Robert 1975
« A Synoptic View of Systems of Western Rhetoric », *Quarterly Journal of Speech* n° 61, p. 47-440.
- SHAKESPEARE William 1623 [1599]
Julius Cæsar [1^{res} représentations : 1599, 1^{re} publication connue : 1623].
- SONNET Martin 1662
Cæremoniale Parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, Paris [Lutetiæ Parisiorum], éd. S. Cramoisy et N. Clopelau, XLVIII-666 p.
- SONNET Martin 1658
Cérémonial de l'Église pour les personnes laïques, imprimé par le commandement de M. les vicaires généraux de Mgr. Le cardinal de Retz, archevêque de Paris, par Martin Sonnet, prêtre et chapelain de l'Église de Paris, Paris, éd. Targa.
- SPYROPOULOU LECLANCHE Maria 1998
Le refrain dans la chanson française. De Bruant à Renaud, Limoges, éd. PULIM, 330 p. (ouvrage tiré de la Th. de doct. en Sciences du langage soutenue 06/03/1993 : *Le Refrain dans la chanson française au xx^e siècle. Formes et fonctions*).
- SURMONT Jean Nicolas (de) 2010
Chanson : Son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française. Étude lexicale, historique et théorique, Berlin/New York, éd. Walter De Gruyter (coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie »), 248 p.
- STOEV Galin [« avec » CARLSON Sacha] 2016
« Sur Molière et Tartuffe », *Programme de Tartuffe de Molière, Salle Richelieu*, du 21-03-2016 au 19-06-2016, 17 p.
- TAGG Philip 2006
« Analysing popular music: Theory, method and practice », in MIDDLETON Richard (dir.), *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, New York/London: Routledge, p. 71-103.
- TEILLET Philippe 2006
« Le "secteur" des musiques actuelles : de l'innovation à la normalisation... et retour ? » (communication pour la Journée d'étude du master Direction d'équipements et de projets dans le secteur des musiques actuelles), Université d'Angers, 10-10-2006 (<http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/innovationanormalisation.pdf>)
- TEILLET Philippe 2002
« Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" », in POIRRIER 2002, p. 155-180.

- THIESSE Anne-Marie 2018
« Nations : une passion européenne », in CHARLE & ROCHE 2018, p. 1629-1632 (chap. « L'Europe des discordances depuis la fin du XVIII^e siècle »).
- TIERSOT Julien & BOUCHOR Maurice 1891
Chants populaires pour les Écoles, Paris, éd. Librairie Hachette.
- TIERSOT Julien 1908
Les Fêtes et les chants de la Révolution française, Paris, éd. Hachette & Cie, xxxviii+325 p.
- TORNATORE Jean-Louis 2010 [2010a]
Dans le temps. Pour une socio-anthropologie politique du passé-présent : patrimoine, mémoire, culture, etc., Thèse HDR en Anthropologie sociale et ethnologie, EHESS, 203 p.
- TORNATORE Jean-Louis 2010 [2010b]
« L'esprit de patrimoine », *Terrain*, n° 55 (« Transmettre »), sept. 2010, p. 106-127.
- TRONSON Louis 1770 [1^e éd. 1690]
Examens particuliers sur divers sujets propres aux ecclésiastiques et à toutes les personnes qui veulent s'avancer dans la perfection, Lyon, éd. Pierre Bruyset-Ponthus.
- UNDERBERG Natalie 2001
« Sor Juana's Villancicos : Context, Gender, and Genre », *Western Folklore*, Vol. 60, No. 4 (Autumn 2001), éd. Western States Folklore Society, p. 297-316.
- VALADE Valérie (coord. & rédac.) 2015
Théâtre Ouvert Archives, Paris, (<http://www.theatre-ouvert-archives.com/archives-globales/activit%C3%A9s-depuis-1971>) (page consultée le 20/09/2018).
- VERHEGGEN Jean-Pierre 2011
Poète bin qu'oui, poète bin qu'non ?, Paris, éd. Gallimard (coll. « Hors-série Littérature »), 132 p.
- VELKOVSKA Julia & ZOUINAR Moustafa 2013
« Jugements et émotions dans les interactions institutionnelles », *ethnographiques.org*, n° 25 - décembre 2012. *Filmer le travail : chercher, montrer, démontrer* [en ligne]. (<https://www.ethnographiques.org/2012/Velkovska-Zouinar> - consulté le 20.04.2019).
- VERNILLAT France & CHARPENTREAU Jacques 1968
Dictionnaire de la chanson française, Paris, ed. Larousse (coll. « Les Dictionnaires de l'homme du 20^e siècle »), 255 p.
- VIAN Boris 1996 [1^{re} éd. 1958]
En avant la zizique... et par ici les gros sous (revu & corr. par PESTUREAU Gilbert), Paris, éd. Fayard (coll. Le Livre de Poche) [1^e éd. : Paris, éd. Le Livre contemporain], 190 p.

- VINAVER Michel (dir.) 1993
Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre, Arles, éd. Actes Sud (coll. « Répliques »), 932 p.
- WARNKE Martin 1989
L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme à Paris (in-8), 363 p.
- WEBER Max 1998 [écrit : 1921]
Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique (Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, Tübingen, éd. Mohr, 1922, trad. de l'all. & présenté : PEDLER Emmanuel & MOLINO Jean), Paris, éd. Métailié, 236 p.
- ZOLA Émile 1877
L'Assommoir, Paris, éd. G. Charpentier, 569 p.
- ZUMTHOR Paul 1983
Introduction à la poésie orale, Paris, éd. Le Seuil (coll. « Poétique »).
- ZUMTHOR Paul 1987
La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale, Paris, éd. du Seuil (coll. « Poétique »), 350 p.

Usuels (dictionnaires et encyclopédies)

- BLOCH Oscar & WARTBURG Walther 1975 [6^e éd.]
Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, PUF.
- CHARLE Christophe & ROCHE Daniel (dir.) 2018
L'Europe – Encyclopédie historique, Arles, éd. Actes Sud, 3000 p.
- CORVIN Michel 2008
Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, Paris, éd. Bordas, 1583 p.
- [Enc. Univ.] 1985 [rééd.]
Encyclopédie Universalis
(18 volumes), Paris, éd. *Encyclopædia Universalis*.
- [Enc. Univ.] 1990 [rééd.]
Encyclopédie Universalis
(18 volumes), Paris, éd. *Encyclopædia Universalis*.
- ERNOUT Alfred & MEILLET Alfred 2001 [1^{ère} éd. 1932]
Dictionnaire étymologique de la Langue latine. Histoire des mots [4^e éd. augm. D'additions et corrections d'ANDRÉ Jacques], Paris, éd. Klincksieck, 834 p.
- FURETIÈRE Antoine 1690
Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts, recueilli & compilé par feu Messire Antoine Furetière, 3 vol., éd. « Chez Arnout & Reinier Leers » (pas de pagination)
- GAFFIOT Félix 1934
Dictionnaire Latin-Français, Paris, éd. Hachette.
- HONEGGER Marc (dir.) et al. 1976
Dictionnaire de la musique – Science de la Musique – Formes, Technique, Instrument, K, vol. A-Paris, éd. Bordas, xv-544 p.
- LITTRÉ Émile 1873-1874
Dictionnaire de la langue française (4 vol.), Paris, éd. Hachette.
- ONG Walter J. 2014
Oralité et écriture. La technologie de la parole [trad. de l'anglais US : Hiessler Hélène], Paris, éd. Les Belles Lettres (coll. « Graphê »), 240 p.
- PAVIS Patrice 2019 [2^e éd. : 1996]
Dictionnaire du théâtre, 4^e éd. augm. [2^e éd. : éd. Dunod], Paris, éd. Armand Colin, 704 p.

ROBERT Paul, REY-DEBOVE Josette & REY Alain (dir.) 2012 [1^{re} éd. 1967]
Le Petit Robert – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, éd.
Le Robert, 2838 p.

Archives vidéo accessibles en ligne

[CLAIR [film] 1930]

CLAIR René (réal.)

1930

Sous les toits de Paris, France-Allemagne, prod. : Société des Films Sonore Tobis (92 min) (Société des Films Sonore Tobis (92 min) (consulté en ligne le 07/10/2019 : https://www.youtube.com/watch?v=Hzq7N9_lrt4).

[DENISOT [TV] 1977]

1977

« C'est loin déjà : Mireille », émission *Restez donc avec nous le samedi*, 02/04/1977, Prod. TF1, réal. Jean Hennin, prés. Michel Denisot, invitée : Mireille [Hartuch], Archive INA (8'11") (<https://www.ina.fr/video/CPA7705205303/c-est-loin-deja-mireille-video.html>) (consultée le 24/08/2019)

[DUMARAIS [docu.] 2008]

DUMARAIS Sandrine (réal.)

2008

Brel, Brassens, Ferré : trois hommes sur la photo, documentaire (durée 52 :07) [« d'après les photographies de Jean-Pierre Leloir et l'entretien mené par François-René Cristiani], prod : Comic Strop Prod./France 3 Sud/Dragons Film Prod./Ina/RTBF, distrib. : Universal.

[GUY [phonoscène] 1905]

GUY Alice (réal.)

1905

Félix Mayol, Questions indiscretes (Félix Mayol Performs "*Indiscreet Questions*"), phonoscène montrant MAYOL Félix chantant Questions indiscretes (P : TRÉBITSCH Alexandre & de NOLA Georges / M : MAQUIS Gaston, Paris, éd. À la chanson moderne, 1905), Paris, Prod. : Gaumont (Archives Pathé-Gaumont : https://www.youtube.com/watch?v=bEooMI_r-s) (consultée le 05/10/2019).

[HUREAU & HUSSENET [conf.] 2011]

HUREAU Serge & HUSSENET Olivier [piano & arrang. LEHN Cyrille] 2011

Jacques Dutronc : Et moi, et moi, et moi, conférence chantée, in *Chez les Yéyé* [série de 3 conférences], 01/10/2011 (durée : 01:20:04), prod. : Le Hall de la chanson & la BnF, collection « Les samedis des savoirs », mise en ligne 17/01/2018 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1321004d/f1>).

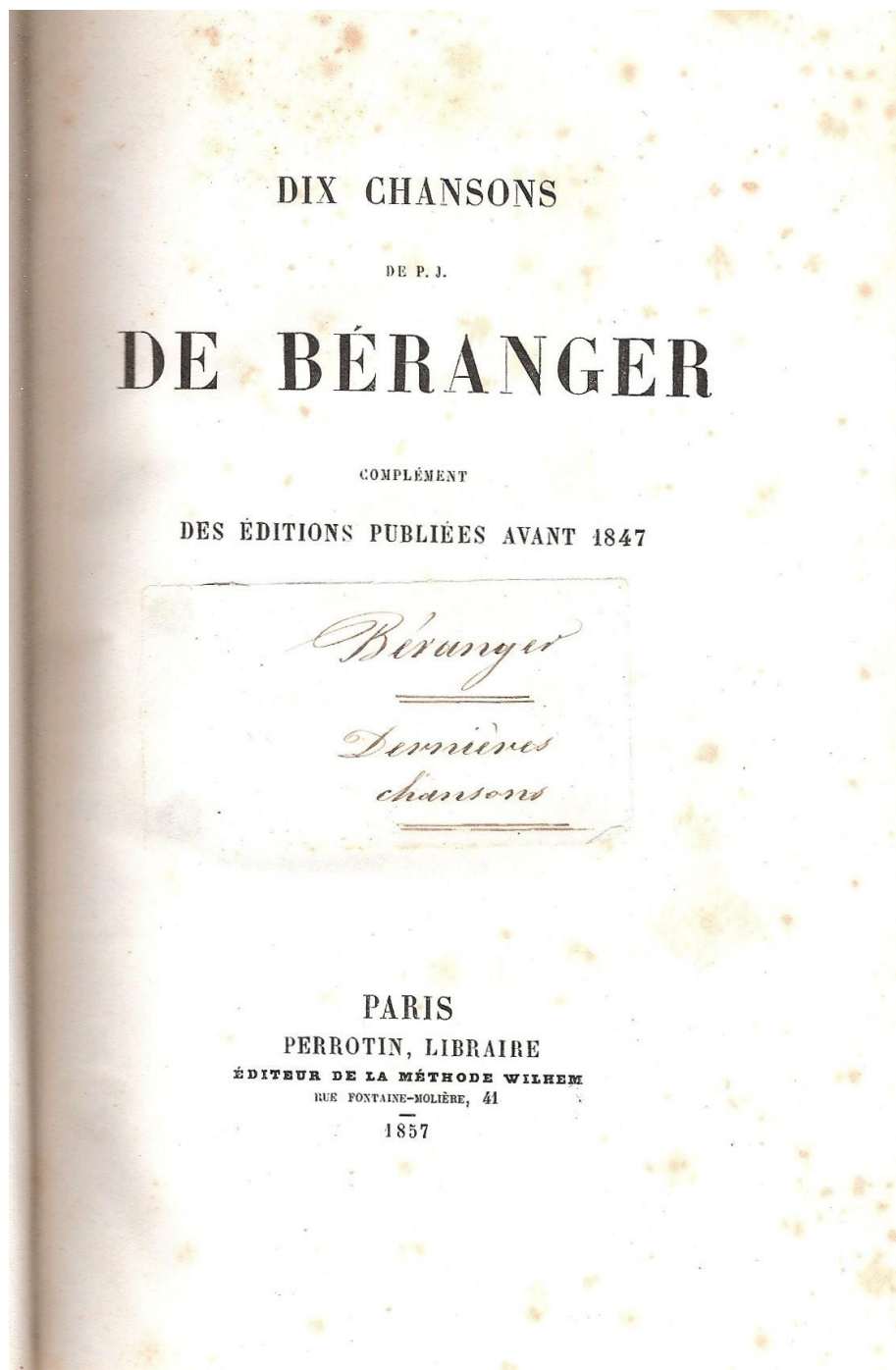
[MIREILLE [Radio] 1956]

1956

Cherchons ensemble, ou le petit conservatoire de la chanson, 12/02/1956, Prod. France IV, Prod. Georges Godebert, Dir. & prés. Mireille Hartuch, Archive INA (26'31") (<https://www.ina.fr/audio/PHD88026473/le-petit-conservatoire-de-la-chanson-du-12-fevrier-1956-audio.html>) (consultée le 24/08/2019)

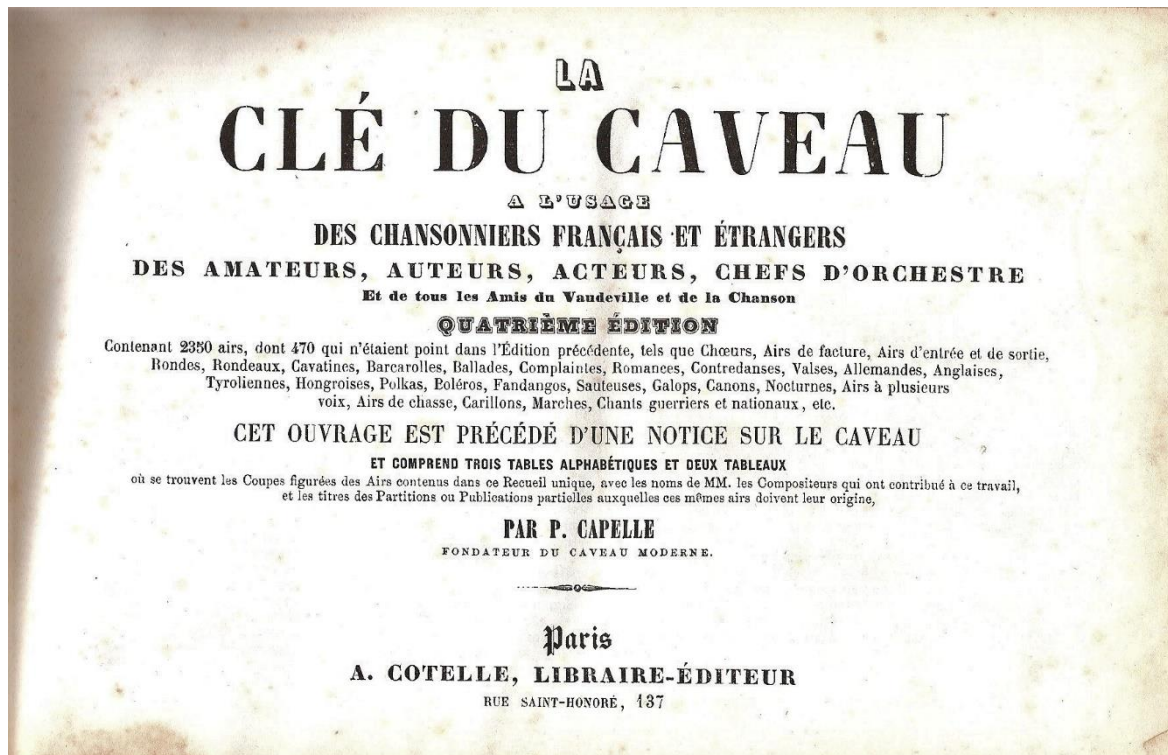
Annexes

Annexe 1 – BÉRANGER Pierre-Jean (de), 1857, *Dix chansons de Béranger. Complément des éditions publiées avant 1847* [posthume], Paris, éd. Perrotin : Page de titre.



Annexe 2 – CAPELLE Pierre 1872 [1^{re} éd. 1811], *La Clé du Caveau* [...] (4^e éd.)

Annexe 2-a. – Page de titre.



Annexe 2-b. – Première page de la « Table alphabétique des airs [...] ».

TABLE ALPHABÉTIQUE
DES AIRS CONTENUS DANS CE RECUEIL
ET QUI SONT INDICUÉS PAR LE PREMIER VERS DE LA CHANSON OU DU COUPLET QUI LEUR A DONNÉ LIEU.

