

Article

« Chansons "médiatisées" »

Paul Zumthor

Études françaises, vol. 22, n° 3, 1986, p. 13-19.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036897ar>

DOI: 10.7202/036897ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Chansons «médiatisées»

PAUL ZUMTHOR

Que la nature du *medium* influe sur le sens du message, on le sait depuis McLuhan ; qu'elle en affecte la forme, c'est probable sinon tout à fait évident ; de façon globale, sinon exactement repérable dans le grain de la matière. *Influer sur* signifie, dans ce contexte, «modifier», c'est-à-dire moduler d'une certaine manière et, à terme, trans-former. Qu'un disque, compact ou pas, tienne lieu — prenne la place — d'un chanteur vivant, de sa voix, de son visage, de son corps — et quelque chose change, une *forme*, à travers (*trans*) ce qui fut (ou aurait pu être) son intention première, verse, par l'effet d'un dépassement fonctionnel, dans un au-delà d'elle-même. C'est ainsi en termes de fonction que je poserais le problème, plutôt que d'agencements d'éléments. Ces derniers n'en concernent finalement que les corollaires.

S'agissant d'un texte ou d'un groupe de textes, quel qu'il soit, destiné à la communication, un changement en effet est possible à l'un ou l'autre, ou à plusieurs ensemble, de trois, comme on dit, «niveaux» :

- à celui de l'auteur, dans la relation qui l'attache à «son» texte ;
- à celui du texte, dans son mode de formalisation ;
- à celui, enfin, du lecteur (ou de l'auditeur), dans la manière

dont il l'accueille et le reçoit.

En traçant cette épure, je simplifie à dessein un tant soit peu, de peur de rester bloqué dans les préliminaires. Je borne ici mes réflexions à la chanson, aux pratiques qui ont façonné ou refaçonné ce genre depuis un demi-siècle ; et je me situe résolument du seul côté qui est le mien : celui de l'auditeur.

Du côté de l'auteur, on attendrait un témoignage personnel : ce qu'un sujet investit de lui-même dans son texte et sa musique diffère-t-il, et à quelle profondeur, selon qu'une chanson est écrite et composée pour être entendue en salle, enregistrée sur disque, ou destinée à un programme de radio, de télévision ? Mêmes questions à propos de l'interprète. Les médias électroniques intègrent celui-ci, non moins que l'auteur, dans une dynamique de production de masse, aux facteurs démultipliés et qui échappe à son contrôle. Certes ; mais tout écrivain, me dira-t-on, du seul fait qu'il publie, n'entre-t-il pas dans un circuit commercial ? Et, bien avant grammophones et T.S.F., les *beuglants* de la Belle Époque, sinon les guinguettes du Second Empire, avaient assez loin poussé la commercialisation de l'art des chansonniers. Qui le nierait ? Pourtant, de nos jours, beaucoup plus que d'un simple échange de marchandise, ce dont la chanson *médiatisée* est dépendante, c'est d'un procès industriel aux infinies ramifications, embrassant l'arc à peu près entier des activités humaines, de la recherche de pointe à la publicité de ventes promotionnelles. Effet secondaire : l'improvisation par là est devenue impossible, du reste indésirable : proprement inconcevable, puisqu'elle constitue la négation même de toute programmation. Mais cela importe moins que la dilution de l'auteur dans l'anonymat de cette usine ; celle de l'interprète, dans la vedette fabriquée par les annonceurs.

Quant au *texte* de la chanson (paroles et mélodie), un sort comparable pourrait le frapper. Le talent dont ont fait preuve, au cours des vingt dernières années, quelques dizaines de chansonniers à travers le monde l'ont retenu de sombrer massivement dans la nullité. Le danger subsiste mais, si les médias l'accroissent, ils ne l'ont pas engendré : sa source est dans la médiocrité des hommes... ce qui nous ramène (amère consolation !) aux conditions primaires de tout art.

Il faudrait s'interroger plutôt sur les déterminations techniques, résultant des impératifs acoustiques, informatiques, voire, encore une fois, publicitaires ; d'exigences diverses concernant les instruments d'accompagnement... Un seul exemple : la règle des trois minutes, qu'une certaine idée (je le pense) de la diversification du produit imposa pendant des années aux techniciens de la radio et aux industriels du disque, lesquels en firent une loi pour les chansonniers, leurs fournisseurs. Aucune chanson ne devait dépasser cette durée. Il fallut Bob Dylan, en 1966, pour briser le tabou : il y risqua sa carrière à la radio, et sur disque même se hasarda rarement au-delà des neuf minutes. En fait, un sondage que j'opérai en 1981 sur deux cents chansons françaises et américaines des années 60 et 70 me révéla que cent quatre-vingt d'entre elles, soit 90 %, duraient en performance moins de quatre minutes. La gamme « normale » paraît être de deux à quatre. On a là, plus qu'une tendance, une sorte de fait de culture défini, dans l'état actuel des pratiques, par les nécessités propres des médias. L'effet sur la constitution du texte (dans le double sens où j'entends le mot) en

