



HAL
open science

L'embellie du lieu commun chez Francis Cabrel et Yves Duteil

Delphine Houbron

► **To cite this version:**

Delphine Houbron. L'embellie du lieu commun chez Francis Cabrel et Yves Duteil. Littératures. Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2010. Français. NNT : 2010VALE0042 . tel-03010321

HAL Id: tel-03010321

<https://uphf.hal.science/tel-03010321>

Submitted on 17 Nov 2020

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.

2010 VALE 0042



Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
Faculté de Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines
Ecole Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société, Lille Nord
de France

Doctorat langue et littérature, littérature française
Champ disciplinaire : cantologie

Auteur : HOUBRON Delphine

L'embellie des lieux communs chez
Francis Cabrel et Yves Duteil

Directeur de recherche : HIRSCHI Stéphane

Date de soutenance : 7 décembre 2010

Membres du jury :

Monsieur HIRSCHI Stéphane (UVHC)

Madame RUDENT Catherine (Paris IV)

Monsieur SCHMITT Michel (Lyon 2)

Monsieur VIVÈS Vincent (UVHC)

L'embellie du lieu commun chez Francis Cabrel et Yves Duteil

La cohérence des œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil se caractérise par une articulation entre un succès populaire et une création dynamique : elle n'interdit pas leur sensibilité à l'air du temps, mais au sein d'un équilibre où le souci d'authenticité s'inscrit dans la fidélité aux courants d'une tradition classique.

L'intertexte relève chez eux d'une tradition diffuse et dégagée de sources précises : un savoir oral et collectif, un intime universel. Puisées dans une source acoustique, leurs chansons traitent de valeurs essentielles, qui s'inscrivent dans un système conventionnel : elles sont abordées avec authenticité, humanisme, simplicité.

Ces deux chanteurs sont populaires parce que leur inscription dans les lieux communs de la tradition sait en même temps dégager un espace de participation active de la part des auditeurs. L'embellie correspond au paradoxe du topos qui devient originalité chez eux. Ma démarche relève de la cantologie, discipline créée par Stéphane Hirschi, qui considère la chanson comme un genre spécifique. Mon travail consiste à analyser esthétiquement à réception les œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil dans leurs contexte et intégralité, de les considérer dans leur globalité, prenant en compte texte, musique et interprétation.

Une mise en perspective interdisciplinaire combinant sociologie, histoire, stylistique, esthétique, musicologie, esthétique de la réception permet de situer les enjeux esthétiques que pose cette chanson « néo-classique » dans le champ général de la création contemporaine.

La création de Francis Cabrel et Yves Duteil, au sein d'une génération qui marque le renouveau de la chanson française classique, se définit par le renouvellement du lieu commun qui passe par l'évolution et la création de manière dynamique d'un rapport nouveau entre les différents éléments.

Mots clés : lieu commun

Francis Cabrel

Yves Duteil

Cantologie

Chanson

Beautifying common places in Francis Cabrel and Yves Duteil's songs

The common characteristic features of Francis Cabrel and Yves Duteil's work can be found in their articulation between popular success and dynamic creativity. They may be sensitive to modern times but this feeling is kept in a balance with their concern for authenticity related to the movements of classical tradition.

Reading between the lines of their songs reveals a diffuse tradition coming from no precise origin, a collective oral knowledge, a universal intimate feeling. Their songs are drawn from an acoustic origin and deal with essential values fitting in a conventional system. They are tackled with authenticity, humanism and simplicity.

The two singers are popular because they can have their songs originating in traditional common places and also allow their listeners to join in actively. Topos paradoxally becoming originality means beautifying for them. My process concerns cantology, a discipline founded by Stéphane Hirschi who considers song as a specific genre. My work consists in an esthetical analysis of the way in which Francis Cabrel and Yves Duteil's works are received in their contexts and integrally. I consider them as a whole, taking into account the lyrics, the music and the performance.

An interdisciplinary study combining the viewpoints of sociology, history, stylistics, esthetics, musicology and receptive esthetics can point out the esthetic interests of these neo-classical songs within the field of present-day creation.

Francis Cabrel and Yves Duteil's creation within a generation marking the renewal of classical French song, can be defined by a new use of common places involving a change and the dynamic creation of a new way of relating the various elements.

Keys words : Common place

Francis Cabrel

Yves Duteil

Cantology

Song

Laboratoire CALHISTE
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
Le Mont Houy
59313 VALENCIENNES Cedex 9

Merci à

Stéphane Hirschi, mon directeur de recherche, pour ces années de précieux conseils

Mes parents, Florent et Manon

Isabelle et toutes les personnes qui m'ont encouragée

Merci à

Francis Cabrel et Yves Duteil pour leur œuvre

Merci

aux membres du jury pour leur temps consacré à la lecture et à la soutenance

L'embellie du lieu commun chez Francis Cabrel et Yves Duteil

INTRODUCTION.....	10
L'ATEMPORALITÉ.....	35
1. UNE SITUATION GÉNÉRIQUE.....	37
1.1. un monde simplifié.....	38
✓ la méfiance envers la circonstance.....	39
✓ des chansons instaurant une atmosphère.....	41
1.2. la superposition.....	43
✓ l'indétermination et la généralisation.....	43
✓ une singularité inductive.....	48
✓ la superposition d'expériences identiques.....	50
✓ la multiplication des exemples.....	53
1.3. la déclinaison.....	53
✓ une idée habillée.....	53
✓ l'anecdote.....	56
✓ une ouverture sur le monde.....	60
1.4. deux univers.....	62
✓ la création d'une ambiance.....	62
✓ la métamorphose de l'univers.....	66
2. L'ART DU LIEU COMMUN.....	70
2.1. un humanisme consensuel.....	70
2.1.1 des chanteurs préoccupés.....	71
2.1.2 la tradition.....	81
✓ l'isolement.....	81
✓ le manichéisme.....	84
✓ l'éloge de la durée.....	89
✓ la fidélité.....	93
✓ le naturel, la simplicité.....	98
2.2. le classicisme.....	100
✓ pureté et clarté du style.....	100
✓ le naturel, le vraisemblable.....	107
✓ des recettes éprouvées.....	109
UN UNIVERS PERSONNEL.....	113
1. LA CRÉATION.....	114
1.1. les reprises et adaptations.....	114
✓ les reprises.....	114
✓ les adaptations.....	115
1.2. les duos, les trios.....	118

1.3. unité	122
✓ unité de ton.....	122
✓ entourage musical	123
✓ les albums live et les compilations.....	126
✓ l'indépendance	131
✓ la cohérence.....	133
1.4. auto-référentialité	140
✓ profession de foi.....	141
✓ un art mineur	143
✓ les étiquettes.....	148
1.5. la construction d'une oeuvre	152
2. UN INTIME UNIVERSEL	155
2.1. la femme	157
✓ la chanson-hommage.....	160
✓ la position du chanteur	165
2.2. La fuite du temps	172
✓ la chronologie.....	173
✓ le renouvellement du temps	178
L'EMBELLIE DU LIEU COMMUN	181
1. LES IMAGES	183
1.1. l'ekphrasis	183
1.2. la superposition	189
1.3. des images animées	192
1.4. leur imagerie	195
✓ la place du décor	195
✓ la place de la nature.....	199
✓ leur symbolique.....	202
1.5. leur stylistique	205
✓ une démarche poétique.....	207
✓ la sémantique.....	212
2. L'ANGLE	217
✓ la focalisation	217
✓ l'énonciation.....	219
✓ la distanciation	222
✓ l'usage du pronom personnel	223
✓ l'œil caméra.....	224
3. LE PARTAGE	227
✓ la communication	227
✓ la réflexion	234
✓ les émotions.....	244
✓ entre popularité et création authentique	252
CONCLUSION	255

ANNEXES.....	270
Présentation des ouvrages parus sur le parcours de Francis Cabrel (et Yves Duteil)	271
Extraits des réflexions induisant et justifiant ma démarche.....	280
Lexique.....	285
Pochettes des albums de Francis Cabrel et d'Yves Duteil	287
DISCOGRAPHIE	294
VIDÉOGRAPHIE.....	303
BIBLIOGRAPHIE.....	305
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	311

L'embellie
du
lieu commun
chez
Francis Cabrel
et
Yves Duteil

INTRODUCTION

La chanson, en tant que genre, privilégie la tradition : elle transmet un message culturel à une époque donnée.

En 1997, dans *La Chanson en lumière*, titre des études rassemblées et présentées par Stéphane Hirschi, aux Presses Universitaires de Valenciennes, à l'issue du colloque international des 24-27 avril 1996, à l'Université de Valenciennes, Lucienne Bozzetto-Ditto, s'inscrit dans la réflexion sur une esthétique de la chanson et propose un article intitulé « Chanson, lieu commun ».

C'est sous l'aspect de la banalité qu'elle aborde cette approche de la chanson, en précisant que « lieu commun » et « banalité » sont des termes qui relèvent de la réception et non de la création mais que cela fait aussi intrinsèquement partie de la rhétorique de la chanson, au plan de la création, et de la relation qu'elle instaure avec l'auditeur¹. Il lui semble important de prendre en compte que « la chanson se reconnaît elle-même comme lieu commun et parfois définit un espace, communautaire, de communication », puisque « les lieux communs nourrissent la communication, la médiatisent, ils permettent l'échange, ils évoluent, ils servent de banque de données à partir de quoi créer de manière dynamique un nouveau rapport entre les différents éléments ». La chanson « porte en elle le désir implicite de s'inscrire dans la mémoire et d'accéder, pour une communauté plus ou moins large, au statut de lieu commun » : « nourrie d'une « stéréotypie nécessaire », mais aussi mobile, variable, fondamentalement dialogique, adressée à qui veut bien l'entendre et la reprendre, toujours recrée par les circonstances, les contextes et les sensibilités de l'interprète et des récepteurs », elle « a par nature vocation à transmuter cette stéréotypie en proposant, au sens fort du terme, un espace partagé »².

Ma problématique se situe dans ce champ de la recherche : le lieu commun est au cœur des questions de mon sujet, avec celle conjointe mais conjoncturelle d'air du temps. Le lieu commun correspond à l'intersection entre l'universel et le personnel, l'atemporel et la chronique, et son embellissement est l'un des charmes des œuvres de Francis Cabrel et d'Yves Duteil.

Au cours du même colloque, Jean Vasca indique aussi qu'« une bonne chanson viendra toujours d'un vécu, c'est-à-dire d'une culture qui a été incorporée, mais qui n'est pas forcément une culture scolaire ou académique »³. L'intertexte relève chez ces deux auteurs-compositeurs-interprètes d'une tradition diffuse et dégagée de sources précises.

¹ *Op. cit.*, pp.259-262.

² *Ibid.*, pp.276-278.

³ Propos de Jean Vasca, au cours de la « Table ronde : la naissance d'une chanson », *op. cit.*, p.184.

Ma problématique s'inscrit à la suite de la considération de la chanson comme genre spécifique, doté d'outils d'analyse structurelle : la cantologie créée par Stéphane Hirschi.

Dans son ouvrage *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*⁴, Stéphane Hirschi rappelle que la chanson est « une réalité esthétique spécifique », « une production particulière » dont on peut « analyser les composantes et les caractéristiques propres » : « c'est grâce à l'évolution des modes de fixation d'une part, et d'autre part de la notion d'auteur, qu'au milieu du XIX^e siècle se cristallise une représentation de la chanson en tant qu'œuvre, produite par un ou plusieurs auteurs, associant désormais des paroles définies à une musique propre. S'interrompt ainsi le principe d'interchangeabilité »⁵.

Il précise que « depuis le développement de formes de fixation permettant l'enregistrement d'une temporalité identique pour tous les récepteurs » (« cet art de l'éphémère peut désormais être pérennisé dans sa fugacité et sa mobilité mêmes »), « les modes d'évaluation » de ce « genre séculaire » sont déplacés⁶.

Dans cet ouvrage, il propose notamment un « parcours historique pour comprendre les étapes clés et le cheminement du genre vers sa forme actuelle, auréolée désormais dans l'imaginaire collectif par la figure symbolique de l'auteur-compositeur-interprète, pourtant loin d'être la seule valide »⁷ : « l'auteur-compositeur-interprète offre une figure nouvelle pour un art nouveau »⁸. Mon support s'inscrit dans cette catégorie.

Mon travail est possible parce que la reconnaissance de la chanson a eu lieu par étapes. L'évolution épistémologique des dernières décennies, en sciences humaines et sociales, a modifié l'approche de la chanson. Cette dernière constitue un support privilégié pour appréhender le substrat culturel où elle naît. Une analyse interdisciplinaire, combinant sociologie, lettres, histoire, musicologie, apparaît donc, alors que pour l'universitaire de lettres, la chanson se situait jusqu'alors en deçà de son langage poétique, au-delà de son

⁴ Hirschi Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*, collection « Cantologie », n°6, Les Belles Lettres- Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.

⁵ *Op. cit.*, pp.11-13.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p.12.

⁸ *Ibid.*, p.32.

champ textuel⁹. Mais Stéphane Hirschi rappelle justement que « durant des décennies, la chanson n'a intéressé la recherche universitaire ou légitimée que d'un point de vue historique (ou sociologique), en tant que témoignage (ou matériau authentique) »¹⁰. La chanson n'est alors pas considérée comme un genre à part entière, mais davantage en tant que support culturel.

Avec la naissance de la cantologie, la chanson est considérée comme un genre spécifique.

Dans une perspective esthétique, plusieurs travaux ont précédé cette mise en place.

Lucienne Cantaloube-Ferrieu a soutenu la première thèse d'Etat totalement consacrée au genre chanson, dans les années 1970, mais « il lui avait fallu ruser avec l'institution universitaire en n'abordant le genre que de façon biaisée. C'est sous l'angle de la seule poéticité des textes, rapprochés des productions poétiques légitimes, qu'elle a pu consacrer une analyse de fond à des créateurs comme Trenet, Brassens, Ferré ou Nougaro, subordonnant sciemment les dimensions musicales, scéniques ou d'interprétation aux paroles, mais les réintroduisant par la bande, sous forme en quelque sorte de contexte d'énonciation »¹¹.

La même année, « Louis-Jean Calvet parv[ient] à planter les premières graines théoriques d'une analyse globale de la chanson ». Par le biais d'une collection socioesthétique chez Payot, il donne « des pistes fécondes à une pensée du genre sans hiérarchie de ses composantes ». « Au-delà des grands principes d'articulation des éléments qui composent une chanson, et de la formulation de notions opératoires, son ouvrage se limit[e] souvent à ces pistes fondatrices »¹². Son dictionnaire *Cent ans de chanson française* cosigné avec Chantal Brunschwig, Jean-Claude Klein, aux Editions du Seuil, propose des applications concrètes à des chansons analysées globalement. A la suite de ces travaux, la chanson n'apparaît plus simplement comme la superposition d'un texte et d'une musique : « la présence du corps » est « la marque d'une véritable spécificité générique, en ce qu'elle associe structurellement l'interprétation, et sa dimension temporelle limitée, au déploiement d'une chanson »¹³, et « c'est à partir d'elle que la chanson peut être pensée comme un art à part entière »¹⁴.

⁹ En 1988, Gérard Authelain met en perspective sa discipline, la musicologie, avec les approches sociologiques ouvertes, et publie *La Chanson dans tous ses états*.

¹⁰ Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*, op.cit., p.17.

¹¹ *Idem*. Sa thèse a été publiée en 1981, aux éditions Nizet.

¹² *Ibid.*, p.18.

¹³ *Ibid.*, pp.19-20.

¹⁴ *Ibid.*, p.30.

La thèse de Stéphane Hirschi, « Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel. Essai de cantologie appliquée », publiée en 1995, aux éditions Nizet, sous le titre « Jacques Brel. Chant contre silence » constitue une dernière avancée à cette prise au sérieux de la chanson, conjuguant une réflexion rigoureuse sur le genre et sa mise en application concrète : « selon son titre programmatique, s'y articulent une théorie du genre chanson (à l'enseigne de la cantologie, néologisme alors créé), et sa mise en œuvre déployée au fil précis d'une production (les chansons de Brel), envisagée à la fois dans son contexte et dans son intégralité »¹⁵. La chanson en tant que production esthétique autonome accède enfin, à l'aube du XXIème siècle, aux études universitaires.

Ma problématique s'inscrit dans cette perspective cantologique et prend appui sur l'œuvre de deux chanteurs, dont le parcours, davantage qu'une analyse de leurs œuvres, a déjà fait l'objet de la publication d'ouvrages, généralement rédigés par des journalistes. Un développement sur ces livres se trouve au début des annexes afin de situer les auteurs, les enjeux de leur travail. Tous ces ouvrages n'ont pas pour objectif premier, unique, d'analyser les œuvres. La démarche n'est pas universitaire et ne prend donc pas en compte la perspective cantologique.

Les présentations de Francis Cabrel et Yves Duteil apparaissent également dans les dictionnaires sur la chanson française, qui affichent davantage cette volonté, mais en raison de leur espace générique, les analyses restent globales. L'exemple du *Guide de la chanson française et francophone*¹⁶ est développé dans les annexes. Les enjeux restent différents. Des traits sont dessinés mais les analyses restent succinctes, limitées par l'entrée.

Ma problématique, quant à elle, inscrit donc au cœur des questions de mon sujet, la notion de lieu commun et propose de traiter son embellie dans les œuvres de Francis Cabrel et d'Yves Duteil, l'embellie révélant le paradoxe du topos qui devient originalité. Ma démarche relève de la cantologie, et se délimite à ce corpus qui n'a pas été étudié dans son intégralité

¹⁵ *Ibid.*, p.18.

¹⁶ Saka Pierre, Plougastel Yann, *Guide de la chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999,

jusqu'à ce jour dans cette perspective. Des monographies concernant d'autres artistes existent déjà¹⁷. Plusieurs raisons justifient mon corpus.

Francis Cabrel et Yves Duteil appartiennent à la même génération, celle qui, après la mort de Jacques Brel en 1978, puis celle de Georges Brassens en 1981, et le silence relatif de Léo Ferré qui marquent la fin d'une époque¹⁸ –celle de la génération débutant dans les années 1950–, représente la réapparition de la diversité de la chanson française avec de jeunes auteurs-compositeurs-interprètes qui s'affirment auprès du public des années 1970 et redonnent vigueur à la création des années 1980.

Parmi ces auteurs-compositeurs-interprètes, Yves Duteil –depuis *L'Écritoire* en 1974 jusqu'à *(fr)agile(s)...* en 2007– et Francis Cabrel –depuis *Les Murs de poussière* en 1977 jusqu'à *Des roses et des orties* en 2008– partagent un succès populaire et une création dynamique.

La cohérence de leurs œuvres, qui se caractérisent par cette articulation, n'interdit pas leur sensibilité à l'air du temps, mais au sein d'un équilibre où le souci d'authenticité s'inscrit dans la fidélité aux courants d'une tradition classique. Puisées dans une source acoustique, leurs chansons traitent de valeurs traditionnelles avec authenticité, humanisme, simplicité. Leur répertoire relève d'une dimension atemporelle. En même temps, leurs préoccupations sont les mêmes, puisqu'ils reprennent des idées qui sont dans l'air du temps, pour les capter et les mettre en musique d'une manière plus ou moins originale.

Francis Cabrel et Yves Duteil cumulent les trois rôles d'auteur-compositeur-interprète : leur œuvre est d'emblée personnalisée, d'autant que, malgré les influences, les tentatives qui effacent les frontières entre les interprètes, entre les musiques, entre les univers, restent exceptionnelles chez eux. Rares sont les reprises, les transpositions, les adaptations, dans leur répertoire, même si elles s'inscrivent dans leur univers.

¹⁷ Dans une perspective cantologique, cinq ouvrages sont référencés aux Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, dans la collection « Cantologie » : Jean Ferrat, *De la fabrique aux cimes* par Bruno Joubrel ; Guidoni et Juliette, *Crimes féminines* par Jean Viau ; Noir Désir, *Le Creuset des nues*, par Candice Isola ; Alain Souchon, *J'veux du léger* par Mireille Collignon ; Léo Ferré, *La Révolte et l'Amour* par Yann Valade.

¹⁸ D'après les propos de France Vernillat et Jacques Charpentreau, *La Chanson française*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1971-1983 (3^{ème} édition corrigée et mise à jour), chap.8 « La chanson continue », pp.105-117.

Leurs chansons sont plutôt intemporelles, simples : elles dialoguent entre les traditions de la chanson française classique ou avec d'autres inspirations musicales et touchent ainsi un large public. Leur démarche est proche et justifie leur rapprochement, qui écarte du corpus d'autres auteurs-compositeurs-interprètes.

Pour Francis Cabrel, qui a commencé sa carrière en chantant dans les orchestres de bal, qui a une culture de rock blues, est fan de James Taylor, Bob Dylan, il a su intégrer cette culture¹⁹. Il est à l'écoute des autres, de la musique. Il est à l'aise dans la figure romantique qu'il renvoie à son public : l'homme public apparaît en adéquation avec ce qui dégage de ses chansons. Ses chroniques soulignent l'attachement à la tradition orale, au savoir collectif qui ne peut se transmettre que par la parole, à l'exploration de la mémoire, des choses, des gens, des lieux, des histoires. Elles s'inscrivent dans la tradition des folksingers. Les chansons se présentent comme un flot continu, musicalement et textuellement, et même à partir d'un cas particulier, c'est l'humanité entière qui est concernée. Yves Duteil se montre ouvert, accueillant, réceptif aux influences de styles, aux rencontres d'autres cultures.

La constitution d'un univers clos est donc perceptible chez eux. Sans cumuler les différentes fonctions de Gérard Manset, Yves Duteil est son propre éditeur graphique, et Francis Cabrel a fondé sa maison d'édition « 31 » devenue « Chandelle ». Face à l'exemple de l'autodidacte Gérard Manset, l'orchestration, le mixage sont confiés, chez eux, à des professionnels.

Le corpus se limite aussi à Francis Cabrel et Yves Duteil pour cette raison : ils ont tous deux la même approche du métier, ils envisagent leur carrière de manière semblable. Ils partagent un succès populaire certain et une ambition créatrice authentique. Ce succès populaire est perceptible au travers des données chiffrées : ventes de disques, programmations des tours de chants, nombre des entrées à ces spectacles, demandes de passages radiophoniques ou télévisuels. Pour autant, les relations avec un public ne sont pas figées, et la démarche créatrice de ces deux artistes ne leur interdit pas d'explorer de nouvelles pistes. Chaque innovation d'un album, approfondie dans le suivant, leur permet ainsi à la fois de construire un univers singulier et cohérent, et de faire évoluer leurs constantes. Leur univers

¹⁹ Hugues Aufray, quant à lui, s'inspire à la fois de la musique indienne d'Amérique du Sud et des chansons nord-américaines d'avant le jazz. Il chante des traductions de folksongs traditionnels et d'œuvres américaines s'apparentant au protestsong. Il entraîne non seulement la découverte d'artistes américains héritiers du folksong mais aussi le renouveau du folklore français qui trouve une place dans différents répertoires, notamment celui de Guy Béart.

est identifiable. Leur création passe, certes, par une évolution, mais aussi, par une attention portée à toutes les composantes de leurs chansons pour les mettre sur orbite. L'ascension pour Francis Cabrel est régulière et le mène au sommet : estime, respect du public, du milieu²⁰. Il s'est imposé, a fait évoluer son art, en apportant de la rigueur à ses créations. Il est l'auteur-compositeur-interprète le plus largement apprécié de sa génération dans l'espace francophone²¹. Ses textes ont été utilisés dans un projet à l'initiative du ministère des Affaires étrangères pour promouvoir l'enseignement du français par la chanson. Les récompenses d'Yves Duteil sont aussi nombreuses²². Ils ont néanmoins atteint le succès par paliers

²⁰ Les fidèles achètent l'album dès sa parution. Ensuite, un public complémentaire est amené par la diffusion radio. Quand un album se vend à plus d'un million d'exemplaires, les acheteurs débordent forcément du cadre des connaisseurs. Il a vendu deux albums consécutifs à deux millions d'exemplaires. Cela est rare dans l'histoire de la chanson française. Au-delà aussi de ses disques de diamant (1977-1987, *Fragile, Samedi soir sur la terre*, certifié en moins d'un mois, pour atteindre 2 800 000 albums ensuite, *Hors Saison*, certifié en trois mois), de double platine (*Quelqu'un de l'intérieur*, plusieurs fois disques d'or, *Carte Postale, Photos de voyages, Les Chemins de traverse*), Francis Cabrel a reçu trois Victoires de la musique pour l'année 1989 : meilleur artiste interprète masculin, meilleur album, meilleur spectacle au Zénith. En février 1995, il a reçu la victoire de la musique pour le meilleur album de l'année 1994.

Le 45 tours, extrait de son deuxième album, *Je l'aime à mourir*, vendu à deux millions d'exemplaires, est le titre préféré des Français de moins de trente-cinq ans, selon un sondage Ifop / M6, réalisé en 1996. Il arrive en deuxième position, derrière *Ne me quitte pas* de Jacques Brel, pour les plus de trente-cinq ans. L'Union nationale des auteurs et compositeurs (l'UNAC) lui décerne l'oscar de la Chanson française pour la chanson *Je rêve*, extraite du même album. RTL le nomme « révélation masculine de l'année » et Europe 1 « meilleur auteur-compositeur-interprète ».

Un sondage d'opinion le place même en 2004 / 2005 dans le duo de tête des personnalités préférées des Français. Ces informations (notes 20 et 21) se retrouvent notamment présentées dans l'ouvrage mentionné de Carine Bernardi qui est justement consacré au parcours de Francis Cabrel.

²¹ Après avoir conquis le public francophone québécois, en 1980, seul avec sa guitare acoustique, Le Québec lui décerne, l'année suivante, le Félix, prix attribué à l'artiste étranger le plus populaire, à l'issue de sa tournée, en duo, avec son guitariste Jean-Pierre Bucolo.

²² L'année de la sortie de son premier album, Yves Duteil est couronné au festival de Spa pour la meilleure chanson : *Quand on est triste*. Il obtient le prix du public. Son deuxième album a reçu le prix Jeune Chanson du Haut Comité de la Langue Française. En 1978, en pleine période disco-punk-new wave, *Tarentelle* obtient le Prix de l'Académie Charles Cros. Cette chanson a été vendue à 1 300 000 exemplaires. Les titres de ce troisième album sont diffusés pendant des mois sur les antennes des radios. Ont suivi le succès de *Prendre un enfant* (le plus important de tous, un an et demi après sa sortie, suite à la programmation de Monique Le Marcis, responsable des programmes à RTL ; titre qui lui a valu de nombreuses récompenses : première des dix plus belles chansons de la décennie RTL, en 1979, première au sondage Europe 1 des meilleures chansons, première au hit-parade du siècle sondage RTL / Canal +, en 1988) et de *La Langue de chez nous*, manière d'hymne non

successifs, répondant aux attentes du public français, qui exige des textes une certaine habileté, qu'ils ont acquise avec la maturité et l'expérience. Ils sont à la fois populaires et singuliers.

Indépendants, ils rompent avec la médiatisation quotidienne. Leurs apparitions représentent un événement. Même Francis Cabrel se fait discret, bien qu'il se soumette et apprécie les règles de la promotion. Sur scène, ils privilégient la qualité de l'échange avec le public. Leurs concerts au décor minimaliste sont chaleureux. Ils ont aussi rapidement ralenti le rythme de leur création pour l'enrichir. Soucieux de leur image, ils mettent en avant leur œuvre. Ils observent une véritable démarche en direction du public. Sans travailler en autarcie complète comme Gérard Manset, ils cumulent tout de même différentes fonctions, telle la production, au-delà de l'écriture, la composition et l'interprétation, et gardent ainsi un caractère artisanal à la création au sein de l'industrialisation. Il leur est essentiel que le public saisisse les nuances de leurs textes. Les musiques sont travaillées.

Tous les deux sont autodidactes²³. Francis Cabrel a créé une technique qui lui est propre. Il reste attaché au style folk. Il précise lui-même : « la guitare, je ne dis pas que j'en ai fait le tour, mais rythmiquement, je me suis calé sur un genre, un style qui fait que je peux m'accompagner dans toutes les circonstances »²⁴. La guitare, apprise au « feeling », « à travers plein de reprises », est aussi l'instrument de choix d'Yves Duteil. Ses premières chansons sont inspirées par la musique écoutée dans sa famille : du classique et des variétés de l'époque. Il a une passion pour la musique brésilienne. Sa musique est accueillante, ouverte aux autres styles et cultures. Il développe un jeu très perfectionné.

officiel de la francophonie : il a reçu pour cette chanson la médaille d'argent de l'Académie Française. Ses récompenses sont nombreuses : le prix de la plus exceptionnelle création artistique au Festival d'art de Tokyo pour *Yves Duteil chante pour les enfants*, illustré par Martine Delerm, en 1981, le grand prix de la SACEM pour la chanson *Pour les enfants du monde entier*, en 1988, le titre de Chevalier des Arts et des Lettres décerné par François Mitterrand, en 1984. En 1987, l'album *Ton Absence* est disque d'or trois semaines après sa sortie. Il marque un tournant dans son style d'écriture.

Ces informations se retrouvent dans la biographie de Yves Duteil publiée dans *Chorus*, n°39, 2002, au cours d'un long entretien avec Jean Théfaine.

²³ Yves Duteil, déclare, au sujet du piano : « J'avais dix ans quand j'ai commencé à le travailler à mon tour, mais je suis resté un autodidacte de cet instrument. Je suis toujours très mauvais en solfège, je ne sais toujours pas lire une partition ! D'un autre côté, ça m'a permis d'évoluer en musique de façon particulière, un peu hors-normes ». Propos repris dans la biographie de Yves Duteil, *op. cit.*

²⁴ Propos de Francis Cabrel, dans le DVD *Hors Saison*.

Ils occupent une place particulière dans la chanson française parce que leur univers propre est aussi étroitement lié à leur instrument. Ils maîtrisent parfaitement leur guitare. Elle complète leur discours, elle est complémentaire. Elle les a amenés à la chanson, elle les a ouverts aux autres. Elle est la compagne fidèle de leur observation du monde, la compagne indispensable pour transmettre leur sensibilité. Elle est le vecteur du partage. Elle contient les airs et les libère. Elle est le meilleur écrin de leurs chansons, l'étincelle à partir de laquelle toute l'œuvre s'élabore : instrument atemporel pour des chansons dans l'air du temps, embellie des lieux communs pour un partage atemporel, compagne poétique pour atteindre l'homme dans son universalité.

La simplicité de leurs textes implicites, l'équilibre entre la mélodie et les paroles²⁵ visent l'incarnation immédiate de la chanson. Leurs enregistrements en studio correspondent souvent à des prises de son en direct. Les enregistrements publics peuvent justement proposer une interprétation différente. Un terme peut s'être substitué consciemment à un autre au sein d'une même chanson, en raison du contexte. L'orchestration a recours à de nouveaux instruments : la chanson devient ainsi intemporelle et universelle, elle prend une résonance nouvelle, selon le contexte de l'interprétation.

Avec la chanson, « on se retrouve [...] en présence d'une trinité créatrice exposée au public selon une savante dynamique de trompe-l'œil (et l'oreille) : l'homme privé, le chanteur –qui interprète, et le canteur –facette différente mise en scène à chaque nouvelle chanson. Tout le protocole de sincérité ou d'authenticité consiste évidemment pour le créateur à donner l'illusion que ce canteur ne diffère en rien non seulement du chanteur, personnage public, mais aussi de l'homme privé hors scène »²⁶. Plus qu'un trompe-l'œil chez ces deux artistes, l'identification a lieu parce qu'ils se comportent en chanson comme dans la vie. Leur nature profonde s'y exprime. Homme public réservé, discret, peu démonstratif, petit-fils d'émigrés

²⁵ Yves Duteil se réclame de la prosodie classique et plus particulièrement de Georges Brassens (dont la simplicité des orchestrations, souvent composées pour deux instruments, guitare et contrebasse, était apte à souligner l'élégance et la délicatesse mélodique) ou du Québécois Félix Leclerc.

²⁶ Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo, op.cit.*, p.45.

Le canteur est « l'équivalent du narrateur dans une chanson ». Stéphane Hirschi, « avant-propos », *Les Frontières improbables de la chanson*, études réunies par Stéphane Hirschi, Presses Universitaires de Valenciennes, 2001, p.12.

« Canteur », notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du chanteur, à savoir l'interprète, qui, lui prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de canteur au morceau suivant.

au tempérament introverti, rêveur, l'homme correspond à l'image dédagée à travers ses chansons : Francis Cabrel ne cherche pas à sortir du personnage qu'il représente pour son public. Son besoin de retour aux sources, dans son village, auprès de sa femme et de ses proches, ses préoccupations quant à sa sortie du métier se retrouvent dans le cadre qu'il s'est choisi et fixé en chanson. Depuis sa retraite, depuis son univers musical, il nous renvoie le tableau de la société au travers de sa sensibilité, en toute discrétion, pudeur, modestie. Son intonation est monocorde mais pas monotone, son visage est souvent impassible, mais la diction est limpide, le chant sincère, calme, direct. Mais sa timidité, sa réserve contrôlées, son accent qui influence sa rythmique font son identité et séduisent son public. L'implication d'Yves Duteil est forte : les montées en puissance sont fréquentes, les graves illustrent les sentiments profonds. Evoquant de manière allusive des blessures d'enfance qui l'ont fragilisé, des souvenirs furtifs teintés de mélancolie, son répertoire est davantage empreint de l'énergie dispensée par sa femme : il témoigne ce qu'il ressent avec générosité. Le monde de l'enfance se doit d'être protégé comme chez Francis Cabrel. L'amour reçu l'a soigné : il le redonne, il explore le monde, est ouvert aux autres, et a ce besoin de communiquer, de partager. La chanson en est le support, le vecteur, en complément de ses actions²⁷.

Ces deux chanteurs sont populaires parce que leur inscription dans les lieux communs de la tradition sait en même temps dégager un espace de participation active de la part des auditeurs, véritablement pris en compte au moment de la création.

La situation est générique ou indéterminée chez Francis Cabrel : elle devient donc universelle. La singularité est inductive et réflexive chez Yves Duteil. Chaque conscience se prend elle-même pour le sujet, en raison d'une situation-miroir. Des influences sont perceptibles, mais leur répertoire identifiable trouve une résonance diffuse par son humanisme consensuel traité avec classicisme et simplicité. L'universel y côtoie le personnel selon la lyrique traditionnelle. La chanson est éphémère : elle est liée à son époque de création. Mais leurs premières chansons sont toujours diffusées à la radio, signe d'un classicisme d'origine. Elles traversent le temps parce qu'elles parlent de l'humain. Leurs lieux communs relèvent d'une tradition diffuse et dédagée de sources précises : une tradition orale, un savoir collectif,

²⁷ Maxime Le Forestier est très influencé, lui aussi, par Georges Brassens et le folk-song. Ses textes sont d'une écriture précise, les mélodies simples et populaires. Il aime aussi « tracer sa route », en solitaire. La présence scénique est proche, renforcée par la présence de la guitare. L'implication sur le terrain participe aussi du mouvement général du milieu artistique du milieu des années 1980, mais ce qui renforce la cohésion du corpus est la place à part de la femme dans le répertoire de Francis Cabrel et Yves Duteil.

un intime universel. Avec Renaud, ils chantent les amours durables. Inscrites dans leur époque, leurs chansons sont intemporelles. Ils ne prétendent pas changer le monde : ils sont simplement en résonance avec lui.

L'angle sous lequel ils abordent les sujets les distingue mais la variété des angles qui renouvelle nos positions, nos réceptions, nos créations d'images, notre partage et active nos lieux communs, tout en contribuant à leur embellie, les rapproche. Lucienne Bozzetto-Ditto, dans son article intitulé « Chanson, lieu commun », situe les artistes contemporains par rapport à cette notion. Leur position, leur traitement du lieu commun les exclut de mon corpus²⁸.

²⁸ Lucienne Bozzetto-Ditto montre que « la dénonciation du lieu commun et de la banalité passe par son exhibition. [...] Chez Renaud, cette exhibition peut faire l'objet de chansons entières [...] ». Ce qui caractérise ses textes, « c'est la conscience du cliché, sa maîtrise et le travail de dérision qu'il opère ». Jacques Dutronc, quant à lui, « aligne des expressions toutes faites », renforce chacune d'entre elles, et ainsi « en accentue et en dénonce à la fois le caractère péremptoire. Certains lieux communs thématiques abondamment pratiqués comme la dérision d'un personnage ou la critique de la société [...] sont complètement renouvelés quand [Alain] Souchon ou Renaud s'en emparent ; Souchon joue sur deux procédés très anglo-saxons : l'antéposition presque systématique des adjectifs et sur la fabrication de substantifs-épithètes, sur une syntaxe que l'on pourra dire pour le moins particulière, sur la fausse naïveté enfantine de la langue, travaillant l'énumération, la parataxe et la création langagière [...]. Et Renaud joue sur l'argot, le verlan ou la langue de la zone des années 70 et suivantes. Surtout, l'un et l'autre (mais aussi bon nombre d'auteurs à différents degrés d'« engagement ») renvoient sans cesse à l'actualité la plus immédiate ; le stéréotype, lui, tend à devenir utopique et uchronique ; [...] les renvois à l'actualité (événements, personnages connus à un certain moment, phénomènes de mode) insèrent la chanson dans une instantanéité et une écoute immédiate : le lieu commun adapté à une atmosphère ou à une circonstance particulière devient un lieu particulier, [...] [un] lieu-d'un-moment ». *Op. cit.*, pp.269-270.

Lucienne Bozzetto-Ditto situe Yves Duteil en précisant que « l'apparition du proverbe, bien identifiable, crée un effet d'interpellation directe pour un auditeur français [...], fonctionne comme une citation à l'intérieur d'une culture commune [...]. Cette connivence et cette activité sont encore plus nettes lorsqu'il y a renouvellement de la locution figée par changement de contexte ou par modification de l'un de ses éléments, jouant le plus souvent sur la concaténation ou sur la rupture ». Yves Duteil, notamment est « coutumier du fait. [...] Comme dans tout jeu de mots, le plaisir prend place dans l'identification de la formule de référence et dans la reconnaissance de l'écart et de la surprise ». *Ibid.*, pp.266-267.

Lucienne Bozzetto-Ditto renchérit : « De fait, tout élément hétérogène par rapport à une norme renouvelle l'utilisation et la réception du lieu commun. Un accent particulier « déstéréotypise » les motifs les plus ordinaires en les plaçant dans l'univers du genre ou du style. [...] Une partie de la qualité des chansons de [Francis] Cabrel, qui n'évite pas toujours la banalité mais sait en jouer, tient à son accent du Midi [...] : les finales féminines sont très méridionales, alors que les finales masculines sont assez souvent infléchies ou largement nasalisées à la manière anglo-saxonne (ce qui passe dans le mouvement de certaines de ses musiques, où se retrouvent plus que

Le traitement du lieu commun, son embellissement dans l'œuvre de Francis Cabrel et Yves Duteil, est justement au cœur de ma problématique.

Le corpus ainsi délimité, afin de traiter la problématique, l'étude des chansons de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes s'appuie sur la démarche cantologique, définie par Stéphane Hirschi²⁹ : analyse interne des chansons considérées chacune en tant qu'entités propres, rapprochements intratextuels pour conforter les phénomènes répétés dans leur statut de traits, pour faire ressortir les évolutions internes à l'œuvre, comparaisons de nature intertextuelle, par le rapprochement de stratégies différentes vis-à-vis d'un thème ou d'une situation proche, permettant de mettre en évidence, par contraste, les spécificités de l'auteur³⁰. Leur œuvre est envisagée dans son contexte et dans son intégralité.

Il s'agit d'« analys[er] esthétiquement à réception » les œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil, de les considérer dans leur globalité, prenant en compte le texte, la musique et l'interprétation³¹ : « la composition d'une chanson » repose sur « le texte, la mélodie, l'orchestration » sans oublier que les « trois phases d'élaboration » essentielles correspondent à « l'inspiration, l'élaboration, et enfin, la restitution, le partage, la rencontre de l'artiste avec son public », avec « toute une série de composantes » à analyser puisque « un spectacle comport[e] des règles spécifiques imposées par l'interprète lui-même ». Sont à prendre en compte également « son physique, sa voix, son apparence, sa gestuelle, et enfin le lieu lui-même, qui a son importance, avec les musiciens, les lumières »³². En effet, une

des influences nord-américaines) ; et ses chansons, chantées par d'autres interprètes perdent en intérêt ». *Ibid.*, pp.272-273.

²⁹ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995, « Questions de méthode », pp.27-88.

³⁰ D'après les propos de Stéphane Hirschi, *op.cit.*, « Questions de Méthode », « III. Précisions et précautions », « A. D'une spécificité brélienne », pp.63-64.

³¹ Stéphane Hirschi, *op.cit.*, « Questions de méthode », « I. Une cantologie », « B. La chanson médiante » / « II. Défense et illustration », pp.40-43.

« L'élaboration d'un appareil théorique propre à rendre compte de la poéticité des chansons [...] en tant que genre » (p.47) est précisée dans « Questions de méthode », (*op.cit.*) : ces « mécanismes formels contribu[ent] à déterminer [...] [la] poéticité appréciée à réception de l'œuvre » (p.43). Une partie de ces réflexions, induisant et justifiant ma démarche, se trouve en annexes, à la page 282.

³² Propos respectifs de Stéphane Hirschi et Serge Dillaz, au cours de la « Table ronde : La naissance d'une chanson », *op.cit.*, pp.164-165.

« importance » est « donnée à l'énonciation du texte [...] dans la chanson qui [...] la différencie des autres genres »³³.

L'analyse se faisant à réception, le support privilégié, qui permet la prise en compte de l'ensemble des composantes, est le tour de chant. Pour ce travail, afin de mettre en évidence les effets d'articulation entre texte, musique et interprétation, de prendre en compte les effets de réception, d'« appréhender l'ensemble des dimensions signifiantes, et ce dans une perspective dynamique » (« la chanson » étant « un tout dont on ne peut exclure [...] aucune composante, toutes concourant à l'œuvre finale, interprétée : oralité et multidimensionalité »³⁴), j'ai pu assister à deux concerts de Francis Cabrel (l'un au cours de la Tournée des Bodégas dans une salle moyenne, l'autre lors de la Tournée Des roses et des orties dans un Zénith), à plusieurs interprétations de chansons isolées (*Ma Place dans le trafic*, *Bonne Nouvelle*, *Les Gens absents* notamment) lors d'enregistrements d'émissions lui étant consacrées. J'ai assisté à sept concerts d'Yves Duteil, le premier concernant sa *Tournée acoustique*, quatre succédant à la sortie de *Sans attendre...*, avec des inédits de son dernier album et donc des évolutions dans ce tour de chant, les deux derniers succédant à la sortie de *(fr)agiles*. Les cinq premiers se sont déroulés dans des villes de province, dans des salles de petite ou moyenne taille, les deux derniers se déroulaient au Théâtre Déjazet et à La Cigale à Paris. Il est indéniable que la chanson est « éphémère », dans la « prise de mémoire »³⁵ mais « le médium auditif, tel que le disque » – bien qu'« il touche individuellement un nombre illimité d'auditeurs » –, « tend à éliminer en même temps que l'aspect visuel, la dimension collective de la réception » : « la partie manquante » ne peut donc être restituée qu'« en concert », où « comme à l'origine, le chanteur redeviendra alors une voix incarnée »³⁶.

Mais à défaut, l'enregistrement filmé ou même sonore permet aussi d'« analyser stylistiquement la chanson sous la forme de grande diffusion qu'elle a revêtue au XXème

³³ Bruno Joubrel, « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone », dans *Les Frontières improbables de la chanson*, études réunies par Stéphane Hirschi, *op.cit.*, p.29.

³⁴ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence*, *op.cit.*, « Questions de méthode », « I. Une cantologie », « A. La chanson organique », p.29. Stéphane Hirschi s'inscrit à la suite de Louis-Jean Calvet.

³⁵ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence*, *op.cit.*, « Questions de méthode », « I. Une cantologie », « B. La chanson médiante », p.37.

³⁶ Paul Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1983) repris par Stéphane Hirschi.

siècle »³⁷ : en effet, « pour ne pas être dénaturé, le genre doit, de manière pratique, être analysé à réception, enregistrement ou performance (dont on peut tirer en outre de nombreux éléments d'analyse supplémentaire : gestuelle, mais aussi échanges, mise en scène, [...] et, pour le disque, au moins timbre et intonations du chanteur, l'équivalent de la couleur de telle ou telle interprétation orchestrale) »³⁸, « une analyse proprement cantologique [...] ne p[ouvant] [...] se dissocier de l'interprétation des chansons », parce que la chanson « est animée ».

D'autres supports sont aussi plus spécialisés et adaptés à une composante particulière. Même si le « déroulement temporel » est « perdu à l'impression du texte (même s'il est accompagné de portées musicales) », le recours aux textes et aux partitions, est indispensable pour s'assurer de la transcription, de l'exactitude d'un terme, d'un ton, d'un silence, d'une liaison. Ces supports fixent, par écrit, l'oralité. Les textes des chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil et les partitions sont aussi indispensables pour la transcription écrite et musicale : il s'agit de « considérer, par delà ses constituants, ce qui anime une chanson », de « traquer les traces de cette vie, déchiffrer ses signes matériels, palpables en quelque sorte, pour s'approcher avec les mots du discours critique [...] de son souffle »³⁹.

Mais la réception de la chanson interprétée sur scène permet l'analyse la plus exhaustive. Il est possible de donner sens objectivement à la construction du spectacle, en ce qui concerne l'organisation aussi bien du tour du chant, que des éléments techniques ou esthétiques présents sur scène, il est possible de prendre en compte la position du public, son intervention éventuelle, ponctuelle ou récurrente, au cours de l'interprétation, de percevoir concrètement les manifestations du partage de l'émotion collective (prémises pour découvrir le contenu et la référence des images et émotions partagés).

La présence aux tours de chant relayée par les enregistrements filmés ou sonores (les enregistrements live, les compilations) permet de comparer les différentes interprétations, les différentes versions d'une même chanson, puisque la multiplication des enregistrements pour une même chanson renouvelle toujours, chez ces deux chanteurs, l'interprétation, en raison ou

³⁷ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence, op.cit.*, « Préambule », p.7.

Une partie des réflexions de Stéphane Hirschi concernant cette mutation technique et ses conséquences quant au genre chanson et à ses analyses, se trouve dans les annexes, à la page 283.

³⁸ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence, op.cit.*, « Questions de méthode », « I. Une cantologie », « A. La chanson organique », p.29.

³⁹ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence, op.cit.*, « Questions de méthode », « I. Une cantologie », « A. La chanson organique », p.28.

non de l'évolution d'une ou plusieurs composantes, telle que l'orchestration souvent. La chanson peut être aussi interprétée différemment selon le contexte, d'autant que la voix est mise en avant. En replaçant chaque interprétation dans son contexte spatio-temporel, et en prenant en compte l'année d'enregistrement de la chanson au regard des événements majeurs marquants, ainsi que le lieu d'interprétation avec éventuellement les données sur les visées de cette intervention, en enrichissant ce repérage de lectures socio-historiques traitant de ces faits, les liens entre la démarche artistique et les données sociales ou historiques peuvent aussi être mis en évidence. Les reprises des chansons de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes dans un contexte précis sont également à relever, de même que leur interprétation de reprises. Il s'agit en même temps de souligner les récurrences sur scène (gestuelle adoptée, diction, présence) non limitatives pour le renouvellement des performances, puisque à son origine.

Aux textes, partitions, enregistrements filmés, enregistrements sonores, tours de chant, s'ajoutent en plus les clips-vidéos, les pochettes et les livrets des albums, où est mentionné l'entourage musical : « du ou des créateurs au producteur, à l'éditeur, en passant par l'arrangeur et l'orchestrateur, sans oublier le rôle primordial du preneur de son pour ce qui est du disque ou du sonorisateur pour ce qui est de la scène, tous travaillent avec pour objectif de donner à la chanson le rythme nécessaire à sa meilleure insertion dans les canaux de diffusion », « [c]haque élément [...] [a] une importance vitale »⁴⁰. Toute nuance de traitement doit être approfondie dans ses spécificités.

L'étude des chansons de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes s'appuie donc sur la démarche cantologique, complétée de la connaissance d'études menées sur les différentes composantes, dans le cadre de la chanson ou dans un cadre plus élargi : sémiologie du spectacle⁴¹, de l'interprétation (avec la place de l'interprète, du comédien)⁴², de la voix⁴³, de la gestuelle, de la réception.

⁴⁰ Bruno Joubrel, « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone », *op.cit.*, p.31.

⁴¹ Pavis Patrick, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, Université, 1996 ; Schérer Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1950.

⁴² A. Wicart, *Le Chanteur*, Paris, Ortin, 1931.

⁴³ Je m'appuie sur les ouvrages d'Yvette Guilbert, *L'Art de chanter*, Paris, Grasset, 1928 ; de Reynaldo Hahn, *Du Chant*, Paris, P.Lafitte, 1920, Gallimard, 1957 ; de Raoul Husson, *Le Chant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 ; et de Patrick Valérian, « Une voix pour la chanson ? », dans *La Chanson en lumière*, *op. cit.*

Une partie de son étude se situe dans les annexes à la page 285, justifiant et orientant mon approche de la voix et du timbre de Francis Cabrel et Yves Duteil : il s'agit donc d'être très attentive au timbre, afin d'en dégager des spécificités.

Pour traiter ma problématique et étudier la notion de lieu commun au cœur des questions de mon sujet, une mise en perspective interdisciplinaire combinant sociologie, histoire, stylistique, esthétique, musicologie, esthétique de la réception⁴⁴, est nécessaire et permet de situer les enjeux esthétiques que pose cette chanson « néo-classique » dans le champ général de la création contemporaine.

La lecture d'études musicologiques, la connaissance des principes de création dominant l'esthétique musicale dans la chanson, pendant les décennies de composition de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes, prenant en compte le rythme⁴⁵, la mélodie⁴⁶, et la sémiologie de cette discipline⁴⁷, sont nécessaires.

Le recours à l'*Anthologie de la chanson française enregistrée*⁴⁸ pour une analyse diachronique, complétée d'une analyse synchronique, les apports de travaux qui s'intéressent aux principes de création dominants, dans la chanson contemporaine, depuis le positionnement initial de ces deux chanteurs, en 1970, jusqu'à ce jour⁴⁹, de même qu'aux décennies les précédant⁵⁰, les études effectuées sur d'autres auteurs-compositeurs-interprètes, permettent des comparaisons intertextuelles éclairantes pour percevoir leur création.

La connaissance de l'idéologie dominante à chaque parution d'albums, à chaque tour de chant permet d'affirmer leur position dans la chanson contemporaine.

⁴⁴ Francès Robert, *La perception*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1963 (1^{ère} édition)- 1992 (8^{ème} édition) ; Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 ; Moles Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël, 1972.

⁴⁵ Philippe Biton, *Le rythme musical*, Éditions Henn, 1948 ; René Dumesnil, *Le rythme musical*, Éditions Slatkine, 1979.

⁴⁶ Françoise Escal, *Le compositeur et ses modèles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

⁴⁷ John Blacking, *Le sens musical*, (traduction d'Eric et Marika Blondel), Paris, Éditions de Minuit, 1980 ; Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditeurs, Collection 10/18, 1975.

⁴⁸ Voir bibliographie.

⁴⁹ Il faut retenir comme le dit Lucienne Bozzetto-Ditto, que « sans doute les modes, risquent-elles de niveler les tentatives véritablement créatrices » (*op.cit.*, p.273).

⁵⁰ Les travaux scientifiques suivants précisent les principes de création pour un contexte spatio-temporel donné : Auzeméry Anna, « Discours sur la chanson en France de 1860 à 1914 : état des lieux d'une recherche », dans *Les Frontières improbables de la chanson*, *op.cit.* ; Bach-Sisley Jean, *Evolution de la chanson*, Paris, Le Petit Poète, 1898 ; Cantaloube-Ferrieu Lucienne, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, *op.cit.* ; Vernillat France, Charpentreau Jacques, *La Chanson française*, *op.cit.*.

La connaissance de l'histoire de la chanson⁵¹, de même que de l'esthétique de la chanson populaire ou folklorique (à savoir, dans nos sociétés industrielles, l'esthétique de ces chansons qui appartiennent désormais à la culture populaire et donc traditionnelle)⁵² permet d'éclairer l'analyse interne.

Les références⁵³ citées par Lucienne Bozzetto-Ditto sont aussi essentielles pour situer le lieu commun.

⁵¹ Comme le dit Stéphane Hirschi, il existe d'excellentes histoires de la chanson (voir bibliographie). Les travaux de Stéphane Hirschi, notamment son étude d'une histoire cantologique du genre, de même que les travaux de chercheurs qui ont accompagné ses recherches, sont éclairants.

⁵² Certains travaux antérieurs, selon des perspectives historiques et stylistiques, se sont intéressés à la chanson populaire au Moyen-Age (Aubry Pierre, *La chanson populaire dans les textes musicaux du Moyen-Age*, Paris, Champion, 1905 ; Chaillez Jacques, *La Chanson populaire française au Moyen-Age*, Paris, Imprimerie administrative centrale, extrait des *Annales* de l'Université de Paris, 1956, n°2). Certains ont établi des anthologies (Berthier Jean-Edel, *Mille Chants. Anthologie du chant populaire*, 3 tomes, Paris, Presses de l'Île de France, 1972 (1^{ère} édition)- 1992 (12^{ème} édition) ; Chaillez Jacques, *La Chanson populaire française*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Bibliothèque du peuple », 1942 ; Coirault Patrice, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Exposé V, Paris, Librairie Droz, 1933 ; Davenson Henri, *Le Livre des chansons*, Neuchâtel (Suisse), La Baconnière, 1946-1982), d'autres étudient son histoire (Tiersot Julien, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, Plon et Nourrit, 1889), d'autres encore ont répertorié ses procédés stylistiques (Coirault Patrice, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Éditions du Scarabée, 1953-1963 ; Davenson Henri, *Le Livre des chansons*, Neuchâtel (Suisse), La Baconnière, 1946-1982 ; Decaunes Luc, *Les riches heures de la chanson française. Complaintes et refrains de la tradition populaire*, Paris, Éditions Seghers, 1980 ; Laforte Conrad, *Poétique de la chanson traditionnelle française*, Presses Universitaires Laval, 1976, (Introduction aux six volumes du *Catalogue de la chanson folklorique française* publiés entre 1977 et 1987 aux Presses de l'Université Laval) ; Sychra Antonin, « La chanson folklorique du point de vue sémiologique » in *Musique en jeu*, n°10, mars 1973).

⁵³ *Ecrivez vos chansons* (J.-B. Dejoie et G. Dobbelaere, Paris, Montréal, éditions Bordas, 1971), à l'usage des tout débutants, donne des conseils utiles, en même temps il propose –en ce qui touche la composition musicale, la construction de la chanson, les variations rythmiques, le développement d'un thème, les sujets possibles pour les textes- un véritable répertoire de lieux communs. Les théories du solfège en font tout autant, enseignant des enchaînements types, les cadences, les alternances possibles de motifs. *Op.cit.*, p.261.

De plus, d'un côté, « le spécifique, dans sa matérialisation concrète chez un chanteur, est justement l'une des marques communes du genre » (Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence*, *op.cit.*, pp.64-65) et d'un autre côté, il est « facile [...] de répertorier les sujets les plus récurrents de la production : l'amour, la rupture, la solitude, les copains, la banlieue, la violence, la nostalgie », c'est-à-dire « des mots qui font rêver, une situation qui nous émeut, l'évocation d'un paysage [...] d'un lieu chargé d'émotion-, une histoire qu'on raconte, une confidence que l'on fait, une idée que l'on veut défendre » (Lucienne Bozzetto-Ditto, *op.cit.*, pp.261-263).

Le lieu commun fait intrinsèquement partie de la rhétorique de la chanson, au plan de la création, et de la relation qu'elle instaure avec l'auditeur. Comme le dit Lucienne Bozzetto-Ditto, « parler de lieux communs conduit toujours à se demander où se situe la frontière entre type et stéréotype, entre stéréotype et proverbe, entre procédé rhétorique et locution figée ; le lieu commun n'est pas séparable de la question de la forme, du style, du genre, des normes, des modes (à tous les sens du terme), voire de la règle »⁵⁴.

Ainsi, « les contraintes et l'évolution techniques génèrent des effets de répétition »⁵⁵. Quant au genre chanson, Bruno Joubrel l'a défini très rigoureusement, en synthétisant l'ensemble de ses paramètres, dans « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone » : elle est une « œuvre vocale, de style populaire et de durée limitée, dont la réception du texte, conçu de façon rythmique et mis en musique de manière cyclique, constitue l'objectif artistique, l'ensemble présentant suffisamment de récurrences pour être partiellement mémorisable »⁵⁶. Comme œuvre, la chanson est donc formellement fondée sur des répétitions.

La présence de lieux communs chez Francis Cabrel et Yves Duteil peut s'expliquer par l'inscription de l'époque dans une situation générique, par la méfiance envers la circonstance, l'indétermination et la généralisation, la singularité inductive, la superposition d'expériences identiques, les valeurs véhiculées puisées dans une source acoustique et traitées avec humanisme et simplicité. Mon étude des pronoms qui s'intègre dans cette démonstration, prend en compte de précédentes recherches⁵⁷. Des travaux antérieurs ont aussi théorisé le concept de tradition orale⁵⁸.

⁵⁴ *Idem*, p.261.

⁵⁵ *Idem*, p.262.

⁵⁶ Bruno Joubrel, *op. cit.*, p.31.

⁵⁷ Stéphane Hirschi, « Je, tu, on vers ailleurs : les pronoms idéologiques de la chanson », dans *La Chanson en lumière*, *op. cit.*. Le recours aux études linguistiques est aussi nécessaire (voir bibliographie).

⁵⁸ Paul Zumthor, *op. cit.*

Les recherches de Jacques Vassal (*Folksong, Racines et branches de la musique folk des Etats-Unis*, Paris, Albin Michel/Rock&Folk, 1977-1984) m'intéressent, Francis Cabrel s'inscrivant dans le tradition des folksingers.

Pour étudier la prosodie classique, l'approfondissement des travaux sur la versification est préalable (Grammont Maurice, *Petit traité de versification française*, Colin, « U » ; Mazaleyrat Jean, *Eléments de métrique française*, Armand Colin, Collection « Cursus », 8^{ème} édition, 2004).

L'approfondissement des concepts de lieux communs⁵⁹, d'influences⁶⁰, et de réminiscences⁶¹ est préalable.

Il me faut préciser sous quelle acception le lieu commun est présent dans l'œuvre de Francis Cabrel et Yves Duteil⁶². Comme en rhétorique classique, le lieu commun correspond-il à un type d'argument propre à être employé en toutes circonstances, supposant l'appropriation de cette pensée par une collectivité qui la rend banale ou vulgaire ? Comme dans son acception courante, le lieu commun correspond-il à une idée stéréotypée (le lieu commun étant à l'inventio -recherche des idées- ce que le cliché est à l'elocutio -formulation des idées) ou un thème littéraire plus ou moins rebattu, au sens de poncifs et d'idées reçues (sachant qu'une tradition diffuse est intégrée dans leurs chansons)⁶³ ?

⁵⁹ Amossy Ruth, Herschberg-Pierrot Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997 ; Bozzetto-Ditto Lucienne, « Chanson, lieu commun », dans *La Chanson en lumière*, op.cit. ; Aristote, *Organon V, les Topiques*, traduction J. Tricot, Vrin, 1984 ; Catherine Fromilhague, Anne Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.

⁶⁰ Collignon Mireille, « Aux frontières improbables d'une chanson : de l'adaptation à l'adoption », dans *Les Frontières improbables de la chanson*, op.cit. ; Schneider Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, NRF, 1985.

⁶¹ Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1982.

⁶² L'interrogation des concepts à l'œuvre dans le répertoire de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes prend appui sur les études qui ont été consacrées à ces concepts (les références sont alors mentionnées et se retrouvent dans la bibliographie). La formulation de ces interrogations prend appui sur les définitions, proposées dans *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, ouvrage de réflexion de Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, qui bénéficient des plus récents acquis de la linguistique, de la stylistique et de la critique moderne. (voir lexique dans les annexes).

⁶³ Certains thèmes et certaines situations ont été repris de nombreuses fois dans la littérature et sont devenus banals. Pour Ernst Robert Curtius (*La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction de J. Bréjoux, Presses Universitaires de France, 1956), le topos n'est pas défini comme modèle argumentatif, mais comme un répertoire d'images-thèmes, de conventions propres à un genre littéraire. S'intéressant à la latinité tardive et à la littérature médiévale, il classe quelques topoï. Dans la littérature moderne et contemporaine, les topoï sont nombreux (par exemple, dans la littérature romanesque de toutes les époques, apparaît la réunion des amants à l'écart du monde extérieur, dans la littérature d'inspiration romantique, peuvent être relevés l'exaltation de la nature, le clair de lune, la solitude du poète...) : ils peuvent être classés par genre et par courants littéraires, sachant que ces énumérations peuvent être étendues presque à l'infini et approfondies dans toutes leurs variantes. La connaissance précise de l'histoire littéraire et culturelle dans le domaine français et francophone, dans ses relations avec des phénomènes internationaux, la connaissance des genres et des registres, est donc indispensable pour préciser la tradition diffuse à l'œuvre dans le répertoire de Francis Cabrel et Yves Duteil : ces liens permettent d'éclairer sensibilité, idéologie, esthétique, façons de penser et de sentir inscrites dans les façons de s'exprimer.

Il s'agit de recourir à cette terminologie (lieu commun, topos / topoï, stéréotype, poncif) pour préciser où le lieu commun se situe dans l'œuvre de Francis Cabrel et Yves Duteil.

Le lieu commun est aussi à différencier du cliché et il conviendra de s'interroger sous quelle forme cette formulation stéréotypée et vulgarisée d'une expression, cette expression banale et rebattue et parfois faussement élégante, se trouve dans leur répertoire.

Ce repérage induit de prendre en compte toutes les figures (comme la métaphore, la comparaison, l'hyperbole), qui sont susceptibles de dégénérer en cliché, parce que c'est le ressassement de la locution qui la rend banale, le cliché étant à l'origine une figure ou au moins une locution originale à une certaine époque.

Il convient aussi dans cette démarche de voir comment Francis Cabrel et Yves Duteil créent des images et des locutions originales à partir de ces clichés, puisqu'il suffit parfois d'une simple modification pour raviver ou subvertir une expression banale. Ce travail sur les clichés s'efforcera alors de distinguer les figures figées de celles qui sont usées ou banales pour situer la création de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes. Comment l'emploi des catachrèses (qui ne jouent pas leur rôle de figures à cause de leur fonction primordiale de mode de désignation) dans certains contextes de leurs chansons permet-il de raviver le procédé tropique qui en est à l'origine ? Comment chaque unité des expressions idiomatiques (locutions figées propres à une langue, dont les mots n'ont parfois plus de sens vraiment autonome) retrouve-t-elle son sens propre ? Comment les collocations (expressions dans lesquelles un mot est appelé par un autre de manière presque automatique, ce qui les apparente le plus souvent au cliché) sont-elles renouvelées ?

Le repérage de clichés doit aussi tenir compte que tous les stéréotypes (au sens strict d'expressions ou d'images solidement implantées dans la langue d'un auteur ou d'une époque) ne sont pas des clichés. Ces images ne sont pas toutes perçues comme vulgaires ou dévalorisées dans leur contexte idéologique et dans le goût dominant de l'époque. Il faut donc retenir qu'il n'y a pas de cliché en soi, la notion étant obligatoirement subordonnée à un jugement dépréciatif dans l'horizon d'attente. Une mise en perspective s'impose afin de définir l'horizon d'attente, c'est-à-dire l'état de conscience et de culture qui caractérise les auditeurs contemporains et réels, dans le cas de l'analyse de ces œuvres encore en cours d'élaboration⁶⁴. Ainsi pourra être mise à jour la création de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes.

⁶⁴ Je m'inscris, en adoptant cette démarche, à la suite des travaux de Hans Robert Jauss (*op.cit.*).

Je verrai enfin si certaines formulations proposées par Francis Cabrel et Yves Duteil ne sont pas devenues des clichés, parce que la collectivité anonyme se les serait appropriées, eux dont la popularité et la cohérence de l'œuvre vont jusqu'à la caricature médiatique de certaines des chansons.

Les questions d'intertextualité, de dialogisme et de polyphonie⁶⁵ sont alors soulevées.

Parmi les diverses théories de l'intertexte, le concept de dialogisme mis en place par Mikhaïl Bakhtine, qui correspond à l'interpénétration des discours que retient la mémoire collective, permet de comprendre que les interactions entre passé et présent se présentent, en chanson, sous la forme d'un jeu interdiscursif, qui met en jeu les codes et les normes de la parole collective. Les différentes relations transtextuelles (intertextualité, hypertextualité, architextualité) mises au jour par Gérard Genette, formalisent, quant à elles, les phénomènes de réminiscence. Ces concepts éclairent le fonctionnement interne du genre et s'appliquent à

La notion d'horizon d'attente est née des recherches sur la réception du texte littéraire menées notamment, depuis les années soixante, par l'universitaire allemand Hans Robert Jauss. Pour celui-ci, il faut revenir à l'histoire littéraire : les théories critiques, notamment formalistes et marxistes, qui séparent le texte de ses conditions effectives de réception, sont réductrices, et manquent ou défigurent leur objet. Le sens d'une œuvre, dans cette perspective, se construit dans ses interactions multiples avec ses lecteurs. L'esthétique de la réception est la démarche critique qui en permet l'évaluation. Dans ce type d'analyse, l'horizon d'attente désigne tout ce qui caractérise la culture, l'état d'esprit et les connaissances des lecteurs, à un moment donné de l'histoire et qui conditionne la conception et la réception d'une œuvre. Ces références concernent principalement les œuvres antérieures, les thèmes, le genre considéré, et la nature de la fiction littéraire.

Selon lui, l'horizon d'attente est inscrit dans l'œuvre « par tout un jeu d'annonces, de signaux –manifestes ou latents- de références implicites, de caractéristiques déjà familières », mais l'écrivain joue de ces données, et peut déplacer les limites de l'« attente » du lecteur : « le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel les textes antérieurs l'ont familiarisé ; cet horizon est ensuite, au fil de la lecture, varié, corrigé, modifié, ou simplement reproduit ».

La notion d'horizon d'attente est lourde d'implications, qui mettent en jeu la nature du texte littéraire, à savoir qu'il n'y a jamais d'œuvre absolument neuve (toute création repose forcément sur un ensemble de références culturelles), que l'intertextualité est dominante, que le sens d'un texte est indissolublement lié à l'activité du lecteur : pour rendre compte de la variation du rapport entre l'œuvre et ses lecteurs, Hans Robert Jauss a distingué l'horizon d'attente propre au texte (« effet produit ») et l'horizon d'attente du lecteur (« réception »).

La détermination de l'horizon d'attente d'un texte est complexe : elle nécessite des connaissances d'histoire, de sociologie, d'esthétique notamment.

⁶⁵ La notion de polyphonie est utile pour analyser la complexité de tout discours. Elle provient des travaux d'Oswald Ducrot (*Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984), eux-mêmes inspirés par les développements sur la littérature dialogique de Mikhaïl Bakhtine (*Le Principe dialogique*, traduit par Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1981).

ses composantes non textuelles. Michael Riffaterre considère, quant à lui, l'intertextualité, comme un mode de lecture qui gouverne l'interprétation. Pour lui, les messages portent l'empreinte de l'émetteur⁶⁶.

Le dialogisme est alors à interroger en tant que procédé consistant à introduire un dialogue fictif dans un monologue ou dans un discours, en tant que polyphonie énonciative permettant de rendre plus vivant un discours admettant des idées contradictoires, en tant que polyphonie implicite telles que la subjection (figure d'énonciation qui présente une affirmation sous la forme question-réponse, dans un simulacre de dialogue entièrement pris en compte par l'orateur) et l'interrogation rhétorique, en tant que structure de tout énoncé ironique : sous quelle forme se présente cet intertexte dans leur répertoire ?

J'interrogerai aussi les modalités de l'intertextualité chez eux : de leur point de vue, est-elle volontaire ou involontaire, sous forme de réminiscences, sachant que les reprises, les adaptations sont rares dans leur répertoire (même si des emprunts, sans être du plagiat, sont d'ailleurs parfois revendiqués dans les textes de leurs chansons) mais que toute une tradition diffuse est intégrée dans leurs chansons ? Du point de vue de l'auditeur et de mon point de vue particulièrement, il s'agit justement que la mise à jour de l'intertextualité ne soit pas fortuite mais justifiée par le recours à une connaissance exhaustive des spécificités des différents mouvements littéraires, de sensibilité et de pensée, afin de définir précisément l'esthétique de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes. Parce que l'intertextualité peut aussi fonder un pacte de lecture, ici d'écoute, constitutif du sens de l'œuvre, rendre explicite cette tradition diffuse permet de préciser les traits caractéristiques, les spécificités de leur œuvre.

Cette notion d'intertextualité conduit aussi à déterminer ses effets de sens dans l'œuvre de Francis Cabrel et Yves Duteil : traduit-elle une modestie intellectuelle ou le désir d'affirmer une filiation, en s'appuyant explicitement sur l'autorité d'auteurs / chanteurs vénérés ? Traduit-elle un choix esthétique fondé sur l'idée d'imitation, ou un jeu avec le lecteur avec lequel l'auteur-compositeur-interprète partage à demi-mots une culture commune, l'intertextualité pouvant correspondre, chez certains créateurs, à un désir de parodie où le modèle est moqué en même temps que repris, ou même à une volonté de

⁶⁶ La pertinence de la notion d'intertextualité et de ses effets de tissage appliqués à la chanson offrent des perspectives de travail qui ont été soumises lors d'un appel à contribution pour la revue *Eidolon* (revue du Lapril, Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature) par Céline Cecchetto afin d'envisager les diverses modalités de présence de l'intertexte.

dérision qui peut confiner à l'absurde, l'intertextualité se prenant elle-même parfois pour objet de dérision ?

Puisque leur œuvre s'articule entre popularité et néanmoins, création authentique, puisque ces deux chanteurs sont populaires par leur inscription dans les lieux communs de la tradition qui sait en même temps dégager un espace de participation active de la part des auditeurs, véritablement pris en compte au moment de la création, l'embellie renvoie à leur création, au renouvellement du lieu commun qui passe chez eux par les images, l'angle, le partage.

Il s'agit alors d'interroger les stratégies opérationnelles d'une situation de communication, les « techniques proprement rhétoriques aptes à transmettre »⁶⁷ mises en œuvre dans leur répertoire, les procédés à l'origine de la participation active des auditeurs

⁶⁷ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence, op.cit.*, « Questions de méthode », « III. Précisions et précautions », « A. D'une spécificité brélieuse », p.62.

Il faut alors repérer l'actualisation des mots dans le discours, les marques de l'énonciation comme la modalisation, les actes de langage avec les modalités d'énonciation de la phrase, les « performatifs », les comportements et actes de langage avec « complicité » du récepteur, les niveaux de langue, les fonctions du langage représentées.

Il s'agit de prendre appui sur des études qui ont été menées en linguistique (Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990 ; Pergnier Maurice, *Le Mot*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Linguistique nouvelle », 1986), et sur les études sur les fonctions du langage de Roman Jakobson dans *Essais de linguistique générale* (Paris, Editions de Minuit, 1963, quatrième partie, chapitre 11) pour caractériser leur esthétique, à partir de ces repérages.

Afin d'étudier les figures, ces tournures exprimant intentionnellement une idée ou un sentiment grâce aux divers moyens phonétiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques ou logiques, dont dispose la langue, afin de donner du sens à ces emplois, je m'appuierai sur les classifications aussi bien traditionnelles que nouvelles, à partir des travaux suivants : Fontanier Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, Collection « Champs », 1977 ; Molinié Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1991 ; Riffaterre Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 ; Aquien Michèle, *La Versification*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1990 / *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Editions Nathan, Nathan Université, collection 128, 1993, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Collection Les Usuels de Poche, 1993.

Dans ce cadre, les outils issus de l'analyse des figures de style concernant l'analogie, en particulier, sont aussi indispensables (Duneton Claude, *Le bouquet des expressions imagées*, Paris, Le Seuil ; Le Guern M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973 ; Ricoeur Paul, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Poétique », 1975).

(sous-entendus, présupposés, figures de style liées à des silences)⁶⁸? Déterminer objectivement la manifestation des émotions et des mouvements de sensibilité du récepteur, à partir de la connaissance théorique des registres, éclaire aussi l'espace partagé et la nature du renouvellement du lieu commun.

Le travail sur le lieu commun dans leurs chansons doit donc être abordé en tant que paradoxe du topos, comme apport d'une originalité. Après avoir déterminé cette tradition diffuse et dégagée de sources précises par une mise en perspectives historique, socio-culturelle, socio-esthétique, stylistique, esthétique qui permet de contextualiser les références imaginaires, il s'agit donc d'interroger ces procédés de partage et de renouvellement des lieux communs dans leur répertoire, afin de préciser les enjeux esthétiques de cette chanson « néo-classique » dans la création contemporaine.

⁶⁸ Parmi différents ouvrages théoriques, peut être mentionnée l'étude de Marie-Thérèse Ligot, « Ellipse et présupposition », *Poétique*, n°44, novembre 1980.

I

L'ATEMPORALITÉ

La cohérence des œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil n'interdit pas leur sensibilité à l'air du temps, mais au sein d'un équilibre où le souci d'authenticité s'inscrit dans la fidélité aux courants d'une tradition classique.

La chanson est éphémère : elle est liée à son époque de création. Toutefois, les premières chansons de Duteil et Cabrel sont toujours diffusées à la radio –signe d'un classicisme d'origine.

S'il existe des chansons éternelles, universelles et de toutes les époques, les chansons reprennent en général une idée qui est dans l'air du temps, pour la capter et la mettre en musique d'une manière originale. Sans prétendre changer le monde, simplement en résonance avec lui, ces deux auteurs-compositeurs-interprètes ajustent parole et actes en menant une série d'opérations sociales et humanitaires. Leur voix se fait relais, ils s'engagent sur le terrain. Yves Duteil le fait en marge de la chanson mais ses positions peuvent apparaître dans son œuvre ou donner lieu à des créations. La démarche de Francis Cabrel, à partir du milieu des années 1980, participe davantage du mouvement général du milieu artistique qui se mobilise pour les causes humanitaires ou autour de convictions idéologiques, avec la reprise de leurs chansons notamment.

Ils sont préoccupés par l'état du monde, en accord avec l'air du temps. Ils y participent mais sont conscients de la portée surtout générale de leurs chansons.

*

1. UNE SITUATION GÉNÉRIQUE

Les chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil se caractérisent par une méfiance envers la circonstance : rares sont les références précises à des personnalités ou à l'actualité. Ils observent un recul face aux références clairement identifiables du patrimoine ou de l'actualité culturelle, historique et géographique.

Leurs chansons traitent du quotidien ou même de l'intime. Elles « reprodui[sent] la manière d'être, le comportement des personnages, reconstrui[sent] le décor qui les entoure, bref les apparences » et c'est « à l'auditeur de traduire »⁶⁹.

La situation est générique ou indéterminée, chez Francis Cabrel, et devient donc universelle. Cette généralisation est perceptible dès les titres de celui-ci. En ce qui concerne Yves Duteil, de nombreuses chansons citent un prénom en titre. Mais parfois le personnage est fictif. Une transposition est alors possible. Si le personnage est connu uniquement du chanteur, l'anecdote du fait particulier s'inscrit dans des situations identifiables et communes, tant au niveau narratif –lorsqu'il s'agit d'actions précises– qu'au niveau descriptif –lorsqu'il s'agit de la peinture de sentiments.

A partir de l'observation d'une singularité, l'induction permet une généralisation. Certaines chansons présentent une dédicace. Mais malgré l'identification précise de certaines personnes, la chanson reste générique. La singularité est inductive, chez Yves Duteil, et est donc réflexive : chaque conscience se prend elle-même pour le sujet, en raison d'une situation-miroir.

Ces histoires singulières ancrées dans un cadre spatio-temporel déterminé dépeignent des situations connues de tous : elles permettent de superposer des expériences identiques. Lorsque le titre se fait moins indéfini et identifie davantage les personnages en les inscrivant dans un cadre précis, le changement du nom propre permet autant d'inscriptions d'histoires singulières. Énoncés ainsi, ce sont des généralités et des lieux communs.

Une idée est incarnée par une situation spécifique. La réflexion suscitée par la notion fait surgir d'autres expériences qui peuvent appartenir à différents contextes. La chanson est transposable dans le temps et l'espace. De nombreux cas particuliers laissent place à de

⁶⁹ Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Première partie : Prémices », « Chapitre II : Premiers Poètes-Paroliers », « Jacques Prévert : Les gestes et les choses », dans *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, op.cit., p.186.

possibles identifications. Diverses situations s'inscrivent dans des contextes variés : elles illustrent et constituent de nombreux exemples pour valider l'observation.

Au-delà de ces actions, de ces sentiments évoqués à la première personne ou spécifiques d'un groupe, une réflexion est suscitée de la part de chaque auditeur. L'idée devient universelle, d'où certains titres formulés d'emblée de façon générique. La dénomination des lieux implante un décor précis, pour une situation, de nouveau, réflexive. Les ponctuations dans le temps représentent des étapes communes. Les images, les atmosphères particulières permettent une réflexion sur les situations qui peuvent se superposer. Ainsi, les atmosphères, les personnages, au-delà d'un lieu déterminé, d'un individu reconnu, ne sont prétextes qu'à une réflexion, à une analyse, à la présentation d'une idée. D'ailleurs, un énoncé à la première personne n'empêche pas une situation générique, et à l'inverse, un sentiment formulé de façon universelle en titre, sera illustré par une situation intime.

L'idée se décline.

Le fait particulier qui accompagnerait de surcroît un événement n'est pas favorisé. Lorsque l'anecdote apparaît, ce récit succinct ne renvoie pas explicitement à un contexte précis. Il se présente comme le point de départ de la peinture d'une situation susceptible de questionnements selon le contexte d'interprétation. De la sorte, non explicitement évoquée, la référence peut ainsi s'adapter à différents contextes.

Leurs chansons parlent de l'Homme.

La présentation de généralités et de lieux communs est embellie chez Francis Cabrel et Yves Duteil. Un cadre symbolique est créé pour la circonstance : l'ambiance suggestive imaginée permet de traiter de manière générique la situation. Les faits peuvent alors être évoqués en dehors de toute inscription dans la réalité.

Une mythologie propre au chanteur se constitue au fil des chansons. Le recours au merveilleux permet à une histoire singulière de s'éloigner de toute actualité et de trouver résonance dans l'inconscient collectif.

1.1. un monde simplifié

✓ la méfiance envers la circonstance

Leurs chansons présentent un monde simplifié à l'extrême avec peu de mythes.

Rares sont les références à des personnalités ou à l'actualité. Parmi les cent vingt-trois chansons de Francis Cabrel, seuls *Les Chevaliers cathares*⁷⁰ évoquent la répression exercée contre les hérétiques par la chrétienté au XIII^e siècle : c'est une référence, d'ailleurs, à un contexte très éloigné.

Aucun autre titre ne désigne explicitement le patrimoine culturel ou les événements contemporains.

Quelques expressions apparaissent, peu répétées, dans certaines chansons, mais ne constituent pas une désignation précise⁷¹. Ainsi, dans *Cent ans de plus*⁷², l'indication « le sang de l'Afrique » se limite au continent. L'hyperonyme remplace l'hyponyme qui correspondrait à un pays clairement identifié. Seule l'expression « un coin du Sahel » dans *Le monde est sourd*⁷³ rappelle le contexte d'écriture de *Hors Saison*, à savoir les massacres en Algérie de la fin des années 1990. Toutefois l'identification n'est jamais mentionnée, d'autant que la dernière chanson *Madame X*⁷⁴, a recours à l'analepse, et ne s'autorise que la proposition « c'était un pays charmant ».

Chez Duteil, seul l'album *Touché* présente deux titres explicites: *Dreyfus* et *Grand-père Yitzhak*, renforcé par la dédicace « à Yitzhak Rabin ». Dreyfus est un officier français. Israélite, ancien élève de l'Ecole Polytechnique, capitaine à l'état-major général de l'armée, il est condamné en décembre 1894, par un conseil de guerre pour communication de

⁷⁰ Francis Cabrel, *Les Chevaliers cathares*, dans *Quelqu'un de l'intérieur*, 1983. Les notes préciseront le titre ainsi que la date de l'album auquel appartient la chanson, si le texte ne le mentionne pas et si le titre de la chanson paraît pour la première fois. La discographie apparaît à la fin et permettra de retrouver toutes les références de l'album lorsqu'il est cité.