A	
A boire! à boire! à boire!	N ^o 4
A boire je passe ma vie, ou air du cabaret.	735
Abbé délicat et galant (roy. je crois encore au sort flatteur).	
A ça v'la donc qu'est biélé (roy. repose dans ton galetas).	
Accompagné de plusieurs autres (roy. le premier du mois de janvier).	
Accours dans ma nacelle.	2054
A ce récit subitement (roy. c'était Renaud de Montauban).	
A cet arrêt devions-nous nous attendre? (roy. pourquoi vouloir qu'une personne chante)?	
A confesse m'en suis allé (roy. air du Curé de Pomponne).	
A côté d'un grand mêlése (roy. vive une femme de tête).	
A coups de pieds, à coups de poings (roy. sur l'port avec Manon z'un jour).	
Accourez, pour vous divertir (roy. que j'aime mon cher Arlequin).	
Adieu donc, cher la Tulipe.	4014
Adieu donc, dame Françoisse.	7
Adieu, douce pensée.	4782
Adieu, je vous fais, bois charmant.	8
Adieu, mes chères pénitentes (roy. vaudeville des Visitandines).	
Adieu, mon beau navire.	2038
Adieu, paniers, vendanges sont faites (roy. air du vaudeville des Vendanges de Surbène).	
Adieu, Paris, sans regret je te quitte.	2147
Adieu, plaisirs d'amour.	949
Adieu, rive chérie.	4852
Adieu, vieux amis de la gloire.	2007
Adieu, vous que j'ai tant chérie.	2289
A dix-sept ans la pauvre Coralie.	2
A douce et gentille fillette, ou épouse tendrement chérie.	4167
Age d'Astrée, 6 temps heureux, ou air de la romance de Florian.	703
Agnès la belle.	1335
Agnès la jouvencelle.	2037
À Guéret près Mont-Luçon (roy. air du branle limousin).	
Ah! ah! ah! ah! ah! comment faire, hélas! (roy. ci-après).	
Ah! ah! ah! ah! ah! ne me parlez pas.	4126
Ah! ah! ah! faut-il que l'amour (roy. ci-après).	
Ah! ah! ah! v'la tous nos bouquets.	40
Ah! ah! ce n'est pas cela (roy. Ah! Madelon, qu'avez-vous donc?).	
Ah! ah! quel dommage!	929
Ah! ah! qu'elle est bien (roy. à moi, charmant Anacédon).	
Ah! ça ira.	947
Ah! c'cadet-là queu pif qu'il a.	1463
Ah! cessez, cessez, mon père (roy. n'allez point au bois seulette).	
Ah! c'est la femme (roy. il m'en faut une).	
Ah! c'est joli (roy. toujours à ma pensée).	
Ah! chien, ah! chien (roy. étant femme de chambre à Paris).	
Ah! combien qu'il m'intéresse.	473
Ah! comme on trompe dans ce monde (roy. air du vaudeville de la Per-ruque blonde).	

1

Annexe 2-c. – Première page des airs notés.

LA CLÉ DU CAVEAU .

The image shows a page of musical notation for a collection of six pieces. The pieces are arranged in two columns. Each piece is numbered and includes a tempo marking. The notation is in standard musical staff format with treble clefs and various time signatures.

- Nº 1.** Allegro. 8/8 time signature. 4 measures.
- Nº 2.** Andante. 3/4 time signature. 4 measures.
- Nº 3.** Allegretto. 2/4 time signature. 3 measures.
- Nº 4.** Allegretto. 2/4 time signature. 5 measures.
- Nº 5.** Allegro. 3/8 time signature. Includes a 'chant' section and a 'rit' (ritardando) section. 4 measures.
- Nº 6.** Andante. 2/4 time signature. 5 measures.

Annexe 3 – LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE « L'ART À L'ÉCOLE » (dir.), 1955, *Anthologie du Chant Scolaire et Post-scolaire*, 1^{re} Série, 3^e Fascicule : « Région de la Loire », Paris, éd. Au Ménestrel-Heugel

Annexe 3-a. – Couverture.



Annexe 3-b. – Page 1 : La Danseuse noyée.

ANTHOLOGIE DU CHANT SCOLAIRE
ET POST-SCOLAIRE
1^{ère} Série

1

CHANSONS POPULAIRES
des
Provinces de France

3^e Fascicule
(Région de la Loire)
Maine, Anjou, Touraine,
Orléanais, Nivernais, Berry

1
LA DANSEUSE NOYÉE

Modéré



Sus l'pont du Nord un bal y est don-né, Sus l'pont du
Nord un bal y est don-né. Hé-lèn' de-mande à
sa mère à y al-ler, Hé-lèn' de-mande à sa mère à y al-ler.

2

— Non, non, ma fill', vous n'irez pas danser! (*bis*)
Monte à sa chambre et se mit à pleurer (*bis*)

3

Son frère dit: "Qu'avez-vous à pleurer?" (*bis*)
— Maman n'veut pas que j'aïlle au bal danser. (*bis*)

4

Son frèr' l'emmène en un bateau doré. (*bis*)
Après trois tours tous deux se sont noyés. (*bis*)

5

Les cloch's du Nord se mirent à sonner. (*bis*)
Sa mèr' demand' pour qui ell's ont sonné. (*bis*)

6

— Pour votre fille et votre fils ainé. (*bis*)
Voilà le sort des enfants obstinés. (*bis*)

Droits d'exécution réservés pour tous pays
AU MÉNESTREL 2^{bis} rue Vivienne,

Copyright by HEUGEL 1926
HEUGEL Editeur, Paris.

Annexe 4 – RIVIÈRE Georges Henri, 1965, « Tout finit en France par des chansons » [texte de présentation du projet de Musée imaginaire de la chanson], Montréal, Fonds Le Hall de la chanson, 24-09-1965, 6 p.

(Page 1)

Tout finit en France par des chansons. Mieux, les chansons y accompagnent tout, y expriment tout. De la religion à l'amour, de la politique à la morale, de la grande histoire au fait-divers. Sous leur forme de chansons orales, de tous temps. Sous leur forme de chansons écrites, dès longtemps. Sous leur forme de chansons audio-visuelles, de nos jours. Expliquons-nous.

Transmises exclusivement de bouche en bouche, les premières sont les seules chansons des sociétés sans écriture. Les auteurs en sont le plus souvent inconnus, chacun peut les remanier à sa guise, il leur arrive de se maintenir au travers des siècles, et de périr soudain.

Les chansons orales florissaient dans la société française traditionnelle. Moins dans les villes, sous la pression des chansons écrites. Parmi les communautés villageoises surtout, où elles étaient étroitement liées aux circonstances de la vie sociale.

Marquant les âges de l'homme, telles les chansons de conscrits et de mariage. Liées aux moments de l'année, telles les Noël, les chansons du Carnaval et de la quête des oeufs. Rythmant les gestes de travaux de force en équipe, telles les chansons de pressoir. Sommet culturel des communautés villageoises dans leur ~~entier~~ ^{globalité}, avec les rondes chantées.

Nos chansons écrites émergent dans les recueils manuscrits au Moyen Age, particulièrement riche en chansons de type pastoral, tels les dialogues du berger et de la bergère, et les Noël.

(Page 2)

Par la suite, l'imprimerie introduite en France, elles sont diffusées en grand nombre sur feuilles volantes, illustrées ou non de bois gravés. Placardées sur les murs des villes, durant les périodes de tension politique : troubles de la Ligue, Fronde, Révolution, mouvements sociaux. Chantées au coin des rues, avec leurs plaintes, par les vendeurs de "canards". Chantées sur les tréteaux des foires, ou du haut des castelets de marionnettes, par Arlequin et Polichinelle. Chantées par de joyeuses compagnies de buveurs et de poètes, dans les cabarets. Chantées par les compagnons des Devoirs, dans les ateliers et les cayennes, et sur les chemins du Tour de France. Distribuées jusque dans les villages par les colporteurs, reprises par les paysans au long des veillées d'hiver.

Si les noms d'auteurs paraissent de plus en plus, l'anonymat prédomine encore jusqu'au XIX^e siècle. Les "Clefs du Caveau" en disent long à cet égard durant la première moitié du XIX^e siècle : épais recueils indexant selon leurs paroles changeantes des airs passe-partout, ~~autrement dit~~ les "timbres" des chansons.

La chanson écrite avait pris avec l'imprimé son premier grand tournant. Son second est en relation avec les grandes transformations sociales, à partir de la monarchie de juillet, liées à notre première révolution industrielle. Libérée des privilèges et des conflits corporatifs de l'Ancien régime, les théâtres se sont multipliés entre temps, ils acquièrent à présent cette branche à dominante chansonnière que constituent les cafés-concerts, puis les music-halls. On consomme, on va et vient encore dans les premiers, le public a ses places assignées et permanentes dans les seconds. Aux vedettes sans cesse réincarnées du genre Arlequin succèdent les grandes vedettes historiques de la chanson, idoles d'adultes précédant nos idoles des jeunes. leurs portraits apparaissent en nombre, associés aux noms des auteurs des paroles et des musiques, et à ceux des éditeurs, sur les couvertures allégoriques des chansons de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du nôtre. Les tirages de ces chansons deviennent massifs, leurs couplets se truffent de monologues, ils se complètent d'accompagnements pianistiques.

.../...

(Page 3)

La troisième République voit le grand essor des chansons de cabaret du genre Chat-Noir : public à dominante bourgeoise, répertoire essentiellement satyrique.

De façon générale, de ce deuxième tournant à la fin de la première guerre mondiale, un certain recul s'esquisse de la chanson de participation, au bénéfice de la chanson d'audition. Comme si un rideau invisible suppléait le vrai rideau, une fois tombé celui-ci, entre spectateurs confortablement assis, et interprète campé au delà de la rampe dans un décor conventionnel. Quels que soient les applaudissements, les reprises en chœur, les chahuts. Au fil de numéros orchestrés, programmés, minutés.

Or des conditions nouvelles se manifestent durant le premier tiers de notre siècle, qui bouleversent l'évolution de la chanson écrite et en amorcent le déclin : son troisième grand tournant.

Le phonographe d'abord, livrant à domicile la chanson, interprétée au mieux une fois pour toutes, sous la forme de rouleaux puis de disques.

Mais surtout, soudaine et fertilisante lame de fond, l'arrivée en Europe du jazz afro-américain. Si la chanson reste écrite, elle est désormais interprétée comme elle n'est pas écrite, elle le fait selon un style oral, qui ramène en un sens à la chanson orale des origines, non sans évoquer curieusement par ces mêmes traits la naissante musique classique et ses traditions de jeu. A l'image des rondes, elle redevient chanson à danser, elle le fait avec une frénésie de rythme, une tendance à l'extase évoquant les danses tribales. Un retour en force, somme toute, à la chanson de participation. Du même coup un néo-folklore.

Viennent la radio et la télévision, vient aussi l'émancipation socio-culturelle des jeunes. Et c'est, déjà conditionnée par les industries de l'édition, du spectacle et du disque, diffusée

.../...

(Page 4)

par les électrophones et les scopitones, portée par les ondes, recaptée par les magnétophones, reprise par la voix, l'accordéon, la guitare d'un nombre toujours plus grand d'afficionados, dansée comme jamais, consacrée finalement par cette Comédie française sui generis qu'est devenu l'Olympia de Bruno Coquatrix, c'est, dis-je, cette chanson de la deuxième ère industrielle, notre chanson audio-visuelle du début de ces lignes.

Parcourant de tels circuits, véhiculée par tant de firmes, contrôlée par tant de groupes d'intérêts, chargée de tant d'investissements, sujette à de tels systèmes de copyrights et de royalties, la chanson audio-visuelle, pourtant, s'avère aussi jaillissante, aussi fraîche, aussi quotidienne, aussi humaine que l'avait été la chanson des origines. Nous y voyons deux grandes raisons.

D'abord cette condition même d'une création collective, assurément l'un des traits de la civilisation machiniste. A l'exemple des grands films. A cette différence toutefois que, solistes, les vedettes de la chanson mènent davantage encore le jeu, et que, à l'instar des trouvères de jadis, elles créent le plus souvent leur propre répertoire.

Mais surtout, en un monde de mécanique, de spécialisation, de série, de prospective, cette compensation et ce défolement qu'elle apporte, cette pulsation organique qu'elle fait éprouver à l'homme de la société industrielle. Pendant à sa recherche de la nature sauvage. Excuse aux fracas, aux bagarres, à la fureur de détruire qui peuvent marquer certains auditoires, certains bals des jeunes.

Le résultat, quel qu'il en soit, est un apport culturel de haute valeur. Nationale dans son contexte international, créatrice, dans sa constante variabilité, de styles musicaux et oraux, d'un Sprichtgesang, de techniques du corps, la chanson française contemporaine est la forme la plus élevée, dans notre pays, de l'art populaire de notre temps.

.../...

(Page 5)

Nous avons parlé de trois formes de la chanson, nous ne prétendons pas qu'elles se soient succédées selon une chronologie rigoureuse, le développement en est complexe, les phases s'en interpénètrent et se recouvrent.

Chanson orale et chanson écrite se sont le plus souvent appuyées l'une sur l'autre, sitôt née la seconde. Les courants respectifs de la chanson savante et de la chanson populaire ne se sont jamais vraiment ignorés. Et, en cette ère de chansons audio-visuelles, les magnétophones de nos ethnologues enregistrent toujours, au travers de régions françaises qui ne sont pas nécessairement "sous développées", des chansons purement orales, des rondes purement chantées. C'est toutefois un recul de la chanson écrite qui se manifeste de nos jours. Aspect particulier d'une évolution générale. La civilisation de l'écrit décline, on s'engage dans une civilisation de l'image, mieux de l'image sonore.

Le Musée des arts et traditions populaires approuve avec chaleur, généreuse autant que lumineuse, la dernière initiative de Louis Merlin. Au terme d'une campagne subtilement conduite sur l'idée d'un Musée imaginaire de la chanson, il fait créer par les soins d'Europe n° 1, sous les auspices de son Président M. Sylvain Floirat, mettant l'accent sur les aspects français et contemporains, en union avec le Musée des arts et traditions populaires, un vrai musée de la chanson.

Louis Merlin, une fois de plus, témoigne de ce flair folklorique exceptionnel dont se ressent la brillante gestion de son poste. Si son nouvel enfant prospère comme tout l'annonce,

.../...

(Page 6)

notre ami livrera aux générations prochaines, née de circonstances qui ne sont frivoles qu'en apparence, au grand bénéfice de l'ethnologie de la nation, cette chose très sérieuse : un portrait de la France d'aujourd'hui, dessiné par la chanson.

Georges Henri Rivière

Montréal, 24 septembre 1965

Annexe 5 – Entretien avec Serge Hureau, chanteur, directeur du Hall de la chanson, metteur en scène de spectacles de chansons et professeur/formateur (Paris, 23 août 2019)

1°) Dans l’histoire de la fondation du Hall de la chanson, qu’est-ce qui vous a détourné de la conception d’un musée ?

Serge Hureau (S.H.) : En 1987, le ministère de la Culture, à travers les services de sa Direction de la musique, qui m’avait repéré en tant que metteur en scène de spectacles qui intégraient toujours des chansons relevant du patrimoine et en tant que responsable de formation des coopérants internationaux, m’a confié une étude de préconisations d’un équipement de valorisation du patrimoine de la chanson. Cette demande survenait après que le premier ministre de Jack Lang avait ouvert de nombreuses initiatives, tant à partir de ses services que de son cabinet. Pour la première fois en particulier des mesures avaient été prises en faveur des musiques amplifiées : création de deux « centres de la chanson » à Bourges et Nanterre, qui devaient disparaître faute de soutien suivi ; fondation surtout d’un Fonds de soutien aux variétés, qui proposait une manière de soutien financier à des producteurs privés à partir d’une taxe parafiscale sur les entrées au spectacle de musique de Variétés, de Jazz et de Rock, le lancement bientôt d’un programme soutenu d’équipements adaptés aux concerts de musique amplifiées, création du premier Zénith à la Villette et bientôt d’un programme Zénith appliqué au territoire national, subventions au Printemps de Bourges et aux Francofolies de La Rochelle aux côtés des collectivités locales, création du Centre d’information du Rock, lancement du Studio des Variétés, école supérieure qui abandonnerait progressivement cette dimension pour devenir centre de formations ponctuelles. Les Victoires de la musique et leur diffusion télévisée sont également instituées.

La plupart de ces initiatives voyaient leurs soutiens partagés entre les sociétés civiles du type : Sacem, sociétés de producteurs phonographiques ou de gestion des droits des interprètes, et recevaient peu de soutien public comparativement à celui apporté aux disciplines plus légitimées du théâtre ou des musiques savantes. Seuls la fondation et le soutien de l’Orchestre national de Jazz échappait à la règle.

L’ère était au soutien public/privé, aux industries musicales et à l’ingénierie culturelle, la chanson et les musiques populaires considérées exclusivement dans leurs dimensions de création actuelles et de musiques amplifiées.

En cette année 1987, la Grande Halle de la Villette produit une grande exposition qui fera date : *Cités-Cinés*. La BPI [Bibliothèque publique d’Infomation] du Centre Pompidou déploie sa technicité d’informatique documentaire, l’INA et la Bibliothèque nationale de même. Le

Centre de musique baroque va se voir créé. L'ère semble portée sur le patrimoine et la mémoire.

Après les années fastes du premier ministère Lang et de la direction de la musique de Maurice Fleuret, les services de la Direction de la musique de Marc Bleuze sous le ministère de François Léotard gèrent le suivi de l'héritage Lang, et peut-être en mal d'initiatives nouvelles, sont attentifs à des domaines non investis encore.

Les services du ministère et de la Direction de la musique, ainsi que le cabinet du ministre sont alors interpellés par différents chanteurs et chanteuses, leurs héritiers parfois et quelques associations militantes, sur le peu d'égard fait à la « chanson à texte » et à son patrimoine.

En 1987 en tous cas, la fille de Jacques Brel fait la demande de voir naître à Paris un musée consacré à son père, 10 ans bientôt après sa disparition. L'immédiate réaction des services de la direction de la musique constitués des mêmes personnels que durant le précédent ministère (inspecteur et chef de bureau) est de recevoir Mme France Brel et l'informer de leur souhait d'ouvrir la question du traitement du patrimoine plus largement à celui laissé par d'autres artistes. Ainsi l'invitent-ils à un rassemblement de nombreuses personnalités de tous styles de la chanson et des musiques traditionnelles qui les avaient sollicités ces dernières années. La dominante chanson dite à texte y est fortement représentée. Ces petits États-généraux du patrimoine de la chanson convoquent des institutions publiques comme la Bibliothèque nationale, Radio-France et le Musée national des arts et traditions populaires, dont les représentants ne manquent pas de rappeler l'initiative en 1963 de Louis Merlin fondateur-directeur d'Europe numéro 1 des années 60, et Georges Henri Rivière, sensibilisé au thème du music-hall depuis de nombreuses années par sa famille : son oncle Henri Rivière ayant été un des illustrateur-dessinateur du Chat Noir, son intérêt dès 1925 pour Joséphine Baker et le jazz, sont autant de signes de son goût pour la chanson, tendance partagé par nombre d'esthètes de son époque, de Jean Cocteau à Jean Renoir...