est considérable et affecte la signifiante même de celui-ci. Les contraintes stylistiques et thématiques engendrées par cette brièveté jouent en faveur du laconisme et de la suggestion allusive, elles neutralisent dans le discours les marques de la durée et tendent ainsi à épuiser le narratif; elles récusent tout ce qui tient à la tradition des «romances»... laquelle était encore vivante, vers 1930, sur les lèvres des chanteurs de rues.

J'adorais les entendre. J'avais pour eux mes coins préférés dans Paris : boulevard de Strasbourg, ou Magenta, ou de Montmartre, rue Saint-Denis, mes quartiers d'écolier pauvre. Qu'en percevions-nous, quinze ou vingt badauds attroupés autour du chanteur? Un air assez simple pour qu'au dernier couplet on le reprenne en chœur; un texte que pour quelques sous on achetait en feuille volante; mais, plus encore, le jeu : ce spectacle qui nous avait attirés, qui me retenait malgré l'heure de mon train de banlieue, l'homme, son bagoût, sa casquette, les imprimés en vrac dans un parapluie renversé, notre groupe, les rires des filles, la rue, les bruits du monde, le couvercle du ciel par-dessus. Plus ou moins, tout cela faisait partie de la chanson, était-elle, au reste indissociable dans le souvenir. Il m'arriva d'acheter le texte : de le lire ne ressuscitait rien. Il m'arriva de chanter de mémoire la mélodie : ça ne suffisait pas davantage, en dépit d'un peu plus d'illusion. Ce que j'avais perçu alors, ce qui survivait en mémoire, c'était — mais au sens plein du terme — une *forme*. Je veux dire une totalité, pourtant ni fixe ni stable, une forme-force, un dynamisme formalisé, modélisé; une forme «finalisante» (*Zielform*), comme l'écrit en allemand Max Lüthi à propos des contes; non un schème à quoi se plierait une matière, car la forme n'est pas régie par une règle, elle *est* règle, à tout instant recréée, existant dans la seule passion de l'heure où j'y adhère, en une lumineuse rencontre.

La forme de la chanson peut, il est vrai, se décomposer sous les instruments d'analyse : un tel se chargera d'en radioscoper les phrases et les couplets, tel autre la mélodie, ou tel la mimique de l'interprète. Travail pédagogique qui, en fait, nie l'existence même de la Forme. Celle-ci n'existe qu'en *performance* : terme d'une parfaite pertinence, avec son préfixe globalisant et son suffixe qui désigne une action en cours d'accomplissement. Mais l'accomplissement reste unique; la globalité, provisoire. Chaque performance nouvelle remet tout en cause.

Des réflexions de cette nature m'amènèrent naguère, dans mon livre sur la poésie orale¹, à distinguer — du point de vue, nécessairement externe, du théoricien — composantes «textuelles» et composantes «sociocorporelles» de la forme. Qu'on excuse ce jargon. J'entendais, d'une part, tout ce qui s'observe sur le plan linguistique (et mélodique) du message, ce qui peut être écrit et lu; le reste, d'autre part :

1. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, «Poétique», 1983, 308 p.

du ton de la voix au tracé du geste, au décor, aux réactions de l'auditoire. J'invite mon lecteur à se placer dans cette perspective. En effet, c'est ainsi seulement, me semble-t-il, qu'apparaît en pleine lumière l'impact des techniques médiatiques sur la chanson.

La poésie que chantait le camelot de mon adolescence impliquait par ses rythmes les pulsations de son corps, mais du mien aussi, le battement pour un instant commun de nos vies que la chanson maîtrisait et pliait à son ordre, tirant de cette tension (dont ni lui peut-être, ni sûrement moi, n'avions conscience) une formidable énergie. Sans le savoir, nous reproduisions, en toute laïcité, un mystère primitif et sacré; et ce mystère continue à se reproduire inlassablement aujourd'hui — en dépit de l'accumulation autour de nous de gadgets figurant ce qu'on nomme par antiphrase le progrès —, chaque fois que, d'un visage humain de chair et d'os, tendu face à moi, avec son fard ou ses rides, sa sueur qui perle aux tempes, son odeur, sort une voix qui chante. Se renoue alors une continuité inscrite dans nos pouvoirs corporels, dans le réseau des sensualités qui font de nous, dans l'univers, des êtres différents.