⁷¹ La sémantique structurale permet de rappeler que l'hyperonyme (ou superordonné ou archiséme ou archilexème ou encore mot générique) a une extension référentielle qui englobe celle de ses hyponymes, qui ont cependant un sémène plus complexe (comprenant davantage de sèmes) : l'hyponyme a par définition un sémène plus développé que son hyperonyme. Les hyperonymes étant donc préférés aux hyponymes dans les œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil, les sèmes génériques (appelés classèmes) sont mis en avant par rapport aux sèmes spécifiques (appelés sémantèmes), ce qui inscrit davantage la situation dans une universalité.

⁷² Francis Cabrel, *Cent ans de plus*, dans *Hors Saison*, 1999.

⁷³ Francis Cabrel, *Le monde est sourd* (*ibid.*).

⁷⁴ Francis Cabrel, *Madame X* (*ibid.*).

renseignements à l'attaché militaire allemand à Paris. Il est déporté à l'île du Diable. L'accusation repose sur un « bordereau » dérobé à l'ambassade d'Allemagne : l'auteur serait notamment le commandant Esterhazy. La seule pièce accablante du dossier est un faux fabriqué par le colonel Henry. Enfin nommé chef de bataillon, il est décoré de la Légion d'honneur, après sa réhabilitation en juillet 1906. Son innocence est prouvée définitivement en 1930. Yitzhak Rabin est le leader israélien qui a combattu pour la paix, et est mort assassiné. Ces deux personnes ont été édifiées au rang de héros : Dreyfus a reçu l'appui de Clémenceau dans *L'Aurore*, Zola a publié le 13 janvier 1898, contre l'état-major, sa lettre « J'accuse ». Mais ces deux personnalités historiques sont présentées essentiellement au travers de leurs liens familiaux. L'appellatif « Grand-père » débute le titre et annonce les expressions « ses parents », « une petite fille qui pleurait son grand-père ». Cet hommage à la troisième personne rendu à un homme guidé par l'amour, laisse place à un moment au point de vue interne : celui de sa petite fille. L'avant dernière strophe a recours au déterminant démonstratif « ce » dans « tout ce bonheur d'autrefois ». Mais la première apparition de ce vers préfère le déterminant possessif « son », avec une succession de trois strophes, où seul un dialogue entre les pronoms personnels « il » -Grand-père Yitzhak- et « elle » -sa petite fille- s'instaure : « les grands de la Terre » qui assistent aux obsèques sont donc replacés dans un plan d'ensemble, le temps d'un gros plan sur cette scène intime. Dreyfus est le grand-oncle du chanteur : il est perçu par conséquent en tant que membre de la famille. Apparaît le champ lexical de la parenté : « ton fils », « ce frère », « chez nous », « parmi les siens », « son fils », « Lucie », « ceux qui m'aiment encore ».

Par conséquent, les références qui renvoient à un événement clairement identifié sont rares. Seule la situation de la chute du « Mur de Berlin » sera recrée dans *L'Autre Côté*⁷⁵ : le titre préfère d'ailleurs l'implicite et le sous-entendu. Les autres indications explicites ne sont que ponctuelles, et ne créent pas le cadre d'une chanson. L'évocation du « Viêt-Nam », de l'« Afghanistan », de « Greenpeace », de l'« Iran » s'intègre dans une réflexion plus générale sur *Le Silence ou la Vérité*⁷⁶. La chanson *La Tibétaine*⁷⁷ prend appui sur un événement réel contemporain, mais la référence ne peut que s'insinuer avec la métaphore « les oubliés du Toit du Monde » et la métonymie « la voix d'un peuple épuisé ». Ces expressions sont toutes deux implicites. Seule la dédicace à « Ngawang Sangdrol », permet d'identifier l'hommage rendu à

⁷⁵ Yves Duteil, *L'Autre Côté*, dans *Blessures d'enfance*, 1990.

⁷⁶ Yves Duteil, *Le Silence ou la Vérité*, dans *Ton Absence*, 1987.

⁷⁷ Yves Duteil, *La Tibétaine*, dans *Touché*, 1997.

une résistante à l'oppression chinoise. La dédicace n'apparaît d'ailleurs pas dans le livret, mais est indiquée lors du tour de chant de la *Tournée acoustique*.

Finalement, au-delà de l'évocation d'un patrimoine culturel, pictural et littéraire, *Comme dans les dessins de Folon*⁷⁸, *Regard impressionniste*⁷⁹, *Jonathan*⁸⁰ retracent de nouveau une atmosphère intime. Ainsi, dans *Comme dans les dessins de Folon*, ce sont « ceux qu'on aimait » qui « quittent la terre ». Cette chanson, qui, mentionne explicitement, dès le titre cet aquarelliste belge contemporain, n'a d'ailleurs pas été écrite et composée par Yves Duteil, mais par Philippe Delerm. Enfin, la dédicace « à Jonathan Livingston le Goéland », ce personnage-animal fictif de l'œuvre de Richard Bach, apparaît, mais la référence littéraire laisse place à une atmosphère intime :

« Et caché derrière ton épaule
Il y a le regard si doux
D'une femme qui sait ton rôle
Et qui t'aide à tenir debout ».

✓ des chansons instaurant une atmosphère

Dans leurs chansons, les lieux sont connus de tous, même s'ils sont particuliers à chacun, telle *Ma Ville*⁸¹. Ils s'inscrivent dans un cadre journalier quotidien, comme *Coucher de soleil*⁸². Différentes atmosphères sont ainsi créées : *La Corrida*⁸³, *L'Opéra*⁸⁴, *Le Cirque*⁸⁵. Les instants évoqués correspondent aux activités humaines communes. Afin de présenter l'action brève relatée dans la chanson, le propos apparaît dans le titre à l'aide de verbes

⁷⁸ Yves Duteil, *Comme dans les dessins de Folon*, dans *La Langue de chez nous*, 1985.

⁷⁹ Yves Duteil, *Regard impressionniste*, dans *Ton Absence*, 1987.

⁸⁰ Yves Duteil, *Jonathan*, dans *La Langue de chez nous*, 1985.

⁸¹ Francis Cabrel, *Ma Ville*, dans *Les Murs de poussière*, 1977.

⁸² Yves Duteil, *Coucher de soleil*, dans *Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte*, 1981.

⁸³ Francis Cabrel, *La Corrida*, dans *Samedi soir sur la terre*, 1994.

⁸⁴ Yves Duteil, *L'Opéra*, dans *Yves Duteil chante pour les enfants*, 1980.

⁸⁵ Yves Duteil, *Le Cirque*, dans *La Langue de chez nous*, 1985.

d'action –*Je reviens bientôt, Je m'étais perdu*⁸⁶, *J'ai caché ton mouchoir*⁸⁷– ou de sentiment –*Je m'ennuie de chez moi*⁸⁸, *J'ai peur de l'avion*⁸⁹.

D'autres actions sont évoquées à la troisième personne comme *L'arbre va tomber*⁹⁰, *Quand les bateaux reviennent*⁹¹. Certaines dénominations identifient directement le groupe concerné –*Les Voisins*⁹²–, l'appartenance locale –*Les Corses*⁹³–, l'activité professionnelle –*Docteur*⁹⁴, *Tisserand*⁹⁵, *Le Bûcheron*⁹⁶–, « la manière d'être, le comportement des personnages » –*Chauffard*⁹⁷, *Le Noceur*⁹⁸– : *Les savants, les poètes et les fous*⁹⁹ synthétisent ces différentes catégories.

L'intime, cet intérieur qui existe au plus profond de nous, nous est, avec les variantes individuelles, aussi commun, au travers des différents sentiments et émotions, sinon universels, du moins identifiables par chacun. Certains titres énoncent l'amour à la première personne –*Je l'aime à mourir*¹⁰⁰, *Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai*¹⁰¹, *J'ai le cœur en bois*¹⁰², *Jusqu'où je t'aime*¹⁰³– avec un destinataire exprimé à la deuxième personne –*Dès que j'ai besoin de toi*¹⁰⁴, *Le simple fait que tu existes*¹⁰⁵. D'autres inscrivent ce sentiment dans une

⁸⁶ Francis Cabrel, *Je reviens bientôt, Je m'étais perdu*, dans *Les Murs de poussière*, 1977.

⁸⁷ Yves Duteil, *J'ai caché ton mouchoir*, dans *L'Écritoire*, 1974.

⁸⁸ Francis Cabrel, *Je m'ennuie de chez moi*, dans *Carte postale*, 1981.

⁸⁹ Francis Cabrel, *J'ai peur de l'avion*, dans *Sarbacane*, 1989.

⁹⁰ Francis Cabrel, *L'arbre va tomber*, dans *Samedi soir sur la terre*, 1994.

⁹¹ Yves Duteil, *Quand les bateaux reviennent*, dans *J'attends*, 1976.

⁹² Francis Cabrel, *Les Voisins*, dans *Les Chemins de traverse*, 1979.

⁹³ Yves Duteil, *Les Corses*, dans *Lignes de vie*, 1993.

⁹⁴ Francis Cabrel, *Docteur*, dans *Photos de voyages*, 1985.

⁹⁵ Yves Duteil, *Tisserand*, dans *J'attends*, 1976.

⁹⁶ Yves Duteil, *Le Bûcheron*, dans *Mélancolie*, 1979.

⁹⁷ Francis Cabrel, *Chauffard*, dans *Carte postale*, 1981.

⁹⁸ Francis Cabrel, *Le Noceur*, dans *Samedi soir sur la terre*, 1994.

⁹⁹ Yves Duteil, *Les savants, les poètes et les fous*, dans *Touché*, 1997.

¹⁰⁰ Francis Cabrel, *Je l'aime à mourir*, dans *Les Chemins de traverse*, 1979.

¹⁰¹ Francis Cabrel, *Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai*, dans *Samedi soir sur la terre*, 1994.

¹⁰² Yves Duteil, *J'ai le cœur en bois*, dans *L'Écritoire*, 1974.

¹⁰³ Yves Duteil, *Jusqu'où je t'aime*, dans *Ton Absence*, 1987.

¹⁰⁴ Yves Duteil, *Dès que j'ai besoin de toi*, dans *L'Écritoire*, 1974.

¹⁰⁵ Yves Duteil, *Le simple fait que tu existes*, dans *Sans attendre...*, 2001.

universalité, en raison d'une formule générique –*L'Instant d'amour*¹⁰⁶, *Le cœur gris, le cœur gros, Pour l'amour d'un enfant*¹⁰⁷, *Entre père et mari, L'Histoire d'amour*¹⁰⁸ –, ou d'un autre référent –*Dans le cœur de Léonore*¹⁰⁹. Différentes intimités peuvent devenir le sujet. D'autres moments de vie intime –*Ton Absence*¹¹⁰, *Blessures d'enfance*¹¹¹, titres donnés à l'album – ou d'autres humeurs –*Mélancolie*¹¹² – sont aussi, sinon connus de tous, du moins identifiables par chacun.

Les œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil, deux auteurs-compositeurs-interprètes sensibles à l'air du temps, en résonance avec le monde, se caractérisent par leur portée surtout générale. Rares références à l'actualité, peu de titres explicites sur le patrimoine : le contexte d'écriture est rappelé mais l'identification précise n'est pas mentionnée. L'implicite et le sous-entendu sont préférés. Préoccupés par l'état du monde, Cabrel et Duteil captent une idée qui est dans l'air du temps et l'intègre dans une réflexion plus générale. Au-delà de l'évocation d'un événement clairement identifié, leurs chansons en dégagent l'atmosphère intime. Ils retracent le quotidien : lieux et cadre journalier connus de tous, activités humaines communes, moments intimes et humeurs identifiables par chacun.

1.2. la superposition

✓ l'indétermination et la généralisation

La généralisation est perceptible dès les titres. Le pronom personnel générique de troisième personne, est employé en position sujet dans *Elle écoute pousser les fleurs*¹¹³, *Elle s'en va vivre ailleurs*¹¹⁴, *Elle est brune*¹¹⁵, *Elle dort*¹¹⁶, *Elle m'appartient (c'est une*

¹⁰⁶ Francis Cabrel, *L'Instant d'amour*, dans *Les Murs de poussière*, 1977.

¹⁰⁷ Yves Duteil, *Le cœur gris, le cœur gros, Pour l'amour d'un enfant*, dans *La Statue d'ivoire*, 1984.

¹⁰⁸ Yves Duteil, *Entre père et mari, L'Histoire d'amour*, dans *Lignes de vie*, 1993.

¹⁰⁹ Yves Duteil, *Dans le cœur de Léonore*, dans *La Statue d'ivoire*, 1984.

¹¹⁰ Yves Duteil, *Ton Absence*, dans l'album éponyme, 1987.

¹¹¹ Yves Duteil, *Blessures d'enfance*, dans l'album éponyme, 1990.

¹¹² Yves Duteil, *Mélancolie*, de nouveau, titre de l'album de 1979.

¹¹³ Francis Cabrel, *Elle écoute pousser les fleurs*, dans *Fragile*, 1980.

¹¹⁴ Francis Cabrel, *Elle s'en va vivre ailleurs*, dans *Carte postale*, 1981.

artiste)¹¹⁷, *Elle ne dort...*¹¹⁸ et aussi en fonction complément dans les titres qui font intervenir la première ou la deuxième personne du singulier, tels *Je l'aime à mourir*, *Si tu la croises un jour*¹¹⁹. Le pronom dans *Autour d'elle*¹²⁰ prend aussi en compte cette généralisation. Le pluriel de la troisième personne est aussi utilisé en fonction sujet dans *Elles nous regardent*¹²¹ et en fonction complément dans *Comme eux*¹²². Les pronoms personnels de première et deuxième personnes du singulier ou du pluriel sont également génériques : ils n'identifient jamais clairement. Ils peuvent renvoyer à toute personne qui devient, d'un côté, le chanteur, ou / et d'un autre côté, l'auditeur de la chanson. C'est le cas notamment dans *Je pense encore à toi*¹²³, *Je te suivrai*¹²⁴, *Je sais que tu danses*¹²⁵, *Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai*, *Dès que j'ai besoin de toi*, *Qu'est-ce que t'en dis ?*, *Je te vois venir (tu pars)*¹²⁶, et surtout dans l'album de 2001 d'Yves Duteil, avec les chansons *Nos yeux se sont croisés*, *Pour que tu ne meures pas*, *Le simple fait que tu existes* ou encore *Si j'étais ton chemin...*, *Si j'entrais dans ton cœur*¹²⁷.

L'article défini générique est également utilisé. Lorsque l'article défini sert d'ailleurs à réellement identifier, la singularité peut induire une généralité. Chez Duteil, il peut se révéler générique, même s'il est suivi par des hyponymes ou des hyperonymes spécifiés par des expansions du nom¹²⁸. L'article défini générique est également récurrent chez Francis Cabrel,

¹¹⁵ Yves Duteil, *Elle est brune*, dans *L'Ecritoire*, 1974.

¹¹⁶ Francis Cabrel, *Elle dort*, dans *Les Beaux Dégâts*, 2004.

¹¹⁷ Francis Cabrel, *Elle m'appartient (c'est une artiste)*, dans *Des roses et des orties*, 2008.

¹¹⁸ Yves Duteil, *Elle ne dort...*, dans *(fr)agiles*, 2007.

¹¹⁹ Francis Cabrel, *Si tu la croises un jour*, dans *Fragile*, 1980.

¹²⁰ Yves Duteil, *Autour d'elle*, dans *Touché*, 1997.

¹²¹ Francis Cabrel, *Elles nous regardent*, dans *Les Beaux Dégâts*, 2004.

¹²² Francis Cabrel, *Comme eux*, dans *Hors Saison*, 1999.

¹²³ Francis Cabrel, *Je pense encore à toi*, dans *Fragile*, 1980.

¹²⁴ Francis Cabrel, *Je te suivrai*, dans *Photos de voyages*, 1985.

¹²⁵ Francis Cabrel, *Je sais que tu danses*, dans *Sarbacane*, 1989.

¹²⁶ Francis Cabrel, *Qu'est-ce que t'en dis ?*, *Je te vois venir (tu pars)*, dans *Les Beaux Dégâts*, 2004.

¹²⁷ Yves Duteil, *Si j'étais ton chemin...*, *Si j'entrais dans ton cœur*, dans *(fr)agiles*, 2007.

¹²⁸ Cette syntaxe apparaît, avec l'adjectif qualificatif, le complément du nom, la proposition subordonnée relative, dans *La Vallée tranquille (J'attends)*, 1976 ; *Les Bonheurs perdus (Tarentelle)*, 1977 ; *Les Chemins de la liberté (Mélancolie)*, 1979 ; *Le Chemin du pays où rien n'est impossible*, *Les Choses qu'on ne dit pas*, *Le Bonheur infernal*, *Les Gens sans importance (Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte)*, 1981 ; *Les Mots qu'on n'a pas dits*, *Le village endormi (La Langue de chez nous)*, 1985 ; *La grande maison des vacances (Touché)*, 1997.

de même que les hyperonymes, tels que dans *Les Voisins*, *Le Petit Gars*¹²⁹, *L'enfant qui dort*¹³⁰, *L'homme qui marche*¹³¹, *Les gens absents*¹³², *La Dame de Haute-Savoie*¹³³. La précision du département tend cependant à réduire l'absence d'identification de « La Dame ». Cet hyperonyme se retrouve seul dans *Dame d'un soir*¹³⁴ : à l'absence d'article défini générique, s'ajoute le complément du nom qui présente une temporalité indéfinie.

Certains hyperonymes apparaissent d'ailleurs lorsqu'il y a identification pour le chanteur, comme dans *La fille qui m'accompagne*¹³⁵. De même, lorsque le chanteur devient un personnage qui s'exprime à la première personne du singulier, le titre emploie un pronom indéfini pour le présenter, comme dans *Quelqu'un de l'intérieur*¹³⁶.

Les prénoms sont donc rares chez Cabrel : *Petite Marie*, *Madeleine*¹³⁷, *Leïla et les chasseurs*¹³⁸, *Rosie*¹³⁹ –qui est d'ailleurs une adaptation de *Rosy* de Jackson Browne et D. Miller–, *La Belle Debbie*¹⁴⁰, *Lisa*¹⁴¹. Derrière la précision du nom propre, une situation générale est envisagée : le rôle de la femme dans la séduction, et sa position dans un contexte de dissidence en URSS dans la dernière chanson. Cette absence d'identification précise se retrouve dans l'oxymore *Madame X*. Le titre donné aux femmes mariées substitue à un nom attendu qui renvoie à une identité, le symbole « X ». En algèbre, ce dernier représente l'inconnue ou une des inconnues. Il sert, par extension, à désigner une personne qu'on ne veut ou ne peut nommer plus clairement. Peu importe le nom, puisque « Madame X » appartient à une catégorie de gens qui subissent le même sort : celui des « mourants », parce que « sans chauffage ».

¹²⁹ Francis Cabrel, *Le Petit Gars*, dans *Fragile*, 1980.

¹³⁰ Francis Cabrel, *L'enfant qui dort*, dans *Quelqu'un de l'intérieur*, 1983.

¹³¹ Francis Cabrel, *L'homme qui marche*, dans *Photos de voyages*, 1985.

¹³² Francis Cabrel, *Les Gens absents*, dans *Les Beaux Dégâts*, 2004.

¹³³ Francis Cabrel, *La Dame de Haute-Savoie*, dans *Fragile*, 1980.

¹³⁴ Francis Cabrel, *Dame d'un soir*, dans *Quelqu'un de l'intérieur*, 1983.

¹³⁵ Francis Cabrel, *La fille qui m'accompagne*, dans *Quelqu'un de l'intérieur*, 1983.

¹³⁶ Francis Cabrel, *Quelqu'un de l'intérieur*, dans l'album éponyme, 1983.

¹³⁷ Francis Cabrel, *Petite Marie, Madeleine*, dans *Les Murs de poussière*, 1977.

¹³⁸ Francis Cabrel, *Leïla et les chasseurs*, dans *Quelqu'un de l'intérieur*, 1983.

¹³⁹ Francis Cabrel, *Rosie*, dans *Sarbacane*, 1989.

¹⁴⁰ Francis Cabrel, *La Belle Debbie*, dans *Hors Saison*, 1999.

¹⁴¹ Francis Cabrel, *Lisa*, dans *Photos de voyages*, 1985.

Par conséquent, certaines dénominations apparaissent –comme *Gitans*¹⁴², *Le pas des ballerines*¹⁴³, *Le Noceur*–, mais en raison de l’absence d’article, ou de la présence de l’article défini singulier ou pluriel générique, elles renvoient toujours à la catégorie et non à un individu singulier.

L’article indéfini a aussi cet emploi, même si l’adjectif numéral cardinal domine lorsqu’un hyponyme est présent –*Un Lilas pour Eulalie*¹⁴⁴, *Une Lettre*¹⁴⁵. L’article indéfini apparaît également dans *Prendre un enfant*¹⁴⁶ et *Pour l’amour d’un enfant*. La désignation récurrente qui lui succède, apparaît aussi en titre de certaines compilations : les destinataires des chansons sont précisés. Elle se retrouve au pluriel, dans *Pour les enfants du monde entier*¹⁴⁷ : l’article défini pluriel générique est accompagné du complément du nom « monde entier ». L’adjectif qualificatif redondant confirme cette totalisation. L’article indéfini est plus rare chez Francis Cabrel : *Une star à sa façon*¹⁴⁸, *Comme une madone oubliée*¹⁴⁹. Il apparaît au pluriel suivi d’hyperonymes : *Des Hommes pareils*, *Des Gens formidables*¹⁵⁰. L’expression la plus indéfinie, mais aussi la plus globalisante et totalisante apparaît dans *Tout le monde y pense*¹⁵¹ –l’adjectif indéfini « tout » y est redondant– et dans *Le monde est sourd*. « Le monde » renvoie au nombre indéfini de personnes puisqu’il s’agit de l’ensemble des hommes qui existent : cette expression trouve en même temps sa détermination en raison de cet ensemble précis. C’est l’ensemble des hommes vivant sur Terre, mais c’est surtout l’ensemble plus vaste de tout ce qui existe concrètement ou abstraitement : la répétition « Les hommes, les anges, les vautours », dans la chanson, le rappelle. Cette expression, en tant que localisation, réapparaît dans *Assis sur le rebord du monde*¹⁵². Il s’agit du regard de Dieu posé sur cet ensemble de choses et d’êtres qui forment l’Univers. Dans ce vaste ensemble, les hommes

¹⁴² Francis Cabrel, *Gitans*, dans *Photos de voyages*, 1985.

¹⁴³ Francis Cabrel, *Le pas des ballerines*, dans *Sarbacane*, 1989.

¹⁴⁴ Yves Duteil, *Un Lilas pour Eulalie*, dans *L’Ecritoire*, 1974.

¹⁴⁵ Yves Duteil, *Une Lettre*, dans *J’attends*, 1976.

¹⁴⁶ Yves Duteil, *Prendre un enfant*, dans *Tarentelle*, 1977.

¹⁴⁷ Yves Duteil, *Pour les enfants du monde entier*, dans *Ton Absence*, 1987.

¹⁴⁸ Francis Cabrel, *Une star à sa façon*, dans *Les Chemins de traverse*, 1979.

¹⁴⁹ Francis Cabrel, *Comme une madone oubliée*, dans *Carte postale*, 1981.

¹⁵⁰ Francis Cabrel, *Des Hommes pareils*, *Des Gens formidables*, dans *Des roses et des orties*, 2008.

¹⁵¹ Francis Cabrel, *Tout le monde y pense*, dans *Sarbacane*, 1989.

¹⁵² Francis Cabrel, *Assis sur le rebord du monde*, dans *Samedi soir sur la terre*, 1994.

habitent, quant à eux, « une planète nouvelle, toute bleue ». En ce qui concerne *Pour les enfants du monde entier*, le contexte d'écriture correspond en 1987 à la mobilisation des enfants de l'Iran pour la guerre contre l'Irak : des « marches blanches », quelques années plus tard en Belgique, chanteront cette prière. Aucun terme n'identifie la situation.

Finalement, l'album *Hors Saison* accumule les titres qui renvoient à l'indétermination. A la confusion des individus –*Le monde est sourd, Madame X*–, s'ajoutent les repères spatio-temporels brouillés. Aucun contexte n'est identifiable. La durée chiffrée –*Cent ans de plus*– n'instaure pas de repère en raison de l'absence de date. L'espace temporel n'est évaluable ni rétrospectivement – dans *Depuis longtemps*– ni prophétiquement –dans *Le reste du temps*–. La dénomination *Hell Nep Avenue* fait davantage référence à la paronomase de « Elle n'est pas venue », comme l'impliquent « aucune fille n'en descend » et « A cette heure-ci elle viendra plus », qu'à un cadre réellement identifiable. La distance spatiale n'est pas mesurable dans *Loin devant* : cette distance pourrait aussi s'appliquer au temps comme le suggère l'adverbe « loin » qui précède la préposition « devant ». Le titre de l'album annonce cette inscription en marge du temps, en raison de l'emploi de la préposition « hors ». Ces indéterminations spatiales et temporelles sont aussi perceptibles dans les albums précédents, notamment dans *Samedi soir sur la terre* –qui fait intervenir *Octobre* et *Tôt ou tard s'en aller*. Le titre est emblématique : à l'évocation du vaste ensemble spatial, s'ajoute la généralisation temporelle. Sans date, tous les samedis sont concernés. La situation perdue : les samedis sont identiques.

Le pronom indéfini le plus emblématique d'une absence de référence précise est « rien » : il apparaît justement dans *Presque rien* –énoncé toutefois modalisé ici– et dans *Rien de nouveau* –toute existence quelconque étant annulée. Dans *Je m'étais perdu*, le pronom indéfini « on » est utilisé, après l'expression « des gens » qui renvoie à la fois à un nombre indéterminé de personnes et à des êtres anonymes. Le pronom indéfini « quelqu'un » apparaît dans la suite de la chanson et renforce cette désignation vague d'une ou plusieurs personnes, et en particulier, de n'importe qui. Les expressions « slogans rouges » et « communiste » identifient pourtant l'appartenance de ces manifestants à un parti politique. Mais Cabrel, par le recours à l'indétermination, insiste davantage dans le refrain sur la situation du chanteur, à savoir son manque de liberté dans cet événement :

« En bas, dans la rue

[...]

On m'a pris par le bras

Poussé dans le manège
[...]
Chaque jour quelqu'un
Veut me prendre la main
Me donner une image...
Un masque à porter
Pour mieux pouvoir après
M'enfermer dans sa cage ».

Ce qui est retenu est la portée générale de l'action de ces hommes sur d'autres, dans ce contexte ou dans des contextes proches, tous partis politiques et toutes idées confondues.

✓ une singularité inductive

A partir de l'observation d'une singularité, l'induction permet une généralisation.

Certaines chansons présentent une dédicace, mais malgré l'identification précise de certaines personnes, la chanson reste générique.

Des noms propres sont utilisés comme dans *Les Batignolles*¹⁵³, *Au Parc Monceau*¹⁵⁴, *Retour d'Asie*¹⁵⁵, *Venise*¹⁵⁶ : cette dernière est, quant à elle, véritablement descriptive. Cette dénomination des lieux implante un décor précis, pour une situation réflexive. Ainsi, dans *Les Batignolles*, le pronom personnel « je » renvoie au chanteur : il côtoie le pronom indéfini « on » pour désigner le groupe qui partage son expérience. Pourtant, la première apparition de ce pronom est un « on » collectif qui permet à chacun de nous de faire surgir ce vécu qu'est le départ pour l'école : peu importe l'endroit, les actions, et l'imaginaire, l'expérience, elle, est commune.

Des compléments du nom précisent aussi des groupes nominaux introduits par un article défini générique comme dans *Dans les jardins des baladins*¹⁵⁷, *Le Fruit de mon verger*¹⁵⁸, *Dans la maison de Normandie*¹⁵⁹, *Le Cœur en Aquitaine*¹⁶⁰.

¹⁵³ Yves Duteil, *Les Batignolles*, dans *J'attends*, 1976.

¹⁵⁴ Yves Duteil, *Au Parc Monceau*, dans *Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte*, 1981.

¹⁵⁵ Yves Duteil, *Retour d'Asie*, dans *Blessures d'enfance*, 1990.

¹⁵⁶ Yves Duteil, *Venise*, dans *Touché*, 1997.

¹⁵⁷ Yves Duteil, *Dans les jardins des baladins*, dans *J'attends*, 1976.

Des repères temporels apparaissent également : *Trente Ans*¹⁶¹, *A mi-chemin de l'existence*, *Les Dates anniversaires*, *Quarante Ans*¹⁶², *Bientôt vingt ans*¹⁶³. Toutefois, ces ponctuations dans le temps représentent des étapes communes. Les images, les atmosphères particulières permettent une réflexion sur les situations qui peuvent se superposer. Chaque singularité s'exprime d'ailleurs dans le même vaste ensemble qu'est la terre, comme le suggère *Sur une mappemonde*¹⁶⁴. Cette appartenance est rappelée dans *Jusqu'où je t'aime*. A la totalité spatiale

—« Jusqu'au bout du monde et de la mer et du soleil
Et jusqu'au bout des étoiles
Au-delà du fond des galaxies
Dans l'infini de l'univers sidéral » (strophe répétée trois fois),
« Jusqu'au cœur des glaces et jusqu'au fond du désert
Jusqu'au bout du ciel et dans un autre univers »—

répond la totalité temporelle, ou même un hors-temps

—« Jusqu'à des frontières dont tu n'as jamais rêvé
Au-delà des heures et jusqu'à l'éternité ».

L'infini est même évoqué.

Le changement de pronoms personnels, au cours de la chanson, à la fois pour une même référence et pour une extension, permet de généraliser aussi une histoire singulière. Par exemple, dans *Le Soleil sur l'agenda*¹⁶⁵, la première et la deuxième personnes du singulier désignent le chanteur et la personne aimante / aimée. Ces pronoms ne disparaissent pas, mais ils alternent très vite avec le pronom indéfini « on ». Ce dernier renvoie à chacun d'entre nous, à chaque être en particulier, destinataire et destinataire d'un amour réciproque, personnages de la chanson et auditeurs confondus. Puisque l'amour est partagé, il s'agit aussi

¹⁵⁸ Yves Duteil, *Le Fruit de mon verger*, dans *Tarentelle*, 1977.

¹⁵⁹ Yves Duteil, *Dans la maison de Normandie*, dans *Mélancolie*, 1979.

¹⁶⁰ Yves Duteil, *Le Cœur en Aquitaine*, dans *Blessures d'enfance*, 1990.

¹⁶¹ Yves Duteil, *Trente Ans*, dans *Mélancolie*, 1979.

¹⁶² Yves Duteil, *A mi-chemin de l'existence*, *Les Dates anniversaires*, *Quarante Ans*, dans *Blessures d'enfance*, 1990.

¹⁶³ Yves Duteil, *Bientôt vingt ans*, dans *Lignes de vie*, 1993.

¹⁶⁴ Yves Duteil, *Sur une mappemonde*, dans *La Statue d'ivoire*, 1984.

¹⁶⁵ Yves Duteil, *Le Soleil sur l'agenda*, dans *Mélancolie*, 1979.

de la première personne du pluriel. Puis, cette alternance, ce recours à la multiplicité de références de l'indéfini « on » se poursuit par de nouvelles apparitions. Le pronom « vous » utilisé deux fois peut aussi bien désormais renvoyer au chanteur de départ qu'à tout être anonyme qui s'est identifié. Le chanteur, identité singulière, se regarde comme appartenant à une globalité. De même, la femme aimante / aimée est désignée ensuite par la troisième personne : elle correspond au personnage de départ mais aussi à toutes les femmes dans cette situation. De ce fait, la reprise finale des première et deuxième personnes superpose presque la voix du chanteur à la pensée des auditeurs devenus acteurs de la chanson. Ici, les mêmes pronoms personnels ont donc changé ou plutôt additionné les références.

✓ la superposition d'expériences identiques

Ces histoires singulières ancrées dans un cadre spatio-temporel déterminé dépeignent des situations connues de tous : elles permettent de superposer des expériences identiques.

Certaines chansons s'intéressent justement à l'anonymat, et présentent des personnages uniquement connus du chanteur. Ce statut est revendiqué dans *Une star à sa façon*. L'émetteur indique :

« C'est quelqu'un dont on ne parle pas
[...]
Surtout ne me demandez pas
De vous la montrer du doigt
Avec vos yeux d'étranger
Vous n'allez rien remarquer
C'est quelqu'un dont on ne parle pas
C'est plus que tu ne crois
C'est le titre de ma chanson
Une star à sa façon ».

De même, la chanson *Les Gens sans importance* est, certes, dédiée à une personne identifiée – Pierrot –, mais elle revendique toutefois la vie quotidienne. Le titre générique renvoie à chaque individualité, ici celles de l'entourage du chanteur :

« Ce sont des gens sans importance
Avec des gestes quotidiens
[...]
Et tous les mots sans importance
Qui résonnaient dans la maison

[...]

A tous ces gens sans importance

Avec lesquels on est si bien ».

L'anonymat permet la superposition.

Ensuite, puisque le pronom personnel de troisième personne apparaît souvent avec un emploi générique, ni le prénom n'identifie un personnage, ni le nom propre, une personne. Par exemple, le pronom singulier féminin, dans *Saïd et Mohamed*¹⁶⁶, renvoie, tout d'abord, à un personnage uniquement connu du chanteur. Ce dernier affirme qu'« il a passé une heure de [l]a vie » de cette « petite hirondelle », « elle », qui « changeait les draps de l'hôtel / Les traces de doigts sur les poubelles ». Mais le contexte esquissé – « Une heure sous le soleil d'Algérie » – annonce ensuite la multiplicité de femmes dans cette situation. Le chanteur le rappelle au récepteur en l'interpellant directement :

« Et elle que tu croises en bas de chez toi

Elle que tu croises en bas de chez toi ... ».

Au-delà de la rencontre entre cette femme – « elle » – et le chanteur, ce sont les difficultés de la situation d'émigrés qui apostrophent. L'anecdote n'est qu'un prétexte, comme l'indique le titre : peu importe si c'est « Saïd ou Mohamed », puisque les deux sont concernés, d'autant qu'« y'a trop d'hirondelles ». L'indécision dans la chanson trouve sa résolution dans le titre qui substitue la conjonction de coordination « et » au « ou ». Le mode itératif est ici choisi : en une chanson sont relatés plusieurs faits particuliers qui renvoient à une même situation. Au pronom personnel « elle » connue du chanteur, se substitue un pronom de troisième personne « elle » générique, identifiable dans sa singularité par chacun des récepteurs.

Lors de la tournée *Sarbacane tour*, après l'interprétation du *Pas des ballerines* et d'*Animal*, Francis Cabrel annonce que « toutes les chansons, ce soir, parleront d'amour, [...] surtout la chanson qui suit, surtout, et qui s'appelle *Saïd et Mohamed* ». La visée générale émotive est sous-entendue. Le contenu ne se réduit donc pas à la narration d'une anecdote, d'autant que l'interprète ôte sa guitare pour chanter : l'interprétation est très tendue comme le figurent les traits contractés du visage et la main libre crispée. Le chanteur ne reste pas immobile. Il se déplace au contraire sur l'ensemble de la scène, afin de s'adresser directement à chacun des auditeurs selon sa position. Le piano accompagne la rencontre entre la jeune femme – « elle » – et le chanteur, alors que la basse se joint lorsqu'il s'agit de « ses enfants » – « Saïd ou / et Mohamed ». Le chanteur ferme les yeux précisément lors de la répétition :

« Et elle que tu croises en bas de chez toi

¹⁶⁶ Francis Cabrel, *Saïd et Mohamed*, dans *Quelqu'un de l'intérieur*, 1983.

Elle que tu croises en bas de chez toi ...».

Il pointe du doigt le sol, pour ainsi confronter chacun des auditeurs à sa propre conscience, puisque la communication entre l'interprète et le public est interrompue en raison des yeux clos. Cet appel à la réflexion est réitéré. Il conclut :

« Elle doit faire chanter les miroirs

Chanter les miroirs ».

Le chanteur se joint alors aux musiciens qui prolongent leurs jeux de piano, guitare, cuivres, dans une dramatisation qui illustre cette dernière parole, épiphore. L'auditeur, pendant la fin de la partition, est de nouveau confronté à sa propre réflexion, à ses propres images, à « elle », cette jeune femme, qu'il connaît, lui. Le récit particulier de l'anecdote a laissé place au questionnement d'une situation générale.

Les titres, qui utilisent un hyperonyme, permettent cette superposition d'expériences identiques. Les voisins, protagonistes dans la chanson éponyme, sont désignés par une troisième personne du pluriel générique. Cette situation singulière laisse entrevoir le caractère général de l'évocation. Chacun peut d'ailleurs se reconnaître au travers de l'emploi du pronom indéfini « on ». Le recours au pronom personnel complément « leur » dans le premier vers de la dernière strophe répétée trois fois ne renvoie d'ailleurs plus uniquement aux voisins cités dans la chanson, mais à tous leurs voisins possibles, à tous les voisins, non évoqués, mais tout de même ici convoqués.

Le titre peut se faire moins indéfini et identifier davantage les personnages en les inscrivant dans un cadre précis. Toutefois, le changement du nom propre permet autant d'inscriptions d'histoires singulières. La transposition est plausible dans la chanson *Avec les gens de mon village*, où il est possible de :

« construire

Nos rêves ensemble à notre image

Et dessiner notre avenir ».

De même, dans *Le Cœur en Aquitaine*, l'identification géographique apparaît :

« Le temps court et rien ne change

[...]

Tout est contraste et nuances

Pudeur, tendresse et violence ».

Mais des sentiments communs sont évoqués. La situation est universelle, même lorsqu'il s'agit des habitants qui « ressemblent à leurs pays », qui « sont Corses / Et [...] le restent pour toujours ». En effet, au-delà de cette singularité, ils partagent universellement d'autres caractéristiques :

« Ils ont toujours un village, une histoire, ou un surnom

[...]

C'est l'amour qui les rassemble

Et l'espoir qui les unit ».

Aucun de ces termes n'est marqué dans l'espace ou dans le temps. Énoncés ainsi, ce sont des généralités et des lieux communs.

Des repères temporels peuvent être imposés : les activités, cette fois, ne sont plus transposables, puisque la chanson présente justement un souvenir. Toutefois, le personnage principal appartient à un groupe qui a partagé le même vécu. Dans *Les Pantins de naphthaline*¹⁶⁷, le chanteur rejoint vite « la petite fille [des] dimanches » du début : ils s'inscrivent, en effet, dans la catégorie de ces « pauvres pantins de naphthaline », à savoir ces « enfants » qu'un nombre indéterminé de personnes de l'époque désigné par le pronom indéfini « on », « mettait [...] en vitrine ».

✓ la multiplication des exemples

Même les chansons, qui développent dans leur intégralité une situation personnelle, s'inscrivent d'emblée dans un cadre générique. Suite à la présentation générale du premier vers, une singularité peut être développée comme exemple. Le chanteur qui se livre dans *Ami* fait ainsi partie de tous ces « Ami[s] qui cherche[nt] un autre ami », avec son expérience, certes, particulière, à partager.

Diverses situations s'inscrivent dans des contextes variés, illustrent et constituent de nombreux exemples pour valider l'observation.

1.3. la déclinaison

✓ une idée habillée

¹⁶⁷ Francis Cabrel, *Les Pantins de naphthaline*, dans *Les Chemins de traverse*, 1979.

Certaines chansons suggèrent explicitement une réflexion, tel *Le Cours du temps*¹⁶⁸. De même, la conjonction de coordination « ni » répétée, n'acceptant aucune des deux alternatives, nécessite une argumentation, dans *Ni messie ni message*¹⁶⁹. Ensuite, le type de phrase interrogatif présuppose la réflexion, dans *Qu'y a-t-il après ?*¹⁷⁰. De nouveau, la conjonction de coordination « ou » pose une alternative, renvoie à un questionnement et donc à un choix, dans *Le Silence ou la vérité*.

Parfois, le titre énonce une notion, et dans la chanson, naît une réflexion de l'illustration de la définition. C'est le cas de *La Rumeur*¹⁷¹, ce bruit confus de voix, et par extension, cette nouvelle qui se répand dans le public. *La Démagogie*¹⁷² correspond à cette politique qui flatte l'opinion publique. Enfin, dans *Apprendre...*¹⁷³, les points de suspension indiquent que la notion sous-entend une analyse ou attend une réception active : l'énoncé du titre demeure inachevé.

Même les œuvres qui instaurent une atmosphère particulière sont le point de départ d'un questionnement. A travers « la mise en scène de [ces] personnages concrets et vivants », c'est l'universalité qui est visée : l'« idée habillée » correspond à « ce procédé qui consiste à illustrer un propos théorique latent »¹⁷⁴. Dans la dramaturgie classique, contrairement au personnage romantique qui ne représente que lui-même, les personnages sont stylisés : ils représentent un monde ou tendent vers l'universel. De même, Balzac opère la distinction entre types et individus. Dans ses études de mœurs, les personnages sont des individus typisés : le personnage incarne un type humain et devient le symbole d'une idée. Dans ses études philosophiques, les personnages sont des types individualisés : l'idée est incarnée dans un personnage qui devient allégorique. Les chansons qui suggèrent explicitement une réflexion dès le titre s'incarnent ainsi dans un ou plusieurs personnages. Dans *Apprendre...*, la notion étudiée est l'apprentissage. La réflexion suscitée correspond à la liberté acquise par la

¹⁶⁸ Yves Duteil, *Le Cours du temps*, dans *La Statue d'ivoire*, 1984.

¹⁶⁹ Yves Duteil, *Ni messie ni message*, (*ibid.*).

¹⁷⁰ Yves Duteil, *Qu'y a-t-il après ?*, dans *La Langue de chez nous*, 1985.

¹⁷¹ Yves Duteil, *La Rumeur*, dans *Ton Absence*, 1987.

¹⁷² Yves Duteil, *La Démagogie*, dans *Lignes de vie*, 1993.

¹⁷³ Yves Duteil, *Apprendre...*, dans *Sans attendre...*, 2001.

¹⁷⁴ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence*, *op.cit.*, « Questions de méthode », « III. Précisions et précautions », « Les Bourgeois », pp.75-76.

connaissance. Outre l'image de l' « homme » et de « son enfant » qui creusent « un puits », et dont il ne « reste qu'un sillon à tracer », une situation réelle est évoquée : « cet enfant à son pupitre » qui écrit « son nom sur son cahier ». La chanson illustre la réflexion par le recours à différentes actions.

Ainsi, les atmosphères, les personnages, au-delà d'un lieu déterminé, d'un individu reconnu, ne sont prétextes qu'à une réflexion, à une analyse, à la présentation d'une idée. Un énoncé à la première personne n'empêche pas une situation générique. A l'inverse, un sentiment formulé de façon universelle en titre, sera illustré par une situation intime.

C'est pourquoi, le titre ne constitue pas une annonce du contenu de la chanson. Il n'a pas une valeur programmatique. Loin d'être des chansons descriptives d'une atmosphère liée à une saison –*C'était l'hiver*¹⁷⁵, *Octobre*¹⁷⁶–, à un lieu –*Le Lac Huron*¹⁷⁷, *La Cabane du pêcheur*¹⁷⁸, *Le Mur de lierre*¹⁷⁹, *Le Labyrinthe*¹⁸⁰, *Le Mur de la prison d'en face*¹⁸¹–, à un objet –*Chandelle*¹⁸², *La Statue d'ivoire*¹⁸³–, ces œuvres limitent la description à la mise en place d'un décor, au service d'une situation suscitant une réflexion. Même *Octobre* qui s'intéresse réellement à ce mois, éveille des réflexions suscitées par cette ambiance décrite et narrée. Même *La Statue d'ivoire* qui décrit véritablement cette petite statuette chinoise représentant un couple amoureux enlacé, est à l'origine d'une réflexion sur la charge d'amour des objets qui nous entourent.

Par conséquent, le titre, neutre dans sa formulation, puisqu'il utilise un nom commun appartenant au langage courant, correspond à une métaphore. Dans *C'était l'hiver*, ce dernier n'est pas convoqué pour évoquer la plus froide des quatre saisons. Le désespoir se conclut par la mort de « elle », le personnage connu du chanteur. La jeune femme est en osmosé avec cette saison où la flore résiste peu au froid, et où la faune hiberne très souvent. De même, *Le Mur de lierre* n'indique pas que le lierre à feuilles persistantes et à baies noires est cette plante

¹⁷⁵ Francis Cabrel, *C'était l'hiver*, dans *Les Chemins de traverse*, 1979

¹⁷⁶ Francis Cabrel, *Octobre*, dans *Samedi soir sur la terre*, 1994.

¹⁷⁷ Francis Cabrel, *Le Lac Huron*, dans *Photos de voyages*, 1985.

¹⁷⁸ Francis Cabrel, *La Cabane du pêcheur*, dans *Samedi soir sur la terre*, 1994.

¹⁷⁹ Yves Duteil, *Le Mur de lierre*, dans *J'attends*, 1976.

¹⁸⁰ Yves Duteil, *Le Labyrinthe*, (*ibid.*).

¹⁸¹ Yves Duteil, *Le Mur de la prison d'en face*, dans *Tarentelle*, 1977.

¹⁸² Francis Cabrel, *Chandelle*, dans *Carte postale*, 1981.

¹⁸³ Yves Duteil, *La Statue d'ivoire*, dans l'album éponyme, 1984.

ligneuse qui vit fixée aux murs ou aux arbres par des racines crampons. En revanche, il symbolise le bonheur des hommes : « La vie devient plus douce », sans « ortie » ni « chardon », sans « ronces » ni « mousse » ni « liseron ». Quant au *Labyrinthe*, il n'est pas mentionné que c'est un édifice composé d'un grand nombre de pièces disposées de telle manière que l'issue ne se trouve que très difficilement. C'est plutôt le « cœur » de l'homme où l'on se « perd ». De même, « Elle » connue du chanteur est comparée à une chandelle, ce flambeau de suif, de résine, et « les enfants l'appellent » ainsi, « Parce qu'elle tremble à chaque pas ».

La chanson peut développer une métonymie. *La Cabane du pêcheur* ne s'appesantit pas sur cet abri, le plus souvent en bois, qui peut servir notamment, dans ce contexte, à ranger les cannes à pêche. En revanche, la chanson est le cadre d'une réflexion sur les sentiments humains, à l'initiative du pêcheur. Parallèlement, face à la prison qui correspond à ce lieu, où l'on détient les personnes condamnées à une peine privative de liberté ou en instance de jugement, *Le Mur de la prison d'en face* éveille une réflexion sur la prison en général, en tant qu'édifice, mais surtout en tant qu'allégorie, et conduit ainsi à une rêverie sur la liberté. *Le Lac Huron*, l'un des cinq Grands Lacs de l'Amérique du Nord, situé entre le Lac Supérieur et le Lac Michigan, long de 510 km et large de 240 km, est emblématique de cette neutralité du titre qui cache une position : cette chanson dénonce le parcage des indiens dans les réserves.

Enfin, l'auto-référentialité régulière de la chanson — « Si tu m'entends, arrête-toi / Chandelle, c'est ma chanson pour toi / Ma chanson pour toi », dans *Chandelle*—, ainsi que les syllogismes implicites récurrents, sous-entendent que la chanson ne trouve son sens et ne valide son existence que si une réflexion est suscitée. Dans *Le Mur de lierre*, la majeure énonce une loi générale : le « rêve » et les « chimères », « C'est faire des chansons ». La mineure met en place un fait particulier : s'il y a un « mur de lierre », non seulement « Plus tendre est la bergère », mais en plus, « Plus belle est la chanson ». Par conséquent, la conclusion qui découle des prémisses (la majeure, la mineure) induit que la chanson qui s'intitule justement *Le Mur de lierre* ne peut qu'être belle et faire connaître la tendresse, si la réflexion occasionnée permet de :

« faire un mur de lierre
Au mur de pierre de la maison ».

✓ l'anecdote

L'idée se décline.

Dans *Le silence ou la vérité*, Yves Duteil part d'un événement observé au moment de l'écriture. Mais l'actualité n'est pas abordée : elle laisse place à l'Histoire. Le thème traité suscite des réflexions graves déclinées par des exemples. Les questions concernent différentes guerres :

« Du Viêt-Nam à l'Afghanistan
De Greenpeace aux armes d'Iran »,
« Des Croisades à l'Inquisition ».

L'Histoire se reproduit car les raisons et le comportement humain ne changent pas :

« Pour l'amour de la vérité
Que de haine on a pu semer
Que de peur et de dérision
[...]
Comment croire à la vérité
Qu'on nous livre de tous côtés
En pâture au gré d'un caprice
En otage ou en sacrifice
[...]
On l'enferme, on la défigure
On la brûle et on la torture ».

Le chanteur se demande :

« Où se trouve la vérité
Dans l'amour ou la charité ? ».

Après la permanence de la situation historique, il a donc décliné d'autres contextes qui mettent en jeu la notion de vérité. Il s'interroge :

« Vérité es-tu bonne à dire
Au malade qui va mourir ? ».

Après, il conclut :

« Bien plus lourd sera le secret
Dans le cœur de celui qui sait
Que toujours il devra garder
Le silence et la vérité ».

La conjonction de coordination « ou » du titre ne laisse plus le choix dans le dernier vers, puisqu'elle est remplacée par « et ». La chanson est argumentative. Le recours aux différents exemples permet l'observation de cette substitution finale qui fait réfléchir l'auditeur. Généralisée à toutes les situations qui peuvent s'y superposer géographiquement, temporellement, interprétée selon différents contextes, la réflexion est mise en avant. La notion est atemporelle, universelle.

Les chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil montrent donc la permanence des situations. Sans repère temporel, *Comme une madone oubliée* présente des comportements humains persistants. Les déterminants indéfinis de répétition et de ressemblance sont donc utilisés dans :

« Tous les soirs, la même fille attend
Sur le même square, le même banc ».

Ces deux vers commencent et terminent la chanson, avec l'ajout de la conjonction de coordination causale en final, après la démonstration de la pérennité de cet état. Les expressions temporelles présentes au travers de l'expression « ses futures victimes » ou des vers « [...] ce ne sont jamais les mêmes », « Un soir tu te prendras à son piège / Le soir où tu seras devenu / Une ombre de plus » inscrivent « les victimes » aussi bien au moment de l'énonciation dans un présent qui dure, un futur proche, qu'au moment de l'écoute de la chanson. En effet, la prostitution est un acte qui avait cours avant l'écriture et a encore cours de nos jours.

Les œuvres de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes sont atemporelles. Elles observent des situations, des faits, des comportements de l'être humain qui ne font qu'évoluer avec les avancées économiques, technologiques, sociales, mais qui renvoient aux mêmes attitudes, réactions, sentiments qui font l'humanité. C'est pourquoi, au sein de la chanson, l'anecdote est le point de départ d'une peinture susceptible de questionnements selon le contexte d'interprétation. Bien plus, une même idée se décline au travers de plusieurs chansons de différents albums.

Par exemple, les conditions de vie misérables sont abordées en 1994 dans *Tôt ou tard s'en aller*¹⁸⁴ et à nouveau en 1999 dans *Madame X*. Le développement est assez proche, même si des évolutions sont à observer. Dans la première, il s'agit de :

« Quelques vestes froissées
Quelques cartons en morceaux
Dans les brouillards huileux de la nuit
Juste nos corps frileux endormis
Sur quelques vestes froissées
[...] sur les bas-côtés, fiévreux ».

Dans la seconde, sont présentés :

« Madame X et ses enfants
Tout l'hiver sans chauffage

¹⁸⁴ Francis Cabrel, *Tôt ou tard s'en aller* dans *Samedi soir sur la terre*, 1994.

Caravane pour des gens
Même pas du voyage »,
« Elle s'endort avec des gants
au fond d'un sac de couchage ».

Ces deux chansons ne sont pas marquées géographiquement, même si l'expression « jonque » peut être un indice. Quant au « pays » de Madame X, il faut connaître le contexte d'écriture de l'album de 1999 pour l'identifier. Dans les deux cas, les personnages gardent l'espoir, comme le montre le refrain :

« Tôt ou tard s'en aller
Par les ruisseaux devant nous
Jusqu'au milieu d'une mer quelconque
Sur le pont brisé d'une jonque
On va tôt ou tard s'en aller ».

Repris à la fin, la conjonction de coordination « mais » qui ouvre le premier vers insiste sur cet espoir, de même que la répétition du dernier vers sous la forme du titre. Quant à Madame X, elle se console :

« Et pourtant comme elle dit
C'est pas elle la plus mal lotie
Elle en connaît qui couchent dehors
dans les parages
[...]
Elle en connaît qui restent
accrochés aux grillages
En espérant qu'un camion
manque le virage ».

La situation est d'autant plus désolante, que par opposition, elle est renforcée dans les deux chansons par les comparaisons suivantes proches :

« Les plafonds chargés de bijoux
Et tous ces gens attablés, heureux »,
« [...] toutes ces voitures de sport
dans les garages ».

Les explications données à cette misère sont évoquées poétiquement dans l'album de 1994 :

« Quelquefois les enfants demandent
Comment fait-on pour finir ici
Sans doute, je dormais sur une feuille
Et l'automne m'a surpris ! ».

Cette atténuation n'est pas reprise dans l'album de 1999 : ce n'est pas la première chanson sur le sujet. Malheureusement, la situation, quelque soit le contexte, persiste. Le sort de Madame

X, en particulier, semble scellé : l'impatience se fait sentir en tout cas, puisque l'expression « Tout l'hiver sans chauffage » est remplacée en conclusion par « toujours pas de chauffage ». Cette idée pourra faire l'objet de nombreuses autres chansons encore, puisque les raisons de cet état ne laissent pas présager une amélioration de la situation :

« C'était un pays charmant
C'était un pays comme il faut
Elle dit, elle dit maintenant
maintenant on prend
Quelques photos des mourants
au lieu de leur donner de l'eau
Elle dit pas ça méchamment
pour l'instant... ».

La perte implicite de l'espoir du personnage principal et sa possible réaction vive à venir laissent l'auditeur à sa réflexion. Quelle que soit la réaction, l'immigration semble loin d'être résolue et elle est justement traitée dans une chanson¹⁸⁵ du dernier album.

D'un côté, donc, au sein de la chanson, l'anecdote est le point de départ d'une peinture susceptible de questionnements selon le contexte d'interprétation. D'un autre, Francis Cabrel et Yves Duteil, au fil de leurs albums font eux-mêmes le point sur certaines notions, certains faits constants.

✓ une ouverture sur le monde

La réflexion portent donc sur l'Homme. Leurs chansons s'ouvrent alors sur le monde, ont pour objet la vie sous tous ses aspects, en tant que condition humaine. Elles abordent des questions existentielles.

De nombreuses chansons d'Yves Duteil citent un prénom en titre¹⁸⁶. Le personnage est fictif ou connu uniquement du chanteur. *L'Histoire d'amour* fait s'enchaîner une succession de

¹⁸⁵ Francis Cabrel, *African Tour*, dans *Des roses et des orties*, 2008.

¹⁸⁶ Yves Duteil, *Un Lilas pour Eulalie* et *Marie merveille-Marie bonheur*, dans *L'Ecritoire*, 1974 ; *Lucille et les libellules* dans *Tarentelle*, 1977 ; *La Maman d'Amandine* et *Le Piano de Mélanie* dans *Mélancolie*, 1979 ; *John* dans *Yves Duteil chante pour les enfants*, 1980 ; *Clémentine et Léon* et *Dans le cœur de Léonore*, dans *La Statue d'ivoire*, 1984 ; *Fany* dans *La Langue de chez nous*, 1985 ; *Léonore* dans *Lignes de vie*, 1993 ; *L'Île de Toussaint* et *Yen* dans *Sans Attendre...*, 2001. Un nom propre apparaît dans le dernier album (*fr*)*agiles*, sorti en 2007, à

prénoms : Romain, Clémence, Alicia, Céline, Emilie. Plusieurs dédicaces permettent d'identifier précisément certaines personnes : elles aussi, apparaissent dans le texte au travers d'expressions à valeur d'hyperonyme. Hormis la dédicace pour *La Langue de chez nous*, dans l'album éponyme, en 1985, « à Félix Leclerc » qui est un auteur-compositeur-interprète au Québec appartenant à la génération précédente, « à Véro » et « à Claude Nougaro »¹⁸⁷ dans le dernier album, les autres personnes appartiennent à l'entourage de l'auteur¹⁸⁸. Depuis *J'attends* en 1976, chaque album est dédié à Noëlle, l'épouse du chanteur. Cette récurrence affirme la primauté accordée à des personnalités anonymes et donc à un cercle rétréci. D'ailleurs, c'est souvent le second prénom des personnes de l'entourage qui est employé.

Malgré l'identification d'un prénom, le fait particulier constitue plutôt une référence qui peut s'adapter à différents contextes. Par exemple, dans *Où vis-tu Pauline ?*¹⁸⁹, le chanteur demande des nouvelles à une absente, et lui en donne :

« « Où vis-tu Pauline
Est-ce que tu t'appelles autrement ? »,
« Fais-nous signe si tu m'entends »,
« Ta maison reste inoccupée
Comme ta place à nos côtés »,
« Au village ici tout va bien ».

Très vite, cependant, les questions ne sont plus adressées à Pauline mais rejoignent tout auditeur :

« Comment fait-on pour retrouver
Quelqu'un qui veut vivre caché
Pour échapper à son passé
Quand nul n'a pu la protéger ? ».

C'est donc bien la situation en général à laquelle renvoie cette histoire partagée qui pose question :

savoir *Madame Sévilla*, l'institutrice du Cours Préparatoire du chanteur, il y a cinquante ans, « Madame Jeanne Sévilla » : les repères temporels identifient le chanteur à Yves Duteil.

¹⁸⁷ Yves Duteil, respectivement *Sur le clavier du grand piano* et *La note bleue*, dans *(fr)agiles*, 2007.

¹⁸⁸ Ainsi, apparaissent « en hommage au Petit Docteur » pour *Petit Patron* et « à Martine » pour *Prendre un enfant* ; « à Pierrot et à ceux qui l'ont perdu » pour *Les Gens sans importance* ; « à Céline » pour *Bébé Soleil* dans *Blessures d'enfance*, 1990 ; « à Noëlle et Martine » pour *Entre père et mari* dans *Lignes de vie*, 1993 ; « à Toussaint » pour *Si j'étais ton chemin*, « à Shivan et Vaidi » pour *Deux enfants du Tamil Nadu*, « à Noëlle » pour *Si j'entraîrais dans ton cœur* et *Elle ne dort*, « à Martine » pour *Fragile* dans *(fr)agiles*, 2007.

¹⁸⁹ Yves Duteil, *Où vis-tu Pauline... ?*, dans *(fr)agiles*, 2007.

« Les femmes ont-elles une autre issue
Quand elles ont menacées, battues
Que de se fondre dans la nuit
Pour espérer rester en vie ? ».

La chanson décline certes un exemple particulier de violence sur six strophes, avec ses variantes personnelles. Toutefois, elle renvoie surtout à la présence de la violence dans notre société, à sa place, à son traitement. Deux vers répétés nous interrogent, nous, auditeurs, malgré la présence du déterminant possessif de deuxième personne du singulier :

« Mais peut-être aurait-il suffi
Qu'on regarde d'un peu plus près ta vie... ».

« Sans doute » remplace « peut-être » la deuxième fois. Une question de société est ici abordée.

Dans les chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil, l'atmosphère particulière est le point de départ d'un questionnement. Même incarnée, l'idée suggère explicitement une réflexion générale. La notion est illustrée par différents exemples : plusieurs situations peuvent s'y superposer géographiquement, temporellement et rappellent la permanence de ces états. Une même idée se décline au travers de plusieurs chansons de différents albums : l'évolution mais surtout la pérennité sont montrées. L'œuvre de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes engendre une réflexion sur l'Homme.

1.4. deux univers

✓ la création d'une ambiance

Leurs chansons ne cherchent pas à s'inscrire dans une actualité. Elles visent l'énonciation de généralités et de lieux communs qui interpellent. Chaque œuvre met alors en place une ambiance propre à faire ressentir ou surgir la situation connue de tous.

Une situation atemporelle, universelle se développe dans un cadre imagé, à l'aide d'évocations poétiques.

La situation générale apparaît dans un cadre adapté et créé pour la circonstance. La chanson insiste sur le décor : celui-ci est en osmose avec le personnage. Par exemple, pour traiter du départ des maris marins, est mis en place un cadre romantique. Celui-ci n'est pas sans rappeler *Le randonneur de la mer de nébuleuse*, toile de Caspar David Friedrich. Ce chef

de file de la peinture romantique allemande du XIX^{ème} siècle a travaillé le grand thème romantique de l'homme solitaire dans de vastes espaces naturels. Dans *Je rêve*¹⁹⁰, la création du décor occupe la première strophe :

« Le vent a fait s'approcher les nuages
Il fait gris au-dessus des plages
Et la mer a l'air triste aussi
Le ciel n'est plus qu'un long tissu de brume
Il va faire une nuit sans lune ».

Le lieu est personnifié : il est en osmose avec la femme de marin et sa solitude déclinée dans cette chanson. Elle s'exclame alors :

« Peut-être je vais rencontrer une dame
Quand j'irai accrocher mon âme
Sur les arêtes des rochers
Mais le vent souffle si fort sur ces pierres
C'est plus la peine que j'espère »,
« Mais je rêve, je lance des mots vers le jour qui s'achève,
Je voulais qu'il reste, il n'a pas entendu ».

Le chanteur reprend ensuite :

« Plus loin que les rocs que la mer assaille
Cheveux et jupons en bataille
Combien de femmes ont attendu
Combien ont crevé leur cœur sur les vagues
Pour celui qui avait l'autre bague
Et qui n'est jamais revenu ».

La présentation de cet état général partagé par les femmes de marins et la réflexion s'inscrivent donc dans cette ambiance propice à faire ressentir le vague à l'âme, la tristesse, l'errance proches du spleen et du mal être des romantiques. Le déplacement et la position du personnage dans cette chanson font penser à ce randonneur de dos qui domine la mer de nébuleuse. D'ailleurs, l'épouse indique à la fin :

« La mer est plus forte que mon courage
Mais ce soir il y a des nuages
Et je sais qu'il est triste aussi
Quand ces mots seront devenus des braises
Je monterai sur la falaise
Jeter leurs cendres dans la nuit ».

¹⁹⁰ Francis Cabrel, *Je rêve*, dans *Les Chemins de traverse*, 1979.

Les caractéristiques, les couleurs, les éléments présents sur la toile de Caspar David Friedrich, l'état ressenti à l'observation se retrouvent à l'écoute de la chanson. La narration et l'énonciation sont imagées. L'ambiance suggestive ainsi créée permet de traiter de manière générique cette situation. Les chansons retracent des humeurs identifiables : l'inscription dans le temps et dans un lieu précis n'est donc pas recherchée. Le cadre est symbolique : il est en osmose et constitue une illustration de l'état du personnage.

Lorsqu'une référence à l'actualité apparaît, la création d'une ambiance domine encore. La chanson recrée l'atmosphère liée aux faits car elle constitue la principale illustration de la notion traitée. Dans *Deux enfants du Tamil Nadu*, le contexte est rappelé dans les deux premiers vers :

« Sur la Terre du tsunami
Où la vague a tout englouti ».

Ensuite, le chanteur partage l'ambiance du pays, la vie sur place après cet événement médiatisé :

« Dans les lagunes et sur les fleuves
On voit glisser les barques neuves
Des milliers de fleurs parfumées
S'amoncellent sur le marché »,
« Deux enfants du Tamil Nadu
Les pieds dans l'eau jusqu'aux genoux
S'amuse à faire des ricochets ».

Le thème du recommencement, ici, ainsi traité, rappelle *Retour d'Asie* : le même sujet lié à un contexte différent est évoqué. L'atmosphère est aussi transmise par le chanteur :

« Des maisons basses aux toits de palme
Au bord d'un canal aux eaux calmes »,
« Des enfants nus dans l'eau du fleuve
S'éclaboussaient avant qu'il pleuve
Au pied d'un temple au toit doré
Sous les yeux du bouddha couché »,
« Entre les barques du marché
Les épices et les orchidées [...] »,
« Fleurs de safran sur la ruelle ».

Les sens de l'auditeur sont sollicités : il peut ainsi ressentir l'opposition de deux ambiances, importante dans le cas d'une reconstruction. Pour comprendre des faits liés à l'actualité, il est plongé dans une atmosphère, un cadre qui s'anime.

Le recours aux déterminants indéfinis de répétition et de ressemblance inscrit la situation dans la pérennité. Il ne s'agit donc plus d'identifier une époque et un lieu précis. Les faits peuvent même alors être évoqués en dehors de toute inscription dans la réalité. La transposition dans un cadre irréel, le recours aux métaphores et aux comparaisons pour créer une atmosphère, n'empêchent pas le partage d'une activité particulière. La reconnaissance est favorisée. Ainsi, pour traiter de la prostitution, dès le titre¹⁹¹, Francis Cabrel, compare le personnage principal à « une madone oubliée ». La première strophe installe cette contradiction apparente, la dernière la reprend. L'ensemble de la chanson développe cette condition avec décalage, c'est-à-dire par transposition. Le personnage est semblable à ces « fantômes légers, [c]es voiles de fumée » qui « voyage[nt] au milieu des maisons / Dans la nuit bleue des télévisions ». Les activités sont aussi évoquées par comparaison. Dans cette atmosphère nocturne, irréelle, étrange :

« Elle fait son show sur talons aiguilles
Elle joue son cinéma muet
Elle tend ses filets
Et sur les allées du square s'imprime
Le pas de ses futures victimes
Qui viendront s'incendier le cœur
Aux étranges lueurs »,
« Un soir tu te prendras à son piège
Le soir où tu seras devenu
Une ombre de plus ».

L'auditeur est plongé dans une ambiance plus spécifique aux intrigues policières : couleurs, caractéristiques sont choisies pour faire ressentir cette condition. Alternant avec la prise en charge par le chanteur de la narration, les paroles rapportées par une entité indéfinie indiquent « Qu'elle connaît le chant des sirènes / Qu'elle peut aussi le murmurer » : ainsi, « on [le] dit ». Cette identification à une divinité de la mer, mi-femme, mi-oiseau, que le charme de son chant rendait redoutable, représentée dans l'iconographie du Moyen Age avec un buste de femme et une queue de poisson, rappelle de manière suggestive l'activité du personnage principal.

La chanson aurait pu inscrire cette situation à une époque et dans un lieu bien déterminés : l'histoire aurait été alors singulière. Francis Cabrel fait plutôt ressortir et ressentir l'ambiance et l'atmosphère qui en découlent, en jouant sur les images. Ainsi transposée, la présentation est générique. L'accent est mis sur l'activité plus que sur le personnage.

¹⁹¹ Francis Cabrel, *Comme une madone oubliée*.

✓ la métamorphose de l'univers

Une partie du répertoire de Francis Cabrel et d'Yves Duteil correspond à des chansons où le réel est métamorphosé. En effet, le chanteur ou le personnage principal est doué d'imagination. Le cadre qui les entoure est transformé grâce à leur faculté d'évoquer des images, d'inventer, de créer. Dans *L'Opéra*, le personnage enfant transforme le décor en univers médiéval:

« C'était comme un rêve »,
« J'étais dans un château fort
J'avais une épée en or
Je me battais comme un fou
[...]
Je me prenais pour un roi »,
« [...] dans mon imaginaire
Il y avait dix mille violons
Qui jouaient ma victoire
Faisaient de ma gloire
Un opéra »,
« Et devant l'enfant que j'étais
Toute la maison devenait
Une scène, un décor »,
« Je m'endormais sur les trois coups
Qui n'étaient peut-être après tout
Qu'un volet qui battait ».

La chanson consiste alors à partager leur « rêve ». Ainsi, dans *Marie merveille*, *Marie bonheur*, la vie du personnage principal et de sa fille est évoquée en quelques strophes : le merveilleux fait irruption à la fin de chacune d'entre elles, puisque le personnage « renaît dans un rêve où les enfants parlent aux abeilles ». Dans *Vole à tire d'ailes, nage à tire d'eau*¹⁹², le chanteur a recours à un messager plus proche de l'oiseau ou du poisson que de l'être humain. Il n'utilise pas un moyen traditionnel de communication pour s'adresser à la femme aimée et recevoir de ses nouvelles : il veut montrer surtout ici qu'il pense à elle. Dans d'autres chansons, le merveilleux ne côtoie pas seulement le réel, il constitue l'esthétique principale de l'œuvre. Le personnage est un enfant et son âge se prête donc à cette faculté, à ce jeu : l'enfant est sensible en tout cas au récit de ce genre d'histoires. Dans *Lucille et les libellules*, la petite fille « s'envole ». La narration précise :

¹⁹² Yves Duteil, *Vole à tire d'ailes, nage à tire d'eau*, dans *J'attends*, 1976.

« Deux ou trois libellules en vol
Portaient Lucille »,
« Les libellules disaient : « Lucille
A notre école
Vois, c'est facile, tu bats des cils
Et tu t'envoles... »,
« Pressant le pas, souple et gracile
Lucille frôlait le sol
Battant des cils d'un air tranquille
Vers son école... ».

Lors de son dernier récital, il reprend cette chanson, et semble se trouver parmi les libellules.

Une mythologie propre au chanteur se constitue au fil des chansons. Le mythe est un récit qui met en scène des êtres surhumains et des actions imaginaires, dans lequel sont transposés des événements réels ou souhaités, ou dans lequel se projettent certains complexes individuels ou certaines structures sous-jacentes des rapports familiaux et sociaux. La réalité est expliquée grâce à cette narration à caractère merveilleux : les faits sont transformés par l'invention poétique. L'histoire des troubadours et des baladins est déformée et embellie par l'imagination du chanteur. Ainsi, *Dans les jardins des baladins* rapporte que :

« autrefois
Au temps des Rois
Il existait une légende
Les fleurs toujours
Sous leur velours
Cachaient des philtres d'amour ».

Quelques chansons d'Yves Duteil font accéder l'histoire racontée au rang de légende. Le récit, au départ singulier, reçoit plus de valeur, par le biais de la mythologie. Pour *John*, qui évoque l'amour du « pauvre John » pour « La fille aux longues mains », en réalité « statue / D'une belle inconnue / Morte cent ans auparavant », est précisé que « Le soir au coin du feu / On écoute les vieux / Raconter l'histoire / De John l'amoureux ».

Le merveilleux est donc un registre qui permet à nouveau à une histoire singulière de s'éloigner de toute réalité trop définie et de trouver résonance dans l'inconscient collectif. Chez Francis Cabrel, moins merveilleux, moins féérique, plus onirique, le rêve n'est pas une extension de cette série d'images plus ou moins incohérentes qui se présentent pendant le sommeil. Il correspond davantage à cette idée chimérique poursuivie par l'espoir de réussir. Dans *Petite Marie*, le chanteur est conscient de l'aspect irréalisable de son vœu :

« Petite furie, je me bats pour toi
Pour que dans dix mille ans de ça
On se retrouve à l'abri, sous un ciel aussi joli
Que des milliers de roses ».

En effet, sa présentation le plaçait d'emblée hors de toute vraisemblance :

« Je viens du ciel et les étoiles entre elles
Ne parlent que de toi ».

Pourtant, la passion parle à la place de la raison. Ces chansons constituent un mode alternatif de traitement de la réalité. Les situations présentées de manière générique, atemporelle font réfléchir l'auditeur sur l'humanité. Au travers du rêve poursuivi, celles-ci montrent aussi des valeurs défendues implicitement. La demande du chanteur dans *Loin devant*¹⁹³ rappelle celle du petit prince, lors de son arrivée sur Terre¹⁹⁴. Le chanteur anonyme énonce son rêve :

« Il descend
des lumières dorées
dessine-nous dedans
dans des habits légers
J'entends
les colombes jouer
la paix est bien cachée
dedans
Simplement
après tant et tant de brumes
on aura les yeux qui s'allument vraiment... vraiment
Forcément
Sous de vrais croissants de lune

¹⁹³ Francis Cabrel, *Loin devant*, dans *Hors Saison*, 1999.

¹⁹⁴ *Le Petit Prince*, l'œuvre la plus connue d'Antoine de Saint-Exupéry, publiée en 1943 à New York, est un conte poétique et philosophique qui prend l'apparence d'un conte pour enfants. Chaque chapitre relate une rencontre du personnage qui laisse celui-ci perplexe quant au comportement absurde des « grandes personnes ». Chacune de ces rencontres peut être lue comme une allégorie. Le langage simple est, pour le narrateur, le véhicule privilégié d'une conception symbolique de la vie. Les aquarelles font partie du texte et participent à cette pureté de langage : dépouillement et profondeur. Dans ce conte, le narrateur est un aviateur qui, à la suite d'une panne de moteur, a dû se poser en catastrophe dans le désert du Sahara et tente seul de réparer son avion. Le lendemain de son atterrissage forcé, il est réveillé par une petite voix qui lui demande : « S'il vous plaît... dessine-moi un mouton ! » Très surpris par cette apparition miraculeuse, l'aviateur obéit, mais aucun de ses moutons ne convient au petit prince. Excédé, le narrateur dessine la caisse du mouton : « Ça, c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans ». Le petit prince se montre cette fois-ci satisfait et remarque que le mouton « s'est endormi ».

Les enfants pourront rêver autrement... autrement ».

Le contexte n'est pas défini, la demande devient universelle, chaque fois que les conditions de vie sont difficiles. Ce désir de bien vivre, ce vœu de paix imagé est répété avec la variante suivante :

« Simplement
après tant et tant de brumes
on aura les yeux qui s'allument vraiment... vraiment
Forcément
comme on n'aura plus de larmes
on verra enfin le monde autrement... autrement ».

Les chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil véhiculent avant tout des valeurs. La situation générale peut alors se développer dans un cadre adapté et créé pour la circonstance. En osmose, le décor constitue une illustration supplémentaire de la notion étudiée, et favorise la reconnaissance d'un état, grâce à la transposition. La métamorphose du réel peut donner plus de valeur à un récit, au départ, singulier, par le recours à la mythologie.

2. L'ART DU LIEU COMMUN

La chanson dit aux gens ce qu'ils ont envie de dire. Elle est le révélateur des consciences. Les auditeurs la choisissent parce qu'elle dit ce qu'ils pensent eux-mêmes. Le lieu commun relève de la réception. Dans la Rome Antique, le lieu commun désignait le moment du discours où l'orateur, après avoir évoqué un cas singulier, passait au cas général, atteignant ainsi l'universalité. La situation est générique ou indéterminée chez Francis Cabrel : elle devient donc universelle. La singularité est inductive et réflexive chez Yves Duteil. Chaque conscience se prend elle-même pour le sujet, en raison d'une situation miroir.

La chanson, en tant que genre, transmet un message culturel à une époque donnée. Puisées dans une source acoustique, leur œuvre s'appuie sur des valeurs traditionnelles traitées avec authenticité, humanisme, simplicité. Les valeurs présentes dans leurs chansons se retrouvent dans leur style classique et leur simplicité lexicale : éloge de la durée, de ce qui existe depuis longtemps, des recettes éprouvées, consensus de la patine et même de la nostalgie et la tradition.

Les œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil dialoguent entre les traditions de la chanson française classique ou avec d'autres inspirations musicales. Des échos du monde peuvent passer par leurs choix musicaux. La culture en voie de mondialisation est capable de faire partager à travers le monde des richesses spécifiques, sans repli sur soi ni volonté d'occulter des racines séculaires. Au-delà de la chanson contemporaine, Francis Cabrel et Yves Duteil sont préoccupés par cette transmission collective.

2.1. un humanisme consensuel

L'humanisme dont il est question dans leur œuvre relève du courant de pensée général, (qui met au premier plan de ses préoccupations le développement des qualités essentielles de l'être humain) et ne s'inscrit pas directement dans la tradition du mouvement philosophique de la période de la Renaissance européenne, même si le courant de pensée général en découle. Dans leur œuvre se retrouvent les notions de liberté, de tolérance, d'indépendance, d'ouverture et de curiosité, notions indissociables de la théorie humaniste classique. Depuis

Montaigne, l'humanisme, ainsi conçu, est l'un des éléments les plus constants de la pensée française. L'humanisme pratique ou moral consistait à s'imposer, vis-à-vis de tout être humain, des devoirs et des interdits éthiques : ne pas tuer, ne pas torturer, ne pas opprimer, ne pas asservir, ne pas violer, ne pas voler, ne pas humilier, notamment. Fondé sur le respect et la justice, cet humanisme revient donc à respecter les droits fondamentaux de l'être-humain. C'est dans ce sens qu'André Comte-Sponville s'exprime, dans *Présentations de la philosophie* : « L'homme n'est pas mort : ni comme espèce, ni comme idée, ni comme idéal. Mais il est mortel ; et c'est une raison de plus pour le défendre ». C'est cette tradition diffuse d'un humanisme consensuel qui se retrouve dans les préoccupations de ces deux chanteurs.

2.1.1 des chanteurs préoccupés

Dans les années 1970, la chanson de contestation développait comme clichés la valorisation des marges, l'opposition manichéenne des jeunes et des « vieux », des pauvres et des « nantis », la dénonciation du « sabre et du goupillon », et de « la volaille qui fait l'opinion », l'appel à la destruction du système social présent, parfois le recours à l'insulte¹⁹⁵. Les chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil ne sont pas engagées ou plutôt pas politiques puisque les références à l'actualité ne sont pas plus précises qu'explicites. Leur sensibilité à l'air du temps en fait des chanteurs davantage préoccupés et les chansons sont plus sociales.

Le respect, la tolérance, l'ouverture aux autres sont les valeurs qui leur sont chères. Ils abordent la souffrance quotidienne à travers le monde mais ne donnent pas de leçons. Les chansons de Francis Cabrel présentent son angle de vue sur les problèmes traités. L'intégration, l'intolérance, l'incompréhension sont abordées sous forme de chroniques qui saisissent la tension, la souffrance, la détresse mais aussi l'espoir. Le répertoire d'Yves Duteil apparaît moins incisif. Des univers sont créés, les mots sont travaillés, le regard de l'enfant est souvent sollicité : les valeurs défendues occupent davantage les chansons même si les dénonciations s'en trouvent ainsi explicitées.

Leurs chansons n'émettent pas de jugement. Elles présentent les attitudes qui correspondent aux dysfonctionnements de la société dans laquelle ils vivent. Une réflexion sur le rôle de la société actuelle, face à ces dérives, est engagée. *Où vis-tu Pauline ?* présente ainsi

¹⁹⁵ Lucienne Bozzetto-Ditto, « Chanson, lieu commun », *La Chanson en Lumière*, op.cit., p.262.

le déroulement d'une vie de femme battue, ses réactions face à la situation mais aussi face aux propositions de la société.

Francis Cabrel et Yves Duteil s'opposent au racisme, à l'intolérance, à la censure, à l'incommunicabilité entre les êtres, à l'oppression : le registre polémique ne peut donc être utilisé. La dénonciation se fait sans violence : elle repose sur des situations traitées *a contrario*, sur des modifications de l'un des éléments d'une locution figée, sur le décalage entre la musique et le texte, ou alors sur l'interférence de ces deux composantes, qui, traitées sur un mode léger, posent, de façon suggestive, de graves questions. La contestation naît de l'identification de la formule de référence et de la reconnaissance de l'écart. Dans *Aller simple pour l'enfer*¹⁹⁶, la dissonance entre les violoncelles, les cordes, les hautbois, configure le renouvellement du cliché « la musique adoucit les mœurs » : dans ce contexte de désillusions, elle les « a durci[es] ». Par conséquent, le rythme discordant cherche à éveiller les consciences.

Leur répertoire privilégie essentiellement l'expression de l'époque et de ses contradictions, ce que renforce l'orchestration. L'expression au nom des opprimés, l'injustice occupent ainsi une place importante. Leurs chansons dénoncent les dysfonctionnements : folie, domination de l'homme, méfiance à l'égard du pouvoir immodéré que procurent l'argent et une trop grande réussite sociale. Malgré le titre introspectif de l'album *Quelqu'un de l'intérieur*, la pochette¹⁹⁷ signe un engagement. Le regard de Francis Cabrel apparaît lointain, l'expression de son visage, plutôt soucieuse. Le verso de la pochette montre l'amoncellement de chaussures de sport usagées pour faire écho à l'action engagée contre les mines antipersonnel qui consistait à empiler des souliers.

Ce regard décliné avec son lot de lieux communs se trouve transposé dans différents contextes au fil de leur œuvre. *Cent ans de plus* revient sur « la toute nouvelle Amérique » et l'inégalité entre blancs et noirs, entre ceux qui ont le pouvoir et ceux qui sont esclaves. L'argent reste au cœur de ce système où l'indétermination rappelle la règle générale :

« Toujours plaire aux marchands de fantômes

Elle qu'on achète et lui que l'on donne ».

Réduits à un pronom complément, ces personnes subissent la loi du marché.

¹⁹⁶ Yves Duteil, *Aller simple pour l'enfer*, dans *Touché*, 1997.