Au même moment, le 20 juin 1963, l'émission vedette de la station privée Europe 1, *Salut les copains*, consacrée à la jeunesse pour la première fois de toute l'histoire de la radio française, organise après un appel sur les ondes, un grand concert des vedettes françaises influencées par le rock anglo-saxon naissant. Cette soirée sera annonciatrice d'une nouvelle manière d'appréhender par le public les musiques populaires. Edgar Morin, à la suite de cet événement créera l'expression « yéyé » pour décrire le phénomène d'une musique plus portée sur le son que sur le sens. L'inspiré Georges Henri Rivière y verra par l'implication du corps des spectateurs participant par la danse au concert, le retour aux rondes villageoises séculaires dans ce concert en plein air place de la Nation à Paris.

Cette initiative rassemblant Merlin et Rivière était celle de lancer pour un Musée de la chanson à travers Europe numéro 1, un appel à de nombreux dons d'objets, de partitions, d'affiches fournis par le public ainsi qu'à une somme collectée à travers des spectacles donnés dans plusieurs capitales du monde sous le nom de *MusicoRama*.

Ce musée n'a pas vu le jour, mais une exposition des objets provenant de l'appel à dons avait donné lieu à la confection d'un catalogue dans lequel on peut lire un texte de Georges Henri Rivière faisant référence aux phénomènes yé-yé et au retour de la pratique de la danse sur la voie publique. Cela fait référence à la nuit de la nation du 20 juin 63 qui avait causé une véritable réaction dans la presse qui avait fait montre d'une grande hostilité vis-à-vis de la jeunesse et des formes de musique venant des États-Unis, le rock, en l'occurrence, et ses formes dérivées, tel le twist.

Jack Lang venait de lancer la « fête de la musique » à l'initiative de Maurice Fleuret et de Christian Du Pavillon, la fixant au 21 juin, 1^{er} jour de l'été, 18 ans et un jour après l'excellente idée de Louis Merlin et des producteurs de l'émission *Salut les copains* de provoquer une grande fête musicale place de la Nation à Paris et 12 ans moins deux mois après la tenue du mythique festival de Woodstock. Dans l'événement de la place de la Nation, si Georges Henri Rivière voyait le retour de la ronde villageoise du Moyen-Âge, Edgar Morin voyait une révolution du corps. Woodstock leur donna raison.

Le Musée de civilisation de Québec ouvrait en 1988. Ce musée présentant des expositions thématiques temporaires et des exposition permanentes ayant pour la plupart un lien avec les sciences humaines et sociales, doté d'un important fonds d'objets d'intérêt ethnographique et historique, il offrait dès son ouverture des visites guidées, des expositions interactives, ce qui était nouveau, un restaurant, un salon de détente et des spectacles.

Aux États-Unis, bientôt à Londres aussi, existaient des « Halls of Fame », sorte de temples voués à des célébrités du rock essentiellement et aux cultes de leurs fans auxquels étaient présentés costumes, instruments, objets, affiches et documents attachés à leurs artistes fétiches. Les scénographies de ces lieux, parents éloignés des « period rooms » à l'anglaise, chères aux principes de la muséologie selon Georges Henri Rivière. De même, on peut dire que les grandes expositions de La Villette s'en inspiraient, en plus spectaculaire (*Cités-Cinés* – 1987-88, *L'athlète dans les Étoiles* – 1993-94, puis *Le Jardin planétaire* – 1999-2000...)

Fort de ses observations du moment et de ce qui pouvait être primitif à une idée de traitement du patrimoine de la chanson pour sa communication au public (l'ère étant alors aux musées et expositions de types nouveaux, et à l' « informatique-documentaire »), j'envisageais de prendre en compte de la chanson : à la fois sa dimension de patrimoine artistique et sociologique, voire ethnologique, la diversité de ses formes stylistiques et de

prises en spectacle et celle des lieux et dispositif de sa présentation par les artistes et de sa réception par les publics. En connaissance du projet de Musée de la musique au sein de la toute future Cité de la musique de la Villette, des projets d'expositions de la toute prochaine BnF, des progrès de l'informatique documentaire en matière de son et d'audiovisuel ainsi que de spectacles appliqués bientôt aux collections et mise en accès aux publics de tous types des grandes institutions nationales par l'internet naissant (départements dédiés de la BnF, INA et Radio-France), institutions auxquelles s'ajoutait le MuCEM, toutes membres du Conseil d'administration du Hall de la chanson au côté du ministère de la Culture (Direction de la musique), de la SACEM, et peu convaincu de voir un projet de musée au sens rigoureux du terme recevoir d'importantes subventions, je préconisai de valoriser les collaborations et partenariats, pour ce qui concernerait des expositions, précisément avec ces institutions. Au milieu des années 90 avant même le règne d'internet, nous lançons avec les services de recherche informatique de l'INA et le soutien de l'Afaa (ministère des Affaires étrangères) la création de deux bornes multimédia et interactives, qui ont bientôt été présentées par le ministère de la Culture comme l'illustration de notre démarche, à travers une tournée nationale et internationale : Cité de la musique et médiathèques du territoire et du réseau français à l'étranger (Angleterre, Norvège, Vietnam, Liban, Égypte...) Rétrospectivement un peu ce que le dispositif des Micro-Folies propose actuellement.

Nous portons dans nos créations multimédia beaucoup de soin à une dimension « visite » ou « parcours pédagogique pour tous publics », forts du constat d'une très grande méconnaissance de l'histoire de la chanson de la part de tous les publics consommateurs comme producteurs de chansons, des artistes comme de monde professionnel de la promotion des œuvres. Nous avons imaginé *off-line* sur nos bornes interactives, expérimentalement, une sorte de musée virtuel de la chanson que nous avons développé ensuite en ligne au moment où internet est devenu d'usage courant. Devant les investissements très grands en droits qu'un musée en ligne imposerait, nous avons abandonné cette piste que la SACEM reprend actuellement à son tour, à travers de peu volumineux et temporaires contenus thématiques. L'expérience des Micro-Folies lancée et menée par l'Établissement public de la Villette qui rassemble un fonds de chefs-d'œuvre issus des collections nationales, traités par les établissements publics détenteurs, et diffusés dans des sortes de stations accueillies par un nombre de villes croissant, pourrait bientôt nous donner à faire revivre cette démarche.

Pour l'heure, considérons que la Philharmonie/Cité de la musique, depuis 10 ans, a mené la programmation de quelques expositions qu'on pourrait définir comme des sortes de survol monographiques se portant en matière de chanson française sur des artistes célèbres et de fraîche mémoire (Gainsbourg, Brassens, Barbara), peu de moyens publics étant affectés à leur création, forcément commerciale de ce fait, confiées à des

commissaires journalistes, proches d'une démarche culturelle, leurs dimensions tant scientifique que pédagogique absentes de leur principe. Plus scientifique et basée sur ses riches fonds, l'exposition Piaf de la BnF s'attachait aussi à une figure des plus célèbres afin de toucher le grand public. Pour autant, cette exposition n'atteignit pas la fréquentation espérée. Ces expositions d'une certaine manière par l'attente de retour d'image et de nouveaux publics de la part des institutions qui les portent peut-être, se rapprochent, par leur style de présentations des supports et documents (exposés parfois comme des fétiches), de ce que proposent au public les Halls of Fame états-unis.

Tout autre chose : il est à relever, au début des années 1990, l'exposition *Musiciens des rues* initiée et réalisée par le MnATP avant sa fusion dans le MuCEM qui conserve aujourd'hui, à Marseille, dans le fonds dit du Musée de la chanson de Louis Merlin, une collection de partition, dont une partie est entreposée au Hall de la chanson. D'autres expositions, thématiques celles-ci, sont à noter sur les guitares de Rock *au Musée des instruments et des musiques populaires* de Montluçon en 1997 puis à la Cité de la musique sur les guitares de l'époque de Jimmy Hendrix et des Rolling stones.

Une autre expérience du Hall de la chanson est à citer : *Bagages accompagnés*, itinérante celle-ci, se déroulait dans un bus et se portait sur le patrimoine marseillais de la chanson, allant au-devant des publics marseillais des quartiers, ainsi qu'à Paris et dans plusieurs villes de la région PACA. Elle est significative du choix du Hall de la chanson, qui au moment où l'État, son commanditaire, ne s'engageait pas pour la création d'un espace spécifique à la chanson qui aurait intégré équipement et fonctionnement d'une activité d'expositions permanentes et/ou temporaires, n'abandonnait en rien l'esprit de lien au public par un dispositif de visites du patrimoine. Déjà, avant de se consacrer à son activité multimédia et parallèlement à elle, sans autre local que des bureaux, Le Hall de la Chanson avait créé plusieurs réalisations vivantes impliquant des diffusions de créations sonores et des prestations d'artistes-comédiens-guides et parfois des danseurs, événements prototypes du Centre National du Patrimoine de la Chanson et des Variétés qu'il est depuis sa naissance, initiés par son directeur artiste.

Ainsi : *C'est relâche*, visite-spectacle de l'Olympia en 92. *Tableau de service*, visite-spectacle du Casino de Paris avec seaux stéréophoniques. *La tournée des grands ducs*, visite en bus-spectacle du Bd Rochechouart, de l'Élysée-Montmartre au Moulin-rouge. Une dimension muséographie étendue au patrimoine extérieur et intérieur des salles de spectacles de Paris, témoins vivants de l'histoire internationale de la chanson, s'offrait ainsi à un principe de visite-spectacle. Bientôt les haut-lieux de l'histoire de la chanson ayant été valorisés, une exploitation touristique de ces visites spectacle eût été une suite logique. Devant le constat d'une ignorance certaine de la chanson en tant que patrimoine, nous préférons alors initier, durant la première décennie 2000, encore un nouveau modèle de

transmission : la conférence-chantée, alliant parole de journaliste ou d'auteur de biographie, la plupart du temps, à une performance de chanteurs de la génération montante réinterprétant leur chanteur de prédilection. Essai réussi du point de vue des professionnels des musiques actuelles, et frustrant du point de vue de la découverte du patrimoine de la chanson, le choix se portant sur des figures d'artistes récents qui ne représentait qu'une branche proche de ce qu'on pourrait appeler une généalogie de la chanson. Nous avons, pour pallier ce manque patent de connaissance de l'histoire de la chansons et de ses répertoires antérieurs aux années 1950, période de l'après-seconde guerre mondiale en deçà de laquelle publics comme médias n'avaient aucune connaissance ou culture, commencé à concevoir de véritables « rencontres » tenant de petites « universités », d'abord avec la BnF, puis par nous-mêmes (et ce, avant même d'avoir la disposition par l'État d'une salle) sur des thèmes toujours panoramiques, dans la perspective d'accroître une connaissance historique de la chanson capable de générer pour différents public des références, voire activer son esprit critique en ce domaine, ces deux capacités étant dans d'autres domaines de l'art ce qui force leur légitimation.

Parallèlement à cela avec le partenariat de l'Éducation nationale, nous avons initié la première université interdisciplinaire de professeurs de musique, de lettres et d'histoire de toute la France, à Marseille. Ainsi, face à l'ampleur de la tâche d'étendre la connaissance de la Chanson ou du moins d'en éveiller le désir, nous avons retenu de la notion de musée de traiter les publics en « visiteurs » d'un domaine plus qu'en revisiteurs, ce que médias et expositions cherchant la fréquentation maximale proposent.

L'exemple des expositions récentes est probant : elles ne s'attachent guère plus qu'aux artistes célèbres, pour la plupart français du xx^e siècle disparus récemment (Brassens, Gainsbourg, Barbara), se cantonnant pourrait-on dire à la mémoire fraîche plus qu'à l'analyse patrimoniale, proposant en quelque sorte à la revisite le déjà-connu. Il est à noter que ces expositions n'approchent guère la question des styles, hormis « le punk » pour une exposition, non point maison, mais accueillie et une exposition très généraliste sur la musique arabe.

Le patrimoine de la chanson en France, s'il revêt une importance internationale pour l'héritage des formes de spectacles de Chanson qu'il a engendré, n'est donc pas traité et son récit se voit réduit par les institutions nationales au plan de l'hagiographie des icônes, reflet d'une sociologie des générations célébrant leurs chers disparus. Il nous est apparu que cette tendance relevait plus de l'esprit de programmation cherchant la clientèle que de la mission d'offre éducative et culturelle.

Le Hall de la chanson, délaissant les formes muséales mais conservant le principe de donner à *visiter* le patrimoine, a choisi un autre versant et mode de transmission, qui a pour particularité de partir des œuvres plus que des personnes, fussent-elles devenues vedettes,

stars ou icônes. Une approche beaucoup moins cultuelle que culturelle, et interprétative de l'art par la stimulation à l'interprétation artistique des œuvres de patrimoine, l'éducation artistique et la formation supérieure d'artistes chanteurs, interprètes et metteurs en scène des répertoires patrimoniaux, de musiciens et directeurs musicaux de ces mêmes répertoires, à l'instar de ce qui est pratiqué dans notre pays, depuis des siècles, dans tous les autres domaines des arts de la scène.

2°) Comment définir le rôle du Hall de la chanson, centre nat. du patrimoine etc. dans le paysage institutionnel français ? (et éventuellement francophone ?)

S.H. : Dès le départ, Le Hall de la chanson dans sa structuration administrative d'association loi 1901 presque entièrement soutenue par le ministère de la Culture car, de fait, née de son impulsion, invitant les institutions patrimoniales à faire partie de ses instances délibératives, s'est attaché à ne chercher en rien à les supplanter. À leur plus haut niveau, elles y sont donc représentées dans son conseil d'administration.

Le Hall de la chanson a pour titre « centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et des musiques actuelles ». Il retient du mot *chanson* un sens généraliste englobant tous styles chantés considérés comme populaires. Il est le seul organisme missionné par le ministère de la Culture sur cette dimension patrimoniale. Ses missions sont celles qu'avec le temps ses instances ont définies. Partant de l'absence d'engagement de L'État en matière d'actions de valorisation du patrimoine de la Chanson, il s'est agi progressivement et toujours à ce jour, de le convaincre par différentes figurations de cela.

Son rôle aujourd'hui, après 25 ans d'expérimentations des moyens de valoriser ce patrimoine, audacieuses souvent et abouties chaque fois, est de les appliquer en les faisant partager au plus large et varié public des territoires locaux et nationaux. Ainsi prenant l'Île de France comme principal terrain d'investigation, depuis l'attribution que l'État lui a faite d'un théâtre au cœur du Parc de la Villette (l'ancien Tilf - Théâtre international de langue française et de la francophonie), Le Hall de la chanson, avec de nombreux musiciens familiers de son approche des répertoires des époques les plus lointaines jusqu'aux années 1990 basée sur deux principes – celui de l'interprétation et la dramaturgie musicale et celui de l'arrangement musical –, crée de nombreux spectacles et concerts. Il tient aussi de régulières journées thématiques constituée toujours de successives conférences-chantées confiées à des spécialistes universitaires ou non, associés à des chanteurs pour la plupart jeunes et issus d'écoles supérieures d'art (Conservatoire nationaux supérieurs d'art dramatique et de musique).

Il offre, avec le soutien du Conseil de la Région Île de France, à plusieurs milliers de lycéens de la grande couronne de cette région des journées dite d'immersion dans le patrimoine de la chanson au moyen de conférences-chantées, souvent sur la chanson comme témoin de l'histoire de France et des sentiments. Il propose aux publics divers rendez-vous (*Bœufs* confiés à des instrumentistes de renom prenant la chanson comme support à leurs improvisations, *Cafés-Chantants* durant lesquels, dirigé et accompagné par des musiciens, le public lui-même chante).

En trente ans, Le Hall de la chanson a su initier et stimuler durant son premier tiers d'existence un musée en ligne (idée aujourd'hui reprise par la SACEM), un concept de conférences-chantées où l'interprétation artistique de l'œuvre est associée au commentaire analytique (approche reprise aux Transmusicales de Rennes et par de nombreux autres lieux), un principe de visites des sites des haut-lieux de la chanson.

Enfin depuis 20 ans, Le Hall de la Chanson, comme une comédie française de la chanson, constitue un véritable répertoire de spectacles de revisites des répertoires de la chanson par de très jeunes artistes de haut niveau, tant du point de vue de l'interprétation que de l'accompagnement musical, de la mise en scène que de l'arrangement et de la direction musicale.

Événement et évolution majeurs. Le Hall de la chanson est partenaire du CNSAD depuis 11 ans bientôt et de la classe d'écriture du CNSMDP. Suite logique à cela : Le Hall a créé sa propre école supérieure d'interprétation et d'arrangement des répertoires de la chanson en octobre 2018. Ainsi son passage par le théâtre et la musique savante lui a acquis plus de légitimité encore, et le fait passer à plus de reconnaissance encore de la chanson, dans une égalité aux autres arts au moyen de la valorisation artistique et intellectuelle de son patrimoine.

Signe révélateur : le déplacement de Charles Aznavour au CNSMDP, premier d'un artiste français de ce renom dans cet établissement, pour assister à une présentation d'élèves d'un travail partenarial mené et initié par Le Hall, comme cette inédite visite, à l'initiative du Hall de la chanson.

Ainsi s'est affirmée la mission importante du Hall de la chanson d'instituer le patrimoine de la chanson comme objet d'héritage et de transmission, choisissant l'excellence par l'attachement fidèle de grands artistes formés, pour la grande majorité dans les écoles supérieures d'art, tant de musique que d'art dramatique, le soin apporté à la mise en scène et à la dimension dramaturgique d'une musique de scène à la fois attachée au sens et au son. L'implantation du Hall de la chanson, par l'affectation par le ministère de la Culture d'un théâtre à la Villette au voisinage de la Grande Halle à laquelle il est souvent associé pour des actions, grâce à sa réactivité artistique, du CNSMDP, véritable vivier d'artistes

arrangeurs et accompagnateurs, et de la riche Philharmonie qui, temporairement et paradoxalement, reste pourtant le partenaire le plus difficile avec lequel s'associer, essentiellement occupé à une logique de programmation et de communication.