Les médias masquent cette continuité. Contrairement à une opinion répandue, ils ne la brisent pas; mais ils en transforment radicalement les manifestations. Encore convient-il de distinguer entre eux. Utilisé pour la première fois en 1937 par le chanteur Jean Sablon (mort il y a quelques mois), le micro, sans abolir la présence physique (au risque, néanmoins, de l'atténuer en lointaine image), accroît, parfois jusqu'à la démesure, l'espace naturel de la performance. Il permet de rassembler les foules; permet d'y soulever les passions collectives des grands festivals des années 50, 60, 70, avant que ne retombât la foi des rockers. Vince Taylor, vers 1960, fit de l'usage du micro un art quasi chorégraphique; et de cet instrument un accessoire sacralisé du rituel, raffiné depuis lors par deux générations de chanteurs. À l'artiste s'offre en effet ainsi, le moyen d'une manipulation de l'espace, d'une dramatisation de la proximité et de l'éloignement; d'une danse du corps avec sa voix. D'où — moins qu'un retour aux trances collectives des tribus archaïques — l'inauguration de nouvelles magies, plus puissantes encore, sur la grand'place du Village Global de McLuhan. Durant un quart de siècle, le micro répondit en cela à un besoin profond des sociétés occidentales. Qu'en est-il aujourd'hui? Je constate simplement ceci: nous possédons un autre médium, infiniment plus apte à rétrécir les distances, le téléphone. Or, en dépit du potentiel érotique dont il est chargé (d'aucuns s'en sont dès longtemps rendu compte!), de la capacité langagière qu'il détient sans bornes (les timorés s'en effraient), personne encore, que je sache, n'a songé à en faire un moyen régulier de transmission de chansons. Il exclut en effet, dans l'état de nos techniques, la possibilité d'une réception collective. En tant que médium, il entre dans le circuit industrio-commercial; le message qu'il «fait passer» demeure, jusqu'à nouvel accaparement, comme tel en dehors.

Toutes les autres instrumentations que le micro abolissent la présence physique. Les uns l'évoquent par l'image audiovisuelle; d'autres restent purement auditifs. Les autres comme les uns suspendent l'effet théâtral de la performance : j'entends par là, tout ce qui résulte du fait d'être ensemble, moi qui t'écoute et toi qui chantes, nous tous, dans le même lieu concret, le même temps, collectivement vécu, de nos vies. La finalité commerciale de ces médias est une consommation individuelle; ils ne font pas en principe appel à la collectivité, du moins pas de manière directe. En revanche, ils touchent individuellement un nombre illimité d'auditeurs, n'importe où, n'importe quand : dans son mode d'existence spatio-temporelle, la performance éclate. Je choisis mon temps, mon lieu, les circonstances de l'audition de tel disque; cela seul m'est assuré, que ce ne seront ni le lieu, ni le temps, ni la circonstance personnelle du chanteur enregistré.

Cet effet d'«étrangement» diffère à peine, que j'écoute un disque ou une émission radiodiffusée en direct. Un appareil aveugle et sourd remplace, dans cette performance tronquée, le chanteur de rues de jadis. Je n'ignore pas que la voix émanant de cette boîte est celle — fut celle — d'un être vivant, quelque part, d'un authentique artiste peut-être, ou peut-être de l'une de ces stars comme en fabriquent les publicitaires, en désincarnant, en déshumanisant l'image (souvent, par excès même de sexualisation). Exposé à cette voix seule, *pure* (au sens où l'on désigne ainsi l'aseptie), je ne reçois pas d'invite à participer activement à quoi que ce soit. Je rêve; spontanément, je m'efforce de recréer une circonstance imaginaire, qui nous rapproche; de supposer une trame affective issue entre ma vie que je vis, et celle, maquillée, que me dissimule cet autre. Car mon chanteur de jadis est devenu l'Autre. Et même si, par merveille et sans que rien jamais ne m'en apporte la preuve, nous sommes en cet instant très proches, cette proximité demeurera fictive. La performance s'est totalement intériorisée; et comme toute intériorisation, comment celle-ci, à la limite, se distinguera-t-elle de la folie? Ne les voyez-vous pas, eux tous, notre image, transistor en poche, écouteurs fichés dans les oreilles, zigzaguer, les yeux vides, allégoriquement parmi nous?