¹⁹⁷ Les pochettes des albums de Francis Cabrel et Yves Duteil étudiées, apparaissent, dans l'ordre chronologique, dans les annexes.

Francis Cabrel continue d'énumérer toutes les valeurs contre lesquelles il se situe. Dans *Le monde est sourd*, il rappelle les comportements qu'il refuse et qu'il présente sous forme de généralisation :

« Chercheur contre nature
Truqueur, sur l'honneur qui jure »,
« Tricheur à la tribune
menteur amassant la fortune
Grimpeur dans la tempête »,
« Monsieur [qui] sort de l'église
heureux que les hommes fraternisent
Son fils qui lui fait la fête
et lui qui court acheter le fusil et les fléchettes ».

La fin de *Saïd et Mohamed* insiste sur le nombre de personnes vivant dans des conditions déplorables et sur la pérennité de la situation :

« de toute façon personne ne t'aide
Quand tu t'appelles Saïd ou Mohamed ».

Le titre *Le monde est sourd* n'est pas plus optimiste, quant à la prise en compte des inégalités. L'album de 1999 se clôt par la chanson *Madame X*. Le manque d'intervention pour subvenir à ces personnes en difficulté, le manque d'écoute, de partage, d'aide, d'humanisme est rappelé historiquement :

« maintenant on prend
Quelques photos des mourants
au lieu de leur donner de l'eau ».

L'issue fatale pour ces personnes n'est pas cachée. La protagoniste qui donne son titre à la chanson, « en connaît qui restent accrochés aux grillages / en espérant qu'un camion manque le virage ».

La position du chanteur dans ces chansons est de prêter sa voix : il se fait relais. S'il est personnage, il s'exprime directement comme dans *Monnaie blues*¹⁹⁸.

Le chanteur peut ne pas s'exprimer en son propre nom s'il est extérieur à l'histoire. Dans ce cas, il est voix relais. Le devoir de mémoire, la force de se battre pour transmettre sont au cœur de la chanson *La Tibétaine*. L'admiration, l'hommage permettent de dire l'importance du souvenir, de l'écoute, du partage, de la réception des appels dans la construction de l'histoire collective. Les instruments choisis lors de la version enregistrée sont le piano (percussif) et la guitare jouée, en alternance, en arpèges et battements. Un Ré grave (ré 1, le ré le plus grave du clavier) ponctue la chanson et résonne comme un gong, en

¹⁹⁸ Francis Cabrel, *Monnaie blues*, dans *Les Chemins de traverse*, 1979.

hommage à cet instrument d'appel importé d'Extrême-Orient. Le début de la mélodie s'articule sur un ambitus de trois notes conjointes (ré-mi-fa), comme pour rappeler la simplicité mélodique de certains rituels bouddhistes. La tonalité de Ré mineur accentue la gravité du récit.

Le chanteur de *Dreyfus*¹⁹⁹ est assimilable au chanteur qui a révélé son lien de parenté, jusqu'alors caché, avec le capitaine. Maintenant qu'il a choisi de « rompre ce silence », d'affronter ces secrets, il livre le même combat et veut défendre la mémoire de cet homme. Il veut que la vérité soit révélée sur cet épisode et qu'un tel événement ne tombe pas dans l'oubli. La présentation en tant que voix relais scande la chanson. Le début l'annonce :

« Et s'il ne reste qu'un murmure
Pour le défendre
Par delà les murs
Il faut l'entendre ».

La fin le réitère :

« Pour la mémoire des jours
Puisqu'en son paradis
On sait depuis toujours
Qu'il n'a jamais trahi ».

La parole est donc importante pour ne pas oublier.

Le chanteur rappelle :

« [...] je porte en chantant
Tout l'espoir de sa vie ».

Le recours à la prosopopée assigne à Dreyfus la crainte de manque de relais, de transmission :

« Et j'ai peur quelquefois
Que ma raison s'égaré
Si je perds la mémoire
Si j'oublie qui je suis
Qui pourra dire alors
A ceux qui m'aiment encore
Que je n'ai pas trahi ».

Dans *Où vis-tu Pauline...?*, c'est l'adresse du chanteur au personnage concerné qui permet de développer la réaction de la victime. Le comportement abusif, lui, n'est pas exposé. Les termes qui le désignent relèvent de la modalisation. Le chanteur traduit ainsi son jugement. La domination de l'homme, l'excès du pouvoir sont considérés comme folie, lorsqu'ils mènent à la violence :

¹⁹⁹ Yves Duteil, *Dreyfus*, dans *Touché*, 1997.

« Tu as résisté, combattu
Assumé, fait face et tenu
Devant la honte et la souffrance
Jusqu'à l'indicible outrance
tu t'étais presque résignée,
Lorsque la mort s'est approchée
Il s'en est fallu d'un instant
Mais pour l'amour de tes enfants
Tu as appelé au secours
En supposant dans ce recours
Que ton calvaire allait finir
mais le pire était à venir...
Et c'est toi qui as dû t'enfuir
En laissant là tous tes souvenirs ».

Les chanteurs des chansons de Francis Cabrel et d'Yves Duteil sont donc, tout en gardant leur identité propre et extérieure, les relais de toutes les voix opprimées. Ils s'adressent aussi parfois directement aux oppresseurs. Ils constatent. Les chansons présentent à la fois tous les types de privation, la persistance des inégalités sociales, la détresse morale des victimes. Entre oppresseurs et opprimés, les chansons appellent à plus d'humanisme puisque est constaté le manque d'écoute, de partage, d'aide. L'espoir et des solutions peuvent être formulés.

La constatation de la misère dès le début de la carrière de Francis Cabrel trouve son illustration dans les albums suivants, grâce à des références clairement identifiables. Elle devient dénonciation, d'autant que l'exploration a aussi examiné d'autres univers : *Saïd et Mohamed*, et *Gitans* dénoncent, en plus, l'injustice.

La préoccupation peut devenir dénonciation. Dans *Ma place dans le trafic*²⁰⁰, malgré l'emploi de l'adjectif possessif de première personne du singulier dans le titre, la chanson évoque la dépossession d'un être qui se soumet donc à la logique implacable de la hiérarchisation, au risque de ne plus s'appartenir. Cette chanson parue en 1981, chantée sur scène en direct pour une émission télévisée, en 2000, reprise dans les concerts, est toujours d'actualité. L'appel à la révolte est lancé.

De sensibilité de gauche, dénonçant les abus du capitalisme, la conception du pouvoir dans les chansons de Francis Cabrel correspond souvent à l'ensemble des rapports de force et des processus de hiérarchisation qui, traversant toute la structure économique et politique,

²⁰⁰ Francis Cabrel, *Ma place dans le trafic*, dans *Carte postale*, 1981.

assujettissent les individus. La crainte du chanteur de *Dernière chanson*²⁰¹ est révélatrice. Il avoue :

« J'ai peur d'avoir donné
Le pouvoir à des fous... »,
« Mais les fous sont des messieurs très biens
Qui ont des gants en satin
Et des griffes en dessous
Et qui s'amuse à pousser les frontières
Et qui prennent ma terre
pour un tas de cailloux... »

Le pessimisme se dégage de cette chanson comme le suggère le titre repris dans le refrain :

« C'est pas grave
Ce sont mes dernières larmes
c'est pas grave
C'est mon dernier appel avant de me taire
C'est la dernière chanson que je voulais faire ».

Le dernier vers laisse place en conclusion à : « C'est ma dernière chanson avant la guerre ». C'est aussi le dernier vers de l'album. Un saphir dérape sur le vinyle. L'engagement dans la résistance est signifié. La chanson est engagée mais elle se distingue en même temps de l'action politique. L'engagement passe par l'action : la chanson ne peut prétendre changer le monde.

Le processus de hiérarchisation est mis en évidence par l'opposition entre les conditions de vie des immigrés et la réaction des personnes qui ont le pouvoir dans *Les Cardinaux en costume*²⁰². Chaque strophe est partagée par cette opposition. Le refrain qui déplore la situation est en espagnol comme dans *La Corrida*.

Mais les chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil sont rarement défaitistes. Elles proposent des solutions et s'opposent à celles destructrices. Le chanteur est extérieur dans *Aller simple pour l'enfer*. Il établit une longue mise en garde :

« Le bonheur au prix le plus cher
Un aller simple pour l'enfer »,
« [...] l'espérance est au rancart »,
« l'héroïne au bras du héros
c'est l'espoir au niveau zéro

²⁰¹ Francis Cabrel, *Dernière chanson*, dans *Fragile*, 1980.

²⁰² Francis Cabrel, *Les Cardinaux en costume*, dans *Des roses et des orties*, 2008.

un aller simple pour l'enfer
Le retour est encore plus cher ».

Yves Duteil, plus habitué à présenter des situations où l'équilibre est trouvé, finit sur une note optimiste. Le chanteur nous dit finalement : « Il reste encore un fol espoir ».

Dans *Lorsque j'étais dauphin*²⁰³, c'est à un animal que revient le rôle de dresser la situation, de rappeler la vraie nature humaine qui ne doit pas succomber à ses peurs, de mettre en garde et de montrer le chemin :

« Lorsque j'étais dauphin
dans cette autre existence
mes amis les humains
sombraient dans la violence
J'ai plongé vers le fond
pour ne plus voir la terre
s'enfoncer dans l'horreur, la souffrance et la guerre
se perdre dans l'espoir d'une autre vie ailleurs
alors qu'elle était là
juste à portée de cœur
à portée de nageoires
au point de non retour
juste au point de rencontre
entre peur et amour ».

Le chanteur est porte-parole du chanteur et l'espoir est formulé ouvertement. Dans *Pour les enfants du monde entier*, une strophe pose deux questions :

« Peut-on convaincre un dictateur
D'écouter battre un peu son cœur
Peut-on souhaiter d'un président
Qu'il pleure aussi de temps en temps ? »

La suivante rappelle le rôle de relais :

« Pour les enfants du monde entier
Qui n'ont de voix que pour pleurer
Je voudrais faire une prière
A tous les maîtres de la Terre ».

Le piano est de plus en plus présent au fil de la chanson, telle une offrande. La voix d'Yves Duteil lance la chanson, un chœur est entendu. Des cordes accompagnent aussi la fin de la chanson qui fait exploser l'espoir, ce rêve d'égalité, fraternité et liberté :

« Je n'ai pas l'ombre d'un pouvoir
Mais j'ai le cœur rempli d'espoir

²⁰³ Yves Duteil, *Lorsque j'étais dauphin*, dans *Ses vingt plus belles chansons*, 1998.

Et de chansons pour aujourd'hui
Qui sont des hymnes pour la vie
Et des ghettos, des bidonvilles
Du cœur du siècle de l'exil
des voix s'élèvent un peu partout
Qui font chanter les gens debout
Vous pouvez fermer vos frontières
Bloquer vos ports et vos rivières
Mais les chansons voyagent à pied
En secret dans les cœurs fermés
Ce sont les mères qui les apprennent
A leurs enfants qui les reprennent
elles finiront par éclater
Sous le ciel de la liberté ».

Dans le répertoire d'Yves Duteil, la chanson est auto-référentielle implicitement (même si ici la référentialité se présente comme générique) et la fonction des chants de résistance lui est attribuée. La chanson comme la poésie en temps de guerre se prête à une diffusion clandestine. Les textes peuvent être courts et saisissants, allusifs et symboliques, faciles à comprendre et à mémoriser.

Le manque de liberté est régulièrement traité dans leurs chansons. Dans *La Tibétaine*, l'oppression d'un peuple est abordée. Le chanteur précise :

« Nous gardons la blessure au cœur
Du chagrin des peuples qui meurent
Par la force ou par la violence
En perdant jusqu'à l'espérance ».

A nouveau, un vœu de sa part est formulé :

« Et je rêve pour ces enfants
D'un pays libre sur la Terre
A des milliers d'années lumière
De ces uniformes barbares
De la peur et du désespoir ».

La contrainte est physique : elle s'accompagne aussi et surtout d'un manque de liberté de pensée.

Même si *Saïd ou Mohamed* s'achève en rappelant la pérennité de la situation, l'espoir apparaît tout de même au cours de la chanson :

« Mais s'il y a quelqu'un autour qui comprend
[...]
Sous la course des planètes

Ça serait bien qu'il s'inquiète ».

Le chanteur reconnaît lui-même :

« Quand je suis parti, j'ai bien compris

Qu'on y pouvait quelque chose... ».

L'auditeur est ici pris en compte. Mieux qu'un espoir, c'est une réalité. C'est pourquoi, en accord avec la position donnée à leurs chanteurs, Francis Cabrel et Yves Duteil participent à des manifestations humanitaires.

Le chanteur dans *Monnaie blues* avoue, certes :

« Mon Dieu c'est pas facile

S'ils veulent tous de mon argent ».

Il rappelle effectivement qu'il est difficile de soulager toute la misère, et surtout dans cette chanson, de résoudre tous les dysfonctionnements de la société. Il est toutefois loin d'être indifférent. Cette chanson tourne en dérision le système économique qui consiste à placer l'argent comme moteur du monde, au détriment de l'être humain.

L'espoir est aussi traité du point de vue des opprimés. Dans leurs chansons, les personnes concernées oscillent entre différents sentiments.

Les chansons d'Yves Duteil soulignent le courage lors de situations difficiles. Sa mobilisation lors de catastrophes humanitaires médiatisées, son investissement personnel lui permettent de transmettre sa vision de la situation. Dans *Deux enfants du Tamil Nadu*, la persistance des inégalités sociales, après l'aide à la reconstruction, est une contrainte à la liberté. Toutefois, le chanteur remarque que :

« Deux enfants du Tamil Nadu

N'ont plus rien, mais vous offrent tout

Comme un trésor de l'univers

Ils ont pris la mort à revers ».

Le récital actuel, pour retranscrire et évoquer au mieux l'atmosphère, propose une formule de basse qui évoque le tambour d'eau : pas de mélodie, seulement une intention rythmique qui glisse le long du manche comme une mélodie indienne.

La réalité personnelle vécue est aussi source d'inspiration. La préface de l'album de 2001 *Sans attendre...* précise d'emblée sous quel angle seront placées les chansons. L'album a été écrit « dans l'incertitude, la peur de se perdre, le silence entre les êtres, mais aussi dans l'espérance, cet instinct de survie qui nous aspire vers la surface ». Le chanteur précise encore : « De chaque chose naît son contraire et c'est dans le désarroi que l'on trouve parfois les plus belles raisons de vivre. Un simple regard vous réconcilie avec l'existence et c'est cette face cachée du malheur qui m'intéresse. C'est comme une clé dont chacun possède ainsi

les portes secrètes qui s'ouvrent vers la lumière ou se referment sur nos blessures. Les partager n'est pas facile, car il faut se livrer aux regards, se rendre vulnérable. Et si la pudeur est de mise pour oser l'exprimer, cette poésie des profondeurs nous est commune, elle révèle le plus précieux du quotidien, et l'urgence sous toutes ses facettes. Comme si l'avenir devait germer dans les sillons du présent, il devient urgent d'y semer le meilleur, car le hasard ne nous épargnera sans doute pas d'y rencontrer aussi le moins bon... », « chanter, aimer, apprendre, parler, rire, sans attendre... ». Ainsi, *Nos yeux se sont croisés* présente le courage du personnage principal désigné à la deuxième personne du singulier, au cœur d'une situation difficile. Le chanteur retient cette volonté et avoue :

« Moi je t'ai vue grandir
Tout au long de la route
Et sourire en dépit
Des angoisses et des doutes »,
« Et les nuages gris
Partis vers d'autres cieux
Le soleil s'est surpris
A briller dans tes yeux ».

Le point de vue reste général et vague et permet l'identification. Cette intimité universelle s'inscrit dans les lieux communs d'un humanisme consensuel. Le recours aux termes génériques mais aussi aux images y contribue.

Au-delà de leur mobilisation pour les causes humanitaires, en réponse aux dysfonctionnements de la société et aux fragilités humaines, Francis Cabrel et Yves Duteil développent dans leurs chansons les valeurs qui leur sont chères : le respect de la personne, la tolérance entre individus, les vertus humaines. Les solutions illusoire sont écartées pour mettre en avant des repères et des valeurs sûres, dans un système consensuel. La devise républicaine est défendue. La liberté est essentielle pour Francis Cabrel et Yves Duteil, l'égalité aussi. Cette dernière correspond à l'absence complète de distinction entre les hommes sous le rapport des droits. L'égalité est politique, civile et sociale. La fraternité est célébrée. Les chansons développent ce rêve de fraternité universelle, ce lien naturel qui devrait unir tous les membres de la famille humaine. A l'initiative du Ministère Délégué à la Famille, pour faire connaître la Convention Internationale des Droits de l'Enfant, est sortie *Tous les droits des enfants* en 2003.

Apprendre... décline les notions à maîtriser, à transmettre. C'est cette accumulation de savoir qui est la clé de la liberté.

2.1.2 la tradition

Selon Lucienne Bozzetto-Ditto²⁰⁴, les sujets les plus récurrents de la production sont : l'amour, la rupture, la solitude, les copains, la banlieue, la violence, la nostalgie.

Conscients de la portée surtout générale de leurs chansons, Francis Cabrel et Yves Duteil mènent en parallèle une action en politique, participent à des actions humanitaires. Leurs chansons ne sont pas politiques. Même dans leur milieu, ils se retirent, produisent, dès une certaine autonomie atteinte, tous les cinq ans. Ils sont préoccupés mais une part plus importante est accordée à la quête du bonheur par rapport à la dénonciation.

Leur répertoire s'inscrit dans une lyrique traditionnelle.

✓ l'isolement

Leurs chansons ne proposent pas de solutions illusives en réponse au monde à l'envers : ni fête, ni euphorie, ni paradis artificiels, ni superficialité. Au contraire, des valeurs sûres comme le partage répondent à la solitude, au vide, au silence. Ainsi, « se perdre dans l'espoir d'une autre vie ailleurs »²⁰⁵ est condamné dans *Les Murs de poussière*²⁰⁶. Le bilan est laissé au personnage lui-même. Désigné par la troisième personne du singulier, il ne peut qu'avouer directement :

« [...] « Je retourne en arrière
Je n'ai pas trouvé ce que je veux » ».

L'idéalisation est condamnée. Seuls les repères familiaux, ancestraux peuvent contribuer à son bonheur. Toutefois, « il s'[y] est brûlé les yeux ». La quête du bonheur, lieu commun, est également le thème de la chanson *Le Bateau*²⁰⁷. Les adieux difficiles y sont abordés aussi cependant.

La quête du bonheur par l'évasion peut avoir lieu uniquement en rêve, à l'aide de l'imagination, mais elle a souvent pour cadre la nature chez Francis Cabrel. *La Dame de*

²⁰⁴ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op. cit.*, Presses Universitaires de Valenciennes, p.263.

²⁰⁵ voir note 203.

²⁰⁶ Francis Cabrel, *Les Murs de poussière*, dans l'album éponyme, 1977.

²⁰⁷ Yves Duteil, *Le Bateau*, dans *Lignes de vie*, 1993.

Haute-Savoie traite de ce refuge possible, loin des affres de la popularité, des contraintes du métier de chanteur, auprès d'une personne chaleureuse, dans un endroit adéquat, comme le révèle le titre. Le nom commun est précédé d'un article qui définit une personne singulière, et est suivi d'une expansion (complément du nom) qui précise le lieu.

L'album *Samedi soir sur la terre* évoque à plusieurs reprises ce besoin d'isolement, de départ, d'évasion liés à des contextes différents. Dans *Octobre*, le chanteur, proche d'une posture romantique, prenant du recul, annonce :

« Nos corps se cacheront sous des bouts de laine
[...]
On ira tout en haut des collines
Regarder tout ce qu'Octobre illumine
[...]
Devant le monde qui s'incline
[...] Pour ne pas qu'Octobre nous prenne ».

Tôt ou tard s'en aller développe la recherche d'une vie plus décente. *La Cabane du pêcheur* se révèle pouvoir être un refuge pour le protagoniste et la jeune femme qu'il a « vu s'approcher / La tête ailleurs dans ses prières ». Le personnage lui indique :

« Sur les murs de la cabane du pêcheur
On va comparer nos malheurs
Là, dans la cabane du pêcheur
partager un peu de chaleur
Là, dans la cabane du pêcheur
Moi, j'attends que le monde soit meilleur
Là, dans la cabane du pêcheur ».

Ainsi, il lui dit :

« [...] Viens t'asseoir dans la cabane du pêcheur
C'est un mauvais rêve, oublie-le !
Tes rêves sont toujours trop clairs ou trop noirs
Alors, viens faire toi-même le mélange des couleurs
Sur les murs de la cabane du pêcheur
Viens t'asseoir
[...]
le monde est pourtant pas si loin
On voit les lumières
Et la terre peut faire tous les bruits qu'elle veut »,
« [...] viens t'asseoir dans la cabane du pêcheur
Y'a sûrement de la place pour deux !
Cette route ne mène nulle part ».

Dans *Les Vidanges du diable*, le chanteur s'isole du monde extérieur :

« J'ai fabriqué un écrin
Avec du mauvais velours
il me restait du parfum, du parfum
Quelques bougies de secours
On va se cacher dans un coin
Un linge sur l'abat-jour ».

L'amour constitue aussi, pour ce personnage, un refuge, même s'il espère un ailleurs dans le refrain :

« T'es tout ce qu'il me reste l'amour
Dehors c'est insupportable !
Emmène-moi ailleurs
Loin des vidanges du diable, ailleurs
[...]
le futur est tellement loin
Le présent tellement lourd ».

Des déceptions, des conditions de vie difficiles, ou plus simplement la recherche de liberté font envisager ce retrait. Dans *Même si j'y reste*²⁰⁸, le chanteur préfère à une vie imposée, la liberté, même associée à la solitude. Il révèle :

« Un jour, j'irai graver les raisons de ma fuite
[...]
J'avais peur des chemins qu'on voulait que je prenne ».

Celui de *Je m'étais perdu* renchérit, lui, à qui l'on veut donner aussi une image : « Moi je veux vivre plus loin ».

Pour préserver la liberté, sont préférés, dans ce cas, le silence, l'isolement. Le refrain dans *Les Chemins de traverse* rappelle ce choix :

« Et quand la nuit est tombée- Et quand la nuit va tomber
Sur la voie ferrée
On était- On sera bien loin de la ville
On n'entendait que des notes- On n'entendra que des notes
Et le bruit de nos bottes
Sous la pleine lune immobile »²⁰⁹.

La décision du chanteur est définitive puisque les temps du passé font place au futur dans la double reprise de la strophe.

²⁰⁸ Francis Cabrel, *Même si j'y reste*, dans *Carte postale*, 1981.

²⁰⁹ La présentation avec des tirets sera utilisée lorsque le refrain est repris avec des variantes.

La conscience de liberté vient souvent des personnes qui sont confrontées à des entraves. Dans *Les Chemins de la liberté*, le prisonnier libéré offre au chanteur une nouvelle vision de la vie qui a pour cadre la nature, ou un coin de nature en ville :

« Lui venait de finir sa peine
Où les mois ressemblent aux années
Il voulait voir couler la Seine
Ecouter les oiseaux chanter ».

La fuite est régulièrement abordée, parce que les personnages des situations présentées, sont en quête du bonheur. La femme, la nature sont des refuges. La première est placée au dessus de tout. Elle occupe une place importante dans leur répertoire. La seconde y est célébrée parce qu'elle est propice à la présence de valeurs solides, humaines, essentielles : inscription dans la durée, repères immuables comme la simplicité, l'authenticité, le naturel.

✓ le manichéisme

Pour fuir le monde environnant, certaines chansons proposent des situations où des personnes ont trouvé un autre équilibre. Francis Cabrel présente alors le bonheur dans la nature, par opposition à l'homme qui ne s'appartient plus en ville. Ce manichéisme est récurrent : la nature, la campagne apportent l'harmonie, la ville n'est que source de déséquilibre. Dès ses albums de jeunesse est présent l'attachement à sa terre et à la nature, au moment où plusieurs milliers de personnes, écolos, soixante-huitards, pacifistes, manifestent sur le plateau du Larzac pour s'opposer au projet d'extension des camps militaires²¹⁰. Apparaissent aussi les problèmes de société : incommunicabilité, enfermement, indifférence, conventions, solitude, exclusion. Le droit de vivre autrement est revendiqué. *La Vallée tranquille* d'Yves Duteil, dès son deuxième album, laisse flotter une impression de quiétude, crée une oasis de paix au milieu du tumulte de la ville.

Les chansons qui traitent de ce cadre présentent toujours un manque. L'absence de végétation est rappelée dans *Le Petit Gars*. Ce sont surtout les raisons de cette présence moindre que l'observateur précise :

« On voyait [...]
[...] faner les fleurs solitaires

²¹⁰ Information reprise dans *Francis Cabrel* de Carine Bernardi, *op. cit.*, p.14.

Dans les parterres grillagés ».

Les manques sont nombreux dans cette chanson : manques d'air, de liberté. Ainsi, des incohérences sont soulignées :

« ces enfants qui jouent en plein air
Entre la route et la voie ferrée
ils vont finir par manquer d'air ».

Présentés alors souvent comme des « pauvres pantins », les hommes ne s'appartiennent plus, malgré « leurs têtes fières », « puisqu'ils marchent le dos courbé ». Deux tableaux s'opposent. D'un côté :

« On voyait s'agiter la cité
Et tourner les ogres d'affaire
Dans les tours de verre climatisées ».

D'un autre côté :

« Le petit gars là-haut sur sa colline
Venait les contempler en paix ...
[...] Allongé sous les arbres il se trouvait bien
Attendant tranquille la récolte du vin ».

Caricature simpliste, marque de Francis Cabrel, à ses débuts, la chanson n'en révèle pas moins les paradoxes d'une époque, d'une société.

Ma ville, la première chanson du premier album de Francis Cabrel montre tous ces aspects. L'adjectif possessif de première personne du singulier précédant le nom commun dans le titre présuppose l'appartenance au groupe d'habitants de l'agglomération. Pourtant, le personnage se présente comme un exclu. La ville devient l'antonyme de la vie, au travers des différents qualificatifs qui constituent des synecdoques explicites –«La rue est morte»– ou connotées –«La rue est grise»–. Dans l'état actuel, le chanteur se démarque de ces habitants désignés d'abord par le pronom indéfini « on » puis par la troisième personne du pluriel péjorative. De nombreuses phrases négatives apparaissent :

« On n'y chante plus, on s'y croise à peine »,
« On n'y voi[t] plus d'enfants jouer dans vos rigoles »,
« Il n'est plus question d'amitié ».

D'autres présentent un oxymore : «Cent mille personnes et personne n'existe». Des remarques péjoratives sont présentes et concernent la partie : la rue est tour à tour « sale », « morte », « folle ». Elles concernent le tout : la ville est « triste », « grise », « laide ». Le vocabulaire simpliste, l'amertume, en raison de l'adverbe temporel, utilisé en corrélation de la négation « ne », rappelant une antériorité différente, laissent place à l'espoir final :

« Mais demain, demain si tu veux

Tout demain, demain tous les deux
On refera ma ville, ma ville
Et demain, demain si tu veux
Tout demain, tout demain tous les deux
On refera ma ville... ».

Cet optimisme s'estompe dans la suite de la carrière de Francis Cabrel. Ne sont retenues par la suite que l'absurdité, l'incohérence de l'attitude des habitants qui mettent en avant la réussite sociale individuelle au détriment de l'échange. Ce manque dans cette ville réduite à un contenu, ce cas particulier mais généralisable est repris dans l'album suivant de façon métonymique. Face au titre générique²¹¹, est dressé le portrait de deux voisins (deux couples de voisins ?, plusieurs voisins ?), de tous les voisins : le pronom personnel complément « leur » entretient la confusion et permet la superposition des situations parallèles. La proximité, la multitude annulent, ou plutôt déplacent la communication, d'autant que, comme l'indique la strophe finale répétée trois fois :

« Mais ils ne se sont jamais rencontrés puisqu'ils se disaient :
« C'est pas la peine d'aller leur parler
Puisqu'on a la télé
C'est pas la peine de se chercher des mots
Puisqu'on a la radio
C'est pas la peine de se donner du mal
Puisqu'on a le journal » ».

Les oxymores apparaissent régulièrement : les deux vers successifs « Ils vivaient dans deux mondes lointains / Ils étaient des voisins » sont emblématiques. Paradoxalement, la ville engendre l'isolement, par méconnaissance. La présence de la technologie notamment au sein de la société est aussi en cause. La ville, chez Francis Cabrel, est trépidante mais donc anonyme. Y domine l'incommunicabilité entre les citadins :

« Ils s'échangeaient des mots sans chaleur dans le même ascenseur »,
« Ils avaient vu leur nom sur leur boîte aux lettres
ils pensaient que c'était bien assez se connaître ,
« Mais ils ne se sont jamais rencontrés, ils ont déménagé ».

D'autres antithèses ne font apparaître qu'une négation devant la répétition d'un terme, tel « Je vis dans une maison / [...] C'est même pas une maison »²¹² qui débute et conclut la chanson et encercle une suite de paradoxes. Toutes les entraves sont traitées au fil de leur répertoire. Le cadre qui leur est associé est souvent la ville. Dans cette chanson, l'obstacle est matériel et a

²¹¹ Francis Cabrel, *Les Voisins*.

²¹² Francis Cabrel, *Répondez-moi*, dans *Carte postale*, 1981.

des conséquences morales sur le protagoniste. Il ne s'adapte pas aux conditions de vie en ville. Celle-ci n'offre pas les mêmes possibilités que l'espace qui caractérise la nature. Le rappel par la synecdoque des murs apparente la ville à une prison, à plus grande échelle. Face à l'importante superficie de la ville, le personnage est dubitatif et déplore :

« Mon cœur a peur d'être emmuré entre vos murs de glace- Mon cœur a peur de s'enliser dans aussi peu d'espace

Condamné au bruit des camions qui passent

Lui qui rêvait de champs d'étoiles, de colliers de jonquilles- Lui qui rêvait de champs d'étoiles et de pluies de jonquilles

Pour accrocher aux épaules des filles- Pour s'abriter aux épaules des filles ».

La nature elle-même est contrariée et le manque de vie est souligné. Même en ville, le chanteur essaie de la retrouver. La description urbaine a recours aux termes appartenant à son champ lexical. Ainsi, le chanteur observe une « forêt d'antennes ». De même, « le ruisseau dort dans une bouteille en plastique » et « Les saisons se sont arrêtées aux pieds des arbres synthétiques ». La comparaison est négative et le chanteur ne peut que déplorer les manques. La dernière strophe en reprenant la première insiste :

« Et moi, je vis dans ma maison sans balcon, sans toiture

Où y'a même pas d'abeilles sur les pots de confiture

Y'a même pas d'oiseaux, même pas la nature

C'est même pas une maison ».

Solitude et manque de communication ont pris place.

La communication constitue pour eux le lien important entre les individus. Sont dénoncées dans les chansons toutes les entraves à ce rapport. Le modernisme, la technologie ont ainsi été décriés dans *Les Voisins*. Dans *Monnaie blues*, quelques personnages utilisaient ces moyens de communication à mauvais escient. Dans *Répondez-moi*, face à la forte concentration d'habitants, le chanteur développe ce vœu formulé dès le titre :

« J'ai laissé en passant quelques mots sur le mur

Du couloir qui descend au parking des voitures

Quelques mots pour les grands

[...]

Si quelqu'un les entend

Répondez-moi

Répondez-moi »,

« [...] votre forêt d'antennes est branchée sur la solitude »,

« Pour s'effleurer la main, il faut des mots de passe

Pour s'effleurer la main

Répondez-moi

Répondez-moi ».

En 1981, Francis Cabrel est déjà conscient que la technologie n'améliore pas la communication. L'humanité se doit d'échanger, de ne pas s'enfermer individuellement dans la solitude, derrière les écrans.

L'exploration s'étend ensuite. *Le monde est sourd* rappelle l'incommunicabilité des villes : «Le monde autour est sourd bien entendu » répété et renforcé par « Pas de témoin une fois de plus ». Le manque d'échanges est volontaire ici. Il est dû à la quête égoïste du pouvoir. La quête est acceptée en raison de l'embrigadement : «Et nous, tous les applaudir ».

La nature offre tous les éléments nécessaires pour vivre. Les quatre éléments sont souvent convoqués. Dans *Elle écoute pousser les fleurs*, l'action du titre est possible grâce à « l'eau de pluie ». Dans *Deux enfants du Tamil Nadu*, la reconstruction, le renouveau passent d'abord par la nature qui reprend ses droits :

« des milliers de fleurs parfumées
S'amoncellent sur le marché »,
« les arbres ont fleuri ».

Les végétaux qui la composent sont propices au refuge. Les arbres apparaissent souvent dans le décor et sont présentés comme protecteurs. Les amoureux s'y retirent souvent comme dans *Le reste du temps*²¹³. Cette proposition est émise à l'aide de la conjonction de subordination exprimant l'hypothèse ou le mode conditionnel :

« Et si on dormait sous les arbres- On pourrait dormir sous les arbres
Le reste du temps ».

La fonction d'abri de ces végétaux par synecdoque est rappelée:

« Quelques branchages qui nous gardent
des mauvais vents ».

Dans *Loin devant*, c'est toute la population qui en profite et connaît le bonheur de ce refuge.

Grâce à l'un des cinq sens et à son imagination, le chanteur affirme :

« J'entends
le monde chanter
Sous les arbres penchés
Devant ».

C'est pourquoi, la nature est toujours défendue dans les chansons de Francis Cabrel. L'adresse à l'arbre et la critique de l'attitude de l'homme face à la nature est emblématique dans *L'arbre*

²¹³ Francis Cabrel, *Le reste du temps*, dans *Hors-Saison*, 1999.

va tomber. Le titre est repris, suivi du vers « L'homme veut mesurer sa force ». Le rôle de protection est rappelé dans le refrain :

« Y'avait pourtant tellement de gens
Qui s'y abritaient
Et tellement qui s'y abritent encore
Toujours sur nous penché
Quand les averses tombaient
Une vie d'arbre à coucher dehors ».

Cet espace ouvert est loué et la nature est souvent personnifiée. Les actions naturelles sont soulignées. Le protagoniste dans *Le Petit Gars* « Att[end] tranquille la récolte du vin », « att[end] que cuise son pain ». Le personnage féminin dans *Elle écoute pousser les fleurs* :

« fait du pain doré
Tous les jours à quatre heures
[...]
Elle collectionne
Les odeurs de l'automne
Et les brindilles de bois mort ».

Ces personnages vivent au rythme des saisons, sont à l'écoute de tout ce que la nature offre. Ces confections se retrouvent dans *Au temps du pain et de l'eau*²¹⁴. Le chanteur rappelle à la femme aimée :

« Au temps où nous n'avions que du pain et de l'eau
Où tu trouvais moyen de nous faire des gâteaux ».

Dans *Les Murs de poussière*, toutes les générations sont désignées à trois reprises par l'expression « la troupe entière de ses aïeux ». La troupe est, certes, un rassemblement d'hommes, mais c'est aussi un rassemblement d'animaux.

La matière des instruments présentés dans les chansons est aussi rappelée, en raison de son origine naturelle. Dans *Petite Marie*, le « musicien [...] fait jouer ses mains / Sur un morceau de bois ». Dans *Le Bûcheron*, la genèse de la fabrication de l'instrument est rappelée et aboutit à la conclusion :

« il fallait l'amour de toute une existence
Pour qu'un arbre qui meurt devienne une chanson ».

✓ l'éloge de la durée

²¹⁴ Yves Duteil, *Au temps du pain et de l'eau*, dans *Blessures d'enfance*, 1990.

La nature offre des repères immuables et le personnage choisit de s'y inscrire dans la durée. Les caractéristiques de la ville sont le rythme effréné, l'incommunicabilité, la présence de l'autoroute dans *De l'autre côté de toi*²¹⁵ et du bruit des voitures dans *Elle écoute pousser les fleurs*.

La chanson de contestation oppose les jeunes aux « vieux ». Dans leur répertoire, en revanche, la transmission prime. Les racines sont essentielles. Leurs chansons louent ce qui existe depuis longtemps, la tradition. *Les Murs de poussière* développe l'écart entre l'idéal imaginé et le bonheur d'une vie au sein de repères séculaires. L'inscription dans la durée est imagée dès le titre de ce premier album. Le terme « poussière » sera repris dans la chanson *Carte postale* qui donne son titre à l'album de 1981. Elle est la preuve d'une présence ancestrale. Cette chanson s'inscrit dans cette thématique qui oppose le bonheur à la campagne, dans la nature, à l'homme qui ne s'appartient plus en ville, en rapport avec le temps. En indiquant toutes les valeurs perdues par le départ des « jeunes » notamment, le chanteur extérieur rappelle toute leur richesse. C'est toute une vie de partage, d'échange, de sérénité qui disparaît par cet exode mais aussi par l'apport de la technologie, puisque sont « allumés les postes de télévision ». Cette chanson est chantée de manière lente et grave parce que le savoir transmis par la mémoire des ancêtres lors des veillées est révolu : la chanson condamne déjà le début d'une ère où des images fugitives diffusent des informations prêtes à consommer instantanément. La pochette, aux couleurs sépia, montre, au premier plan, Francis Cabrel dans un village des Hautes-Alpes, devant une enfilade d'arcades en pierre : la silhouette d'une dame âgée, en train de se déplacer, se détache en arrière-plan. Cette photographie représente la France de ses ancêtres, de son enfance : elle renvoie à une époque révolue. Pourtant, à l'image d'instantanés, la prise de vue n'est pas figée. Le verso montre le chanteur dans la même position, la tête tournée vers cette dame. La photographie doit précéder de quelques instants celle du recto : la dame se situe légèrement devant l'encadrement de l'arcade, les deux pieds, cette fois, bien posés au sol. La vie y est présente. Les médias entravent le partage puisqu'ils comblent aussi effectivement des absences possibles. Dans *Edition spéciale*²¹⁶, le chanteur recherche cette présence auditive qui fait oublier la nuit, le silence, la solitude. Cette substitution n'est qu'un leurre. En 1977, le chanteur

²¹⁵ Francis Cabrel, *De l'autre côté de toi*, dans *Fragile*, 1980.

²¹⁶ Francis Cabrel, *Edition spéciale*, dans *Quelqu'un de l'intérieur*, 1983.

déplore le changement dans les relations entre les habitants dans *Ma Ville*. En 1980, il envisage dans *La Dame de Haute-Savoie* de se retirer plutôt que de subir cette dégradation.

Les valeurs humaines contribuent au bonheur et sont louées tout au long du répertoire de Francis Cabrel et d'Yves Duteil. *La grande maison des vacances* énumère tout ce qui est digne d'intérêt, d'estime, tout ce qui a un prix. Le partage est mis en avant. L'échange fait la valeur de ce lieu, de ce « coin perdu », « Loin des sentiers reconnus », « l'un des plus beaux lieux du monde », « Où même le cours du temps s'arrête ».

La durée limitée est rappelée dans *Ami*²¹⁷. Dans *Une star à sa façon*, l'importance de prendre le temps de vivre est rappelée. La protagoniste, ainsi, « vit tout doucement ». Le choix de vie des personnages, dans *Les Chemins de traverse*, est de « suivre les fils d'un jour ».

Deux chansons du répertoire d'Yves Duteil s'intéressent à des villages abandonnés. Elles réfléchissent aux raisons de leur extinction : mort ou exode ? La présence humaine est alors considérée comme un trésor pour qui sait écouter, entendre, voir, recevoir la transmission. Dans *Le Village endormi*, le chanteur rappelle :

« Dans les maisons, chaque pierre
Porte un visage, un prénom
Des pas gravés
Sur les pavés
Le lourd fardeau du temps posé
Par des fantômes oubliés
Tous les secrets du village
Restent enfermés dans les cœurs
Pourtant ce soir
Sans rien savoir
Je sens revivre autour de moi
Comme une empreinte d'autrefois ».

Dans *Mon ami cévenol*²¹⁸, œuvre dédiée à Patrick Pagès²¹⁹, après un décor de ruines évoqué sous la forme d'un récit de paroles, une adresse directe au personnage rappelle le choix à faire :

²¹⁷ Francis Cabrel, *Ami*, dans *Les Murs de poussière*, 1977.

²¹⁸ Yves Duteil, *Mon ami cévenol*, dans *La Statue d'ivoire*, 1984.

²¹⁹ Patrick Pagès, le chef-proprétaire de «l'Hôtellerie Chantoiseau» à Vialas (Lozère), qui a perdu son étoile du Michelin, en 1998, a savouré la fidélité de ses amis lors de la remise du Mérite Agricole par Jean Moulias, inspecteur général de l'Agriculture. A commencer par celle d'Yves Duteil qu'il avait en quelque sorte intronisé parrain de sa maison quand le guide rouge avait salué son savoir-faire, dans ce village reculé du pays cévenol.

« Il nous a raconté les mines abandonnées
 Les maisons des vallées désertées
 Les villages où les arbres et les lianes ont poussé
 Sur les murs et les toits effondrés
 Dans ce curieux décor de forêts pétrifiées
 Où le temps semblait s'être arrêté
 Il restait par endroits des lambeaux du passé
 Que les vents n'avaient pas dispersés
 [...]
 N'aie pas peur de vieillir, ton bonheur est ici
 Dans ces pierres où ton père a grandi
 Tu l'auras ton étoile un beau jour c'est certain
 Mais le ciel tout entier t'appartient » .

Dans ce contexte, la transmission est importante. La relation du père à l'enfant est récurrente dans les chansons d'Yves Duteil. *Prendre un enfant*, dédiée à Martine, la fille de ce dernier, est l'une des premières chansons emblématiques. Le rôle de l'adulte éducateur y est énoncée. L'éducation correspond à la transmission de valeurs essentielles. *Si j'étais ton chemin*, dédiée à Toussaint, petit-fils du chanteur, reprend cette thématique. Courage, liberté et force sont à léguer. Cette chanson montre aussi les liens entre les générations, « ceux dont l'histoire [...] a mené » l'enfant « jusque là » et « ceux qui suivront la trace de [s]es pas ». L'adulte cherche à « aider à grandir », à « ouvrir la voie », à « lâcher la main / Pour que [l'enfant] soi[t] seul à choisir [s]on destin ».

La chanson générique *Apprendre...* évoque aussi cette transmission au travers des générations :

« Pour cet homme et pour son enfant
 Après le puits qu'il faut creuser
 Il reste un sillon à tracer... ».

L'apprentissage s'y révèle primordial puisque ainsi l'adulte en devenir aura « le monde à sa portée... », « la connaissance universelle », il fera « aussi partie du nombre », et pourra « Semer des graines au long des cœurs / Confier son âme et sa mémoire / A celui qui viendra plus tard ».

C'était en 1988. Le commentaire du restaurant précise : « dans ce vieux relais de poste du 17ème siècle, on vous sert une cuisine gastronomique traditionnelle avec de belles spécialités du terroir ». Le combat pour la ruralité est difficile, sinon impossible, pour la haute gastronomie française. Malgré ses trois toques rouges au Gault et Millau 98, le restaurant Chantoiseau est menacé, car sa clientèle s'amenuise.

Rédaction de cette présentation de Patrick Pagès à partir de la source suivante : wikipédia juillet-août 2010.

Leurs chansons se placent justement du côté du consensus de la patine. Le livret de *Hors Saison* est symbolique d'un écoulement du temps. La peinture s'effrite sur les volets photographiés en quatrième de couverture. Elle apparaît délavée, en raison des couleurs pastel de la première de couverture qui présente aussi des murs fissurés.

La nostalgie, lieu commun sociologique²²⁰, politique²²¹, mythique se double chez eux d'une tonalité mélancolique insidieuse dans leurs chansons, dans son sens affaibli depuis le XVII^e siècle de tristesse douce et vague.

✓ la fidélité

La fidélité est l'une des valeurs défendues. La femme est à l'image de cet état éternel puisqu'elle est « toujours la même » : le chanteur le lui indique dans une chanson formulée à la deuxième personne du singulier²²².

Ce lieu commun est hérité des troubadours qui traitaient de l'amour courtois. Au Moyen Age, les troubadours et les trouvères, qui sont des poètes musiciens, célèbrent l'amour dans leurs mélodies. La première chanson du deuxième album d'Yves Duteil s'intitule justement *Dans les jardins des baladins*. Yves Duteil et Francis Cabrel sont ainsi couramment qualifiés de baladin, de troubadour. Ces appellatifs issus d'une critique journalistique correspondent à une image caricaturée de ces deux chanteurs. Mais il est vrai qu'ils évoquent comme eux les amours durables²²³. Pourtant, comme le remarque Lucienne Bozzetto-Ditto, « le véritable lieu commun de la chanson [contemporaine], bien plus qu'amour-toujours, c'est la séparation »²²⁴.

²²⁰ Le titre *Je m'ennuie de chez moi* est emblématique.

²²¹ La nostalgie est présente dans les chansons qui opposent la ville à la campagne et favorisent la tradition.

²²² Francis Cabrel, *Tu es toujours la même*, dans *Carte postale*, 1981.

²²³ Seules les chansons *La Cabane du pêcheur*, *Samedi soir sur la terre* (dans l'album éponyme, 1994), *La Belle Debbie*, *S'abriter de l'orage* (*Les Beaux Dégâts*, 2004), *Je te vois venir (tu pars)*, *L'ombre au tableau* (*Des roses et des orties*, 2008) évoquent des amours non durables, *Tombée des nues* (*Sans attendre...*, 2001) réfléchit à l'exacerbation du désir et *Les amours fanées* (*(fr)agiles*, 2007) à ces amours non durables.

²²⁴ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op.cit.*, p.265 :

« Amour-toujours ? Jacques Lacan ouvrait un jour son séminaire en disant de sa voix si particulière : « L'amour, l'amour... Amour-toujours... Tout juste bon pour faire des chansonnettes... » (propos rapporté par Jean-Louis Cavalier, producteur à France-Culture, qui assistait à ce séminaire) Surprise : trouver quelques exemples de cette rime ne va pas sans difficulté. L'idée de l'amour éternel est sans doute présente dans une tradition très ancienne de l'amour-souffrance depuis le Moyen-Age et le pétrarquisme, mais cet amour-toujours du locuteur se heurte à un amour-jamais en ce qui touche la réponse et la concrétisation, et la rime n'intervient guère. Dans la chanson

La quête du personnage masculin des chansons d'Yves Duteil adapte à l'intimité du foyer, l'idéal de l'amour courtois et le rituel codifié que les gens de cour exercent comme un jeu. Le chevalier devait réaliser des exploits pour se montrer digne de la dame aimée : à la violence des sentiments s'ajoutait la violence des combats ou des épreuves morales imposées par la dame. La quête elle-même devient épreuve et fait désormais souffrir le chanteur. *Le Fruit de mon verger* résout la relation amoureuse en une synecdoque. Sans sa partie –le fruit, la femme qui est la partie et non la « moitié»–, le tout –le verger, l'homme, et qui plus est, la relation amoureuse– n'existe pas. La synecdoque devient métonymie, puisque le contenant ne peut avoir qu'un contenu. Il ne s'agit donc pas de « cueill[ir] dans [s]a vie des fruits de toutes sortes », étant donné que celui-ci (celui du titre), « aucun autre [...] ne l'a dans son verger ». La souffrance ne peut se résoudre, tant que la quête ne trouve sa solution métonymique. Dans ce cas, il :

« manqu[e] toujours
 Une pierre à [l]a maison
 Une heure au fil des jours
 Un mot dans [l]a chanson
 [...]
 Une aile [au] moulin
 [...]
 Un mètre [au] chemin
 [...]
 Un siècle [...] au destin »

de l'homme, qui n'a « pas encore de fruit dans [s]on jardin »²²⁵. Chez eux, la souffrance n'est jamais définitive pour les personnages. L'amour partagé durable est entrevu et même énoncé, et de toute façon à atteindre.

Le chevalier parfait évoluait dans un univers luxueux et sensuel, devait secourir des dames isolées dans leur château, et tombait souvent plusieurs fois amoureux. La femme devient désormais la muse d'un univers que le personnage masculin doit construire. La femme n'est donc pas un objet de conquête : le chanteur dénonce cette possession dans *Leïla et les chasseurs*.

contemporaine, elle peut relever de la foi. [...] quand elle apparaît, la rime est en général affectée, voire démentie, par le contexte [...] Amour illusion, amour d'un moment. Il semble alors que le sourire ironique sur « amour-toujours » soit en fait un lieu commun de la critique, et d'une critique assez lointaine de la réalité chansonnière. Bien sûr, [...] dans la production contemporaine, Renaud, Cabrel, Duteil chantent les amours durables. Richard Desjardins écrit *Quand j'aime une fois, j'aime pour toujours*. » Cette chanson a d'ailleurs été reprise par Francis Cabrel en concert et enregistrée sur l'album live *Double Tour* de 2000.

²²⁵ Yves Duteil, *Il me manquait toujours*, dans *Tarentelle*, 1977.

Les chansons de Francis Cabrel présentent des histoires d'infidélité. Le chanteur apparaît en contrepoint pour proposer des valeurs plus humanistes. Le répertoire d'Yves Duteil compte peu d'œuvres qui mettent en scène l'infidélité. Son chanteur se trouve dans la même position que celui de Francis Cabrel et son histoire occupe, cette fois, à elle seule, la chanson.

Le procédé récurrent et spécifique de cette thématique est l'adresse du chanteur (identique au niveau de ses positions dans ce type de chansons) à la deuxième personne du singulier à ces hâbleurs, menteurs par omission dont il n'est pas dupe, ainsi qu'aux femmes attirées par l'artifice, l'intérêt financier.

Le manque de sincérité dans les rapports amoureux est dénoncé dans de nombreuses chansons de Francis Cabrel. Dans *Madeleine*, l'infidélité est suggérée par les vers suivants :

« La voix d'un homme [...]

Lui dit que ce n'était qu'un jeu ».

Le discours rapporté indirectement permet de dissocier le chanteur de ces propos. L'article indéfini suivi de l'hyperonyme permet de préciser le genre et le nombre de personnes capables d'énoncer de telles paroles. Un mot de la même famille est repris dans *Plus personne*²²⁶ : « Je croyais pouvoir jouer comme un homme ». L'outil de comparaison associe de nouveau le verbe à une attitude proprement masculine, à l'image des chansons qui traitent de ce thème. Pour l'homme, la relation avec la femme, n'est qu'une activité physique visant au plaisir, à la distraction de soi ou des autres : il s'agit d'une récréation, d'un divertissement. *Animal*²²⁷ développe exclusivement cette recherche. Une longue énumération apparaît pour souligner le manque de sincérité de cet homme anonyme. Le chanteur s'adresse à lui à la deuxième personne du singulier, ce qui n'empêche pas de rappeler le nombre indéterminé de référents.

Ce portrait d'un menteur par omission permet surtout au chanteur de s'adresser ensuite à toutes les femmes pour les mettre en garde. Il transfère donc la référence associée à la deuxième personne du singulier dans une strophe entière. Il confronte ainsi ces deux destinataires. Cette chanson, à elle seule, par son titre, est emblématique de la dénonciation du comportement de cette catégorie d'hommes. Le choix de l'analogie porte ici sur le propre de l'animal, par opposition à l'esprit, à l'être humain. Les répétitions de la dernière expression de certains vers

²²⁶ Francis Cabrel, *Plus personne*, dans *Fragile*, 1980.

²²⁷ Francis Cabrel, *Animal*, dans *Sarbacane*, 1989.

en font un être perdu dans son objectif à atteindre. L’apostrophe du chanteur est alors ponctuée par la répétition de la strophe suivante :

« Et y’a une heure où va retentir ... le signal,
un moment où tu vas t’sentir...
animal, animal, animal
animal, animal ».

D’autres chansons mettent cependant également en cause le comportement de la femme. Dans *Imagine-toi*²²⁸, la même catégorie d’hommes est présentée. A nouveau, le chanteur s’adresse à l’un d’entre eux, figure emblématique, à la deuxième personne du singulier. Des femmes sont toutefois attirées par l’artifice, la superficialité. Le chanteur signale :

« Pour s’asseoir dans ta limousine
elles se battent, j’imagine ».

Dans *Souviens-toi de nous*²²⁹, la femme a vécu une belle histoire d’amour qui était vouée à l’éternité. Mais elle a fait un autre choix de vie : elle s’« es[t] envolée » pour un « palais doré », un « palais de marbre rose », une « plage privée », des « miroirs de jade », une « Rolls noire » et toutes ces personnes à ses « pieds / [...] [qui] se battent pour [lui] plaire / [...] au travers / De [s]es verres fumés, fumés ». Le chanteur la met en garde : « Souviens-toi de nous, sinon tu vas tomber ». L’intérêt financier prime sur la simplicité et est à l’origine de la séparation.

Le personnage de la prostituée apparaît par ailleurs à plusieurs reprises dans le répertoire de Francis Cabrel. Il permet de traiter de l’existence de l’amour commerce. La chanson ne cautionne pas cet acte où un personnage consent à des rapports sexuels contre de l’argent. Dans *Comme une madone oubliée*, le personnage n’est pas jugé. La chanson dresse plutôt le portrait d’une société en souffrance : ces femmes sont sollicitées pour pallier une forme de solitude sentimentale. Dans *Monnaie blues*, la prostituée n’apparaît que dans l’une des trois strophes. Elle illustre, comme les deux personnages qui lui succèdent, davantage la place accordée à l’argent, dans la société humaine, et les moyens pour en acquérir.

Les conséquences de l’infidélité sont montrées. Dans *Le pas des ballerines*, aspirer à la fidélité, à un amour sincère et unique est-il encore possible ? Traiter de telles conséquences extrêmes reste toutefois assez rare.

²²⁸ Francis Cabrel, *Imagine-toi*, dans *Les Murs de poussière*, 1977.

²²⁹ Francis Cabrel, *Souviens-toi de nous*, dans *Les Chemins de traverse*, 1979.

Une histoire en contrepoint à la première personne est surtout narrée. Dans *Imagine-toi*, le chanteur a recours à la symbolique des saisons pour proposer des alternatives. Son expérience est opposée à celle du personnage. Dans *Souviens-toi de nous*, le titre propose le flash back d'une belle histoire d'amour simple, vraie, beaucoup plus charnelle, au contact de la nature, que la vie présente choisie par la femme.

Comme eux met en scène deux personnes sincères. Leur amour s'inscrit dans la durée :

« Elle ne voit pas le temps qui passe

[...]

A s'aimer toujours davantage ».

La simplicité de leurs choix et mode de vie est soulignée. La routine ne s'installe pas. Le chanteur extérieur ne peut que louer la vérité de cette relation à l'aide d'une image :

« Ni double fond, ni double jeu

Rien que de la lisse surface

que du collant double face ».

Le dernier vers du refrain formule un vœu : « Fasse le ciel qu'on soit comme eux, comme eux ».

Le souvenir est au cœur de la vie des personnages mis en scène dans les histoires singulières. Le titre *Souviens-toi de nous* est explicite.

Dans le dernier album de Francis Cabrel, il constitue l'enjeu principal de l'adresse du chanteur dans *L'ombre au tableau* :

« Peut-être essaies-tu quelque part

De peindre l'amour de mémoire

[...]

Si tu veux savoir où j'en suis

Les choses ont peu bougé depuis

Ce jour où tu as tourné le dos

Sauf peut-être l'ombre au tableau ».

Les chanteurs de ces chansons veulent inscrire leur histoire dans la durée et montrent les conséquences des ruptures. Ils soulignent la permanence. Dans *L'Encre de tes yeux*²³⁰, l'adresse à la destinataire est aussi pour le chanteur une manière de se prémunir de l'oubli. Dans l'album de 1980, cette thématique est déclinée dans plusieurs chansons. Dans *Plus personne*, le protagoniste fait le constat que seuls lui restent les souvenirs, pour pallier sa solitude.

²³⁰ Francis Cabrel, *L'Encre de tes yeux*, dans *Fragile*, 1980.

✓ le naturel, la simplicité

Les valeurs défendues sont la fidélité, la sincérité, le naturel, à savoir l'absence de toute affectation. Une méfiance à l'égard de la domination de l'homme sous toutes ses formes est observée. Des comportements déraisonnables, passionnés, excessifs sont condamnés.

La vérité est une valeur essentielle défendue dans leurs chansons. Sont donc dénoncés le mensonge et l'hypocrisie dans les différents contextes déjà étudiés : en amour, en politique et en société. Le manque de sincérité évoqué dans de nombreuses œuvres est développé à nouveau dans plusieurs chansons des albums de Francis Cabrel de 1994 et 1999. Le titre *Rien de nouveau*²³¹ annonce d'emblée la répétition de ce comportement. L'infidélité découverte dans la chute de *La Belle Debbie* est à nouveau liée à une mascarade qui passe par l'attitude et une parole mensongères. Le protagoniste avoue : « Je lui récitais ma leçon », « Je lui récitais du Rimbaud ». La parole est donc toujours présente et fait partie de la conquête amoureuse. Dans *Samedi soir sur la terre*, le chanteur extérieur précise, en parlant de l'un des deux protagonistes : « Il prépare ses phrases ». La jeune fille dans *Le Noceur* a bien compris que ce dernier « [...] es[t] tombé du côté des nantis, des menteurs ». Dans *Je pense encore à toi*, le chanteur utilise des images pour déplorer son manque de lucidité :

« J'aurais dû me méfier des vents qui tourbillonnent
De ces pierres qui taillent cachées sous l'eau qui dort
De ces bouts de ruisseaux qui deviennent des ports ».

La vigilance est de mise pour déjouer les apparences trompeuses, la face cachée.

L'hypocrisie du langage en politique est aussi dénoncée. *La Démagogie* annonce dès le titre cette politique qui flatte la multitude. Les conséquences de ces paroles trompeuses sont traitées dans *Aller simple pour l'enfer*. Le chanteur s'aperçoit que :

« [...] les mots nous anesthésient
Mieux que l'herbe de Colombie- de Birmanie ».

Il précise :

« On t'a vendu la clé des songes
Pour que tu piques à des mensonges ».

Le monde des affaires subit cette hypocrisie. Elle est décriée dans *Le Petit Gars*. Le protagoniste relève le contraste avec sa propre existence. Il se pose des questions :

« A quoi servent leurs belles manières »

²³¹ Francis Cabrel, *Rien de nouveau*, dans *Hors Saison*, 1999.

Si leurs mots sont empoisonnés
A quoi servent leurs têtes fières
Puisqu'ils marchent le dos courbé ».



Une réflexion est engagée sur l'image renvoyée. Les chansons qui traitent de cette thématique mettent en garde contre ces apparences trompeuses : elles nuisent à l'établissement de la vérité. Dans *Je m'étais perdu*, le chanteur entraîné malgré lui dans une manifestation, engage à toujours vérifier la source des informations transmises et la véracité de l'image. Il déplore la récupération.

Des chansons sont entièrement consacrées à cette dénonciation. *La Rumeur* en fait partie. La chanson met en scène ce processus et est évocatrice par les images et le rythme utilisés.

L'hypocrisie surtout présentée dans l'exercice du pouvoir laisse place, dans d'autres chansons, à la dénonciation de l'artifice sous toutes ses formes. La recherche d'une image parfaite, mais non naturelle, à renvoyer, constitue le premier niveau. Dans *Les pantins de naphthaline*, les apprêts sont comparés à une « couronne d'épines » et le personnage principal rappelle :

« J'allais faire semblant de prier
J'arrivais le premier à l'église
Pour ne pas que les autres médissent ».

Le chanteur plaint ces « enfants en vitrine », ces « pauvres pantins de naphthaline ». La chirurgie esthétique, sans que l'expression ne soit énoncée explicitement, est déjà le sujet de *Change de docteur*²³² en 1977. Dès le début, le chanteur apostrophe le personnage :

« Toi tu essaies comme les autres fous
D'arrêter le temps, de le briser d'un seul coup ».

Cette attitude non naturelle permet surtout la présentation de deux positions : d'un côté, les personnes qui abusent de leur pouvoir, de l'autre, celles qui se laissent attirer. Une partie de la population, à laquelle appartient le chanteur, s'inquiète encore, et prodigue des conseils.

Francis Cabrel et Yves Duteil se font défenseurs de la vérité : la chanson *Le Silence ou la Vérité* complexifie l'interrogation sur cette valeur. Les liens entre la vérité, l'honnêteté et le sacrifice, la lucidité sont abordés. Le questionnement balaie toutes les perspectives et les liens entre la vérité et le souvenir, la mémoire. La chanson s'achève en se demandant si la révélation de la vérité n'a que des bienfaits. Après plusieurs exemples historiques, où la

²³² Francis Cabrel, *Change de docteur*, dans *Les Murs de poussière*, 1977.

finalité est négative, l'illustration se resserre pour engendrer la réflexion générale suivante :

« Où se trouve la vérité

Dans l'amour ou la charité ? »

L'univers pastoral, ce lieu commun qui n'a cessé de hanter l'imagination des hommes du XVII^{ème} siècle, avec sa nostalgie de l'innocence originelle associée à la passion amoureuse qui permet à l'être de se révéler à lui-même dans son identité profonde, se retrouve dans l'isolement recherché dans les chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil, leur manichéisme, leur éloge de la durée, la fidélité, le naturel, la simplicité, le sentiment amoureux qui inspire le rêve de l'union, de la transparence mutuelle, de la vie ensemble.

Dans cet univers pastoral, les amours « innocentes » sont présentées au moyen de l'image de la cachette : lieu secret échappant aux contraintes du reste du monde, et remontant le cours de l'histoire humaine en retrouvant la solitude à deux du premier couple avant la chute. Les amants construisent toujours un monde imaginaire où les obstacles disparaîtraient, où la fuite hors de toute contrainte serait possible, avec le rêve à la fois de l'instant « béni » du premier baiser et de sa perpétuation indéfinie. Mais hors d'un univers pastoral, cet instant n'est qu'un instant, quand il arrive, et sa perpétuation n'est pas possible. Elle ne le serait pas même si tous les obstacles disparaissaient. Les chansons de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes ne retiennent que les amours parfaites qui ne seraient pas idéalisation, illusion.

Lyrique traditionnelle, amour courtois, univers pastoral : leurs lieux communs relèvent bien d'une tradition diffuse et dégagée de sources précises, d'une tradition orale, d'un savoir collectif.

2.2. le classicisme

Le goût de la sobriété, de la simplicité, de la cohérence, la recherche de l'équilibre, la maîtrise de l'expression, l'idéal harmonieux, l'ordre, le naturel du classicisme littéraire se retrouvent chez Francis Cabrel et Yves Duteil. L'idéal du style classique qui repose sur l'adéquation entre le fond et la forme, une écriture qui coule de source, la rigueur dans la composition sont perceptibles chez ces deux chanteurs.

✓ pureté et clarté du style

Comme œuvre, la chanson est formellement fondée sur les figures de récurrence. Les débuts de la gravure lui ont imposé des contraintes de durée. La chanson ne pouvait excéder trois minutes. Cette nécessité de brièveté a été conservée. Lucienne Bozzetto-Ditto précise : « Celle-ci répond aussi à un impératif d'écoute et de mémorisation faciles : la chanson est faite pour un ou des publics, et la conscience de *l'autre*, à atteindre, est présente de manière implicite dans l'acte même de création. Ces deux exigences imposent à la fois la concentration des moyens [...] et la répétition. Il n'est donc pas étonnant d'observer tant sur le plan musical que textuel la présence de constantes qui tiennent au moins en partie à cette concentration : dans les textes, par exemple, le « je » -dont l'origine est dans la poésie lyrique et courtoise- et le « tu », qui évitent toute présentation, la prééminence des substantifs et des verbes, la simplicité de l'adjectivation, le recours à une rhétorique et à un discours immédiatement accessibles »²³³.

La présentation manichéenne, la présence de lieux communs se retrouvent dans leur style classique et leur simplicité lexicale. Le langage courant est utilisé. En créant une forme d'ordre, les écrivains classiques recherchent au plus haut point le naturel.

Charles Sorel écrit en 1671 dans *De la connaissance des bons livres* : « Leur langage naturel qui paraît simple aux esprits vulgaires est plus difficile à observer que ces langages enflés dont la plupart du monde fait tant d'estime ». Cette recherche d'une forme de simplicité dans l'écriture se retrouve chez Francis Cabrel et Yves Duteil. Le vocabulaire est simple, emprunté à la vie quotidienne. L'économie verbale apparaît de plus en plus : les textes sont épurés, ils vont à l'essentiel, à l'émotion pure. Les chansons semblent des conversations. Un terme usuel sera préféré à un mot rare pour la rime : « des êtres en tous points pareils » succède à « nous vivons sous le même soleil »²³⁴. Le mot générique « points » évite la précision d'un portrait. Il annonce le terme comparatif « pareils ». Il n'est pas accompagné de compléments puisque l'adjectif indéfini « tous » apparaît. La comparaison entre le comparant et le comparé est donc énoncée en trois termes.

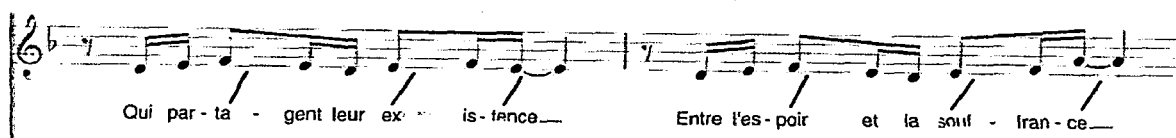
Elle rappelle l'oral qui évite les périodes. Cette économie se retrouve dans l'équilibre entre les paroles et la mélodie. Cette chanson fait correspondre le tempo et les notes : la prosodie classique y est respectée. La dernière syllabe prononcée du mot porte l'accent tonique. De plus, chaque vers correspond toujours exactement à une mesure de quatre temps :

²³³ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op. cit.*, p.260.

²³⁴ Yves Duteil, *La Tibétaine*.



235



La dernière syllabe précède le dernier appui de la mesure : une liaison (un son tenu) permet, à l'oreille, de faire vibrer le vers, de le garder en mémoire, un peu. Le tempo, les rythmes choisis (croche 2 doubles) sont réguliers. Les vers commencent par un demi-soupir permettant d'entendre le ré grave du piano.

Le phrasé prend appui sur des notes récurrentes. Seule la dernière syllabe de la strophe s'autorise une variante. Ces répétitions permettent une diction précise, un souffle mesuré mis en avant. Ces « mélodies [sont] bien adaptées aux règles de la prosodie française, aux réalités du vocabulaire » et visent « la réussite de la chanson » : « apparaître [...] avec évidence pour chaque note, pour chaque inflexion, pour chaque mot, en une alliance indissoluble du texte et de la mélodie »²³⁶.

De même, l'harmonie (même si elle tente une variation autour des accords de ré mineur et de sol mineur) cherche la répétition et la simplicité. C'est aussi le cas de l'alternance unique entre l'accord de ré et de la pour *Autour d'elle*. L'absence fréquente de refrain chez Yves Duteil renforce cette impression de conversation, où le flux de paroles semble intarissable : même si le refrain a pris une valeur itérative, puisqu'il insiste et répète une formule choisie, son origine lui attribue davantage le sens de « briser » (le préfixe « re » est un intensif et précède le verbe « frangere » qui signifie en latin « briser »).

L'épée a recours aux répétitions, aux topoï, aux procédés qui ont une fonction mnémonique. Dans ces chansons, le titre permet de créer de nouveaux épisodes et donne l'impression de pouvoir improviser comme lors d'une conversation spontanée. Ainsi le titre « *Autour d'elle* » réapparaît au cours de la chanson non suivi d'un refrain. Il entraîne une nouvelle situation. Il peut former une strophe de quatre vers ou être uniquement suivi d'une expression, selon l'inspiration. Répétée trois fois, cette expression clôture la chanson. Elle

²³⁵ Yves Duteil, *La Tibétaine* dans *Touché*, partition guitare, Clamart, Editions Hit Diffusion, 1997, p.47.

rappelle ainsi toutefois l'essence du genre. Le temps impose son cours borné et rythmé dès le début de l'émission de l'œuvre qui se doit d'être brève²³⁷. La conversation est par conséquent suspendue.

La construction des chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil passe par le retour de scénarios connus. Le recours à l'« idée habillée », « ce procédé qui consiste à illustrer un propos théorique latent [...] par la mise en scène de personnages concrets et vivants »²³⁸ met en présence de récits d'événements. Il existe chez ces deux chanteurs « une façon de fractionner toujours, des situations, des paysages, des caractères »²³⁹. Leur signature identitaire passe par l'exposé de faits successifs souvent au présent de narration. Le tableau de mœurs, avec les pratiques sociales et habitudes de vie d'un peuple, concerne chez eux autant l'observation la plus proche que la civilisation la plus éloignée. Le fait divers peut également apparaître. L'idée s'inscrit dans un cadre spatio-temporel déterminé. Les analepses et les prolepses (termes, introduits par Gérard Genette, dans *Figures III*²⁴⁰, pour désigner l'insertion, dans un récit, d'un moment antérieur ou postérieur, à celui qui fait l'objet du propos) ne perturbent pas l'ordre de succession des actions mais éclairent la narration et la description. L'analepse est plus souvent interne qu'externe, parce que son champ temporel est compris dans le récit premier et permet ainsi de mettre en perspective les différents moments du récit. La prolepse, bien qu'elle fasse un saut dans le futur, et anticipe sur la conclusion, n'occasionne pas, dans leurs chansons, une impression de destin inéluctable, de fatalité, de futur inexorable : elle permet aussi davantage, à nouveau, de mettre en perspective différents moments du récit. La situation est ainsi explorée sous tous ses aspects.

L'époque reste inscrite dans une situation générique et les chroniques se font alors suggestives. Elles laissent place à la réflexion et deviennent ainsi atemporelles. Elles cherchent à transmettre un savoir collectif, selon la tradition orale. Bien qu'adapté à une atmosphère ou à une circonstance particulières, le lieu commun ne devient donc pas un lieu particulier.

²³⁶ France Vernillat et Jacques Charpentreau, *op.cit.*, chap.9 « L'esprit de la chanson française », p.125.

²³⁷ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence, op.cit.*, « Préambule », p.8.

²³⁸ Stéphane Hirschi, *op.cit.*, « Questions de méthode », « III. Précisions et précautions », « Les Bourgeois », pp.75-76.

²³⁹ Propos de Francis Cabrel recueillis par Fred Hidalgo dans *Chorus*, n°14, août 1995.

²⁴⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Les chansons se développent selon un déroulement temporel précis. Aucun élément nécessaire à la représentation n'est omis, et une réflexion est engagée. Le retour d'une même strophe qui devient refrain contribue aux répétitions. Mais chez eux, un refrain vient rarement interrompre ce mouvement. S'il apparaît quelquefois, la substitution d'une expression, voire d'un mot, rappelle le cheminement. Afin d'indiquer les étapes de cette évolution, les strophes se succèdent souvent sur la même ligne mélodique : le premier mot, voire le premier vers rappelle les données initiales de l'observation. La mélodie s'articule et soutient le récit. Que ce soit la chronique de plusieurs générations, d'une vie, ou d'un très bref événement, différents procédés permettent de mettre en place, sans influencer la durée de la chanson, la totalité de la situation qui illustre l'idée. Cette clarté toute classique de l'exposition est l'une des caractéristiques de leurs œuvres.

La narration peut alors observer des scénarios connus. Elle se présente comme une mise en scène. Par exemple, le retour de la même ligne mélodique découpe les dix strophes en cinq actes. L'acte d'exposition présente la situation et l'actualise avec des noms propres : «Clémentine et Léon Barentin ». Il s'agit de leur mariage et le cadre est défini : la cérémonie a lieu « le jour de la Saint-Valentin ». Leur profession est précisée : ils « vendaient des pendules à Pantin ». Le deuxième acte dépeint cette activité. Le troisième acte révèle que « Clémentine eut deux fils de Léon ». Une péripétie vient alors modifier la situation et provoque la crise :

« la guerre est venue tout défaire

Clémentine a pleuré pour ses fils et leur père ».

Toutefois, le quatrième acte, proche du dénouement, annonce que « Léon apparut dans la porte un beau soir ». La fin de l'intrigue présente alors un dénouement heureux :

« Clémentine et Léon Barentin

Pour le jour de la Saint-Valentin

Ont rouvert la boutique [...]

[et] On entendit les bruits des baisers ».

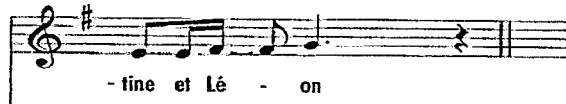
La chanson s'arrête avec le retour à la situation initiale, avec un nouveau départ : la boutique « rebaptisée », et « Les amis, les voisins / La fanfare, et même tout l'orphéon », « invité[s] pour l'inauguration ».

La progression dramatique a ainsi pris appui sur la reprise de la même ligne mélodique pour chaque acte. Seul le dénouement heureux ajoute quatre mesures supplémentaires à deux temps. Elles complètent, à la suite d'une mesure de quatre temps novatrice, le cinquième acte aligné sur la même mélodie pour les huit premiers des onze vers. L'orchestration est proche de la fanfare : des instruments de cuivre interviennent²⁴¹.

²⁴¹ Yves Duteil, *Clémentine et Léon*.



242



L'observation de ce schéma narratif fait entrer l'auditeur dans une progression connue. La narration de cette histoire personnelle prend ainsi des apparences de conte et en perd sa singularité.

Certaines chansons, afin de faire naître une fiction, imitent la récitation d'un conte. L'explication se veut proche des narrations d'aventures imaginaires. *Le Bûcheron* raconte :

« L'incroyable voyage à travers les années
D'une graine emportée par un vent dérisoire
Pour devenir guitare au fond d'un atelier ».

Le schéma quinaire mis en place par les formalistes russes et les structuralistes est observé. Le chanteur rappelle la situation initiale : « Il a fallu qu'un jour un bûcheron se lève ». La situation de déséquilibre apparaît : il a fallu qu'il « Abatte un beau cyprès pour vendre à la scierie ». La dynamique énumère une série d'actions, à savoir qu'il a fallu :

« Qu'un amateur de bois pour faire sécher la sève
Attende patiemment la moitié de sa vie
Il a fallu qu'un jour un bateau le transporte ».

La situation d'équilibre apparaît alors : « un vieil artisan le préfère au sapin ». La situation finale énonce que le chanteur :

« [s']arrête enfin sur le seuil de sa porte
Et [...]avec un sourire [cet artisan] [lui] a serré la main
Voilà comment ce soir, [il] joue sur [s]a guitare ».

Cette dernière scène apparaît ainsi lors des tours de chant, où l'interprète est accompagné de sa guitare. La chanson est ici auto-référentielle :

« il fallait l'amour de toute une existence
Pour qu'un arbre qui meurt devienne une chanson ».

Cette épiphore est répétée trois fois. La chanson évoque cette alchimie végétale.

Dans *Les Chemins de la liberté*, après la présentation du cadre spatio-temporel, la situation apparaît depuis l'exposition, jusqu'au dénouement :

²⁴² Michel Leclerc, *Yves Duteil, 30 ans de chansons*, transcriptions, Paris, Editions Henry Lemoine, 2002, p.96.

« Il nous a montré le chemin
 Qui montait jusqu'à sa maison
 Dans le brouillard, dans le crachin
 [...] on est rentré chez lui
 [...]

Le couvert était déjà mis
 [...]

Le lendemain [...]

[...] plein soleil

On a marché dans les collines
 Et couru dans la boue des champs
 [...]

Puis on a repris nos bagages ».

L'incarnation de l'idée est d'autant plus atemporelle que la situation est souvent énoncée au présent de narration. Dans *La Corrida*, est exposé progressivement le déroulement de cette tauromachie. Le point de vue de l'animal est adopté. La chanson s'achève alors avec la mort du taureau. Les points de suspension illustrent son silence définitif. L'adresse directe du taureau au présent fait assister l'auditeur à cette mort. L'orchestration renforce cette issue tragique. Les cordes annonçaient un registre pathétique, les percussions apparaissaient lors de l'affrontement, le tambour accompagne la guitare et martèle sourdement la lente agonie de l'animal. Le chant final en espagnol résonne comme une oraison funèbre, avec le changement de focale. Le sujet abordé est incarné à chaque interprétation, en raison de l'angle original sous lequel il est traité, du présent de narration. Il reste d'actualité et la chanson amène l'auditeur à prendre position.

La domination de l'homme se retrouve dans *L'arbre va tomber*. Le présent d'énonciation, cette fois, nous met en présence de la destruction de celui-ci. La conversation tente de comprendre les raisons. Elle permet d'exposer la situation sous tous ses aspects et de présenter ainsi deux opinions. Le chanteur appartient aux « gens qui s'y abritaient », en raison de la première personne, alors que la destruction est due à « l'homme » : le terme est répété quatre fois et indique une distanciation envers l'espèce humaine, déjà annoncée avec l'expression « le monsieur » qui n'est pas ici un titre donné par civilité.

L'interprétation accentue les deux visions. D'un côté, elle est indifférente lorsque la nature est dénigrée parce que le chanteur tente d'appréhender la vision de ce « monsieur » : la batterie scande cette destruction banale. D'un autre côté, pour évoquer la nostalgie des expériences

festives passées, à l'interprétation, se joint l'accordéon. Les diverses composantes concourent à cet effet, puisqu'elles respectent en effet une présentation dialectique. La synthèse est laissée à l'auditeur, qui est d'ailleurs appelé à prendre position, puisqu'il est introduit « in medias res », au cœur de la situation. L'auditeur participe à cette conversation qui accompagne la chute de l'arbre : une conversation où les explications deviennent des argumentations de deux opinions opposées.

La chanson devient atemporelle par cette composition rigoureuse mais simple. La présentation dialectique donne presque au présent d'énonciation une valeur de vérité générale. La chronique laisse place à l'affrontement de deux idées, à la prise de position dans une œuvre marquée par la manichéisme thématique de la ville et de la campagne.

✓ le naturel, le vraisemblable

L'interprétation d'Yves Duteil porte sur la diction, d'autant que l'arrangement apparaît, lui aussi, très épuré. Il s'appuie essentiellement sur la guitare et un quatuor de cordes, depuis *L'Écritoire* en 1974, à l'instar de Georges Brassens, chez qui l'esthétique est soignée, l'orchestration, simple et composée pour la guitare et la contrebasse, pour mettre en avant la mélodie. Certaines dissonances et une audace rythmique sont perceptibles dans *Touché* (notamment avec la présence des hautbois pour *Venise*), mais la tournée qui suit correspond à nouveau à un spectacle piano-guitare. Il décide de présenter son récital, en acoustique, dans une formule dépouillée qui privilégie l'authenticité. Il prépare sa rentrée à Bobino avec son pianiste, Michel Précastelli et doit reconsidérer les couleurs de son succès sans en affecter l'essentiel : la qualité de l'écriture des textes et celle de la musique, servis par la sincérité et la pureté de l'interprétation. La voix retrouve la version originale des chansons, leur version d'écriture. Les mêmes chansons sont déshabillées de leur orchestration. Sans un arrangement réalisé à une époque déterminée, les chansons deviennent intemporelles. Ce live constitue une nouvelle étape dans l'œuvre. Il annonce le retour à l'intimisme de l'album *Sans attendre...* La compilation *Par cœur*, suite à cette tournée, fait apparaître *La Tibétaine* et *Dreyfus*, en version acoustique. Son dernier album a recours à nouveau à plus d'instruments pour les chansons enregistrées. Mais la tournée actuelle ne fait intervenir que deux musiciens : Angelo Zurzolo au piano et au mélodica, Gilles Bioteau à la basse et à la contrebasse.

De même, malgré un phrasé et un rythme différent, Francis Cabrel s'éloigne de l'orchestration de Guy Matteoni et Roger Loubet, notamment pour *Petite Marie* et *Les Murs de poussière*. En effet, elles réapparaissent en 1984 sans ces « avalanches de violonnades » et ces « effets

téléphonés »²⁴³ dans *Cabrel public*. A une époque où, après le rock, « la musique pop », dans les années 70, a manié [...] subtilement les timbres, les sonorités, les trucages, dans la recherche d'un syncrétisme musical restant pourtant assez pauvre »²⁴⁴, Francis Cabrel, quant à lui, indique : « J'ai détesté faire ce disque. En l'enregistrant, je savais que c'était déjà vieux. Périmé avant d'être terminé. [...] Je savais que la musique, ça n'était pas ça »²⁴⁵. Ainsi dépouillées, les orchestrations prennent également une force nouvelle : elles permettent de mettre en avant une interprétation nuancée jusque dans les registres aigus.

Pratiquement seuls sur scène avec leur guitare lors de leur tour de chant, même les versions studios de ces deux chanteurs correspondent très souvent à des prises de son directes : peu d'instruments les accompagnent. Dès que Francis Cabrel « obt[int] d'enregistrer ses nouvelles chansons avec des musiciens moins marqués par les variétés [,] les séances ne prendront que huit jours, mixage compris, avec un minimum d'instruments, et beaucoup de prises en direct, où tout le monde joue ensemble, comme s'il s'agissait d'un disque en public »²⁴⁶. De même, Yves Duteil précise à Pierre Fageolle²⁴⁷ qu'a été enregistrée une prise « live » piano-voix de *N'aie plus peur* comme pour la plupart des autres chansons de *Touché*, en 1997.