La dimension de création exigeante, éloignée de l'esprit de mode ou de clientélisme, est essentielle à son image, par ailleurs son choix de l'engagement de jeunes artistes sortant d'écoles, sa capacité à leurs offrir leurs premiers emplois d'artistes, font du Hall de la chanson une institution qui prend des risques.

L'action du Hall de la chanson de transmission-médiation en direction des publics est des plus importantes et participe des actions de pointes et directives du ministère de la culture.

Avec son choix du dispositif « Bal moderne » quand il veut toucher un grand nombre de spectateurs actifs, dans une forme participative, Le Hall de la chanson se présente comme capable de créer un réel lien entre les arts (choral, orchestre, chorégraphie) et les générations (enfants, parents, grands-parents). Cette offre précise est la plupart du temps la forme finale d'un travail de longue haleine qu'il a mené des mois durant (d'octobre à mai ou juin, tant avec des établissements scolaires avec encadrement des professeurs, qu'avec des villes avec participation de leurs institutions conservatoires, chorales de troisième âge ou inter générations, des quartiers...). Les actions éducatives du Hall de la chanson comptent chaque année près de deux milles lycéens et collégiens de préférence éloignés (par exemple ceux de la grande couronne d'Ile de France et de l'académie de Créteil). Elles s'accompagnent toujours de journées de stages ou de préparations à l'encadrement des actions.

Les actions territoriales du Hall de la chanson sont en plein essor par des liens avec par convention avec des villes. Récemment une saison entière aux Mureaux (2018-19), de 2019 à 2021 avec la ville de Pierrefitte dans la cadre de l'action Quartier Politique de la Ville, attribution de jumelages des plus grandes institutions par la préfecture de région d'Ile de France avec des villes en besoin. Ainsi Le Hall de la chanson apparaît-il aux côtés d'établissements publics comme le château de Versailles, l'Odéon, la Villette ou la Philharmonie.

Sa proximité géographique et de politique culturelle avec l'Établissement public du Parc de la Villette le place comme fournisseur idéal de contenus du musée numérique et des prestations artistiques légères proposés dans les stations du programme Micro-folies.

3°) Pouvez-vous expliquer les choix stratégiques récents et actuels du Hall de la chanson vis-à-vis de ce rôle et de ses missions ? (par ex. : implantation à la Villette, mise en retrait

relative du site internet, développement de la production de spectacles, création du Théâtre-École des répertoires de la Chanson)

S.H. : Comme présentées plus haut, la mission d'un Hall de la chanson, Centre national implanté à la Villette à Paris, est essentielle à sa légitimité et au caractère unique, expérimental et exemplaire de ses actions renouvelées depuis sa fondation.

Il a choisi le spectacle vivant comme principal sauvetage du patrimoine, partant des œuvres d'abord avant la notoriété des artistes.

Le Hall de la chanson crée progressivement une troupe d'un nouveau type de chanteurs-comédien, de musiciens de musique de scène, à la manière du Centre dramatique « Les Tréteaux de France » et la Comédie française, entre les deux. Constituée d'artistes réguliers et fidèles, pour certains anciens élèves du Hall de la chanson au CNSAD ou du TÉC, sa propre école, et de professeurs qui y enseignent.

Le Hall de la chanson a créé maintenant de nombreux spectacles, simples duo ou spectacles plus importants comptant jusqu'à 15 personnes, avec dispositifs légers ou importants (intégrant des décors). Ces spectacles constituent un véritable répertoire ouvert dorénavant à la vente et à la circulation en France comme à l'étranger. Souvent créés dans sa salle de 160 places, ils peuvent se voir repris pour une exploitation longue dans de plus grandes salles.

Une des perspectives du Hall de la chanson est de faire tourner ses spectacles, accompagnés souvent d'actions de médiation. Ses actions vont parfois jusqu'à intégrer la participation d'artistes professionnels ou amateurs locaux, selon les lieux où les spectacles tournent.

Le Hall de la chanson, en ouvrant une école supérieure, à l'instar de plusieurs Centres dramatique et Théâtre Nationaux nationaux, dirigés comme lui par des artistes, affirme son objectif de valoriser le patrimoine par la création de mise en scène et en son.

Avec son école intégrée, il souhaite faire école d'exigence envers la chanson.

Le TÉC, école du patrimoine de la chanson, existe depuis un an. Il propose une formation en deux ans à des chanteurs et des musiciens. Il a le projet d'ouvrir aussi pour sa seconde promotion, l'an prochain, son enseignement à des danseurs.

L'objectif essentiel de cette école est de rendre des artistes de différentes disciplines du spectacle vivant capables d'aborder les répertoires patrimoniaux de la chanson en les portant au public de notre temps.

S'il a été précurseur dans le domaine du multimédia, d'autres, plus riches pour développer ce type de production, ont pris la relève : Cité de la musique, Villette et bientôt BnF pour les institutions publiques, et la SACEM dans une autre mesure. Il est pour autant essentiel que Le Hall de la chanson fasse valoir son expérience et son expertise en la matière, en particulier en collaborant aux projets de la BnF (encyclopédie en ligne à l'instar de la toute récente consacrée aux Arts du cirque) et de la Villette (Musée numérique des Micro-Folie) en la matière.

4°) Comment décririez-vous aujourd'hui le profil de compétences d'un interprète de chansons (des répertoires patrimoniaux) et les tâches qui constituent son activité ?

S.H. : Une chanson des répertoires relevant du patrimoine n'étant pas, par la force de sa définition, œuvre de l'interprète lui-même et ayant une ancienneté remontant au moins à 1990, appelle à de vraies qualités d'interprète. Interprète au sens de l'analyse d'une chanson d'abord, la capacité à échanger avec des musiciens, afin de dégager pour chaque chanson une véritable dramaturgie musicale. Le dialogue possible entre interprète chanteur et musicien est une chose essentielle, d'autant qu'il ne passe pas toujours par le truchement du metteur en scène. La disponibilité physique et vocale est un point important, mais la souplesse à interpréter comparable à celle d'un comédien ou d'une comédienne, la souplesse physique se rapprochant de celle d'un danseur d'une danseuse, sont essentiels.

Justesse de la voix bien sûr, sens du rythme, surtout richesse de la voix. Car contrairement au chant lyrique conçu pour servir des œuvres spécifiques, la variété des œuvres de chansons exige un rapport à la voix autre qu'instrumental.

Annexe 6 – Annonce du stage aux élèves du CNSAD

Couleur belge

Des chansons du nord chez Maria Casarès

L'inspiration ou la veine belge de la chanson en français est très importante. Elle s'exprime comme dans la peinture (c'est Jean Cocteau qui a dit que la chanson était un tableau miniature qu'on emporte dans sa poche), à travers l'œuvre d'un Jacques Brel bien sûr, mais aussi le répertoire d'Yvonne George, égérie du poète Desnos et des artistes de Montparnasse en un temps où la jeunesse d'Europe venait vivre ses libertés de tous les genres à Paris. Nous retrouverons les poètes Maeterlinck et Norge (pour celles et ceux qui ne l'ont pas déjà exploré), reprendrons Arno, Julos Beaucarne ou même Adamo, belges de naissance, tout autant que Dick Annegarn, ce Hollandais bruxellois de cœur. Nous ferons aussi un clin d'œil à Stromae, à Barbara encore qui écrivit ses premières chansons à Bruxelles soutenue par un jeune homme de son âge – Jacques Brel.

Armés du pouvoir d'interpréter nous saurons, comme à chaque fois, révéler, donner à entendre et éclairer, par le jeu et la dramaturgie musicale, ce que les chansons recèlent d'histoires humaines. Dans *Couleur belge* ce sont, sans doute, les couleurs du Nord, celles des peintres flamands, que nous retrouverons concentrées dans les chansons. Les lumières du music-hall, genre européen créé en même temps à Paris, à Londres et Bruxelles, doivent aussi beaucoup à la Belgique car, nous l'apprendrons, c'est Yvonne Georges qui sera la première à utiliser au théâtre et au Cabaret (lui aussi genre européen, s'il en est) avec ses règles et son savoir-faire de tout mélanger, les genres comme les cultures, et parfois même les langues.

Serge Hureau et Olivier Hussenet

Artistes du Hall de la chanson associés au CNSAD

PS : Pour vous préparer, allez chercher chez : Brel, Yvonne George, Arno, Stromae, le poète Maeterlink (mis en musique !), Dick Annegarn, Julos Beaucarne, Adamo, Annie Cordy, Sœur Sourire, Patricia Carli et le poète Norge mis en musique par Philippe Gérard pour Jeanne Moreau. On ne recule devant rien : ici « faisons Théâtre de tout », comme Vitez le préconisait.

Nous partons pour les Charentes dans un lieu magnifique (la Maison de Maria Casarès), avec deux musiciens, pour 2 semaines aboutissant à une présentation.

Annexe 7 – Contexte de l’interaction « Interprétation Jef – stage LeHall/CNSAD C. B. – J5 – 06/07/2018 »

a. Cadre institutionnel :

La séquence d’expérience qui fait l’objet de la présente observation est située dans un cadre institutionnel du secteur culturel français subventionné.

Les acteurs ont été mis en présence par l’établissement d’un accord entre trois structures culturelles aux statuts différents : le Conservatoire national supérieur d’art dramatique – CNSAD (établissement public sous tutelle du ministère de la Culture), Le Hall de la chanson – centre national du patrimoine de la chanson des variétés et des musiques actuelles (association subventionnée par le ministère de la Culture et la Sacem, qui sont représentés tous deux à son Conseil d’administration) et La Maison Maria Casarès – anciennement Maison du Comédien Maria Casarès – centre culturel labellisé à la fois Centre culturel de rencontre en 2008 et Maison des Illustres en 2011 (association subventionnée par le ministère de la Culture via la DRAC Nouvelle-Aquitaine, la région Nouvelle-Aquitaine, le Département de la Charente, la CC de Charente-Limousine et la Commune d’Alloue, structure membre de l’Association des Centres culturels de rencontre, réseau européen).

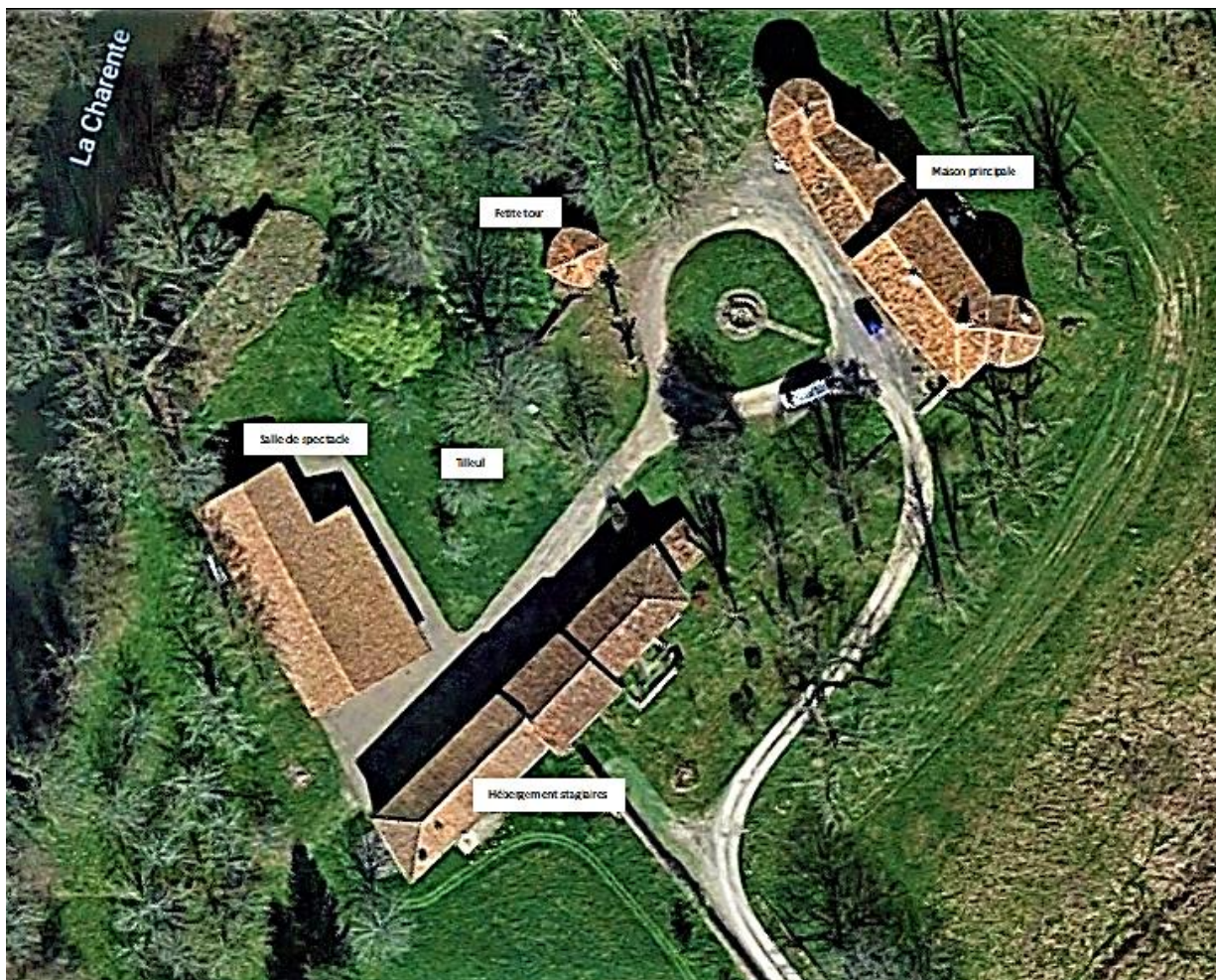
Dans le cadre de la convention signée en juin 2018 liant Le Hall de la Chanson et le CNSAD, la directrice du CNSAD a proposé à Serge Hureau et Olivier Hussenet, artistes permanents et cadres dirigeants du Hall de la chanson et « artistes associés » au CNSAD depuis 2014, de diriger en 2018 pour la cinquième année consécutive un stage estival de deux semaines (onze jours) d’interprétation de chansons « du patrimoine » proposé en option aux élèves de première année du CNSAD, sur la base du volontariat. Deux autres stages étaient proposés en juillet 2018 aux mêmes dates : l’un à l’Aria en Corse, l’autre à Aubervilliers Sur les trente élèves de cette promotion (dite « promotion 2020 » puisque ses élèves sont destinés – sauf accident de parcours – à sortir de cette école supérieure à la fin de l’été 2020), quinze se sont inscrits au stage « Le Hall de la chanson » sur le thème des chanteurs, auteurs et compositeurs belges de chansons francophones. L’un [STA0] d’entre eux est parti le troisième jour du stage pour passer un premier tour de casting pour le cinéma, qu’il a obtenu et est resté à Paris pour préparer le second tour : il a donc quitté le stage définitivement. Un second [STA4], qui avait participé au cours-atelier hebdomadaire (4h par semaine) d’interprétation de chansons du patrimoine assuré par les mêmes artistes formateurs tout au long de l’année universitaire, avait préalablement demandé et obtenu l’autorisation de n’assister qu’à la première semaine de stage en raison d’un engagement sur les répétitions d’un spectacle de théâtre la seconde semaine. Un troisième [STA5] avait préalablement demandé et obtenu l’autorisation de faire deux allers-retours en train à Paris pour chaque fois une journée de postsynchronisation d’un rôle récurrent qu’il tient dans une série télévisuelle, *Le Bureau des Légendes*, et a donc manqué trois jours et demi de stage. Les douze autres stagiaires ont participé normalement au stage.

Ce stage estival dirigé par les artistes du Hall de la chanson était donc le cinquième depuis l’arrivée de Claire Lasne-Darcueil à la direction du CNSAD. En 2014, la première session de formation de ce type avait déjà eu lieu dans ce centre culturel, alors encore baptisé « Maison du Comédien – Maria Casarès » et dirigé par Vincent Gatel (entre 2013 et 2016). La précédente directrice de cette structure avait été Claire Lasne-Darcueil (2011-2013), ce qui a favorisé le partenariat CNSAD/Maison du Comédien. Le partenariat entre Le Hall de la chanson et le CNSAD, décidé et acté du temps des actuels dirigeants, respectivement Serge Hureau et Claire Lasne-Darcueil, faisait suite

à un partenariat non formalisé par une convention mais prenant la forme entre 2009 et 2013 du règlement au Hall par le CNSAD (alors dirigé par Daniel Mesguich) de la prestation de formateur de Serge Hureau, assisté d'Olivier Hussenet et d'un musicien accompagnateur (d'abord Cyrille Lehn, puis Fabien Touchard) pour un cours-atelier d'interprétation de chansons du patrimoine hebdomadaire de 3h.

Le stage « Couleur belge » de juillet 2018 était entièrement financé par le CNSAD, Le Hall de la chanson étant l'employeur des deux formateurs et des deux musiciens-arrangeurs-accompagnateurs.

b. Situations géographique et spatiale :



Le stage s'est déroulé dans les locaux de La Maison Maria Casarès, sur le domaine de la Vergne localisé à près de deux kilomètres du village d'Alloue (code postal 16490) – et néanmoins sur le territoire de cette commune, en Charente-Limousine. Les locaux de travail à disposition du stage se composaient de :

- La salle de spectacle (salle modulable 24 m x 13 m à la capacité maximum autorisée de 160 pers., et à la capacité maximum réelle dans la configuration du stage de 80 pers., dans et devant les gradins).
- Toutes les pièces de la maison principale, rez-de-chaussée et premier étage, à l'exclusion des chambres individuelles occupées par les personnels de la Maison Maria Casarès (couple de direction et régisseur),
- La « petite tour » (petit lieu d'exposition temporaire, 20 m² environ, circulaire),

- Tout le parc, les parties proches de la maison et de la salle de spectacle étant plus pratiques : pelouse devant la salle de spectacle, cour devant la maison, terrasse et pelouse derrière la maison, et bord de rivière à l'extrémité de la salle de spectacle.

La séquence étudiée ici s'est tenue dans la salle de spectacle.

c. Situation temporelle :

La séquence étudiée s'est déroulée le 6 juillet 2018 entre 11 h 46 min. 41 sec. et 12h 08 min. 25 sec.