Entre moi et ce qu'ainsi j'écoute, s'interpose un personnage — un rôle — nouveau du scénario performanciel, le programmeur. Organisateur commercial, ne connaissant guère (sauf exception) sa clientèle que par études de marché, soucieux de rentabilité, vraiment à l'aise dans le seul système du vedettariat, son intervention permanente et secrète me ravit toute possibilité, en réagissant à la chanson qu'on me transmet, de concourir (comme je le ferais en performance directe) en quelque mesure à sa «création», c'est-à-dire à l'achèvement de sa Forme. Le disque, il est vrai, me laisse une assez grande liberté sélective : le fabricant d'un microsillon m'impose son choix des chansons qu'il fit graver sur la même matrice; je suis seul néanmoins à décider d'entendre tel disque et, sur celui-ci, tel morceau... quitte à ne pas trouver

d'enregistrement de ce que je cherche. La cassette m'affranchit davantage, dans la mesure où je peux grâce à elle enregistrer à mon gré. La radio, en revanche, déroule un discours continu, entièrement programmé par d'autres. Quelle marge m'est laissée? Changer de chaîne, ou presser le stop : liberté négative du client de supermarché. On requiert de moi une passivité relative, une disponibilité qui m'incline à penser que, ce que l'on m'offre, c'est ce que j'attendais.

Il n'en va pas autrement des médias audiovisuels. Je laisse ici de côté le cinéma, auquel j'ai récemment consacré un article dans la revue *Hors cadre*². L'omniprésente télévision restituée à mon oeil sa fonction, et dans une émission un tant soit peu soignée, tout est destiné à le flatter. La tactilité, dans cette performance, n'en est pas moins suspendue. Le regard que je porte sur l'écran n'est pas, ne peut pas être celui dont je caresse les choses. L'oeil s'abstrait; voir perd tout érotisme... (d'où, chez le programmeur, cette factice exaltation du corps). Du moins, par le seul fait qu'une visualité perdure, se desserre l'enfermement symbolique dont le médium menace son usager. La télévision localise la chanson dans un univers qui, apparence de forme, apparence de couleur, a l'apparence de l'intégrité et du vrai. Performance-postiche mais qui, sollicitant plusieurs de nos sens, nous assure l'apparence d'une désaliénation.

Le petit écran engage avec moi un dialogue sans réponses : privé, intime; illusoire. Sur un fond visuel et sonore continu, se détachent d'éphémères effets communicatifs. Le poste-chanteur s'impose, face à moi, intrus, servile, et triomphant. Même éteint, toute voix tue, il restera là, présence sans nuances, sans faiblesses, lourdement signifiant de toute la technicité dont il est le fruit, du mercantilisme dont il est l'objet : réduit à sa fonction d'outil dominateur. L'allumer, c'est faire acte d'allégeance, accepter d'avance un langage, sinon nécessairement le contenu de celui-ci. Paradoxalement, la technologie qui régit son activité accuse des imperfections qu'estomperait la performance directe. On en arrive, pour assurer la perfection, séparée, du vocal et du gestuel, à en dissocier la source, et tandis que le chanteur ouvre la bouche sous les *sunlights*, c'est un disque que l'on fait entendre. Le dessin communicatif s'efface, recule devant le pur effet de fascination.

La chanson directement entendue, théâtralisée *in praesentia*, engage l'auditeur par son être entier. La chanson médiatisée laisse insensible quelque chose de lui. Je constatais, il y a peu d'années, en Afrique occidentale, que les émissions radiophoniques de griots n'ont en brousse qu'une très faible écoute : les paysans y perçoivent d'instinct une absence, et se détournent. Ce qui est ici en cause, c'est le rapport entre réalité et conscience de soi. L'usage des médias l'a modifié en quelque manière. Peut-être, inversement, est-ce une modifi-

2. «Le geste et la voix», *Hors cadre*, «Voix off», n° 3, 1985.

cation préalable du rapport qui rendit possibles les médias? Le résultat est le même. La participation, propre aux performances directes, cette identification collective avec le message apporté par la chanson, voire avec le chanteur même, tout cela fait place, devant le médium, à une identification solitaire avec le modèle proposé, savoir-dire, comportement verbal et gestuel d'un Héros télécommandé. Peut-être ces solitudes finiront-elles par se conjoindre massivement... C'est ce qu'espère le système. Reste que l'auditeur atteint par les médias est un être singulier et historique. Quelque technique de décervelage qu'on lui applique, c'est à travers son histoire qu'il perçoit, en vertu d'elle qu'il donne leur nom aux choses et, par son consentement, leur forme ultime aux œuvres du langage; c'est à travers elle qu'il parachève la figure de son Héros, comme le firent jadis à travers le monde les antiques chanteurs d'épopée.