La singularité de chaque interprétation est renforcée par le peu de musiciens qui les accompagnent. Deux mois après son premier Olympia en novembre 1980, Francis Cabrel interprète « seul avec sa guitare acoustique », « dans les cabarets du vieux Montréal et de Québec », « sans musiciens, sans éclairage ni assistance technique », « les textes et les mélodies de ses chansons »²⁴⁸. De nouveau, deux mois après l'Olympia à la fin février 1982, « avec sa guitare », « accompagné toutefois de Jean-Pierre Bucolo », « une tournée à travers le Pacifique », passe par Lifou –la plus grande des îles Loyauté, rattachées à la Nouvelle-

²⁴³ Marc Robine, « Le Plessis- Robinson : j'ai supposé qu'on s'habituait », dans *Francis Cabrel*, Paris, Editions Seghers, 1987, p.30.

²⁴⁴ France Vernillat et Jacques Charpentreau, *op. cit.*, chap. VII « La chanson et les moyens de masse. Les nouvelles idoles », p.103.

²⁴⁵ Marc Robine, *ibid.*, p.39.

²⁴⁶ Marc Robine, *op. cit.*, « La Défense : on voyait s'agiter la cité », p.39.

²⁴⁷ Propos du 21 avril 1997, *Platine*.

²⁴⁸ Marc Robine, *op.cit.*, « Québec : j'ai vécu à la cour des mendiants et des rois », pp.64-66.

Calédonie. Le « concert [...] aura lieu sur [un] terrain », le « tour de chant », « sur la remorque d'un camion »²⁴⁹.

Un son authentique est recherché. Sur la chanson *La Corrida*, apparaît une guitare épiphone archtop acoustique des années 1930, guitare bombée avec des ouïes, qui a de la résonance. Le son originel est rendu par les guitares à caisse. Le son change justement à partir de *Samedi soir sur la terre* : moins de synthétiseurs apparaissent. En cette période dominée par le rap, la techno, la dance, son album se révèle acoustique. Ses chansons nous livrent des sons purs. L'album *Hors Saison* accentue cette recherche : les arrangements sont sobres. Sa quête de simplicité, de l'émotion pure passe par le blues, cette complainte du folklore noir américain, musique des opprimés. Le soin apporté au son passe par l'utilisation de guitares différentes : une américaine des années 1930 intervient sur la chanson *Hell Nep Avenue*.

✓ des recettes éprouvées

Par-delà cette simplicité épurée, d'autres échos du monde peuvent passer par les choix musicaux.

Parmi les œuvres de la génération des années 1950 qui ont renouvelé la chanson française, les chansons de Georges Brassens et de Félix Leclerc s'inscrivent dans la tradition orale et annoncent des similitudes avec celles de Francis Cabrel et d'Yves Duteil. Ils s'accompagnent tous deux à la guitare sèche. Leur diction est précise : ils respectent la prosodie classique qui accentue les syllabes fortes.

Au-delà de la chanson contemporaine, Francis Cabrel et Yves Duteil sont préoccupés par cette transmission collective.

Le blues et les ballades folk tirées de la musique américaine sont l'un des moyens les plus naturels d'exprimer la tendresse, la nostalgie, la mélancolie, le désespoir. Dans le blues, les descendants d'esclaves africains ont mis en musique leur souffrance avec authenticité. Le country-blues domine dans l'album *Hors Saison*. Lokua Kanza, chanteur africain, intervient.

Ces chanteurs américains sont aussi influencés par les tendances de la musique pop' : ils ont recours à des instruments à cuivre, à la batterie, au violoncelle, à la flûte, à la guitare et

²⁴⁹ *Idem*, « Lifou : juste en face de la mer sur des blocs de granit », p.79.-

à la basse électrique. Mais ils s'accompagnent souvent à la guitare seule. En 1964, pour l'ensemble de l'album *Another side of Bob Dylan*²⁵⁰, la guitare acoustique et l'harmonica demeurent la dominante musicale. Francis Cabrel, lors de la tournée acoustique *Hors Saison* en 2000, après quatorze chansons accompagnées de quelques instruments, interprète, seul avec sa guitare et son harmonica, *Répondez-moi*. Cette chanson condamne justement la modernité et évoque la nostalgie du monde rural. L'orchestration n'est pas surchargée. La diction paraît limpide, comme dans la conversation. Elle est mise en avant. Sans les arrangements précis d'une époque, les chansons retrouvent une actualité nouvelle selon le contexte de leur interprétation et deviennent transposables.

Francis Cabrel intitule explicitement l'un de ses titres *Monnaie blues*. Cette chanson traite d'un fait sordide mais comique, et s'appuie sur un rock sudiste. Le blues s'étend du country blues –blues rural– au rock and roll, et est prépondérante dans le rhythm and blues et le boogie-woogie. Cette complainte du folklore américain se caractérise par une description souvent mélancolique d'un climat expressif, ressenti par les communautés noires américaines. Elle est récurrente chez Phil Ochs, mais l'est déjà chez Woody Guthrie²⁵¹.

La liberté individuelle ou collective bafouée, la guerre, le racisme traités par Phil Ochs, le peuple oublié, encore opprimé après sa mort, présenté par Woody Guthrie, dans des couplets aménageant une tension dramatique, se rattachent à la ballade traditionnelle d'ascendance britannique. Le chanteur de blues expose les situations tout en restant en dehors. C'est pourquoi, le chanteur, n'étant qu'un observateur, emploie la troisième personne. S'exprimant

²⁵⁰ Bob Dylan, *Another side of Bob Dylan*, 1964.

²⁵¹ Depuis Woody Guthrie, à la veille de la seconde guerre mondiale, jusqu'à Léonard Cohen, intervenant déjà avant les années 1970, l'œuvre de Bob Dylan, ainsi que celle des chanteurs Tom Paxton, Phil Ochs, Joan Baez, Jimi Hendrix font apparaître l'Amérique de la souffrance et de l'injustice.

Au cours des années 1930, en cette période d'extrême misère pour les fermiers et les métayers, due aux orages de poussière qui anéantissent les récoltes et entraînent l'exode désespéré vers la Californie, Woody Guthrie, dans sa chanson *I'm blowing down this old dusty road* (dans *Dust-Bowl Ballades / Ballades du bol de poussière*, version 1940 (R.C.A) disponible en France, réenregistrée en 1950 aux studios Folkways de New-York, disponible aux Etats-Unis), refuse que l'homme, pauvre mais digne, soit traité comme une bête. Ce refus est évoqué directement par l'exilé, à la première personne –« Je m'en vais sur cette vieille route poussiéreuse / Vos chaussures à deux dollars me font mal aux pieds / Et je ne vais pas me laisser traiter de cette façon »– : le contexte est imagé par « cette vieille route poussiéreuse ». La condamnation directe de la personne concernée chez Woody Guthrie laisse place à la réflexion de l'observateur et du récepteur dans les chansons de Francis Cabrel : l'émotion est suscitée par l'observation d'un chanteur en retrait ou d'un personnage qui s'exprime à la première personne mais qui ne condamne pas, s'interrogeant davantage.

au nom des opprimés, la première personne est souvent utilisée pour évoquer cette voix de l'intérieur²⁵².

La ballade anglaise avec son « réalisme photographique », son « souci du détail », « devenus aussi des constantes essentielles de la chanson folklorique américaine » ainsi que de « celles composées [...] par des auteurs [...], comme Bob Dylan ou Phil Ochs »²⁵³, constitue des chansons sociales concernant une collectivité humaine. Ces chansons-miroirs s'apparentent à une chronique, où le récit d'événements correspond à une exploration, à une analyse du chanteur en retrait, entraînant à son tour, grâce à la suggestion, l'interrogation et la réflexion du récepteur. L'album de 1985 de Francis Cabrel évoque le racisme ordinaire²⁵⁴, Soweto, cette banlieue de Johannesburg en Afrique du Sud, peuplée de plus d'un million de Noirs, où de graves émeutes se sont produites en 1976²⁵⁵, la dissidence en URSS²⁵⁶, le parcage des indiens dans les réserves²⁵⁷, et s'intitule justement *Photos de voyages*. La chanson ainsi titrée énonce le dénuement du Tiers-Monde.

²⁵² Trois ballades (*I am a dust-bowl refugee*, *Dust pneumonia blues*, *I ain't got no home in this world anymore*) de Woody Guthrie ont recours par exemple à la première personne : la souffrance individuelle du réfugié est ainsi accentuée. Ces trois ballades appartiennent à l'album *Dust-Bowl Ballades* (1940).

When morning breaks (dans *Rambling boy*, premier album paru chez Elektra en 1964, après la révélation de Tom Paxton au Festival de Newport) est moins une chanson sur la guerre que les réflexions inquiètes, d'un jeune soldat qui doit partir au front.

Le recours au regard de l'enfant est fréquent comme dans *A hard rain's a-gonna fall* de Bob Dylan (dans *The Freewheelin' Bob Dylan* (*En roue libre*), second album paru aux Etats-Unis en mai 1963) –dont la mélodie est empruntée à la ballade anglaise *Lord Randall*– : un petit garçon revient d'observer le monde et expose ainsi les visions apocalyptiques d'un monde cruel et prêt à exploser. La chanson date de la fin de l'année 1962, au moment où l'affaire de la « Baie des Cochons » avait inspiré la crainte d'un conflit atomique à l'opinion internationale.

What have they done to the rain ? de Malvina Reynolds (interprétée par Joan Baez, apparaissant dans *In concert* -deux volumes-, albums enregistrés en public) rappelle, quant à elle, à travers la vision, à nouveau, d'un petit garçon, marchant sous la pluie, le danger des retombées radioactives.

Yves Duteil, mais aussi Francis Cabrel, font aussi souvent intervenir des personnages enfants, et rapporte leurs visions.

²⁵³ Jacques Vassal, *op.cit.*, chap.3 « La tradition blanche », « La ballade », p.57.

²⁵⁴ Francis Cabrel, *Les Gitans*, dans *Photos de voyages*, 1985.

²⁵⁵ Francis Cabrel, *Tourner les hélicos*, (*ibid.*).

²⁵⁶ Francis Cabrel, *Lisa*.

²⁵⁷ Francis Cabrel, *Le Lac Huron*.

Chanteurs préoccupés, s'inscrivant dans une tradition diffuse et dégagée de sources précises, le style classique de Francis Cabrel et Yves Duteil vise la transmission.

II

UN UNIVERS PERSONNEL

1. LA CRÉATION

1.1. les reprises et adaptations

Cumulant les trois rôles, l'auteur-compositeur-interprète est le maître du fond autant que de la forme. La production de chacun est personnalisée. Rares chez eux sont les reprises, de même que les adaptations.

✓ les reprises

Interpréter une chanson d'un autre artiste leur arrive, rarement, en duo. Une reprise en solo est très occasionnelle. Seules *Les Passantes* et *Quand j'aime une fois* sont chantées au cours d'une tournée de Francis Cabrel et sont présentes sur l'album live correspondant²⁵⁸. Il reprend aussi *Colchiques dans les prés* de F. Cockempot, dans *Les Murs de poussière*. Ce titre n'apparaît qu'entre parenthèses, et succède à l'intitulé *Automne*. En dernière position de l'album, cette œuvre apporte une alternative à la première chanson *Ma Ville* qui rejette l'anonymat urbain et sa trépidation. Les reprises n'apparaissent qu'exceptionnellement sur les disques d'Yves Duteil, même si une intervient au moins dans chacun de ses tours de chant²⁵⁹.

²⁵⁸ Francis Cabrel, *Les Passantes* (Antoine Pol / Georges Brassens, chanson enregistrée tout d'abord sur l'album *Chantons Brassens*, en 1992, où quatorze artistes se sont réunis autour de leur passion pour cet auteur-compositeur-interprète), *Quand j'aime une fois* (texte de Richard Desjardins, chanson aussi enregistrée pour l'association « Urgence », destinée à collecter des fonds pour la lutte contre le sida, chanson popularisée par Francis Cabrel en 1992), dans *Double Tour*, 2000. Le répertoire de Richard Desjardins est teinté du lyrisme de sa province d'Abitibi. Sa musique marie le rock et le piano classique, sur des rythmes syncopés. Il a sorti son premier album en solo, *Les derniers Humains*, en 1988. *Quand j'aime une fois, j'aime pour toujours* est parue au Québec en 1990 sur son deuxième album, *Tu m'aimes-tu*. Francis Cabrel fait le commentaire suivant : « des dix dernières années, c'est sa poésie qui m'a le plus remué. On m'en avait parlé au Québec comme d'un personnage mystérieux, qui ne voulait rien enregistrer, qui sortait seulement de loin en loin de sa tanière pour aller faire un spectacle, qui ne voulait recevoir personne et restait chez lui, et déjà je trouvais ça très sympathique comme démarche... Mais, lorsque j'ai entendu son album, *Tu m'aimes-tu*, je suis tombé à la renverse, vraiment » (*Chorus*, n°9, automne 1994).

Il a, par ailleurs, repris, sur l'album *Balavoine hommages...* (CDS Barclay / Universal M2FB 210 D), *Petite Angèle*, en 2000, lui qui lui consacre et dédie une chanson dans son album de 1989.

²⁵⁹ L'enregistrement de la tournée actuelle *Yves Duteil, Au Théâtre Déjazet, (fr)agiles*, fait apparaître en suppléments : *Ma Révérence* de Véronique Sanson, au piano par Yves Duteil.

Après *Lili* de Pierre Perret, la tournée pour l'album *Sans attendre...* intègre *L'Orage* de Georges Brassens²⁶⁰. Apparaît aussi, sans adaptation, la chanson *Here Comes The Sun* des Beatles. Sont chantées également *Le Bal des Laze* de Michel Polnareff et *Karin Redinger* de Laurent Voulzy. Toutefois, sur les albums live, seul est enregistré *Mistral gagnant* de Renaud²⁶¹. Les albums live, de même que les compilations, sont davantage l'occasion d'enregistrer ses propres chansons non parues sur les disques précédents, et qui n'apparaîtront plus. La tournée actuelle ne présente d'ailleurs aucune reprise²⁶².

Les reprises d'œuvres de chanteurs français ou d'influences étrangères de la même génération ou de la génération précédente, où le chanteur n'est qu'interprète, sont très ponctuelles. Elles peuvent être justifiées aussi par des manifestations précises.

✓ les adaptations

Parmi les cent trente-cinq chansons de Francis Cabrel, cent vingt ont été écrites et composées par l'auteur lui-même²⁶³. Parmi ses cent cinquante-deux chansons, Yves Duteil est l'auteur et compositeur de cent trente-sept²⁶⁴.

²⁶⁰ Lucienne Bozzetto-Ditto remarque que « la reprise d'une chanson connue par un interprète différent du « créa-teur » joue sur la référence « patrimoniale » saisie par le public et sur son renouvellement. Parfois aussi sur une filiation et donc sur une évolution : c'est le cas, par exemple, avec les réinterprétations des chansons » (« Chanson, lieu commun », *op.cit.*, pp.273-274). Les adaptations de Francis Cabrel qui paraissent régulièrement dans ses albums s'inscrivent aussi dans cette filiation.

²⁶¹ Yves Duteil, *Mistral gagnant* (Renaud, *Mistral gagnant*, 1985), dans *Yves Duteil au Zénith*, 1991.

²⁶² Commencée au théâtre Déjazet en octobre 2009, passée par La Cigale en février 2010, le spectacle a été enregistré et est paru en DVD en 2009. C'est le premier DVD de l'artiste.

²⁶³ Hormis les reprises et les adaptations, les paroles et les mélodies des chansons suivantes font intervenir d'autres créateurs : *Imagine-toi* (Francis Cabrel / François Porterie) ; *Une star à sa façon* (F. Cabrel / Salvati- F. Cabrel) ; *Tu es toujours la même* (F. Cabrel / G. Augier de Moussac) dans *Carte postale*, 1981, et *Je m'ennuie de chez moi* (Francis Cabrel / Jean-Pierre Bucolo) ; *C'est écrit* (M. Françoise / F. Cabrel- R. Secco), *Petite Sirène* (F. Cabrel / J.P. Bucolo), dans *Sarbacane*, 1989, et *Je sais que tu dances* (F. Cabrel / F. Cabrel- J.P. Bucolo); *La Cabane du pêcheur* (F. Cabrel / J.P. Bucolo- F. Cabrel). Les trois derniers sont entièrement écrits et composés par Francis Cabrel, hormis les adaptations présentes.

²⁶⁴ Hormis les reprises et les adaptations, les paroles et les mélodies des chansons suivantes font intervenir d'autres créateurs : *Elle est brune* (Kernoa / Yves Duteil); *Comme dans les dessins de Folon* (Philippe Delerm); *Ecris ta vie sur moi* (Y. Duteil / J.P. Goussaud), dans *Entre elles et moi...*, 1994 ; *Dans l'eau de ses silences* (Y. Duteil / J.P. Marcellesi), dans *Touché*, 1997. Dans son dernier album, Jean-Pierre Marcellesi a composé la musique de quatre chansons : pour *Ma Terre Humaine*, il a été aidé par Charles Marcellesi et Yves Duteil est aussi intervenu. C'est justement sur l'une des musiques de ce corse qu'Yves Duteil a écrit le texte *Tu m'envoles*,

Parallèlement, ils n'écrivent et ne composent pour d'autres que très rarement. Yves Duteil a écrit une chanson pour Rose Laurens. Sur le même album *Ecris ta vie sur moi*, en 1986, Francis Cabrel lui écrit *Quand tu pars*. Ce dernier intervient dans les chœurs de deux chansons de l'album de 1990²⁶⁵ de cette chanteuse. Ils s'y soumettent un peu plus et le font avec discrétion, par amitié aussi²⁶⁶. En revanche, ils aident d'autres chanteurs. Lors de sa mission de conseiller aux affaires culturelles et sportives, Francis Cabrel a aménagé un réseau de petites salles de spectacle pour permettre aux jeunes artistes de se produire. A partir de 1994, il crée les Rencontres d'Astaffort. Deux fois par an, fin mars et début septembre, dans l'ancienne école du village, se réunissent durant une semaine sept jeunes auteurs, sept compositeurs, quatre interprètes, encadrés par des professionnels de la chanson²⁶⁷. Le but de ces rencontres est de rompre l'isolement des artistes débutants et de les aider à consolider leur travail. Chaque session se termine par un concert, où les jeunes artistes présentent leur travail, en première partie d'un chanteur de renom. En 2002, un écho médiatique plus grand est donné : le concert est donné au Casino de Paris, en première partie d'un concert de Francis Cabrel. Après avoir monté son label discographique Chandelle Productions (Cargo) avec Charles Talar, son confident et ami, ils produisent ensemble des personnalités artistiques qui se démarquent par leur univers²⁶⁸. Malgré son large répertoire, Francis Cabrel laisse la place à chaque tournée à une première partie, principalement à des artistes produits sur son label, ou

chanson dédiée à ce département, ce « pays ». Art Mengo intervient sur deux compositions : pour l'une d'entre elles, il ne fait qu'accompagner Yves Duteil. De même une autre musique a été composée à quatre mains : celles du chanteur et de Véronique Sanson. Yves Duteil a d'ailleurs dédié le texte à la chanteuse. Les chansons plus intimes de cet album sont massivement écrites et composées par le chanteur : deux sont dédiées à sa femme et une autre à sa fille.

²⁶⁵ Rose Laurens, *J'te prêterai jamais*, 1990.

²⁶⁶ Francis Cabrel, sollicité, a écrit *La promesse cassée* (Zachary Richard, Francis Cabrel, Les Editions du Marais Bouleur/Productions Chandelle) : les royautés d'artiste de cette chanson sont dédiées au soutien des musiciens de la Nouvelle-Orléans sinistrés par l'ouragan de 2005 en collaboration avec la Fondation S.O.S Musiciens.

²⁶⁷ Francis Cabrel précise : « L'idée de créer ces rencontres m'est venue du fait que je reçois beaucoup de courrier de gens isolés, désespérés de ne pas trouver d'interlocuteurs dans ce métier, mais aussi beaucoup de chansons sur cassettes, dont certaines sont bien chantées ou bien composées, mais pèchent par exemple par quelques faiblesses de textes, alors qu'à deux cents ou trois cents kilomètres de là il y a sûrement un bon auteur qui, lui, est en mal de musiques originales et qui va m'écrire aussi pour me demander de l'aide. Nous avons donc décidé de les aider à se rencontrer en nous équipant de structures pour les accueillir de la manière la plus conviviale possible, et surtout... pas trop administrative. Tout cela part d'un élan affectif ». *Journal de la SACEM / SDRM*, n°144, propos recueillis par Pierre Achard, janvier 1995.

²⁶⁸ Information reprise dans *Francis Cabrel* de Carine Bernardi, *op. cit.*, p.49.

étant passés par les Voix su Sud, ses Rencontres d'Astaffort. Avant le récital actuel, Yves Duteil a fait intervenir Julie Miller, non en première partie, mais au cours de son tour de chant, pour qu'elle interprète son propre répertoire, avant qu'ils chantent en duo. En 1996, il a accepté une « mission chanson », auprès de Philippe Douste-Blazy, alors ministre de la culture²⁶⁹.

Les adaptations, où le chanteur n'est plus exclusivement auteur et compositeur, sont peu fréquentes, même si elles s'inscrivent dans leur univers. Sept adaptations ponctuent ainsi l'œuvre de Francis Cabrel. Elles concernent justement des chansons de folksingers américains. *La Fabrique*²⁷⁰, *Rosie*²⁷¹, *Depuis toujours*²⁷², *S'abriter de l'orage*²⁷³, *Né dans le*

²⁶⁹ Il a reçu pour mandat d'établir une liste d'actions et de réformes prioritaires en vue de soutenir la chanson d'expression française. Yves Duteil précise : « Je savais que, dans cette affaire, il y avait des coups à prendre et pas grand chose à attendre personnellement. Mais je l'ai fait dans le même esprit citoyen qui m'anime par ailleurs. En réclamant, et en obtenant, les coudées franches. Mon objectif était de rassembler la profession autour de ses intérêts communs. Je crois avoir été bien accueilli par elle. Je souhaitais que la chanson, comme le cinéma, soit prise en compte comme un art à part entière. Ma mission, qui a duré un an et demi, a donné des fruits mûrs et des fruits un peu moins mûrs. Certaines avancées ont été obtenues, comme la baisse de la TVA sur les petites salles de spectacles, l'obligation pour les fournisseurs de discuter en concurrence avec tous les disquaires et pas seulement la grande distribution, la création et le développement des « Résidences-chanson » sur des scènes nationales, la création d'un hall de la chanson qui devrait bientôt être construit à la Villette... » Propos parus dans la Biographie d'Yves Duteil publiée par *Chorus*, au cours d'un long entretien avec Jean Théfaine, n°39, 2002. Yves Duteil avait également confié à François Blain : « Après avoir solidifié les structures du métier, dans un deuxième temps, je passerai au chapitre enseignement. Il faut élargir les classes de découvertes tournées vers la chanson. On fait des classes vertes, de neige, de découverte. On peut très bien faire des classes chanson avec la participation d'un artiste ou d'un studio qui en fin de course enregistrerait une chanson que les élèves auraient écrites pendant leur semaine de chanson. Apprendre ce que c'est que ce métier sous le jour qui intéresserait les élèves ou avoir des pistes de travail autour de la chanson et de la création exactement comme on fait une classe de découverte nature. [...] La chanson d'expression française, c'est quand même un des acteurs principaux de la langue. [...] Je veux rester Yves Duteil, l'artiste. Je sais que tout ce que je fais en annexe de la partie artistique, n'est justifiée que par le fait que je suis un artiste. Je sais que le poids que je peux représenter est d'abord un poids de notoriété. Si je me coupe de ma réalité artistique, je n'aurai même pas cette efficacité de pouvoir agir par ailleurs. Mon destin ce n'est pas de faire de la politique, c'est d'écrire des chansons et d'être relié au public ». Propos recueillis par François Blain, *CFC- Rythmes*, quatrième trimestre 1995.

²⁷⁰ Francis Cabrel, *La Fabrique* (paroles et musique originales de James Taylor, *Millworker* ; adaptation française de Francis Cabrel / Susy Glespen) dans *Cabrel public*, 1984. Francis Cabrel et James Taylor appartiennent à la même génération. Ils jouent les mêmes sonorités à partir de guitares acoustiques. Francis Cabrel rend hommage à sa subtilité musicale et à sa richesse harmonique.

²⁷¹ Francis Cabrel, *Rosie* (Jackson Browne / D. Miller ; adaptation française de F. Cabrel).

*bayou, Madame n'aime pas, Elle m'appartient (c'est une artiste)*²⁷⁴ correspondent à une transposition en français. *La Fabrique* est seulement enregistrée sur un album live. La musique n'a d'ailleurs pas été transposée par Francis Cabrel. Quant à Yves Duteil, hormis la chanson du dessin animé « Brisby et le secret de Nimh » de Don Bluth, où la musique est composée par Jerry Goldsmith²⁷⁵, seule une adaptation brésilienne apparaît dans son répertoire. Il s'agit de *Vivre sans vivre*²⁷⁶, interprétée d'ailleurs avec Bïa. Le chanteur préfère comme lors des tours de chant reprendre les chansons dans leur version originale.

L'œuvre de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes tend donc à se singulariser.

1.2. les duos, les trios...

Les tentatives qui effacent les frontières entre les interprètes, entre les musiques, entre les univers, restent exceptionnelles. Les duos et les trios apparaissent dans un contexte particulier. Ils ne sont enregistrés que s'il s'agit des propres chansons de l'auteur-compositeur-interprète. C'est le cas pour Yves Duteil, à deux exceptions près. Seul avec sa guitare, Francis Cabrel chante lors du grand rassemblement organisé par « SOS Racisme », place de la Concorde, en juin 1985. Il participe également la même année au concert de la Courneuve, qui succède à l'opération « chanteurs sans frontières ». Il y interprète, avec trente-six artistes, *Ethiopie*, en faveur des victimes de la famine. Depuis cette date, il intervient sur chaque tournée des *Restos du Cœur* et se joint aux *Enfoirés*. Il interprète les titres d'autres chanteurs, le plus souvent de sa génération ou de la génération précédente. Un certain nombre de ses chansons sont elles-mêmes reprises de façon régulière au sein d'un même spectacle. Il est l'un des artistes dont les chansons sont les plus reprises, medleys compris. Il intervient donc en duo, en trio, dans les chœurs ou apparaît en tant que protagoniste, selon les chansons.

²⁷² Francis Cabrel, *Depuis toujours* (adaptation française de *I've been lovin' you too long* de Otis Redding / Jerry Butler), dans *Hors Saison*, 1999.

²⁷³ Francis Cabrel, *S'abriter de l'orage* (adaptation française de *Shelter from the storm* de Bob Dylan).

²⁷⁴ Francis Cabrel, *Né dans le bayou* (adaptation française de *Born on the bayou* de John Fogerty) dans *Des roses et des orties*, 2008, *Madame n'aime pas* (adaptation française de *Mama don't de J.J. Cale*), *Elle m'appartient (c'est une artiste)* (adaptation française de *She belongs to me* de Bob Dylan).

²⁷⁵ Yves Duteil, *Pour l'amour d'un enfant*.

²⁷⁶ Yves Duteil, *Vivre sans vivre* (texte adapté de *Samba em prelude* de Baden Powell et Vinicius de Moraes), dans *Sans attendre...*, 2001.

Ainsi, au cours de la tournée 2000, il interprète, en compagnie de Julien Clerc et de Roch Voisine, *Mon fils, ma bataille* de Daniel Balavoine.

Il interprète aussi essentiellement des chansons d'amour. En 2001, il intervient en quatrième position, avec *Aïcha* de Khaled, face à Lâam, dans un medley qui célèbre les femmes du monde. Il reprend ensuite, tout en dirigeant le chœur, le refrain de *Que je t'aime* de Johnny Hallyday. Puis, il s'adresse à Manu, le personnage éponyme de la chanson de Renaud, interprété par Thierry Lhermitte, qui doit faire face à une rupture. Enfin, il chante, habillé en gitan, *Les Comédiens* de Charles Aznavour. Cette chanson s'intègre à un medley sur les gens du voyage. Il a lui-même consacré une chanson à l'indifférence dont sont victimes ces hommes nomades incompris.

Il visite donc d'autres univers qu'il connaît. En 2002, il reprend, en habit de marin, avec Elsa, juste après sa chanson *La Cabane du pêcheur* interprétée par Marc Lavoine et Jean-Jacques Goldman, une autre création sur ce thème : *Le Rêve du pêcheur* de Laurent Voulzy. Francis Cabrel a lui-même écrit et composé *Je rêve* qui traite de l'éloignement des marins. Le choix du (ou des) partenaire(s) ne paraît pas prédéterminé. Mais les chansons interprétées ont toujours un lien avec la propre œuvre de Francis Cabrel, d'autant que les auteurs-compositeurs appartiennent à la même génération. Les thématiques, l'univers des chansons dans lesquels Francis Cabrel intervient font souvent écho à ses propres œuvres. La musique et l'orchestration sont proches des arrangements de ses chansons. Il accompagne régulièrement à la guitare, comme dans les années 1990, pour *Foule sentimentale* d'Alain Souchon, interprétée par l'auteur-compositeur et Vanessa Paradis, ou en 2003, pour *J'en rêve encore* de Gérald De Palmas qu'il chante avec David Hallyday et Lorie. Francis Cabrel peut revêtir l'habit adéquat, mais hormis la cape blanche du *Chevalier blanc* en 1999, les interprétations, fidèles aux tours de chant, ne sont pas théâtrales –du moins en raison de l'absence de costume. Ces dernières années, en raison du fil directeur du spectacle, les costumes sont plus nombreux pour les artistes, parfois même des déguisements font leur apparition.

Il participe également à d'autres associations comme Sol En Si qui vient en aide aux enfants atteints du sida. En 2003, il interprète *Si c'est vraiment bien*, avec Benoît Pelvoorde, premier extrait du double CD *Sol en cirque*, conte musical destiné aux enfants, vendu au

profit de cette association²⁷⁷. En 1998, il participait à un autre disque caritatif collectif (*Sa raison d'être*), et en 2000, il réitérait (*Noël ensemble*). Il a, par ailleurs, illustré, avec *Il faudra leur dire*, un court métrage d'information sur la leucémie, *Doru, huit ans : vivre vite*, réalisé par un ami, le docteur Michel Brack. Sur la bande originale française, la chanson est enregistrée avec les enfants de son village. Il la réenregistre plus professionnellement avec le concours des enfants de la chorale d'Asnières²⁷⁸. Ce court-métrage est réalisé par un médecin proche de son entourage. De nouveau, l'enregistrement de *Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai* fait intervenir une chorale : celle des Petits Ecoliers Chantants de Bondy, dirigée par Gilbert Oget. Mais les duos ou les participations d'autres chanteurs sont rares sur les albums de l'auteur-compositeur. *Il faudra leur dire* est d'ailleurs le seul titre de son œuvre paru en single. Seul Nicolas Reyes, du groupe Gipsy Kings, se joint à la fin de *La Corrida*. Il chante une strophe conclusive en espagnol. Enfin, sur cet album, les chœurs assurés par Debbie Davis, Carol Fredericks et Marina Albert accompagnent *Le Noceur*. Les chœurs étaient assurés, en 1983, pour l'album *Quelqu'un de l'intérieur*, par des proches : un musicien de son entourage, François Porterie, et Martine Cabrel, sa sœur. Sur son dernier album, il assure lui-même les chœurs dans *Des hommes pareils*. Dans ce cas, il module sa voix. Déjà, dans l'album précédent, il accompagnait Gaëlle Hervé dans cette fonction sur *Le Danseur*. Dans *Des gens formidables*, sa fille Aurélie intervient à son tour. D'autres voix interviennent rarement sur ses albums. Elles sont plutôt présentes sur des chansons qui apparaissent en marge de son œuvre. De plus, il s'agit souvent de proches.

Par conséquent, rares sont les duos dans les tours de chant. Dans *La tournée des Bodegas* est enregistrée *La Dame de Haute Savoie*, avec Garou. En bonus de sa *Tournée des roses et des orties*, sont joints *Millworker-La Fabrique*, en duo avec James Taylor, et *Je t'aimais, je t'aime et je t'aimerai*, en duo avec Zaho. Parallèlement, Francis Cabrel intervient peu sur les albums d'autres artistes, à quelques exceptions près, comme l'interprétation,

²⁷⁷ Pour Sol en Si, Francis Cabrel a notamment enregistré *La craie dans l'encrier*, en duo avec Catherine Lara, et *C'est écrit*, en duo avec Michel Jonasz, en 1993, *Le jardin du bonheur*, chantée avec Michel Jonasz, Catherine Lara, Maxime Le Forestier, Maurane, Alain Souchon, en 1995, *Foule sentimentale*, chantée avec Michel Jonasz, Catherine Lara, Maxime Le Forestier, Maurane, Alain Souchon, Zazie, *Ubu*, chantée avec Michel Jonasz, Maxime Le Forestier, Alain Souchon, *L'amant téquila*, en duo avec Maxime Le Forestier, en 1997, *T'as beau pas être beau*, et *Danse sur moi* chantées avec Michel Jonasz, Catherine Lara, Maxime Le Forestier, Maurane, Alain Souchon, Zazie, en 1999.

²⁷⁸ Francis Cabrel et les enfants, *Il faudra leur dire*, 1987.

toutefois en solo, de *Prisonnier de l'inutile* dans *Route Manset*²⁷⁹, et de son duo avec Patrick Bruel pour la reprise *La Complainte de la butte*²⁸⁰. D'autres interventions moins médiatisées sont plus amicales : il a ainsi proposé à Patrick Verbeke, auteur-compositeur-interprète de blues, de faire une voix comme choriste sur l'une de ses chansons.

La présence de duos est plus fréquente dans le répertoire d'Yves Duteil²⁸¹. L'album *Entre elles et moi...* est d'ailleurs consacré à la reprise de chansons de l'auteur-compositeur-interprète, sur lesquelles se joignent différentes voix féminines. Lucienne Bozzetto-Ditto remarque justement que « parfois, c'est le dialogue de plusieurs voix, de plusieurs tessitures, le travail harmonique qui efface la banalité [...], le travail des chœurs laisse parfois place à l'improvisation »²⁸². Yves Duteil interprète *L'Adolescente*, en duo avec Jeanne Moreau. C'est le seul titre de l'album, où les paroles sont de Jeanne Moreau et la musique de Philippe Sarde. *Ecris ta vie sur moi* sera enregistrée, en duo avec Rose Laurens. Cette chanson écrite en 1986, n'a pas été interprétée en solo sur un album précédent. Elle a été écrite pour Rose Laurens, et a donné le titre à un album de cette chanteuse. *Au parc Monceau* est enregistrée en duo avec Enzo Enzo. Afin d'assurer la cohérence de l'intervention simultanée des deux voix, le deuxième vers de la quatrième strophe, le « premier baiser de notre histoire » s'est substitué au « premier baiser de mon histoire ». Le déterminant possessif de première personne du pluriel remplace le singulier correspondant. Liane Foly intervient sur *J'ai le cœur en bois*, Fabienne Marsaudon, sur *Le Soleil sur l'agenda*. Quant à Dee Dee Bridgewater, elle prête sa voix pour *Prendre un enfant*. L'ensemble des duos fait participer les deux voix de façon équilibrée, avec

²⁷⁹ Gérard Manset, *Route Manset*, 1996 –EMI 852179 2. Parmi les interprétations de Jean-Louis Murat, Nilda Fernandez, Alain Bashung, Françoise Hardy, Cheb Mami, Pierre Schott, Joao Bosco, Brigitte Fontaine, Dick Annegarn, Salif Keita, Francis Cabrel, quant à lui, reprend *Prisonnier de l'inutile*, première chanson de l'album éponyme de 1985 de Gérard Manset.

Yves Duteil apparaît, quant à lui, en solo –parmi d'autres interprètes, à savoir Marc Lavoine, Alain Chamfort, Michel Fugain, I Muvrini, Les Innocents, Maxime Le Forestier, Paul Personne–, sur l'album *Comme ils l'imaginent...* (WEA Music 0630 10065.2, 1995) de Véronique Sanson, enregistré aux Francofolies de la Rochelle, le 12 juillet 1994, interprétant *Mon Voisin* (Paroles et Musique : Violaine et Véronique Sanson, dans *Sans Regrets*, 1992).

²⁸⁰ Patrick Bruel, *La Complainte de la butte* (Jean Renoir / Georges Van Parys, interprétée en 1955 par Cora Vaucaire) dans *Entre deux...*, 2002 –BMG 74321926812.

²⁸¹ L'enregistrement de la tournée actuelle fait apparaître en suppléments : *La Langue de chez nous* et *Ils s'aiment* (chanson de l'invité, en duo avec Daniel Lavoie, *Mélancolie*, en duo avec Jean-Pierre Marcellesi.

²⁸² Lucienne Bozzetto-Ditto, « Chanson, lieu commun », *op.cit.*, p.273.

une répartition précise selon le texte et la musique. Lors de l'intervention simultanée, la voix du chanteur apparaît davantage en retrait, afin de percevoir l'interprète féminine au premier plan. L'ensemble de *Prendre un enfant* est interprété par Yves Duteil. Dee Dee Bridgewater scande chaque strophe de lallations. *Mélancolie* est interprétée en duo avec Véronique Sanson. Lors de la tournée acoustique 2001, un grand écran retransmettait ce duo. Au début, Yves Duteil est sur scène, alors que Véronique Sanson est filmée seule lors d'une précédente tournée. Les deux interprètes sont réunis à la fin de la chanson sur l'écran, lorsque le chanteur disparaît de la scène. D'ailleurs le duo apparaît sur le double album live *Tournée acoustique, 2001. Le Mur de la prison d'en face* est enregistrée en duo avec Véronique Rivière, et *Pour les enfants du monde entier*, en duo avec Dee Dee Bridgewater. Ainsi, parmi les seize chansons de cet album, huit sont des duos, selon une répartition alternée.

Déjà, en 1983, la compilation *Profil*, était l'occasion d'enregistrer une chanson inédite écrite et composée en 1982, et de l'interpréter en duo avec Fabienne Thibault. L'enregistrement de *La Langue de chez nous*, qui donne son titre à l'album de 1985, faisait participer la chorale du Théâtre Musical du Pecq. Plus récemment, Yves Duteil interprétait en duo *Vivre sans vivre* avec la chanteuse brésilienne Bïa. Elle intervint d'ailleurs au cours de la tournée succédant à cet album et fait alors ses premières parties à l'Olympia, en Suisse et Belgique. *Tous les droits des enfants* fait intervenir le chœur d'enfants Sotto Voce, sous la direction de Scott Alan Prouty. *Tu m'envoles*, dans son dernier album, est un hymne, planant et polyphonique, à la Corse.

Chanter en duo, en trio ou se joindre à d'autres artistes, est donc justifié par la participation à différentes associations. Les reprises des chansons d'autres auteurs-compositeurs-interprètes, pour ces raisons, deviennent évidentes : c'est le cas pour Francis Cabrel. Mais elles restent indépendantes de l'œuvre du chanteur. Les interventions en duo concernent d'ailleurs majoritairement les propres chansons de l'auteur-compositeur-interprète : c'est le cas pour Yves Duteil. Les reprises sont par conséquent rares dans le répertoire de ces deux chanteurs.

1.3. unité

✓ unité de ton

L'univers de Francis Cabrel et Yves Duteil est d'autant plus identifiable qu'une unité de ton donne une véritable singularité à leur création. Francis Cabrel observe le phrasé anglophone qui déplace l'accent tonique de la prosodie classique. L'interprétation avec son " accent du midi " identifie aussi son œuvre. En effet, « les finales féminines sont très méridionales, alors que les finales masculines sont assez souvent infléchies ou légèrement nasalisées à la manière anglo-saxonne (ce qui passe dans le mouvement de certaines de ses *musiques*, où se retrouvent plus que des influences nord-américaines) »²⁸³. Son accent influence sa rythmique, sa façon de chanter, et renforce son identité. Quant à Yves Duteil, comme Georges Brassens et Félix Leclerc, il s'est longtemps accompagné à la guitare sèche. Sa diction est précise et respecte scrupuleusement la prosodie classique qui accentue les syllabes fortes. Yves Duteil ne force pas sa voix. Sa tessiture est respectée à l'interprétation : sa suavité vocale entraîne rondeur, chaleur, douceur.

✓ **entourage musical**

Leur unité réside aussi dans leur couleur musicale. Optant pour un ton folk-rock pour son deuxième album, Francis Cabrel développe un style de jeu qui fait partie intégrante de ses chansons. Il indique lui-même qu'il « possède près de 50% de la composition finale dans [s]on approche technique »²⁸⁴. Rythmiquement, il s'est calé sur un style. Chantée ou jouée par d'autres, la chanson sera différente. Il part avec cinq ou six guitares sur ses tournées. Il les sélectionne en fonction de leur son adéquat à la chanson interprétée. En tant que chanteur dans des orchestres de bal, au début de sa carrière, il a une culture rock blues. Le blues, Bob Dylan : ses textes sont aussi influencés par la très populaire musique country américaine. Dans *Saïd et Mohamed*, par le biais d'une émigrée, est établie une référence explicite. Ce personnage chante *Desperado*, une chanson country-rock d'Eagles. Cabrel a intégré cette période qui transparaît dans son propre style. Les compositions de l'album *Hors Saison* relèvent du country-blues, en rupture avec l'époque. Certains accords restent très proches d'une chanson à l'autre, même si elles appartiennent à des disques différents. *La Cabane du pêcheur* et *La Belle Debbie*, deux chansons bluesy, font apparaître la même suite d'accords.

Cette couleur existe parce que l'entourage musical des deux chanteurs change peu. Ecrire et composer des chansons reste fondamentalement un artisanat. C'est un moment très

²⁸³ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op. cit.*, p.272.

²⁸⁴ *Chorus, les cahiers de la chanson*, Brézolles, Les Editions:du verbe, n°40, propos recueillis par Fred Hidalgo, été 2002.

authentique. Le métier de production commence avec la pochette, l'affiche, la publicité, la promotion, la scène parisienne, la tournée²⁸⁵. Entre le moment où la chanson naît et le moment où le public l'écoute, la véritable partie professionnelle réside dans le métier " d'envelopper " la chanson. C'est le moment où s'arrête l'artisanat. Mais Francis Cabrel a gagné progressivement en indépendance. Il choisit alors des musiciens de confiance et de talent qui l'aident à consolider son travail. Pour le deuxième album, Jean-Jacques Souplet est toujours le directeur artistique de la production, mais Francis Cabrel demande cette fois à choisir ses musiciens et surtout l'organiste-arrangeur Glenn Spreen. Sa maison de disques CBS accepte ses conditions, tout en serrant les budgets. Au sein de sa maison de disques, Francis Cabrel change de directeur artistique à partir du troisième album. Le changement de directeur artistique pour *Fragile* entraîne la présence de nouveaux musiciens. Il s'assure l'appui d'un équipage fiable et compétent. Il engage un nouvel agent, choisit un tourneur de Tarbes, Maurice Tejedor, et recrute une nouvelle équipe artistique : à la réalisation Guy Pons et Richard Seff, ses amis, et puis Georges Augier de Moussac aux guitares, Jean-Pierre Bucolo à la guitare électrique, Roger Secco à la batterie et Gérard Bikialo aux claviers. Guy Pons ainsi que les musiciens interviennent jusqu'à l'album de 1985. Georges Augier de Moussac lui apprend le finger picking²⁸⁶. A partir de là, Francis Cabrel met en place un style personnel. Depuis *Sarbacane*, Gérard Bikialo est devenu le directeur musical. Francis Cabrel a réalisé lui-même son dernier album, accompagné par Michel François. Il est également le directeur musical de l'album *Sans attendre...* d'Yves Duteil et de la nouvelle orchestration apparaissant dans sa compilation *Par Cœur*. Pour Francis Cabrel, il participait déjà aux

²⁸⁵ Ses clips, qui depuis le début, le mettait en scène dans son métier d'interprète, au sein d'un film réalisé, le montre désormais, en train d'interpréter sa chanson, seul ou accompagné de musiciens, en répétition ou enregistrement : la partie artisanale en ressort, lui qui a tenu un journal de bord pour accompagner la gestation de ses derniers albums. Yves Duteil a eu la même démarche pour la mise en place de sa dernière tournée : une tendance dans l'air du temps, par ailleurs, avec les blogs notamment.

²⁸⁶ Le finger-picking est une technique de jeu utilisée surtout à la guitare acoustique, dans le blues et la country. Il a été inventé au XXème siècle aux Etats-Unis, dans les états du vieux Sud. Le musicien assure à la fois la rythmique par la ligne de basse jouée par le pouce avec ou sans ongle, légèrement étouffée par la paume de la main. La percussion est simulée par les coups d'onglets sur une ou plusieurs cordes, produisant un effet de caisse claire. L'accompagnement est rendu possible par le jeu des accords : l'index, le majeur et l'annulaire jouent la mélodie, pendant que l'auriculaire reste le plus souvent posé sur la table de la guitare. Les mouvements imposés à chaque doigt nécessitent des exercices réguliers.

Le finger-picking a pour modèle le style de jeu des pianistes de ragtime. Cette technique donne l'impression que deux guitaristes jouent en même temps.

arrangements de *Carte postale*, en 1981. Quant à Roger Secco qui intervient sur cet album de 1981 à la batterie, il apparaît également dans les chœurs de *Sarbacane*, en 1989. La constance est recherchée dans l'entourage musical : une unité est ainsi donnée à l'œuvre. Toutefois, l'orchestration est confiée à différents musiciens selon les albums. Les arrangements des deux premiers albums suivent essentiellement la mode des années 1970 avec une orchestration violemment rythmée. Les pickings apparaissent déjà. Il joue essentiellement au médiateur. Face aux guitares, aux arpèges et aux pickings des deux albums suivants, pour *Photos de voyages* une place dominante est laissée à la batterie, aux percussions, à la basse. L'atmosphère devient plus grave. Dans *Sarbacane* apparaît l'équilibre entre la pureté acoustique et les voies ouvertes par les machines électriques. *Samedi soir sur la terre* renforce cette synthèse au niveau de l'orchestration. *Hors Saison* accentue cette sobriété, d'autant que l'entourage musical est désormais inchangé depuis *Sarbacane* en 1989. L'ascension pour Francis Cabrel est régulière : il s'est imposé, a fait évoluer son art, en apportant de la rigueur à ses créations. *Les Beaux Dégâts* enregistré dans les conditions du live, avec l'équipe habituelle, suit la même ligne de conduite.

Yves Duteil a changé de maison de disques à deux reprises²⁸⁷ et également de directeur artistique²⁸⁸.

Le style musical de Francis Cabrel lui est donc propre. Il lui reste fidèle. Le tempo est souvent lent, l'écriture rythmique, derrière des apparences simples, mêle avec talent, liaisons et syncopes. Le temps fort est déplacé, comme dans le blues, la country où les accents se trouvent sur le deuxième temps. Le choix des guitares est aussi mûrement réfléchi selon la sonorité. Elles se font larmoyantes pour s'adapter ou contribuer à la tonalité mélancolique. Les cordes sont donc rarement utilisées pour cet effet. Même lorsque d'autres instruments apparaissent, les musiciens jouent en même temps, les sons se superposent. Dans *Les Vidanges du diable*, les instruments jouent ce que joueraient les cordes, à savoir des rondes,

²⁸⁷ La maison de disques, de *L'Écritoire* (1974) à *Entre elles et moi...* (1994), est EMI. Le premier changement intervient avec *Pour les enfants* (compilation, 1996). A eu lieu le départ de BMG pour INCA avec *Tournée acoustique* (2001).

²⁸⁸ Divers directeurs artistiques se succèdent et entraînent un entourage musical différent. A l'intervention de Michel Colin, Thierry Vincent est le réalisateur artistique de *J'attends* en 1976, Claude Dejacques dirige *Tarentelle* en 1977, *Mélancolie* en 1979, *Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte* en 1981, *La Statue d'ivoire* en 1984 et reste conseiller artistique pour *La Langue de chez nous* en 1985. S'ajoute la succession de différents directeurs musicaux. Michel Précastelli remplace Michel Bernholc : le premier était Jean Musy. Gérard Bikialo intervient sur *Sans attendre...* en 2001.

des valeurs longues. Francis Cabrel ne cherche pas à exploiter toute la richesse des instruments, à donner davantage de vie par leur apparition. Les instruments sont exploités pour leur sonorité pure. L'ensemble reste acoustique, dépouillé, intimiste. Dans *Les Cardinaux en costume*, l'accordéon apparaît, mais il double la guitare : il sert d'assise.

Le répertoire d'Yves Duteil se caractérise par son travail sur les mots inscrit dans une variété sonore d'une chanson à l'autre. L'allure est variée : rythme binaire, ternaire. Les deux peuvent intervenir au sein d'une même chanson comme dans *Le Cirque* : arpèges, battement ponctuel pour intensifier le jeu de guitare. Un tel rythme nécessite une bonne diction. L'auditeur est emmené, la sensibilité de l'artiste s'exprime dans toute sa diversité. Même s'il s'agit de quatre temps par mesure, le C barré apparaît souvent, entraînant une interprétation deux fois plus rapide. Le dynamisme se dégage de son œuvre, comme dans *J'ai caché ton mouchoir*, où il provient par exemple du travail sur les interventions instrumentales, sur les ruptures : une puissance se dégage des interventions brèves. Dans *La Tibétaine*, la guitare se fait frappante, elle martèle : la fin de la chanson est très douce, en balancement. Yves Duteil montre une ouverture très grande sur les êtres, les événements, jusque dans sa musique.

Son jeu de guitare est parfaitement maîtrisé. Sa guitare exprime et trahit ce que taisent les mots, telle une seconde voix dans un duo. La variété qui en ressort complète son discours. L'instrument dialogue avec l'interprète : il apporte une complémentarité.

✓ les albums live et les compilations

Les nombreux passages sur scène d'Yves Duteil, tel le Casino de Paris en 1993, pendant trois semaines, ne se concrétisent pas tous en albums live. Un certain nombre ponctue tout de même son œuvre : *Yves Duteil en public*, *Côté scène*, *Yves Duteil au Zénith*, *Tournée acoustique*. Le dernier récital *Yves Duteil « (fr)agiles, Au Théâtre Dejazet* est sorti, quant à lui en DVD : c'est le premier.

Les trois premiers albums live correspondent réellement à des témoignages de passage sur scène avec des arrangements très proches des versions originales. Ils permettent l'interprétation des nouveaux albums. Mais, réapparaissent aussi les albums précédents au travers de certaines chansons.

Ainsi, le premier live *Yves Duteil en public*, en 1978, au Théâtre de la Ville et au Théâtre des Champs Elysées fait apparaître vingt-quatre des trente-trois chansons des trois premiers albums. En ce qui concerne les vingt-cinq chansons de *Côté scène*, en 1988, à

L'Olympia, Yves Duteil en interprète quatorze des deux albums qui précèdent ce tour de chant. Cinq appartiennent aux trois premiers albums : *Marie merveille-Marie bonheur* n'a pas été interprétée lors du précédent album live. Quatre appartiennent aux disques parus entre 1979 et 1984 : ces dernières n'avaient pas été enregistrées sur scène jusqu'alors. En 1991, dans *Yves Duteil au Zénith*, l'ensemble de l'album qui précède ce tour de chant est interprété. Quatre chansons appartiennent encore aux trois premiers albums, et dix, aux albums de 1985 et 1987 : elles avaient déjà été enregistrées lors du précédent live.

Pour chaque tour de chant, la place est donc majoritairement laissée aux nouveaux albums et marquent ainsi cette évolution. L'enregistrement des albums live garde les mêmes orchestrations que les versions originales. Il est l'occasion de faire une synthèse temporaire des disques parus, à partir du dernier, avec un choix plus précis pour les précédents. Les chansons inédites sont donc rares sur ces live. En 1978, seront enregistrées *Les Mots* (1973) et *En te quittant* (1973), en 1988, *Les Gestes d'amour*, interprétée d'ailleurs par Fabienne Marsaudon, et en 1991, la reprise de *Mistral gagnant* de Renaud. Le DVD de la tournée actuelle recense également les douze chansons du dernier album : deux autres appartiennent au disque précédent. Deux autres majeures sont enregistrées : *Prendre un enfant* qui lui a valu un prix et *Virages*, sa première chanson qu'il interprète à chaque tournée. *En te quittant* uniquement parue en album live est reprise.

Le quatrième live *Tournée acoustique*, en 2001, en revanche, est un spectacle piano-guitare-voix. Le choix des chansons est effectué sur l'ensemble de l'œuvre, depuis *Virages* et *L'Écritoire*, à *Yen*, un inédit paraissant dans l'album suivant *Sans attendre....* Un nouvel habillage est ainsi donné aux chansons, et ce live constitue une nouvelle étape dans l'œuvre. Il annonce le retour à l'intimisme de l'album suivant : un intimisme universel par cette intemporalité des orchestrations.

S'y ajoutent les compilations. Ces synthèses récurrentes sont l'occasion d'accentuer et de rendre perceptibles les étapes. Elles opèrent surtout différents classements selon les destinataires. D'un côté, ce sont les enfants, avec *Yves Duteil chante pour les enfants*. Cette compilation fait intervenir des chansons où les personnages sont des enfants : *La Maman d'Amandine*, *Les Batignolles*, *Lucille et les libellules*. D'autres les prennent en compte : le dénominateur apparaît explicitement dans *Prendre un enfant*. Certaines chansons n'ont pas de lien, mais présentent, en revanche, un rythme allègre, métaphorique du dynamisme de cet âge : *J'ai la guitare qui me démange*, *Le Petit Pont de bois*, *La Puce et le pianiste*, *Tarentelle*, *Les P'tites Casquettes*. Trois chansons sont inédites. Dans *L'Opéra*, le chanteur porte un regard

rétrospectif sur un épisode précis de son enfance. Dans *Fais-moi des ailes*, le personnage tutoie Dieu et évoque l'univers de ce dernier de façon générique : ce ne peut être qu'un enfant. Apparaît aussi *John*.

Pour les enfants énonce aussi explicitement le destinataire. Parmi ces vingt-quatre chansons, deux sont inédites : *Le Pays des mots d'amour* (1987) et *Le Royaume des éléphants* (1987). Sept étaient déjà présentes dans la première compilation adressée aux enfants. Trois appartenant aux premiers albums n'étaient pas parues : *Quand les bateaux reviennent*, *Un Lilas pour Eulalie* et *Marie merveille-Marie bonheur*. Parmi les nouvelles chansons choisies dans les albums intermédiaires, certaines présentent un personnage enfant : *Bébé soleil*, *Fany*. D'autres les prennent en compte : *Pour les enfants du monde entier*. D'autres encore correspondent à un chanteur qui pose un regard rétrospectif sur son enfance et son adolescence – *Au Parc Monceau*, *La Farandole*. Les dernières mettent en scène un univers emblématique de cet âge : *Le Cirque*, *Les Fées*.

Enfin, dans *Yves Duteil chante les enfants*, de nombreuses chansons font apparaître explicitement ce dénominateur. La suppression de la préposition « pour », par rapport au titre de 1980, indique que c'est une compilation thématique. Elle ne se place plus du côté de la réception. Parmi ces trente-quatre chansons, vingt-trois sont déjà parues dans les deux compilations précédentes. Sept appartenant aux albums antérieurs apparaissent pour la première fois en compilation. *Petite Fille*, *Le Piano de Mélanie*, *Frédérique endormie* présentent un personnage enfant. *L'Histoire d'amour*, *Pour l'amour d'un enfant* concernent un chanteur qui les prend en compte. Quatre sont extraites de l'album qui précède la sortie de cette compilation : *Yen*, *L'Île de Toussaint* avec deux personnages enfants comme dans *Retour d'Asie* (*Touché*, 1997). *Avoir et Etre* correspond au regard de l'adulte porté sur l'apprentissage dans l'enfance et *Apprendre...* interpelle directement les enfants.

D'un autre côté, c'est l'ensemble des auditeurs qui est concerné, avec *Vos Préférences*. Cette compilation opère une première synthèse des albums parus à cette date : de l'intimité du foyer – *Jonathan*, *La mer ressemble à ton amour*, deux chansons que l'on retrouve dans l'avant-dernière compilation – à l'entourage proche – *Les Gens sans importance*, *Ton Absence* –, sans oublier l'ouverture sur le monde extérieur – *Retour d'Asie* – et les chansons suggestives qui incitent à la réflexion – *La Langue de chez nous*, *La Rumeur*. D'autres s'adressent de nouveau aux enfants, telle que *Blessures d'enfance*. *Prendre un enfant*, *Au Parc Monceau*, *Pour les enfants du monde entier* réapparaissent par ailleurs.

La compilation *Ses vingt plus belles chansons* prend aussi en compte tout auditeur. Parmi ces vingt chansons, deux sont inédites : *Un ami est parti* et *Lorsque j'étais dauphin*. Deux appartiennent à l'album précédent, *Touché* (1997), et sept étaient déjà parues dans la compilation précédente. Le déterminant possessif de deuxième personne du pluriel utilisé dans le titre de la compilation précédente est d'ailleurs remplacé ici par la troisième personne du pluriel. L'énoncé est plus difficilement ancré dans la situation d'énonciation, en raison de l'absence de déictique.

Enfin, une des dernières compilations s'adresse à « Elle »²⁸⁹. La destinataire est identifiable à « ma Noëlle », à qui sont dédiés tous les albums depuis 1976. Quatre chansons du premier album non dédié à « ma Noëlle », apparaissent. Toutefois, *Elle est brune*, la seule chanson dédiée de cet album de 1974 et adressée à Kako, n'apparaît pas dans cette compilation.

Ces classements en compilation complètent les albums live et rendent explicites le cheminement de l'auteur-compositeur-interprète. Ainsi, la dernière compilation *Par cœur*, suite à la tournée acoustique de 2001, fait apparaître *La Tibétaine* et *Dreyfus*, en version acoustique. *L'Ecritoire*²⁹⁰ accompagné à la guitare, dans sa version originale, apparaît désormais accompagné au piano, Après l'album *Sans attendre...*, où *Vivre sans vivre* est adaptée de Baden Powell et Vinicius de Moraes, auteur et compositeur brésiliens, *Virages* présente une orchestration influencée par la musique brésilienne.

Les compilations ne sont qu'un aperçu de son univers singulier et cohérent. Le titre emblématique *Profil* présente de nouveau une synthèse de l'univers de l'auteur-compositeur-interprète jusqu'à cette date. Deux chansons sont inédites : *Je voudrais faire cette chanson*²⁹¹ et *Dans le lit*. En raison du titre, elle semble appeler à la découverte de l'ensemble de l'œuvre. La compilation comme le profil ne représentent néanmoins que le choix de morceaux, une découpe, la partie d'un tout.

Les compilations, à l'initiative de l'artiste, ponctuent l'œuvre d'Yves Duteil²⁹². Ce sont autant de classements, de ponctuations, de retours, d'analyses de l'œuvre. Des livres

²⁸⁹ Yves Duteil, *Yves Duteil Chante pour Elle*, 2003.

²⁹⁰ Yves Duteil, *L'Ecritoire*, dans l'album éponyme, 1974,

²⁹¹ Yves Duteil, *Je voudrais faire cette chanson*, en duo avec Fabienne Thibault (1982), réapparaît dans l'album *Entre elles et moi...* (1994) consacré à des reprises, mais interprétées justement en duo.

²⁹² Yves Duteil précise d'ailleurs, en répondant à la question « ne pensez-vous pas que cela a été une erreur de sortir autant de compilations entre 2002 et 2004 ? » : « Je vais être très clair avec vous et très sincère : c'était une question de survie. Quand Inca a fait faillite, on n'a évidemment pas touché les royalties ni de l'album de 2001,

opèrent le même travail. *Les Mots qu'on n'a pas dits...*²⁹³ sont l'occasion de confier les sources d'inspiration –les êtres, les événements, l'émotion des souvenirs, la lumière des mots– des chansons écrites jusqu'à la date de parution.

Les albums live²⁹⁴, de même que les compilations²⁹⁵, sont d'ailleurs davantage l'occasion d'enregistrer ses chansons qui n'étaient jamais parues sur les disques précédents, et qui n'apparaîtront plus.

Les albums live de Francis Cabrel correspondent également à l'enregistrement de ses chansons. En 1990, il accomplit une tournée d'un mois en duo avec Dick Rivers, intitulée « Rock'n'roll show ». Pour le plaisir, ils jouent les standards des débuts du rock'n'roll américain, uniquement des originaux en anglais, d'Elvis Presley, Chuck Berry, Sam Cooke, les Everly Brothers. Francis Cabrel ne souhaitera pas que ce moment soit immortalisé²⁹⁶. Ce qu'il fait en marge de sa carrière personnelle, est à part : il s'agit de s'amuser.

ni du live 2000, ni des Best Of ... On n'a pas non plus eu de droits d'auteurs (Ndlr : Inca n'avait pas dû payer la SDRM). En plus, comment continuer à exister pour le public si on n'a pas de disques dans les bacs ? Heureusement qu'on a pu licencier mes enregistrements, notamment à TF1, car, depuis, 1981, on avait fait le choix de la liberté en devenant éditeur et producteur en créant « L'Écritoire ». Tout en gérant ces rééditions, ensuite chez Wagram, Noëlle n'a eu de cesse de me pousser à réécrire, ce qui n'a pas été facile. A cause du choc psychologique de la faillite de cette société, dirigée par quelqu'un que j'avais suivi quand il avait quitté BMG et auquel j'avais fait confiance. Sans oublier la crise du disque qui avait commencé, et surtout la fixité de mon image que je n'arrivais pas à faire bouger ». Propos recueillis par Jean-Pierre Pasqualini, le 5 décembre 2008 (dans *Platine magazine*, n°157, janvier 2009).

²⁹³ Voir la référence dans la bibliographie.

²⁹⁴ Ainsi, *Les Mots* (1973) et *En te quittant* (1973) apparaissent dans *Yves Duteil en public* (1978). *Yen* –l'une des chansons de l'album *Sans attendre...*, novembre 2001– est inédite dans l'enregistrement de la tournée acoustique paru au début de l'année 2001.

²⁹⁵ Sur les compilations apparaissent *L'Opéra*, *Fais-moi des ailes*, *John* en 1980, dans *Yves Duteil chante pour les enfants* ; *Dans le lit* en 1983, dans *Profil* –chanson, qui ne peut être interprétée d'ailleurs que sur scène et écoutée une seule fois, puisqu'elle joue sur une métaphore filée implicite, suggérée par le contexte (« Dans le lit y'a une chose / [...] / Qui frémit [...] », « C'est si doux que ça me brûle ») et instaure un univers érotique qui se révèle comique par la chute finale (« Je m'endors et puis je flotte / En serrant, fort, la bouillotte »)– ; *Le Pays des mots d'amour* (1987) et *Le Royaume des éléphants* (1987), dans *Pour les enfants* (1996) ; *Un ami est parti et Lorsque j'étais dauphin*, dans *Ses vingt plus belles chansons* (1998).

²⁹⁶ D'après les propos de Dick Rivers recueillis par Carine Bernardi, *op.cit.*, pp.21-22.

✓ l'indépendance

La création chez ces deux auteurs-compositeurs-interprètes reste donc proche de l'artisanat depuis l'écriture et la composition jusqu'à la diffusion. Cela tend à renforcer leur singularité et à affirmer la cohérence de leur œuvre.

En 1974, Francis Cabrel remporte la finale d'un radio-crochet organisé par Sud-Radio à Toulouse, en interprétant *Petite Marie*. Non apparenté au chanteur de variétés, deux membres du jury, Richard et Daniel Seff lui proposent de travailler sur les maquettes d'un album et le mettent en rapport avec la maison de disques CBS. Gérard Lenorman vient de quitter CBS et le directeur artistique Jean-Jacques Souplet, cherche un chanteur pour le remplacer. Francis est pressenti pour le rôle de nouveau romantique. Jean-Jacques Souplet, impose à Francis Cabrel l'équipe et les arrangeurs de Gérard Lenorman. L'objectif est de réitérer ce qui a réussi avec ce dernier. La maison de disques ne tient pas compte de la véritable personnalité de Francis Cabrel et de son univers musical. Il lui faut atténuer son accent, sa guitare lui est enlevée. L'orchestration observe une accumulation de violons et de chœurs et le piano est très présent. Francis Cabrel regrette de s'être plié à ces exigences : « J'ai détesté faire ce disque. En l'enregistrant, je savais que c'était déjà vieux. Périmé avant d'être terminé. Moi, j'aimais Hendrix et je savais que la musique, ça n'était pas ça »²⁹⁷. Progressivement, il va prendre en main toutes les rênes de son métier.

La maison de production et d'édition leur appartient. Francis Cabrel monte ses équipes de production. Il fonde sa propre maison « Les éditions 31 » devenue « Chandelle » pour gérer la production et les éditions des albums, tandis que CBS ne s'occupe plus uniquement, à partir de *Photos de voyages*, que de la distribution. Il s'aménage un studio. Depuis cet album, Francis Cabrel a ralenti le rythme de production : la maturité, le succès, l'indépendance professionnelle lui permettent de prendre le temps d'enrichir ses créations. De même, Yves Duteil est son propre éditeur graphique. Les constantes se mettent en place.

Ils sont producteurs de leurs disques. Leurs supports sont aussi devenus des œuvres artistiques. Les pochettes des albums mettent en avant l'objet de la chanson. Elles transcrivent l'atmosphère évoquée. Les premières pochettes de Francis Cabrel soulignent sa présence dans un cadre précis, notamment au centre d'un village des Hautes-Alpes, pour *Carte postale*. Le choix illustre ce « hameau perdu sous les étoiles ». Il apparaît seul, en ce qui concerne le plan rapproché sur fond blanc pour *Quelqu'un de l'intérieur*. Le livret de 1994 mentionne le

²⁹⁷ Marc Robine, « Le Plessis-Robinson : j'ai supposé qu'on s'habitue », *op.cit.*, p.30.

Informations reprises dans *Francis Cabrel* de Carine Bernardi, *op.cit.*, pp.13-14.

prénom et le nom du chanteur. Mais les lignes de fuite se rejoignent vers un couple de danseurs, qui annonce le titre de l'album *Un samedi soir sur la terre*. Pour figurer cette « histoire classique », « normale », ce couple qui « se frôle », et est « obligé de se toucher / Tellement la musique est forte », cette « histoire ordinaire » puisqu' « On est tout simplement, simplement / Un samedi soir sur la terre », les noms de capitales et de grandes villes de tous les continents se succèdent en relief. Les soixante-douze références renvoient à des lieux précis. Ils superposent autant de situations parallèles qui s'y reflètent. Le couple est représenté, de nouveau, sur la quatrième de couverture, à son tour en relief. Son ombre est emblématique de toutes ces situations anonymes identiques qui restent à explorer. Le livret de *Hors saison* renforce la construction d'une situation de communication, transposable dans le temps et l'espace. La référence à un contexte clairement identifié, n'est pas établie. Plusieurs situations peuvent être envisagées. Le titre de l'album *Hors Saison*, où « C'est le silence / Qui se remarque le plus », en raison des « volets roulants tous descendus / De l'herbe ancienne / Dans les bacs à fleurs / Sur les balcons », où « Une ville se fane », où « peut-être un jour / Les gens reviendront », peut ainsi être figuré. Mais il n'est pas mentionné sur le livret et il permet à d'autres énoncés de s'y refléter, tels « Madame X et ses enfants / Tout l'hiver sans chauffage / [...] / [Et] c'est pas elle la plus mal lotie ». L'intérieur du livret prend l'aspect d'un carnet personnel où apparaissent mêlés dessins, prises de notes, photos scotchées, partitions manuscrites. Des taches, des ratures renforcent cette authenticité.

Chez Yves Duteil, les arrangements évoluent du quatuor à cordes à une orchestration plus nuancée dans *Touché*. Les dissonances renforcent le côté combatif de ce disque. C'est justement la première fois qu'Yves Duteil n'est plus en photo sur le recto des pochettes. Pour accentuer cette position, une fronde apparaît, tout en constituant le « Y » initial du prénom de l'auteur-compositeur-interprète. Le livret de *Sans attendre...* représente respectivement les différents éléments d'un acte de communication. Parmi un ensemble formé de nombreux fragments, apparaît une photographie d'Yves Duteil, l'émetteur interprète : elle imite une mosaïque. Des bribes de cartes postales et de timbres renvoient aux destinataires de la chanson *Les Gestes délicats*, à l'origine de ces « petits mots semés de fleurs ». Des éléments figurent aussi les référents des chansons. De jeunes écoliers représentent chacun « Cet enfant à son pupitre ». Des nénuphars imagent cette « petite fleur vietnamienne ». Un dessin symbolise « [l]es jeux [d']enfance ».

Ces deux chanteurs ont donc le souci de créer une œuvre cohérente, depuis l'écriture et la composition jusqu'aux moyens de la diffusion qu'ils gèrent.

✓ la cohérence

Leurs albums ne s'inscrivent pas dans la chanson dominante d'un moment.

A partir de 1965, c'est la suprématie de la sonorisation, des cris, des lumières par rapport au texte, à la mélodie, à l'orchestration, en ce qui concerne la pop' mais surtout le rock. Francis Cabrel et Yves Duteil préfèrent la guitare sèche et l'harmonica à la guitare électrique. Ils redonnent, dès leur début, dans les années 1970, vigueur à la création, ne serait-ce que par l'absence dans leurs œuvres, d'anglicismes. La façon de parler particulière à la langue anglaise n'est pas imitée, même si Francis Cabrel observe le phrasé anglophone qui déplace l'accent tonique de la prosodie classique.

En 1985, la chanson *La Langue de chez nous*²⁹⁸ se présente comme un plaidoyer : sont opposées à la domination de la sonorisation et aux couplets anglo-saxons, l'éloge de la langue française et la reconnaissance indirecte du texte. L'anaphore méliorative annonce :

« C'est une langue belle avec des mots superbes
Qui porte son histoire à travers ses accents
[...]
Dans cette langue belle aux accents de Provence
Où la saveur des choses est déjà dans les mots
[...]
C'est une langue belle à l'autre bout du monde
Une bulle de France au nord d'un continent
Sertie dans un étau mais pourtant si féconde
C'est une langue belle à qui sait la défendre
Elle offre les trésors de richesses infinies
Les mots qui nous manquaient pour pouvoir nous comprendre
Et la force qu'il faut pour vivre en harmonie ».

De même, est réhabilitée la mélodie, dont l'accompagnement se doit d'être semblable au « vent » qui « s'est pris dans une harpe » et « en a gardé toutes les harmonies » afin de « compos[er] toute une symphonie ». Les deux vers « On dirait que le vent s'est pris dans une harpe / Et qu'il en a gardé toutes les harmonies » qui clôturent le deuxième quatrain, semblent dicter comment enchaîner les accords. Les deux vers « On dirait que le vent s'est pris dans une harpe / Et qu'il a composé toute une symphonie » qui clôturent, par leur épiphore, les deux derniers quatrains, semblent rappeler la diversité des timbres caractéristiques de chaque instrument de musique : la « symphonie » concrétise la recherche d'« harmonies » comme le suggère la progression de ce dernier vers

²⁹⁸ Yves Duteil, *La Langue de chez nous*, dans l'album éponyme, 1985.

du distique, face au premier resté anaphorique. Elle s'oppose aux « orchestration[s] sans nuances » du rock et de la pop²⁹⁹. La sonorisation est aussi écartée puisque la diction et l'interprétation, elles-mêmes, ne semblent pas nécessiter d'orchestration. La parole des « gens de ce pays » est déjà semblable au « vent » qui « s'est pris dans une harpe » :

« C'est d'abord en parlant que la fête commence
Et l'on boit des paroles aussi bien que de l'eau »,
« Les voix ressemblent aux cours des fleuves et des rivières
[et] répondent aux méandres, au vent dans les roseaux
Parfois même aux torrents qui charrient du tonnerre
En polissant les pierres sur les bords des ruisseaux ».

Dans les trois vers —« En écoutant chanter [les peines et les espoirs] [d]es gens de ce pays / On dirait que le vent s'est pris dans une harpe / Et qu'il a composé toute une symphonie »— qui clôturent les deux derniers quatrains épiphoriques de *La Langue de chez nous*, les trois composantes essentielles de la chanson semblent s'illustrer les unes les autres, pour créer un univers, et non plus laisser la prépondérance à l'une d'entre elles, telle l'interprétation qui prévalait, en raison du mythe de l'idole. Afin de mettre en évidence le côté symphonique de *La Langue de chez nous*, la version de l'album de 1985, fera intervenir la chorale du Théâtre Musical de Pecq. Cette chanson présente une diversité rythmique, avec l'utilisation notamment de triolets (un temps ternaire dans une mesure binaire). La liaison précède le temps fort. A l'audition, apparaît une réelle liberté d'interprétation. Le rythme oral est différent de la transcription écrite. L'interprétation se fait créatrice. Un chromatisme apparaît dans les vers suivants :

« Et comme une hirondelle au printemps des musiques
Elle revient nous chanter ses peines et ses espoirs
Nous dire que là-bas dans ce pays de neige
Elle a fait face aux vents qui soufflent de partout
Pour imposer ses mots jusque dans les collèges ».

L'auditoire est libre de monter ou de descendre : il reste dans l'accord. Deux voix (voix supérieure et voix inférieure) apparaissent si le public chante.

Francis Cabrel et Yves Duteil n'hésitent donc pas à prendre à contre-pied le paysage musical d'une époque. Déjà en pleine vague disco, face à ce style de musique de variétés violemment rythmé, pour *Les Chemins de traverse*, et notamment pour la chanson —une ballade hors tempo— qui s'intitule ainsi, les séances d'enregistrement de l'album n'avaient duré que « huit jours, mixage compris, avec un minimum d'instruments »³⁰⁰.

²⁹⁹ Propos de France Vernillat, Jacques Charpentreau, *op. cit.*, chap. VIII « La chanson continue », p.105.

³⁰⁰ Marc Robine, *op. cit.*, « La défense : on voyait s'agiter la cité »; p. 39.

Leur œuvre ne suit pas une mode : les différentes composantes de la chanson convergent et font sens. Le rapport entre la musique et le texte observe régulièrement un figuralisme. Dans *La Rumeur*, le son à l’octave est répété, multiplié comme la rumeur colportée. Des chromatismes apparaissent sur les premiers vers des strophes, avec des descentes par demi-ton sur quatre notes : tout est déformé, ce qui est le propre de la rumeur. L’album *Carte postale* met en confrontation racines et ouverture au monde, et a recours essentiellement à la guitare. En revanche *Photos de voyages*, afin de renforcer la prise de conscience de l’environnement urbain, insiste sur la batterie, les percussions, la basse : ces instruments engendrent une tonalité plus grave, lorsque sont évoqués les hélicoptères dans le ciel de Soweto³⁰¹, la milice dans les rues d’Odessa³⁰², les indiens parqués comme du bétail dans des réserves³⁰³, les gitans chassés par l’ignorance et la peur de toute différence³⁰⁴. L’expression au nom des opprimés, l’expression d’une époque et de ses contradictions, est renforcée par l’orchestration. Même si cette dernière tend à s’inscrire, par ailleurs, dans la pratique collective du moment, Francis Cabrel, quant à lui, n’observe pas la mode, puisque désormais, depuis *Quelqu’un de l’intérieur*, il apparaît sur les livrets avec une élégance nouvelle. Certes, la cravate peu nouée sur le plan rapproché en 1983, disparaît de la photographie de *Photos de voyages*, mais la chemise blanche et la veste se distinguent aussi en arrière plan en 1985. Bien que l’allure soit de nouveau plus décontractée sur cette dernière pochette, Francis Cabrel a tout de même mis un terme aux « cheveux longs, raie au milieu, moustache à la mousquetaire, énormes croquenots », aux habits « d’épais velours » et aux « chemises à carreaux » qui l’avaient identifié au « style baba-cool »³⁰⁵ et qui aurait encore justement pu correspondre au chanteur de cet album.

En ce qui concerne Francis Cabrel, depuis 1989, certaines de ses chansons ont une durée supérieure à cinq minutes, telles *Animal* avec 5’26’’, *C’est écrit* avec 5’51’’, et *Le Pas des ballerines* avec 6’18’’, ou encore *Hell Nep Avenue* avec 5’45’’, *Qu’est-ce que t’en dis ?* avec 6’05’’, *S’abriter de l’orage* avec 5’39’’, et *Je te vois venir (tu pars)* avec 5’09’’: dans le dernier album, *Des hommes pareils* dure 5’21’’. La plus longue est *Le Noceur* qui atteint

³⁰¹ Francis Cabrel, *Tourner les hélicoptères*.

³⁰² Francis Cabrel, *Lisa*.

³⁰³ Francis Cabrel, *Le Lac Huron*.

³⁰⁴ Francis Cabrel, *Gitans*.

³⁰⁵ Maurice Tjédor, *Francis Cabrel, Retour sur images*, 1999, « Les complices », pp.50-53.

6'57'', dans l'album de 1994 où cinq des dix chansons dépassent cinq minutes, à savoir *La Corrida* avec 5'26'' ; *La Cabane du pêcheur*, 5'00'' ; *Samedi soir sur la terre*, 6'55'' ; *L'arbre va tomber*, 5'22''. A l'inverse, non seulement les cinq minutes ne sont pas atteintes par Yves Duteil, mais en plus, un certain nombre de chansons ont une durée inférieure à 2'00'', depuis le premier album : c'est le cas d'*Un Lilas pour Eulalie* avec 1'44'' ; *Le Mur de lierre*, 1'51'' , *Les Batignolles*, 1'43'' , et *J'attends*, 1'50''³⁰⁶ ; *Tarentelle*, 1'56'' , *Le Petit Pont de bois*, 1'50'' , *Lucille et les libellules*, 1'45'' , et *La Puce et le pianiste*, 1'09''³⁰⁷ ; *La Maman d'Amandine*, 1'00'' , *Le Piano de Mélanie*, 1'45'' , et *Petite Fille*, 1'50''³⁰⁸ ; *Fais-moi des ailes*, 1'33'' , et *John*, 1'38'' ; *Dans le lit*, 1'38'' » ; *Sur une mappemonde*, 1'40''. A partir de 1985, les chansons ne seront plus inférieures à cette durée, mais en 2001, *Nos yeux se sont croisés* se limitent tout de même à 2'09'' , et *Les Gestes délicats* à 2'01''³⁰⁹. Le rythme de la chanson illustre ce qu'ils ont à dire. Dans *Samedi soir sur la terre*, la mélodie reste en suspens à la fin des strophes : les vers ne s'enchaînent pas. La guitare électrique ponctue la fin de certains vers. La fin de la chanson est occupée par un jeu instrumental entre le saxophone et la guitare électrique. Ce dialogue reste dans la tonalité de la chanson, l'esprit de la mélodie : les mêmes accords utilisés renvoient à cette histoire banale, ordinaire. Le tempo est lent., la voix ne bouge pas, le timbre est particulier. Chez Yves Duteil, les rythmes sont plus souvent ternaires pour enthousiasmer l'auditoire, le faire danser, le faire chanter. Même les mesures à quatre temps renvoient au C barré qui implique une interprétation deux fois plus rapide.

Parmi les critères qui permettent l'identification et la reconnaissance de la chanson, celle-ci est « une œuvre [...] stable, [...] qui offre [...] de[s] points de repères réguliers » : elle est « nécessairement rythmée par un jeu de récurrences ». « Sur le plan de la musique », ce peut être le retour d'« une mélodie » pour « la forme strophique », ou l'alternance de « deux thèmes » mélodiques correspondant à « la forme couplet-refrain », ou encore mais exceptionnellement l'alternance de trois thèmes³¹⁰. Sur le plan du texte, « le point de repère essentiel est généralement constitué par le refrain ». Ce peut être « la corrélation entre une mélodie « évidente » et une certaine stabilité textuelle, qui crée l'impression de refrain. Les couplets sont entendus comme tels parce qu'ils ne présentent pas de rappel textuel et que leur

³⁰⁶ Yves Duteil, *J'attends*, dans l'album éponyme, 1976.

³⁰⁷ Yves Duteil, *Tarentelle, Le Petit Pont de bois, La Puce et le pianiste*, dans *Tarentelle*, 1977.

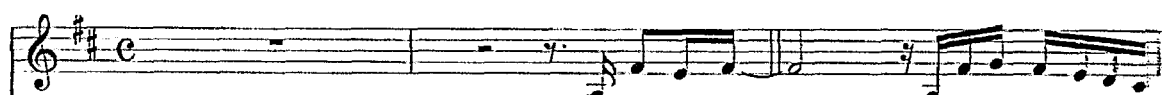
³⁰⁸ Yves Duteil, *Petite Fille*, dans *Mélancolie*, 1979.