Ce moment de 21 min. 44 sec. fait partie d'un tout : le stage intitulé par les artistes-formateurs « Couleur belge », qui a eu lieu du lundi 2 juillet 11h au vendredi 13 juillet 10h inclus. Du lundi 2 au vendredi 6, les séances de travail avec les formateurs et les musiciens se déroulaient de 10h à 19h, avec une pause déjeuner vers 13h ou 13h30. Le samedi 7, seul le matin fut consacré aux séances de travail. Puis, du dimanche 8 au jeudi 12, les horaires des séances de travail se sont dilatés, environ de 11h à 22h (23h30 pour la veille et le jour du spectacle, les 11 et 12 juillet), avec deux pauses repas.

Cette séquence correspond à la troisième séance de travail réunissant les trois types d'acteurs (artiste-formateur, artiste-accompagnateur, artiste-stagiaire) sur la chanson *Jef* de Jacques Brel. La première avait eu lieu le premier jour du stage (lundi 2 juillet 2018) de 18h 13 min. 28 sec. à 18h 40 min. 52 sec.

La deuxième n'a pas été enregistrée, elle s'était déroulée le quatrième jour (jeudi 5 juillet), et avait duré vraisemblablement entre une vingtaine et une trentaine de minutes.

Après la séquence qui nous occupe eurent lieu deux séquences de moindre durée : l'une (la quatrième) le huitième jour (lundi 9 juillet) de 19h 14 min. 46 sec. à 19h 20 min. 30 sec. (durée 5 min. 44 sec.), la dernière (la cinquième) le dixième jour (mercredi 11 juillet), lors de la répétition générale la veille de la représentation publique, entre 23h 28 min. 04 sec. et 23h 31 min. 32 sec. (la durée de la chanson : 3 min. 28 sec.).

En amont de la première séquence, ainsi qu'entre chacune des séquences et qu'entre la cinquième et la représentation, eurent lieu d'autres séances de travail, informelles, n'impliquant qu'un seul acteur : l'artiste-stagiaire GD. Le nombre et la durée de ses séances de travail solitaires est impossible à évaluer, mais leur réalité est attestée par le fait que les paroles et la mélodie du refrain étaient presque sues lors de la première séance formelle (séquence 1), et que la connaissance des paroles et de la mélodie s'améliorait à chaque nouvelle séance formelle. D'autres indices, comme l'ajout d'un détail comme celui de prononcer « on sera espagnol » avec la phonie du « s » espagnol, signalent l'existence de telles séances, ou a minima d'un moment de réflexion/préparation de la séance formelle suivante.

La séquence étudiée « Interprétation *Jef* – stage LeHall/CNSAD C. B. – J5 – 06/07/2018 », s'insère dans une matinée de formation de type « cours-atelier », avec l'artiste-formateur FOR, l'artiste-accompagnateur MUS, entre une séance de travail avec l'artiste-stagiaire STA2 sur *La chanson des vieux amants* de Jacques Brel (« Interprétation *Vx amants* – stage LeHall/CNSAD C. B. – J5 – 06/07/2018 ») et une séance avec STA3 et STA6 sur la chanson *Le souvenir vague* (ou *Les parenthèses*) (« Interprétation *Svnr vague* – stage LeHall/CNSAD C. B. – J5 – 06/07/2018 »). Elle se situe temporellement presque à mi-chemin entre le démarrage du stage et la restitution publique qui en marqua la fin.

d. Le travail :

d 1 - Distinction entre deux phases de travail du stage

Ainsi l'expérience étudiée se situe-t-elle vers la fin d'une première phase de transmission de l' « art d'interpréter », qui rassemble, nous allons le voir, plusieurs points de focalisation (musical, textuel, dramaturgique, interactionnel, corporel-gestuel), et juste avant que ne commence une deuxième phase à l'approche de l'échéance du spectacle : l'insertion des trois minutes trente (environ) de la chanson *Jef* performée par STA1 dans un long spectacle de chansons (*La Vie est belge*) en présence du public de La Maison Maria Casarès. La séparation entre ces deux phases ne constitue pas un seuil net ; elles ne présentent aucune pureté, en termes d'intention ou d'objectifs par exemple. Bien au contraire, ces deux phases s'interpénètrent. Il n'est pour le montrer que d'exposer deux constats. D'une part, la seconde phase, tendue vers l'échéance spectaculaire, fait intégralement partie du processus de transmission-apprentissage artistique, ajoutant simplement un élément concret, réel supplémentaire : la rencontre des jeunes artistes-stagiaires avec des spectateurs-auditeurs. D'autre part, dans le travail de transmission-apprentissage de l'art de performer une chanson sur un objet précis (une chanson de Jacques Brel) de la première phase, l'évocation du « public », entité abstraite, est intervenue dès la première séance de travail par les formateurs, qui ont insisté dès le premier jour du stage auprès de STA1, avant même son premier passage de la chanson, sur l'importance de l'« adresse » dans *Jef*, c'est-à-dire d'une certaine lisibilité du geste global du chanteur de « s'adresser à » un interlocuteur, représenté par le « public » (*i.e.* dans ce contexte : l'audience) à venir.

Néanmoins, pour rendre compte du déroulement du stage considéré, cette distinction nous semble pertinente entre une première phase où la rencontre finale avec le « public » ne perturbe pas la recherche artistique en déterminant des choix formels définitifs, et une seconde où l'échéance de cette mise en présence va ajouter à l'attention des acteurs l'objectif opérationnel de mise en forme minimale du travail pédagogique de recherche pour la représentation devant des auditeurs-spectateurs. En effet, ce qui distingue ces deux phases, malgré leur porosité évidente l'une à l'autre, est la présence ou non, explicite, de la fixation de choix artistiques formels, la première phase offrant apparemment une liberté maximale d'exploration des éléments paradigmatiques et syntaxiques du langage artistique de la performance chantée – ce qui l'apparente à une *phase de recherche* –, la seconde venant limiter le champ des possibilités de cette grammaire de la performance en ajoutant aux objectifs de travail l'impératif de choisir pour chaque croisée des chemins, une seule possibilité – ce qui apparente ce second temps à une *phase de sélection*. Ce départ entre phase de recherche et phase de sélection se retrouvera dans l'organisation temporelle du stage (*cf. infra* page 484)

Mais il convient d'entrer à présent plus en détail dans la description opérationnelle de la séquence. Pour cela, il est nécessaire de la situer au sein du processus du stage dans son ensemble.

d 2 - Mise en lumière des objectifs

i. Objectifs institutionnels

Les objectifs des trois institutions impliquées dans ce séjour diffèrent. Le CNSAD affiche ainsi ses objectifs pour ce stage dans la rubrique présentant ses enseignements pour la première année de premier cycle :

L'année se termine par un stage [e]n milieu rural ou à l'étranger - sous la direction d'un intervenant - qui permet d'explorer dans un temps relativement court un objet ou une discipline précise (chanson, improvisation, écriture, cinéma...). Le stage se déroule en résidence « hors les murs » afin de permettre aux élèves du Conservatoire d'aller à la rencontre et de tisser des liens avec des populations et des publics nouveaux. Le stage donne lieu à la création de petites formes qui peuvent être présentées dans le lieu de résidence mais aussi dans tout autre lieu insolite ou inhabituel proposé par l'intervenant (chez l'habitant, dans les cafés des environs, les maisons de jeunes...). Des actions de médiation peuvent éventuellement être menées vers la population locale et en particulier les jeunes.⁷⁹⁰

Le premier objectif est d' « explorer un objet ou une discipline précise », restant dans le cadre d'un apport pédagogique en congruence avec le métier d'acteur-actrice, mais situé aux bords de cet art : « chanson, improvisation, écriture, cinéma ». En outre, le contenu des stages, à la condition qu'il reste dans les limites larges de ce cadre, semble n'avoir aucune importance. C'est précisément ce qui va donner au deuxième élément toute son importance : le second objectif de ce dispositif pédagogique intégré dans le programme des enseignements de première année au conservatoire d'art dramatique consiste en la rencontre avec des « populations et des publics nouveaux » pour eux. Pour les stages « en milieu rural » (dispositif à l'œuvre dans les cinq stages estivaux proposés par le CNSAD au Hall de la chanson), il pourrait s'agir de permettre aux élèves, majoritairement issus du milieu urbain ou périurbain, d'aller à la rencontre des ruraux.

Dans un très court paragraphe en ligne décrivant l'activité de « formation » de la Maison Maria Casarès (dans une page présentant la « saison printemps » (2019), les objectifs de ce type de stage n'apparaissent pas clairement :

Soucieux de la formation initiale et continue, La Maison Maria Casarès accueille également des stages de pratique des écoles supérieures pour jeunes comédiens (CNSAD de Paris, Conservatoire de Poitiers...) ainsi que des formations professionnelles (conventionnées AFDAS...).⁷⁹¹

Le *souci* ici revendiqué n'apparaît pas comme une priorité du projet de la nouvelle direction de la structure culturelle. Le stage CNSAD, peu visible sur les pages web de La Maison Maria Casarès, semble ne pas relever non plus d'un de ses enjeux d'image, hypothèse confirmée par l'absence notable des mentions du CNSAD ou du Hall de la chanson dans la liste des partenaires présentée sur le même site internet.⁷⁹² Plusieurs hypothèses peuvent être posées à partir de ce constat : pour une petite structure culturelle en territoire rural comme La Maison Maria Casarès, l'accueil annuel d'un tel stage peut remplir un objectif d'activité en tant que lieu de résidence (couchages, repas préparés et servis sur place, etc.) et d'entrée d'argent. Un second objectif peut être inféré par les

⁷⁹⁰ (Je souligne) Cf. « Formation du comédien 1^{re} année », page du site internet du CNSAD, consultée le 4 mars 2019 à l'adresse URL suivante : <http://www.cnsad.fr/3.aspx?sr=2> .

⁷⁹¹ (Je souligne) Cf. « Pédagogie & transmission – Formations », in : « Saison printemps », page du site internet de la Maison Maria Casarès, consultée le 4 mars 2019 à l'adresse URL suivante : <http://mmcasares.fr/printemps> .

⁷⁹² Cf. « Les partenaires », in : « MMC », page du site internet de la Maison Maria Casarès présentant cette structure culturelle, consultée le 4 mars 2019 à l'adresse URL suivante : <http://mmcasares.fr/mmc> .
<http://mmcasares.fr/printemps>

demandes faites aux formateurs lors du stage par l'un des co-directeurs de La Maison Maria Casarès : celui-ci, à deux reprises durant le stage, a demandé aux formateurs que le groupe de stagiaires viennent chanter quelques chansons en groupe dans le cadre tout d'abord d'un repas réunissant une petite centaine d'élus locaux de l'ensemble du territoire départemental – sur le sujet du passage du territoire au haut-débit internet –, puis lors d'un repas organisé pour une association à mission écologiste. Enfin, l'équipe de la Maison Maria Casarès (MMC) a mobilisé son réseau de public pour le spectacle de clôture du stage, occasion pour l'un des codirecteurs d'informer les spectateurs présents des dates à venir de la reprise de sa dernière création dramatique, dans la salle de spectacle. Les objectifs pour la MMC semblent d'une part budgétaire et institutionnel (montrer un surcroît d'activité aux tutelles, notamment la DRAC Nouvelle-Aquitaine, mais aussi aux élus locaux, maires et conseillers généraux) et relationnel, celui de créer et/ou entretenir un lien direct avec différentes strates de la population locale, en mettant en avant une discipline plus facile d'accès, *a priori* plus récréative que d'autres propositions artistiques de la MMC (théâtre contemporain et/ou expérimental) qui peuvent rebuter élus et spectateurs⁷⁹³. La finalité d'un tel accueil de résidence de stage pourrait se résumer ainsi : accroître son activité, sans occasionner de coût – et même en augmentant la colonne *produits* de son budget annuel –, en intensifiant le lien à la population du bassin territorial de la structure – simples habitants et élus – et en ajoutant à son image un aspect populaire, accessible qui manque à sa saison artistique.

Il m'est plus aisé de détailler avec plus de certitude les objectifs du stage lui-même pour Le Hall de la chanson, par mon statut de cadre dans l'équipe de cette structure. Les objectifs institutionnels d'un tel stage peuvent être d'abord déduit de la mission que s'est donné Le Hall de la chanson telle qu'elle apparaît dans ses statuts :

Valoriser et transmettre le patrimoine de la chanson, du Moyen-âge à nos jours.

Cette mission est perçue un peu différemment par la presse quotidienne. Par ex. :

Cet établissement public culturel [est] le seul à œuvrer pour la valorisation de la chanson de patrimoine. [...]
[...] un espace de création, mais aussi de formation – une mission qu'il assure auprès des élèves des conservatoires supérieurs nationaux de musique et d'art dramatique [...].⁷⁹⁴

Le premier objectif d'un tel stage serait donc de « valoriser » (terme trop vague et général pour suffire à constituer une définition d'objectif) auprès de jeunes artistes en formation des œuvres du patrimoine de la chanson, mais aussi auprès du public qui viendra les écouter et voir. Il est significatif à cet égard que le spectacle de clôture de stage ait été repris dans la salle de spectacle du Hall de la chanson à la Villette dès le mois de septembre 2018, ainsi que pour la Nuit Blanche 2018 (événement artistique organisé par la Ville de Paris auquel Le Hall a été associé en 2018), dans

⁷⁹³ Comme nous avons pu le constater à la fin du spectacle de clôture auprès d'un couple d'habitants du village d'Alloue, qui m'a confié d'une part avoir eu envie de venir en écoutant une parade que nous avons organisé sur la place principale du village lors du repas organisé par la municipalité pour les habitants, d'autre part être fatigué par des propositions de spectacles « rébarbatifs » de la MCC qui l'ont découragé d'y venir depuis plus d'une année. Ce petit témoignage n'a aucune valeur statistique, mais peut indiquer un enjeu pour la MCC de récupérer certains visiteurs locaux qui auraient été rebutés par certaines propositions artistiques venant clore résidences artistiques et répétitions au domaine de La Vergne.

⁷⁹⁴ Cf. DANA 2015.

une version modifiée, par épisodes d'une trentaine de minutes entre 19h et 2h30 du matin, mais également le 17 et le 31 mars 2019, à l'occasion du festival « Cent pour cent » organisé par l'Établissement public du Parc et de la Grande Halle de la Villette qui a pour principe d'offrir à de jeunes artistes d'écoles supérieures d'art une opportunité de résidence artistique de courte durée, et à ses publics de découvrir les travaux de jeunes artistes inconnus. Pour Le Hall de la chanson, il s'agirait ainsi d'un double objectif emboîté : faire apprendre à chaque jeune artiste en stage deux à quatre œuvres de chanson d'un répertoire patrimonial (ici : les œuvres des artistes belges francophones de la chanson) et former cette quinzaine de jeunes artistes de la scène à interpréter près d'une cinquantaine de chansons et mettre en contact différents publics, à Alloué et à la Villette, avec ces chansons, dans le cadre d'un spectacle structuré par numéros.

Un autre objectif institutionnel apparaît également, dans la page du site web du centre national du patrimoine de la chanson annonçant le spectacle de clôture du stage à la MMC :

Chaque année la maison de la grande comédienne, qui avait choisi de vivre en Charente, se trouve investie durant 12 jours par des élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique venus pour un stage à la campagne. Cette année, encadrée par les artistes du Hall de la chanson-Centre national (metteurs en scène, chanteurs et musiciens), ils auront exploré l'interprétation et l'arrangement musical de chansons d'artistes belges.⁷⁹⁵

En plus de la finalité de toucher le public en l'informant d'une représentation, on peut inférer que le stage remplit aussi un objectif de légitimation (à la fois de publicité et de positionnement) pour la para-institution qu'est le centre national du patrimoine de la chanson : apparaître comme une structure nationale (présente « en Charente » aussi bien qu'à la Villette à Paris) partenaire d'un prestigieux établissement public, à la légitimité assise sur plus de deux siècles d'existence et une discipline reconnue (l'art dramatique) : le CNSAD.

ii. Objectifs des formateurs (modèle de compétences)

Enfin, en tant que membre de l'équipe de formateurs de ce stage, je peux témoigner des objectifs pédagogiques :

- Apport de savoir-faire artistiques. Délivrer une formation dans l'art d'interpréter une chanson à la quinzaine d'élèves-stagiaires du CNSAD, de façon adaptée à leur niveau : à celles et ceux ayant déjà fréquenté le « Labo 1 » du Hall de la chanson, *i.e.* le cours-atelier hebdomadaire (passé de 3h à 4h depuis 2015) donné par Serge Hureau et moi-même au CNSAD, il s'agissait de les mener vers plus d'exigence dans leur travail artistique et d'audace dans la réinterprétation ; aux jeunes comédiens et comédiennes débutants, de les initier aux principes de cet art, en onze jours de travail aboutissant à une représentation publique qui soit vécue par eux-mêmes et par l'audience comme une bonne expérience (afin que les uns et les autres prennent goût pour ces représentations et aient envie de reproduire une expérience similaire : cela renvoie aux premiers objectifs institutionnels liés à la mission même du Hall).
- Apport de connaissances. Faire connaître une cinquantaine d'œuvres du répertoire francophone belge à de jeunes artistes (de 19 à 25 ans) et éveiller leur curiosité à découvrir

⁷⁹⁵ Cf. « La Vie est belge ! », page du site internet du Hall de la chanson, consulté le 4 mars 2019, à l'adresse URL : <http://www.lehall.com/vivez-participez/spectacles-et-concerts/la-vie-est-belge> .

le vaste patrimoine de la chanson, cet objectif pédagogique rejoint la mission de faire connaître à différents public ce patrimoine, par effet d'emboîtement (donner le goût d'explorer des répertoires patrimoniaux de chansons pour les faire connaître aux audiences qu'ils toucheront par leurs spectacles).