³⁰⁹ Yves Duteil, *Les Gestes délicats*, dans *Sans attendre...*, 2001.

³¹⁰ Bruno Joubrel, *op. cit.*, p.23.

mélodie, pourtant également invariable se rapproche généralement plus du mouvement du récitatif que de la stabilité de l'air »³¹¹.

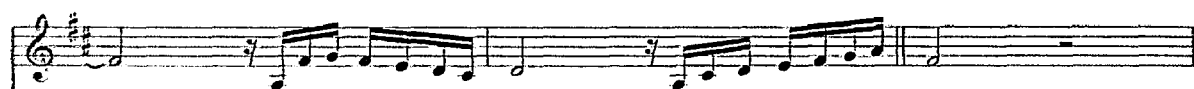
Rares sont les chansons, chez Francis Cabrel et Yves Duteil, qui s'organisent nettement autour de l'alternance de deux thèmes mélodiques qui correspondraient précisément à la forme couplet-refrain. Toutefois, des chansons énumératives voire descriptives ou narratives présentent une progression chronologique : elles tentent de ponctuer cette évolution de façon récurrente par un rappel textuel et mélodique, amené lui aussi cependant à progresser. Dans *Au parc Monceau*, le distique « Au parc Monceau / Entre les grilles et les arceaux » commence une strophe sur deux, et entraîne ainsi un sizain. Le quatrain qui succède à ce distique anaphorique, présente successivement des enfants, puis le personnage qui s'exprime à la première personne depuis sa rencontre avec une jeune femme jusqu'à l'introspection adulte. Ce distique correspond toujours aux mêmes mesures : les divers quatrains successifs, s'inscrivent eux aussi sur les mêmes notes à chaque reprise de ce rappel textuel :



- | | | |
|----|------------------------|--------------------------------|
| 1. | Au Parc Mon-ceau _____ | En- tre les grilles et les ar- |
| 2. | Au Parc Mon-ceau _____ | En- tre les grilles et les ar- |
| 3. | Au Parc Mon-ceau _____ | En- tre les grilles et les ar- |
| 4. | Au Parc Mon-ceau _____ | En- tre les grilles et les ar- |



-ceux	Les en-fants sages ont des cer-ceaux	Au fil de l'eau
-ceux	Les cours d'hist-oire a-vaient bon dos	Près du mé- tro
-ceux	Le bon-heur a fait son ber- ceau	Pour nos seize ans
-ceux	En-tre les gardes et les lan- daus	Au Parc Mon-ceau



—	Dis-si-mu-lés dans les ro- seaux	On en-tend piail-ler les oi- seaux
—	Elle m'at-ten-dait sans dire un mot	J'ai pris sa main comme un ca- deau
—	La py-ra-mide et ses mille ans	Nous a-vait ca-ché des pas- sants
—	En-tre les fleurs et les moi- neaux	Les cours d'his-toire a-vaient bon dos

312

³¹¹ *Ibid.*, p.25.

³¹² Michel Leclerc, *op.cit.*, p.72.

Quant aux trois strophes intermédiaires, la répétition du vers « Le parc Monceau » remplacée finalement par l'indétermination « Un parc en France », présente successivement un « petit morceau de [l']histoire » du chanteur, le « premier baiser de [s]on histoire » et rétrospectivement un « petit morceau de [s]on enfance ». Il s'agit de la deuxième ligne mélodique de la chanson :



Le Parc Mon-ceau ___	Pe-tit mor-ceau de mon his-toire	Le vieux mon-sieur des ba-lan
Le Parc Mon-ceau ___	Pre-mier bai-ser de mon his-toire	Sur un des bancs d'une al-lée
Un Parc en France ___	Pe-tit mor-ceau de mon en-fance	Où j'ai trou-vé l'a-do-les



-çaires	Les cy-gnes noirs	La ville ___	E-tait à l'au-tre bout du
noire	Un peu d'es-poir	La peur ___	La folle en-vie d'ou-bli-er
-cence	Un jour de chance	Un square ___	Bien à l'a-bri dans ma mé



monde	En-tre le lac et la Ro-tonde...
l'heure	Ma main po-sée con-tre ton cœur...
-moire	Quand j'y re-tour-ne par ha-sard... ³¹³

Les deux lignes mélodiques marquent dans cette chanson le passage d'une strophe à l'autre, et le retour d'un distique ou d'un vers suivis d'une progression narrative. Même s'il ne s'agit pas de l'alternance couplet-refrain, cette structure reste classique.

De même, l'absence de refrain est perceptible chez Francis Cabrel. En effet, les quatre strophes de huit vers de *Tout le monde y pense* prennent appui sur le retour de la même ligne mélodique. Chaque vers s'inscrit dans une mesure de quatre temps, avec un décalage, selon le phrasé swingué de Francis Cabrel : la première syllabe commence dès la dernière note de la

³¹³ *Ibid.*, p.73.

mesure précédente. Les vers démarrent donc en anacrouse, favorisant un enjambement. Enfin, le tercet conclusif, reprend successivement les deuxième, quatrième et premier vers de la première strophe, bouclant ainsi la chanson, puisque les premier et dernier vers sont identiques et correspondent d'ailleurs au titre. En respectant la mesure impartie, ce tercet est emblématique du brouillage textuel. La récurrence est, dans cette chanson, uniquement assurée par le retour d'une ligne mélodique identique pour chaque strophe, et la progression du distique conclusif de chacune d'entre elles.

Les chansons de Francis Cabrel et d'Yves Duteil ne sont pas figées par le recours systématique à l'alternance couplet-refrain. La récurrence, lorsqu'elle apparaît, varie d'une chanson à l'autre. Elle s'appuie parfois davantage sur la ligne mélodique ou parfois davantage sur une certaine stabilité textuelle. Les procédés de renouvellement ne sont pas prévisibles. Le renouvellement du caractère figé ne s'établit pas lui-même en système. Les strophes s'enchaînent dans leur chanson, mais pas de façon régulière. La construction de la chanson n'observe pas de plan. Le refrain est rare. Le début d'une strophe peut observer une reprise, mais avant la fin, une variante conduit l'auditeur ailleurs.

Ces chansons présentent encore des récurrences. Par ailleurs, « des chansons sans refrain » existent et ne sont pas hors norme « parce que, d'une façon ou d'une autre, les auteurs « s'arrangent » pour y présenter des éléments de stabilité, des choses déjà entendues, des « points de passage » qui rythment l'attente de l'auditeur ». La chanson, est alors « numérative ». Dans ce cas, « tout est formellement identique, c'est au contraire l'élément nouveau [...] qui crée l'intérêt et le rythme de l'audition ». Ou alors, elle est « strophique ». Elle ne présente plus « qu'une seule mélodie » (comme *Tout le monde y pense*) afin que « la déficience de récurrence textuelle créée par l'absence de refrain » soit « compensée par la simplification musicale qui permet à l'auditeur de se repérer par rapport à des cycles musicaux généralement plus courts et surtout aisément identifiables, puisque impossibles à confondre avec un deuxième air ». Ou alors, elle est « rhapsodique ». Elle est sans « refrain, ni boucle musicale », mais présente « des formules ouvertes, toujours identiques, qui appellent à chaque fois un développement »³¹⁴ (comme *Au parc Monceau*).

La Statue d'ivoire d'Yves Duteil est particulière de ce point de vue. En effet, à partir d'une petite statuette chinoise qui représente un couple amoureux enlacé, naît une

³¹⁴ Bruno Joubrel, *op.cit.*, p.26.

réflexion sur la charge d'amour des objets qui nous entourent, avec un brouillage chronologique. Le cinquième quatrain –« L'amour c'est quand le temps / Se transforme en mémoire / Et nous fait le présent / D'un passé plein d'espoir »– est emblématique, puisque le présent d'énonciation se fond avec le passé et l'avenir.

Aucun vers ne se répète, hormis le premier du distique conclusif qui reprend le premier vers de la chanson et le premier de la septième strophe : cette répétition non prédéterminée de « Il me plaît de penser » rappelle plutôt la réflexion spontanée du personnage. Cette absence de récurrence textuelle est d'autant plus déroutante qu'elle est renforcée par l'absence d'une récurrence musicale clairement prévisible. En ce qui concerne les quatre premiers quatrains, l'arrangeur a augmenté le vers, d'un ton ou d'un demi-ton, selon sa place dans la strophe. Ainsi, le premier vers de la première strophe s'appuie sur la note « sol », pour se terminer dans la quatrième strophe sur la note « do ». Ce premier vers est donc soutenu par les notes « la » et « si » au cours des deuxième et troisième strophes. Toutefois, la structure strophique n'est pas modifiée : la ligne mélodique est conservée et simplement modulée d'un ton à chaque strophe.

Des reprises apparaissent mais elles restent déroutantes car elles n'établissent pas un système repérable. Les cinquième et sixième quatrains reprennent le thème mélodique des troisième et quatrième strophes –et il faut attendre les neuvième et dixième quatrains pour retrouver cette même ligne–, avant deux strophes indépendantes au niveau de la mélodie. Le distique conclusif –où le dernier vers est répété trois fois– est, lui aussi, indépendant. Le seul vers « Il me plaît de penser » répété trois fois ne correspond jamais à la même mesure.

1.4. auto-référentialité

Une partie du répertoire de Francis Cabrel et Yves Duteil renvoie à une auto-référentialité : traitement particulier de la fonction référentielle, définie par Jakobson³¹⁵, puisque cette fonction du langage qui renvoie aux objets du monde, réels ou imaginaires et concerne donc l'ensemble des référents, formant le contexte du message, renvoie ici à la chanson elle-même. Cette auto-référentialité leur permet de livrer leur véritable profession de foi, de révéler qu'ils envisagent la chanson comme un art mineur, et de répondre aux étiquettes qu'une critique journalistique leur attribue. La fonction métalinguistique (une autre

³¹⁵ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, op.cit.*, quatrième partie, chapitre 11.

des six fonctions du langage qui provient des théories de Jakobson) intervient alors, puisque ces chansons renvoient souvent au code utilisé, à ses éléments constitutifs, à ses processus de création.

✓ profession de foi

La guitare est l'instrument qui a amené Francis Cabrel et Yves Duteil à la Chanson. Dans le quatrième album de ce dernier, *J'ai la guitare qui me démange* offre une profession de foi, un curriculum vitae de fantaisie du chanteur. Le premier couplet devient le refrain : il est repris à l'identique une fois et présente six variantes. Ces dernières soulignent la progression et le choix tout aussi réfléchi qu'inévitable, inné et vital de l'instrument par le chanteur. La guitare prévaut sur le métier. Yves Duteil n'envisage pas son métier sans elle. Il avoue dans ces chansons, où le chanteur est le porte-parole du chanteur, de l'homme :

« J'ai la guitare qui me démange
Alors j'écris des chansons »,
« J'ai la guitare qui me démange
Alors j'essaie de chanter »,
« A ma mort je veux qu'on m'installe
Avec ma guitare à la main ».

Elle est tout aussi indispensable à Francis Cabrel. Enfant timide, il trouve en elle son moyen d'expression, poussé par son désir de partage. La guitare est le vecteur de son ouverture aux autres. Il s'achète une guitare à douze cordes, sous l'influence des Byrds et de Dylan, et peaufine ardemment son jeu. Après la Framus, ce sera une Gibson B.45-12, qui figure sur la pochette de son premier album. Dans *La Dame de Haute-Savoie*, il envisage de se retirer et précise : « Je prendrai ma guitare avec moi ». La guitare est son instrument et a toute son importance en tant qu'objet, comme pour Yves Duteil. Il les collectionne depuis 1986, en possède une cinquantaine : il est passionné notamment par les guitares jazz des années 1940 à 1950, parce que ce sont des guitares à caisse qui résonnent. Il les fait fabriquer par des luthiers français. Il les choisit en fonction de leur son adapté à chacune de ses chansons. Il a écrit les textes avec Muriel Ferstenberg et Klaus Bilasquiz, de l'ouvrage *Luthiers et guitares d'en France*³¹⁶, conçu et réalisé par Maxime Ruiz, édité chez Chandelle Production en 1996.

³¹⁶ Francis Cabrel, Muriel Ferstenberg et Klaus Blasquiz, *Luthiers et guitares d'en France*, Chandelle Productions, 1996. La rédaction par Francis Cabrel de la préface laisse apparaître un tableau et répond à la présentation de ses goûts personnels : « Dans ce monde rapide, il est des artistes méticuleux, presque arrêtés, des surdoués de la patience : les luthiers de belles guitares. Autour d'eux, des bouts de planches, des pièces de bois

L'histoire de la guitare française y est retracée. L'inventaire des luthiers d'hier et d'aujourd'hui y est établi. Il s'agit d'une remontée aux origines.

Elle est omniprésente tout au long de la chanson *Le Bûcheron* au travers de son matériau.

C'est elle qui a fait venir l'artiste à la chanson :

« C'est la chaîne sans fin des détails innombrables

Qui fabrique nos jours et ressemble au destin

Qui fait [...]

[...] s'épanouir les fleurs au cœur de mon jardin- [...] jaillir la musique aux doigts des musiciens ».

Deux vers répétés deux fois en fin de strophe et repris à la fin de la chanson rappelle sa place de manière elliptique :

« [...] il fallait l'amour de toute une existence

Pour qu'un arbre qui meurt devienne une chanson ».

Le contact du musicien avec son instrument, symbole de musique vivante, à l'époque des conceptions de musiques assistées par ordinateur, est évoqué dans *Petite Marie* : « Un musicien qui fait jouer ses mains sur un morceau de bois ».

L'instrument est le sujet de certaines de leurs chansons. Le processus de création est aussi mis en scène. Dans *Bébé soleil*, l'interprète est dans la position de l'auteur-compositeur :

« Il me manquait trois mots

Pour finir un couplet,

Tout seul à mon piano,

Je cherchais

[...]

Elle³¹⁷ connaissait déjà par cœur

Cette chanson d'une heure

Et la chantait aussi... ».

Dans les œuvres où le chanteur est identifiable à l'auteur-compositeur-interprète, la Chanson est considérée comme un métier. Ils l'envisagent sur la durée. L'ascension pour Francis Cabrel est régulière : il obtient l'estime ainsi que le respect du public et du milieu. Il s'est imposé, a fait évoluer son art, en apportant de la rigueur à ses créations. Dès le début de sa carrière, une réflexion est engagée : la vie quotidienne du chanteur avant sa reconnaissance

de toutes les formes comme pour allumer un feu. Le feu le plus long à prendre de toute l'histoire des cheminées. Un feu à réchauffer l'âme des musiciens. On parle bien de la chaleur du son. Ce fameux son qui se capture, qui se modèle et qui se sculpte au gré des savoir-faire dans les rondeurs de la caisse résonnante. Alors qu'en ont-ils fait du choc léger d'un ongle frôlant un fil ? Une science. Un métier. Toute une histoire. »

³¹⁷ Le pronom personnel renvoie au « bébé soleil ».

est traitée. Dans *L'instant d'amour*, la guitare apparaît à nouveau mais elle n'offre pas un confort de vie.

La notoriété acquise, la notion de popularité est étudiée. Francis Cabrel emprunte les chemins de traverse. Il dicte ses règles. Il revendique sa différence. Il formule dès ses albums de jeunesse les inquiétudes face à son métier et au succès. Dans *La Dame de Haute-Savoie*, le revers de la notoriété est traité. Il s'agit « d'un métier où tu marches ou tu crèves ». Le chanteur semble devoir faire face « à ces gens qui [l]'écrasent », aux « cris inhumains d'une meute aux abois ». Dans *Trop grand maintenant*³¹⁸, « y'a pas plus seul qu'un chanteur à la mode ».

Bien que populaires, Francis Cabrel et Yves Duteil sont avant tout indépendants. Ils rompent avec la médiatisation quotidienne. Leurs apparitions représentent un événement. Francis Cabrel se soumet et apprécie les règles de la promotion, mais il se fait discret. Sur scène, ils privilégient la qualité de l'échange avec le public. Leurs concerts au décor minimaliste sont chaleureux. Soucieux de leur image, ils mettent en avant leur œuvre. Ils ont rapidement ralenti le rythme de leur création pour l'enrichir.

Le profil de leur métier et l'univers dans lequel ils évoluent est tracé au fil de leurs chansons. Ils dressent les caractéristiques du milieu et nous livre leur perception.

✓ un art mineur

Maris fidèles, chanteurs discrets, ils refusent d'être assimilés à un produit. Loin d'eux l'image également du chanteur égocentrique et infidèle. Avec humour et jeux de mots, *Un lilas pour Eulalie* traite du pouvoir de séduction conféré par la position de chanteur. Le chanteur en est conscient et se réjouit :

« Du lilas j'ai pris le Li
Pour dormir quand vient le soir
Et du lilas d'Eulalie
Reste un La pour ma guitare
Et demain j'irai pour de bon chanter mes chansons
Elles m'aimeront
Et demain j'irai pour de bon chanter mes chansons
Elles m'aimeront ».

³¹⁸ Francis Cabrel, *Trop grand maintenant*, dans *Fragile*, 1980.

Ils dénoncent certains qui en profitent et semblent choisir le métier pour cette raison. L'égoïsme attribué à tort ou à raison est également traité avec humour dans *Les P'tites casquettes*³¹⁹ :

« On a tellement peur d'attraper la grosse tête
Que, pour s'en apercevoir, on va tous bientôt
S'acheter une petite casquette
Et l'essayer tous les soirs ».

Yves Duteil se préserve de cette recherche de popularité pour elle-même : il est conscient du côté éphémère de celle-ci lorsqu'elle suit la mode. Plus loin, le chanteur porte-parole indique :

« [...] on va tous apprendre à faire de la voltige
Pour ne pas tomber de haut ».

La tonalité humoristique de cette chanson permet au chanteur de se démarquer de ce pronom indéfini « tous ». Le pronom personnel indéfini « on » change de référence au cours de la chanson : il inclut ou exclut le chanteur représentant Yves Duteil et tout autre chanteur qui cherchent à construire avant tout une œuvre. Face aux chanteurs qui font la une de la presse people, le chanteur précise :

« On voit pas nos noms partout dans les gazettes
On met pas nos cœurs à nu dans les canards ».

Francis Cabrel et Yves Duteil se prémunissent de l'un des risques majeurs de leur métier qui est de se prendre au sérieux, d'attraper la grosse tête.

Leur apparition n'est pas liée uniquement à la promotion. A la demande de Jean-Louis Foulquier, animateur et producteur sur France Inter, directeur du festival des Francofolies, Francis Cabrel est venu soutenir les jeunes chanteurs : il a épaulé le festival, en dehors de toute période de promotion. Toujours dans le cadre des Francofolies, il a donné un concert, en Bulgarie, à la suite de la chute du communisme, dans des conditions difficiles³²⁰.

Leur intérêt pour leur métier est ailleurs. La Chanson leur permet de transmettre. Ils se font relais. Et puisqu'ils ont acquis la notoriété, ils souhaitent la mettre à ce service. Leurs préoccupations résident dans le besoin de communiquer.

Toutefois, ils sont conscients des limites de la Chanson. Ils sont préoccupés mais pas engagés. La Chanson ne peut être une réponse à la Politique. La poésie, malgré son étymologie, ne leur paraît pas aussi efficace que l'action au sens d'implication concrète,

³¹⁹ Yves Duteil, *Les P'tites Casquettes*, dans *Tarentelle*, 1977.

³²⁰ Propos de Jean-Louis Foulquier, recueillis par Carine Bernardi, dans *Francis Cabrel*, Libro, 2004, p.75. Jean-Yves Foulquier précise d'ailleurs que Francis Cabrel ne l'a pas fait pour le cachet qu'on pouvait lui donner.

même si Yves Duteil aimerait voir le pouvoir laissé aux poètes dans *Les savants, les poètes et les fous*. Francis Cabrel y consacre une chanson déjà au début de sa carrière avec *Dernière Chanson*. Le chanteur rappelle finalement son rôle dans *Presque rien*³²¹. Sa voix est à peine plus élevée qu'un souffle :

« Et voilà tout ce que je sais faire
du vent dans des coffres en bambou
[...] j'y ai mis tout mon savoir-faire
et toute notre histoire en dessous
Tu vois, c'est presque rien
C'est tellement peu
[...]
tu vois c'est presque rien...
c'est comme un rêve, comme un jeu
des pensées prises dans des perles d'eau claire
[...]
Rien que des musiques légères
[...]
Doo doo doo doo doo... »

Autodidacte, indépendant, avec rigueur et détermination, Francis Cabrel, au fil de sa carrière, dicte ses propres règles : sa différence est respectée. Mais ses questionnements, ses inquiétudes face au métier et au succès sont présents également. Cette projection imaginaire semble déjouer les pièges du destin. *Trop grand maintenant* et *Plus personne* développent la solitude de l'artiste, qu'il soit reconnu ou délaissé. A la sortie de chaque album, Francis Cabrel se demande de quelle manière et à quel moment mettre un terme à sa carrière, lui qui cherche à arrêter sur un succès. Dans le dernier album, *Des gens formidables* est entièrement consacrée aux artistes : le constat est défaitiste, péjoratif quant à leur générosité, au rôle de la Chanson.

La progression de leurs albums montrent la constance des thèmes abordés parce que la répétition dans ce contexte est nécessaire : la société évolue, l'époque change mais les idées, les mentalités stagnent. Francis Cabrel évoque souvent sa sortie : les limites de la Chanson sont l'une des raisons. Dans *La Dame de Haute-Savoie*, le début de quatre strophes au commencement de la chanson avoue :

« Quand je serai fatigué
De leur dire toujours les mêmes phrases ».

³²¹ Francis Cabrel, *Presque rien*, dans *Hors Saison*, 1999.

La Chanson n'apporte pas ce que le chanteur espérait, puisque le chanteur renchérit :

« Quand je serai fatigué
D'avancer dans les brumes d'un rêve ».

L'implication associative et politique complète donc le métier de chanteur et les chansons concernées d'Yves Duteil. Francis Cabrel met son action au profit de projets humanitaires, comme le Secours Populaire, Emmaüs, les Restos du Cœur, Enfance et Partage. Il parraine l'association Eva, qui vient en aide aux enfants des rues de Manille. Il peut mettre son métier au service de causes ponctuelles. Il a donné un « concert pour les ours » à Biarritz, en faveur des écoles basques, et pour la protection des ours des Pyrénées. Il a organisé un concert de soutien pour venir en aide aux sinistrés de l'explosion de l'usine AZF à Toulouse. Il s'est investi dans le concert solidarité au profit des sinistrés du Gard³²². Lors des ouragans qui ont frappé la Louisiane, après le concert de novembre 2005, Francis Cabrel a écrit le texte d'une chanson qui traite du sinistre, à la demande de Zachary Richard³²³. La chanson intitulée *La Promesse Cassée* exprime l'émotion de la catastrophe : les redevances sont consacrées aux musiciens sinistrés de la Nouvelle Orléans. Après son implication politique, comme conseiller municipal chargé des affaires culturelles et sportives, à Astaffort, à partir de mars 1989, il reste politiquement engagé. Il a ainsi refusé de chanter à Toulon parce que le Front National était aux commandes de la mairie de la ville. Maire depuis 1989 de Précy-sur-Marne, où il est épaulé par sa femme, Yves Duteil ne cache pas ses convictions politiques, ni son attachement à Jacques Chirac, à l'homme. Mais c'est l'engagement citoyen qui l'emporte. Il s'investit discrètement mais activement dans des associations (médecine, justice notamment) pour aider l'enfance meurtrie ou en difficulté³²⁴.

*Avec les gens de mon village*³²⁵ parue à la suite de sa première élection résume cette action. Que de chemin parcouru depuis les critiques au début de sa carrière qui lui

³²² Ces actions se retrouvent également recensées dans l'ouvrage mentionné de Carine Bernardi consacré au parcours de Francis Cabrel.

³²³ Zachary Richard est un francophone militant, écologiste engagé, poète, chanteur, auteur et compositeur : il est très enraciné dans sa Louisiane natale. Inspirées par la multitude de styles musicaux de la région, ses chansons dépassent les limites d'un genre.

³²⁴ Depuis le début de sa carrière, Yves Duteil parraine de nombreuses associations en rapport avec l'enfance, comme « Les petits princes ». Il est le parrain de l'association « Votre école chez vous » qui permet aux enfants malades ou handicapés d'être scolarisés à domicile.

³²⁵ Yves Duteil, *Avec les gens de mon village*, dans *Blessures d'enfance*, 1990.

reprochaient de ne pas s'engager en chanson ! Son activité de maire est définie comme « la suite de [s]es chansons ». Une réflexion générale apparaît :

« Si d'aventure la politique
Peut rejoindre la poésie
Il arrive que la musique
Lui insuffle son âme aussi ».

La politique permet la réalisation concrète :

« Ce qui s'ébauchait sous la plume
Au long des vers et sans rature
Commence à sortir de la brume
En s'écrivant grandeur nature
Moi qui voulait me rendre utile
Et faire un peu changer la vie »,
« J'ai marié des gens qui s'aiment
Et la lumière de leurs sourires
Était le plus beau des poèmes
Qu'il m'ait été donné d'écrire ».

Son investissement jamais démenti depuis y est annoncé :

« J'ai du cœur à l'ouvrage
Et je chanterai d'autant mieux
Avec les gens de mon village
Je travaille et je suis heureux ».

Depuis l'été 2002, Yves Duteil livre désormais ses préoccupations, ses réflexions dans *Panorama*, dans une chronique mensuelle intitulée « En passant ». En 2006 est également sorti le livre *Les choses qu'on ne dit pas* : il adresse parmi toutes les lettres, une « Lettre à la Musique », une « Lettre à mon métier », une « Lettre à la Politique »³²⁶.

L'action, les associations, la politique sont donc leur complément à la chanson. Dans cette perspective, la tonalité privilégiée dans les chansons de Yves Duteil trouve son sens.

³²⁶ En 1988, déjà, l'album illustré *Pour un enfant* (Yves Duteil, *Prendre un enfant*, Paris, Nathan, 1988 : les dessins sont d'Yves Beaujard) complétait la chanson qui porte le même titre : serait-ce un autre genre pour une même visée mais une réception différente, en raisons des moyens différents pour toucher le récepteur ? La quatrième de couverture indique que l'album se veut « l'histoire de la chanson qui fera renaître l'espoir dans les yeux de Clémence et lui fera penser que sans doute un jour, un papa viendra la prendre elle aussi par la main ». Il s'agit donc davantage de la genèse de la chanson. L'imagination est le sujet de cet album illustré, puisque, en ce qui concerne Clémence, ce personnage fictif, « ses seuls amis sont tous les enfants dont sa maman lui raconte l'histoire, chaque soir, pour la consoler, qui deviennent pour elle des frères et sœurs imaginaires et dont elle peuple ses rêves et ses jeux ».

Depuis le début, il défend sa position tout en combattant aussi la caricature qui en résulte. Cette relation à la critique se lit au travers de ses chansons. Parce que la chanson ne peut avoir le pouvoir de l'action et de la politique, autant lui conférer légèreté, même si ces propos tenus par différents chanteurs confinent plutôt à l'antiphrase lorsque l'on connaît la réception de leurs œuvres :

« Les paroles, on les écrit pour qu'elles s'envolent
Les musiques, on les écrit pour s'amuser ».

Sa définition du chanteur réside en deux vers :

« On est ni des cabotins ni des poètes
On a simplement le cœur à s'émouvoir ».

La vocation est aussi précisée :

« [...] le soir dans nos maisons, quand tout s'arrête
Reste encore un peu d'amour, reste encore un peu d'espoir
Reste encore un peu d'amour dans nos guitares
Reste encore un peu d'amour dans nos guitares ».

La provocation de cette chanson se retrouve dans la mise en pratique de toutes les possibilités musicales. Par défi, *Les P'tites Casquettes* mettent à l'épreuve, tour à tour ou ensemble, les différents instruments de l'orchestration, afin de permettre de mesurer leurs aptitudes. Les déplorations concernant la chanson, qui ne reste qu'un art mineur, sont, tout d'abord, accompagnées à la guitare. D'insouciantes lallations sont émises. Les différents instruments – cuivres, cordes- se succèdent et accompagnent le même constat. Le choix semble concerner la guitare. Une apologie lui est donc adressée. La chanson se termine sur un jeu alterné du piano, non encore apparu, et des cuivres, qui font écho à l'air. Les notes au piano égrènent « Reste encore un peu d'amour dans nos guitares » et les cuivres reprennent le rôle de la corde très fortement frottée. La chanson constitue une provocation. Le texte énonce un reproche, mais la chanson s'en amuse. Le reproche est assumé, puisque *Les P'tites Casquettes* sont l'occasion de conjuguer les différentes sonorités, de nombreux instruments, au risque de figurer « dans les divers et les bizarres ». Cette chanson est aussi et surtout l'occasion de réaffirmer la singularité de cet interprète : l'exploration et la connaissance des nombreux instruments ont pour but de réhabiliter la guitare. Le chanteur fait fi des commentaires, des clichés et s'oppose aux « étiquettes ».

✓ les étiquettes

Conscient des étiquettes que la critique lui colle, dès 1981, *Le Bonheur infernal*, au second degré, pousse jusqu'à l'absurde l'image dans laquelle Yves Duteil est enfermé : un naïf heureux et béat, épargné par la vie et désespérément optimiste qui n'évoque que le bonheur dans ses chansons. Le thème amoureux, les scènes intimes dominent alors : l'ouverture sur le monde est moins prononcée. Il n'est pas encore impliqué en politique ou dans des associations. En 1984, la réponse aux reproches de la critique reprend pour cadre la structure du conte. Dans *Les Mots qu'on n'a pas dits...* où les textes des chansons sont publiés précédés d'une introduction rédigée par l'artiste lui-même, Yves Duteil précise la genèse de *Sur une mappemonde* : « On me reprochait de ne jamais évoquer les conflits du monde dans mes chansons. J'ai donc fait cette chanson sur la guerre. Pour avoir la paix... ». La plaisanterie, l'humour de la présentation annonce le renforcement de sa position dans la chanson. La situation est déjà présentée de manière générique. Le point de vue adopté est celui de l'enfant. Il montre le regard proche duquel il veut se situer et la tonalité qu'il veut assigner à ses chansons à l'époque. Les procédés de distanciation utilisés opèrent cependant aussi pour la dénonciation. Cette chanson montre qu'il est déjà préoccupé par les thèmes qui seront développés dans la suite de son œuvre et qui feront l'essentiel de son répertoire. Les procédés évolueront aussi pour traduire sa préoccupation.

L'actualité n'est pas abordée au début de sa carrière, même de manière générique. Yves Duteil n'apparaît pas comme un chanteur engagé. Dans *Ni messie ni message*, il reste opposé au discours argumentatif :

« Il n'y a dans mes couplets
Ni profit ni prophète
Certains esprits simplets
Trouvent que c'est trop bête
Qu'en montrant l'univers
Au bout de leur lorgnette
Je pourrais faire changer
Le cours de la planète ».

Mais dans cet album de 1984 qui répond aux attaques, des questions commencent à être posées. Sa conscience du monde extérieur entraîne à partir de 1985 une ouverture. Sa considération de la chanson comme un art mineur sera toujours présente dans son œuvre mais la préoccupation sera plus prononcée. La chanson complétée par la suite par son engagement citoyen reste son moyen d'expression. Dans *Pour les enfants du monde entier*, sa conception est rappelée :

« Je n'ai pas l'ombre d'un pouvoir
Mais j'ai le cœur rempli d'espoir
Et de chansons pour aujourd'hui
Qui sont des hymnes pour la vie ».

En 1997, dans *Aller simple pour l'enfer*, le constat est réitéré par la répétition de la même strophe en conclusion :

« La musique a durci les mœurs
Mais pourtant tout au fond des cœurs
Il reste encore un fol espoir
Comme à la fin dans les vieux films ringards ».

Yves Duteil reste fidèle à ses positions, et malgré l'image caricaturée que la critique journalistique veut encore lui coller aujourd'hui, il livre ses préoccupations dans ses chansons, tout en proposant l'espoir.

Une autre étiquette lui est apposée : celle de troubadour, en raison de la fidélité de l'homme à sa femme. Les chansons qui abordent ce thème sont récurrentes et cette position est défendue dans toute son œuvre. Il précise lui-même en commentaire de cette chanson dans son livre *Les Mots qu'on n'a pas dits...* : « j'ai écrit *Le Petit Pont de bois*, je suis donc proche de la nature, avec pour seul univers les fleurs et les petits oiseaux. J'ai chanté pour les enfants, je suis donc infantile, j'habite une maison à la campagne, je suis donc écologiste, et puisque je n'évoquais pas la violence dans mes chansons, je ne pouvais être que naïf et crédule, béatement optimiste et même sans doute un peu niais... »³²⁷. Le chanteur répond avec humour et dérision à cette caricature dans *La Valse des étiquettes*³²⁸.

« Je suis le gentil troubadour
Le bûcheron de la chanson
Le fermier du 45 tours
L'écolo du microsillon
Le Villon de la salle des fêtes
L'artisan de la stéréo
Le bricoleur de la cassette
Le routard de la vidéo ».

Le refrain est rare dans sa répétition exacte chez Yves Duteil. Ici, ces huit vers apparaissent quatre fois. La strophe, qui conclut la chanson, substitue « je resterai » à « je suis » : la démonstration se révèle à l'avance vaine. C'est pourquoi, le chanteur avoue :

³²⁷ Yves Duteil, *op.cit.*, p. 235.

³²⁸ Yves Duteil, *La Valse des étiquettes*, dans *Ton Absence*, 1987.

« Je fuis les modes »,
 « Moi, je rame à contre-courant
 On me taxe de bucolique
 Quand il faudrait être disco
 [...]
 Je n'ai pas [...] d'autre maladie honteuse
 Que la guitare qui me démange ».

Ce clin d'œil à une chanson antérieure, au programme des décollages et des atterrissages de tous les avions d'Air France pendant six mois, à la musique obsédante, montre sa distanciation face à la critique. Le refrain ainsi répété reste dans la tête de l'auditeur : le chanteur se moque de ces étiquettes. « Le mécanisme de dédoublement énonciatif qui caractérise l'ironie », tel que le redéfinit Alain Vaillant, est en œuvre ici ³²⁹. L'ironie procède de la superposition de deux voix, celle du chanteur, et celle de l'énonciateur raillé : adversaire cité insidieusement, sans guillemets ni marques d'emblée visibles, sans changement d'intonation lors de l'interprétation. Cette polyphonie (telle que l'a étudiée Oswald Ducrot³³⁰, à la suite des développements sur la littérature dialogique de Mikhaïl Bakhtine³³¹) mêlent deux voix qui restent pourtant distinctes : l'ironie se déduit ici de l'interprétation du contexte, de l'apparition du pronom personnel indéfini, de la répétition du refrain (insistance suspecte). C'est le moyen pour l'auditeur d'y réfléchir et d'en déceler l'absurdité. Le chanteur avoue lui-même ne pas vouloir faire sa promotion sur des contestations : la seule manière de faire changer l'image de ses chansons est de les chanter. Lorsque l'auditoire au cours de son tour

³²⁹ Alain Vaillant précise : « L'ironiste veut faire entendre autre chose que ce qu'il dit ; ou plutôt –car, pour le faire entendre, il faut bien qu'il le dise d'une manière ou d'une autre-, l'ironiste dit autre chose (sur le plan énonciatif) que ce qui est dit (sur le plan de l'énoncé), et s'ingénie à faire entendre cette différence. C'est ce processus qu'on désigne, de façon convaincante, par la notion d' « effet de mention » : l'ironiste traite l'énoncé ironique, qu'il refuse d'assumer en son nom propre, comme une mention, comme la citation d'une parole extérieure, empruntée au fond polyphonique du discours social : d'où le recours aux stéréotypes et aux idées reçues, qui permet de repérer l'intrusion d'un discours étranger, voire d'en retrouver l'origine (on dirait, dans le vocabulaire d'aujourd'hui, que le stylème ironique assure la traçabilité du discours ironisé et permet de retourner à sa source) ».

Vaillant Alain, « Portrait du poète romantique en humoriste, et *vice versa* : éléments d'une poétique de la subjectivation », dans *L'art de la parole vive, Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, études réunies par Hirschi Stéphane, Pillet Elisabeth, Vaillant Alain, Recherches Valenciennes, n°21, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006, pp.18-19.

³³⁰ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, op.cit..

³³¹ Mikhaïl Bakhtine, *Le Principe dialogique*, op.cit..

de chant lui réclame des chansons plus anciennes, il ne répond pas à la demande du *Petit Pont de bois*.

Lors de son concert au théâtre Déjazet en 2008, après la fin de *Si j'étais ton chemin*, premier titre de son dernier album et premier titre de la soirée, il sourit aux applaudissements et lance au public : « Heureux de voir que vous avez trouvé le chemin ». Jeux de mots habituels entre les chansons, mais surtout une remarque implicite, dite avec légèreté, adressée aux médias qui l'ont étiqueté et « abandonné au bord du chemin »³³².

1.5. la construction d'une oeuvre

Francis Cabrel et Yves Duteil sont identifiables par la permanence de leur personnage, mais aussi par leur travail pour une évolution constante.

Les arrangements des deux premiers albums suivent essentiellement la mode des années 1970 avec une orchestration violemment rythmée. *Imagine-toi* développe une source sonore puissante, jouant sur le nombre d'instruments, sur des mouvements ascendants après des passages plus sobres. Les crescendos emmènent, emportent l'auditeur, la voix se situe plus dans les aigus. L'orchestration est riche comme dans *Ma Ville*, en cette période romantique. Mais l'univers est déjà ébauché : l'incommunicabilité entre les citadins et le rejet de la ville anonyme et trépidante (*Ma Ville*), le refus de se laisser embrigader (*Je m'étais perdu*), la méfiance à l'égard du pouvoir immodéré que procurent l'argent et une trop grande réussite sociale (dans *Imagine-toi*), la présence de l'amour et de l'amitié (*L'instant d'amour*).

³³² Bertrand Dicale, dans *La chronique (Le Figaro)* en 2008, titre : « L'image arrêtée d'Yves Duteil » et écrit : « Il avait beaucoup gardé le silence, hésité, raturé avant de sortir (*fr*)*agiles*, bel album écrit avec Art Mengo et paru au printemps dernier, sept ans après son disque précédent. Il est vrai qu'entre temps il avait publié quatre compilations, ce qui ne contribue pas à rafraîchir l'atmosphère. [...] on peut dire qu'Yves Duteil a un problème d'image. Il a été si caricaturé que sa caricature a fini par prendre lieu et place d'Yves Duteil. Chanteur gnangnan puisque monogame depuis plus de trente ans, chanteur officiel parce que jadis il se battit comme un beau diable pour les quotas, chanteur de droite parce qu'il fut un temps chiraquien... Et il se bat aujourd'hui pour refaire vibrer une image arrêtée –arrêtée malgré les neuves orientations musicales de son nouveau répertoire, arrêtée malgré ses efforts d'explication aux médias, arrêtée malgré tout le chemin parcouru. [...] La musique populaire connaît bien ces hiatus entre la réalité des artistes et l'immobilité marmoréenne de leur image. [...] une réputation peut se retourner ».

Les pickings apparaissent déjà. Dès *Les Chemins de traverse*, en 1979, Francis Cabrel utilise le finger-picking, la technique du pouce alterné sur les basses. Il joue essentiellement au médiateur.

Carte postale correspond au mouvement ascendant d'une véritable exploration de la mémoire. Face à la fureur d'un monde en pleine effervescence (*Ma place dans le trafic, Chauffard*), apparaît l'exploration des choses, des gens, des lieux (*Carte postale, Même si j'y reste, Je m'ennuie de chez moi, Répondez-moi*), des histoires et des rencontres (*Elle s'en va vivre ailleurs*), sans que des certitudes soient énoncées. *Quelqu'un de l'intérieur* –malgré le titre introspectif– accentue cette ouverture, en l'étendant au monde extérieur. Face à la préoccupation, notamment, du sort fait aux Polonais (*L'Enfant qui dort*), du machisme triomphant et parfois violeur (*Quelqu'un de l'intérieur, Leïla et les chasseurs*), de l'intégration (*Saïd et Mohamed*), de l'Occitanie muselée (*Les Chevaliers cathares*), face à ce constat qui brosse une peinture où est préférée la litote pour évoquer le racisme, l'intolérance, la censure et l'oppression, la propre vision des choses, les propres conclusions de l'auditeur restent à tirer.

Photos de voyages, inspiré par son séjour en Nouvelle-Calédonie, exige la parole au nom des opprimés qui n'auront pas les moyens de la prendre. Après les guitares, les arpèges et les pickings des deux albums précédents, une place dominante est laissée à la batterie, aux percussions, à la basse : l'atmosphère devient plus grave.

Sarbacane continue à suggérer plus qu'à démontrer : une réflexion sur l'amour est engagée dans *Animal* et *Tout le monde y pense*. Dans cet album apparaît l'équilibre entre la pureté acoustique et les voies ouvertes par les machines électriques.

Samedi soir sur la terre renforce cette synthèse : au niveau de l'orchestration, au niveau des thématiques, avec de nouvelles réflexions sur l'amour (*La Cabane du pêcheur, Samedi soir sur la terre, Le Noceur*) ou sur les incohérences des situations (allant de *La Corrida* à *L'arbre va tomber*, en passant par *Assis sur le rebord du monde*, où le point de vue est particulier, puisque c'est celui de Dieu). L'orchestration est très nuancée, au point de faire intervenir une trompette, une clarinette, un cor, un trombone, un tuba, un piccolo et une flûte dans *Les Vidanges du diable*. Mais elle peut se révéler très dépouillée, comme dans *Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai* qui ne fait intervenir que des cordes et une guitare acoustique, de même que pour *Octobre*, où un piano se joint à ces instruments.

L'album *Hors Saison* accentue cette sobriété : seul l'accordéon de Jean-Louis Roque se joint aux basse, batterie, claviers, guitares et percussions³³³.

Les Beaux Dégâts parle de l'amour universel, du temps qui passe, des dégâts provoqués, de la recherche d'authenticité dans un monde d'apparences.

Le répertoire d'Yves Duteil s'ouvre de plus en plus sur le monde extérieur. De l'intimité du foyer des premiers albums à la prise en compte de l'entourage dans les albums suivants, la parole est donnée aux opprimés dans *Touché*, notamment à des victimes de l'intolérance ou de l'injustice de l'époque, comme dans *Grand-père Yitzhak* et *La Tibétaine*, une résistante à l'oppression chinoise. Dès 1987, cette ouverture au monde extérieur était présente avec *Pour les enfants du monde entier*, où le contexte d'écriture est la mobilisation des enfants d'Iran pour la guerre contre l'Irak. En 1990, *Retour d'Asie* traite de l'adoption d'enfants asiatiques : thématique reprise dans *Yen*. *L'Autre Côté* évoque la chute du mur de Berlin. Diverses chansons qui laissent l'auditeur face à ses propres réflexions, se multiplient aussi à partir de l'album de 1987 : *Le silence ou la vérité*, *La Rumeur*, *Les petits hommes verts*. En 1997, apparaissent *Les savants, les poètes et les fous* ; *Aller simple pour l'enfer*. Toutefois, dans *Touché*, le personnage éponyme de *Dreyfus* appartient à l'entourage proche d'Yves Duteil : il annonce l'album de 2001 de nouveau plus intimiste mais cependant plus grave que les précédents qui abordaient cet univers, puisque trois chansons sont liées à la mort. Il s'agit de *Lettre à mon père*, *Pour que tu ne meures pas*, *Vivre sans vivre*. Yves Duteil est ouvert aux rencontres d'autres cultures. Pour son dernier album, il s'est lancé à la découverte de sonorités qui ne lui sont pas familières : il a collaboré avec Véronique Sanson, Jean-Pierre Marcellesi et Art Mengo. Ses chansons sont actuelles, intimes et universelles, citoyennes et poétiques. L'univers musical d'Yves Duteil est ouvert aux influences étrangères. *Vivre sans vivre* rappelle, dans son harmonisation, la samba. Au moment où Bïa chante, cet univers, la sensualité du rythme ressortent. Le choix instrumental y contribue aussi : le côté feutré de la batterie respecte les percussions du Brésil. L'artiste quitte la prosodie classique : les accents sont déplacés.

³³³ Hormis Francis Cabrel à la guitare acoustique mais aussi électrique, interviennent à la basse, Bernard Paganotti ; à la batterie, Manu Katché ; aux claviers, Gérard Bikialo ; à la guitare, Denys Lable ; aux percussions, Denis Benarroch.

2. UN INTIME UNIVERSEL

Dès l'Antiquité, puis à toutes les époques, des poètes privilégient l'expression personnelle. Le poète parle de lui dans ses poèmes. Il exprime en son nom propre des sentiments qui peuvent être ressentis par tout le monde. Le lyrisme est l'expression du moi associé à la musicalité. Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, la poésie lyrique est moins représentée. Ce courant littéraire ressurgit au début du XIX^{ème} siècle, à l'époque du Romantisme. De nombreux poètes expriment alors leurs sentiments profonds et intimes, liés à certains événements de leur vie ou tout simplement au fait de vivre : Alphonse de Lamartine confie ses sentiments amoureux et déplore la fuite du temps, Gérard de Nerval recherche entre autres la pureté de l'enfance. Victor Hugo exprime par des poèmes très divers toutes les peines et les joies de la vie. Arthur Rimbaud laisse apparaître son émerveillement et son écœurement face à la vie et au monde. Au XX^{ème} siècle, Guillaume Apollinaire chante le sentiment amoureux mais déplore aussi la fuite du temps. Louis Aragon et Paul Eluard célèbrent la beauté et la force de l'amour.

Les principaux thèmes lyriques sont avant tout les grandes préoccupations humaines : la vie, avec ses joies et ses peines, l'amour, la mort ; l'amour peut être vécu avec douceur ou passion, il peut être heureux ou malheureux, comblé ou déçu. La mort obsède parce qu'elle est inévitable et qu'elle place les humains face à l'inconnu. C'est la succession des heures et des jours qui mènent à la mort, les poètes s'interrogent donc souvent sur le temps qui passe : il détruit, abîme, mais il est aussi parfois, source d'apaisement, consolation, oubli. Les poètes peuvent également trouver un réconfort dans la nature, si elle se révèle en accord avec leurs sentiments. Au XIX^{ème} siècle particulièrement, ils lient l'expression des émotions à des paysages particuliers. C'est ainsi que les lieux élevés comme la proximité de l'eau favorisent la réflexion, la méditation ou la rêverie.

Cette lyrique traditionnelle se retrouve dans le répertoire de Francis Cabrel et Yves Duteil, et l'identifie.

Leurs albums mettent en scène les personnages-clés de leur vie. Pour *sans attendre...*, l'expression est moins universelle, plus personnelle mais comme l'artiste l'avoue lui-même : il ne raconte pas ce qui lui est arrivé, il livre sa propre expérience, il en dégage le sens. La question d'intimité (au sens que lui donne la recherche anthropologique, à savoir que l'intime est considéré comme le résultat d'une séduction réussie, permettant le développement de pensées ou de sentiments autrement cachés, les conversations intimes devenant la base de

confidences qui lient les individus entre eux), pas plus que la question de vie privée (distinction très ancienne puisque Aristote faisait la distinction entre la sphère publique et la sphère privée) ne se pose donc dans leur répertoire : leur intimité, leur vie privée est dépassée, elle est le support pour rejoindre l'universel.

Dans la tradition du poème lyrique, divers procédés de comparaison sont utilisés pour exprimer leurs sentiments.

A la suite de Stéphane Hirschi, l'audition de leurs chansons, éclairée par les biographies, les interviews, permet de révéler que « bien des éléments autobiographiques accréditent l'illusion autobiographique », mais « une fois [l]e clivage perçu, il suffit de l'étendre à toutes les chansons d'un créateur, et tout en ne niant évidemment pas les éventuelles intersections avec des éléments biographiques propres au chanteur, et susceptibles d'intensifier le sentiment d'authenticité lyrique, on doit toujours méthodiquement distinguer l'instance du chanteur (celui qui chante sur scène ou sur enregistrement, et dont le nom signe le récital ou le disque) de l'instance du canteur, personnage central d'une chanson, qu'il s'exprime à la première personne ou qu'il narre une scène avant ou non de se signaler »³³⁴. La sincérité, l'authenticité qui se dégagent de leur œuvre, la publication de chansons intimes qui suivent la chronologie de leur vie rejoignent la visée de l'autobiographie.

Il ne s'agit pourtant pas pour eux de laisser une œuvre autobiographique. Leurs procédés d'écriture s'éloignent des caractéristiques de ces textes, et de leurs enjeux. L'auteur d'une autobiographie souhaite laisser une trace pour les générations futures : c'est une lutte contre l'oubli, un défi lancé au temps. L'auteur peut réfléchir pour trouver un sens à sa vie : qu'a-t-il fait, pourquoi ? L'écriture d'une autobiographie peut aider l'auteur à supporter une vie difficile, voir à se justifier s'il se sent mis en cause. Intervient aussi le plaisir de revivre de beaux moments ou de rejeter des moments malheureux, de faire partager son expérience aux autres, voire de transformer sa vie en œuvre d'art. Pour eux, le canteur, qui ne s'exprime pas forcément à la première personne dans les chansons où une identification est possible, est avant tout le porte-parole de leur sensibilité. Yves Duteil dédicace chaque album à son épouse, des chansons, à des proches : l'introduction des chansons en concert, rappelle, si c'est le cas, les liens avec l'homme privé. Des prénoms se retrouvent : Léonore³³⁵ est le deuxième prénom de son épouse, Mariette³³⁶ est le prénom de la femme de Francis Cabrel. Des personnages récurrents reviennent au fil de l'œuvre. Mais l'intime est universel chez eux. Il

³³⁴ Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo, op.cit.*, p.46.

³³⁵ *Dans le cœur de Léonore.*

³³⁶ *Petite Marie.*

nous est, avec les variantes individuelles, commun, au travers des différents sentiments et émotions identifiables par chacun. Au-delà des première et deuxième personnes utilisées, les sentiments s'inscrivent dans une universalité, en raison d'une formule générique : différentes intimités peuvent devenir le sujet. Les moments de vie intimes sont, sinon connus de tous, du moins identifiables par chacun : des *Blessures d'enfance* d'Yves Duteil à *Qu'est-ce que je viens de dire ?*³³⁷ de Francis Cabrel, qui évoque un tempérament introverti, rêveur, poète. L'évocation de la femme, du temps qui passe, au-delà de l'air du temps, constitue les dominantes de leur répertoire qui dépassent les enjeux autobiographiques. Leur quête est de trouver en chanson, les moyens de répondre à la finitude humaine.

Au-delà des enjeux autobiographiques, leur œuvre relève davantage de « la subjectivation » qui « définit très exactement la spécificité du lyrisme moderne », telle que l'analyse Alain Vaillant, qui « propose de nommer « subjectivation » ce double mécanisme de dissociation entre l'acte énonciatif et l'énoncé, puis de superposition de la figure supposée de l'auteur et celle de l'énonciateur ainsi évidée, de telle sorte que l'acte de parole devient, en lui-même, fait d'art et travail d'artiste », « mécanisme artistique original et nouveau [...] qu'on peut saisir à l'état pur dans [la] forme élémentaire : [...] la chanson ». Les auditeurs entendent « une voix singulière »³³⁸. Chez Francis Cabrel et Yves Duteil, la subjectivation est réussie, dans le sens où elle manifeste la présence d'un sujet au monde.

2.1. la femme

Francis Cabrel reconnaît dans *Le Nouvel Observateur*³³⁹ : « pour faire une chanson, l'amour furtif est très impressionnant. C'est à la fois tendre et violent, cinématographique, imagé ». Même si son répertoire compte notamment *Samedi soir sur la terre*, *Le Noceur*, le chanteur avoue surtout que « ce qu' [il] trouve beau, c'est l'amour éternel ». Quand il consacre une chanson à la réflexion sur la fidélité, il montre qu'en effet, cet état n'est pas si commun. La question du titre *Qu'est-ce que t'en dis ?* est précisée à la fin de la chanson par son complément :

« Qu'est ce que t'en dis ?

Qu'est-ce que t'en dis de l'amour ?

³³⁷ Francis Cabrel, *Qu'est-ce que je viens de dire ?*, dans *Photos de voyages*, 1985.

³³⁸ Alain Vaillant, *op. cit.*, pp.19-21.

³³⁹ *Le Nouvel Observateur* du 1^{er} avril 1999, propos recueillis par Sophie Delassein.

Qu'est-ce que t'en dis ? ».

La chanson a utilisé la répétition de l'adjectif « mêmes » pour chaque action des deux membres du couple pour les identifier dans le vers répété deux fois à : « Deux âmes jumelles, parallèles, assorties ». Face à cette situation, et à la question posée à la destinataire et à tout auditeur, le chanteur, qui appartient au couple, a donné sa réponse au cours de la chanson dans une strophe répétée trois fois. Les points de suspension du troisième vers lors de la première apparition apporte le complément lors des deux apparitions suivantes :

« Ça peut paraître sommaire ou banal

Oh l'ordinaire parcours

Et si c'était au contraire au final... - Et si c'était au contraire au final / De l'amour ».

Dans leur répertoire, l'amour est central. Dans *Comme Eux*, le chanteur extérieur loue ce sentiment chez deux personnages qui cette fois, par amour, sont prêts à inverser les tâches traditionnellement attribuées. Le refrain formule l'espoir que cette histoire devienne générique :

« Jamais de cris, de problèmes

Tout le monde peut voir comme ils s'aiment

Ni double fond, ni double jeu

Rien que de la lisse surface

Que du collant double face

Fasse le ciel qu'on soit comme eux

Comme eux ».

Je te suivrai est une chanson emblématique de la déclaration d'amour. L'abnégation y est totale :

« Si tu veux, j'aimerai même ceux qui te touchent

Ceux qui ont le goût de toi encore plein la bouche ».

Le refrain précise :

« Où tu iras je te suivrai

je te suivrai ».

A la fin de la chanson, le chanteur se pose la question :

« Encore combien d'hivers passeront sous ma porte

avant que j'ose dire que j'aime quelqu'un d'autre ».

La fidélité s'inscrit systématiquement dans leurs chansons, qu'il s'agisse de déclaration, de blessures amoureuses et même de déchirements causés par la séparation. L'adaptation de *I've been lovin' you too long*³⁴⁰ d'Otis Redding précise dès la troisième vers réitérés dans la suite de la chanson :

³⁴⁰ Francis Cabrel, *Depuis toujours*.

« Je t'aime depuis toujours
et je viens seulement te dire
Je t'aime pour longtemps encore ».

Un engagement pour l'éternité est réitéré dans *Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai*.

La première chanson d'Yves Duteil écrite en 1972, parue dans son premier album en 1974, *Virages*, annonce toutes les chansons de déclaration qui suivront. Un instant est partagé dans un cadre spatio-temporel précis. Le refrain présage cette éternité :

« Passeront les jours et les semaines et les années
Tant que je t'aurai à mes côtés
Dans chacun des gestes de la vie
Je t'aimerai aussi ...».

La tonalité est mineure (si mineur) mais n'est pas triste en raison du rythme haletant choisi. Yves Duteil choisit le figuralisme pour évoquer le bonheur de l'étreinte. Dans le vers « un virage à droite un peu sec qui te plaque à moi », il use de l'alternance si-la# (1/2 ton), qui justement correspond à l'intervalle le plus petit de notre culture. A la fin de la chanson qui reprend le refrain, gage d'éternité, la voix reste en suspens sur la dominante (FA).

Toutes les occurrences, dans leur répertoire, du terme « éternité », selon la construction syntaxique dans laquelle il apparaît, selon son rapport sémantique au temps, révèlent que cet état censé être indépendant du temps, et n'avoir donc ni commencement ni fin, apparaît avec toutes ses connotations acquises par la philosophie, la religion, l'art ou avec le sens acquis par extension et utilisé dans le langage courant. L'éternité peut tout aussi bien désigner, dans leurs chansons et selon les chansons, une quantité de temps infinie et généralement future (sens acquis par extension dans le langage courant), soustraction à l'emprise du temps (sens donné dans le langage religieux), futur sans fin prévisible (sens donné dans le langage lyrique) : l'éternité cyclique, selon son acception philosophique, qui ne signifie pas que la même chose se reproduise sans cesse, se retrouve dans leur vision de l'éternité développée dans les chansons, où la route n'est jamais vraiment la même au fur et à mesure de l'avancée, le cycle évoluant en fonction du trajet parcouru, se bonifiant selon les améliorations réussies. Cette idée métaphysique, ce concept transcendant qu'est l'éternité représente donc un soutien dans la vie physique, phénoménale au sens kantien : l'éternité a une fonction éthique. Cette idée joue le rôle d'une balise.

Les déclarations sont fréquentes. Dans *Jusqu'où je t'aime*, le chanteur est assimilable à un enfant par le langage, les expressions, le mode de pensée (qui rejoint le paroxysme), les images utilisés. Il partage ainsi la grandeur et la force de son amour :

« Si jamais tu me demandes
 Jusqu'où je t'aime
 Et si quand tu seras grande
 On s'aimera quand même
 [...]
 Même en ouvrant les bras
 Ça ne suffirait pas
 Moi mon amour pour toi
 Je crois bien qu'il va
 [...]
 Jusqu'à des frontières dont tu n'as jamais rêvé
 Au-delà des heures et jusqu'à l'éternité
 Je t'aime aussi loin
 [...]
 Je t'aime aussi loin
 Si jamais tu me demandes
 Jusqu'où je t'aime
 Je t'aime aussi loin ».

Par le biais de ces situations, un hommage est rendu à la femme, qu'elle soit mère, épouse, fille. Ces chansons, bien que d'inspiration personnelle, sont universelles. D'ailleurs, cette chanson a été écrite pour sa fille qui lui a posé la question, d'où le langage utilisé.

✓ la chanson-hommage

La femme en elle-même est source d'inspiration chez ces deux auteurs-compositeurs-interprètes. La maison d'édition de Francis Cabrel joue sur les sonorités pour désigner cet hommage : Chandelle est « Chant d'elle », comme le rappelle Carine Bernardi. Elle est la muse de leur univers. Dans *L'Encre de tes yeux*, le chanteur lui attribue ce pouvoir :

« J'aimerais quand même te dire
 Tout ce que j'ai pu écrire
 Je l'ai puisé à l'encre de tes yeux- C'est ton sourire qui me l'a dicté ».

Dans *Dès que j'ai besoin de toi*, première chanson publiée dans le premier album, le support chanson semble avoir été choisi pour évoquer cette thématique amoureuse. Le chanteur précise :

« Je t'écris cent fois de cent façons nouvelles
 Et je te retrouve un peu
 Si je n'écris pas de chansons éternelles
 Je serai quand même heureux

Je ferai parfois le fabuleux voyage
A travers ces chansons-là
Je saurai toujours malgré le temps et l'âge
Combien j'ai besoin de toi ».

La chanson permet de transmettre l'amour, de rejoindre la personne aimée, d'arrêter le temps. La femme est nécessaire à l'homme. La chanson fixe pour l'éternité un amour éternel. Le support chanson permet de pallier l'absence. Le refrain est repris cinq fois avec quelques variantes.

Francis Cabrel et Yves Duteil célèbrent la femme, en font l'éloge, montrent sa force. Ses fragilités sont observées par ailleurs, avec tendresse et compassion. La femme est à la fois la fille, l'amante (dans son sens du XVIIème siècle), la mère. Leurs chansons rappellent son lien à la création parce qu'elles enfantent. Une des femmes célébrées dans leur répertoire est donc la mère. Dès le début de sa carrière, une chanson lui est consacrée. Le titre qu'il lui donne et qui est celui de la chanson, comme il l'indique lui-même, lui permet de redonner tout son sens au mot star si usité dans le milieu qui est le sien désormais. La femme vaut que des chansons lui soient consacrées. Elle donne vie physiquement mais aussi éveille la conscience de l'homme. La strophe suivante répétée deux fois le rappelle :

« Elle m'appelle et puis autour de moi
C'est le printemps à chaque fois,
Elle est si belle que je lui ai dit
Les premiers mots de ma vie ».

Dans *Autour d'elle*, Yves Duteil souligne le même éveil à la vie de l'homme grâce à la femme, sans que celle-ci soit la mère du personnage-canteur concerné cette fois :

« Elle m'appelle
Au moindre détail entrevu
Dans le théâtre de la rue
Ou pour un bonheur imprévu
Que sans elle
Je n'aurais pas vu ».

Pour la célébrer, la troisième personne du singulier est souvent utilisée. Cette désignation avec une mise à distance permet surtout de placer la femme sur un piédestal. Le récepteur se sent ainsi invité à l'admirer. Le plus privilégié pour bénéficier de ce spectacle est le canteur désigné par la première personne du singulier. Cet angle de vue se retrouve dans

plusieurs de leurs chansons, par exemple dans *Je l'aime à mourir*. Dans *Mais le matin*³⁴¹, le pronom personnel indéfini de troisième personne « on » renvoie davantage à une première personne du pluriel puisqu'il s'agit de l'histoire du chanteur désigné par la première personne du singulier et de la femme qu'il célèbre à la troisième personne. Mais il renvoie aussi à tout auditeur face à cette femme dont l'éloge est dressé.

Le pronom personnel de troisième personne est aussi utilisé dès le titre : la femme est un personnage à part entière de la situation. Dans *Elle écoute pousser les fleurs*, « elle » est le personnage principal : la chanson lui est consacrée. Le chanteur rappelle toujours sa présence, son lien, par le recours au pronom de première personne du singulier.

L'admiration, le respect entraîne rarement une confrontation directe des pronoms de première et deuxième personnes du singulier. Dans *L'instant d'amour*, lorsque la deuxième personne remplace la troisième pour l'adresse à la femme, alors la troisième personne masculine se substitue à la première. Le pronom de première personne du pluriel apparaît pour les désigner tous les deux, après une apparition du pronom indéfini de troisième personne qui les rassemble, et l'apparition dans deux vers successifs des marqueurs de personnes. Le pronom indéfini a cependant englobé au préalable le chanteur et un tiers.

Dans *Petite Marie*, l'intimité du couple est créée par la présence des première et deuxième personnes du singulier qui se rejoignent en la première personne du pluriel. En revanche, le point de vue observe un détachement dans le refrain qui amène à un plan d'ensemble. La même importance est accordée à la femme puisqu'elle continue à être désignée de la même manière. Le personnage masculin est effacé derrière son activité qui lui confère presque une identité quelconque :

« Je viens du ciel et les étoiles entre elles
Ne parlent que de toi
D'un musicien qui fait jouer ses mains
Sur un morceau de bois
De leur amour plus bleu que le ciel autour ».

Les personnages intermédiaires dans ce type de chansons sont fréquents. Dès 1976, dans *Tisserand*, ce rôle est assigné à ce dernier :

« Apprends-moi l'art de la lumière
Et tu verras que pour lui plaire
Je tisserai le fil de l'eau
Pour en faire un ruisseau
Peut-être même un univers

³⁴¹ Francis Cabrel, *Mais le matin*, dans *Les Chemins de traverse*, 1979.

S'il faut tisser ma vie entière
A la mesure de son amour
Et faire au fil des jours
Un enfant, tisserand,
Si beau serait alors le temps
[...]
Mon ami tisserand
Si tu voulais tissé ce temps... ».

Le tiers était indispensable dans *L'Instant d'amour* :

« J'irai l'attendre, mais reste
Tout seul on ne l'approche pas
J'irai l'attendre avec toi ».

Cette instance se retrouve dans *Si tu la croises un jour* avec un rôle de relais :

« Toi qui voyages si tu la croises un jour
Reviens me dire (bis)
[...]
Dis-lui que pour elle je donnerais
Mon dernier souffle et même celui d'après... ».

La transmission se doit d'être dans les deux sens.

La deuxième personne du singulier, uniquement au travers des flexions temporelles, est à nouveau utilisée pour l'adresse à un messager, la femme étant désignée par la troisième personne, le chanteur, par la première. Le rôle de cet intermédiaire, ici dans un cadre merveilleux ou plutôt dans son traitement imagé, puisqu'il s'agit d'un oiseau, reste le même :

« Va dire à ma belle
[...]
Que je suis sans elle
Que j'ai le cœur gros
[...]
Si elle m'est fidèle
Dis-le moi bientôt
[...]
Et dis à ma belle
[...]
Je reviens bientôt ».

Cette image se retrouve dans *Chandelle* de Francis Cabrel. Cette fois, c'est la femme qui y a recours mais l'action est retranscrite du point de vue du chanteur :

« Et d'elle, je reçois quelques nouvelles
Par les oiseaux qu'elle m'envoie ».

Francis Cabrel et Yves Duteil observent avec attendrissement les forces et faiblesses de la femme. Mais justement, ils en retiennent surtout sa force. *Autour d'elle* est emblématique de la mise en œuvre de ce rayonnement. La troisième personne utilisée comme chez Francis Cabrel la met également sur un piédestal. La femme est extraordinaire parce qu'elle est ce mélange de force et de fragilités. Une strophe résume à elle seule ce qui est bien plus qu'un trait de caractère :

« Elle est belle
L'âme pure et le cœur sensible
Toujours prête à l'inaccessible
Elle est fragile et invincible
Autour d'elle
Rien n'est impossible ».

Cette perception se trouve dans une strophe de *Je l'aime à mourir* :

« Elle a dû faire toutes les guerres
Pour être aussi forte aujourd'hui
Elle a dû faire toutes les guerres
De la vie, et l'amour aussi ».

La femme peut être identifiable à leur propre épouse mais cette sensibilité, la capacité d'émotion et d'intelligence, l'écoute sont caractéristiques de la femme en général pour eux. *Fragile* dédiée à sa fille dans le dernier album intitulé *(fr)agiles* rappelle ce mélange. La préface dans la pochette donne deux définitions de cet adjectif : « Fragile. adj. (*lat. fragilis*) : qui se casse, se détériore facilement. Peu stable, mal assuré, sujet à disparaître. [Le Petit Larousse] ; Fragile. adj. angl. *Fragile, delicate, sensitive* [Harrap's, Dictionnaire français-anglais].

Des comparaisons insolites sont aussi utilisées : « Elle est belle comme un chemin de croix » dans *Chandelle*. Il s'agit bien de comparaisons figuratives, parce que le comparant et le comparé relèvent de deux isotopies totalement différentes. Le problème de la pertinence ne se pose pas ici, puisque le motif (l'élément ou l'ensemble des éléments communs au comparé et au comparant) est explicité dans la chanson ou déductible par son contexte. Une relation énigmatique, comme dans de nombreuses images surréalistes, entre les deux entités comparées, n'est pas non plus instituée : l'originalité de la comparaison (qui fait l'originalité de la femme, qui montre le regard original que porte le chanteur sur la femme) est ici explicitée et fait l'objet de la chanson.

L'intensif est donc récurrent pour présenter la femme. Les pensées du chanteur de *Je reviens bientôt* sont occupées par une seule personne. La situation est présentée comme excessive : « Je pense à toi beaucoup trop ». De même, le titre *Je l'aime à mourir* est lui-même hyperbolique. Le recours à l'intensif pour traduire l'admiration est présent également dans *Mais le matin*. Il rappelle cette contradiction dans la nature de la femme : force et fragilité, « elle est tellement de choses à la fois ». La première strophe reprise au final de la chanson montre sa supériorité sur l'homme à l'aide d'une comparaison :

« On ne joue pas au poker
Avec une fille comme ça
C'est toujours elle qui a les quatre rois ».

Francis Cabrel précise à *L'Humanité*³⁴² : « La femme est la base du refuge contre ce monde qui ne me correspond finalement pas beaucoup. C'est le romantisme, la tendresse, la douceur. Saurait-on se passer de tout ce qui constitue l'amour, pourrait-on vivre sans cela ? ». La femme dans le répertoire de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes correspond à un refuge pour l'homme. Dans *Je l'aime à mourir*, le chanteur précise :

« Elle n'aura qu'à ouvrir l'espace de ses bras
pour tout reconstruire
pour tout reconstruire ».

L'homme n'existe qu'à partir de sa rencontre avec la femme. Elle constitue l'espace où se réfugier, elle construit un univers, elle console, apporte l'espoir, donne la vie, fait naître à la vie.

Dans ce contexte, le chanteur a une position insolite chez eux, à l'image de celui de *Autour d'elle*.

✓ la position du chanteur

Dans *Autour d'elle*, la force est incarnée par la femme, et l'homme n'est pas présenté avec la virilité qui le caractérise habituellement. L'homme accepte de se montrer avec ses fragilités. Les comparaisons, la position imagent et rendent explicites ce rapport éloigné et inversé, face aux hommes à conquêtes :

« Autour d'elle
Elle a tissé tellement d'amour
Et dans sa toile de velours

³⁴² *L'Humanité*, propos recueillis par Victor Hache, 8 octobre 1999.

Les plus tendres se prennent un jour
Les plus fidèles
Restent toujours
[...]
Autour d'elle
On dirait que tout se dénoue
Tout est si simple tout à coup
Et ma tête sur ses genoux ».

Pour sa carrière d'artiste, la femme d'Yves Duteil s'occupe notamment, mais pas seulement, du côté administratif. Elle intervient également à ses côtés dans son engagement citoyen³⁴³.

La chanson *Plus personne* développe toute l'importance de la femme pour l'homme. Le vers « Je n'ai plus personne à moi » ne transcrit pas la possession mais plutôt un manque : l'homme n'est rien sans la femme, il ne s'appartient plus. Les chansons qui le présentent dans

³⁴³ Le Kiosque (Revue Notes / SACEM), dans la rubrique « Femmes : Histoires d'écrire et autres lignes de vie » titre « NOELLE DUTEIL : Profession : femme d'artiste ». Interview réalisée en mars 1998. L'article débute en précisant : « « A ma Noëlle » : pas un disque d'Yves Duteil qui n'arbore au verso cette dédicace depuis une vingtaine d'années, comme un talisman, un sigle, une griffe, et l'on chercherait en vain un autre exemple de fidélité, personnelle et professionnelle, aussi ouvertement affichée dans l'histoire de la variété contemporaine (à part Pierre et Simone Perret) ». Noëlle Duteil précise : « Mon métier, c'est d'être là tout le temps ! En spectacle, je vois tout ce qui se passe autour, les réactions des gens aux titres, selon leur place dans le tour de chant, si l'orchestration touche ou non son public, si celui-ci rajeunit ou vieillit. [...] Pour écrire, il faut en effet être dans une espèce de bulle fermée, ne pas avoir à répondre au téléphone à des questions matérielles : c'est pourquoi, au moment de la « Mission Chanson », je suis devenue maire-adjoint pour suivre ses dossiers et le libérer d'une grande partie du travail ! [...] Nous avons un agent qui travaille pour Yves, Sylvie Dupuy, mais c'est nous qui nous produisons : de plus en plus, les gens achètent un spectacle clef en main. En revanche, nous avons cessé de produire nos spectacles parisiens après trois expériences difficiles, dont le Zénith et l'Olympia : nous voulions tout maîtriser, des éclairages au son en passant par la publicité, mais il fallait aussi s'occuper de la billetterie, etc., c'était vraiment un autre métier, et cela nous est finalement revenu très cher ! Côté disque, nous avons monté notre société de production en 1981, lorsque nous nous sommes aperçus que notre catalogue ne nous appartenait pas, alors que c'est notre patrimoine. Nous avons donc signé en contrat de licence dans une maison de disques [...]. Le choix de la pochette parmi de nombreuses propositions, la mise au point d'une compilation [...], le choix du titre, tout cela fait partie de mes attributions, en accord avec Yves bien sûr. Nous partons [...] en tournée au Québec : cela fait neuf mois que je travaille là-dessus, pour choisir des salles, un correspondant, la bonne formation musicale, et les arrangements à prévoir en conséquence, etc. Tout ça, c'est moi ! Tout comme j'aide au choix et à l'ordre des titres pour les spectacles : sur 150 chansons, ce n'est pas toujours facile ! Il faut essayer de créer des climats tout au long du récital, de trouver un équilibre sans trop mélanger les styles ».

une telle situation sont nombreuses. Une image est utilisée dans *De l'autre côté de toi* pour le rappeler :

« de l'autre côté de toi
Le désert commence où finit ta main ».

La femme donne la vie en tant que mère, et l'homme est en vie lorsqu'il rencontre sa femme.

Les références imagées de cette dernière dans *Le Soleil sur l'agenda* en sont la preuve :

« Ce jour là, j'avais rendez-vous
Avec le reste de ma vie »,
« Je venais retrouver mon cœur
Qui dormait à côté de toi ».

La rupture de la relation amoureuse est alors comparée dans leur répertoire à la perte de la vie pour l'homme. Dans *Ami*, une requête est formulée :

« Rêveur cherche à retrouver son ciel
Du fond de la nuit appelle
Son étoile maternelle
[...]
Reviens, étoile aux plaines d'argent
Reviens chercher ton enfant
[...]
Il y a vingt ans un orage
M'a fait tomber de mon nuage
Et m'a laissé seul dans ce monde abandonné ».

L'homme n'est rien sans la femme (mère, épouse, fille) : cette chanson s'achève par le constat de cette situation passée. Le présent n'est plus évoqué comme si la vie s'était arrêtée à cet instant.

La première femme est la mère puisqu'elle donne la vie. Le personnage masculin a une attitude particulière : il se comporte comme un enfant face à sa femme. Les personnages masculins dans le répertoire d'Yves Duteil font l'enfant, veulent rester enfant.

L'homme, dans leurs chansons, est présenté comme l'élu de la femme : il a été choisi. Cette passivité correspond d'ailleurs au bonheur. La femme décide de cet état de possession. Dans *Je l'aime à mourir*, le chanteur précise :

« Je dois juste m'asseoir
Je ne dois pas parler
Je ne dois rien vouloir
Je dois juste essayer
De lui appartenir

De lui appartenir ».

La situation se retrouve totalement inversée par rapport aux hommes à conquêtes. La femme donne un rôle à l'homme :

« Moi je n'étais rien,
Mais voilà qu'aujourd'hui
Je suis le gardien
Du sommeil de ses nuits ».

L'homme est présenté en situation d'attente. Le chanteur, dans *Petite Marie*, précise à deux reprises : « Je n'attends plus que toi pour partir ». Dans *L'Instant d'amour*, le chanteur l'affirme : « j'irai l'attendre ».

Dans ces conditions, il faut la mériter.

Sans la femme, il se lamente. Dans cette chanson, le refrain précise qu' :

« Il a la nuit
pour enterrer sa peine ».

Il se remet en cause, il s'accuse, il se rend responsable de la rupture. Dans *Plus personne*, il indique :

« J'ai dû trop longtemps sourire
Je ne t'ai pas vu partir ».
Il déçoit mais ne veut ennuyer la dame :
« Je n'ai plus personne à moi
Que quelques vieux souvenirs
Et des cachets pour dormir...
[...]
J'oserai jamais te demander
De revenir me relever
[...]
Tant pis pour moi, s'il ne reste plus personne
Que le goût de ta peau sur l'écho de ma voix ».

Il est montré dans une situation récurrente dans ce cas : il boit, il a toujours le mauvais rôle, se laisse aller, ne peut s'en sortir.

C'est pourquoi, l'homme qui aspire à la fidélité, à une relation éternelle, dans leurs chansons, est toujours prêt à se sacrifier, donner sa vie. Les hyperboles sont alors récurrentes pour désigner ou qualifier les actions. L'hyperbole, une des figures clés du romantisme, pour magnifier par exemple la beauté, l'héroïsme, la sagesse ou la folie, la force ou la faiblesse, figure traditionnellement utilisée aussi dans le genre épideictique pour glorifier ou émouvoir, est formulée chez eux à partir d'un lexique d'images simples, et la déclaration ne tend donc

pas à se démoder par son artificialité. L'hyperbole devient ici adynaton parce qu'elle produit une image impossible ou irréaliste, comme le titre emblématique *Je l'aime à mourir*. L'intensité de ces formules s'inscrit dans la tradition pétrarquiste, et se retrouve aussi dans l'Antiquité gréco-romaine, où l'idée est souvent de montrer à la personne aimée que l'amour du poète ne s'éteindra que lorsque se produiront des phénomènes impossibles, autrement dit jamais : le même type d'argument se retrouve dans l'expression populaire. Ces impossibilités (« impossibilia », traduction latine du grec « adunata ») tendent souvent à s'affadir pour devenir un cliché : chez eux, ces images irréalistes peuvent s'inscrire dans une approche hypocoristique, et rappellent, au-delà d'une position insolite du chanteur face à la femme, son dévouement et son amour total. Tout ce que peut offrir la langue (figures, procédés) pour exprimer cet amour exclusif est utilisé : l'ensemble ne s'assimile pas au cliché puisque la sincérité, l'émotion en ressortent.

L'homme peut agir pendant le sommeil. La chanson lui est aussi d'un grand recours. Francis Cabrel et Yves Duteil séduisent un public féminin par leur sensibilité. Ils écrivent même pour des interprètes féminines.

Certainement en lien aussi avec leur enfance blessée ou introvertie, les chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil présentent donc sous forme de portraits des individus dans leurs fragilités. Blessures, peurs, solitude sont abordées de manière récurrente dans leur œuvre.

La rupture est l'une des causes de blessures longues à panser. Dans *Je pense encore à toi*, la comparaison (où l'identification est certes atténuée) est révélatrice :

« On m'avait dit que tout s'efface
Heureusement que le temps passe
J'aurai appris qu'il faut longtemps
Mais le temps passe, heureusement, heureusement ;
J'ai croisé le mendiant qui a perdu sa route
Dans mon manteau de pluie, je lui ressemble un peu ».

Chez Francis Cabrel, les peurs sont ciblées ou vécues donc racontées au présent de sensation. Dans l'album *Sarbacane*, deux chansons se suivent et sont liées. Le titre de la première est explicite : *J'ai peur de l'avion*. Ici, le sentiment d'inquiétude est éprouvé, non en présence, mais à la pensée, du danger. Le chanteur nous livre ses craintes face à une phobie ordinaire. Sa peur est incontrôlable, comme le relève la dernière strophe :

« Si jamais on se pose,
ailleurs que dans les branches,

je propose de suivre
toutes les messes de dimanche,
je jure que je rentre à pied à la maison,
Y'a rien à faire, rien à faire,
j'ai peur de l'avion...
Peur de l'avion...
Peur de l'avion...
Peur de l'avion... ».

Le chanteur n'est pas raisonnable, dans le sens où il n'est pas possible de le raisonner. Ses serments sont plus attribuables à ceux d'un enfant que d'un adulte. La chanson suivante *Dormir debout* est un hommage à Daniel Balavoine, comme le rappelle la dédicace à ce chanteur décédé dans un accident d'hélicoptère, drame aérien sur le Dakar, en 1986.

Chez Yves Duteil, ce thème est l'occasion d'une ouverture sur le monde.

L'Autre Côté, au-delà de l'assimilation au Mur de Berlin, présente une réflexion générale sur les différents murs à faire tomber, ainsi que sur les raisons de leur existence. Au-delà des murs visibles, il existe aussi des blessures profondes entraînées par des sentiments négatifs, que seuls des sentiments positifs peuvent panser :

« Mais plus haut que les citadelles
Plus solides et plus résistants,
Sont les murs qu'ont bâti la haine
Et la peur dans le cœur des gens
Et ce qu'il faudra de tendresse
Pour abattre ces murs un jour
Ce qu'il faut de délicatesse
De patience et d'années d'amour ».

Cette réflexion fait écho à une autre chanson du même album qui lui donne son titre, *Blessures d'enfance* : blessures qui l'ont marqué à jamais, souvenirs furtifs qui voilent de mélancolie l'œuvre.

Cette position, cette thématique est inscrite en filigrane de leur œuvre. Le commentaire qui accompagne la chanson *Et puis voilà que tu reviens* dans *Les Mots qu'on n'a pas dits...* rappelle ces blessures dès le premier album : « toute mon enfance et mon adolescence ont été baignées d'angoisse, écrire m'en guérit, mais parfois, au hasard d'une idée, d'une image, l'angoisse resurgit, presque familière, comme une ombre qui plane, opiniâtre ». La chanson éponyme revient sur cette résurgence :

« Aujourd'hui, j'ai grandi mais le silence est là
Menaçant, qui revient, qui tourne autour de moi. ».

Francis Cabrel a sorti en 1980 un album intitulé *Fragile*. Yves Duteil vient de sortir en 2007 *(fr)agiles*. Les parenthèses rappellent toutefois la quête positive présente dans ses chansons.

L'album *Touché*, sorti en 1997, développe quelques fragilités. Yves Duteil y évoque ce qui le touche, le dérange. Le chanteur s'adresse à une « petite fleur » à la deuxième personne du singulier dans *N'aie plus peur*. Les origines différentes de ce sentiment qui se retrouvent au fil du répertoire de ce chanteur sont déclinées dans cette chanson. La peur est existentielle et est liée à l'essence même de l'être humain :

« Peur de mourir
Avant d'avoir pu chanter
Toute la chanson de ta vie
Peur de partir
En laissant inachevée
Une histoire d'amour manquée
Peur, peur
D'être prisonniers
Peur du temps qui reste
Ou du temps qu'on a gâché ».