Le premier de ces objectifs pédagogiques peut se déplier en sous-objectifs de quatre ordres. La première catégorie d'objectifs secondaires correspond spécifiquement au profil des élèves du CNSAD, qui sont tous imprégnés de l'art du théâtre et y ont tous été initiés : tous les sous-objectifs visant à *transposer les savoir-faire dramatique à l'art d'interpréter des chansons et/ou de les en distinguer* se rangent sous cette première bannière : fonder sa voix chantée sur sa voix parlée de comédien (souvent au rebours des approches lyriques des professeurs de chant que ces jeunes artistes ont pu rencontrer), transposer sa capacité à jouer, dans le cadre dramatique, en interaction avec d'autres comédiens à un cadre différent, celui de la chanson (où le chanteur-interprète interagit avec le musicien et le public, directement), investir une aptitude de jeu parlé et corporel dramaturgiquement informé (développée dans leur formation à l'art dramatique) dans l'implémentation d'un texte proféré en mode de chant, adapter son écoute du *feed-back* des spectateurs de théâtre à celle du *feed-back* de l'auditoire de chansons, etc.

Une deuxième catégorie consiste dans les *objectifs pédagogiques liés au caractère musical et à la vocalité particulière du chant* :

- prendre conscience et apprendre à se représenter une ligne mélodique (et parfois à repérer les sons sur les échelles diatonique et chromatique, à identifier les intonations, à prendre conscience de la notion de justesse et à corriger la hauteur d'un son vocal, etc.),
- développer sa perception physique et sa représentation mentale du rythme (pulsation, schéma, dessin),
- apprendre à chanter en duo (parfois en trio) avec un (ou deux) musicien(s) (se repérer, *suivre* – un tempo, un phrasé, une nuance –, faire des propositions musicales claires – assumer de *conduire* une interprétation musicale par la formulation préparatoire auprès des partenaires musiciens, mais aussi par la clarté de la proposition en direct et en effet, etc.),
- approfondir sa connaissance en acte du système phonatoire (rôle du diaphragme, prise de conscience et maîtrise de la pression sous-glottique, fonctionnement des cordes vocales – accolement, bruits, forçages –, prise de conscience et maîtrise des résonateurs – timbre, *singing formant* –, constitution d'une méthode d'entretien et d'échauffement du système phonatoire adapté à la pratique de l'interprétation chantée de chansons populaires).

Une troisième catégorie regroupe les sous-objectifs d'*approfondissement des savoir-faire artistiques de l'« interprétation »*, i.e. dans ce contexte : ceux de la *performance* et de l'*implémentation* d'une œuvre. Il ne s'agit plus ici de transposer à la chanson ce que les élèves connaissent et savent déjà faire en matière d'art dramatique, mais de mener plus loin l'apprentissage de cet art de "performer" (dans une certaine mesure commun à la chanson et au théâtre), dans le contexte spécifique de la reprise de chansons. De nombreux témoignages spontanés d'anciens élèves sortis du CNSAD (appartenant aux « promotions » 2012 à 2018) convergent : le Labo 1 (le cours-atelier d'interprétation du Hall de la chanson au CNSAD) est considéré rétrospectivement par certains jeunes artistes qui l'ont fréquenté comme le cours d'« interprétation » de première année du CNSAD. Ces élèves devenus comédiens opèrent ainsi une transposition de l'art d'implémenter une chanson à celui d'implémenter un texte dramatique à partir de ce cours. Ainsi, comme pour le Labo 1, le stage d'été a aussi pour sous-objectif d'enrichir les compétences de performeur des élèves : s'appuyer sur une analyse dramaturgique claire de l'œuvre, apprendre à guider le musicien selon cette vision dramaturgique pour les choix

d'arrangement musicaux, développer une *intériorité* propre à susciter l'émotion, garder une liberté expressive dans la cadre contraignant que représente prosodie et mélodie de la chanson (notamment la vitesse d'élocution, la contrainte des hauteurs de sons et des sauts intervalliques, la quasi-absence de possibilité de recourir à des temps, des silences élastiques comme on peut le faire au théâtre, etc.), la capacité à créer des images (sonores, visuelles, corporelles) chez les spectateurs-auditeurs par l'ensemble des moyens expressifs de l'interprète (corps – postures, déplacements, mouvements, gestes, regards, dynamique et rythmique corporelle –, voix – volume, timbre, couleurs, registres, accidents [sanglots, cris, etc.] etc. –, diction – gestion du « bruit » consonantique, intelligibilité, intelligence du texte ou conduction du sens, gestion des finales, phrasé, passage du chanter au parler et vice-versa, etc.), la constitution progressive d'une méthode de préparation, de conditionnement physique, émotionnel et mental, propre à produire un *état de jeu* avant de répéter ou de monter en scène (entraînement, échauffement, exercices de concentration, exercices de récupération, entretien corporel, vocal, mnémonique, de diction).

Une quatrième catégorie concerne l'*apprentissage d'un ethos global de l' « interprète » chanteur*. Comment considérer une œuvre de chanson dont on aborde le travail d'interprétation ? Comment considérer le partenaire musicien ? Comment se comporter dans le travail de recherche, entre propositions personnelles et indications du metteur en scène ? Quelles sont les limites du cabotinage, de la complaisance à soi-même, de la réponse aux attentes du public ? Qu'est-ce que respecter une œuvre (apprendre les limites du respect inhibant voire paralysant comme de l'irrespect trahissant, tordant, forçant une chanson) ? Comment commencer (avant/pendant/après l'éventuelle introduction instrumentale ; comment entrer ou apparaître en scène ; comment chanter les premiers mots, vers ou syllabe) ? Comment finir une performance de chanson (avant/pendant/après l'éventuelle conclusion instrumentale ; comment sortir ou disparaître ; comment chanter les derniers mots, vers ou syllabe) ? Comment préparer une chanson, l'apprendre, se l'approprier avant et pendant le travail en équipe ? Comment se comporter de façon adaptée avec les choix ou les contraintes techniques de lumière, de son (caractéristiques acoustiques d'une salle, présence ou non et type de sonorisation), de plateau, de costumes, de décor, etc. ? Comment un spectacle de chansons peut-il se dérouler ? Quel comportement adopter face à un accident ou une défaillance (trou de mémoire ou erreur de texte/mélodie, manifestation sonore ou comportementale imprévue de spectateurs, incident technique, perturbation sonore ou visuelle), ou à une idée, une inspiration soudaine devant le public ?

d 3 – Organisation du travail : la forme « stage »

Les rôles des trois institutions partenaires (CNSAD, Le Hall, MMC) dans l'organisation du stage sont assez simples à discerner. Le CNSAD, comme établissement public en charge de la formation supérieure des élèves et comme donneur d'ordres et financeur, agit en commanditaire vis-à-vis des deux autres structures. À l'égard du Hall de la chanson, il commande une prestation de formation (réglée sur présentation de facture) confiée à deux artistes intervenants comme formateurs auprès des élèves depuis 2009 et « associés » au CNSAD depuis 2014. À la Maison Maria Casarès, le CNSAD achète une prestation d'hébergement en résidence de quinze stagiaires et de quatre intervenants, en pension complète comportant : couchage, petits-déjeuners- déjeuners-dîner, lieux de travail avec mise à disposition de « backline » (piano droit accordé, clavier électrique, ampli guitare, câblage) et d'un minimum de matériel technique (quelques projecteurs et console lumière, connexion internet, imprimante).

Le Hall de la chanson avait pour charge :

- La définition des contenus du stage (corpus des œuvres travaillées, choix des exercices, détermination de la progression et des différentes étapes, rédaction des documents de travail et de communication de l'événement de clôture) ;

- L'organisation du travail (y compris l'apport d'instruments de musique – clarinette, clarinette basse, saxophone ténor, éléments de batterie, petites percussions) ;
- La mise en œuvre de l'action de formation par l'équipe qu'il avait missionné, composée de deux formateurs en la personne de ses deux artistes permanents et de deux musiciens-arrangeurs-accompagnateurs embauchés comme artistes intermittents ;
- La garantie de la qualité du projet pédagogique (pédagogie artistique) et de celle de sa réalisation ;

La Maison Maria Casarès avait pour tâches de :

- Assurer les voyages en minibus de l'équipe des stagiaires de la gare SNCF à la MMC ;
- Nourrir l'équipe encadrante comme l'équipe des stagiaires ;
- Les héberger dans des chambres individuelles, à deux ou à trois (selon les rôles de chacun) ;
- Mettre à disposition lieux et outils de travail nécessaires au bon déroulement du stage.

Le CNSAD devait de son côté :

- Garantir la présence des stagiaires inscrits ;
- Assumer la responsabilité des stagiaires (assurances) ;
- Acheminer les stagiaires par la SNCF à la gare la plus proche et les ramener à Paris à la fin du stage.

L'organisation du travail repose sur trois types d'acteurs (stagiaire, musicien-accompagnateur, formateur) et comporte deux aspects : d'une part le *travail* pédagogique *d'apprentissage*, d'autre part le travail de *pratique* (ici : travail artistique de performeur). C'est une caractéristique qui ressortit au type de formation dont relève ce stage – la transmission en situation réelle – où l'on retrouve la plupart des formations d'apprentis. Plus spécifiquement, il s'agit d'une formation de type « recherche-action » : le stagiaire apprend son métier (ou son « art ») en cherchant lui-même, en essayant en pratique plusieurs solutions aux problèmes qui se posent à lui, guidé par le(s) formateur(s) et les partenaires expérimentés.

i. L'ordonnancement des à-côtés du travail

Les deux formateurs et les deux musiciens ont voyagé respectivement dans deux véhicules particuliers. Ils sont arrivés en Charente le dimanche 1 juillet au soir et se sont retrouvés pour dîner tous les quatre dans une brasserie d'une petite ville voisine de la MCC : Confolens. Puis, ils ont rejoint la MCC : les formateurs qui connaissaient déjà les lieux ont fait visiter la maison principale aux musiciens, afin qu'ils y choisissent leurs chambres individuelles et s'y installent. Les formateurs se sont installés dans la chambre qui leur était réservée au rez-de-chaussée à une extrémité des communs, un peu à part des chambres réservées aux stagiaires. Les stagiaires ont voyagé par le train, puis dans le minibus de la MMC conduit par l'un de ses régisseurs. Ils sont arrivés au domaine de La Vergne en fin de matinée du lundi 2 juillet, c'est-à-dire juste après le week-end de repos (deux jours) qui venait clore l'année scolaire proprement dite du CNSAD (le stage estival est facultatif et, contrairement au Labo 1 – le cours-atelier d'interprétation de chansons – n'entre pas dans l'évaluation du second semestre : il est présenté comme un « plus » à la formation). À peine arrivés, les quinze stagiaires ont inspecté les « communs » de la MMC aménagés en chambres avec salles-de-bains et toilettes, en réfectoire, cuisine équipée, atelier, débarras, avec connexion WIFI capricieuse. Puis ils se sont répartis par chambres de 2 ou 3, y ont déposé leurs bagages, avant de se rassembler dans la salle de spectacle (ancienne grange aménagée) pour la première séquence de travail.

Les moments de travail des formateurs, des musiciens et – tantôt pour le groupe entier, tantôt individuellement – des stagiaires, étaient encadrés par les repas. Le petit-déjeuner où chaque acteur individuel jouissait d'une grande liberté (pouvant le prendre très tôt pour par exemple faire

un footing ou une promenade, ou pour réviser ses chansons avant le début du travail, ou au dernier moment et dans l'urgence dix minutes avant, par exemple pour dormir plus longtemps). Le déjeuner, qui venait d'être préparé par deux employées de la MCC, était pris vers 13h : les formateurs avaient préféré un horaire flottant, afin de ne pas risquer de perturber une séquence de travail en cours. La durée annoncée de ce repas quotidien était d'une heure. Le repas précédé du dressage du couvert et suivi de la plonge ; dans les faits, la pause méridienne était d'une heure dix minutes ou d'une heure quinze minutes, le flou de l'horaire de fin de la matinée de travail se répercutant sur l'horaire de début de travail de l'après-midi. L'heure de fin de la séance de travail de l'après-midi n'était pas définie pour la durée du stage, mais jour par jour, soit au début de la matinée de travail, soit à la fin de la pause déjeuner. Le dîner était souvent précédé d'une plage de liberté individuelle (footing, « apéro », matches de volley improvisés de part et d'autre d'un filin tendu entre deux arbres du jardin, promenade, courses au supermarché en empruntant l'une des deux voitures). L'horaire du dîner variait selon les jours entre 20h et 21h30, et les acteurs du stage devaient prendre en charge, en plus du couvert et de la plonge, de réchauffer les plats préparés le matin. La pause précédant le dîner a varié entre 18h et 20h. La première semaine, aucune contrainte pour la soirée n'était fixée, mais le travail personnel de révision des chansons et de préparation du travail du lendemain était encouragé par les formateurs, mais aussi par les musiciens. L'heure du coucher était à la discrétion de chaque acteur, les formateurs conseillant néanmoins aux stagiaires de veiller à se reposer suffisamment pour ne pas altérer la qualité du travail du lendemain. Durant la seconde semaine, en revanche, à l'exception d'un soir libéré, à la demande des stagiaires (et de l'un des musiciens), pour permettre à ceux qui le voulaient de suivre un match de football sur le téléviseur de l'unique bar-tabac du village d'Alloue, les soirées ont été employées à travailler, ce qui laissait une plage plus réduite pour un moment « libre » pour les différents acteurs (tisane par petits groupes, conversations téléphoniques ou par réseaux sociaux avec familles et amis, visionnage de matches de football en différé, lectures, etc.).

À ces moments non travaillés pour l'ensemble des acteurs se sont ajoutés tout au long de la journée, à partir du quatrième jour (le jeudi 5 juillet 2018), de nombreux moments individuels où les stagiaires avaient le choix entre phases de travail individuel et phase de non-travail (repos, détente, loisirs, sport, contact avec l'extérieur). Cela tient à l'organisation du travail décrite plus loin.

ii. Porosité et influences mutuelles des moments de « travail » et des moments « hors-travail »

Le rythme et l'organisation des moments non travaillés ont exercé une influence sur l'organisation, le rythme et le déroulement du travail pédagogique et du travail artistique intriqués l'un dans l'autre. En effet en premier lieu, la demande des stagiaires de ne pas être astreints à assister à toutes les séances de travail individuel a eu pour conséquence de ne mobiliser les stagiaires pour le travail en équipe (stagiaire-musicien-formateur) qu'en moyenne deux fois par jour, à raison de 20 à 30 minutes par séances⁷⁹⁶, ce qui a libéré pour eux un temps de plusieurs heures par jour (un

⁷⁹⁶ Demande anticipée par les formateurs suite aux quatre premiers stages estivaux du même ordre les années précédentes. Ainsi, au moment de la présentation de l'organisation des activités du stage à l'arrivée des stagiaires, les formateurs avaient annoncé que pour les trois premiers jours, le travail se ferait en « séances plénières » ; les stagiaires avaient intégré que cette contrainte était par conséquent levée à partir du quatrième jour et ont demandé à ce que soit explicité la nouvelle règle de ne pas avoir à assister aux travaux des autres, ce qui fut fait.

peu plus de cinq heures par jour) qu'ils et elles ont pu organiser à leur guise entre travail de préparation-révision et d'autres activités. L'existence de ces moments a facilité le travail en permettant un investissement personnel singulier à chaque stagiaire, en ménageant de nombreuses occasions d'appropriation du travail en cours, seul ou en demandant librement conseil à d'autres stagiaires hors de tout contrôle des formateurs ou des musiciens, en offrant la possibilité du repos et de la détente nécessaire à la récupération (l'apprentissage de l'« art d'interpréter » mobilisant considérablement l'attention, le corps, la mémoire, la réflexion, la « sensibilité » en même temps – ce qui constitue un effort conséquent en un temps resserré –, ces moments « off » contribuaient aussi à l'assimilation et à la mise en condition du travail). En second lieu, la demande concernant la soirée à libérer pour aller assister au match retransmis en direct à l'unique bar-tabac du village, une fois acceptée par les formateurs, a d'une part bouleversé le calendrier horaire des séances de travail, d'autre part occasionné un regain de mobilisation de la grande majorité des stagiaires sur le travail, dans un mouvement de rééquilibrage et à la faveur d'un sentiment collectif de reconnaissance – dans le cadre d'une économie de type don/contredon – qui a intensifié l'engagement lors des séances en équipe le lendemain. Enfin, lors de nombreux moments non travaillés (repas, « apéros », promenades, matches de volley sur la pelouse, pauses cigarettes, pauses soleil, etc.), l'activité d'apprentissage et de recherche artistique n'est pas entièrement suspendue : ces moments sont l'occasion d'*italiennes*⁷⁹⁷ informelles (récitation des paroles ou des paroles et de la mélodie chantonnées, parfois en mettant l'accent sur la pulsation rythmique, ce qui permet de renforcer la mise en place rythmique d'une chanson), d'échanges sur un mode détaché entre stagiaires qui ont un passé commun d'un an de formation au CNSAD (du type : « Tiens, je voulais te dire quand tu es passé hier sur ta chanson, j'ai trouvé qu'on comprenait mieux ce qu'elle raconte que la première fois où tu es passé », ou du type « Tiens quand tu es passé ce matin, ça m'a fait penser à ce que tu avais fait en clown, tu sais : je me dis que tu pourrais tout à fait chanter un peu avec ton clown, ça t'aiderait sûrement à être moins crispé, à lâcher »), ou entre stagiaire et formateur dans les cas où l'un de ceux-ci était présent voire participait à la même activité (du type – un stagiaire à un formateur : « Tu sais, j'ai envie de laisser tomber ma chanson, j'en ai trouvée une que je kiffe vraiment, je suis sûr que tu vas l'adorer » ou du type « En fait, je me sens trop fragile sur *Madeleine*, est-ce que tu m'en voudrais si je ne la passais pas au spectacle ? »), entre stagiaire et musicien (du musicien au stagiaire : « Eh bien là, tu vois, quand tu dances sur cette musique, sans réfléchir, tu es carrément en rythme. Quand tu n'y penses pas trop en fait, tu sens la pulse. C'est pas plus compliqué que ça. » ; ou du stagiaire au musicien : « Au fait, tu voudrais pas accompagner ma chanson à la guitare électrique plutôt qu'au piano ? Je trouve ça un peu classique, je trouve que ça soutiendrait un peu la colère. Ça m'aiderait. »), ou entre formateur et musicien (du formateur au musicien : « C'est bien que vous soyez comme ça dans une certaine complicité avec les stagiaires, mais faites attention à garder une distance quand même. D'autant que vous êtes

⁷⁹⁷ Une « italienne » dans le cadre de la préparation d'un spectacle de théâtre ou d'une scène de film à tourner est une révision (seul ou à plusieurs) du texte, à une vitesse plus haute et à un rythme régulier, sans projeter la voix, sans intention, à *plat*. Les italiennes permettent à la fois de consolider la mémoire (et repérer les passages plus fragiles à consolider), de faire monter le sentiment de confiance – en soi et dans l'équipe – (avant un filage ou une représentation), de maintenir ou créer une focalisation sur la répétition ou la représentation imminente (de permettre comme on dit souvent dans le métier de « se concentrer »), de diminuer l'angoisse (« faire baisser la pression », « faire tomber le mauvais trac ») à l'approche d'une séance à enjeu plus fort qu'une répétition banale. Dans le cadre du travail sur une chanson, il s'agit simplement de se réciter le texte à voix haute pais sans « projeter », rapidement en parlant ou en chantonnant, à un tempo plus rapide que l'implémentation de la chanson en séance de cours ou d'atelier, en répétition ou en représentation.

assez proches en âge. Il ne faut pas que cela tue le sérieux dans le travail. », ou du musicien au formateur : « Vous ne croyez pas qu'on pourrait ménager plus de rendez-vous avec nous sans vous, pour qu'on puisse régler les problèmes de mise en place [rythmique], parce que comme on est tout le temps avec vous, on n'a pas le temps de faire du détail avec eux, et j'ai l'impression que ça n'avance pas à ce niveau-là. En dix minutes souvent ça permet de clarifier les choses. J'ai l'impression qu'on va gagner beaucoup de temps. Sinon, on traîne des problèmes rythmiques pas réglés »).