L'inquiétude est liée aux choix et concerne tout être humain. Les mêmes strophes seront reprises et la deuxième personne sera remplacée par une troisième personne du singulier générique. L'adresse se généralisait déjà avec les pronoms indéfinis :

« Peur, peur
Oui, petite fleur
On est tous ainsi
On a peur ».

Ce sentiment naît face à l'inconnu de la destinée personnelle ou collective :

« Peur de choisir
A la croisée du destin
le bon, le mauvais chemin »,
« De manquer son tour ou son heure
Passer à côté du bonheur ».

Les liens étroits de ce sentiment avec l'amour, la rupture, la solitude, la mort sont aussi traités :

« Peur de souffrir
Quand la main qui t'a tenue
S'en va comme elle était venue ».

Le terme « peur » commence dix-huit des vingt strophes de la chanson : dix fois, il occupe le vers à lui seul grâce à sa répétition. Il s'agit du refrain ou de strophes clés. Toutefois, le titre

de la chanson enjoint de ne pas avoir peur justement. Quelques couplets rassurent sur ce sentiment humain commun :

« Peur, peur
On a tous si peur
de gâcher sa vie
d'écouter battre son cœur »,
« Peur, peur
On a toujours peur
De passer un jour
Juste à côté du bonheur ».

Paradoxalement, les bienfaits de ce sentiment sont aussi évoqués :

« On connaît bien mieux
Ses trésors les plus précieux
Lorsque l'on a peur pour eux... ».

Sans attendre... offre le regard de ce qu'il a trouvé de meilleur, même dans le pire.

Dans l'album *Fragile*, justement, quatre chansons³⁴⁴, aux titres explicites, qui parlent d'amour, évoquent des échecs. Mais l'amour, la femme constituent le refuge qui permet de surmonter toutes les situations.

2.2. La fuite du temps

Après *Photos de voyages*, Francis Cabrel ralentit le rythme de sa création. Son succès, son indépendance professionnelle lui permettent de s'accorder du temps. Quatre à cinq ans s'écoulent désormais entre chaque album. Il avoue lui-même dans *Chorus* que c'est le temps pour lui de mûrir une nouvelle création : « C'est vrai qu'au bout de cinq ans, tu te dis qu'aussi réussie que soit une chanson, elle finit par se faner, par vieillir ; entre temps, toi, tu as écouté les actualités, lu les journaux, voyagé, tu as eu de nouvelles occupations... En plus, si tu travailles la guitare de façon quotidienne, tu as plein de plans de côté... Et il arrive un moment où tu te décides à réactualiser ton travail, à réapparaître pour dire : je suis là, je suis vivant, la chanson, ça m'intéresse »³⁴⁵.

³⁴⁴ *L'Encre de tes yeux, De l'autre côté de toi, Si tu la croises un jour, Je pense encore à toi.*

³⁴⁵ *Chorus*, n°9, automne 1994, propos recueillis par Fred Hidalgo.

Leurs préoccupations s'inscrivent dans l'air du temps, mais la présentation est générique, classique, atemporelle. Les chansons intimes observent leur évolution, leur âge, les événements de leur vie, mais elles sont, elles aussi, génériques, et elles s'intéressent surtout au temps qui passe.

✓ la chronologie

Des repères chronologiques sont donnés dans les chansons : ils correspondent justement à l'âge du chanteur au moment de l'écriture de l'album.

Dans l'album de 1979, lorsque Yves Duteil fête ses trente ans, une chanson s'intitule justement *Trente ans*. Cet âge correspond à une étape charnière : étape ponctuée par la relation à l'amour. La chanson apparaît personnelle. Le chanteur a recours à la première personne. Mais la chanson est aussi intemporelle. Les deux premières strophes résument la vie à cet âge.

Son répertoire est ainsi ponctué de chansons consacrées aux différents âges de la vie. Dans l'album de 1990, après avoir fêté ses quarante ans en 1989, une chanson est intitulée *Quarante ans*. Cette fois, cette dernière met en scène et en abîme cet anniversaire pour lequel la chanson est consacrée. La chanson est de nouveau personnelle.

Malgré le recours à la première personne et l'identification au chanteur, cette chanson est générique : elle évoque surtout l'importance de l'entourage.

Au cours de sa carrière, des chansons permettent de faire des synthèses sur le vécu. Un bilan est dressé dans *Bientôt vingt ans. A mi-chemin de l'existence* sort en 1990 : l'artiste a précisément quarante et un ans. Les événements vécus entraînent l'écriture de chansons : *Ton Absence, A ma mère, Lettre à mon père, L'Île de Toussaint* sont écrites, suite à la mort de ses parents, sa belle-mère, la naissance de son petit-fils.

Des chansons sont consacrées aux étapes importantes d'une vie. La rencontre amoureuse est traitée dans *Le Soleil sur l'agenda*. Même si l'indétermination est choisie et répétée dans la chanson -« ce jour-là », « un jour »-, les dates sont importantes :

« depuis sur mon agenda
Chaque année j'ajoute un soleil
Ce jour-là ».

L'histoire est personnelle. Le chanteur dans son commentaire dans *Les Mots qu'on n'a pas dits...*³⁴⁶ s'attache à le préciser : « j'ai toujours cet agenda, sur une page duquel un soleil marque le premier jour de notre vie ensemble ».

La chanson est prétexte à réfléchir sur la rencontre, d'où le recours à la première personne du pluriel qui englobe tout être humain :

« L'amour fait de l'équilibre
Sur le fil de nos jours ».

Une grande partie du répertoire d'Yves Duteil et de Francis Cabrel est consacrée au temps qui passe. Des situations mettent alors en scène ce déroulement. Des images le transcrivent aussi.

Dès le premier album, *L'Ecritoire*, qui lui donne son titre, consacre trois strophes à trois étapes de la vie. Le découpage de la chanson observe cette avancée. Chaque strophe commence par la désignation du personnage qui montre son évolution : « le jeune homme », « le bonhomme », « le vieil homme ». L'activité est identique mais le cadre comporte des nuances : « une aurore avare » laisse place au « soleil [...] tombant » puis à « la pâleur du soir ». Les nuances du déroulement de l'activité précise à quel stade de la vie se situe le personnage : les liens entre écriture et vécu sont présents. Cette série de trois tableaux, proches des œuvres de Vermeer, ce peintre hollandais du XVII^{ème} siècle, qui s'intéresse aux scènes d'intérieur qui témoignent de l'essence silencieuse des choses, servies par la rigueur des jeux de la lumière et de l'espace, évoque le déroulement d'une vie. Chaque image efface la précédente : elles se succèdent sur la même ligne mélodique.

Dans *Marie merveille*, *Marie bonheur*, la première strophe est consacrée à Marie enfant. La troisième est alors consacrée à sa fille. Des vers annoncent cette vie résumée. Le cinquième précise que « les années passent », le septième que « le temps passe ». La deuxième strophe sert de transition puisqu'elle indique : « Marie accouche ». Les ellipses temporelles sont possibles par la situation de fin de strophe (le sommeil) et de début de strophe : le prénom est remplacé par le pronom de deuxième personne du singulier qui a pour référent la fille de Marie. Dans *La tendre image du bonheur*, trois strophes sont coupées par le refrain. Les deux premières évoquent la même matinée pour une famille, à quelques instants d'intervalle. La dernière strophe, après une longue ellipse, fait le bilan sur la vie des personnages. Le dernier vers du refrain, quelques expressions, ainsi que deux adverbes de liaison, sont modifiés lors

³⁴⁶ Yves Duteil, *op.cit.*, p.100.

de la troisième reprise. Ils soulignent l'émotion ressentie par le chanteur suite à l'évolution de la situation :

« Alors j'ai pris pour moi tout seul- Et j'ai gardé pour moi tout seul
La tendre image dans mon cœur- La tendre image du bonheur
Et d'aujourd'hui jusqu'au linceul- Mais d'aujourd'hui jusqu'au linceul
Ce sera celle du bonheur- Elle me déchirera le cœur ».

A nouveau, *Quand les bateaux reviennent*, à partir d'une activité particulière, montre par le retour régulier à la même situation –le retour des maris marins- le temps qui passe inéluctablement. Le recours à la polysémie des mots par le choix du cadre approprié souligne avec poésie le vieillissement. La quatrième strophe l'annonce en distribuant un terme approprié, au cadre. Le sens est donc différent mais par contamination, dans la dernière strophe, il révèle sa polysémie :

« Car c'est le même vent
Qui souffle leur chandelle
Un soir où le printemps
Les a trouvées moins belles
Il donne aux océans
Quelques rides nouvelles -
Mais c'est le même vent
Qui ramène au rivage
Un peu de l'Océan
Jusque sur leur visage
Où la mer et le temps
De passage en passage
Ont creusé le sillage
Etrange et fascinant
D'un bateau qui voyage ».

Pour marquer le temps qui passe, la chanson évolue par le changement d'un mot lors de la reprise d'une même strophe.

Dans d'autres chansons, l'apparition d'un vers pour rappeler l'évolution du temps, avant la reprise d'une strophe, confère à cette dernière, une tonalité différente. *Les Fées*³⁴⁷ nous font partager un vécu connu de tous : une histoire racontée aux enfants avant qu'ils s'endorment. La chanson fait revivre ce moment privilégié grâce au détail. L'auditeur est entraîné dans cet univers merveilleux. La situation est présentée comme appartenant au passé :

« Puis un jour tu as dû grandir
Toutes les fées ont dû partir ».

³⁴⁷ Yves Duteil, *Les Fées*, dans *Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte*, 1981.

Le bonheur de ce moment vécu est teinté de nostalgie à la fin de la chanson lors de la reprise d'une même strophe. Les temps sont conservés mais des valeurs différentes peuvent leur être attribuées. Lors de sa première apparition, l'imparfait apparaît descriptif et duratif. Ensuite, il sert surtout à situer ce souvenir sur la courbe du temps : il s'agit du passé. Les valeurs des présents peuvent varier selon la propre réception de chacun et la perception des étapes de la vie, des souvenirs : présent de narration, d'habitude, de vérité générale.

Pour traduire le temps qui passe, le recours aux images est aussi fréquent. Cette évolution est le plus souvent transcrite par l'espace. Dans *Souviens-toi de nous*, le paysage image la durée :

« Derrière nous dix-huit ans à peine
Et devant les immenses plaines
De l'éternité ».

Dans *Les Chemins de traverse*, le verbe utilisé s'inscrit plutôt dans un champ lexical spatial que temporel : « On a traversé les semaines ». Dans *Si j'étais ton chemin*, où l'assimilation est présente dès le titre, les expressions spatiales sont récurrentes pour imaginer la vie à venir : « l'ombre de tes pas », « t'ouvrir la voie » (ce dernier terme peut être perçu dans sa polysémie), « t'a mené jusque là », « ceux qui suivront la trace de tes pas », « font la route ensemble », « en refaisant parfois le chemin à l'envers ».

Le parcours dans le temps est assimilé chez eux à un voyage : le terme est employé. Le déroulement du temps est aussi tout naturellement imagé par le fil. La chanson *Tisserand* développe une métaphore filée :

« Mon ami tisserand
Tu tisses avec le fil des ans »,
« La vie n'est qu'un fil éphémère
Chacun la tisse à sa manière »,
« Si tu devais tisser l'histoire
Avec le fil de ta mémoire
Et rattraper le temps perdu
Comment t'y prendrais-tu ? »,
« Le temps sans fin se renouvelle
Il faudrait un fil éternel »,
« Le présent n'est qu'une étincelle
Qui court
Sur un fil de dentelle »

Cette notion abstraite est rendue sensible avec la référence à l'artisan qui fabrique des tissus, matérialise « La vie » : dans cette métaphore filée, les sèmes transférés sont génériques, la

métaphore passe de l'abstrait au concret. Le terme « fil » est ensuite repris dans des expressions figées : « fil des jours », « fil des mots ».

La conclusion de la chanson montre que la construction d'une vie est comparable au métier du tisserand.

L'image est reprise dans *Petite Fille* : « [...] ton destin s'enroule à mon histoire ».

La construction des chansons observe l'absence fréquente de refrain. S'il apparaît, il vient rarement interrompre le mouvement. Une expression voire un mot se substitue à un autre pour rappeler le cheminement. A partir du titre, de nouveaux épisodes sont créés. Les chansons sont énumératives voire descriptives ou narratives et présentent une progression chronologique. La progression se fait par le rappel textuel et mélodique, les strophes se succèdent souvent sur la même ligne mélodique, le premier mot ou le premier vers rappelle les données initiales de l'observation. Les chansons sont des chroniques de plusieurs générations, d'une vie, d'un très bref moment.

Les portes, des repères, le train, le parcours, le voyage imagent la chronologie, le temps qui passe.

Le traitement de la fuite du temps est indissociable dans leur œuvre du lieu commun, de l'imagerie populaire des chemins multiples qui s'offrent dans une vie et de ceux empruntés. Certaines chansons développent plutôt le hasard, d'autres, le libre arbitre, d'autres la fatalité. Il est question de la destinée.

Le destin désigne, au moment présent, l'histoire future d'un être humain ou d'une société telle qu'elle est prédéfinie par une instance qui est soit considérée comme supérieure aux hommes, éventuellement divine, dans les conceptions finalistes du Monde, soit comme immanente à l'univers dans les conceptions déterministes. Dans ces conceptions, il est souvent considéré comme très difficile, voire impossible, à un homme ou à une société d'échapper à son destin, au moins dans ses grandes lignes. La notion de destin s'oppose ainsi à celle de libre arbitre. Dans les chansons d'Yves Duteil, le libre arbitre intervient pourtant. La destinée ne semble pas prédéfinie mais plutôt liée au hasard. Dans *Si j'étais ton chemin*, la liberté est célébrée :

« Je t'aimerais au point de te lâcher la main
Pour que tu sois le seul à choisir ton destin
A dessiner ta route en puisant au hasard ».

Les Mots qu'on n'a pas dits développaient déjà les choix à faire dans une vie, et leurs conséquences :

« Dans le fond des tiroirs y'a des chansons qui dorment
 Et des mots que jamais on n'a dits à personne
 Qui auraient pu changer le cours d'une existence
 [...]
 Comme du temps qui dort
 Au fond du sablier
 [...]
 Alors dans les miroirs y'a des mots qui résonnent
 Comme un destin tout neuf qui ne sert à personne
 [...]
 Et la vie doucement referme de ses plis
 Ces chemins qui s'ouvriraient mais qu'on n'a pas suivis ».

Dans une perspective déterministe, la notion de hasard est uniquement liée à l'incapacité à appréhender complètement certains phénomènes dans leur complexité naturelle et donc à les prévoir infailliblement. *Le Fataliste*³⁴⁸ développe cependant l'acceptation que certains événements dépendent de nous, d'autres non :

« J'aurais pu prendre une autre route
 Etre ailleurs, passer mon chemin
 Le bonheur s'en irait sans doute
 Attiré vers d'autres destins
 [...]
 Le plus drôle c'est sans aucun doute
 Qu'aujourd'hui je n'en saurais rien ».

Les Chemins de traverse développe le hasard de la rencontre mais aussi le libre arbitre : le titre indique explicitement les choix opérés.

Ces notions ne sont pas abordées dans leurs conceptions mythologique, religieuse, scientifique, littéraire, scolastique, sociologique, théologique, philosophique mais ordinaire, courante en lien avec le temps.

✓ le renouvellement du temps

Outre la recherche d'intervenir sur la destinée, d'exercer son libre arbitre, toutes les situations qui peuvent renouveler le temps, substituer un temps subjectif au temps objectif sont traitées dans leur répertoire.

³⁴⁸ Yves Duteil, *Le Fataliste*, dans *Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte*, 1981.

Chez eux, l'amour, ou plutôt la femme qui engage à un amour fidèle, éternel, a le pouvoir d'arrêter le temps, de le suspendre, de le retenir, de créer un hors temps. La rencontre fait oublier le temps qui passe, celui-ci devient même positif comme dans *Le temps s'écrit sur ton visage*³⁴⁹. Le temps écoulé avant la rencontre, est défini, après coup, comme interminable, perdu par l'attente : *Je l'aime à mourir* montre la vie qui commence à partir de cet engagement. Après la rencontre, la vie n'est plus possible sans la femme : *Vivre sans vivre* est explicite dès son titre. Recourant au registre fantastique développé dans *La Peau de chagrin* de Balzac, l'amant est prêt à donner du temps de sa vie pour vivre le reste en amour fidèle. Les moments intimes de partage ont le pouvoir d'étendre, d'allonger le temps : *Instants de trêve*³⁵⁰ dresse le tableau de deux amants « Perdus dans la langueur d'un infini baiser ».

L'amour n'étant pas rationnel mais passionnel, il invite à recréer des repères spatio-temporels : dans leur répertoire, l'amour grandit avec le temps, la fidélité n'est pas monotone. La rencontre de la femme incite à créer une nouvelle relation au temps, à faire durer cette relation. Même si l'amour transforme la relation au temps qui est perçu subjectivement, même s'il fait accepter la mort, l'inscription dans la fidélité pose la question de l'éternité ou plutôt de l'après : ces interrogations se retrouvent dans *Qu'y a-t-il après ?*, *A ma mère*³⁵¹.

Les instruments dominants dans leurs chansons sont ceux qui passent le temps, les générations : guitare, batterie, saxophone touchent les plus jeunes aujourd'hui.

Ce lieu commun de vouloir arrêter le temps se retrouve dans la chanson emblématique *Le Cours du temps*. Pourtant, cette volonté commune non réalisable laisse place aux possibilités de créer un nouveau rapport au temps : le rêve, l'imagination, les pauses pour réfléchir. *La Cabane du pêcheur* offre ce cadre. Toutes ces situations qui renouvellent le temps occupent différentes chansons. *La grande maison des vacances* est le lieu temporel par excellence : souvenirs, temps suspendu jusqu'aux prochaines vacances, hors temps de moments partagés.

La maison apparaît ainsi souvent comme un marqueur temporel comme dans *Hors Saison*. Elle constitue le décor des moments vécus, contient sa dose d'amour, encore plus que les objets, même s'ils ont ce pouvoir comme dans *La Statue d'ivoire*. Les lieux sont aussi développés dans leur rapport au temps. *Venise*, ville de l'amour, apparaît hors temps : le temps y est suspendu, le passé, le présent, le futur s'y superposent.

³⁴⁹ Yves Duteil, *Le temps s'écrit sur ton visage*, dans *Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte*, 1981.

³⁵⁰ Yves Duteil, *Instants de trêve*, dans *La Langue de chez nous*, 1985.

³⁵¹ Yves Duteil, *A ma mère*, dans *Ton Absence*, 1987.

Les objets sont dotés de ce pouvoir de prolonger le temps en rappelant les souvenirs. L'oubli, la mémoire, les souvenirs constituent le thème de nombreuses chansons. Le souvenir est l'un des thèmes privilégiés de la poésie lyrique : les temps du passé sont liés à cette évocation qui témoignent du désarroi du poète devant la fuite du temps.

La chanson, l'écriture exerce un rapport particulier au temps. Une partie des histoires mises en scène dans leur répertoire est rapportée au passé. Dès le titre, le fait est présenté comme passé, comme dans *C'était l'hiver*. La chanson permet de partager de courts instants passés : *Virages*³⁵², *L'Opéra*, *Les Pantins de naphthaline*. Elle fait revivre de beaux moments : *Les Chemins de la liberté*, *Mon Ami cévenol*. Dans *les jardins des baladins* ressuscitent le temps d'une chanson cette époque lointaine, grâce au pouvoir d'imagination.

Plusieurs chansons mêlent les temps, jouent de leur confusion, d'autant que l'œuvre est fixée et peut être écoutée à n'importe quel moment sur la courbe du temps. *Si j'étais ton chemin* constitue une projection dans le futur, au conditionnel, comme l'annonce le titre : la fin de la chanson revient au temps de l'écriture, ou même à un passé proche qui le précède. « En refaisant le chemin à l'envers » permet de revenir au moment de l'écriture.

Justement, « la chanson, dans [une] perspective cantologique, c'est [...] l'art de fixer des instants ou des images, au seuil de l'éternité, et de les animer, de leur donner ce souffle de vie limitée qu'est l'air chanté. On comprend, à cette lumière, que la description d'états d'âme ressortisse si bien du domaine lyrique, états d'âme justement fugaces et insaisissables que le sujet lyrique veut pourtant éterniser. Mais on comprend aussi que des tranches de vie ou des séries de points de vue puissent également constituer la trame des chansons : dans tous les cas, il s'agit d'instantanés, au sens que la photographie a pu donner à ce terme -instantanés dont chaque chanson fait sa pâture en leur conférant vie et voix »³⁵³. Et c'est à partir de cette matière que « la chanson s'avère espace de création musicale, textuelle et scénique au sein de laquelle bien des univers différents et originaux vont coexister »³⁵⁴, d'autant que l'auteur-compositeur-interprète offre une figure nouvelle pour un art nouveau »³⁵⁵.

³⁵² Yves Duteil, *Virages*, dans *L'Écritoire*, 1974.

³⁵³ Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*, op. cit., p.34.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.177.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.32.

III

L'EMBELLIE DU LIEU COMMUN

La démarche est poétique : apparaît l'art d'évoquer et de suggérer les sensations, les émotions et les idées en jouant sur les images. Une situation atemporelle, universelle se développe dans un cadre imagé, à l'aide de cette évocation poétique.

La présentation de généralités et de lieux communs est embellie chez Francis Cabrel et Yves Duteil. Un cadre symbolique est créé pour la circonstance : l'ambiance suggestive imaginée permet de traiter de manière générique la situation. La chanson aurait pu inscrire cette situation à une époque et dans un lieu bien déterminés : l'histoire aurait été alors singulière. Ils font plutôt ressortir et ressentir l'ambiance et l'atmosphère qui en découlent, en jouant sur les images. L'accent est mis sur l'activité plus que sur le personnage. Le recours aux métaphores et aux comparaisons permet le partage d'une activité particulière. La reconnaissance est favorisée. Les faits peuvent alors être évoqués en dehors de toute inscription dans la réalité. Une partie de leur répertoire correspond à des chansons où le réel est métamorphosé. Une mythologie propre au chanteur se constitue au fil des chansons. Le recours au merveilleux permet à une histoire singulière de s'éloigner de toute actualité et de trouver résonance dans l'inconscient collectif. Outre la symbolique commune, au fil de leurs chansons s'établit leur propre symbolique. La nature reste un cadre privilégié : complémentaire, riche de sens.

Une participation active de la part des auditeurs est nécessaire en raison de la stylistique de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes : des images et un savoir commun surgissent. Leur simplicité lexicale n'empêche pas le recours systématique aux figures de style. De subtils changements de mots tout au long de la chanson font progresser la situation et nous informe.

Tout ce qu'ils refusent est dit avec poésie³⁵⁶, l'évolution renouvelle les angles, les présentations : d'autres instantanés dans l'air du temps rappellent les mêmes idées.

³⁵⁶ Le terme ne renvoie pas ici au genre : il sera employé dans cette troisième partie pour désigner une vision du monde, telle que l'a définie Jean Cohen (*Structure du langage poétique*, « Champs », Flammarion), qui a travaillé dans sa *Théorie de la poéticité* la différence entre prose et poésie, qui ne se borne pas au domaine linguistique : le langage n'est tel que parce qu'il renvoie au monde, et s'il est deux langages, c'est parce que chacun est le mode d'expression de deux visions du monde, dont l'un, la vision ou la conscience poétique, a le seul privilège de rendre aux choses et aux êtres leur puissance d'émotion originelle. Cette proposition théorique de Jean Cohen s'inscrit dans la tradition critique de la poésie considérée comme « concept ».

1. LES IMAGES

1.1. L'ekphrasis

De nombreux titres font référence explicitement à différents types de reproduction : *Carte postale*, *Photos de voyages*³⁵⁷. Ces deux chansons donnent d'ailleurs leur titre à l'album. Elles deviennent le titre : elles nous mettent en présence de la représentation énoncée. *Carte postale* est le seul vestige « sous la poussière grise » de ce « hameau perdu sous les étoiles ». *Photos de voyages* font apparaître :

« l'enfant des îles
[...]
assis par terre
Les cheveux jusqu'à la taille
Il répare la nasse
Pour les poissons qui passent
[...]
Il boit le lait de coco ».

La pochette de l'album éponyme nous met en présence du processus : un cliché pris sur le vif, depuis l'intérieur d'une grosse berline étrangère. Francis Cabrel est ainsi photographié, au passage.

D'autres titres énoncent des représentations artistiques : *Comme dans les dessins de Folon*, *Regard impressionniste*. *Comme dans les dessins de Folon* est d'ailleurs la seule chanson non écrite et composée par le chanteur, mais par Philippe Delerm. Dans cette chanson, apparaissent « du rose et du vert pâle / Et [...] [du] bleu d'opale ».

Regard impressionniste est une chanson qui se fait ekphrasis. Le texte devient description d'une œuvre d'art. La description renvoyant à l'image est le discours dominant de la chanson. Il est aisé par la consultation des œuvres de ces deux peintres impressionnistes de faire correspondre un titre à ces présentations :

« C'était au Grand Palais, sur des toiles de maîtres »,
« Il y avait un Monet et deux ou trois Renoir ».

³⁵⁷ Francis Cabrel, *Photos de voyages*, dans l'album éponyme, 1985.

Dans certains chansons, le chanteur fait appel à l'imagination, cette faculté que possède l'esprit d'évoquer des images. Le titre emblématique *Imagine-toi* guide le récepteur :

« Imagine une nuit d'hiver
Des arbres morts, les bras ouverts
[...]
Tu imagines, se lève un feu sur la colline
Imagine, imagine-toi
[...]
Imagine, imagine un peu ».

Le chanteur possède cette faculté, puisqu'il révèle « j'imagine ». Les sens sont convoqués.

De nombreuses chansons incitent à porter ce regard d'artiste sur la réalité. Dans *Regard impressionniste*, le chanteur observe que :

« Le monde a la beauté du regard qu'on y pose
Le jardin de Monet, le soleil de Renoir
Ne sont que le reflet de leur vision des choses
Dont chacun d'entre nous peut être le miroir ».

Les références sont rares mais Magritte est cité à deux reprises dans *L'Ombre au tableau*. Son nom apparaît au début des première et dernière strophes et annonce :

« Un paysage de terre cuite
Un ciel qu'on dirait de Magritte
[...]
Dans ta lumière favorite
Celle qu'on dirait de Magritte ».

Le chanteur a côtoyé une femme peintre. Le regard sur son environnement de même que l'interprétation de ce qu'il voit est celle d'un artiste ou tout au moins de quelqu'un qui s'adresse à une artiste et s'est exercé à cette perception. Le champ lexical correspondant à cet art est donc présent pour évoquer la nature dans les deux derniers vers de chaque strophe. Le paysage est interprété comme une toile : « Tout se partage », « Tout se déchire », « Tout se déchire ». Ainsi, « la peinture apparaît comme une autre façon de figer les images, plus accomplie car elle passe par une perception »³⁵⁸.

D'ailleurs, de nombreuses chansons se font tableau. Elles semblent appeler à l'esprit de l'auditeur des toiles connues. Dans *Les Batignolles*, une toile de Monet se superpose, à savoir

³⁵⁸ Mickaël Legrand, « Manset : entre la chanson et l'ailleurs, dans l'entre-deux d'un rêve artistique », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*, « I. Manset: Photo-reporter en quête de beauté », « Un témoignage photo ethnologique », « Tout commence ou tout finit par des chansons », p.373.

La Gare Saint-Lazare, d'autant qu'elle se situe dans ce quartier parisien. L'évolution des trois strophes de *L'Écritoire* rappelle les séries en peinture. Ces tableaux sont proches des œuvres de Vermeer qui met en scène l'essence silencieuse des choses. Il ne s'agit pas ici de citation, même pas d'allusion : simplement l'esthétisme de leurs œuvres réveille un savoir, un patrimoine commun. Elles sont descriptives, malgré la présence de verbes d'actions. Pour *Octobre* :

« Le vent fera craquer les branches
La brume viendra dans sa robe blanche
Y'aura des fleurs partout
Couchées sur les cailloux
[...]
Le soleil sortira à peine
Nos corps se cacheront sous des bouts des laines ».

Une toile de Caspar David Friedrich semble apparaître.

Coucher de soleil est entièrement descriptive avec sa palette de couleurs :

« Dans les eaux de la mer
On voit des reflets d'or
Quand le soleil s'endort
Dans les bras de la mer
[...]
La mer est un miroir
Où son bleu devient noir
Et ses nuages roses
Quand le soleil s'éteint
Les étoiles de mer
Font un ciel à l'envers
Où dorment les dauphins ».

Le verbe « voir » rappelle explicitement le recours à la perception par les yeux. De plus, il est précédé par le pronom indéfini « on » : il renvoie à tout artiste qui peindrait le paysage présent en face de lui, au chanteur qui interprète la chanson et fait surgir cette image, et à l'auditeur qui a recours à l'imagination pour faire apparaître le tableau, le décor. Le tableau est lumineux.

La description dans *Venise* est justifiée par la perception décorative : « Mosaïque de sang et d'or ». La description est annoncée par l'ekphrasis :

« Venise a posé le décor
Tout est pour l'œil dans ce théâtre
[...]

Les eaux noires et les murs d'albâtre ».

Le tableau n'est que l'image fixe d'une ville où « Tout est là pour la mise en scène », où :

« Le rideau s'ouvre sur le rêve
Et c'est là que la ville explose
De violet, de vert et de rose »,
« le tableau reprend sa place
Peu à peu la folie s'efface
Juste une effluve de fanfare
Quelques rires, un pas qui s'égare ».

Le tableau peut s'animer à chaque fois que :

« le soleil du rêve
Sur Venise à nouveau se lève ».

La chanson nous promène dans ce décor de couleurs, de lumière, de mouvement.

Dans *Hors Saison*, l'élément principal du décor anime le tableau :

« La mer quand même
Dans ses rouleaux continue ».

Les personnages semblent figés : aucun verbe d'action ne se rapporte au destinataire de cette « chanson vide et têtue » de la mer. Le destinataire est désigné de façon métonymique, à savoir :

« quelques ombres perdues
Sous des capuchons ».

Dans ces chansons, le décor se peint selon le déroulement de l'audition de la chanson. Pour l'évoquer, le vocabulaire spécifique à l'image apparaît : couleurs, plans nous mettent face à des tableaux, des photos, des cartes postales.

Le clip de *Il faudra leur dire*, réalisé par Eric Mistler et Maxime Ruiz, débute sur un diaporama de photos de Robert Doisneau (la référence est citée, son nom apparaît) qui laisse rapidement place à Francis Cabrel au piano entouré de la chorale d'enfants. Les chanteurs apparaissent au premier plan ensuite, pour montrer la diffusion des photos de Robert Doisneau, en arrière plan. La suite de la chanson efface les contours de l'apparition de Francis Cabrel (visage, mains au piano), des enfants, pour créer une superposition qui anime les photos. Ainsi, Francis Cabrel apparaît par exemple au milieu d'une scène parisienne, les enfants apparaissent en relief, à côté du visage d'une personne âgée. Ces photos en noir et blanc reprennent vie : plus qu'une illustration de la chanson, c'est la chanson qui, avec ses mots, sa mélodie, les éclaire d'un regard singulier. Puisées dans une culture photographique commune, les photos de Robert Doisneau s'inscrivent, ont leur place et font sens dans l'univers de l'auteur-compositeur-interprète. Le clip d'*Octobre*, filmé en couleur sépia, place

le spectateur face à des images connues de l'univers de l'artiste : la pochette de l'album *Carte Postale* resurgit, avec le choix du village, des pierres. Même si le paysage automnal n'est pas celui de la chanson, avec le vent, la brume, les nuages, mais plutôt celui ensoleillé des vendanges, quelques scènes coïncident avec les paroles de la chanson, ou tout au moins les illustrent par des éléments du décor. Le clip nous fait partager son ambiance propre : le personnage principal photographie les scènes automnales, son déplacement déroule la chanson. Le choix de l'activité du personnage rappelle la volonté de saisir l'atmosphère, l'ambiance, le climat de ce mois d'octobre, dans la chanson.

D'autres chansons mettent en abîme la création d'images. Elles révèlent différents processus de création. Dans *Frédérique endormie*³⁵⁹, l'acte de création est précisément évoqué :

« [Un] visage d'enfant
Au milieu du tumulte de ses cheveux défaits
Immobile dans l'amour de son père
[est] saisi en un instant au bout de son fusain
On dirait que d'un doigt, il esquisse déjà
Elle va jouer à l'envers un air imaginaire
Au piano de sa vie
Sait-il que sous les doigts
Il esquisse déjà sur le papier jauni
Elle va jouer au piano le plus clair de sa vie » ?

Le cours de la vie de Frédérique est évoquée par une image : un air de piano, rendu visible par l'esquisse au fusain du père, et perceptible par l'interprétation de la chanson. Le piano introduit, accompagne, et conclut cette ekphrasis, avant que ces trois derniers vers ne soient répétés. Le tableau s'anime puisque du piano esquissé, s'échappent les notes de musique de la chanson. Apparaît un enchâssement des modes de création. La chanson est performative : elle pratique ce qu'elle énonce.

Le chanteur se présente lui-même dans certaines chansons comme un nouveau Pygmalion. Ce sculpteur légendaire de Chypre, tomba amoureux de sa statue et obtint d'Aphrodite de la rendre vivante. Dans *Dame d'un soir*, le personnage reproduit le même cheminement, mais uniquement mentalement. Il s'adresse à cette « Aquarelle, nouvelle » :

« Dame d'un soir
Je t' imagine sans effort
Dame d'un soir

³⁵⁹ Yves Duteil, *Frédérique endormie*, dans *Lignes de vie*, 1993.

Je te dessine
Quand je m'endors
Laisse faire la musique
Laisse-toi soulever doucement
Ferme les yeux
[...]
Nos épaules se frôlent
Nos voiles se fondent au même feu
Nos corps se glissent
Jusqu'aux plages d'ATLANTIS ».

La guitare, puis ensuite les cuivres, interviennent dans un jeu solitaire entre les strophes, pour reprendre la mélodie de cette création mentale. La chanson s'achève sur cette ligne musicale :

« Dame d'un soir
Je t'imagine sans effort
Dame d'un soir
Je te dessine ».

Le Piano de Mélanie, chanson auto-référentielle, rapporte, en 1'47'' uniquement, son processus particulier de création. Le chanteur avoue :

« Au plus profond de ma mémoire
Je l'ai cherchée sans la voir
Si son visage était doux
Son image était trop floue
Au plus profond de mon sommeil
Il n'y a qu'un grand soleil
Formant toile de décor
A la forme de son corps
Et sa silhouette s'anime
Et soudain je l'imagine
Elle ne vit que par mon rêve
Et du piano de Mélanie
Sous ses doigts qui prennent vie
S'élève une mélodie
... Je m'éveille et je l'écris ».

Cette chanson se fait métalinguistique. Le message est centré sur son code, c'est-à-dire son mode de création. La genèse de la chanson est narrée. Mais l'interprétation accompagnée de la guitare, alors que c'est « du piano de Mélanie » que « s'élève une mélodie » –celle que le chanteur « écri[t]», est suffisamment suggestive, pour évoquer la gestation de la création. La

guitare joue la mélodie : l'artiste la laisse vivre, il la travaille lentement, se l'approprie en mettant des mots dessus.

1.2. la superposition

L'observation ou l'imagination du chanteur nous met en présence d'images. L'observation est souvent rendue par la vision d'une situation qui se traduit par une image. Le recours aux suggestions éveillées par l'imagination, permet la communication d'une idée : des situations expérimentées peuvent s'y superposer. L'imagination fait appel aux sensations. Le personnage propose lui-même des images superposables. Les images rendent plus sensibles les objets, les idées abstraites qui deviennent apparentes, grâce aux situations connues de tous, capables d'éveiller des impressions assez proches.

L'observation peut faire naître, grâce à l'imagination, par emboîtement, des images comparatives. Ces dernières prêtent à la situation réelle, des formes et des apparences empruntées à d'autres situations qui présentent avec elle des rapports de similitude étroits. Dans *Les Batignolles*, le protagoniste développe de nouveau cette faculté :

« j'ai grandi jusqu'aux nuages
Où je m'invente un univers
Bien plus tranquille et bien plus sage
Que ne l'est ce monde à l'envers ».

L'univers est réinventé pour s'opposer au monde réel : il l'a effectivement expérimenté enfant. Une autre réalité se superpose. Lorsqu'il « allai[t] encore à l'école », il « avait à peine ouvert la porte / Et vu la Méditerranée » –les Batignolles étant un quartier du XVIIème arrondissement de Paris– qu'il « étai[t] déjà dans la mer morte ». Il renchérit :

« Sur le pont guettant les nuages
On respirait la folle odeur
Qui se dégageait au passage
Des locomotives à vapeur
[...] au cœur de la fumée blanche
Tout le reste disparaissait
On était dans une avalanche
Qui venait de nous avaler ».

Cette expérience est réitérée dans *L'Opéra*. La superposition observe un décalage dans le temps : il s'agit du monde médiéval, tel qu'il est représenté dans les livres pour enfants.

Rétrospectivement, le chanteur utilise un langage hypocoristique, non pas qu'il emploie des termes d'affection formés à l'aide de suffixes ou de redoublements, mais parce que des redondances, non nécessaires, caractéristiques du langage de l'enfant, sont audibles. Le personnage propose lui-même des images superposables : « C'était comme un rêve », « Je me prenais pour », « dans mon imagination », « Toute la maison devenait / Une scène, un décor », « Je m'endormais sur les trois coups / Qui n'étaient peut-être après tout / Qu'un volet qui battait / Quand ils revenaient / De l'opéra ».

L'univers est aussi réinventé à l'âge adulte parce que le chanteur s'adresse à un destinataire enfant comme dans *Les Fées* :

Une idée est communiquée par le recours à des images suggestives.

De nombreux titres évoquent explicitement des images. Grâce aux apparences empruntées à d'autres objets qui présentent des rapports de similitude, ces images rendent plus sensible l'objet, voire l'idée en question.

Certains titres énoncent une comparaison : *Comme une madone oubliée*, *Comme dans les dessins de Folon*. De même, *La mer ressemble à ton amour*³⁶⁰ présente un comparant et un comparé inversés par rapport au développement de la chanson. Il s'agit de définir l'amour du destinataire, en l'identifiant à la mer. Cette dernière est personnifiée. En écoutant ses caractéristiques, c'est l'amour de la femme qui se découvre. Bien qu'énoncée sous forme de comparaison dans le titre, l'identification fond les deux éléments comparés comme dans une métaphore. Ainsi, les champs lexicaux, en raison de la polysémie des mots, se fondent :

« Je suis encore amoureux d'elle
Peut-être un jour si je m'y noie
Me prendra-t-elle entre ses bras ».

Le choix des mots permet de renvoyer aussi bien à la mer qu'à la femme.

D'autres titres présentent une métaphore³⁶¹. Un terme se substitue à un autre sur la base d'une comparaison implicite. *Chandelle* illustre « Elle », qui « sort tout droit d'une aquarelle » : si « Elle, les enfants l'appellent chandelle », c'est « Parce qu'elle tremble à chaque pas ». *Petite Sirène* n'évoque pas la divinité de la mer, mi-femme, mi-oiseau, que le charme du chant rendait redoutable. Elle ne renvoie pas non plus à cette iconographie du Moyen-Âge, qui représente les sirènes avec un buste de femme et une queue de poisson. Il s'agit d'une jeune personne, pour qui « Ça se voit [qu'elle] vien[t] de chez les anges ». Elle est « belle comme tout », elle est :

« comme une reine

³⁶⁰ Yves Duteil, *La mer ressemble à ton amour*, dans *Ton Absence*, 1987.

³⁶¹ Yves Duteil, *L'amour est une maison*, dans *L'Écritoire*, 1974.

Juste à la pointe du jour
Avec dans son écho en porcelaine
[s]on appel au secours ».

Le Fruit de mon verger développe la synecdoque, sans l'inscrire dans un champ lexical précis, sinon celui de l'Amour puisqu'il s'agit de « le croquer du cœur ». Ce procédé permet la superposition de tout ensemble qui a besoin de sa partie pour exister.

Le Labyrinthe illustre le cœur de l'homme, où l'on peut se « perd[re] » : il peut aussi « recel[er] un trésor » que l'on « perd », que l'on « retrouve ».

En suggérant des images qui renvoient à des situations connues et expérimentées de tous, une idée abstraite devient apparente. Ainsi, l'écoulement du temps, cette notion abstraite, est rendu sensible, grâce à des transferts classématiques (les sèmes transférés sont génériques) : la métaphore passe de l'abstrait au concret.

Quant à la mort et au sentiment qu'elle suscite, c'est la composition de toiles proches des aquarelles de Jean-Michel Folon, ce peintre, dessinateur, sculpteur belge contemporain, qui permet d'évoquer l'absence. Trois vers énoncent cette fin inéluctable :

«Un jour on se laissera faire
On glissera dans leur lumière
Comme dans les dessins de Folon ».

L'aquarelle *L'Envol* de Jean-Michel Folon présente un étrange personnage pataud, en pardessus et en chapeau, solitaire, anonyme, mélancolique, dans un monde d'épure, où il s'envole, délivré de la pesanteur. Quant à son aquarelle *Le Buveur de temps*, elle peut illustrer, par ses couleurs et ses formes, ce « rose », ce « vert pâle », ce « bleu d'opale », « Comme des bulles de savon », et cette « aube plus pâle / D'éternité couleur d'opale ».

Lorsque la chanson partage un sentiment intime, et donc intérieur, profond et personnel, des images communes capables d'éveiller des impressions assez proches sont introduites. Dans *Imagine-toi*, la première rencontre avec la femme aimée est comparée à un feu dans la nuit d'hiver ou une source dans la chaleur. L'imagination, cette faculté de l'esprit, fait appel aux sensations. Chaque strophe énoncée fait naître une image et permet au destinataire tutoyé de s'approcher de certaines impressions. Pour cela, le texte s'interrompt, ainsi que la musique : elle reprend dans un premier temps seule, pour entraîner la strophe suivante.

1.3. des images animées

Dans ces chansons, le cadre spatio-temporel occupe une place particulière : il est toujours créé, le décor s'anime. Dans *Virages*, le déplacement engendre les mouvements. Le rythme est haletant avec le jeu sur les silences, qui ne permet pas le démarrage sur le temps, comme pour figurer la conduite, les courbes de la route. Lors du dernier récital, la chanson démarre sur une tension, une ambiance cinématographique : la nuit, la fatigue, la pluie sont ressenties par les sons, le jeu des instruments.

Le tableau se peint au fil de l'audition. L'image fixe devient une image mobile. La chanson se fait court-métrage. Le texte devient le scénario, c'est-à-dire la rédaction détaillée des diverses scènes dont le film serait composé. Dans *Le Noceur*, le cadre spatio-temporel est énoncé :

« La voiture avançait
Dans la pénombre humide
[...]
La nuit a été chaude
En alcools, en farines légères
[...] il a choisi
Ce quartier ordinaire
Cette fin de nuit parmi les pauvres gens ».

Les différents personnages sont également évoqués :

« Lui, c'est un noceur, un dandy, un rouleur
La première fille qu'il croise
Il sait qu'il doit faire vite ».

Le dialogue est mentionné pour l'échange de ces acteurs. L'interprétation de la chanson semble correspondre à la lecture du scénario. L'accent est porté sur la diction atone car informative. L'ensemble est rythmé par les percussions. En revanche, la prise de parole du personnage apporte une nuance d'intonation. Ses propos sont plus violemment rythmés. Les instruments, notamment les cuivres, ne restent plus en arrière plan. Les voix des chœurs interviennent comme autant d'échos qui partagent le jugement sur ce noceur. Si, d'ailleurs, *Coucher de soleil* –ce tableau esquissé par des énumérations brèves successives– est l'une des plus courtes chansons d'Yves Duteil, *Le Noceur*, quant à elle, a la durée la plus longue de toutes les chansons de Francis Cabrel, à savoir 6'57'', en raison de ces différentes informations communiquées.

*Encore et encore*³⁶² est découpée plan par plan comme un court métrage : le regard est focalisé sur une femme déchirée par les différentes étapes de la séparation. Mise en images pour un clip, ce découpage par plans se retrouve, avec comme colonne, la présence matérielle d'un escalier qui sert de lien entre les différents plans dans ce déroulement chronologique. La mise en abîme par la présence récurrente d'un film tourné, diffusé, rappelle le vers qui scande et martèle la chanson dans ce déroulement : « c'est toujours le même film qui passe ».

L'imagination engendre la succession d'images dans *Les Batignolles*. La tonalité choisie (Do majeur) figure la gaieté, la fraîcheur, la légèreté. La carrure est ternaire et le tempo rapide. Rythme, tonalité, débit du texte concourent à l'aspect juvénile de l'interprétation : l'animation vient de la caractérisation du débordement d'activités de cet âge.

Tout comme le tableau semble se constituer au fil de l'audition, l'image mobile semble se dérouler au fil de l'interprétation, avec la mise en place d'un décor improvisé. Dans ces chansons, le passé-composé marque un achèvement très récent de l'action. Lui succède, dans *Les Vidanges du diable*, le présent du verbe « aller » à valeur de futur proche :

« J'ai rapproché les coussins
J'ai mis quelques fleurs autour
J'ai fabriqué un écrin
Avec du mauvais velours
Il me restait du parfum, du parfum
Quelques bougies de secours
On va se cacher dans un coin
Un linge sur l'abat-jour ».

La diction est performative : « dire, c'est faire ». Le recours à l'imagination met en place le contexte de l'interprétation, le cadre spatio-temporel :

« En bas, y'a plein de gamins
Plein de ballons dans la cour
Ça crie du soir au matin
C'est presque à devenir sourd ».

L'énoncé performatif est récité. L'orchestration qui fait intervenir de nombreux instruments, à savoir guitare acoustique, guitare nylon, claviers, basse, batterie, percussions, trompette, clarinette, cor, trombone, tuba, piccolo, flûte, se fait plus présente pour figurer les « cri[s] du soir au matin », où « C'est presque à devenir sourd ». L'énoncé performatif partiellement réitéré à la fin

³⁶² Francis Cabrel, *Encore et encore*, dans *Photos de voyages*, 1985.

de la chanson, n'est plus aussi atone. La rythmique reste fortement présente. Les scènes dialoguées sont également plus intonatives.

Dans *La tendre image du bonheur*³⁶³, « le décor » se peint selon le déroulement de l'audition de la chanson, selon les actions narrées. Le chanteur précise :

« Je regardais tomber la neige
[...]
Je voyais Lise à la fenêtre
En contre-jour, et dans un coin
Papa relisait une lettre
En tenant Maman par la main ».

La première strophe fait alors apparaître un tableau avec la précision des plans, et des couleurs. Comme pour une série, les toiles se succèdent. La deuxième strophe laisse apparaître désormais :

« Les pas de Lise dans la neige
Qui dessinaient comme un sentier ».

La comparaison aide d'ailleurs à se figurer ce tableau précisément.

L'animation peut venir d'un décor qui est ressuscité par la pensée, le souvenir comme dans la chanson *Dans la maison de Normandie*. L'évocation d'un lieu chargé de souvenirs prend vie dans leurs chansons. Le décor s'anime parce que le personnage s'y déplace. Les verbes de mouvement sont nombreux dans *Les Batignolles* qui narre le trajet pour l'école. le champ lexical qui lui est associé apparaît « je courais », « je mouillais mes godillots », « jaillir comme une fusée », « je descendais », « je passais », « on court », « tout le long de mon chemin », « pour traverser ». Les sens sont convoqués pour nous mettre face à des scènes parisiennes bien connues. Aucun détail n'est omis. *Au Parc Monceau* est le cadre animé de la première rencontre. *Venise* offre un tableau animé par le recours au sens, aux déplacements. Les tableaux s'enchaînent :

« Dans le glissement des gondoles
[...]
C'est la foule qui vous emporte ».

Les images précises défilent dans l'esprit de l'auditeur. Une souplesse d'expression est d'ailleurs observée à l'interprétation. Le rythme est moins rigoureux qu'à l'écriture.

³⁶³ Yves Duteil, *La tendre image du bonheur*, dans *L'Écritoire*, 1974.

Les cinq sens donnent vie au tableau qui est dressé dans *Le Cœur en Aquitaine*. Cette chanson est musicalement très travaillée : diversité de tonalité, ambitus large, montée dans les aigus concourent à emmener, emporter l'auditeur.

Un élément du décor peut aussi modifier le cadre qui serait resté figé. Dans *Je rêve*, le tableau s'anime grâce au vent :

« Le vent a fait s'approcher les nuages »,
« le vent souffle si fort sur ces pierres »,
« Plus loin sur les rocs que la mer assaille
Cheveux et jupons en bataille ».

1.4. leur imagerie

✓ la place du décor

Dans le répertoire d'Yves Duteil et de Francis Cabrel, le cadre spatio-temporel est précis, défini, toujours délimité. Une intrigue peut s'y dérouler avec les quelques personnages mis en scène, comme dans *Le Cirque*. Les unités de temps, de lieu, d'action sont respectées.

Les renseignements concernant le décor restent définis et évoluent avec le déroulement de la chanson.

Le cadre est aussi délimité matériellement. La nature, importante chez eux, correspond à un espace étendu. La ville se prête à ces délimitations : « Des couloirs de béton » dans *Ma Ville*, « ces murs étroits » dans *Je reviens bientôt*.

Le cadre peut aussi être défini parce que la chanson lui est consacrée. Dans *Ma Ville*, le substantif « rue » est précédé de l'article défini « la ». Le décor est d'autant plus présent que des détails sont toujours ajoutés pour en avoir une réception précise. La description est très détaillée : dans *Octobre*, les « nuages » sont « pris aux antennes ».

Les chansons semblent ressusciter des atmosphères connues de tous parce qu'elles constituent des références historiques, culturelles : elles appartiennent à un savoir commun. Les références, rares, dans leur répertoire sont présentes dans *Venise*, *Le Cœur en Aquitaine*. Dans ces deux chansons, l'immobilité, l'intemporalité du paysage, malgré l'animation, l'effervescence, est soulignée :

« A Venise rien n'a changé

Même les siècles ont beau laisser
Des lézardes aux murs des maisons
Jamais le temps n'a eu raison
Ni des fastes du Carnaval
Ni des pierres ou des Bacchanales
de Véronèse ou du Titien
Ni des lustres en cristal ancien »,
« A l'heure où les ombres se glissent
Il flotte encore dans les ruelles
L'atmosphère étrange et cruelle
De Lucrèce et des Médicis ».

Ces chansons, bien plus que descriptives, constituent un véritable voyage, en raison de la mise en éveil des sens et du partage d'un vécu possible, en tout cas, de connaissances et de culture communes qui permettent la réception d'une atmosphère. *Le Cœur en Aquitaine* rappelle qu'il s'agit du « Pays de Cyrano ».

Des cadres sont privilégiés et sont récurrents dans leur répertoire. Le moment choisi est souvent la nuit pour Francis Cabrel. Dans le premier album, sur onze chansons, trois se déroulent à ce moment de la journée. La nuit apparaît à trois reprises dans *L'Instant d'amour* : elle est personnifiée. Elle se présente comme un adjuvant. Elle correspond à l'instant propice pour l'amour : « La nuit va refermer ses bras ». Les éléments de la nature sont également complices :

« La nuit s'allume, écoute
C'est le vent qui demande tout bas
A la brume de nous faire un drap ».

Elle se révèle tout aussi indispensable en cas de refus. Elle reste le cadre idéal :

« Si tu ne veux pas qu'il vienne
L'instant d'amour
Du poète qui traîne
Ne réponds pas
Il a la nuit
Pour enterre sa peine ».

Dans *Je reviens bientôt*, elle se prête à la solitude. La chanteur répète : « Ma voix se perd dans la nuit ». L'entrave à la communication fait écho à la situation dans *Petite Marie* :

« Le vent de la nuit froide me renvoie la ballade
Que j'avais écrite pour toi ».

Dans les deux chansons, la position physique de l'homme amoureux est la même que celles de Roméo face à Juliette³⁶⁴, de Cyrano face à Roxane prêtant sa voix à Christian³⁶⁵ : sous la fenêtre de la Dame. Cette image est présente dans l'esprit des auditeurs : elle fait écho à une culture commune³⁶⁶. Le premier précise :

« Petite Marie, je t'attends transi

³⁶⁴ William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, 1595. Pour écrire cette pièce, l'auteur s'est inspiré d'œuvres anglaises, françaises et italiennes. Cette pièce inspire à son tour de nombreuses œuvres : musicales (symphonie dramatique de Berlioz, opéra de Gounod), chorégraphiques (ballets de Prokofiev, de Maurice Béjart), cinématographiques (*West Side Story* de Robert Wise).

Contrairement à l'idée reçue, Shakespeare ne fait pas mention d'un balcon mais bien d'une fenêtre : « Acte II, scène 2. Le jardin de Capulet. Sous les fenêtres de l'appartement de Juliette ». Cependant le théâtre Élisabéthain est construit avec un balcon qui surplombe la pièce et par conséquent Juliette se trouve sur ce balcon pendant la scène 2 de l'acte II.

³⁶⁵ Edmond de Rostand, *Cyrano de Bergerac*, comédie héroïque, 1897.

Les didascalies de l'Acte III précisent : « Une petite place dans l'ancien Marais. Vieilles maisons. Perspectives de ruelles. À droite, la maison de Roxane et le mur de son jardin que débordent de larges feuillages. Au-dessus de la porte, fenêtre et balcon. Un banc devant le seuil. Du lierre grimpe au mur, du jasmin enguirlande le balcon, frissonne et retombe. Par le banc et les pierres en saillie du mur, on peut facilement grimper au balcon. En face, une ancienne maison de même style, brique et pierre, avec une porte d'entrée. Le heurtoir de cette porte est emmaillotté de linge comme un pouce malade. [...] La fenêtre est grande ouverte sur le balcon de Roxane ». Les didascalies de la scène 7, la scène du baiser, rappellent le cadre (la nuit noire est considérée comme un manteau qui protège dans ces scènes de déclaration, les étoiles font aussi partie du décor) : « Cyrano, d'abord caché sous le balcon / Roxane, entrouvrant sa fenêtre / Roxane, s'avançant sur le balcon / Roxane, s'accoudant au balcon / Cyrano, tirant Christian sous le balcon et se glissant à sa place / Cyrano, reculant avec effroi dans la nuit ».

³⁶⁶ L'identification d'un certain type de situations ou de personnages, de cadres, par l'auditeur, permet un accès facilité vers la compréhension de l'histoire, par le symbolisme, considéré sous un angle vulgarisant, parce qu'il s'agit d'un cliché qui nous est familier, facilement reconnaissable. Le cliché se fonde sur des analogies culturelles, partagées par tous, à l'instar d'archétypes. Les auteurs ont créé sans le vouloir des clichés, inédits à leurs époques mais banals de nos jours. Selon Gérard Genette, beaucoup de clichés sont des fragments de phrase ou d'images créées par des écrivains et répétées via un phénomène d'intertextualité. Chez Francis Cabrel, ces résurgences participent de l'intemporalité et l'intertextualité relève davantage d'une tradition diffuse, dégagée de sources précises. La relation n'est pas de l'ordre de la citation, du plagiat ou même de l'allusion mais davantage d'une tradition orale, d'un savoir collectif, d'un intime universel : le lieu commun s'en trouve réactualisé.

En psychologie des groupes, il a été remarqué que chaque groupe social avait justement ses propres clichés, comme s'ils étaient l'émanation d'une entité collective.

En sociologie et anthropologie, tout cliché est aussi relatif à une culture donnée. Par conséquent, d'un peuple à un autre, ils ne sont pas les mêmes. De plus, si l'on considère une autre définition du terme « culture », le cliché est le témoin d'un partage, il a un caractère unificateur puisque tout le monde (ou presque) le connaît et le reconnaît comme tel.

Sous une tuile de ton toit ».

Le second déplore : « Elle n'entend pas de là-haut ».

L'opacité est totale, et permet la réminiscence :

« Les derniers néons sont éteints »

[...]

Des flashes ont traversé la nuit ».

Malgré la polysémie du terme et sa fonction dans la phrase, il s'agit ici de souvenirs, et même avec l'éclairage de la chanson, de bilan amoureux.

Une quatrième chanson de ce premier album reprend ce cadre comme démonstration.

Imagine-toi fait écho aux situations précédentes et sert d'illustration :

« Imagine une nuit d'hiver

[...]

Une nuit profonde et glacée

Que tu es seul à traverser

Le vent a dû brûler tes mains

T'es presque à genoux quand soudain

Dans la nuit d'hiver que tu imagines

Se lève un feu sur la colline ».

Les situations des chansons précédentes sont imagées : l'homme seul, dans la nuit, meurtri par le froid, la femme, cette lumière positionnée en hauteur. La nuit devient un paysage.

La nuit est aussi synonyme de départ. Associée à la gare pour planter le décor, perdurant du passé au futur, dans *Les Chemins de traverse*, elle se prête au choix de la vie de bohème :

« Et quand la nuit est tombée- Et quand la nuit tombait- Et quand la nuit va tomber (bis)

Sur la voie ferrée

On était bien loin de la ville- On sera bien loin de la ville

[...]

Sous la pleine lune immobile ».

Une autre chanson révèle la poésie de ce moment de la journée. Dans *La Dame de Haute-Savoie*, le lieu, le rôle de la protagoniste entraînent la construction d'un cadre identifiable au décor des contes de fées, aux nuits de Noël. Le personnage principal est assimilable à la magicienne de ces histoires et les éléments naturels sont transformés, avec pour toile de fond, la nuit :

« Y'a des étoiles qui courent

Dans la neige

De son chalet de bois

Y'a des guirlandes qui pendent du toit

Et la nuit descend

Sur les sapins blancs
Juste quand elle frappe des doigts ».



✓ la place de la nature

La nature occupe une place à part dans leur répertoire. Leur image de chanteur a souvent été assimilée au poète champêtre, rustique par la critique. Yves Duteil reprend ces images dans *La Valse des étiquettes*.

Pourtant, la nature est rarement célébrée pour elle-même³⁶⁷ dans leur répertoire, malgré le manichéisme de la campagne et de la ville récurrent. Elle a son existence propre dans certaines chansons. Son rythme prédomine. Elle présente des repères. Dans *Où vis-tu Pauline... ?*, le temps qui passe est signalé par le cycle de la nature :

« Quatre fois les roses ont fleuri
Depuis que tu n'as plus écrit
[...]
Quatre fois les roses ont fané
Depuis que tu nous as quittés ».

Dans *Hors Saison*, la mer est un personnage à part entière : la chanson lui est consacrée en partie, elle seule anime le tableau.

³⁶⁷ En effet, que ce soit *Les Corses* ou *Tu m'envoles*, hymne polyphonique à ce « pays » d'adoption du chanteur, ce qui est célébré dans ces deux chansons correspond davantage à « une France tout à fait subjective, [...] que [le chanteur] aime », dessein qu'il définit dans la quatrième de couverture de *Ma France buissonnière* (Yves Duteil, *Ma France buissonnière*, Paris, Editions de La Martinière, 1998), où il « propose » une France, « à portée de regard », et des « visions fugaces, des moments perdus volés à la magie de la lumière, ou à l'alchimie des couleurs » : une France « qu'un photographe a su saisir à l'instant précis où elle offrait l'émotion », et que nous offrent justement les chansons d'Yves Duteil. Ces images sont donc capables d'éveiller « la connivence du plaisir partagé », d'autant que l'approche s'annonce exploratrice, puisque l'auteur confie « avoir compris, sur d'autres continents, la richesse et la diversité du nôtre » : « des êtres » ont « façonné un univers aux parfums et aux douceurs d'une si incroyable subtilité ». Les stéréotypes – « La France [...] des terroirs, ou celle des artisans » – sont détournés, puisqu'il s'agit de « chercher les petits chemins qui mènent aux grands moments, et s'écarter des sentiers battus ». Ces images proposées ne sont pas béates puisqu'elles s'insèrent « dans ce monde rapide », et si, « dans le silence absolu de l'espace profond, une oasis de parfums, d'émotions, et d'oxygène tourne placidement », c'est cependant « dans un univers transi de violence, de vide et de chaos ». D'ailleurs, « ce petit bout du monde » héberge « des êtres réputés frondeurs et ingouvernables ».

Cette sensibilité partagée est éloignée de la simple célébration de la nature, et elle n'est pas éloge béat.

La nature est très présente parce qu'elle est l'écrin privilégié à l'amour dans leurs chansons. Les mêmes caractéristiques se retrouvent d'une œuvre à l'autre : lit naturel végétal, monde clos avec rideau végétal ou liquide, plafond céleste. Cette construction est emblématique dans *Souviens-toi de nous* : la vie sauvage est louée, par opposition aux fioritures :

« On avait l'eau des cascades
Et des lits d'herbe mouillés
[...]
Rappelle-toi les orages
Quand nos cheveux s'emmêlaient
Sous les grands arbres sauvages
Où l'on s'abritait ».

Le contact, les perceptions sensorielles sont mis en avant. *Le Reste du temps* rappelle la même opposition. L'histoire amoureuse de la chanson de 1979 s'était achevée « devant les immenses plaines / De l'éternité », ici, il s'agit de « dormir sous les arbres / le reste du temps ». Le « palais de marbre » est repris mais la nature qui s'improvise comme demeure est préférable :

« En dessous des cieux qui lézardent
[...]
Quelques branchages qui nous gardent
Des mauvais vents
[...]
Sous la lumière orangée
Longtemps nos corps mélangés longtemps ».

La nature est complice des situations amoureuses. Dans la chanson *Dans la maison de Normandie*, la nature est personnifiée et conserve les souvenirs du chanteur :

« le bonheur est encore là, blotti
[...]
On dirait de l'amour qui dort
Ici les arbres ont une histoire
C'est mon passé, c'est ma mémoire ».

L'état de la nature est aussi en accord avec l'état des sentiments : ils lui sont attribués.

Le climat est en adéquation avec la situation. Dans *Je Rêve* :

« la mer a l'air triste aussi ».

La création du cadre en osmose illustre et renforce la compréhension de la situation.

L'état de la nature semble même apporter une explication à l'état du personnage, voire le justifier. La polysémie des termes permet ces deux interprétations. Dans *Petite Marie*,

« transi » peut s'interpréter de deux façons. La construction de la phrase peut justifier l'expression elliptique populaire « amoureux transi » dans ce contexte d'attente amoureuse. La suite oriente vers « transi de froid » avec « le vent de la nuit froide » : « mes yeux pleurent » sera d'ailleurs complété par « de froid ».

La nature, par analogie, permet de faire comprendre des idées. Les images sont simples, connues, immédiatement perceptibles. Le recours à deux paysages contrastés dans *Imagine-toi* permet d'imager la complémentarité de la relation amoureuse. Le physique des personnages se métamorphose. Les éléments naturels permettent de transcrire les sentiments, l'état d'une personne. Les protagonistes de *Petite Fille, Dans le cœur de Léonore, Tu es toujours la même* subissent cette transformation. Des images aux symboliques communes se retrouvent dans *Pour l'amour d'un enfant, Le simple fait que tu existes*. Dans cette dernière, elles sont introduites sous forme de comparaison. Les images sont très simples et facilement accessibles.

Les saisons sont présentées en conformité avec leurs connotations. *C'était l'hiver* développe par le recours aux euphémismes la mort d'une jeune fille de vingt ans. La nature est en osmose : vent, pluie, froid. Ces éléments naturels régulièrement utilisés ne créent pas le même décor selon les circonstances.

Yves Duteil a davantage recours à des images communes, des symboliques usitées pour transcrire et partager avec simplicité des sentiments. Francis Cabrel met plutôt en scène une nature personnifiée : elle trouve sa place pour sa portée poétique. Dans *Même si j'y reste*, la sueur est représentée métaphoriquement par des « gouttes de pluie sur les bras ». Cette vision est aussi justifiée par l'inscription dans le champ lexical de l'orage qui traduit la situation amoureuse. A partir d'une expression populaire qui traduit le coup de foudre, la situation météorologique, qui correspond au sens premier, est entièrement développée sous forme de métaphore filée, et rejaillit sur le physique humain.

La nature apparaît aussi en raison de ses liens avec la femme. Trois interactions existent entre ces deux présences dans le répertoire de ces deux chanteurs. La femme devient la nature elle-même, un paysage. La nature, l'univers se résume à la femme aimée. La femme transforme la vision de la nature.

Dans *Instants de trêve*, le corps de la femme se métamorphose et laisse place peu à peu à un paysage naturel.

La femme est l'univers de l'homme : elle lui suffit, elle représente tout pour lui. Dans *Le temps s'écrit sur ton visage*, la chanteur fait cette déclaration :

« Ton bonheur est mon paysage
A chaque instant
[...]
J'écris le temps sur ton visage
Et sur ton corps
J'en oublie jusqu'au paysage ».

Les êtres chers sont des pays, comme dans *L'île de Toussaint*.

La présence de la femme modifie le rapport de l'homme à la nature. Dans *Sarbacane*³⁶⁸, la naissance change le rapport à la vie, au monde. Cette transformation est rendue par la nouvelle perception de la nature. Le vocabulaire de l'analyse de l'image nous met en présence de cette réception :

« Le ciel a même un autre éclat
depuis toi ».

✓ leur symbolique

Dans les chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil, des images sont employées en raison de leur symbolique connue. Les références les plus usitées chez eux sont l'eau, le brouillard, le vent, le soleil, la pluie, le ciel, le feu, les oiseaux, les fleurs, les arbres : elles appartiennent au cadre privilégié de la nature. Une place importante est aussi accordée aux yeux. D'autres comparaisons récurrentes apparaissent : une maison déserte pour imaginer l'absence (*Où vis-tu Pauline ?*), les ombres pour marquer le manque d'existence (*Les Pantins de Naphtaline*).

Le soleil garde ses connotations positives comme dans *L'Encre de tes yeux*, *Le soleil sur l'agenda*, de même que les fleurs qui égayent dans *Une star à sa façon*, consolent dans *Les Dates anniversaires*, *Les Gestes délicats*. Les éléments conservent leur symbolique. Chez les alchimistes occidentaux, les quatre éléments inertes de base composant chaque matière sont le feu, l'eau, l'air et la terre selon l'enseignement antérieur d'Aristote. Le feu garde son symbolisme érotique, où depuis *L'Énéide*³⁶⁹, la passion que Didon avait pour Énée la consumait de l'intérieur. Dans la mythologie gréco-romaine, Cupidon était représenté par un

³⁶⁸ Francis Cabrel, *Sarbacane*, dans l'album éponyme, 1989.

³⁶⁹ Virgile, *L'Énéide*, commencé en -29, inachevé à sa mort dix ans plus tard.

arc et une torche. La femme est souvent associée à l'eau dans le répertoire d'Yves Duteil. Vue par Empédocle comme l'élément de base de l'univers, l'eau revêt plusieurs aspects dans les croyances et les religions des peuples. De la mythologie gréco-romaine aux religions actuelles, l'eau est toujours présente sous différents aspects : destructrice, purificatrice, source de vie, guérisseuse et protectrice. L'eau est aussi un symbole de la tradition française dans la célébration des 100 ans de mariage, même si à ce jour aucun couple n'a été recensé comme ayant atteint ce stade.

Les symboliques communes des couleurs sont aussi utilisées pour faire sens, pour transcrire une tonalité. Le noir souligne le désespoir dans *Les Gestes délicats*. Même si le vert n'est pas explicitement cité, les éléments naturels de cette couleur composent l'écrin idéal à l'amour : la reverdie, ce genre particulier de la chanson des trouvères est caractérisé justement par son cadre printanier, le vert clair constituant la symbolique de l'amour.

Des cadres caractéristiques identifient leurs œuvres. Le printemps est la saison privilégiée dans le répertoire d'Yves Duteil, même si l'automne, dans ses couleurs d'ambre, y est aussi présent. C'est cette saison qui dessine l'atmosphère de la plupart des chansons de Francis Cabrel. Le vent, le brouillard sont les éléments qui caractérisent cet automne plutôt hivernal qu'ensoleillé : ils induisent une ambiance perceptible par les cinq sens. Dans *Octobre*, le premier vers précise : « Le vent fera craquer les branches ». Le bleu, le gris sont les couleurs les plus utilisées pour composer leurs tableaux. C'est ce décor qui se retrouve dans certains de ses clips même lorsqu'il n'est pas justifié par le texte de la chanson, comme dans *Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai*. Francis Cabrel apparaît avec sa guitare assis sur une 2 CV, les nuages se dispersent : le même cadre (chemin de terre arboré notamment) est choisi pour son interview avec Laurent Boyer pour son *Fréquentstar* de 1999. Le cadre choisi pour l'émission se situe à proximité de son village.

Mais leurs chansons, à l'écoute de l'air du temps, sont singulières : la création apparaît au sein des constantes. Des images sont récurrentes dans leur répertoire mais prennent différentes symboliques selon le contexte de chaque chanson.

Leurs chansons associent les symboliques admises par tous, les mêlent pour les renouveler. D'autres images sont ainsi obtenues. Les images sont parfois détournées. Dans *Si j'étais ton chemin*, c'est « la poussière qui s'envole » aux « pieds », non les pas qui font s'envoler la poussière.

Francis Cabrel et Yves Duteil utilisent les lieux communs comme un fond commun d'idées à la disposition de tous, et dont la valeur persuasive est traditionnellement reconnue parce qu'elles font partie des idées couramment admises par l'auditoire et peuvent ainsi renforcer son adhésion. Ils trouvent le moyen de les présenter d'une manière personnelle et appropriée à la situation, en se gardant d'en faire ressortir la seule banalité. Ils permettent de désigner les différents arguments universels qu'ils développent.

Ils ont trouvé un ton universel, en créant leur symbolique propre : des expressions personnelles reviennent. Elles se font stylèmes, c'est-à-dire, traits caractéristiques qui identifient l'artiste, tout comme leurs thématiques, puisqu'elles alimentent même leur caricature : Laurent Gerra parodie Francis Cabrel, notamment sa *Cabane du pêcheur* (il réitère avec la chanson *Bonne Nouvelle*), Patrick Sébastien parodie *Je l'aime à mourir* (elle devient *Je l'aime à courir*), Néry a parodié Yves Duteil. Il est désormais devenu le metteur en scène de son dernier spectacle : du chemin a été parcouru³⁷⁰.

³⁷⁰ Yves Duteil précise à l'occasion sur son blog : « La Grange, c'est la pièce de musique à la maison. Depuis toujours, nous y répétons les chansons, et j'y ai composé nombre d'entre elles... C'est ici que nous allons travailler avec celui qui a été pressenti pour la mise en scène de notre spectacle au Déjazet. Néry arrive chez nous sur un drôle de petit vélo pliable... Dans les années 80/90, son groupe, Les VRP chantaient en scène une version gentiment déjantée, « Le Petit pont de bois de la Rivière Kwaï », où les bombardiers en piqué faisaient un sort au petit pont de la chanson... A cette époque, la dérision battait son plein, et sollicité par le groupe pour donner mon accord sur le principe de l'enregistrement de cette version « explosive », dans un sursaut d'amour propre j'avais refusé que l'on jette cette pierre supplémentaire dans mon jardin : la cour en était pleine... Le chanteur du groupe, c'était lui. Néry... Trente ans plus tard, pour moi il y avait prescription, et s'il acceptait le contact, c'est qu'il avait fait aussi du chemin de son côté... »

Néry Catineau dit Néry, auteur, chanteur, réalisateur et metteur en scène, livre de son côté, à *La Croix*, le 16 mai 2008 : « Le pari m'intéressait encore plus car il fallait faire simple et efficace. J'ai tout de suite dit à Yves que je comptais m'appuyer sur deux éléments importants pour travailler ensemble : le premier étant le préjugé sur l'homme public que je n'étais pas le seul à avoir et ensuite, la première impression de lui en le rencontrant dans l'intimité de sa maison. J'aurais ainsi la possibilité de tailler dans tout ce qu'il pourrait me renvoyer de gênant en scène pour ne garder que l'efficacité des mots (dont je découvrais la force en plongeant dedans) placés dans une voix simple, directe et précise. Je souhaite sincèrement que des personnes qui ont les mêmes préjugés que ceux que j'ai pu avoir auparavant trouvent l'occasion de découvrir l'Yves Duteil d'aujourd'hui et l'homme simple qu'il peut être. Le préjugé est une version simpliste de l'assurance de soi, et si l'on accepte de mettre ses passions et ses certitudes dans le pot commun de ceux qui nous entourent, alors je crois qu'il en ressort de l'or et de vraies valeurs humaines. » (Propos recueillis par Robert Migliorini)

1.5. leur stylistique

Le répertoire d'Yves Duteil est ponctué de chansons consacrées à l'importance de la langue, des mots. En 1985, *La Langue de chez nous* est emblématique. Elle est dédiée à Félix Leclerc qui s'est battu pour la défendre au Québec. La langue française y est célébrée dans sa diversité, sa richesse : accent, histoire, géographie, lexique, sensualité en raison de la mise en éveil des cinq sens. Son portrait occupe la chanson. Sa musicalité est soulignée.

Yves Duteil aime découvrir les mots, les comprendre, tester leurs sonorités. Ce sont eux qui l'initient à la musique, par leurs propres rythmes, puis par la volonté de leur donner un écrin de choix³⁷¹. *Les Mots* célèbrent justement l'inspiration textuelle, alors que *Le Piano de Mélanie* rapporte la genèse musicale. La musicalité des mots est rapportée, la genèse de la chanson aussi. Le texte induit souvent la mélodie :

« Pour amis, j'ai des mots
Que je mets sur des MI
Et qui font dans mon dos
D'étranges mélodies ».

Le Pays des mots d'amour s'amuse de la présence des mots, leur donne vie, leur cherche un écrin.

Défenseur des mots, Yves Duteil est à la recherche du mot juste. Il travaille en véritable artisan. Dans son dernier album, *La Note Bleue* dédiée à Claude Nougaro lui rend hommage.

La parenté dans ce travail d'artisanat conclut la chanson :

« Etrange,
Cette impression d'avoir un ange,
Un frère de plume universel
Et de rechercher la même étincelle
De langue d'Oc en langue belle
La note bleue, le mot juste,
En accord parfait ».

L'allusion à sa propre chanson rappelle cette recherche du mot adéquat parmi les multiples possibilités de la langue.

Les Choses qu'on ne dit pas montre pourtant que l'amour est capable d'épuiser la richesse de la langue :

« J'ai inventé des mots jaillis de nulle part
[...]

³⁷¹ Sylvie Devilette, *Yves Duteil nous prend aux mots*, biographie.

Mais ce qui m'a rendu le plus heureux sur terre
Ce sont les choses qu'on ne dit pas
[...]
Parce que les mots, les mots n'existent pas
[...]
C'est le silence le plus intense que je connaisse
[...]
Les vrais secrets de mon amour pour toi
[...]
Et c'est parfois dans un regard, dans un sourire
Que sont cachés les mots qu'on n'a jamais su dire
Toutes les choses qu'on ne dit pas
Et dont les mots, les mots n'existent pas
Toutes les choses qu'on ne dit pas
Mais que l'on garde pour toujours au fond de soi
Et qu'on emporte en l'au-delà
Là où les mots, les mots n'existent pas ».

Cette chanson clame les limites de la langue pour évoquer l'intimité, mais les chansons intimes occupent une grande part de son répertoire. Même si un autre langage semble plus approprié, même si la langue semble n'être fonctionnelle que sur Terre, la chanson chez lui est peut-être la meilleure réponse à notre finitude, notre incomplétude. La recherche du mot juste dans son écrien le plus adapté reste sa finalité . Ce souci de l'artisanat est mentionné dans

La Note Bleue :

« Les mots qui parlent d'un seul trait
Comme un portrait
Les mots qui jonglent entre les mains
De tes amis les musiciens
Qui trouvent enfin l'accord divin
Comme un parfum
[...]
Accord des mots qui jouent avec le corps
Des mots qui dansent avec la mort
[...]
Une œuvre
Reste encore inachevée
Tant qu'on n'a pas à son chevet
Trouvé celle dont on a toujours rêvé
[...]
Le mot juste, la note bleue

C'est ce que tu as fait de mieux
A la pointe de ton accent
[...]
Le mot juste, l'accord parfait
Se sont croisés dans tes couplets
Comme à l'horizon sur la mer
L'instant précis du rayon vert... »

Le rayon vert est souvent tenu pour un phénomène mythique, ou une illusion d'optique expliquée par la persistance rétinienne. Le phénomène existe pourtant bel et bien, c'est un phénomène atmosphérique qui peut se produire au lever, ou au coucher du soleil, qui prend la forme d'un point vert visible pendant un court moment juste au-dessus du soleil. Son observation est généralement brève (quelques secondes). Au moment de son apparition ou de sa disparition, le soleil peut sembler vert à son sommet ou même diffuser un flash vert. Il est parfaitement possible de fixer le phénomène sur une photographie, indiquant ainsi qu'il ne s'agit pas d'une illusion.

L'immortalité qui peut être une réponse à ce temps qui passe qui les préoccupe et prend une place importante dans leur répertoire est à atteindre par la création d'une œuvre où toutes les composantes convergent. La réception universelle, atemporelle de leur œuvre y contribue.

L'amour, les transitions de la vie en général suspendent ou abolissent le temps, et les mots ne sont pas nécessaires pour se comprendre. Mais les mots ont ce pouvoir de vie. Les chansons chez Yves Duteil essaient de soigner les silences, les blessures, d'où la recherche du meilleur mot. Le besoin de communication, d'amour pour y répondre passe par la chanson.

Le travail sur les mots entraînent sur différents chemins. Mais à la différence des choix qui limitent les possibilités d'une vie (la fidélité cherchant à être une réponse), le mot juste emmène peut-être là où tout se confond, au-delà de la vie de mortel, où le temps et l'espace sont confondus, où toutes les vies sont vécues en même temps.

✓ une démarche poétique

L'embellie du lieu commun passe chez eux par le recours à l'image : les figures de style de l'analogie et de substitution, celles d'insistance et d'atténuation, celles de l'opposition sont alors convoquées. Leur simplicité lexicale n'empêche pas comparaisons, métaphores,

métaphores filées, personnification, métonymie, synecdoque, hyperbole, euphémisme, champs lexicaux, champs sémantiques, antonymes, clichés, métamorphose.

La démarche est poétique : apparaît l'art d'évoquer et de suggérer les sensations, les émotions et les idées en jouant sur les images. Une situation atemporelle, universelle se développe dans un cadre imagé, à l'aide de cette évocation poétique. La structure des histoires narrées s'apparente à la fable, au conte. La réflexion est engagée mais l'ensemble n'est pas moralisateur. La défense de l'environnement et tout particulièrement la lutte contre les incendies de forêt est un des soucis majeurs d'Yves Duteil. Il a fondé l'A.P.R.E.S. (Association pour le reboisement des espaces sinistrés), à la suite d'un feu, qui, en 1990, ravagea sous ses yeux huit cents hectares de terre corse où il se ressourça en famille. Cet accident lui a inspiré un *Livre blanc sur les forêts*, dont une partie des soixante-quinze propositions a été intégrée, en juin 2001, dans la nouvelle loi d'orientation forestière. *La Légende des arbres*³⁷² précise dès son titre dans quel genre classer l'histoire. Au-delà de la prise en compte de faits divers réels, régulièrement d'actualité, ce registre merveilleux confère à la réalité une aura universelle, atemporelle, mythologique. *Les Murs de poussière* est constitué d'un récit suivi de paroles rapportées directement. Elles remplacent la morale finale des fables. Elles sont plus implicites mais sont suivies d'un dernier couplet qui fait le constat d'un échec. Le merveilleux y fait son apparition par l'invraisemblance des concordances temporelles de la situation :

« Il a croisé les rois de naguère
Tous drapés de diamants et de feu
Mais dans les châteaux des rois de naguère
Il n'a pas trouvé mieux ».

Le cadre ainsi imagé a plus de force pour faire passer une idée.

Une culture commune permet de partager des références bibliques dont la force dépasse tout discours moralisateur. Le Livre de la Genèse est réécrit. Des références aux trois premiers chapitres (Récit de la Création, Adam et Eve, La Chute) sont perceptibles et nous font réfléchir quant à la chute implicite de la chanson : la Chute ? L'évolution, le point de vue de Dieu adopté, une image connue (« Puis j'ai planté des arbres à pommes / Où tout le monde a mordu de bon cœur ») annonce la conclusion répétée deux fois :

« Dieu qui s'est assis sur le rebord du monde
Et qui pleure de le voir tel qu'il est ».

³⁷² Yves Duteil, *La Légende des arbres*, dans *Touché*, 1997.