Le mouvement en sens inverse s'observe également : le calendrier des séances en équipe, le déroulement d'une séance, les caractéristiques de l'œuvre travaillée – difficultés musicales (intonations, tessiture, rythmes), mnémoniques, de diction – les recommandations ou injonctions des formateurs et parfois des musiciens, vont influencer sur l'organisation effective des moments « libres ». Après une séance où le ou la stagiaire a dû fournir un effort particulièrement grand, s'ensuit souvent un moment de détente ou de repos permettant la récupération. Après une séance durant laquelle une difficulté n'a pas été surmontée ou seulement partiellement, en général le temps « libre » va comporter une bonne quantité de temps « de travail », en vue de sauter l'obstacle à la prochaine séance en équipe : un temps de préparation plus long qu'à l'ordinaire sera pris. Après une séance particulièrement réussie et/ou pendant laquelle le formateur a exprimé que le travail était monté à un bon niveau, il n'est pas rare que le stagiaire s'octroie un temps consistant de détente, mais aussi qu'il se ménage une plage de travail de préparation sur une autre chanson, avec souvent un bel entrain. Il faut mentionner aussi le fait que durant le sommeil, l'activité de rêver est occasionnellement influencée par le travail diurne, et cela pour tous les acteurs (stagiaires, musiciens, formateurs) : mélodies et/ou morceaux de textes de chansons apparaissent – parfois modifiés – dans les rêves, ou bien des personnes impliquées dans le travail deviennent personnages de rêves, les situations peuvent être représentées et transposées (passer une chanson en scène, être guidé par un formateur / guider ou accompagner un stagiaire ou un de ses avatars, etc. ou cauchemarder de passer en public sans avoir appris sa chanson) – le petit-déjeuner étant parfois l'occasion de raconter un épisode rêvé à d'autres acteurs du stage, avec souvent pour effet immédiat d'en rire ensemble, mais sans doute pour conséquence à court terme de focaliser aussi l'attention sur un aspect précis du travail en cours.

Ainsi, on peut constater que l'activité « travail » dans le cadre de ce stage a tendance à contaminer les activités « hors-travail ». La réciproque s'observe aussi (un certain relâchement, des sorties hors-cadre de type rires, traits d'humour, somnolence, surtout pour les stagiaires assistant à une séance impliquant un autre stagiaire, ou après un certain temps de travail ayant mobilisé beaucoup d'énergie), mais dans des proportions moindres.

C'est avec le recul de quelques mois que je suis en mesure de faire ce constat que le travail absorbait beaucoup tous les acteurs du stage, constat contraire à ce que j'ai souvent formulé durant le stage. En effet, je me souviens précisément avoir exprimé plusieurs fois par jour tout au long du stage que j'estimais insuffisant l'engagement des stagiaires dans le travail, que j'étais agacé par certaines marques de relâchement et par une préparation insuffisante. Au visionnage des séances des onze jours de travail (sachant que pour certains jours où deux équipes formateur-musicien se formaient, ne disposant que d'une caméra, je n'ai filmé que dans un des deux lieux de travail en équipe), j'ai pu constater par comparaison de la qualité des performances, d'une part que la plupart des stagiaires progressaient significativement d'une séance individuelle à l'autre (et par conséquent que s'opéraient pour chaque stagiaire assimilation, appropriation et préparation du travail en équipe), d'autre part, que l'engagement tous azimuts des stagiaires pendant les séances était objectivement observable, dans un exercice complexe (impliquant profération d'un texte, émission vocale en mode de chant, mouvements et positions des yeux, du visage, de l'ensemble du corps, tout cela en interaction avec le(s) formateur(s), le(s) musicien(s) et souvent l'assistance constituée

d'autres stagiaires. Sans doute les rappels verbaux à plus de préparation, de travail personnel et d'engagement lors des passages en scène ont-ils dans une certaine mesure soutenu l'effort et l'engagement des stagiaires. Il est en revanche possible que l'insistance de ces rappels ait aussi inhibé certains stagiaires et ainsi entravé leur progression.

e. Les acteurs

L'expérience que constitue l'interaction « **Interprétation Jef – stage LeHall/CNSAD C. B. – J5 – 06/07/2018** » (11h55-12h17) dans le contexte du « Stage Couleur belge – été 2018 – partenariat CNSAD/ Le Hall de la chanson » met en jeu principalement trois acteurs, ressortissant respectivement à trois types d'acteurs qu'on peut simplement désigner par les noms : stagiaire, formateur, musicien.

i. *STA1 : le stagiaire*

La situation définit un premier type d'acteur appelé « stagiaire ». Les stagiaires du « Stage Couleur belge – été 2018 – partenariat CNSAD/ Le Hall de la chanson » forment un groupe homogène à plus d'un égard. Au moment du stage, ils se composent de la moitié de la « promotion 2020 » du CNSAD qui viennent de terminer leur première année d'étude dans cet établissement d'enseignement supérieur d'art dramatique, soient huit hommes entre 19 et 26 ans et sept femmes entre 19 et 25 ans. Les quinze stagiaires ont choisi librement ce stage. Onze autres membres de la promotion 2020 ont choisi le stage à l'ARIA en Corse, et quatre d'entre eux ne se sont inscrits dans aucun stage. Premier facteur d'hétérogénéité : sept d'entre eux ont déjà fréquenté le cours-atelier hebdomadaire du Hall de la chanson au CNSAD (le « Labo 1 »), mais seulement cinq d'entre eux l'ont suivi de façon régulière. Les deux autres ont quitté le Labo 1 en janvier 2018, juste après la présentation du projet *Aznavour* (partenariat LE Hall de la chanson / classe d'arrangement des FSMS – formation supérieure aux métiers du son – du Conservatoire de Paris [CNSMDP] dirigée par Cyrille Lehn / CNSAD) devant 200 spectateurs (dont Charles Aznavour) et la *master-class* de Charles Aznavour qui s'en est suivie au Hall de la chanson le 12 janvier 2018.

STA1, 21 ans, n'avait jamais fréquenté le Labo 1 et n'avait pas participé au projet qui avait permis à certains élèves de rencontrer Charles Aznavour. Il est important de noter qu'a priori, son implication dans l'expérience (apprendre l'art d'interpréter une chanson en travaillant concrètement sur la chanson *Jef* de Jacques Brel) est avant tout informée par le cadre du Conservatoire national supérieur d'art dramatique : c'est en tant qu'élève de cette école qu'il abordera le travail, n'ayant pas eu de relation avec les formateurs, avec l'institution « Le Hall de la chanson », ni avec les musiciens avant le stage.

Son expérience artistique telle qu'elle apparaît dans le curriculum vitæ mis en ligne par l'agence artistique à laquelle il a confié son démarrage de carrière est à la fois théâtrale, cinématographique et télévisuelle. Son profil ne mentionne aucune pratique de la musique mais indique la tessiture de sa voix chantée (« baryton »), ce qui suppose une pratique de chant, au moins au niveau d'une initiation. Son CV met en avant une pratique sportive plurielle : aviron, rugby, football.

Au moment où le stage a débuté, STA1 a suivi les cours de voix (voix parlée au premier semestre et voix chantée au second) au CNSAD, à raison de 45 minutes toutes les deux semaines. Lors de sa formation préparatoire dans la « classe libre » du Cours Florent, il a suivi quelque cours de chant.

Le rôle du stagiaire dans cette situation est de façon officielle d'apprendre à interpréter des chansons en scène pour un auditoire, d'apprendre l'art d'implémenter une œuvre de chanson, en s'exerçant sur un corpus de chansons francophones belges.

C'est STA1 qui a choisi librement de travailler sur la chanson *Jef* de Jacques Brel.

ii. FOR : le formateur

Les formateurs du stage, SH et FOR, sont tous deux artistes permanents du Hall de la chanson et « artistes associés » au CNSAD. Ils enseignent l'« interprétation de chansons » en un cours hebdomadaire au CNSAD, et ont assuré de 2014 à 2018 la direction de cinq stages d'été de deux semaines destinés aux « première-année » volontaires.

FOR a commencé son action de formateur au CNSAD en tant qu'assistant de SH de 2009 à 2013, puis a exercé à ses côtés comme artiste associé, à statut égal.

Il a été formé à l'art du comédien au Conservatoire national de région de Rennes, par Jacqueline Resmond, Jean Signé et Serge Feuillet, après avoir appris la flûte traversière dans le même établissement, où il a également suivi une première année de chant lyrique. Formé au chant par cours particuliers auprès de plusieurs professeurs, il a exercé deux ans comme choriste dans le pupitre des ténors à l'Opéra de Rennes. Après un stage de trois jours dirigé par Serge Hureau, il s'est progressivement spécialisé dans l'art d'interpréter des chansons, jusqu'à faire partie de l'équipe permanente du Hall de la chanson à partir de 2013, à l'installation du Hall au Pavillon du Charolais, salle de spectacle au cœur du parc de la Villette.

Il a animé dès qu'il a commencé sa carrière de comédien professionnel des ateliers « théâtre » pour adultes et adolescents, il a eu en charge des classes d'option théâtre « lourde » et « légère » au titre de la compagnie Folle Pensée dont il était membre, il a remplacé durant une année scolaire un professeur de la classe d'art dramatique du Conservatoire national de région de Rennes parti à la retraite. Pour Le Hall de la chanson, il a mené de nombreuses sessions de formation de formateurs et d'enseignants de l'Éducation nationale.

Le cours et le stage estival d'« interprétation de chansons » au CNSAD se distinguent des cours de voix et de musique assurés par trois professeurs de chant et trois professeurs de musique en CDI, en ce qu'il n'aborde pas les questions techniques (souffle, placement vocal, travail des résonateurs) ou seulement à la marge quand un problème de cet ordre vient entraver la formation dite d'interprétation, *i.e.* la transmission de l'art d'implémenter une œuvre de chanson.

La position du formateur FOR dans la situation de l'expérience est complexe. D'une part, les deux formateurs sont mandatés par le CNSAD pour diriger et animer le stage pour des élèves du CNSAD ; d'autre part, son employeur est Le Hall de la chanson, dont l'autre formateur (SH) est le directeur et même le fondateur, et a également été, brièvement mais de façon décisive, son formateur. Trois liens conditionnent ici l'action du formateur FOR: au CNSAD, qui attend de lui qu'il forme de façon satisfaisante le stagiaire, en tant qu'« artiste associé » depuis quatre années ; au Hall de la chanson, son employeur, qui attend que cette action soit accomplie dans le sens de la mission du centre national du patrimoine de la chanson ; et à la personne de SH, à la fois collègue formateur, mais aussi directeur, ancien formateur et ami, qui en tant que tel est sensé attendre de FOR une action pédagogiquement pertinente, mais aussi artistiquement inspirée, et probablement une attitude de loyauté (dans le cadre de leur affection mutuelle), voire – à l'occasion – de soumission, eu égard au lien hiérarchique qui les unit, à la différence d'âge (près de vingt ans) et à leur relation passée de maître-à-disciple.

Le rôle du formateur est d'initier le stagiaire à l'art d'« interpréter », voire d'entamer une véritable formation à cet art, si les qualités et l'implication du stagiaire créent les conditions de cette formation.

FOR n'a jamais performé la chanson *Jef* et n'avais pas encore eu l'occasion d'enseigner à performer cette chanson à quiconque avant ce stage.

iii. *L'assistant-musicien : MUS*

MUS est pianiste, improvisateur, compositeur et chef d'orchestre, titulaire de huit premiers prix du C.N.S.M.D.P. en écriture, improvisation, orchestration et musique à l'image.

Les artistes formateurs du Hall de la chanson font appel à lui régulièrement pour accompagner les cours-ateliers « Labo 1 » au CNSAD depuis 2017, mais c'est la première fois qu'ils font appel à lui pour accompagner un stage estival.

Ici, le lien au CNSAD existe en raison d'une certaine habitude d'accompagner les élèves du CNSAD dans le cadre du Labo 1 au CNSAD (mais toujours en étant embauché par Le Hall de la chanson), mais reste plus faible que la relation du musicien au Hall de la chanson et aux deux formateurs, dont l'un en est le directeur et l'autre un cadre permanent. Ici encore, il existe une relation hiérarchique, qui découle du contexte contractuel – le musicien MUS est embauché par Le Hall et travaille avec des formateurs qui en sont des dirigeants –, mais aussi du cadre pédagogique proprement dit – le stagiaire apprend du formateur, le musicien étant sensé « accompagner » la séance musicalement, comme une sorte d'assistant du formateur.

f. Description du processus « stage d'interprétation de chansons "Couleur belge" »

Le processus global peut être décomposé en trois phases distinctes, quoique fortement reliées les unes aux autres, voire intriquées.

Phase préparatoire

Étape 1

Une fois communiquée au Hall de la chanson la volonté de la direction (directrice et responsable pédagogique) de reconduire un stage estival pour une partie de la promotion 2020 avec Le Hall de la chanson, les deux formateurs se sont concertés fin mai 2018 pour concevoir un stage. Pour cela, ils ont utilisé leur expérience de ce type de stage (quatre éditions) et de ce type de stagiaires (les « première-année » du CNSAD). Ils ont choisi un thème résonnant avec une certaine actualité pour le patrimoine de la chanson (les quarante ans de la mort de Jacques Brel en 2018 et les quatre-vingt-dix ans de sa naissance en 2019) : l'œuvre de Brel et des artistes francophones belges ou liés à la Belgique. Avec l'aide de la chargée de production du Hall de la chanson, ils ont constitué l'équipe des musiciens qui allaient accompagner ce stage.

Étape 2

Le processus « travail d'apprentissage et de performance de chansons d'auteurs et/ou de chanteurs belges d'avant 2010 » a commencé à l'annonce par l'équipe administrative chargée des « études » du CNSAD aux élèves de première année du contenu des trois stages d'été. Le petit texte présentant le stage à Alloue, signé des deux noms des formateurs, commençait par une évocation de la peinture et de la poésie belge (Norge e Maeterlinck notamment), avant d'énumérer quelques noms d'artistes de chanson belges ou liés à la Belgique (Yvonne George, Arno, Julos Beaucarne, Adamo, Stromae, Jacques Brel, et Dick Annegarn (« ce Hollandais bruxellois de cœur »). Il se poursuivait par une phrase tentant de présenter synthétiquement les aptitudes qui seraient mobilisées et les outils qui seraient transmis lors du stage :

Armés du pouvoir d'interpréter nous saurons, comme à chaque fois, révéler, donner à entendre et éclairer, par le jeu et la dramaturgie musicale, ce que les chansons recèlent d'histoires humaines.⁷⁹⁸

Étape 3

S'en est suivie l'inscription des élèves volontaires au stage. Le CNSAD a alors transmis aux deux artistes-formateurs du Hall de la chanson la liste et les adresses de courriel des stagiaires inscrits.

Étape 4

Les formateurs ont alors demandé au service des études du CNSAD l'organisation d'une réunion préparatoire au CNSAD. Cette réunion⁷⁹⁹, qui a constitué le quatrième temps du processus, fut l'occasion d'une première rencontre entre l'un des formateurs (moi-même) et dix élèves de première année inscrits au stage, parmi lesquels huit n'avaient pas fréquenté le « Labo 1 » du Hall de la chanson durant l'année universitaire. Elle fut pour le formateur la première opportunité de poser le cadre du stage : dates, emploi du temps général et horaires du stage, équipe encadrante, organisation générale, description des lieux (localisation par rapport à l'unique village voisin, lieux de travail, lieux d'hébergement et lieux de vie), présentation générale du répertoire des œuvres allant être travaillées et distribution d'une chanson « imposée » par stagiaire, exigences quant au degré d'investissement des stagiaires, date de la présentation des travaux à la MMC et forte probabilité de la reprise de ce spectacle au Hall de la chanson à la Villette à l'ouverture de la saison de programmation 2018-19.

Étape 5

Deux jours avant le départ, les formateurs ont envoyé un mail aux stagiaires et aux musiciens récapitulant les chansons *imposées* et une partie des chansons *choisies* par les élèves dans le corpus proposé et demandant aux stagiaires n'ayant pas encore transmis leurs choix de le faire incessamment.

Étape 6

La dernière étape de cette phase préparatoire fut le voyage en voiture des deux équipes (formateurs / musiciens), qui s'est achevée par un dîner dans un bistrot à quelques kilomètres de la MMC, durant lequel les derniers détails du premier jour du stage ont été fixés.

Phase opérationnelle

Séquence 1 - Accueil des stagiaires

L'équipe encadrante (formateurs et musiciens) a accueilli les stagiaires, après qu'ils eurent choisi leurs chambres, dans la salle de spectacle. Après le discours d'accueil de l'un des codirecteurs de la MCC (Mathieu Roy), les formateurs (Serge Hureau puis FOR) ont pris la parole pour annoncer en détail le déroulement du travail.