Le choix de cette présentation, qui n'est pas sans rappeler l'iconographie religieuse, suggère l'état du monde et les thèmes chers abordés par Francis Cabrel : l'émotion se substitue à toute morale pour déplorer implicitement l'état de la société.

Des références à des personnages de conte connus de tous, apparaissent par métaphore (métaphore *in absentia*, consistant en l'ellipse du comparé, dont une partie de l'identité est pourtant rappelée par les précisions géographiques, métaphore qui est donc non seulement un transfert sémantique mais encore une substitution de termes) :

« Cendrillon tombée d'un coin du Sahel
perdue
Sur un bout de papier me lance un appel
Et dessus
Elle dit : « c'est où exactement
C'est où exactement la Tour de Babel » ».

Références au conte, réalités géographiques, historiques, sociologiques, références bibliques voire mythiques se mêlent en une strophe. Le sens naît de ces références. La tour de Babel était, selon la Genèse, selon les traditions judéo-chrétiennes, une tour que souhaitaient construire les descendants de Noé, gouvernés par Nemrod, le roi-chasseur, pour atteindre le ciel : pour contrecarrer leur projet qu'il jugeait plein d'orgueil, Dieu multiplia les langues afin que les hommes ne se comprissent plus. Ainsi la construction ne put plus avancer, elle s'arrêta, et les hommes se dispersèrent sur la terre. Mais elle symbolise surtout dans le contexte de la chanson, l'union des hommes qui ne formaient alors qu'un seul peuple : ils représentaient l'humanité entière et étaient censés tous parler la même et unique langue sur Terre, une et une seule langue adamique. C'est un âge d'or qui semble perdu ici.

L'image résonne avec force, d'autant que le verbe utilisé montre la violence de la situation qui prend un aspect irréel. Ce verbe est repris dans *Ami* au sein d'une expression populaire employée dans son sens imagé :

« car il y a vingt ans un orage
M'a fait tomber de mon nuage
Et m'a laissé seul dans ce monde abandonné ».

La position de certains personnages, la présentation de quelques situations ne sont pas sans faire appel à des connaissances communes. Le cadre est désigné à l'aide d'une synecdoque dans *Petite Marie*. Le personnage masculin est régulièrement présenté en train de regarder, appeler, discuter avec la femme située en hauteur :

« Petite Marie je t'attends transi
Sous une tuile de ton toit ».

Dans *Je l'aime à mourir*, il précise :

« pour monter dans sa grotte
Cachée sous les toits ».

Des scènes littéraires se superposent en palimpseste : des scènes emblématiques, clichés comme l'échange entre Roméo et Juliette, Cyrano parlant pour Christian, auprès de Roxane, où la position est identique. Tout comme la position romantique en hauteur, ces postures activent notre savoir collectif.

Plusieurs chansons de leur répertoire mettent en scène la métamorphose de la réalité à l'aide de l'imagination, du rêve. Le monde est transformé par la création. Le rapport à la réalité est artistique. Dans *Je l'aime à mourir*, la poésie transforme la réalité :

« Elle vit de son mieux
Son rêve d'opaline
Elle danse au milieu
Des forêts qu'elle dessine
[...]
Elle porte des rubans
Qu'elle laisse s'envoler ».

Dans *C'est écrit*, les cernes sont traduites par des ombres.

Les actions de la vie sont embellies dans leurs chansons. La beauté est toujours recherchée et mise en avant, même dans les situations plus malheureuses et plus douloureuses. Dans *Saïd et Mohamed*, le ménage qui est le sort des immigrées est évoqué par l'action : « elle faisait chanter les miroirs ». Le sort des personnes qui vivent dans la rue est aussi traduit poétiquement. Dans *Tôt ou tard s'en aller*, l'explication donnée est proche de celle que l'on donnerait à un enfant pour atténuer la réalité :

« Sans doute, je dormais sur une feuille,
Et l'automne m'a surpris ! »

Plus que la dénonciation de la misère, le choix de ce registre pour aborder cette réalité engendre une réception pathétique. Le cadre dressé fait naître aussi davantage les émotions, par cette réalité imagée :

« Quelques vestes froissées
Quelques cartons en morceaux
Dans les brouillards huileux de la nuit
Juste nos corps frileux endormis
Sur quelques vestes froissées ».

Le même cadre est repris dans *Cent ans de plus* : « dormir sur des paquets de planches ».

La dénonciation laisse place à un constat traduit par une situation naturelle. Dans *Le monde est sourd*, l'inégalité est rendue par une évaluation météorologique :

« sale temps sur la planète
oh le drôle, le drôle de temps ».

L'embellie passe par une atténuation qui a recours aux euphémismes ou à des images de la nature qui font ressortir la beauté, la poésie ou offre au moins une consolation en adoucissant une réalité trop dure, violente. Ce procédé, dans la littérature classique, sert le plus souvent à respecter, au moins formellement, les bienséances, afin de ne pas heurter la morale, la religion, le pouvoir. Dans la langue actuelle, ce procédé s'applique en outre aux réalités qui choquent la sensibilité contemporaine, notamment en ce qui concerne certaines maladies, ainsi que la plupart des problèmes sociaux. Chez eux, l'euphémisme reflète moins une crainte de choquer qu'une volonté de respect : surtout, l'euphémisme est une figure privilégiée de l'expression de leur sensibilité qui cherche à faire ressortir la beauté, la poésie avant tout et à offrir aussi une consolation par l'atténuation d'une réalité trop dure. Dans *C'était l'hiver*, la lumière domine face au vide laissée par la mort d'une personne : « elle brille à côté du soleil ». Dans *Elle dort*, le portrait d'une enfant handicapée qui danse dans un bal imaginaire traite avec poésie cette situation désespérée :

« Ondulant comme une flamme
Elle s'envole au bras d'un conquistador
Sur la chaise mobile
Où lourdement pèse son corps
Elle dort
C'est l'histoire d'à peine une seconde
Enfin elle peut faire comme tout le monde
Poursuivre un oiseau, un ballon, un trésor
Elle dort attachée à un siège
Comme sur l'eau le bouchon de liège
Et toujours ce fil qui la ramène au bord
[...]
Elle dort attachée à un siège
L'enfant jamais descendue du manège
Elle aime ses heures brûlantes où elle pense
Qu'elle danse... »

La poésie intervient dès qu'une réalité ordinaire est traduite par une image simple puisée dans la nature. Dans *Imagine-toi*, les larmes engendrent un lac. La pluie est souvent associée aux pleurs. Dans *Assis sur le rebord du monde*, les pleurs de Dieu sont à déduire : « Il paraît que les fleuves ont grossi ». Les mêmes images sont reprises chez Yves Duteil.

Le recours aux figures de style rend poétique une réalité ordinaire, banale. Les vêtements sont désignés par métonymie. Le terme utilisé reste banal : il correspond à la matière. Dans *Octobre*, les « corps se cach[ent] sous des bouts de laine ». Dans *Carte postale*, apparaissent « des jupons ». Les instruments de musique sont évoqués par leur matériau : le bois pour la guitare. Dans *Presque rien*, le chanteur rappelle :

« Et voilà tout ce que je sais faire
du vent dans des coffres en bambou ».

Le vent est lui-même souvent considéré comme un instrument.

La nature permet de transcrire la réalité. La symbolique des fleurs est utilisée. La nature est personnifiée. Dans *Même si j'y reste*, pour indiquer la pluie, il est indiqué que le « ciel se lamente ». Le vent a souvent le rôle de messager, de même que les oiseaux.

Cette démarche poétique est plus spécifique à Francis Cabrel, qui à partir de mots simples, d'une réalité quotidienne, fait ressortir toute la poésie, la beauté. Yves Duteil renouvelle davantage les lieux communs par son travail sur les mots : la poésie se retrouve dans cet écart, de même que par le respect de la prosodie classique. Les jeux de rythme et de sonorités sont des éléments essentiels du langage poétique.

Ils retiennent aussi la fonction rhétorique du mythe, ce récit exemplaire, traduction noble d'une idée morale. Leur propre mythologie se dessine au fil de leur répertoire, avec certaines chansons qui tendent à l'allégorie, c'est-à-dire à la présentation d'une idée par le détour d'un récit orné. La conception allégorisante se double d'une conception herméneutique pour interroger le mystère des histoires d'autrefois. De même, leurs chansons qui mettent en scène des légendes ont une signification essentielle, mais elles n'imposent pourtant pas une interprétation unique. Francis Cabrel et Yves Duteil composent des univers mythiques nouveaux, propres, qui traduisent, en s'inscrivant dans l'héritage, des préoccupations éthiques et esthétiques dans l'air du temps.

✓ la sémantique

Comme le poète lyrique, leur travail sur les mots se traduit par le choix des sonorités : paronomase (comme dans les titres *Un Lilas pour Eulalie, Lucille et les Libellules, La Puce et le Pianiste, La Mamã d'Amandine* pour Yves Duteil), allitération (*La Belle Debbie* pour Francis Cabrel ; un air de bossa lente, où les suggestions érotiques concourent à une tonalité

humoristique), assonance, jeux de mots (*Hell Nep Avenue*, boulevard du blues, où il faut entendre « Elle n'est pas venue » puisqu' « à l'heure où l'autobus s'avance / aucune fille n'en descend, et le blues reprend / [...] / A cette heure-ci elle viendra plus ») ; jeu sur le choix du prénom dans *L'Île de Toussaint* ; jeu avec les auxiliaires, leurs conjugaisons, contexte, sens, essence, et derrière la catégorie de gens dans *Avoir et être*), réflexion sur la création. Un mot proche, par ses sonorités, de celui attendu, apparaît, tout en étant mieux adapté : « film » pour « fil » dans *Sur le clavier du grand piano*, « bout de palier » pour « bout de papier » dans *Les Voisins*. *Tarentelle* joue sur les mots, les sonorités, en les répétant :

« Vous avez appris la danse, danse »,
« Moi, je vous montrerai celle, celle »,
« Et si vous aimez ma danse, danse
[...]
On pourra danser je pense, pense
[...]
Mais ne me laissez pas là dans ce, dans ce
Pas là dans cet état-là »,
« Quand le feuillage est si dense, dense
[...]
Que voulez-vous que l'on danse, danse »,
« Et s'il arrive que même, même
[...]
J'aille vous dire je t'aime, t'aime »,
« Vous avez appris la danse, danse
[...]
Pour qu'on vous aime et je pense, pense
[...]
C'est là que finit la danse, danse ».

Les mots sont tenus. Les syllabes sont répétées :

« Redonnez-moi la cadence, dence- Si vous donnez la cadence, dence- Si vous perdez la cadence, dence- Pour nous donner la cadence, dence »,
« Vous savez la Tarentelle, telle »,
« Quand votre robe s'élançe, lance »,
« Et pour que tout recommence, mence- Mais notre amour qui commence, mence- Mais notre amour qui commence, immense ».

La tonalité (La majeure) donne de la légèreté, de la gaieté et a pour ambition de faire danser, danser les mots aussi. La carrure est ternaire et le tempo, rapide.

Dans *Le Cygne blanc*³⁷³, le contexte de la chanson incite l'auditeur à substituer l'expression « C'est un signe des temps » à l'expression manuscrite « C'est un cygne d'étang ». Cette dernière est habilitée à l'écoute, il est vrai, en raison des strophes qui la précèdent et de celle où elle s'inscrit :

« Elle s'y balade fière
Avec un cygne blanc
Elle dit « C'est pas un cygne de rivière
C'est un cygne d'étang ».

L'expression est donc prononcée par le personnage mais la substitution avec cette succession d'homophones reste possible. Ce pourrait alors aussi être le chanteur qui commenterait la situation et les paroles rapportées du personnage qui « n'a plus sa tête ». Le choix revient à l'auditeur : les deux expressions sont autorisées. La première réception est donc inscrite à plusieurs niveaux dans la chanson. La deuxième interprétation est sous-entendue, d'autant que les vers qui suivent « Elle n'a plus sa tête » sont :

« Elle chante pour un rien
Nous n'en sommes peut-être
Pas loin ».

De même, la strophe, qui précède celle où apparaît cette expression, suggère fortement « ce signe des temps » puisque le pronom indéfini remplace la troisième personne du singulier renvoyant uniquement au personnage, ici attendue :

« Deux heurs par semaine
On vous laisse sortir
Dans la société humaine
Où on ne sait plus se tenir ».

L'interprétation monocorde de Francis Cabrel rend possible la superposition des deux réceptions entraînées par ce travail sur les homophones dans cette strophe qui débute et termine la chanson. Les deux derniers vers sont par ailleurs répétés pour une confusion des voix et une réflexion prolongée.

Leur travail sur les mots se traduit par le recours aux champs sémantiques : polysémie (le cadre entraîne un jeu de mots dans *Deux enfants du Tamil Nadu*, où L'océan a vu se lever / Une vague d'humanité), plusieurs niveaux de compréhension (dans *Les Murs de poussière*, l'image « brûler les yeux » est décalée : dans le contexte développé, l'expression appropriée est plutôt « brûler sa vie », c'est-à-dire « gaspiller son temps » mais l'expression de départ peut

³⁷³ Francis Cabrel, *Le Cygne blanc*, dans *Des roses et des orties*, 2008.

aussi être justifiée et prendrait le sens d' « être aveugle » ; pour complexifier, le feu, au sens propre, par ailleurs, apparaît), expression figée qui retrouve son sens propre en créant un contexte (dans *Les Chemins de traverse*, « les yeux par terre » répondent au « nez en l'air » pour rapporter une rencontre exceptionnelle ; « au cœur de la tempête » dans la chanson *Dans l'eau de ses silences*, qui prend le sens de dispute conjugale, mais induit le champ lexical de la perturbation atmosphérique qui rend la situation générique ; l'orage dans *Tu es toujours la même* subit le même traitement), métaphore filée tout en ayant recours à d'autres expressions populaires, renouvellement des symboliques, images détournées, mêmes termes utilisés dans des contextes variés, association de mots n'appartenant pas au même champ lexical, sens concret pour faire comprendre sens abstrait, sens figuré (« balayer tes projets » dans *C'est écrit*). La répétition d'une image banale, d'une idée ou d'une formule que l'on retrouve très souvent répétée dans les mêmes termes et qui est devenue usée, conduisent au cliché, lorsque celles-ci sont reconnues par la communauté linguistique. Cette figure de style consiste en l'emploi d'une expression « stéréotypée » à force d'utilisation dans la langue. Il s'agit souvent de métaphores passées comme usuelles dans la langue : ce sont des catachrèses. Le nombre de clichés est très étendu, sachant qu'ils varient d'une époque à l'autre et d'un groupe linguistique à l'autre. La langue courante en fourmille, certains sont même employés de manière automatique et sans que l'on y prête attention. Ils sont transparents sémantiquement. Les clichés ont tendance, sous l'effet de l'évolution de la langue, à se grouper pour créer des formules figées. Francis Cabrel et Yves Duteil les renouvellent et surprennent l'auditeur en jouant avec ces expressions figées, en créant à partir d'elles. Ils utilisent donc sciemment ces formules usées, non pas dans un but humoristique, mais pour leur donner une dimension, une profondeur nouvelle. Les expressions figées (processus linguistique qui, d'un syntagme dont les éléments sont libres, fait un syntagme dont les éléments ne peuvent être dissociés), sont identifiables parce que le sens ne correspond pas aux différents mots qui composent la séquence, mais se comprend avec l'ensemble des mots : chaque terme retrouve, cependant chez eux, son sens propre. Chaque terme redevient indépendant et est le point de départ de créations³⁷⁴.

³⁷⁴ Pour certains écrivains ou linguistes modernes, le cliché doit sortir de son image populaire, proche du ressassé. Michael Riffaterre notamment ne le considère plus du point de vue normatif, banal ou galvaudé mais y voit un potentiel stylistique créateur, proche du fait de style. Dans le chapitre 6, intitulé « Fonction du cliché dans la prose littéraire » (*Essais de stylistique structurale*), il définit le cliché comme une « unité expressive, d'ordre structural » et lui attribue deux caractéristiques: « une expressivité forte et stable » et une origine stylistique certaine.

Les mots offrent de multiples possibilités pour répondre à la finitude et à l'incomplétude. Un subtil changement de mots fait progresser la situation et nous informe. Les idées reçues, ancrées dans les esprits, sont remises en cause, par le changement d'un mot dans une expression toute faite : souvent l'antonyme permet de montrer que cette idée est fautive, tout au moins abusive. Le changement est subtil et peut presque passer inaperçu, par le choix de l'emploi. A l'inverse, un lieu commun, un cliché peut être détourné de son usage habituel. *Coucher de soleil* renvoie à une image cliché mais semble jouer aussi d'une référence connue, en l'inversant : *Impression, soleil levant* de Monet. Un terme peut être employé là où il n'est pas attendu pour surprendre et faire sens discrètement.

Il existe « trois grandes familles d'écrivains ou de paroliers » : les « yaourteurs », dont la méthode consiste à « trifouiller [...] phonétique[ment] dans le texte », les « tritureurs [...] qui partent plutôt du langage : de toute la richesse de doubles sens du langage, aussi bien de la phonétique, que des coupures, des cassures », les « cinéphiles » qui « ont plutôt une vision d'un scénario dans la chanson » et « imagin[ent] une histoire avec son développement, son début, l'accident qui va se produire »³⁷⁵. Francis Cabrel et Yves Duteil mettent ces différentes élaborations du style au service de leurs idées.

³⁷⁵ Michel Arbatz, *Le Moulin du parolier*, Saint-Julien-Molin-Molette, Jean-Pierre Huguet éditeur, 1995 ; repris dans la « Table ronde : La naissance d'une chanson », *op.cit.*, p.172.

2. L'ANGLE

Francis Cabrel est un photographe. Il livre ses impressions, des instants, des images. Il décrit, n'impose pas. Même s'il s'agit de sa perception, chacun peut s'y retrouver, parce qu'il fige l'air du temps à travers sa poésie. Ses chansons traversent le temps, parce qu'elles parlent de l'humain, comme celles d'Yves Duteil. Les œuvres de ce dernier montrent un certain engagement parce qu'il s'ouvre au monde. Il ne cherche pas à s'abriter. Auprès de sa femme, il puise toute son énergie : ensuite il la redonne. La générosité se dégage de son témoignage, de ce qu'il ressent. Ses chansons touchent l'individu, elles accompagnent sa vie : il peut s'y retrouver à un moment de sa vie. Elles sont atemporelles.

✓ la focalisation

Selon les chansons, les situations, la position du chanteur n'est donc pas la même pour toucher. L'angle choisi contribue aussi à éveiller les consciences, les émotions, les sensibilités. La narration est homodiégétique ou hétérodiégétique. Le chanteur est omniscient : la réception de la chanson passe par son prisme. La focalisation est interne : le chanteur est un intermédiaire indirect et l'implicite apparaît. Le point de vue interne concerne un personnage : l'auditeur se retrouve dans sa situation. La chanson nous conduit dans leur position, nous permet de nous mettre à leur place. Une grande partie des chansons de Francis Cabrel adapte cet angle. L'auditeur voyage ainsi mentalement, et l'histoire peut s'immiscer dans l'Histoire. Le point de vue est externe : le chanteur nous montre ce qu'il voit. Par cette pose, les sentiments éveillés, la déduction concernent l'auditeur. Ce dernier se retrouve dans sa position d'observateur. Cette variété renouvelle la réception.

Grand-père Yitzhak est un hommage à un homme guidé par l'amour. Malgré le recours à la troisième personne du singulier pour renvoyer aux deux personnages (le grand-père et sa petite fille), sa mort est partagée du point de vue de sa petite fille. La scène devient intime par un changement de mot dans la reprise finale d'une strophe. Un plan d'ensemble opère un zoom sur ce personnage :

« Elle était grande et pourtant

On aurait dit une enfant

Une ^{la} petite fille qui pleurait son grand-père

Devant les grands de la Terre- Parmi les grands de la Terre ».

Le Mur de la prison d'en face nous plonge, le temps de la chanson, de l'autre côté du mur, du côté des prisonniers. Dès le premier vers, l'auditeur partage la position du chanteur passant : « En regardant le mur de la prison d'en face ». Puis, il est entraîné par l'imagination du chanteur. Tout en étant du bon côté, sa description du boulevard correspond à la vue que peuvent en avoir les prisonniers par delà le mur :

« L'hiver on voit les gens dans les maisons d'en face
L'été les marronniers
Les cachent aux prisonniers
Et les bruits du quartier
S'effacent
Quand l'école a fermé
Combien ont dû penser
Au jour de la rentrée des classes ».

Le pronom personnel indéfini ne permet pas d'identifier s'il s'agit de l'horizon du côté des passants ou du côté des prisonniers : les deuxième et troisième vers sont éclairants, d'autant que le chanteur les rejoint à la fin de la strophe. La même confusion persiste sans réponse cette fois par la reprise finale de la fin de la première strophe :

« Sur les toits des maisons- Et du toit des maisons
Qui servent d'horizon- Qui ferment l'horizon
Un bout de la tour Mont- - Un morceau de la Tour
Parnasse - Dépasse ».

Le recours au pronom personnel indéfini « on » après la troisième personne du pluriel dans *Quand les bateaux reviennent* nous permet de partager la vie de ces marins dans leurs actions :

« Quand les bateaux reviennent
On les attache au quai ».

Le récit dans *Madeleine* utilise la troisième personne du singulier et l'hésitation sur une focalisation, externe ou omnisciente, et interne, en raison notamment du brouillage des sens et au recours du pronom personnel indéfini, n'empêche pas l'auditeur de recevoir les observations du chanteur ou de s'immiscer dans la tête du personnage :

« Il faudrait qu'elle oublie
Ces amours lointaines
Qui reviennent chaque nuit
[...]
La voix d'un homme dans ses yeux
Lui dit que ce n'était qu'un jeu
Qu'ils rebâtiront leur bonheur

Et qu'un enfant brûlera leur cœur
Que la vie pourra repartir
Qu'on balayera les souvenirs
Tout comme autrefois ».

Plus que l'alternance des trois focalisations, l'auditeur se trouve face à leur fusion qui donne encore plus d'impact à cette vie singulière partagée selon ces différents points de vue, d'autant que la fin réserve une révélation, annoncée implicitement pourtant, dès le début :

« Et Madeleine sait
Qu'elle n'en finira jamais... jamais
Et c'est bien trop de peine
Trop pour Sœur Madeleine ».

✓ l'énonciation

Dans ces deux répertoires où le chanteur peut se faire porte-parole, la voix des personnages peut se faire entendre aussi de manières différentes. Les paroles des personnages peuvent être rapportées indirectement comme, par exemple, dans *Grand-père Yitzhak* (« Entre les larmes elle disait / Que jamais nos regrets / Ne lui ramèneraient / Malgré les Princes et les Rois / Tout son bonheur d'autrefois »), *Petite Marie* (« Petite furie, tu dis que la vie / C'est une bague à chaque doigt »). Ce procédé permet de rapporter les paroles sans arrêter le récit, et de ne garder que leur sens.

Elles peuvent être rapportées directement sans ou avec verbe introducteur comme dans *La Belle Debbie* (« Elle voulut deux doigts de Bourbon / « Merci ça finit mal quand je bois » », « elle disait peut-on tomber plus bas », « Elle m'avoua, je revis / Désirez-vous que l'on se revoie ? »), *Les Vidanges du diable*, à partir du refrain, qui indique que l'ensemble de la chanson utilise l'énonciation directe, *Monnaie blues* (« Elle m'a dit « c'est le seul moyen pour que je m'en sorte »). Dans cette dernière chanson, le fait de laisser parler le personnage, empêche le jugement, la condamnation. Ce sont des énoncés ancrés dans la situation d'énonciation, dont le temps de base est le présent d'énonciation. Le personnage qui parle, est mis en avant. Le niveau de langue familier ou soutenu peut apparaître dans ces propos, pour identifier le personnage dans sa manière de s'exprimer. L'ensemble participe à l'effet de réel. Des marques d'oralité sont aussi conservées comme la déformation des mots essentiellement.

Les verbes introducteurs peuvent varier pour montrer l'évolution de la situation comme dans *Les Murs de poussière* (« Il rêvait sur son chemin de pierres / « Je partirai demain, si je veux / J'ai la force qu'il faut pour le faire / Et j'irai trouver mieux » », « Il a dit « Je retourne en arrière / Je n'ai pas trouvé ce

que je veux » »). Le style indirect libre intervient entre-temps dans cette chanson : il correspond au refrain qui est modifié à son tour. Transformé en narration, l'évolution de la situation est montrée par ce procédé également :

« Il voulait trouver mieux- Il n'a pas trouvé mieux
Que son lopin de terre
Que son vieil arbre tordu au milieu
Trouver mieux que la douce lumière du soir
Près du feu
Qui réchauffait son père
Et la troupe entière de ses aïeux
Au soleil sur les murs de poussière
Il voulait trouver mieux- Il s'est brûlé les yeux ».

Le style indirect libre permet de se mettre à la place du personnage qui parle.

L'énonciation directe laisse place aux paroles rapportées indirectement dans *C'était l'hiver*. La troisième personne pour désigner la personne qui parle, le verbe introducteur au passé, le contenu des paroles qui justifie ce changement d'énonciation avec reprise du même verbe introducteur, annonce le contexte de cette chanson : le chanteur évoque la mort de ce personnage, lui qui apparaît au travers de la première personne, à la fin de la chanson.

Les chansons qui ont recours à l'énonciation, mêlent souvent les différentes manières de rapporter. *Les Voisins*, chanson consacrée au manque de communication, utilise toutes les possibilités de l'énonciation :

« Il y a tellement de gens malhonnêtes qu'il faut bien qu'on s'inquiète
Ils rêvaient à peu près chaque nuit qu'ils seraient des amis
Ils s'échangeaient des mots sans chaleur dans le même ascenseur
[...]
Ils pensaient que c'était bien assez se connaître
[...]
Mais ils ne se sont jamais rencontrés puisqu'ils se disaient :
« C'est pas la peine d'aller leur parler puisqu'on a la télé
C'est pas la peine de se chercher des mots puisqu'on a la radio
C'est pas la peine de se donner du mal puisqu'on a le journal ».

Les trois premiers vers cités font succéder le style indirect libre qui n'identifie pas l'énonciateur, l'énonciation indirecte aux verbes choisis pour confirmer le manque d'échanges, le récit de parole, qui par définition, ne précise pas le contenu. Ce procédé, économe en mots, met l'accent sur le fait de parler, pas sur ce qui est dit. Les paroles rapportées directement à la fin, répétées trois fois, montrent que justement le seul discours

audible de la part des personnages, est vide de communication : il justifie le manque de contact.

La Belle Debbie est certes une chanson qui joue sur les sonorités, mais les présentations des paroles qui ne respectent pas l'usage courant, rappellent la situation : une scène d'infidélité découverte par le mari, comme l'annonce la chute finale. Les paroles rapportées directement, sans verbe introducteur, ou avec un verbe de déclaration introduisent une question, ou encore permettent la succession d'une déclarative suivie d'une exclamative. Le récit de paroles, cette fois, contre toute attente, deux vers plus loin, verra son contenu précisé :

« Je lui récitais ma leçon
doux comme un ourson venu pour ça
puis-je votre peau de bonbon
l'effleurer comme une tumba ? »

Une périphrase non usitée est préférée :

« Puis elle trouva de bon ton
que je lui dise vous comme à une diva »

remplace ce qui était attendu, à savoir « que je la vouvoie ». Enfin, dans ce contexte de sensualité, d'érotisme, où ne dominent que les sonorités, le bruit des mots, complétés par « un vieux CD d'ABBA » et « ces cris », le chanteur tente de rappeler sa fonction de narrateur d'une intrigue passée : « et j'ajoute » commence trois strophes mais n'introduit pas une construction grammaticale correcte. Le désordre de la situation est ainsi rendu par le choix des mots, dont la sonorité prime, et les paroles qui fusent sans respect de la présentation syntaxique.

Les paroles directes donnent un aspect authentique en faisant entendre le personnage. Dans *Je m'étais perdu*, les propos familiers montrent la position et l'état d'esprit du personnage, lui qui veut « gard[er] [s]a voix / Pour celui qui criera / « La vie est une fête » » :

« Qu'est-ce que je fous là
[...]
Ils vont me tabasser ».

Elles peuvent aussi avoir valeur d'illustration dans des chansons qui montrent plus qu'elles ne dénoncent. Le verbe introducteur, dans *Madame X*, est précédé d'une conjonction de subordination de comparaison. La parole devient citation :

« Et pourtant comme elle dit
C'est pas elle la plus mal lotie ».

✓ la distanciation

Le langage de l'enfant peut aussi être utilisé, non par authenticité, cette fois. Leurs chansons accordent une place importante et privilégient le regard de l'enfant, qu'ils aimeraient voir préservé à l'âge adulte. Ils y ont aussi recours dans une perspective de distanciation critique. *Répondez-moi* est caractérisé par les contractions, l'absence de première partie de négation :

« Y'a même pas d'oiseaux, même pas la nature

C'est même pas une maison ».

Chanteurs préoccupés, ils utilisent le procédé de la distanciation critique et s'inscrivent dans la tradition des écrivains du siècle des Lumières. A cette période de liberté et de renouveau, où les nouvelles connaissances modifient la conception que l'on avait jusque-là de l'homme et du monde, ces derniers se tournent vers la réflexion philosophique et mettent en avant le fait qu'il n'y a pas qu'une vérité : ils engagent à porter un regard différent sur l'autre. Ils s'interrogent sur le destin de l'homme, dénoncent les préjugés et se donnent pour mission d'éclairer les esprits aveuglés par les croyances trompeuses. Au nom de la raison, ils combattent l'intolérance, le fanatisme religieux, la guerre, l'esclavage et prônent le respect absolu de la personne humaine. Francis Cabrel et Yves Duteil n'appartiennent pas à la même époque, mais les valeurs qu'ils défendent renvoient au même humanisme : elles n'ont pas changé, seul le contexte est différent. Quelques-unes de leurs chansons ont recours aux mêmes procédés. Le conte philosophique du XVIIIème siècle est un récit bref et plaisant qui suscite une réflexion sur des problèmes d'ordre moral et philosophique. Il aborde des problèmes graves, dénonce des abus, des injustices, des modes de pensée en utilisant des procédés de décalage. A l'instar de Voltaire qui a utilisé ce genre comme instrument privilégié de critique sociale et d'expression de sa philosophie, lui qui s'est battu contre le fanatisme, l'intolérance et l'injustice, aussi pour la révision de jugement dans des affaires comme l'affaire Calas, Francis Cabrel et Yves Duteil n'usent cependant pas de la distanciation pour éviter la censure. Les chansons qui l'utilisent, s'inscrivent plus simplement dans leur répertoire qui privilégie l'implicite aux condamnations virulentes. N'oubliant pas non plus la réflexion sur le relativisme de l'époque, l'infiniment grand et l'infiniment petit sont régulièrement convoqués dans leur œuvre, ainsi que la plongée et la contre-plongée qui peuvent en découler. Comme dans *Micromégas*³⁷⁶, où ce géant, en position de surplomb,

³⁷⁶ Voltaire, *Micromégas*, 1752.

découvre le monde selon son point de vue neuf et étonné pour une prise de distance favorable à la critique et à la satire sociale, *Les petits hommes verts*³⁷⁷ est une chanson censée amener les hommes à reconsidérer leur place dans l'univers et à poser un autre regard sur eux-mêmes. La présence du chanteur, ses marques au début et à la fin de la chanson, les questions, les affirmations, comme dans *Lorsque j'étais dauphin*, empêche toutefois une identification au conte philosophique : la réception, les effets diffèrent. Dans ces deux chansons, les intervenants extérieurs, ne sont prétextes qu'à dénoncer explicitement les abus des humains. Le recours à un observateur extérieur permet une dénonciation plus comminatoire qui présuppose justement une réaction. Dans les *Lettres Persanes*³⁷⁸ de Montesquieu, le recours au point de vue étranger permet d'ironiser des faits précis et une société contemporaine. Ici la définition de l'homme ne paraît pas caractéristique d'une époque. Le jugement permet une réflexion intemporelle, car elle peut s'adapter à différents contextes datés de l'Histoire de l'Homme.

Le pouvoir de réaction de la part de l'auditeur, d'émotion est cependant plus grand dans des chansons comme *African Tour*, *La Corrida* qui laissent la parole dès le début à l'immigré, le taureau et plongent le récepteur dans la situation, l'immergent, en raison du point de vue interne. Ce même procédé est choisi dans *Assis sur le rebord du monde* : la parole est laissée à Dieu. Les hommes n'apparaissent qu'à la fin de la chanson dans une perspective de plongée- contre-plongée qui les remet justement à leur place dans l'univers et les invite à poser cet autre regard sur eux-mêmes : c'est la visée du conte philosophique du XVIIIème siècle.

✓ l'usage du pronom personnel

Le même pronom personnel peut changer de référence au cours d'une chanson dans leur répertoire. La singularité à laquelle il renvoie peut s'élargir : le pronom devient alors générique. Le contexte induit le passage au pronom générique. Le cheminement inverse est aussi possible. La deuxième personne du singulier renvoie souvent dans leurs chansons à un personnage destinataire mais aussi à tout auditeur réceptif. Il est parfois apostrophé. Le référent n'est pas toujours clairement identifiable : l'auditeur peut hésiter entre plusieurs interprétations. Les indices de la situation peuvent être éclairants ou maintenir l'hésitation. La

³⁷⁷ Yves Duteil, *Les petits hommes verts*, dans *Ton Absence*, 1987.

³⁷⁸ Montesquieu, *Lettres Persanes*, 1721.

référence change, les voix se mêlent. Le pronom personnel indéfini est utilisé dans toute sa richesse. Le même personnage peut être désigné par différents pronoms personnels au cours de la chanson sans justification. Le chanteur peut s'adresser à lui-même, comme s'il se dédoublait.

✓ l'œil caméra

Les différents angles de prises de vue présents dans la chanson sont ceux qui se succèdent dans les films. L'angle varie selon la position physique. Le personnage se déplace souvent dans le décor, comme notamment dans *Ma Ville, Venise*. Le mouvement est d'ailleurs fréquemment mentionné comme dans *Je m'étais perdu* (« quand je suis descendu »), *Monnaie blues* (je marchais dans une rue louche »). La chronique fait référence à l'Histoire, comme dans *Cent ans de plus*, et en quelques vers incisifs, nous met face à des scènes connues, filmées ou non :

« la toute nouvelle Amérique
la belle démocratie « Welcome »
Bateaux déportant les villages
Au bout de l'immense voyage ».

Le déplacement évoqué est souvent celui qui consiste à prendre de la hauteur. *Je rêve* précise : « je monterai sur la falaise ». Cette position romantique dans un décor qui l'est tout autant est fréquente dans le répertoire de Francis Cabrel. Elle se retrouve dans *Octobre* ou encore *Le Petit Gars*. L'opposition de la ville dans la vallée et de la campagne sur la colline est aussi figurée. Quatre fois, sans retour prémédité, cette position est évoquée :

« Le petit gars là-haut sur sa colline
Venait les contempler en paix ».

Dans *Je m'étais perdu*, la posture se retrouve :

« En bas, dans la rue,
Des gens très malheureux ».

La plongée, étant le plan pris d'un point d'observation plus élevé que le sujet, tend à rendre celui-ci péjoratif. Dans *Retour d'Asie*, le désastre est perçu en plongée :

« Du haut du temple abandonné
Le sourire du bouddha figé
Ne contemple les yeux baissés
Que des ruines et du temps gâché ».

Dans *Assis sur le rebord du monde*, se retrouve la même signification. Un échange se fait entre ces deux positions, mais la symbolique est différente selon qu'il s'agit de plongée ou contre-plongée. L'humain se rappelant de sa finitude, s'assure une protection :

« Des enfants nus dans l'eau du fleuve
S'éclaboussaient avant qu'il pleuve
Au pied d'un temple au toit doré
Sous les yeux du Bouddha couché ».

La contre-plongée est aussi évoquée dans la chanson de Francis Cabrel :

« Soudain toute la ville s'arrête
Il paraît que les fleuves ont grossi
Les enfants s'approchent, s'inquiètent
Et demandent « pourquoi tous ces bruits ? »
Sans doute, Dieu et sa barbe blonde
Dieu qui s'est assis sur le rebord du monde
Et qui pleure de le voir tel qu'il est ! »

La contre-plongée, étant le plan pris d'un point d'observation se situant plus bas que le sujet, permet de mettre en valeur : l'homme, en position inférieure, regarde la femme qu'il séduit, en hauteur. L'infiniment grand et l'infiniment petit sont aussi présentés dans une perspective de relativisme. La prise de hauteur permet de s'échapper du dysfonctionnement de la société, comme dans respectivement, *Sur une mappemonde* et *Fais-moi des ailes* :

« Regarder vers le haut
Mais quand le ciel est gris
Se dire que la Terre
A des problèmes aussi
Sur une mappemonde
On les voit tout petits »,
« Fais-moi des ailes
[...]
Les pieds me brûlent depuis bien longtemps
Et la Terre, notre Terre, notre bonne vieille Terre
A fini de m'étonner vraiment ».

Le zoom, spécifique des mouvements de caméra, est également fréquemment utilisé. Il apparaît dès qu'un plan d'ensemble laisse place au gros plan sur la situation dans laquelle l'auditeur est plongé. L'échelle des plans est alors représentée. Le passage d'une focalisation omnisciente à une focalisation interne permet aussi au récepteur de partager plus intimement les pensées du personnage.

Les yeux permettent également de lancer la succession d'images, de plans, comme dans *Je m'étais perdu* :

« Je recherchais des yeux

Quelque chose qui bouge ».

Comme dans un film, la chanson se divise en champ / contre-champ, comme dans *Je reviens bientôt*, dès les premiers vers repris au final de la chanson, avec une variante, pour montrer le manque de communication imagé par ces champs :

« Elle tire ses rideaux et puis- Mais elle tire ses rideaux et puis

Ma voix se perd dans la nuit ».

Les modalisateurs sont présents pour montrer l'incertitude et la séparation entre les deux champs : « Ils doivent jouer à quatre mains ». Un flash back intervient également :

« Des flashes ont traversé la nuit

Depuis ce bateau je t'écris ».

Dans *Le petit gars* apparaît également un champ / contre-champ, mais dès les premiers vers, un plan d'ensemble permet d'observer le premier plan avec son arrière-plan :

« Derrière la rivière du père

On voyait s'agiter la cité ».

Un changement de mot peut suffire à varier l'angle, que ce soit dans le temps (analepse, prolepse, ou bien actualisation), dans l'espace (infiniment grand, infiniment petit), dans les esprits. La généralité, la pérennité sont visées. Cette variation apporte de la nouveauté dans le traitement de mêmes thématiques confrontées à l'air du temps. Une évolution est ainsi marquée. Cette variété renouvelle nos positions, nos réceptions, nos créations d'images, notre partage et active nos lieux communs.

3. LE PARTAGE

✓ la communication

Une des valeurs importantes dans le répertoire de Francis Cabrel et Yves Duteil est la communication. Elle constitue un lien important entre les individus. Les chansons se partagent entre la dénonciation des entraves à ce rapport, le constat de la réalité (moyens de communication utilisés à mauvais escient, changement dans les relations, dégradation), les alternatives : silence, isolement peuvent alors se révéler positifs. Les œuvres placent aussi cette valeur dans différents contextes : en amour, en politique, en société.

Secrets, mémoire, vérité, souvenirs, écoute, partage sont autant de thèmes abordés parce que liés à cette valeur essentielle. Simplicité, création, liberté d'expression sont célébrées. La réflexion sur la communication s'élargit à ses moyens, à l'essence même de l'homme, à sa destinée finale, à ses conséquences sur la destinée humaine, sur l'ensemble des événements d'une vie singulière.

Les tours de chant de Francis Cabrel et d'Yves Duteil se déroulent essentiellement en France, dans les territoires et départements d'Outre-Mer, ou dans les pays francophones, tels le Québec, cette province de l'est du Canada, la Belgique, la Suisse. Yves Duteil donne quelques concerts ponctuels en Hollande, en Turquie, en Tunisie, au Maroc, en Grèce, en Allemagne et en Finlande : certains se déroulent en Asie, suite à des pressages japonais et coréens. *Je l'aime à mourir* a ouvert à Francis Cabrel, non seulement les portes de l'Espagne, mais également celles de l'Amérique centrale et de l'Amérique du Sud. Il est invité à venir chanter en Argentine, au Venezuela et même au Brésil. Il a par ailleurs traduit six titres sur les onze chansons de *Fragile*, en 1980, pour un public hispanisant³⁷⁹. Le fait que ses chansons puissent interpeller des hommes à l'autre bout de la Terre, surprend et touche l'artiste. Pourtant, il renonce à la voie hispanique qui s'offre à lui. Cette carrière parallèle exige une

³⁷⁹ Il s'agit de *La dama feliz* (*La Dame de Haute-Savoie*), *Todo aquello que escribi* (*L'encre de tes yeux*), *Al otro lado de ti* (*De l'autre côté de toi*), *Escucha crecer a una flor* (*Elle écoute pousser les fleurs*), *Se me acabo la cancion* (*Dernière chanson*), *Si algun dia la ves* (*Si tu la croises un jour*). En 1998, est paru, par ailleurs, l'album *Algo mas de amo*.

grande disponibilité, induit de longues absences. Il a peur de l'avion, mais surtout, il souhaite que son public saisisse parfaitement les nuances de ses textes³⁸⁰.

Les réceptions sont précises mais non définitives. Le changement d'un mot, peut intensifier l'émotion et augmenter notamment la tension. L'hyponyme « rue » employé sans expansion du nom à valeur dénomminative, a fonction de litote dans *L'enfant qui dort*. Sans empêcher une tonalité dramatique, le terme générique ne permettait pas la construction d'un cadre précis :

«Le coin des rues comme des frontières
Et toujours penser à se taire
La ville encerclée par le gel
Dehors, c'est toujours pareil ».

La tonalité dramatique est renforcée lorsque la référence au contexte devient explicite : «Les rues de Gdansk / Où le givre s'avance » se substitue aux « rues immenses / Où le givre s'avance »³⁸¹.

Au cours d'un concert, au centre culturel de Papeete, Francis Cabrel interprète pour la première fois en public *La Dame verte*. Cette chanson dénonce l'utilisation de l'énergie nucléaire et n'est jamais parue. Face aux cadres de l'armée présents dans le public, est ajoutée au tour de chant, cette chanson écrite à la suite de contestations liées à l'installation de la centrale atomique de Golfech, dans le sud de la France, à quelques kilomètres d'Astaffort, son village. Dans ce contexte, en plein cœur du Pacifique où l'activité nucléaire française est décriée de la part de tous les pays voisins dont la Nouvelle-Zélande et l'Australie, ainsi que d'une partie de la population tahitienne, le chanteur apporte une variante à son tour de chant. La chanson a une résonance.

Sur scène, ils privilégient l'écoute. Les décors sont minimalistes et la mise en scène peu sophistiquée afin de valoriser la qualité de l'échange avec le public. Leurs concerts sont des

³⁸⁰ Informations reprises dans *Francis Cabrel*, par Carine Bernardi, *op.cit.*, pp.23-24.

Denys Lable, guitariste, entre autres, de Francis Cabrel, confie à Carine Bernardi : « Après avoir entendu Tanya Saint-Val (chanteuse antillaise de zouc, fan de blues) chanter « You Gotta Move » durant un concert à Lyon, Francis m'a dit qu'il aimerait faire un duo avec elle sur cette chanson dans le cadre de « Autour du blues ». Le fait que le texte soit en anglais embêtait Francis, car il a une image littéraire d'auteur très forte dans le paysage de la chanson française. Lorsqu'il est venu en studio pour la séance d'enregistrement, il avait écrit un texte en français intitulé « Tu dois partir » sur la musique de « You Gotta Move ». Je pense qu'il a saisi l'opportunité d'écrire un texte simple, assez répétitif, qui correspond à l'image qu'il a du blues, au sens littéraire, historique ». Propos recueillis par Carine Bernardi, *op. cit.*, pp. 69-70.

³⁸¹ Francis Cabrel, *L'enfant qui dort*, dans *Cabrel public*, 1984.

événements chaleureux. Aussi à l'aise face à dix mille spectateurs, ils recherchent pourtant la proximité du public, en jouant dans des plus petites salles, avec peu de musiciens.

Ils ont un passé. Pour le public, une émotion supplémentaire est toujours présente dans leurs anciennes chansons. Il s'agit d'un mode de reprise spontanée dû à la complicité nostalgique³⁸². Yves Duteil ne reprend cependant pas plus spontanément qu'à la demande des chansons du début qui ont contribué à l'image caricaturée véhiculée par les médias. Il se heurte aussi lui-même à un problème qu'il connaît bien : un marché radio et télé où ce qu'il offre n'accroche pas spécialement l'oreille des programmeurs. Ses chansons sont chantées dans les fêtes et les écoles, par les chorales et les parents (lui qui déplorait le contraire dans *Les P'tites Casquettes*) : artiste du quotidien, artisan de la continuité, de génération en génération. Réservé, profond, tout en sachant être joyeux, il sait enthousiasmer le public et le faire chanter. Leur public se renouvelle aussi sans cesse : il peut venir à tout moment découvrir l'ensemble qui forme un tout cohérent.

En découle en même temps une liberté dans la construction des tours de chant d'Yves Duteil, une création toujours accrue, parce qu'il n'est pas concerné par « l'un des facteurs de [la] tendance au gigantisme, amenant toujours plus de spectateurs à découvrir le *même spectacle, le même soir* », à savoir « une propension à l'uniformisation des attentes du public, corrélative à une industrialisation renforcée du marché de la chanson et, évidemment, à l'essor dès les années 1960 du nouveau média télévisuel. En proposant par avance aux spectateurs potentiels des succédanés de prestations scéniques, la télévision conditionne en effet une nouvelle forme, plus industrialisée, plus formatée, du spectacle chanté : d'une part elle suscite le désir d'écouter la vedette auprès d'une audience sans cesse accrue et dont la croissance demeure l'objectif majeur (et commercial) des producteurs de ces spectacles, et d'autre part, elle détermine les formes même de l'interprétation proposée ensuite sur scène, en ce qu'elle fixe les normes d'un désir lors d'un passage télévisé, les spectateurs aspirant ensuite à retrouver, lors du véritable passage sur scène, une prestation identique à celle qui les a déjà séduits. [...] Corollairement, la massification des spectateurs appelle aussi un nivellement des aspérités des œuvres interprétées, de façon à satisfaire un public aussi large que possible, aux aspirations esthétiques par conséquent divergentes et que ne peut réunir qu'un plus petit dénominateur commun »³⁸³. Nouveaux sons, nouveaux rythmes, nouveaux musiciens pour le récital actuel d'Yves Duteil : Angelo Zurzolo, au piano et au mélodica, Gilles Bioteau à la

³⁸² Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo, op.cit.*, p.50.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 194-195.

basse, jouent de leurs instruments et les détournent de leur usage habituel. La basse devient percussion, le piano gronde de tous ses marteaux. Ces audaces sont saluées par le public. La scène est habitée : Yves Duteil swingue son hommage à Nougaro. Son interprétation est souvent moins rigoureuse sur les accents et le rythme fixé : un élan est apporté. L'auditoire est emporté vers ce qu'il chante, ce qu'il est. Ses accords de piano sont aussi présents qu'un vibrato. L'interprétation crée la chanson : « la chanson organique ou vivante est donc interprétée », avec ce « corps d'abord vocal (sans pour autant négliger la dimension gestuelle et scénique) »³⁸⁴. Ce récital est d'ailleurs le premier fixé pour Yves Duteil. Arrangements latinos, mélodies anciennes revisitées : le public connaît ces chansons, mais découvre encore leur richesse, leur profondeur. D'ailleurs, si Francis Cabrel remplit toujours les zéniths dès la vente des billets, si Yves Duteil les remplissait, c'est aussi parce que leur chansons parlent de l'humain, qu'elles sont intemporelles. L'auditoire se déplace pour ce partage, pour leur création. De même, « le développement des clips, au langage visuel pourtant plus cinématographique, [a] encore renforcé cette tendance à l'uniformisation musicale, où *une version* matraquée et indéfiniment reproduite d'une chanson se répète en boucle et tend à être reproduite au plus près lors des passages sur scène » : pourtant, de nouveau, la création musicale est observée. L'enregistrement de *Samedi soir sur la terre* fait apparaître le synthé, la batterie, la guitare en introduction, mais dans le clip, Francis Cabrel apparaît dès le début jouant de l'harmonica. Fidèles à eux-mêmes, ces créations ne surprennent pas l'auditoire : elles sont même attendues, et font partie du partage de leur univers, leurs goûts, le privilège de découvrir un autre pan de leur œuvre, en clip ou sur scène. Chaque pièce de leur édifice est création. De même le soin apporté aux livrets accompagnant la sortie des albums de Francis Cabrel privilégient ses ventes de disques, à l'heure du développement des nouvelles pratiques d'écoute, avec le téléchargement de titres sur internet au format MP3.

Pour Francis Cabrel et Yves Duteil, s'observe ce que précise Stéphane Hirschi : « sur scène, il n'est pas rare que le chanteur laisse un moment ses musiciens au premier plan, s'éloignant ainsi de la version « studio » d'une chanson. Il est évident que ce procédé permet à la fois de reposer la voix du chanteur et de faire plaisir à ses musiciens, laissés quelques temps sur le devant de la scène et sous le feu des projecteurs. Mais il s'agit aussi d'un nouveau phénomène de dilatation permis par la scène. Son effet consiste à *donner consistance*

³⁸⁴ *Ibid.*, p.30.

à l'air (et aux harmonies) de la chanson »³⁸⁵. Eux qui ne souhaitent pas vraiment être au premier plan, en faisant le chanteur, font la part belle aux musiciens. La tournée actuelle présente *Avoir et Etre*³⁸⁶, avec les deux musiciens qui deviennent les auxiliaires d'Yves Duteil pour illustrer l'essence de ces deux verbes. La version de *Sarbacane* dans *La Tournée des roses et des orties* se fait polyphonique, avec le guitariste : elle est plus dépouillée dans sa version enregistrée, avec guitare et batterie.

Leur univers est sans artifices, sans surcharge : leurs spectacles sont techniquement parfaits, musicalement impeccables. Le dépouillement, la sobriété, la simplicité sont recherchés : ils concourent à l'intimité partagée pendant leur tour de chant. Ils peuvent chanter seul une partie du récital même s'ils sont accompagnés sur scène. Lors de sa tournée pour la sortie de son album *Les Beaux Dégâts*, seul avec sa guitare, sur son tabouret, quelle que soit la taille de la salle, il reprend les chansons de ses débuts, pour un partage chaleureux, intime et complice. Ils mettent en avant l'interprétation, la diction pour la transmission. Leur voix est bien timbrée : l'accent de Francis Cabrel fait son identité, contribue au charme. Leur tour de chant est empreint de grâce, d'élégance. Souvent, ils ne se déplacent que pour un jeu instrumental avec leurs musiciens, ou pour se mettre au piano. La dominante des cadres rythmiques de Francis Cabrel sont les mesures à quatre temps. La carrure ternaire qui incite à la danse ne correspond pas à ses choix. Le dernier tour de chant³⁸⁷, à l'image de son dernier album (où des chansons sont franchement rock, empruntées aux Creedence Clearwater ou à J.J. Cale) observe pourtant une succession de chansons au tempo rapide, où Francis Cabrel explore les frontières de sa tessiture, et monte dans ses aigus. La priorité semble plus musicale. L'ensemble de son répertoire respecte cependant davantage des ambitus restreints. Il crée son univers tout en ouvrant les portes : des musiciens s'y inscrivent, les auditeurs cheminent à ses côtés.

L'échange se fait chez eux par la réflexion, l'émotion que suscite la réception de leurs chansons. Les seuls principes de construction observés pour leur tour de chant est l'équilibre qu'ils mettent en place au sein d'une même chanson, d'un même album : équilibre entre les chansons préoccupées et les chansons plus insouciantes, entre poésie et dénonciation, entre gravité et légèreté et mélodies entraînantes. Un climat est créé, un équilibre est trouvé pour

³⁸⁵ *Ibid.*, p.53.

³⁸⁶ Yves Duteil, *Avoir et Etre*, dans *Sans attendre...*, 2001.

³⁸⁷ Francis Cabrel, *La Tournée Des Roses et des Orties*, 2009.

amener les styles différents sans les mélanger. Ils transmettent des états et l'auditoire se laisse gagner par l'animation ou envahir par le calme qui s'installe.

Même s'ils prennent plaisir à prolonger le récital, ils n'abusent pas des rappels, ne reproduisant par conséquent pas indéfiniment « la structure d'une « petite mort » »³⁸⁸, même s'ils aiment faire ou laisser chanter le public³⁸⁹, ce sont surtout chez eux, la réflexion et l'émotion, les images entraînées, partagées qui deviennent garantes de la vie des chansons, au-delà du concert.

Bien plus qu'une opinion à véhiculer, l'œuvre de Francis Cabrel et d'Yves Duteil tend à construire une situation. Les chansons visent un acte de communication. Leur inscription dans les lieux communs de la tradition sait en même temps dégager un espace de participation active de la part des auditeurs, véritablement pris en compte au moment de la création.

³⁸⁸ Stéphane Hirschi explique : « La dilatation musicale crée [...] une série de fausses sorties (analogues aux rappels et faux rappels qui scandent un spectacle à l'échelle plus large cette fois du concert dans son ensemble), suscitant des explosions de plaisir en série qui réenclenchent de nouvelles vagues d'applaudissements à chaque effet de chute : la musique et les applaudissements conjugués engendrent cette fois un phénomène d'orgasmes multiples, des explosions dans l'explosion, et qui plus est éprouvées par des partenaires innombrables ! Une telle dynamique, cela va sans dire, culmine lors des rappels [...]. Chanson et applaudissements (éventuellement soutenus par une dilatation musicale ou prolongés par un rappel) reproduisent par conséquent la structure d'une « petite mort » : l'orgasme, dans cette périphrase, apparaît à la fois comme plaisir esthétique et effet d'agonie (c'est-à-dire non pas vie, mais *brièveté des derniers instants*) ». *Op. cit.*, p.56.

Lors de sa dernière tournée, Francis Cabrel a très vite coupé court aux fausses sorties. Il en joue et en dénonce les faux-semblants. Il fait signe pour signifier son départ à la fin de *Mademoiselle l'aventure*, montre sa playlist et la quantité de chansons chantées pendant la soirée, faisant un geste de la main pour indiquer qu'il n'en reste plus et toujours de la main, à l'attention de ses musiciens, qu'ils vont s'esquiver. Pourtant, il continue (après avoir signalé, avec son humour pince-sans-rire, au public : « on se voit si peu ») avec *Rosie, L'ombre au tableau, Né dans le bayou*. A ce moment, il salue avec ses musiciens, et sans quitter la scène, il leur indique de partir, pour reprendre seule avec une petite guitare *Je l'aime à mourir* qui clôt le spectacle.

³⁸⁹ Stéphane Hirschi analyse : « lorsque le chanteur célèbre précisément la fraternité ou la complicité, et se laisse aller au pur plaisir de *laisser chanter* un public qui ne demande que cela, [...] [i]l ne s'agit plus dans ce cas d'assurer le succès d'un tour de chant –un effet de promotion–, mais d'un réel *partage*, quasi eucharistique, dans lequel c'est la chair de la chanson qui est consommée par une communauté radiieuse, assurant en quelque sorte elle-même les *bis* [...]. Et il est significatif, dans cet esprit, que de nombreux spectateurs continuent à fredonner, voire à chanter, et parfois à plusieurs, les dernières chansons entendues, *après la fin du spectacle* (ce qui n'est pas commun, mais semble justement l'aboutissement du genre chanson, dans son défi lancé à l'agonie : même si le tour de chant doit s'achever [...], les spectateurs-relais réussissent ainsi à déjouer le couperet du mot *fin*) ». *Ibid.*, p.50.

Certaines adresses à des destinataires particuliers sont mentionnées. Certains destinataires apparaissent dans les dédicaces, certains auditeurs se voient adresser des albums. La photo de Francis Cabrel, voire son nom³⁹⁰, étaient disparus progressivement des pochettes. Le livret de *Touché* d'Yves Duteil, en 1997, ne mentionne plus que le nom du chanteur, l'initiale du prénom « Y » étant symbolisée par la présence de la fronde. Le livret de *Sans attendre...* représente respectivement les différents éléments d'un acte de communication. Imitant une mosaïque, parmi cet ensemble formé de nombreux fragments, apparaît une photographie d'Yves Duteil, l'émetteur interprète. Des bribes de cartes postales et de timbres renvoient aux destinataires de la chanson *Les Gestes délicats*, à l'origine de ces « petits mots semés de fleurs ». Des éléments figurent aussi les référents des chansons : de jeunes écoliers représentent chacun « Cet enfant à son pupitre »³⁹¹ ; des nénuphars imagent cette « petite fleur vietnamienne »³⁹² ; un dessin symbolise « [l]es jeux [d']enfance »³⁹³. Francis Cabrel n'édite plus que des livrets depuis 1994 : les illustrations y sont nombreuses.

Francis Cabrel inaugure son nouveau site internet en 2000, tandis qu'Yves Duteil a transformé le sien en blog pour un lien plus direct avec le public³⁹⁴.

La construction variée des chansons, l'introduction in medias res, le partage d'histoires singulières, rendent l'écoute vivante et active.

³⁹⁰ Son nom réapparaît sur les deux derniers albums. Il apparaît de dos légèrement courbé à une fenêtre qui constitue l'arrière plan de la pochette *Les Beaux Dégâts*. Sur la pochette *Des Roses et des Orties*, il apparaît de nouveau à droite de la ligne médiane, cette fois au premier plan, de profil, devant une double porte s'ouvrant sur une pièce en enfilade où se découvre une baie vitrée.

³⁹¹ Yves Duteil, *Apprendre...*

³⁹² Yves Duteil, *Yen*.

³⁹³ Yves Duteil, *L'Île de Toussaint*.

³⁹⁴ Yves Duteil le présente, en mai 2007 : « Et voici le Blog... Instantané, personnel, réactif, il peut effacer d'un simple clic la phrase que je ne cesse d'entendre : "on ne vous voit plus beaucoup..." et vous permettre de suivre les concerts, l'annonce du prochain album de chansons originales pour janvier 2008, d'une prochaine série de concerts à Paris. La liste des spectacles en province est dans le Blog. Les chroniques que j'écris chaque mois dans le magazine "Panorama" depuis quatre ans y sont aussi, comme les coordonnées des associations auxquelles j'apporte mon soutien, les paroles de toutes les chansons avec des extraits musicaux, le téléchargement, et bientôt les partitions en ligne, les billets d'humeur, et vos réactions. Et plus encore, car tout reste à inventer... »

L'évolution de leur répertoire où ils pointent de plus en plus, sans se départir de leur poésie, laisse à l'auditeur l'espace d'y mettre ses images, ses expériences, son vécu, sa réflexion, ses émotions.

✓ la réflexion

Avec des moyens différents, Francis Cabrel et Yves Duteil m'apparaissent comme des médiateurs, à la manière de Socrate, ce philosophe grec du Vème siècle avant Jésus-Christ, représenté vêtu d'un manteau grossier, parcourant les rues pieds nus par tous les temps, d'un tempérament robuste, ne ressemblant nullement aux sophistes richement habillés qui attiraient les Athéniens. La vie de celui-ci est inséparable de son enseignement, puisque tout lui servait de prétexte. Il se présentait comme celui qui ne sait rien, interrogeant sans cesse les Athéniens, notamment les jeunes, pour détruire l'éducation acquise sans réflexion, les préjugés enrobés de sophistique, pour y substituer un savoir tiré de soi-même. Cette philosophie de Socrate (celle des premiers dialogues de Platon), qui aurait décidé de « laisser la nature aux dieux » pour ne s'occuper que des hommes, des problèmes de morale, consiste à confronter les opinions (la dialectique), puis à dégager par induction une idée générale, grâce à la découverte du savoir par la réflexion personnelle, par la maïeutique, ou obstétrique mentale, possible grâce à la réminiscence, à un savoir des notions intellectuelles et morales que l'homme possède en lui. Condamné à mort, sous prétexte d'avoir ébranlé la tradition, la morale de Socrate, fondée sur la maxime « Connais-toi toi-même », suppose que nul n'est méchant volontairement, et qu'en prenant connaissance de lui-même, l'homme sera rendu à sa nature et à sa moralité premières.

Le réalisme des chroniques, plus neutres, moins lyriques, qui part d'une description pour arriver à une réflexion, souligne une implication implicite et une réception active. La présentation dialectique de certaines chansons laisse la synthèse à l'auditeur appelé à prendre position puisqu'il est introduit au cœur de la situation.

L'observation se double de la suggestion. L'auditeur est amené à se poser une série de questions. Dans *Les petits hommes verts*, face à la cruauté des humains, un présupposé répété deux fois à la fin de la chanson, cherche à éveiller la conscience des récepteurs :

« Les visiteurs des galaxies

[...]

Programmer[aient] sur leurs antennes

Le début d'une épidémie
Qui réduirait la race humaine
A l'impuissance et à l'oubli
Je ne sais ce que nous réserve
L'avenir de l'humanité
Qu'il nous épargne et nous préserve
De semblables calamités
Méfions-nous des petits hommes verts
C'est ainsi qu'ils pourraient parler
A moins que l'homme et ses chimères
D'ici-là n'aient beaucoup changé ».

Les chansons elliptiques entraînent la réflexion et sont transposables, parce que le contexte n'est que suggéré. Le présupposé instaure entre l'auteur-compositeur-interprète / le chanteur et l'auditeur-récepteur, une connivence. Ce qui est à dire explicitement, reste imagé et donc allusif, mais comme tout présupposé, le sens est induit. Les informations renvoient à la situation réelle. Elles sont justement impliquées obligatoirement et automatiquement entraînées par la formulation même de l'énoncé et par la construction de la chanson. La création du sens naît d'un partage entre le chanteur et l'auditeur. Le recours au sous-entendu n'est pas un repli stratégique qui permettrait de refuser d'assumer un énoncé. Ce procédé sollicite de nouveau la participation du récepteur, pour percevoir l'information suggérée par la mise en relation de l'énoncé et de la situation d'énonciation. De plus, non explicitement évoquée, la référence peut ainsi s'adapter à différents contextes. Non nominative, la chanson n'est pas restrictive.

Le sens n'est pas imposé par la chanson. Elle dévoile subtilement, suggère, nous donne à voir, à écouter le monde, au travers de conversations, de regards, d'attitudes. Les évocations sont saisissantes. Les chroniques saisissent en quelques mots la tension, la beauté, l'espoir, ou la détresse.

Parfois, l'instance narrative, dans les chansons d'Yves Duteil et de Francis Cabrel, est un personnage de la situation présentée, parmi les autres. La narration est alors homodiégétique et la première personne est utilisée. Toutefois, la focalisation est très rarement omnisciente. Le chanteur n'apparaît pas plus renseigné que les personnages. Surtout, il ne cherche pas à énoncer des vérités ou imposer un avis. Dans *Je m'ennuie de chez moi*, le personnage qui s'exprime à la première personne, fait référence à un espace éloigné géographiquement. Les actions qui s'y déroulent, sont évoquées par analepse :

«Quand le mot tambourin ne chantait que pour moi

Quand je me cachais pour l'entendre ».

Celui-ci s'y trouvait alors. Désormais, les seules certitudes énoncées au travers des verbes de connaissance, rappellent justement de façon inductive, l'éloignement et le manque d'informations sur la situation : «Puisque je sais qu'il existe sans moi ». Le chanteur ne peut transmettre tout au plus que des réminiscences à connotations nostalgiques, à savoir des souvenirs inconscients : « Je sais que le feu dévore ». Le verbe de perception dans « Je sens que l'automne se consume là-bas », révèle, quant à lui, la réception d'une impression physique.

Dans *Une Lettre*, la même distance face à la focalisation omnisciente est observée. Avec l'éloignement, « une lettre », ce n'est qu' :

« un peu d'elle qui voyage

Au long des pages

Et vous rejoint ».

Le chanteur affirme avec lucidité :

« j'en lirai bien davantage

Sur ton visage

A mon retour... ».

Lorsqu'il s'agit d'une situation publique, concernant un peuple, une collectivité, un groupe social comme l'affaire Dreyfus³⁹⁵, le chanteur, émet quelques identifications. Elles sont adressées à Dreyfus lui-même - « Je suis un peu ton fils », « Je suis un peu ce frère »- ou aux récepteurs -« Je suis un peu son fils ». Portant un regard rétrospectif, parce qu'il n'appartient pas à la même génération, comme le suggère la filiation présentée, il ne peut se représenter l'événement que par l'esprit, d'où la précision « J'imaginai ». La certitude de l'innocence, est attribuée, par ailleurs, à l'ensemble du peuple, en raison de la réhabilitation. Le recours au pronom indéfini renvoie à toute cette collectivité :

« On sait depuis toujours

Qu'il n'a jamais trahi ».

Ce « on » qui peut être restreint à la famille, devient un « on » collectif. Le chanteur indique en introduction de son interprétation, en tour de chant, qu'en 1998, une cérémonie a dévoilé une plaque, où est indiqué qu'il est innocent : « ces mots trônent au cœur de l'école militaire, en plein Paris, à l'endroit même où il avait été déchu ».

Le constat est objectif, mais la description est subjective. Aucune affirmation argumentée, aucun avis explicite n'apparaît. Dans *La Tibétaine*, quelques indices de

³⁹⁵ Yves Duteil, *Dreyfus*.

subjectivité, au travers des métonymies modalisées sont présents : « des uniformes barbares », « la voix si pure ». Un manichéisme distingue respectivement la cruauté des chinois oppresseurs, et la charité de la tibétaine résistante. Des réactions sont donc visées et une analyse est impliquée. Le pronom démonstratif anaphorique permet, grâce à la substitution du présent et au chiasme spatio-temporel antithétique (cette construction symétrique propre à mettre en valeur une opposition d'idées), de montrer et rappeler la pérennité de la situation :

« C'était hier
 C'était ailleurs
 [...]
 C'est là tout près
 C'est maintenant ».

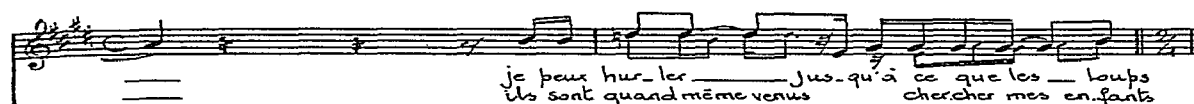
L'observation et la présentation, par un chanteur en retrait, de situations extrêmes qui font sens implicitement, en raison de leur juxtaposition, ne cherchent pas à convaincre puisque aucune argumentation n'apparaît. Mais elles réussissent à persuader : l'analyse naît des différents constats. Dans *Le Lac Huron*, l'interprétation observe une diction précise. Elle est presque monocorde. Aucun mouvement de sensibilité n'est mis en avant. L'orchestration, où la batterie domine, martèle à l'aide du tambour cette diction. Les quatre strophes s'enchaînent les unes aux autres, après la réapparition systématique des percussions. Le retour de la même ligne mélodique au sein de chaque strophe renforce cette articulation, où aucun indice de subjectivité ne transparait, alors que deux situations temporellement différentes apparaissent. La première partie de la strophe énonce la situation présente pathétique. La deuxième partie évoque, par contraste, la situation passée pittoresque. Ces deux situations sont interprétées, malgré leur opposition, sans distinction sur la même ligne mélodique :

Je suis

tom.bé au premier matin devant ma mère à genoux — on m'a
 — vais lire les marques du temps sur les é.cor.ces des arbres — je sa.vais

fait boire le lait des chiens chauffé sur les cailloux — en.core au —
 compter les éclats de marbre sur la beau des ser.bents ca fini sait.

— jour — d'hui quand j'ai le sang qui bout — quand je sens que mon — le l'orage —
 — des mil — liers des mil — lions d'an.nées que c'é.tait suf — si — sant



396



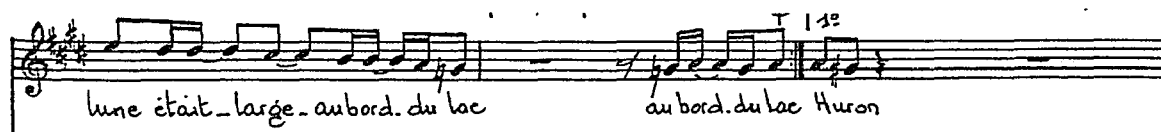
L'analyse est induite par l'anacoluthie des vers :

« Ce soir je marche
Comme avant, nous marchions
Comme quand la lune était large
Au bord du Lac
Au bord du Lac Huron ».

La rupture de construction syntaxique refuse la comparaison temporelle qui doit compléter canoniquement le groupe verbal « je marche ». Le tempo le confirme grâce à une liaison entre deux croches, qui consacre plus d'un temps à l'adverbe « comme », alors que chaque syllabe adhère à chaque figure rythmique:



397



Le silence –«Ce soir je marche comme...»–, dû au prolongement de la note, indique que la situation présente est en rupture avec la situation passée introduite par l'adverbe temporel « avant » qui marque l'antériorité. « Ce soir je marche comme avant » est ainsi annulée : un nouveau silence, représenté cette fois-ci par une demi-pause, comblé par un jeu solitaire de percussions non attendu à ce moment de la strophe, marque l'hésitation, quant à la

³⁹⁶ Francis Cabrel, partitions *Photos de voyages*, Paris, Editions 31, 1986, pp.26-27.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.27.

reconnaissance et à la dénomination du Lac. La désignation du Lac Huron nécessite une reprise des notes et du vers précédents. L'évolution temporelle marque un changement, puisque les indiens sont parqués dans ces réserves. Mais elle n'est pas illustrée par le tambour qui martèle toujours la même marche : tambour qui peut aussi figurer et frapper la mort :

« On a vu tomber aux pieds des visages pâles

Le dernier caribou ».

Quant au lieu, il est difficilement reconnaissable, d'où son annulation par les percussions, et l'hésitation quant à sa nomination.

La concision spécifique chez eux entraîne des réceptions non définitives. Un mot ou une comparaison simple, par association entraînent de multiples interprétations. Certaines images empêchent d'opter pour un seul sens. Par la poésie, la référence n'est pas toujours clairement définie, comme dans *Mais le matin* : qui est cette femme exactement ? L'hésitation est entretenue par des indices qui peuvent habilitier les différentes interprétations. Une image peut prendre plusieurs sens, en raison du contexte dans lequel elle apparaît. Dans *Une star à sa façon*, le « palais de coton » peut tout à la fois être la maison familiale chaleureuse, et le ventre maternel, puisqu'il s'agit d'une chanson d'un fils à sa mère :

« Et j'ai grandi bien au fond

De son palais de coton ».

Il n'est pas toujours aisé de trancher car aucun jugement n'apparaît. La poésie de Francis Cabrel va jusqu'à mêler rêve-réalité, réel-irréel et ne permet plus de les distinguer, de les démêler. Le rêve s'inscrit au cœur de la réalité. La chanson devient onirique, comme dans notamment *Elle écoute pousser les fleurs* (« Elle écoute pousser les fleurs / [...] / Elle voyage de temps en temps / [...] / Elle mène sa vie en couleurs / Elle collectionne / Les odeurs de l'automne / [...] / Elle s'endort sur des tapis de laine / [...] / Sur les ailes en duvet / De ses deux pigeons blancs / [...] / Elle dit qu'elle va faire / Le tour de la terre / Qu'elle sera rentrée pour dîner »), *C'est écrit* (« tu la perdras cent fois / dans les vapeurs des ports / [...] / Elle danse derrière les brouillards »).

Les hésitations quant aux référents auxquels renvoient les pronoms, les voix qui se mêlent, ne permettent plus d'identifier l'identité à l'origine de l'énoncé : le sens est différent selon la personne à qui sont attribuées les paroles, les actions.

Plusieurs écoutes peuvent être nécessaires pour l'éclairage. Parfois, des suggestions précèdent les révélations, comme dans *Je rêve, Madeleine* qui se trouve être une religieuse à la fin : « robe de patriarche », « robe de bure », « chaînes du pardon », après divulgation de son état, pouvaient l'annoncer par leur lien à ce champ lexical, dans l'une de leurs acceptations. La

chanson peut jouer de la chute et entretenir la confusion. *Dans le lit* s'annonce érotique et se révèle comique, après écoute de la chute.

L'attention portée à un détail fait sens. Le choix d'un temps non attendu, après la surprise, révèle beaucoup plus que de longues explications, par connaissance de sa valeur.

Les mots simples de *Saïd et Mohamed* décrivent la détresse quotidienne d'une vie désespérante. Cette chanson devient l'une des peintures les plus sombres sur les difficultés de la situation d'émigré, mais ne reste qu'un constat puisque « les mots resteront en l'air, afin que chacun puisse en tirer seul ses propres conclusions, affronter ses propres réponses »³⁹⁸.

Le constat, l'observation privilégie une présentation sous forme de rapport temporel, qui juxtapose passé et présent : la présence de la conjonction de coordination « et » apparaît, alors qu'il s'agit d'entendre le lien logique cause-conséquence, entre toutes les disparitions des activités et l'apparition des « postes de télévision » dans *Carte Postale*. L'évolution est montrée explicitement, comme dans *Ma Ville*, où la description fait apparaître dès la première strophe un verbe de perception : « je ne vois plus ». La réflexion revient à l'auditeur, après l'observation précise partagée.

Leurs chansons ne sont pas didactiques : un avis n'est pas imposé. Elles sont problématiques : un ensemble de questions se pose.

L'observation met en présence d'une situation précise qui suggère d'autres références pouvant s'y superposer. Elle suscite un questionnement et éveille la réflexion. Certaines chansons s'énoncent dès le titre sous forme d'interrogation. Les œuvres de Francis Cabrel et d'Yves Duteil n'imposent pas un sens, mais aménagent, en raison de la présence d'images suggestives, régulièrement de courtes pauses au sein de la chanson. La diction illustrée par l'orchestration, s'interrompt. La musique prolonge parfois seule l'énoncé, en fin d'œuvre, pour appuyer une méditation prolongée : le silence s'insinue au cours de l'interprétation.

C'est « un silence à l'éloquence remarquable », « le silence des images intérieures catalysées par la réception de la chanson »³⁹⁹, le « texte vivant », par ailleurs, « du silence, s'en nourrissant pour mieux s'adresser à l'imagination », « animé par une unité tant

³⁹⁸ Marc Robine, *op. cit.*, « Les heures de mauvais sommeil », p.87.

³⁹⁹ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel. Chant contre silence, op. cit.*, « Questions de méthode », « III. Précisions et précautions », « B. D'une interprétation de l'interprétation brélieuse », pp.74-75.

structurelle que métaphorique »⁴⁰⁰ : « [l]e chanteur doit ainsi guider son auditeur vers le silence, et par conséquent bâtir sa chanson comme un processus initiatique, au terme duquel la réponse aux questions posées sera enfin ou formulée, ou fortement suggérée », « étant donné que cette fin n'est ni « ce type de fin aux contours imprécis dans nombre de chansons commerciales dont la diffusion s'achève moins par nécessité structurelle que par un simple affaiblissement progressif du son jusqu'à l'inaudibilité totale », ni « la clôture d'une formule ou d'un point aussi final que définitif », mais, chez Francis Cabrel et Yves Duteil, une fin ouverte, « une véritable ouverture au monde et à la vie », mais qui n'est « rien d'autre qu'une réinscription dans le cours du temps, après la suspension de la chanson »⁴⁰¹. Ainsi, sont visées la réflexion et la participation de l'auditeur.

Afin de laisser se dessiner les portraits et les paysages, par petites touches successives, tel l'impressionnisme, de nombreuses pauses apparaissent dans *Photos de voyages* :

[...] 1. Comme l'enfant des îles — avec rien sur la peau —

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of several eighth and quarter notes, followed by a long, horizontal line representing a sustained note or a pause. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating the alignment of the notes with the words.

qui re.gar.de tranquille croi.ser les pa.que.bots

402

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of several eighth and quarter notes, followed by a long, horizontal line representing a sustained note or a pause. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating the alignment of the notes with the words.

Chez Yves Duteil, les liaisons prolongent les notes et permettent cette réflexion, suscitée par la visualisation des images. Plus de quatre temps sont consacrés à la dernière syllabe de chaque vers de *Comme dans les dessins de Folon*. Ils illustrent l'envol et le flottement figurés par ces images suggérées :

403

⁴⁰⁰ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel. Chant contre silence, op. cit.*, « Questions de méthode », « III. Précisions et précautions », « Les Bourgeois », p.88.

⁴⁰¹ Stéphane Hirschi, « Je, tu, on vers ailleurs : Les pronoms idéologues de la chanson », *op.cit.*, p.285.

⁴⁰² Francis Cabrel, *idem*, p.20.

⁴⁰³ Yves Duteil, partitions *La Langue de chez nous*.



Ce prolongement se retrouve après certaines questions, dans de nombreuses chansons entraînant la méditation. *Qu'y a-t-il après ?* évoque dès le titre cette question sur la vie et la mort. Elle est inhérente à tout être humain.

En raison de l'exploration approfondie d'une situation, d'autres questions sont soulevées dans la chanson. L'observation de la barbarie humaine, lors de *La Corrida*, fait s'interroger le taureau : «Est-ce que ce monde est sérieux ? ». Des interrogations rhétoriques qui n'attendent pas de réponses apparaissent comme des condamnations implicites. La formulation proche du type de phrase affirmative, parce qu'elle n'inverse pas les sujet et verbe, renforce cette description d'une mascarade ridicule :

« Ils sortent d'où ces acrobates

Avec leurs costumes de papier ? ».

Cette interrogation est rendue par la voix ouverte de l'interprétation, de même que le jeu de guitare. La dynamique des cordes, l'ambiance du début rompue par un crescendo, l'intervention des percussions contribuent à cette implication, au-delà de la simple narration.

Le Village endormi, qui traite de la désertification rurale, pose à plusieurs reprises la question « Où sont les gens ? ». Mais ce n'est pas la destination locale qui importe. La réponse est temporelle : « Ils sont partis depuis longtemps ». Le seul lieu évoqué est ce village endormi désigné par le déictique « ici », qui ancre l'énoncé dans une situation de communication. Il s'agit bien plus de connaître les raisons de cette désertification, d'autant que l'explication est volontairement éludée ou tout au moins évasive : « Ici plus rien ne les attend ». La désertion est non justifiée. Un tableau mélioratif suggestif a valeur de persuasion :

« Quand la lumière du silence

Prend les couleurs du couchant

Le seul trésor

Qu'on trouve encore

N'est pas toujours celui qu'on croit

Mais l'on est riche au fond de soi ».

Cette fois, la description précise de la situation n'est pas transmise : à l'auditeur de se poser les questions, et d'y mettre ses expériences, son vécu, ses images.

La même question est posée, en raison du départ des résidents secondaires, dans *Hors Saison*. Cette fois, cette « chanson vide « Où es-tu ? » » est celle de la mer.

La réflexion est d'autant plus suscitée que, face à ces images suggestives, l'observateur apparaît souvent extérieur à la situation, et est amené lui-même à se poser des questions. Dans *Assis sur le rebord du monde*, Dieu tient ce rôle. La dénonciation n'est pas précise, mais la réaction de l'observateur est suffisamment suggestive pour interpeller. L'état du monde est sous-entendu dans la reprise qui apporte une réponse :

« Je vais aller m'asseoir sur le rebord du monde
Voir ce que les hommes en ont fait
[...]
Les enfants s'approchent, s'inquiètent
Et demandent « pourquoi tous ces bruits ? »
Sans doute, Dieu et sa barbe blonde
Dieu qui s'est assis sur le rebord du monde
Et qui pleure de le voir tel qu'il est ! »

Cet appel aux images personnelles évite les trop longs discours. L'idée est véhiculée par la réflexion. L'idéal à atteindre pour l'interprète est cette communion d'images avec l'auditeur, proche de l'affirmation du chanteur des *Choses qu'on ne dit pas* :

« Et c'est parfois dans un regard, dans un sourire
Que sont cachés les mots qu'on n'a jamais su dire ».

Cette visée n'est pas due à une incapacité de parler, mais à une volonté de suggérer. Cet appel aux images personnelles, est par ailleurs une technique rhétorique du lieu commun.

Le recours à des observateurs variés multiplie les images capables de renouveler la réflexion. La position changeante de l'observation comme dans *Sur une mappemonde* image les différentes positions adoptées face aux difficultés :

« Se dire que la Terre
A des problèmes aussi
Sur une mappemonde
On les voit tout petits ».

Le renouvellement de la position éveille la réflexion.