Séquence 2 – Processus d'apprentissage de l'art d'interpréter des chansons du corpus choisi

⁷⁹⁸ Cf. Le texte de présentation du stage en annexe : « Couleur belge – Des chansons du nord chez Maria Casarès », 2 mai 2018.

⁷⁹⁹ Qui eut lieu le mercredi 13 juin 2018 à 18h30 à la terrasse d'un café rue Rougemont, à 100 mètres du CNSAD.

Chaque journée de travail débutait par un échauffement/entraînement physique et vocal dirigé par moi-même. Les 2 et 3 juillet, les stagiaires étaient tous tenus d'assister au travail individuel de chacun d'entre eux. Ainsi, le premier travail sur la chanson a-t-il eu lieu dans une séance « plénière », l'assistance étant composée de l'ensemble des stagiaires, encadrée par les deux formateurs et accompagnée par les deux musiciens. Ce premier moment de la séquence doit permettre à tous les stagiaires de comprendre en actes (en tant qu'acteur et en tant que témoin) la nature du travail et les objectifs pédagogiques du stage.

Dans un second temps, à partir du 4 juillet, le travail individuel s'accomplissait la plupart du temps avec un nombre réduit d'acteurs : un (ou deux dans le cas de duos) stagiaire(s) interprète, un formateur, un musicien. Assez souvent, le ou les stagiaires suivant(s) ont constitué le(s) témoin(s) du travail individuel, pouvant à l'occasion être invité(s) à s'exprimer sur celui-ci.

À partir du 4 juillet, les après-midis ont débuté par un travail « musical » sans les artistes-formateurs, menés par les musiciens (mis pour l'occasion en position de formateurs), soit d'acquisition de compétences rythmiques, soit d'entraînement au chant choral.

Selon les besoins, identifiés par les trois types d'acteurs (stagiaires, musiciens, formateurs) pour chaque projet de travail sur une chanson donnée, l'emploi du temps formel de chaque demi-journée entre le 4 et le 9 juillet 2018 inclus s'est organisé au jour le jour, soit par rendez-vous stagiaire-musicien-formateur, soit par rendez-vous stagiaire-musicien. Les deux espaces de travail en équipe, formalisé était dans les communs : la salle de spectacle (où se trouvaient le piano, la guitare électrique et le clavier Moog) ; dans la maison principale : la bibliothèque de Maria Casarès (où on installait le clavier électrique fourni par la MMC, et où l'un des musiciens apportait également sa clarinette basse).

Séquence 3 – Processus de construction de la séquence finale de présentation des travaux au public
La séparation entre les séquences 2 et 3 n'est pas nette et s'étend sur plusieurs jours, certains stagiaires étant plus soucieux de préserver le « laboratoire », d'autres plus désireux de s'appuyer sur l'échéance de la « présentation » publique de fin de stage. Néanmoins, le départ, prévu et annoncé, d'un stagiaire (STA4) le 8 juillet, lendemain de la participation du groupe à un événement festif dans un village situé à plus de 20 kms d'Alloué (la Fête de l'accordéon et de la chanson française), a marqué une coupure entre la première semaine consacrée à la découverte, l'expérimentation et l'apprentissage de la méthode proposée par les formateurs, et la seconde semaine, tendue vers la présentation publique du 12 avril au soir.

Si l'organisation de l'emploi du temps des matinées et des après-midis est restée la même, des différences se sont affirmées : d'une part s'est souvent posée la question du lieu où allaient être performées les chansons (et parfois la séance de travail se déroulait dans ce lieu : salle de spectacle des communs ; à l'extérieur sous le tilleul de la pelouse, entre les peupliers à l'arrière de la maison principale, à l'extrémité nord-est sur le seuil de l'appentis ; à l'intérieur de la maison dans le salon du rez-de-chaussée), d'autre part les propositions scéniques (des stagiaires comme des formateurs), *i.e.* intégrant une dimension d'écriture spatiale et gestuelle, voire de choix de tenue vestimentaire, sont devenues de plus en plus nombreuses.

Les trois derniers soirs du stage (du 10 au 12 inclus), tranchant avec la liberté individuelle vespérale qui était la règle jusque-là, ont été occupés par des filages de toutes les chansons travaillées, en présence de tous les acteurs – le dernier soir étant dévolu à la restitution du travail du stage devant une audience extérieure, sous la forme d'une représentation dans plusieurs espaces (à l'intérieur ou à l'extérieur) de la propriété.

Cette troisième séquence s'est terminée avec le départ du lieu de résidence, d'une part des stagiaires (en minibus pour la gare, puis en train vers Paris), d'autre part des formateurs et des musiciens en véhicules individuels.

Phase de reprises

Séquence 1 – Reprises du spectacle au Hall de la chanson à la Villette.

La nuit du 6 au 7 octobre 2018, dans le cadre de l'événement « Nuit blanche » organisé par la Ville de Paris, Le Hall de la chanson inclus dans le secteur « Constellation de la Villette », a présenté un « Petit musée de la chanson » (conçu et réalisé par Nils Morin) dans son Café-Bœuf et une représentation gratuite, *La Nuit est belge*, en six épisodes de 25 à 35 minutes chacun à partir des travaux du stage, dans sa salle de spectacle (dite « salle Piaf »).

Séquence 2 – Variations sous forme de spectacle

Puis, dans les cadres de la programmation du Hall de la chanson et du festival « Cent pour cent » de la Villette, Le Hall de la chanson a produit un spectacle intitulé *La Vie est belge*, monté en deux répétitions, regroupant 9 des participants du stage, cette fois en position d'artistes salariés, et présenté le dimanche 17 mars 2019 à 16h30 et le dimanche 31 mars 2019 à 18h30 (en clôture d'une journée-marathon consacrée à Jacques Brel).

Annexe 8 – Comptabilisation des opérations de jugement sur l'ensemble de l'interaction « Interprétation Jef – stage LeHall/CNSAD C. B. – J5 – 06/07/2018 », classées par participant.

Les numéros de lignes (abrégées en « L ») des occurrences renvoient à la *Transcription complète* (Annexe 9, ci-après).

Les occurrences d'opérations de jugement relevées dans l'interaction montrent par leur nombre que la situation est saturée de jugements ou, pourrait-on dire, que le jugement oriente toute l'interaction.

FOR sur STA1 :

- L20 : « =OK. C'est bien/ *jugement positif*
- L23 & L25 « =Là, j'ai l'impression qu'en plus t'as une espèce de (.) pudeur à dire ça (.) >Tu vois< j- j- j'ai l'impression que t'assumes pas totalement. [...] =Tu donnes l'impression peut-être de- de- de ret'nir un petit peu, tu vois. "Un' fausse blonde"/ c'est artificiel= »
trois jugements négatifs
- L33 « Tu vois, on ne dit pas "une fausse blonde"/= » *jugement négatif*
- L46 « Invente, c'est tro:p récité\= » *jugement négatif*
- L50 « le premier appui aussi, y f- (.) il peut être plus fort que ça/ » *jugement négatif*
- L162 « Okay: (.) super/ ! (.) C'est- c'est- C'est magnifique, que- euh, (prénom de STA1), c'est super, vraiment, on a- on a l'essentiel (.) On a vraiment *l'essentiel de tout ton parcours, c'est super-émouvant, euh (..) t'y es. » *quatre jugements positifs*
- L163-L177 « pour l'instant le moment où- (.) *qui fonctionne moins/ [...] C'est *le moment où tu passes du parler au chanter, [...] c'est-à-dire que pour le coup, le "Viens"/ (.) *il est euh- il est très chanté. [...] Il vient vraiment d'ailleurs, Faut pas qu'il y ait une telle différence entre ta façon de l'parler/ (.) et ta façon d'le chanter\ [...] Peut-être aussi, voilà. Je pense que tu-, tu ne chantes pas assez dans les couplets/ [...] Et: (.) et tu ne joues pas *assez dans les refrains\ » *un même jugement négatif, distribué sur cinq tours de parole*
- L204 « Sinon, c'est "houp/!" On a l'impression que tu restes au bord du bassin et que tu vas rentrer: avec tes petits doigts de pied dedans, tu vois/ ? » *jugement négatif*
- L204 (suite) « C'est- c'est- c'est pas juste par rapport à ce que tu viens de déployer *comme émotion avant\ » *jugement positif*
- L228 « Tu pars trop tôt » *jugement négatif*
- L287 « Même chose, t'es parti trop tôt aussi. » *jugement négatif*
- L351 « pour toi ça va plus vite parce que tu- tu traînais beaucoup= » *jugement négatif*
- L39-394-399 « (Tu restes trop longtemps) [...] (Tu restes trop longtemps) sur le "-ger" [...] Tu restes trop longtemps. » *jugement négatif*
- L429 « T'es un peu haut toujours là-d'ssus. » *jugement négatif*
- L440 « ton regard est un tout p'tit peu trop (.) avec Jef » *jugement négatif*

- L442 « même si t'es vraiment polarisé sur lui, c'qui est très bien/ [...] »
jugement positif
- L445 « °Parc'que°< sinon, c'est- t'es très:- mm- (.) euh, tendu vers nous
jugement négatif
- L452 « Sinon tu nous "hhggr", tu nous submerges un tout petit peu\ »
jugement négatif
- L467 « (>c'est bien/<) »
jugement positif
- L468-470 « Tu murmures un tout p'tit peu trop. [...] C'est un peu trop sotto
voce »
jugement négatif
- L481 « C'est un tout petit peu: discret »
jugement négatif
- L541-542-544 « OK, super. » [...] Euh, c'est très bien »
jugement positif
- L545 « Tu vois, le moment où tu arrives (.) à la toute fin (.) tu anticipes, *tu
téléphones >le- le-< : "Comme-" »
jugement négatif
- L573 « On s'arrête là, c'était très bien/ »
jugement positif
- L585 « =Toi tu parles beaucoup beaucoup l'début et je pense que c'est p't-
êt' ça qu'il faudrait plus chanter, »
jugement négatif
- L598 « Merci beaucoup, (diminutif du prénom du STA1)\ »
(assimilable à un) jugement positif

MUS sur STA1

- L172 & 174 « [°Il y avait plus de chant° () °dans les couplets, non° ? [°Le-° [...] °Quand on a vu ça avant-hier°, °euh°, °tu chantais un peu plus°, °euh°, (les couplets) () »
jugement négatif (sur la performance présente) et positif (sur la séance précédente)
- L207 « °Ce s'rait bien qu'le refrain soit un peu plus stable rythmiquement°. °Enfin, si tu chantes un peu faux, c'est pas très grave°, °je crois, euh°
deux jugements négatifs
- L227 « °Là en fait, tu pars [trop vite\° »
jugement négatif
- L244 « A chaque fois, tu pars après un premier temps. »
jugement négatif
- L286 « (Ben là euh) () »
jugement négatif
- L302 « (*petits rires*) »
- L483 « =Essaie de remettre un petit peu de notes dans ta voix, parfois, euh,
() »
- L486 « C'est un peu- pour que ce soit moins euh contrasté le refrain (que
ce [soit plus) () »
- L495 « Enfin c'est bien qu'y ait des moments juste parlés, comme ça*, tu
vois, mais euh »
positif et négatif

FOR sur MUS

- L264 & 266 « >Bien sûr<, tu pourras *desserrer un petit peu. » [...] « Tu pourras
desserrer un petit peu, [euh, pour que ça joue. »
*FOR s'adresse officiellement à STA1 et lui donne un conseil. En fait, ce conseil vient
partiellement invalider l'exemple que vient de montrer MUS à STA1 : le conseil de FOR à
STA1 en résumé consiste à lui dire de ne pas trop suivre l'exemple que vient de donner MUS,*

car c'était trop rapide. Indirectement, donc c'est un jugement négatif sur ce que vient de chanter MUS.

L315 & 318 « Oui, du coup, pt'êt' mêm' que le *refrain on peut l'prendre un tout p'tit peu plus lentement, du coup. [...] Tu vois, pour que-, pour que (prénom de STA1) ait vraiment le temps aussi d'jouer [des trucs. »

(FOR s'adresse directement à MUS) Ici encore le jugement négatif s'énonce de façon indirecte, atténuée.

AUTOJUGEMENTS

MUS :

L382 « [Enfin, euh- (j'sais pas) c'était p't-être pas très- »

(MUS vient de montrer l'exemple à STA1 en chantant, et émet tout de suite un jugement négatif sur ce qu'il vient de faire)

STA1 :

(ces jugements prennent surtout la forme d'actions de réparations, qui indirectement entérinent un jugement négatif sur ce que STA1 vient de réaliser)

L303 « Pardon *(Bllblll) »

L343 « Pffff... Ah là là là. » / *STA1 se prend brièvement le visage dans les deux mains, recule de deux petits pas (vers COUR), lâche son visage et sourit (comme pour se moquer de lui-même)*

L465 « Ah >pardon, pardon<! » / *STA1 se tourne et marche vers MUS, en souriant et serrant les mains (comme en signe d'excuse).*

Annexe 9 – Transcription/description de l'interaction « Interprétation Jef – Stage LeHall/CNSAD C.B. – J5 – 06/07/2018 »

Annexe 9-a. Notes sur la transcription de la séquence vidéo

Une indication de l'écoulement temporel est donnée environ toutes les trente secondes, à chaque fois au début d'un tour de parole, ou au début d'un vers de la chanson.

Les acteurs présents dans la séquence sont désignés par des initiales :

« FOR » est le chanteur-comédien formateur,

« STA1 », l'élève comédien stagiaire,

« MUS », le musicien-arrangeur accompagnant la séance,

« STA2 », l'élève comédienne stagiaire ayant travaillé juste avant la séquence,

« STA3 », l'élève comédienne stagiaire travaillant juste après la séquence étudiée (et qui arrive en salle en cours de séquence, en rôle de regardeur-auditeur).

Précisions sur les notations spatiales (colonne « description »). Orientation (du regard, du corps) et directions de déplacement donnent lieu à des descriptions empruntant aux conventions de dénomination des arts du spectacle, qui présentent l'avantage de tenir compte du renversement du point de vue entre acteurs *en scène* (espace scénique ou « plateau ») et acteurs *en salle* (zone spatiale dévolue aux regardeurs/auditeurs), dans le cas étudié ici d'un dispositif scénique frontal, comme la salle de travail où s'est déroulée la séquence filmée. Ainsi, « JAR » (pour « jardin ») et « COUR » (pour « cour ») correspondent respectivement au pôle « gauche » et au pôle « droit » du point de vue de la caméra (et de l'auditoire) – et inversement au pôle « droit » et au pôle « gauche » pour les acteurs en scène. De même, « avant-scène » et « lointain » correspondent respectivement au pôle de l'espace scénique le plus proche et au pôle le plus éloigné de la caméra (ou de l'auditoire). Le vocable « milieu » est employé pour désigner l'endroit médian sur chacun des axes constitués par les paires de pôles opposés (« JAR »-« COUR » et « avant-scène »-« lointain »).

Précisions sur le traitement des segments chantés. Lors des passages strictement en mode de chant, les indications (longueurs de syllabes, intonations montante ou descendante, silences, etc.) sont suspendues car c'est la mélodie qui contraint principalement intonation et phrasé du chanteur. En revanche dans les parties de la chanson qui sont réalisées en mode parlé ou parlé-chanté, ces indications ont cours et sont reportées selon les conventions de transcription ci-dessous.

Conventions de transcription⁸⁰⁰ de l'interaction enregistrée en vidéo :

mot /	intonation montante
mot \	intonation descendante
mot:	allongement vocalique de la syllabe
>mot<	débit plus rapide que le débit moyen du locuteur
mo-	troncation d'un mot ou interruption d'une phrase
mot	segment (syllabe ou mot) accentué, appuyé
MOT	mot ou segment de phrase prononcé avec un volume plus fort
°mot°	segment prononcé avec un volume plus bas
(mot)	segment difficilement audible (hésitation à la transcription)
()	syllabes incompréhensibles, segment inaudible
[Chevauchement de deux tours de parole
[
(1)	Pauses, silences (en secondes)
(.) (..) (...)	Pauses, silences de moins d'une seconde (diverses longueurs)
mot=	Tours de parole « enchaînés » de deux locuteurs (se suivant sans pause)
=Mot	
mot* ou *mot	(en colonne « paroles échangées »)
* <i>GD avance</i>	(en colonne « description »)
	Description de phénomènes non-verbaux articulés à un tour de parole ou à un segment donné (marqueur de la simultanéité)

⁸⁰⁰ Conventions essentiellement inspirées par les « Conventions used in transcripts » en annexe de : SACKS & al. 1974 : 731-734, mais aussi de quelques autres utilisées dans des recherches plus récentes.

- ((rires))* Indication d'un phénomène vocal et/ou sonore difficile à transcrire.
- phrases mots* (italiques, en colonne « description »)
Description d'actions non verbales (mouvements, gestes, déplacements, mimiques, etc.)
- mots* (italiques, en colonne « paroles échangées »)
Texte prononcé en mode de jeu.
- [parlé] [parlé-chanté] [chanté] [déclamé]* (italiques entre crochets, en colonne « paroles échangées »)
Indications signalant un « mode de jeu » différent de la performance chantée pour le segment qui suit immédiatement. Le mode de jeu reste le même pour toutes les paroles notées en italiques (en colonne « paroles ») d'un même locuteur tant qu'une indication différente ne signale pas le changement.
- [GD en jeu] [GD sort du jeu]* (italiques entre crochets, en colonne « description »)
Mentions signalant le statut des paroles transcrites, afin de distinguer notamment les segments qui relèvent de la *performance* (jouée et/ou chantée) de ceux qui relèvent de l'échange verbal entre les acteurs, ce cas général étant considéré comme statut « par défaut » ne donnant pas lieu à une indication particulière. Ces phrases en italiques entre crochets fonctionnent comme des balises et encadrent les moments « en jeu ».
- Hhh Respiration sonore

NOTA : Chaque fois qu'un élément sonore a donné lieu à une notation tirée de cette liste de conventions, aucune ponctuation de l'orthographe classique n'a été ajoutée. En revanche, lorsqu'aucun phénomène notable ne ponctue le discours, les règles de ponctuation sont appliquées.

Annexe 9-b. Transcription/description de l'interaction (paginée de 1/39 à 39/39)