Le renouvellement d'expressions figées en leur attribuant une autre signification, en jouant sur le sens propre des termes permet de remettre en cause des clichés abusifs. Dans *J'ai le cœur en bois*, le chanteur a aussi « le cœur en pierre », mais c'est « Pour [...] bâtir des cathédrales », et c'est un « cœur en pierre / Philosophale » : cette pierre capable, selon les alchimistes, d'opérer la

transmutation des métaux en or. Dans *Comme une madone oubliée*, la situation est ancrée dans un univers de luxure. Malgré la suggestion de cette recherche sans retenue des plaisirs sexuels, en créant un univers policier, le lieu commun de la prostitution est approfondi, afin de le comprendre. Les raisons évoquées expliquent le rapprochement à « une madone oubliée », à l'image de la Vierge à l'écoute des autres. Elle se met à la disposition des autres :

« Un soir tu te prendras à son piège
Le soir où tu seras devenu
Une ombre de plus »,
« Tous les soirs, la même fille attend
Sur le même square, le même banc
Comme une madone oubliée, les jambes croisées ».

Le jugement est moins étroit que l'opinion communément admise. A plusieurs reprises, l'opinion de la doxa est rapportée dans ses déclarations abusives : « on dit ». Y répond la distanciation : « Et même si tout ça c'était vrai ». Les images permettent de traduire la beauté de la personne. L'être humain prime sur son activité. La situation est explorée dans tous ses détails et tente d'éveiller la réflexion.

En 2001, la tournée acoustique d'Yves Duteil, est construite autour de l'imagerie. L'interprétation a, pour toile de fond, la projection de nombreuses diapositives qui n'imposent pas un sens, mais renvoient l'énoncé à une situation précise, afin de susciter un questionnement. De nombreuses autres images personnelles peuvent s'y superposer et éveiller une réflexion.

✓ les émotions

Les chansons présentent en elles-mêmes des nuances de tonalité. Le registre d'une œuvre peut aussi varier selon l'interprétation, la diction, l'orchestration.

L'intensité des sentiments exprimés dans toutes leurs nuances, le souvenir, la fuite du temps sont autant de thèmes lyriques figurés par les interrogations. *Je rêve* laisse l'auditeur face à ses questions et ses propres réponses :

« Combien de femmes ont attendu ?
Combien ont crevé leur cœur sur les vagues
Pour celui qui avait l'autre bague
Et qui n'est jamais revenu ? ».

Cette tristesse vague est causée par l'éloignement du pays du mari marin, mais surtout par sa disparition. Ce sentiment est renforcé par l'égrainement lent des notes à la guitare, accompagné de cordes lancinantes. La diction monocorde tourmente de façon peu violente mais continue.

Sous l'aspect d'une conversation et donc d'une situation de la vie quotidienne, avec des mots courants et usuels, la vieillesse et la mort sont évoquées dans *Le temps s'en allait*⁴⁰⁴. L'usage de la dénotation, ce sens permanent des mots, permet, selon le contexte, la mise en place d'une connotation précise :

« Toi mon enfant que j'aime
Toi qui a tant de peine
Assieds-toi un moment.
Quels que soient ceux qui te quittent
Dis-toi que le temps passe vite... ».

Ce sentiment d'une fatalité inéluctable naît de la suggestion d'images :

« Je courais, je courais, je courais
Et le temps s'en allait...
[...]
J'ai peur que les cloches
Chantent bientôt mon prénom ».

Chez Yves Duteil, les termes utilisés sont neutres :

« Un ami est parti
Il a repris la route
[...] Il voyage sans doute ».

Le titre de la chanson *Un ami est parti* entretient lui-même la confusion du contexte. La dénotation n'est éclairée que par le développement qui succède. Tout d'abord n'est évoqué qu'un départ : un voyage ? Seule ensuite la connotation du terme « nuit » renforcée par les mots sans équivoque « orphelin » et « deuil » effacent les hésitations quant à la mort de l'ami, après les euphémismes « Il a quitté la vie » et « Quand viendra le moment », euphémismes qui s'inscrivent dans le respect des bienséances actuelles, où la difficulté de parler de la mort n'a pas disparu. Les métaphores, les euphémismes, sont complétés par des modalités d'énoncé affectives. *Un ami est parti* est de nouveau enregistré dans *Tournée acoustique*, en 2001. Apparaît alors un dialogue piano-voix avec des ascendances simultanées de l'instrument et de la diction, qui figurent cette plainte, cette souffrance encore vive. Des mouvements

⁴⁰⁴ Francis Cabrel, *Le temps s'en allait*, dans *Quelqu'un de l'intérieur*, 1983.

descendants alternés interviennent aussi. Les deux derniers vers répétés, murmuré pour le dernier, encadrent un jeu solitaire ascendant de piano. La douleur se tait progressivement. Déjà, en 1981, une chanson dédiée à Pierrot et à ceux qui l'ont connu évoquait le même thème, avec les mêmes procédés :

« Moi j'ai le cœur en plein décembre
L'ami Pierrot s'en est allé ».

L'expression « s'en est allé » remplace « est parti », et « la mort » achève la gradation « silence », « absence ». Les différentes chansons consacrées à ce sujet emploient les mêmes mots neutres. Succèdent à « Ton visage ne dit plus rien / Je t'appelle et tu ne viens pas », les expressions « le silence » –«la vie qui pèse un peu plus lourd / Comme une marée de silence / Qui prend ta place et qui s'avance»–, « ton absence » qui constitue le titre de la chanson et de l'album de 1987 –répétée seule, après un premier emploi, à la fin de deux strophes–, « un grand vide » : elles effacent peu à peu la personne. Des métaphores simples, connues renvoient à la mort (« Dans ce voyage sans retour »), de même que des euphémismes : «tout est terminé », « là-haut de quelque part », « tu es partie tellement trop tôt ». La modalité affective transforme la relation entretenue avec l'énoncé : « tellement » accentue l'expression temporelle modalisée « trop tôt ». *Ton Absence* est également reprise dans la version acoustique. De nouveau, le piano intervient seul dans le même dialogue avec la voix, dans cet album où uniquement deux instruments sont présents. La mélodie débute sur des notes graves. Le bémol abaisse d'un demi-ton le son du « la » grave au « la sb » qui apparaît en ligne supplémentaire au dessous de la portée. L'évocation de la disparition se fait lourde, pesante avec toujours les mêmes prolongements de plus d'un temps, en fin de vers :

Com' u-ne bouf-fée de cha-grin — Ton vi-so - ge ne dit plus rien — Je t'ap-pelle et tu ne viens pas —

— Ton ab-sence est en-trée chez moi — C'est un grand vide au fond de moi — Tout ce bon-heur qui n'est — plus là —

— Si tu sa-vais quand il est tard — Com' je m'en-nuie de ton re - gard [...] —

Ensuite, la diction devient plus plaintive, presque excédée par cette irréversibilité de la situation. La plaie semble plus vive : les notes sont aiguës et des bécarres rétablissent d'ailleurs la tonalité de la note. Le registre vocal se fait plus aigu, la sérénité s'absente quelques instants. Afin d'accentuer la douleur, les prolongements sont plus imprévisibles et concernent la sixième puis la huitième syllabes. Ils augmentent ainsi les liaisons entre les notes :



405



Les mêmes images pour atténuer cette idée désagréable réapparaissent dans *A ma mère* : « Elle a fermé sa vie comme un livre d'images », « au creux du dernier lit », « au terme du voyage », « Elle a quitté son corps comme on quitte un bateau », « Tout l'amour de la Terre qui s'en allait sans bruit », « un écrin de silence ». De nouveau, des modalités d'énoncé affectives sont utilisées : « En nous laissant à l'âme une peine infinie » se substitue à la variante « En nous laissant au cœur un infini fardeau ». Le même champ lexical du départ apparaît dans *Lettre à mon père*⁴⁰⁶ : « en t'en allant », « ce silence encore si lourd », « venir la fin », « de là-haut ». Pendant à la prosopopée, un dialogue avec la mort est engagé :

« De là-haut si tu nous entends
Reviens vers nous de temps en temps
[...] tu voyages désormais
Près de moi, bien plus que jamais ».

⁴⁰⁵ Michel Leclerc, *op.cit.*, pp.114-115.

⁴⁰⁶ Yves Duteil, *Lettre à mon père*, dans *Sans attendre...*, 2001. Titre repris pour une lettre en prose, cette fois, adressée à son père, débutant par « A mon père / Mon petit papa », dans son livre *Les choses qu'on ne dit pas*. Titre lui-même repris à l'une de ses chansons, comme un clin d'œil, puisque la chanson signifiait alors l'impossibilité, ou l'incapacité, ou l'intimité à l'origine de cette non-communication. L'introduction « Ouverture des lettres... » y répond.

Deux autres chansons du même album conjurent cette mort. *Vivre sans vivre* fait apparaître les mêmes images telle « la fin du livre ». *Pour que tu ne meures pas* indique :

« Pour que tu ne meures pas
J'ai chanté certains soirs
Tous les chants de l'espoir
Que j'écrivais pour toi ».

La sonorité du piano à queue apporte la profondeur, la résonance des graves. Le jeu est fluide, les cordes jouent les valeurs longues, en douceur. Le final des accords de l'introduction apporte aussi l'émotion. Francis Cabrel a aussi recours au piano pour apporter la gravité.

Toutefois, dans la plupart des chansons de Francis Cabrel, une alternative permet d'espérer. *La Dame de Haute-Savoie* correspond d'emblée à la présentation d'un refuge. La nuance de tonalité est perceptible dans l'orchestration plus vive lorsqu'il s'agit de configurer cet ailleurs vital. Souvent, l'alternative apparaît de façon interne dans la chanson concernée. Ainsi, le personnage qui s'adresse à un interlocuteur, conclut dans *Ma Ville* :

« Mais demain, demain, si tu veux
Tout, demain, demain, si tu veux
Tout, demain, tout, demain, tous les deux
On refera ma ville
On refera ma ville ».

Le chanteur énonce cette action future « On refera ma ville » dix-sept fois, comme autant de fois correspondant aux remarques précédentes péjoratives sur la ville. Chaque paradoxe peut être corrigé. Seul le shunt, cette atténuation progressive des instruments, qui joue sur un tempo beaucoup plus lent cette dernière strophe et moins agressivement que pour le reste de la chanson, fait s'éteindre la voix qui n'est plus qu'un murmure lointain la dernière fois entendue par le récepteur. La chanson terminée, cette dernière remarque continue de résonner, et seule cette action future est retenue.

L'émotion suscitée est également nuancée dans les chansons d'Yves Duteil. Des antithèses imagées apparaissent dans *A ma mère* :

« Son âme était si claire aux franges de la nuit
On voyait du bonheur jusque dans sa misère
[...] Elle souriait de loin, du cœur de la lumière ».

Dans *Les Dates anniversaires*, ce sont « des bonheurs sur les journées d'absence ».

Examiner les différents aspects d'une situation, met en évidence des paradoxes qui peuvent correspondre eux-mêmes à des alternatives. Les chansons d'Yves Duteil présentent des expériences communes, mais ce sont souvent celles qui apportent un changement dans le

déroulement quotidien. L'album *Sans attendre...* présente essentiellement un temps lourd marqué par le malheur, la souffrance, la peur de se perdre, le silence entre les êtres : *Lettre à mon père, Pour que tu ne meures pas, Vivre sans vivre*, mais aussi *Nos yeux se sont croisés, Yen, Les gestes délicats*. Pourtant, c'est essentiellement la face cachée du malheur qui est chantée, comme si de chaque chose naissait son contraire. Dans cet album, *L'île de Toussaint, Le simple fait que tu existes* sont des alternatives qui révèlent le plus précieux du quotidien, l'espérance, l'instinct de vie, la lumière. Au sein d'une même chanson, dans le désarroi se trouvent les plus belles raisons de vivre, d'où les nombreuses antithèses :

« Ton bébé nous offrait
En lumineux présage
Le plus beau des soleils
Sur ce si lourd nuage »⁴⁰⁷ ;
« Pour soigner ton chagrin
[...] je montais si haut
Vers l'infiniment beau »⁴⁰⁸.

L'exploration transforme cette expérience du malheur en chanson de lumière. Des paradoxes apparaissent au sein d'un même énoncé :

« Les couvrant tour à tour
De larmes et de bonheur » ;
« je t'ai vue [...] »
[...] sourire en dépit
Des angoisses et des doutes »³¹⁷.

De plus, les réceptions sont précises mais non définitives. La discordance entre les diverses composantes de la chanson peut également instaurer différents niveaux de réception. *La Rumeur* constitue une raillerie, où il s'agit d'entendre le contraire de ce qui est dit dans la qualification ironique :

« C'est une fausse nouvelle
Mais si belle, après tout ».

Des métaphores qui succèdent le suggèrent, ainsi que la fin de la chanson :

« La rumeur qui s'est tue
Ne reviendra jamais plus
Dans un cœur, la rancœur
Ne s'en ira pas non plus ».

⁴⁰⁷ Yves Duteil, *Nos yeux se sont croisés*.

⁴⁰⁸ Yves Duteil, *Pour que tu ne meures pas*.

L'amertume profonde causée par l'injustice d'être victime d'une rumeur, est donc sensible dans le premier enregistrement⁴⁰⁹. La diction domine les différents instruments en arrière plan : guitares, piano, cuivres assourdissent l'orchestration. L'interprétation monocorde est proche du pamphlet qui attaquerait un individu. L'antiphrase est rendue par une intonation qui outrepassa la raillerie qui se moquerait uniquement. Le ton se fait comminatoire, c'est-à-dire presque menaçant. En revanche, lors de la tournée acoustique⁴¹⁰, seuls le piano et la guitare accompagnent l'interprétation. Les instruments dialoguent avec la voix, et mettent en avant le tempo rapide et régulier. Entre les couplets, le jeu de piano illustre parfaitement la transformation des propos : un accord grave suivi de deux accords aigus ascendants. Il s'amuse, il se moque : c'est un éclat de rire. Les enjambements créés illustrent la rumeur qui « se propage », « s'écoule », « s'étend », « s'étale », et « se répand » :

[...] Elle se pro-pa-gé à voix bas - se A la messe et à mi - di [...]

Ça oc - cu - pe ça con - ver - se Ça nour - rit la con - tro - ver - se Ça pi - men - te les pas -

411

- sions |

Le jeu solitaire des instruments égrène très rapidement les notes. Il entraîne régulièrement la diction qui suit ce tempo, en allant de l'avant, sans presque reprendre son souffle. L'accent est porté sur cette nouvelle interprétation qui constitue davantage une satire. Celle-ci met en évidence les ridicules d'une situation, d'où l'intonation plus indulgente lors de la prononciation de l'antiphrase qui disparaît presque. L'interprétation est plus nuancée pour décrire le fonctionnement de la rumeur. La voix est ascendante lorsque « la fausse nouvelle [...] se propage ». Elle devient murmure lorsque la rumeur « a disparu ». D'ailleurs, l'annonce de la chanson, au cours du tour de chant, semble poser l'interprète en observateur de ce fourmillement : « la rue grouille de bruits qui courent, la rue vit, la rue meurt ». Celui-ci paraît détaché de ce contexte. Il se permet alors un jeu de mots proche toutefois d'un humour noir,

⁴⁰⁹ Yves Duteil, *La Rumeur*, dans *Ton Absence*, 1987.

⁴¹⁰ Yves Duteil, *La Rumeur*, dans *Tournée acoustique*, 2001.

⁴¹¹ Michel Leclerc, *op.cit.*, pp.118-119.

qui soulignerait avec cruauté, amertume, mais non avec désespoir, l'absurdité de la rumeur. Le chanteur apparaît moins concerné dans cette dernière interprétation. Le registre a moins une valeur combative, et le ton n'est plus comminatoire. Le dernier récital met en scène cette chanson. L'interprète s'amuse sur scène avec le public. Il communique une phrase aux premiers rangs et la laisse un certain temps circuler parmi les spectateurs. L'arrivée déformée illustre le propos de sa chanson. L'échange avec le public rend performative la chanson. La rumeur qui se propage dans la salle se superpose à l'interprétation, tout en l'illustrant. L'interprète semble s'en amuser mais son évolution est montrée dans la chute finale.

Les émotions sont suggérées par la poésie que véhiculent les images : l'auditeur est libre d'interpréter au regard du contexte. Dans *Dormir debout*, « les étoiles sont floues », certainement parce que la chanson partage la position du chanteur qui ressent le chagrin de la mort : la chanson est dédiée à Daniel Balavoine, qu'il connaissait peu mais dont il admirait le parcours artistique et l'action humanitaire. Les sentiments sont ainsi partagés avec pudeur, discrétion.

Le changement, le choix d'un mot peut induire l'émotion. Après la description de l'état de la ville, l'article défini est remplacé par le déterminant possessif dans *Ma Ville*. L'écart est d'autant plus intériorisé.

L'émotion vient de la juxtaposition d'un futur envisagé mais non réalisé en raison d'un présent destructeur non exempt cependant d'espoir, et d'un passé heureux révolu dans la lignée d'un âge d'or : les enfants sont en plus les protagonistes de ces chansons comme *Pour les enfants du monde entier*, *Retour d'Asie*, et *Grand-père Yitzakh*. *Madame X* est construite sur ce schéma. La même configuration se retrouve dans les chroniques sentimentales de Francis Cabrel, où le point de vue interne, l'hésitation en raison de la poésie pour dessiner la situation, renforce l'émotion, proche du registre tragique. Les sentiments y alternent entre douleur et espoir, tout en connaissant l'issue malheureuse : non pas la mort ici, mais la séparation sentimentale, qui, dans leur répertoire, est considérée comme fatale, à l'homme, puisqu'il n'est plus rien alors.

Toutes les chansons qui affichent ce rapport au temps contribuent à l'émotion : nostalgie (dans *Carte Postale*, *Mon Ami Cévenol*, *Le Village endormi*), mélancolie face à ce qui n'est plus. *Si j'étais ton chemin* joue de ce rapport au temps, puisque cette fois le moment d'écriture est antérieure à la situation énoncée : l'émotion reste la même.

Cette tonalité est rendue par le jeu dans les graves, le recours au piano.

La mélancolie, mot emprunté au latin *melancholia*, lui-même transcrit du grec, signifie étymologiquement la bile noire. Hippocrate, dans sa théorie humorale, suggère que le corps contient quatre humeurs (sang, lymphe, bile jaune, bile noire) qui chacune détermine notre tempérament : celui-ci est mélancolique pour la bile noire qui provoque une tristesse exclusive aux génies. Cette notion de mélancolie très ancienne, a aujourd'hui un sens littéraire qui signifie la tristesse. Pourtant dans le sens antique, la mélancolie permettait de vivre le deuil, se dépasser ou encore de trouver un sens à la vie, en d'autres termes, c'est un passage en temps de crise, qui n'aboutit pas toujours à un résultat négatif : la mélancolie prétend dépasser ces états de tristesse. Face à cette interprétation, Jean Clair, historien de l'art a proposé qu'« une nouvelle vision et utopie devrait inclure la mélancolie (et le travail de deuil), comme paradoxe. Ce serait un nouveau projet historique révolutionnaire ». Si dans l'œuvre de Francis Cabrel et Yves Duteil, la mélancolie peut être prise dans son sens affaibli du XVII^{ème} siècle, de tristesse douce et vague, elle est aussi à entendre dans ce sens de dépassement, de forme de « mise à distance » de la conscience face au « désenchantement du monde », telle que l'ont perçue Jean Starobinski et Wolf Lepenies.

✓ entre popularité et création authentique

La popularité de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes n'empêche pas leur construction d'une œuvre : y apparaît une articulation entre popularité et néanmoins création authentique. Leur œuvre se caractérise par la permanence de leur personnage qui n'occulte pas leur évolution constante. Tous les deux sont autodidactes. Francis Cabrel s'est inventé une technique personnelle en restant attaché au style folk. Le rythme choisi, les interventions instrumentales sont au service du texte, de ses sentiments. Sa sonorité particulière qui utilise des éléments de la musique américaine, sa voix avec son accent du Sud-Ouest renforce l'identification de son répertoire. Tout en ouvrant des portes, où ses musiciens entrent, Francis Cabrel a créé son univers, son cadre : il en exploite toutes les possibilités. En sécurité, il peut s'adonner à la recherche de la perfection. Les mesures sont à quatre temps, les ambitus restreints, la poussée dans les aigus est rare : à l'intérieur, la rythmique est riche, développée, travaillée. Il avoue lui-même : « Mes chansons donnent une impression de « lâché », de désinvolte, pourtant elles sont calculées au quart de croche, conçues à la virgule près, à la respiration près. Je peux les interpréter quinze fois de la même façon : pour moi, une chanson doit couler naturellement »⁴¹². Chaque musicien se met au service de sa chanson, tout en

⁴¹² Propos recueillis par Gilles Médioni, *L'Express*, 1^{er} avril 1999.

apportant sa pierre à l'édifice⁴¹³. Sans exploiter toutes les possibilités des instruments, de sa tessiture, toutes les composantes de la chanson restent ainsi au service de ce qu'il a à dire. A la suite de l'observation anthropologique confirmée par les remarques de Goldman, selon laquelle l'accroche d'une chanson est d'abord sensorielle, par le canal musical d'une musique, d'un timbre, d'un rythme, d'une orchestration⁴¹⁴, l'auditeur perçoit, après cette entrée, le texte, qui peut nécessiter plusieurs écoutes chez Francis Cabrel.

La musique d'Yves Duteil est accueillante, ouverte aux autres styles, cultures. L'importance de la langue, des mots, la volonté de les découvrir, les comprendre, tester leurs sonorités, l'initient à la musique, par leurs propres rythmes : la chanson correspond à la volonté de leur donner un écrin de choix. Son implication est forte : les montées en puissance sont fréquentes, les graves illustrent les sentiments profonds. L'amour reçu l'a soigné : il le redonne, il explore le monde, et a ce besoin de communiquer, de partager. La chanson en est le support, le vecteur, en complément de ses actions⁴¹⁵.

⁴¹³ Denys Lable, guitariste (entre autres) de Francis Cabrel précise : « musicalement, Francis n'ose pas se lancer dans des solos de guitare, moi j'aurais tendance à le pousser car il a une vraie personnalité, un son particulier. C'est agréable de jouer avec lui, chacun occupe bien son espace et peut évoluer à l'intérieur. Cela implique une bonne communication, une qualité d'écoute mutuelle ». Propos recueillis par Carine Bernardi, *op. cit.*, p.70.

⁴¹⁴ Remarque reprise par Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*, *op. cit.*, p.29.

⁴¹⁵ Il ne s'agit pas ici d'éclairer leur répertoire, avec les outils de la psychologie de l'art (qui vise à l'étude des états de conscience et phénomènes inconscients à l'œuvre dans la création artistique ou la réception de l'œuvre) puisque ces liens sont explicités mais dépassés dans leurs chansons. La démarche ici n'a pas été celle de l'analyse de la création artistique qui reprend l'idée d'une primauté de l'artiste lui-même dans l'interprétation de l'art (idée développée depuis la Renaissance et le romantisme, reprise dans les approches biographiques de certains historiens de l'art du XIX^{ème} siècle), l'art devenant même un objet de psychoanalyse, à partir de 1905, avec l'ébauche de Freud de la théorie des pulsions (démarche qui ne vise pas à l'évaluation de l'esthétique de l'œuvre, mais à l'explication de processus psychiques intrinsèques à son élaboration). Freud avoue à ce propos, dans *L'Enfance de l'art* (traduction Kofman, 1970, tome 8, Paris, Payot, p.417) : « Trouver le rapport entre les impressions de l'enfance et la destinée de l'artiste d'un côté et ses œuvres comme réactions à ces stimulations d'autre part, appartient à l'objet le plus attirant de l'examen analytique ». Cette analyse se base notamment sur le concept de sublimation : la création artistique est considérée comme la transposition d'une pulsion (désir), la tentative pour l'artiste de surmonter son insatisfaction par la création d'un objet socialement valorisé, susceptible de satisfaire son désir. Par cette approche, l'art est envisagé comme symptôme : il devient alors l'outil possible d'un diagnostic clinique ou d'une thérapie (art-thérapie). L'analyse de la réception prolonge la théorie de la *Gestalt* (psychologie de la forme, XX^{ème} siècle) : cette analyse de l'art s'attache à déterminer les processus psychologiques de la réception des œuvres par le spectateur. Cette réception n'est plus alors considérée comme

Leur perfectionnisme jusque sur scène, dans la création authentique de leurs chansons, apporte à la chanson française.

Le répertoire de Francis Cabrel et Yves Duteil est donc identifiable par leur embellie des lieux communs, puisque s'y révèle le paradoxe du topos comme originalité. Leur inscription dans la tradition présente un système de valeurs conventionnelles traitées avec manichéisme. Ils occupent une place singulière dans la chanson en raison de leur inspiration personnelle : leur fidélité les rapproche de la lyrique traditionnelle, de l'amour courtois et davantage de ces poètes, qui ont pensé que par l'amour, il était possible d'acquérir le salut post-mortem (alors que d'autres ont cherché le salut par l'esthétique comme Proust), la mystique de l'amour empruntant à la mystique religieuse dans ce fin'amour entièrement laïque. L'appel aux images personnelles appartient, certes, à la rhétorique du lieu commun, mais leur travail passe par le renouvellement de ce partage, ce qui est la marque de leur sensibilité.

simple perception et découverte du savoir de l'artiste, mais comme la reconnaissance d'un savoir propre au spectateur, à sa propre culture et son milieu social.

Il est plus intéressant, à la suite d'Hegel (pour qui, le beau est l'Idée sous une forme sensible, l'Absolu donné à l'intuition : pour lui, l'art est une objectivation de la conscience par laquelle elle se manifeste à elle-même et la réflexion sur l'art est liée à la fin de l'art, au sens où cette fin est un dépassement de l'élément sensible vers la pensée pure et libre -ce dépassement s'effectue dans la religion et la philosophie-), de voir l'embellie des lieux communs chez Francis Cabrel et Yves Duteil, comme la transcription de leur rapport, leur sensibilité au monde. C'est pourquoi, pour Hegel, la plus mauvaise des productions de l'homme sera toujours supérieure au plus beau des paysages, car l'œuvre d'art est le moyen privilégié par lequel l'esprit humain se réalise. Parmi les trois divisions de l'histoire de l'art, suivant la forme et le contenu de l'art, opérées par Hegel (art symbolique, oriental, sublime, où la forme excède le contenu ; art classique, grec, beau, qui est l'équilibre de la forme et du contenu ; art romantique, chrétien, vrai, où le contenu se retire de la forme), Francis Cabrel et Yves Duteil s'inscrivent alors logiquement dans l'esthétique classique. Hegel développe également un système des beaux-arts, qui se divise en cinq arts principaux suivant l'espace (architecture, sculpture, peinture) et le temps (musique, poésie) : justement, chez Francis Cabrel et Yves Duteil, les images sont une « autre façon de capter l'éphémère » et instaurent une « dialectique entre l'instantané et la durée », la chanson étant un « genre éminemment audiovisuel » (Stéphane Hirschi, « Avant propos », « 4^{ème} partie : la chanson aux frontières de l'image », dans *Les Frontières improbables de la chanson*, op.cit., p.17).

CONCLUSION

Les œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil se caractérisent par l'articulation entre tradition populaire et création authentique : la cohérence de leurs œuvres n'interdit pas leur sensibilité à l'air du temps, mais au sein d'un équilibre où le souci d'authenticité s'inscrit dans la fidélité aux courants d'une tradition classique. Leurs lieux communs relèvent d'une tradition diffuse et dégagée de sources précises. Leur sensibilité les inscrit dans une tradition orale, un savoir collectif. Au-delà d'une valeur de témoignage laissée à l'historien, leurs chansons s'inscrivent, d'un point de vue sociologique, dans un humanisme consensuel. D'un point de vue esthétique, l'embellie des lieux communs constitue l'originalité de leur répertoire.

La chanson est le support qui révèle la circulation qui existe entre l'individu et le collectif, entre la forme culturelle et son contexte sociétal. Tous ses éléments prennent corps dans une société et traduisent des formes de représentations nouvelles sur cette société. Inscrite dans son époque, l'œuvre de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes est intemporelle. La chanson est éphémère : elle est liée à son époque de création. Mais les premières chansons de Francis Cabrel et Yves Duteil sont toujours diffusées à la radio : signe d'un classicisme d'origine. Leur œuvre n'est donc pas indépendante du milieu social dans lequel elle s'élabore, mais elle dépasse une inscription dans des luttes et classes sociales. Leurs chansons ne relèvent pas de stéréotypes de pensée : elles dépassent leur inscription dans l'air du temps pour en faire ressortir l'universalité.

Le contexte d'écriture est rappelé mais l'identification précise n'est pas mentionnée. Le chanteur observe une méfiance envers la circonstance : rares sont les références précises à des personnalités ou à l'actualité. Il observe un recul face aux références clairement identifiables du patrimoine, de l'actualité culturelle, historique et géographique. Dans l'œuvre de Francis Cabrel, la situation est générique ou indéterminée et devient donc universelle. Dans l'œuvre d'Yves Duteil, la singularité est inductive et réflexive. L'anecdote du fait particulier s'inscrit dans des situations identifiables et communes. La référence peut s'adapter à différents contextes. Les situations sont connues de tous malgré les cadres spatio-temporels déterminés. Leurs chansons partent d'un événement observé au moment de l'écriture, mais l'actualité n'est pas abordée, elle laisse place à l'Histoire. Généralisée à toutes les situations qui peuvent s'y superposer géographiquement, temporellement, la chanson peut être interprétée selon différents contextes.

L'état du monde, en accord avec l'air du temps, les préoccupe : ils s'engagent sur le terrain, ils participent aux causes humanitaires mais sont conscients de la portée surtout générale de leurs chansons. L'implication associative et politique complète leur métier parce que la chanson est considérée comme un art mineur. Yves Duteil le fait en marge de la chanson : ses positions donnent lieu à des créations et apparaissent dans son répertoire. Son action se ressent dans l'évolution de son œuvre. La démarche de Francis Cabrel, à partir du milieu des années 1980, participe davantage du mouvement général du milieu artistique qui se mobilise pour les causes humanitaires ou autour de convictions idéologiques, avec la reprise de leurs chansons notamment. Son investissement prolonge les préoccupations présentes dans ses chansons, suite à son observation de la société.

Leur sensibilité à l'air du temps en fait des chanteurs davantage préoccupés qu'engagés : leurs chansons sont plus sociales que politiques⁴¹⁶. Ils sont avant tout citoyens, même si une certaine critique a attribué à Yves Duteil des sympathies politiques qui le desservent puisqu'elles renvoient de lui une image faussée. Francis Cabrel et Yves Duteil ne prétendent pas changer le monde : ils sont simplement en résonance avec lui. Leur répertoire privilégie essentiellement l'expression de l'époque et de ses contradictions, l'expression au nom des opprimés. L'ensemble s'inscrit aussi bien dans l'histoire collective que dans les histoires singulières. Leurs chansons présentent des attitudes : ce sont des chroniques qui saisissent la tension, la souffrance, la détresse mais aussi l'espoir.

Elles traitent du quotidien ou de l'intime : lieux connus de tous, cadre journalier quotidien, activités humaines communes, et humeurs identifiables par chacun. Au-delà de l'évocation d'un événement clairement identifié, leurs chansons en dégagent l'atmosphère intime.

Ils montrent la permanence des situations, avec la démonstration de la pérennité. Au fil de leurs albums, ils font eux-mêmes le point sur certaines notions, certains faits constants. Les

⁴¹⁶ Depuis leur début, ils manifestent des préoccupations de plus en plus sociales, tant dans leurs productions discographiques que dans leur engagement sur le terrain, favorisées par le contexte artistique du milieu des années 1980 particulièrement sensible à l'humanitaire. Ils sont pourtant conscients des limites du pouvoir de la chanson « préoccupée ». Francis Cabrel déclare le 31 janvier 1984, dans *Le Quotidien de Paris* : « Je ne crois pas qu'une chanson puisse faire changer l'opinion publique. Il y a des choses dont il faut parler, c'est sûr. Au Chili, par exemple, ce n'est pas la peine de faire une chanson, tout est trop grave ». Il réitère en avouant à Victor Hache, le 8 octobre 1999, dans *L'Humanité* : « Je ne suis pas quelqu'un d'engagé, puisque je ne fais que parler [...]. Et puis un chanteur « engagé », ça a une connotation franchement soixante-soixante-dix. Je me considère plus comme quelqu'un de très préoccupé ».

mêmes idées, les mêmes combats, parfois certaines expressions se retrouvent, mais les chansons sont différentes, parce que l'angle varie. La société évolue, leur approche aussi. Ils ont gagné en gravité. Ils traitent de sujets qui les préoccupent.

Ils remettent en cause les idées reçues, fausses mais ancrées dans les esprits. Les situations quotidiennes sont examinées sous leurs différents aspects, jusqu'à la mise à jour de paradoxes. Ils saisissent des attitudes, comparent des façons de vivre. Ils s'interrogent sur l'humanité, à partir de cas particuliers. La chanson est un moyen de communiquer avec les autres. Ils se sentent une responsabilité, sans pour autant imposer leurs convictions : leur répertoire nous donne à voir le monde au travers de leur sensibilité. Leurs chansons sont rarement défaitistes. Elles présentent des situations où l'équilibre est trouvé. Leurs chansons ne sont pas légères, mais elles laissent entrevoir l'espoir.

L'univers est réinventé pour s'opposer au monde réel : une autre réalité se superpose avec un décalage dans le temps. Ainsi transposée, la situation est aussi générique.

La création de structures qui s'apparentent à la fable, au conte, la présence du registre merveilleux, de références bibliques dont la force dépasse tout discours moralisateur visent l'universalité : l'émotion se substitue à toute morale pour déplorer implicitement l'état de la société. Le sens naît de ces références. La narration d'une histoire personnelle en prenant ainsi des apparences de conte, perd sa singularité en trouvant une résonance dans l'inconscient collectif.

L'évolution de leur répertoire où ils donnent de plus en plus à voir le monde, laisse à l'auditeur l'espace d'y mettre ses images, ses expériences, son vécu, sa réflexion, ses émotions.

La réalité personnelle vécue est aussi source d'inspiration mais leur point de vue général et vague permet l'identification. Cette intimité universelle s'inscrit dans les lieux communs d'un humanisme consensuel.

L'universel y côtoie le personnel, selon la lyrique traditionnelle. De grands thèmes universels communs aux hommes, propres à toucher chacun, qui rejoignent les principaux thèmes lyriques sont traités dans leurs chansons : les grandes préoccupations humaines (la vie, la mort, l'amour), le passage du temps, l'enfance, le réconfort dans la nature. Le poète peut faire preuve de lyrisme intime quand il évoque sa propre vie : souvenirs personnels, parents, amis... Francis Cabrel et Yves Duteil ne racontent pas ce qui leur est arrivé, ils livrent leur propre expérience, ils en dégagent le sens. Le chanteur, dans ces chansons, est avant tout le

porte-parole de leur sensibilité. La subjectivation, chez eux, est réussie dans le sens où elle manifeste la présence d'un sujet au monde.

Leur perception du temps s'inscrit dans l'universalité : repères chronologiques, différents âges de la vie, synthèses sur le vécu, étapes importantes d'une vie, situations et images qui mettent en scène ce déroulement, émotions ressenties. La nostalgie, lieu commun sociologique, politique, mythique, présente alors dans leur répertoire, se double d'une tonalité mélancolique insidieuse dans leurs chansons, dans son sens affaibli depuis le XVII^{ème} siècle de tristesse douce et vague. Toutes les situations qui peuvent renouveler le temps, substituer un temps subjectif au temps objectif sont traitées : l'amour, la femme donc, qui engage à un amour fidèle, éternel.

Leurs valeurs essentielles s'inscrivent dans un système conventionnel : repères familiaux, ancestraux, femme et nature refuges, fidélité, respect des droits fondamentaux de l'être humain, valeurs républicaines. Leurs chansons traversent le temps parce qu'elles parlent de l'humain.

Leur démarche artistique prend donc appui sur les problématiques de la société française. Sans être porte-paroles affirmés de groupes sociaux et de tendances sociologiques, les valeurs essentielles, présentes dans leur répertoire, mises en perspectives socio-culturelle et socio-esthétique, s'inscrivent dans un système conventionnel : leurs lieux communs, soutenus par un manichéisme, sont ceux d'un humanisme consensuel. Elles observent des situations, des faits, des comportements de l'être humain qui ne font qu'évoluer avec les avancées économiques, technologiques, sociales, mais qui renvoient aux mêmes attitudes, réactions, sentiments qui font l'humanité.

L'inscription de leurs chansons dans l'air du temps n'induit donc pas leur inscription dans la pensée dominante du moment : les situations traitées de manière générique font ressortir des valeurs traditionnelles traitées avec authenticité, humanisme, simplicité. Leur sensibilité les inscrit dans une tradition qui relève de l'intertexte : lyrique traditionnelle, amour courtois.

Il existe des chansons éternelles, universelles et de toutes les époques : elles reprennent en général une idée qui est dans l'air du temps, pour la capter et la mettre en musique d'une manière originale. Elles touchent à la fois d'une manière profonde et superficielle. Elles touchent rapidement mais durablement. Elles restent dans l'inconscient

collectif grâce à leur pouvoir d'émotion. Ces deux artistes observent une véritable démarche en direction du public.

Une culture diffuse est intégrée dans leurs chansons, mais leur répertoire n'en est pas moins unique et spécifique. Leur production est personnalisée. Leur indépendance professionnelle leur permet de s'accorder du temps : quatre à cinq ans s'écoulent désormais entre chaque album. Ils se laissent le temps nécessaire pour mûrir une nouvelle création. Leur univers tend à se singulariser. Les reprises sont rares ou sinon justifiées par des manifestations : elles sont en tout cas indépendantes de leurs œuvres. Les adaptations de chansons sont celles de folksingers pour Francis Cabrel et s'inscrivent dans ses influences. Les duos, trios apparaissent aussi dans un contexte particulier et sont justifiés par la participation à différentes manifestations. Ils écrivent rarement pour d'autres artistes.

L'accent de Francis Cabrel influence sa rythmique, sa façon de chanter et renforce son identité, tout en contribuant au renouvellement des lieux communs, parce que la voix avec son intonation, ses inflexions apportent ses connotations.

Les compilations et les lives s'inscrivent dans cette démarche d'œuvre cohérente et mettent en avant inédits ou nouvelle orchestration. Un artisanat s'observe chez eux depuis l'écriture et la composition jusqu'à la diffusion (eux qui possèdent leur maison de production), ce qui renforce leur singularité et cohérence. Leur métier, leur démarche sont interrogés dans leur répertoire et font l'objet d'une auto-référentialité.

Il s'agit d'une intertextualité large avec cette auto-référentialité et non d'une intertextualité établie avec la chanson contemporaine, même si des échos du monde passent par leurs choix musicaux : leurs chansons dialoguent entre les traditions de la chanson française classique (prosodie classique pour Yves Duteil) ou avec d'autres inspirations musicales (blues, folk pour Francis Cabrel, musique brésilienne notamment pour Yves Duteil). Cette intertextualité est par ailleurs volontaire : elle relève d'un désir de filiation, d'un choix esthétique, pas totalement fondé sur l'imitation. Francis Cabrel s'est inventé sa propre technique, même s'il reste attaché au style folk (son accent influence aussi sa rythmique et fait son identité). Yves Duteil, qui respecte la prosodie classique, est ouvert aux autres styles et musiques. Son interprétation peut s'éloigner du rythme fixé.

Ils ont gagné l'estime et le respect du grand public et de leurs pairs⁴¹⁷ : ils évoluent à partir de cela différemment.

Ces deux chanteurs sont populaires parce que leur inscription dans les lieux communs de la tradition sait en même temps dégager un espace de participation active de la part des auditeurs, véritablement pris en compte au moment de la création : des images et un savoir commun surgissent. Les images apparaissent parce que leurs chansons se font ekphrasis, description d'œuvres d'art, tableau, ou appellent à l'esprit de l'auditeur des toiles connues. Les images naissent par le recours à la description, l'imagination du personnage qui fait appel aux sensations pour s'approcher de certaines impressions, le regard d'artiste du personnage posé sur la réalité. La chanson se fait métalinguistique par l'évocation de différents processus de création. Des situations expérimentées peuvent s'y superposer : le personnage propose lui-même des images superposables, les titres évoquent explicitement des images par comparaison, métaphore, synecdoque.

Des cadres privilégiés sont récurrents : la nuit, la nature, le printemps, l'automne, notamment. La création du cadre en osmose illustre et renforce la compréhension de la situation, donne une explication à l'état du personnage, voire le justifie : la polysémie des termes permet deux interprétations, l'analogie permet aussi de faire comprendre des idées,

⁴¹⁷ Après la récompense pour *Prendre un enfant par la main*, première au hit-parade du siècle sondage RTL / Canal +, en 1988, Yves Duteil commente : « C'est vertigineux, très lourd à porter. Jamais, déjà, je n'aurais pu imaginer le dixième de ce qui m'est arrivé, mais ça... Même si la chanson avait déjà dix ans quand ça s'est passé, il a bien fallu que je m'interroge : quoi faire après ? Je suis arrivé au terme de quelque chose ; soit j'arrête, soit je trouve la suite. Ça a été le début d'une réflexion, d'un deuxième souffle ; profitable au bout du compte. Ça m'a permis de rebondir. J'étais perçu comme un gentil troubadour bucolique, une image qui m'a beaucoup collé aux baskets. Là, j'ai ressenti l'absolue nécessité de passer à un braquet différent ». Propos cités dans la Biographie de Yves Duteil publiée par *Chorus, op. cit.*,

Réaction intéressante, par peur de devenir apparemment ce qu'Alain Vaillant nomme « le comédien de son propre rôle », où « le mécanisme de la subjectivation ne semble plus fonctionner » dans ce cas. Réaction par rapport à une image véhiculée par une certaine critique, pour qui « toute forme d'estimation formelle du texte n'a rigoureusement aucun intérêt, dès lors qu'est reconnaissable [...] le « style », [...] plus volontiers la « voix » ou, de façon moins métaphorique, la structure énonciative ». « Ce genre de divergences sur la qualité formelle » est entraîné régulièrement par « le succès des chanteurs », devenus « sorte[s] de star[s] suscitant un engouement collectif dont le caractère irrationnel [...] dépasse la seule appréciation esthétique [des] œuvres ». *Op.cit.*, pp.22-26.

La popularité de Francis Cabrel et Yves Duteil et la cohérence de leur œuvre vont jusqu'à la caricature médiatique de certaines de leurs chansons.

grâce à des images simples, connues, immédiatement perceptibles. Les images, chez Francis Cabrel et Yves Duteil, installent une ambiance propre à faire ressentir ou surgir la situation connue de tous. Le cadre est adapté et créé pour la circonstance, afin de faire ressortir et ressentir l'ambiance et l'atmosphère qui en découlent, en jouant sur les images. Des scènes littéraires emblématiques se superposent aussi en palimpseste.

Le recours aux images, dans un premier temps, qu'elles relèvent d'une intertextualité culturelle ou qu'elles soient puisées dans la vie courante, qu'elles relèvent de leur point de vue ou du point de vue de l'auditeur, permet grâce à sa fonction d'analogie, de rejoindre le récepteur dans un partage commun. Cette création d'images, cet appel d'images, dans leur œuvre, pour signifier, est intéressante, parce que pour la sémiologie de l'art, le langage des œuvres, notamment le langage pictural, n'est pas considéré comme un système identique aux langues : ce langage n'est pas composé d'unités dépourvues de signification, comme les phonèmes linguistiques, ou de signes de pure convention. Ce langage existe principalement par des rapports d'analogie. Certes, certains codes propres au langage de l'art peuvent être déterminés (la forme, l'orientation, l'échelle par exemple), mais l'implication d'éléments proprement matériels (pigments, lumière par exemple) ne permettent pas de réduire entièrement l'art à des systèmes de langage.

Un appel aux images personnelles permet d'éviter aussi les trop longs discours : l'idéal à atteindre pour l'interprète est cette communion d'images avec l'auditeur. Cet appel aux images personnelles est une technique rhétorique du lieu commun.

Francis Cabrel et Yves Duteil ont recours aux symboliques usitées pour transcrire et partager avec simplicité des sentiments : symboliques communes des éléments, des couleurs. Les saisons sont en conformité avec leurs connotations, mais ces éléments naturels ne construisent pas le même décor selon les circonstances.

Des cadres caractéristiques identifient leurs œuvres, mais ces images récurrentes prennent différentes symboliques selon le contexte de chaque chanson. Leurs chansons associent les symboliques usitées, les mêlent pour les renouveler : d'autres images sont ainsi obtenues, les images sont parfois détournées. Ils trouvent le moyen de les présenter d'une manière personnelle et appropriée à la situation, en se gardant d'en faire ressortir la seule banalité.

Ils ont trouvé un ton universel, en développant leur symbolique propre : des expressions personnelles reviennent. Elles se font stylèmes, c'est-à-dire, traits caractéristiques qui identifient l'artiste, puisqu'elles alimentent même leur caricature, tout comme leurs

thématiques. Celle-ci est en effet davantage alimentée par la singularité de leur sensibilité, les images véhiculées par leurs chansons.

Les actions de la vie sont embellies : la beauté est toujours recherchée et mise en avant, même pour les situations les plus malheureuses et les plus douloureuses. La poéticité intervient dès qu'une réalité ordinaire est traduite par une image simple puisée dans la nature. Les figures de style embellissent une réalité ordinaire, banale. Cette démarche poétique est plus spécifique à Francis Cabrel, qui à partir de mots simples, d'une réalité quotidienne, en fait ressortir toute la beauté. Yves Duteil renouvelle davantage les lieux communs par son travail sur les mots, sa recherche du mot juste : la poésie se retrouve dans cet écart, de même que par le respect de la prosodie classique. Les jeux de rythme et de sonorités sont des éléments essentiels du langage poétique : paronomase, assonance, jeux de mots sont présents dans son répertoire.

La création de Francis Cabrel et Yves Duteil, au sein d'une génération qui marque le renouveau de la chanson française classique, se définit par le renouvellement du lieu commun qui passe par l'évolution et la création de manière dynamique d'un rapport nouveau entre les différents éléments. L'identification de la formule de référence et la reconnaissance de l'écart révèle aussi la contestation, ou simplement la beauté : champs sémantiques, polysémie, expression figée (expression idiomatique) dont chaque terme retrouve son sens propre en créant un contexte, métaphore filée tout en ayant recours à d'autres expressions populaires, renouvellement des symboliques, des clichés, images détournées, mêmes termes utilisés dans des contextes variés, association de mots n'appartenant pas au même champ lexical, sens concret pour faire comprendre le sens abstrait, le sens figuré, font partie de leurs créations. Ils utilisent donc sciemment des clichés, non pas dans un but humoristique, mais pour leur donner une dimension, une profondeur nouvelle. Un lieu commun, un cliché peut être détourné de son usage habituel. Un terme peut être employé là où il n'est pas attendu pour surprendre et faire sens discrètement. Les mots offrent de multiples possibilités pour répondre à la finitude, l'incomplétude. Un subtil changement de mots fait progresser la situation et nous informe. Les idées reçues, ancrées dans les esprits, sont remises en cause, par le changement d'un mot dans une expression toute faite : souvent l'antonyme permet de montrer que cette idée est fautive, tout au moins abusive. Le changement est subtil et peut presque passer inaperçu, par le choix de l'emploi. L'opinion communément admise est ainsi remise en cause.

Plus qu'un jeu interdiscursif, qui mettrait en jeu les codes et les normes de la parole collective, leurs chansons présentent des créations d'images, des locutions originales à partir de clichés, en raison d'une simple modification qui ravive ou subvertit une expression banale. Leurs chansons ravivent le procédé tropique à l'origine de la catachrèse qui n'a plus sa fonction de dénomination, les collocations sont renouvelées : l'œuvre de Francis Cabrel et d'Yves Duteil illustre le paradoxe du topos comme apport d'une originalité au service d'une sensibilité. Si les expressions idiomatiques et les collocations ne prétendent pas vraiment ou ne prétendent plus, au statut de figures, les clichés, au sens strict, conservent leurs prétentions figuratives : c'est une lecture précise qui en dénie l'efficacité et la valeur esthétique. Ces deux auteurs-compositeurs-interprètes adoptent volontairement un regard neuf et leur création consiste à leur redonner efficacité et valeur esthétique.

L'angle choisi et renouvelé d'une chanson à l'autre, des œuvres de jeunesse aux chansons maîtresses, permet d'éveiller les consciences, les émotions, les sensibilités.

Les différentes manières de rapporter les paroles sont représentées et souvent mêlées : le chanteur est porte-parole, la voix des personnages se fait entendre. L'énonciation indirecte permet de ne pas interrompre le récit, l'énonciation directe empêche le jugement, la condamnation, renforce l'aspect authentique ou encore a valeur d'illustration, le récit de paroles justifie le manque de paroles. Leurs chansons montrent plus qu'elles ne dénoncent.

Une distanciation critique est observée avec le langage hypocoristique, des intervenants extérieurs prétextes à dénoncer explicitement les abus des humains (dénonciation plus comminatoire qui présuppose justement une réaction).

Le pouvoir de réaction, d'émotion de la part de l'auditeur, est cependant plus grand dans les chansons qui laissent la parole au personnage, plongeant ainsi le récepteur dans la situation, l'immergeant, en raison du point de vue interne. Le passage d'une focalisation omnisciente à une focalisation interne permet au récepteur de partager plus intimement les pensées du personnage. Avec le point de vue externe, par cette pose, les sentiments éveillés, la déduction concernent l'auditeur. La fusion des focalisations donne plus d'impact à une vie singulière partagée ainsi selon différents points de vue. Le recours à des observateurs variés multiplie les images capables de renouveler la réflexion.

Le dialogisme, présent dans leurs œuvres, garde certes son effet qui consiste à rendre plus vivant un discours admettant des idées contradictoires, mais sous les différentes formes qu'il peut prendre chez eux (subjection, énoncé ironique, prosopopée aussi), il engendre

surtout réflexion et émotion. Dans leur répertoire, les liens entre émotion et réflexion sont étroits : ils conduisent de l'une à l'autre indifféremment.

Un changement de mot peut suffire à varier l'angle, que soit dans le temps (analepse, prolepse, ou bien actualisation), dans l'espace (infiniment grand, infiniment petit), dans les esprits. Une scène devient intime par un changement de mot : un plan d'ensemble opère un zoom. Une perspective de plongée (valeur péjorative) -contre-plongée (mise en valeur) remet les humains à leur place dans l'univers et les invite à poser cet autre regard sur eux-mêmes, ce qui est la visée du conte philosophique du XVIIIème siècle. L'infiniment grand et l'infiniment petit sont présentés dans cette perspective de relativisme. L'échelle des plans est aussi représentée. Le renouvellement de la position éveille la réflexion. La généralité, la pérennité sont visées. Cette variation apporte de la nouveauté dans le traitement de mêmes thématiques confrontées à l'air du temps. Une évolution est ainsi marquée qui renouvelle les angles, les présentations : d'autres instantanés dans l'air du temps rappellent les mêmes idées. Cette variété renouvelle nos positions, nos réceptions, nos créations d'images, notre partage et active nos lieux communs. Tout ce que Francis Cabrel et Yves Duteil refusent donne lieu à la recherche du mot le plus juste, l'image la plus adaptée, la création la plus appropriée.

Leurs valeurs qui s'inscrivent dans un système consensuel se retrouvent dans leur style classique et leur simplicité lexicale : équilibre entre les paroles et la mélodie, diction précise, souffle mesuré mis en avant, retour de scénarios connus, signature identitaire qui passe par l'exposé de faits successifs souvent au présent de narration, strophes qui se succèdent sur la même ligne mélodique, clarté toute classique de l'exposition qui est l'une des caractéristiques de leur œuvre, arrangement épuré qui permet une interprétation proche de la diction, son authentique recherché, vocabulaire emprunté à la vie quotidienne, économie verbale, textes épurés qui vont à l'essentiel, à l'émotion pure, impression de conversation renforcée par l'absence fréquente de refrain. L'harmonie significative entre les différentes composantes afin de viser l'épure dans leurs œuvres, la sobriété tant au niveau du texte que de la musique et de l'interprétation entraînent une adéquation entre la scène et le studio qui les inscrit dans la tradition d'une nudité classique. Leurs chansons peuvent être aussi interprétées différemment selon le contexte, d'autant que la voix est mise en avant. L'esthétique classique, inspirée par *Le Banquet* de Platon, qui trouve une de ses expressions les plus accomplies dans *L'art poétique* de Boileau, ne conçoit qu'une seule valeur esthétique : le beau, et son négatif, le laid.

Le beau est conçu en termes d'harmonie, de symétrie, d'ordre et de mesure et produit le sentiment de la sérénité dans l'âme.

Le public saisit ainsi parfaitement les nuances de leurs textes. Les réceptions sont précises mais non définitives : la chanson a une résonance. Francis Cabrel et Yves Duteil privilégient l'écoute : les décors sont minimalistes, la mise en scène est peu sophistiquée. Accompagnés de leur guitare, ils mettent en avant l'interprétation, la diction pour la transmission. Leur interprétation moins rigoureuse sur les accents et le rythme fixé, l'élan apporté, crée la chanson. Ces créations ne surprennent pas l'auditoire : elles sont même attendues, et font partie du partage de leur univers, de leurs goûts, et du privilège de découvrir un autre pan de leur œuvre, en clip ou sur scène. Chaque pièce de leur édifice est création. Sont mises en avant la qualité de l'échange avec le public, la proximité. Au-delà d'une complicité nostalgique, le public se renouvelle, signe d'un classicisme d'origine. Les auditeurs cheminent à leurs côtés : l'échange se fait par la réflexion et l'émotion que suscite la réception de leurs chansons. Leur tour de chant observe un équilibre entre les chansons préoccupées et plus insouciantes, entre poésie et dénonciation, entre gravité et légèreté et mélodies entraînant. La réflexion, l'émotion, les images entraînées, partagées deviennent garantes de la vie des chansons, au-delà du concert. Le réalisme des chroniques, plus neutres, moins lyriques, qui part d'une description pour arriver à une réflexion, souligne une implication implicite et une réception active. La présentation dialectique de certaines chansons laisse la synthèse à l'auditeur appelé à prendre position puisqu'il est introduit au cœur de la situation. Leur observation se double d'une suggestion : les chansons elliptiques entraînent la réflexion et sont transposables, parce que le contexte n'est que suggéré, présumé. Ce qui est à dire explicitement reste imagé, donc allusif, sous-entendu. Non explicitement évoquée, la référence peut ainsi s'adapter à différents contextes. Non nominative, la chanson n'est pas restrictive. Le sens n'est pas imposé par la chanson. Le constat est objectif, la description est subjective.

Les réceptions ne sont pas définitives. Leur simplicité lexicale n'empêche pas le recours systématique aux figures de style. Un mot, une comparaison simples, par association, entraînent de multiples interprétations. Certaines images empêchent d'opter pour un seul sens : des indices peuvent habilitier les différentes interprétations. L'image peut prendre plusieurs sens, en raison du contexte dans lequel elle apparaît. Il n'est pas toujours aisé de trancher car aucun jugement n'apparaît. Les hésitations quant aux référents auxquels renvoient les pronoms, les voix qui se mêlent, ne permettent plus d'identifier l'identité à l'origine de l'énoncé : le sens est différent selon la personne à qui sont attribuées les paroles,

les actions. Les indices de la situation peuvent être éclairants ou maintenir l'hésitation. Plusieurs écoutes peuvent se révéler nécessaires pour l'éclairage. Parfois, des suggestions précèdent les révélations. L'attention portée à un détail fait sens.

Leurs chansons ne sont pas didactiques : un avis n'est pas imposé. Elles sont problématiques : un ensemble de questions se pose, dès le titre sous forme d'interrogations, ou avec la présence d'interrogations rhétoriques, de condamnations implicites, ou d'un observateur extérieur, qui lui-même se pose des questions. De courtes pauses s'installent, la musique seule continue et instaure une méditation prolongée. La chanson est tissée de silence. Ainsi, sont visées la réflexion et la participation de l'auditeur.

Observateur sensible, Francis Cabrel, à partir de mots simples, transfigure la réalité. Il décrit, n'impose pas, fige les situations au travers de sa vision de la vie, de ses images travaillées, ses sous-entendus : l'émotion qui en découle fait réfléchir. Impliqué, Yves Duteil recherche les mots justes, les mots les plus nobles pour expliciter des situations criantes de vérité, tout en douceur. Il fait entendre l'essentiel : la réflexion qui en découle se teinte d'émotions. Ils manient tous deux le sous-entendu (où l'actualisation est tributaire des circonstances d'énonciation, ce qui signifie que l'interprétation n'est pas véritablement inscrite dans l'énoncé) et le présupposé (où, à l'inverse, l'actualisation n'est pas tributaire, ce qui signifie que les informations sont automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé : c'est un niveau « subliminal » de l'argumentation). Concernant leur rhétorique, parmi les deux actions au sein de l'argumentation, leur répertoire met moins en place l'action de convaincre (qui consiste à justifier une thèse qu'on a choisie, pour la faire adopter par autrui, à l'aide d'arguments d'ordre rationnels et logiques) que l'action de persuader (qui consiste à s'adresser davantage aux désirs inconscients et irrationnels de l'individu, qu'à sa raison : c'est donc amener quelqu'un à croire quelque chose, en touchant tant sa sensibilité et son imagination, que sa raison).

C'est ainsi que, chez eux, « la conscience de l'autre à atteindre est présente de manière implicite dans l'acte même de la création »⁴¹⁸ : « la chanson, écrite pour l'interprétation, est un art de communication »⁴¹⁹.

S'il est « des artistes qui hantent davantage la mémoire collective par leur image que par leurs œuvres »⁴²⁰, soucieux de leur image, Francis Cabrel et Yves Duteil mettent en avant

⁴¹⁸ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op.cit.*, p.260.

⁴¹⁹ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel. Chant contre silence, op.cit.*, « Questions de méthode », « I. Une cantologie », « B. La chanson médiante », p.41.

leur œuvre, mais dans un souci de partage avant tout. Ils partagent leur sensibilité. Leurs chansons s'achèvent sur la réflexion, plus que sur des conclusions. La création du sens naît d'un partage entre le chanteur et l'auditeur. La chanson, jamais ne s'arrête dans la tête de l'auditeur, puisqu'il continue de réfléchir : là se trouve la réponse au temps borné. Leur œuvre accède ainsi à une autre forme d'immortalisation, parce que nous partageons le même vécu. Leur guitare est un instrument atemporel pour des chansons dans l'air du temps : l'embellie des lieux communs permet un partage atemporel. La guitare est leur compagne poétique, pour, au-delà de toutes résistances politique, sociale, atteindre l'homme dans son universalité : l'air des chansons s'y échappe pour résister au silence, au temps, et donner vie à une résistance, une réflexion d'ordre métaphysique.

Ces deux artistes sont proches parce que la chanson est la forme la plus adaptée pour exprimer leurs sentiments. La Chanson, au centre de leurs préoccupations en tant que métier, activité, trouve sa place dans leur réflexion sur la vie : s'abstraire du temps objectif, dépasser l'essence de l'homme.

Le paradoxe du topos comme originalité dans leur répertoire s'inscrit dans la cohérence de leur démarche : ils ont créé leur propre style mais ils cherchent continuellement à se renouveler, ils observent une attitude authentique envers leur public, ils se font défenseurs de valeurs traditionnelles parmi lesquelles la fidélité qui ne représente qu'un renouvellement incessant, ils recherchent un son pur.

L'embellie des lieux communs chez Francis Cabrel et Yves Duteil convoque donc l'esthétique, cette discipline philosophique (devenue, depuis le XIX^{ème} siècle, philosophie de l'art) qui a pour objet les perceptions, les sens, le beau dans la nature ou l'art, ou exclusivement ce qui se rapporte au concept de l'art. L'esthétique se rapporte aux émotions provoquées par une œuvre d'art, aux jugements de l'œuvre (ce qui est spécifique, singulier à une expression), à ce qui se définit comme beau par opposition à l'utile et au fonctionnel. L'embellie des lieux communs caractérise l'univers singulier de Francis Cabrel et Yves Duteil : celle-ci est au service de leur partage des idées et elle contribue au renouvellement des lieux communs.

Les enjeux esthétiques de cette chanson « néo-classique » dans la création contemporaine sont de porter un regard neuf, pur, authentique, cherchant la beauté dans le quotidien, la banalité aux yeux de la doxa.

⁴²⁰ Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*, op.cit., p.139.

Ce paradoxe du topos comme originalité, avec tous ses enjeux, représente peut-être aussi la possibilité de faire exister dans leurs chansons, ce à quoi le monde a refusé l'existence, eux qui sont conscients de la portée surtout générale des chansons⁴²¹.

⁴²¹ Dans *Var matin*, en 1980, Francis Cabrel parle lui-même de son approche, qui n'a pas changé depuis : « les gens et en particulier les jeunes, trouvent dans mes musiques et paroles, une sorte de bonheur et de sérénité qu'ils n'ont pas dans la vie. Alors, ils cherchent une sorte de refuge que je leur propose bien volontiers. Cela dit, ce sont eux qui viennent à moi. Je n'ai jamais eu l'intention de les brusquer pour qu'ils achètent mes disques. Au contraire, je ne conçois ce métier qu'en toute liberté. Jamais personne ne me forcera à agir en dépit de ma volonté. J'écris ce que je veux écrire, je chante ce que j'ai envie de chanter. Un point c'est tout. En fait, il n'y a pas de phénomène Cabrel. Il n'y a que des individus qui veulent rêver et s'échapper d'un univers déraisonnable ».

ANNEXES

**Présentation des ouvrages parus sur le
parcours de Francis Cabrel (et Yves
Duteil)⁴²²**

⁴²² Le seul ouvrage paru est mentionné.

Les ouvrages parus sur Francis Cabrel sont chronologiquement *Francis Cabrel*, de Marc Robine, aux Editions Seghers, en 1987, *Francis Cabrel*, de Hugues Royer, aux Editions du Rocher, en 1994, *Hors Saison, Francis Cabrel*, (livre composé de photos) de Claude Gassian, aux éditions Chandelle, en 1997, *Francis Cabrel, Du poète engagé au chanteur troubadour*, de Pascale Spizzo-Clary, aux Editions Favre, en 1998, *Francis Cabrel : Retour sur images*, de Maurice Tédjedor, en 1999, *Francis Cabrel*, de Carine Bernardi, chez Libro, en 2004, *Francis Cabrel, une star à sa façon*, d'Alain Wodrascka, aux Editions Didier Carpentier, en 2005⁴²³.

Un ouvrage est répertorié sur Yves Duteil, il est épuisé : il s'agit de *Yves Duteil* par Elisabeth Chandet (Paris, Éditions Seghers, 1981). À travers ce livre, Elisabeth Chandet propose un portrait des premières années de la carrière d'Yves Duteil.

⁴²³ Les références apparaissent dans la bibliographie.

Marc Robine (chanteur, musicien, historien de la chanson française, journaliste, auteur de plusieurs biographies de chanteurs et de l'*Anthologie de la chanson française enregistrée*), dans cet ouvrage réalisé sous la direction de Fred Hidalgo (journaliste depuis 1971, créateur du mensuel *Paroles et Musique* (1980-1990) et de *Chorus* en 1992, éditeur depuis 1984, actuellement directeur du « Département chanson » chez Fayard), dans cette collection où d'autres titres ont été consacrés à d'autres chanteurs, comme notamment Renaud, Serge Gainsbourg, Daniel Balavoine, Michel Sardou, Jacques Higelin, Alain Souchon, propose le parcours de Francis Cabrel jusqu'à la date de publication, c'est-à-dire 1987 : les titres des chapitres renvoient à des moments clés transcrits par des lieux (Astaffort, Agen, Toulouse, Le Plessis-Robinson, La Défense, Porte d'Auteuil, Québec, Lifou, Marseille, Montségur, Paris).

La discographie apparaît à la fin de l'ouvrage, précédée d'une sélection de textes transcrits des pages 108 à 185 : un texte inédit apparaît, il s'agit d' *Une nuit de juillet*.

L'introduction est de Dominique Rocheteau.

La quatrième de couverture du second ouvrage présente Hugues Royer : « Né en 1965, journaliste, ancien professeur de lettres et de philosophie », il « a notamment publié *Michel Sardou*, en collaboration avec Thierry Séchan ».

Ce dernier, frère de Renaud, a rédigé la préface du présent ouvrage.

Les objectifs de l'ouvrage sont définis : « Comment expliquer une telle popularité ? Comment cet homme de l'intérieur, issu d'un milieu modeste, est-il un jour entré dans la lumière ? Comment ce poète tranquille, farouchement enraciné dans le Sud-Ouest, parvient-il à attirer dans ses concerts les foules des grandes cités ? Ce livre ne retrace pas seulement l'itinéraire exceptionnel d'un artiste sincère. Au travers des notes et des mots, se dessine en filigrane, derrière la chronique d'une société en mal de tendresse, le portrait d'un homme fragile, hors du temps ».

Les titres des chapitres sont ceux de chansons de Francis Cabrel, suivis de propos qu'il a prononcés, ou si le titre est créé par l'auteur, quelques vers de chansons choisies lui font suite.

La discographie jusqu'à la date de publication (1994) apparaît à la fin de l'ouvrage.

Les enjeux de l'ouvrage de Maurice Tédédor, un proche, sont également clairs. Ils sont aussi précisés sur la quatrième de couverture qui titre « Francis Cabrel raconté par Maurice Tédédor » : « Qui mieux que Maurice Tédédor pouvait éclairer d'un jour nouveau la vie de Francis Cabrel ? Producteur de ses tournées sur la France et l'étranger de 1979 à 1986, Maurice Tédédor a partagé avec Francis ses moments les plus émotionnels de sa jeune vie, alors, d'artiste, mais aussi d'homme. Francis aux mille facettes. Celle du « soixante-huitard »-maoïste- révolutionnaire- contestataire. Celle du fils tendre et affectif. Celle du grand frère protecteur. Celle d'un époux amoureux. Celle du papa-gâteau. Celle, bien entendu, que vous connaissez le mieux, d'un artiste talentueux. De ses origines italiennes par sa mère et par son père, de son attachement à la terre qui a accueilli sa famille, de son apprentissage d'une vie simple et humble au passage de son statut de star, comment Francis a-t-il vécu ses différentes étapes qui ont fait de lui un être si aimé et tant adulé ? »

« Illustré de nombreuses photos », comme les deux ouvrages précédents, « *Retour sur images*, vous dévoile un Francis tel que, peut-être, vous ne l'avez pas imaginé ! ». Les photos sont effectivement nombreuses dans cet ouvrage de quatre-vingt-quinze pages : l'auteur tient d'ailleurs à remercier « plus particulièrement Denise Cabrel, la maman de Francis, qui a eu la gentillesse de mettre à [s]a disposition des photos tout à fait personnelles ». Certaines d'entre elles se retrouvent dans le dernier ouvrage en date, cité.

Les titres des chapitres rappellent le parcours de l'artiste mais aussi de l'homme comme l'annonce la quatrième de couverture, tel « il sporte bien ».

Maurice Tédédor consigne une partie de la vie de Francis Cabrel et de la sienne à ses côtés. Il termine par les remerciements en précisant : « Et puis surtout je remercie Francis de m'avoir choisi comme compagnon de voyage dans la première étape de sa vie qui l'a conduit vers les succès qu'on lui connaît ».

Une revue de presse fait suite à ce parcours en images. Cette sélection de « critiques acides, souvent acerbes de la presse parisienne à celles plutôt élogieuses de la presse provinciale » a pour but de comprendre les raisons de Francis Cabrel à « « snober » Paris et ses artifices pour retrouver le plus souvent possible sa Gascogne natale et ses vraies valeurs autour de sa famille, de ses amis et de la nature ». Pour l'auteur, cette revue « permettra » aussi « à tous ceux qui n'ont pas connu le Cabrel de ses débuts, à mieux le situer au travers d'une carrière qui a véritablement débuté voilà justement vingt ans », au moment de la publication de cet ouvrage.

Tout en s'inscrivant dans la lignée des livres précédents qui rédigent le portrait de l'artiste, la collection Musique de Libro se définit en quatrième de couverture : « La musique en Libro, c'est près de quarante titres qui racontent la formidable saga des plus grands noms de la chanson, de la pop, du jazz, du reggae, du funk, de la techno... Des biographies inédites, rédigées par des journalistes spécialisés, pour (re)découvrir les stars d'hier et d'aujourd'hui ». Dans le cas du présent ouvrage, est précisé : « Carine Bernardi, journaliste musicale, parcourt la carrière de cet artiste hors pair. Une biographie inédite, enrichie d'annexes et de témoignages de personnalités amies, comme Alain Souchon. Un portrait en forme de kaléidoscope, coloré et vivant, qui donne de l'artiste une vision intime, parfois inattendue ».

Là aussi, trois des cinq chapitres ont pour titres ceux de chansons de l'artiste : « Il faudra leur dire », « C'est écrit », « Question d'équilibre ».

De nouveau, la discographie apparaît jusqu'à l'album *Hors Saison*, de même que des contacts, les sources, la bibliographie : les cinq ouvrages présentés ci-dessus qui ont précédé la sortie de celui-ci sont mentionnés, de même que des références à des interviews de Francis Cabrel pour des magazines, journaux, et radios.

Le dernier livre paru annonce en quatrième de couverture toujours : « Dans ce livre, riche de nombreux documents et témoignages –transmis en partie par le producteur à l’origine de l’éclosion de l’artiste-, Alain Wodrascka retrace les différentes étapes de la carrière de Francis Cabrel. Une discographie complète accompagne cet ouvrage, illustré de plus de quatre cents photographies et documents ».

L’auteur du livre établit lui-même sa biographie à la fin du livre et précise pour les années 1997 / 2005 : « Passionné par la chanson, aussi bien en tant qu’acteur que spectateur, je décide de mettre mon activité de chanteur entre parenthèses pour écrire une série d’ouvrages consacrés aux artistes que j’aime ». Suit la liste des titres et artistes (y figurent Claude Nougaro, Marie Laforêt, Barbara, Léo Ferré, Renaud, Alain Souchon / Laurent Voulzy), plusieurs livres pouvant être consacrés au même artiste.

Cette fois, les titres affichent clairement les périodes à l’aide des dates pour titres de chapitres, suivies automatiquement d’un titre de l’œuvre (chanson ou album) de Francis Cabrel.

L'ouvrage de Pascale Spizzo-Clary, dont une nouvelle édition est parue en 2007 (des extraits de chansons provenant des albums *Samedi Soir sur la Terre*, *Hors Saison* ou *Les beaux dégâts* sont ajoutés), « révèle le sens profond des paroles de Francis Cabrel ». La quatrième de couverture précise : « Vous qui aimez Francis Cabrel, ne vous êtes-vous jamais demandé pourquoi ses chansons vous touchaient tant et comment cet homme, discret et humble, a réussi à vendre autant d'albums dans toute la francophonie ? Une des explications de ce succès réside dans la magie de ses textes. [...] Le but de cet ouvrage est précisément de redécouvrir la beauté des chansons de Cabrel [...]. Dans ce livre, le chanteur se révèle comme un homme réservé, qui dévoile malgré tout beaucoup de sa personnalité et de ses sentiments à travers ses textes [...]. On retrouve tous un peu de soi dans ses chansons. [...] Cabrel lui-même a aimé cette biographie fine et sensible, déclarant même y avoir appris des choses qu'il ne soupçonnait pas, à propos de ses influences et des thèmes qui lui tiennent à cœur ».

L'auteur, qui a suivi des études de lettres-modernes, enseigne le français, et est passionnée de littérature et de poésie, s'intéresse de plus près aux chansons, aux textes essentiellement, mais son analyse méliorative vise à révéler la personnalité de l'artiste.

Exemple du *Guide de la chanson française et francophone*⁴²⁴

La quatrième de couverture, annonce avec ses quatre cent quatre-vingts pages, deux cents illustrations, son double index- noms et chansons, par exemple pour le, qu'est retracée « toute l'histoire de la chanson de 1900 à 1999 en deux parties : le hit-parade du siècle » (« présentation de cinq cents chansons qui ont marqué la période, avec un rappel des auteurs, compositeurs et interprètes, des anecdotes et des extraits significatifs des œuvres ») et « le dictionnaire » qui « passe en revue (six cent cinquante entrées) tous les grands artistes, auteurs, compositeurs et hommes de métier qui ont fait de la chanson française (et francophone) un mode d'expression si vivant et constamment renouvelé ». Il est précisé que, « rédigé par les meilleurs spécialistes du genre, ce dictionnaire fourmille d'anecdotes, d'analyses et de références ». Ouvrage publié avec le soutien de la SACEM, l'avant-propos rappelle : « A chacun des stades de la création, de la production des supports sonores et visuels et de la diffusion par le spectacle vivant, la radio ou la télévision, interviennent, en effet, de multiples acteurs, que cet ouvrage a pour mission d'identifier. Créateurs, éditeurs, interprètes, mais aussi producteurs de spectacles ou de supports phonographiques, techniciens du son, directeurs artistiques, parmi les plus reconnus, figurent dans les 650 notices que comprend l'ouvrage. [...] Ce guide précieux permettra au public d'appréhender le vaste monde de la chanson dans toutes ses composantes, parfois ignorées, et de mieux en comprendre l'importance et la valeur culturelles et humaines ».

⁴²⁴ Voir note 15.

**Extraits des réflexions induisant et
justifiant ma démarche**

« L'art du chansonnier réside [...] dans sa capacité d'articuler toutes les composantes de son œuvre en vue d'une harmonie idéale de la réception », « les exigences du genre n'obéissent pas aux mêmes impératifs de complexité que chacun des arts qui le constituent », « sa complexité porte sur l'articulation de ces multiples dimensions » : « quelle que soit la stratégie du créateur, les problèmes de la dynamique interne et de la cohérence imaginaire, seules aptes [...] à définir un univers poétique, d[oi]vent toujours être posées »⁴²⁵, car « seule une tension interne peut assurer à la chanson la capacité d'entraînement qui lui permettra de se distinguer du flot de ses rivales dans la mémoire et les émotions de ses auditeurs ». Même si « [l]a diffusion populaire dépend [...] d'abord d'une technique, avant même toute évaluation esthétique des œuvres diffusées », « [l]es critères d'appréciation ne peuvent » toutefois « s'établir que sur cette base d'une mise en valeur réciproque » : « une chanson s'entend comme telle non par les moyens d'expression qu'elle met en jeu, mais par l'objectif esthétique sous-entendu par la mise en place de ces moyens et l'importance donnée à tel et tel par rapport aux autres », « c'est l'analyse de cette mise en valeur qui peut permettre d'évaluer les critères esthétiques de notre plaisir d'auditeurs de chansons » (p.44).

Dans *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*, Stéphane Hirschi précise à nouveau : l'« œuvre chantée s'avère la réalisation d'un projet conjuguant par essence [...] deux composantes [texte et musique], conjointes [...] à d'autres, en vue de la réalisation d'une œuvre. Cette œuvre peut ensuite avoir des visées commerciales ou esthétiques (ou, bien sûr, les deux), l'essentiel étant que le bouleversement technique ait permis la possibilité, pour la chanson reçue, perçue comme un tout organique, d'exister en tant qu'œuvre d'art. Dès lors, le champ est ouvert au concept de créateur dans le domaine de la chanson, créateur de ces chansons maîtresses qui lui garantissent le statut d'artiste en tant que « maître chanteur », ou, si l'on veut, chansonnier, et non en tant que poète ou musicien »(p.132).

⁴²⁵ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence, op.cit.*, « Questions de méthode », « III. Précisions et précautions », « A. D'une spécificité brélieuse », p.63.

Dans *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*, Stéphane Hirschi souligne qu'« une telle mutation technique conditionne alors la spécificité de ce genre nouveau, nouveau non dans son émission, mais dans ses supports et donc dans sa forme même d'œuvres » (p.32) : support qui se prête à « la tâche de la cantologie » qui est d'« analyser la chanson ainsi entendue comme éternisation possible d'une fugacité, autrement dit l'art de fixer l'air de notre présent » (p.25).

Dans la partie « Histoire cantologique d'un genre », Stéphane Hirschi précise en introduction qu'il n'est pas question de concurrencer d'excellentes histoires de la chanson, la visée du chapitre étant de « pointer les étapes marquantes, dans l'ordre de la fixation des chansons, qui ont progressivement conduit le genre à son état actuel : un art de fixer l'air du temps, dont les créateurs sont perçus comme porteurs d'univers esthétiques originaux, selon le canon toujours en filigrane, mais d'émergence finalement assez récente, de l'auteur-compositeur-interprète » (p.99). Il étudie dans ce chapitre cette « révolution technique qui transforme radicalement la diffusion et donc l'impact des chansons ainsi créées », qui « amène peu à peu un genre à valoriser sa production et à envisager des créations susceptibles de mériter, d'un point de vue esthétique, leur conservation. La signature, d'abord trace, peut alors se lester d'une potentielle valeur artistique » (pp.109-110). A partir du XXème siècle, à la suite de Paul Zumthor (*Op.cit.*, p.238, p.245), il s'agit d'envisager « une « chanson médiante » », qui, « par rapport à la chanson interprétée mais non enregistrée, donc immédiate et éphémère, sinon dans la « prise de mémoire », [...] permet la reproductibilité de la performance (ou du moins la « fausse réitérabilité » [qui lui est] chère) », et « ouvre aussi la porte à l'étude stylistique d'œuvres d'art, perdurant à une pratique esthétique » (p.132). L'enregistrement est d'autant plus un support précieux, en raison de ses conséquences dans l'histoire cantologique du genre.

Stéphane Hirschi insiste « sur la révolution épistémologique qu'induit le progrès technologique de l'enregistrement sonore » : « le genre chanson acquiert dès lors un potentiel esthétique dont une analyse peut rendre compte dans sa globalité », « c'est là le champ ouvert à la cantologie » (p.133). En effet, « la réitérabilité de l'œuvre, monument selon Zumthor, sous sa forme de déroulement temporel sensible, autorise [...] l'appréhension de la chanson pour elle-même, et dans toute la diversité de ses composantes (l'image, la mise en scène, et même la présence d'un interprète, pouvant maintenant, nouveau progrès depuis Edison, être restitués au moyen d'un enregistrement filmé ; mais la dimension essentielle, ce déroulement temporel identiquement rythmé pour tous les récepteurs, est acquise dès l'enregistrement sonore) » (p.133). Stéphane Hirschi souligne que « dès que la médiation de l'enregistrement

supplée aux fantaisies de la mémoire, un champ nouveau s'ouvre à la chanson française et à son éventuelle appréhension critique, champ dans lequel la symbiose organique qui transcende les différents constituants est devenue un objet sensible, quand elle n'était jusque-là que projection abstraite, et impalpable aussitôt que proférée » (pp.133-134). Avec l'enregistrement, « il ne s'agit que d'une image d'une éventuelle interprétation scénique, mais la matérialité sonore proposée à l'auditeur constitue bien une œuvre chanson, c'est-à-dire un air fixé par des paroles et interprété, donc à propriétés sonores et temporelles uniques. Bref, il s'agit bien alors d'une œuvre originale et singulière. Cette restitution du son établit donc la chanson comme œuvre, œuvre signée, concrétisation de l'art d'un créateur (ou, dans la réalité, d'une équipe, ne serait-ce que pour la prise de son et le mixage, même lorsque se sera imposée dans la représentation collective la figure valorisée de l'auteur-compositeur-interprète) » (p.134). Ainsi, « l'enregistrement permet [...] la pérennisation intégrale de cet univers du créateur de chansons » (p.165).

« La voix chanssonnière [,] proche de la voix parlée, donc attentive à la diction, [...] ne rentre pas obligatoirement dans les critères de la voix classique (puissance, tessiture) [,] [s]on originalité t[enant] avant tout à la place qu'elle accorde au timbre de ses interprètes ». Ainsi, « le timbre » est « l'élément primordial de la voix chanssonnière » : « le sentiment qu'un chanteur veut faire passer et le lieu où il chante, son ambiance impose une adaptation du timbre ». Puisque « la voix est le résultat des influences du milieu, ou du choix que chaque individu fait pour gérer cette machine naturelle », « chaque voix combine la couleur du timbre aux besoins de l'action, aux exigences de l'environnement, à l'expression des sentiments »⁴²⁶.

Si l'« on admet que les voix dites « naturelles » se caractérisent par leur manque de puissance et par leur étendue réduite », –« persistances de leur proximité avec la voix parlée »–, toutefois, « la voix naturelle n'est « petite » que si on la traite du point de vue de la tessiture », parce que « [l]ibérée de ce carcan, elle possède une très grande variété de gestes et d'intonation »⁴²⁷.

⁴²⁶ Patrick Valérian, « Une voix pour la chanson ? », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*, p.317, « La voix « chanssonnière » », « Le timbre ».

⁴²⁷ *Idem*, « La voix « chanssonnière » », « Le chanter et le parler », « Le timbre » », pp.313-318.

Lexique

L'interrogation des concepts à l'œuvre dans le répertoire de Francis Cabrel et Yves Duteil prend appui sur les études qui ont été consacrées à ces concepts (les références sont alors mentionnées et se retrouvent dans la bibliographie).

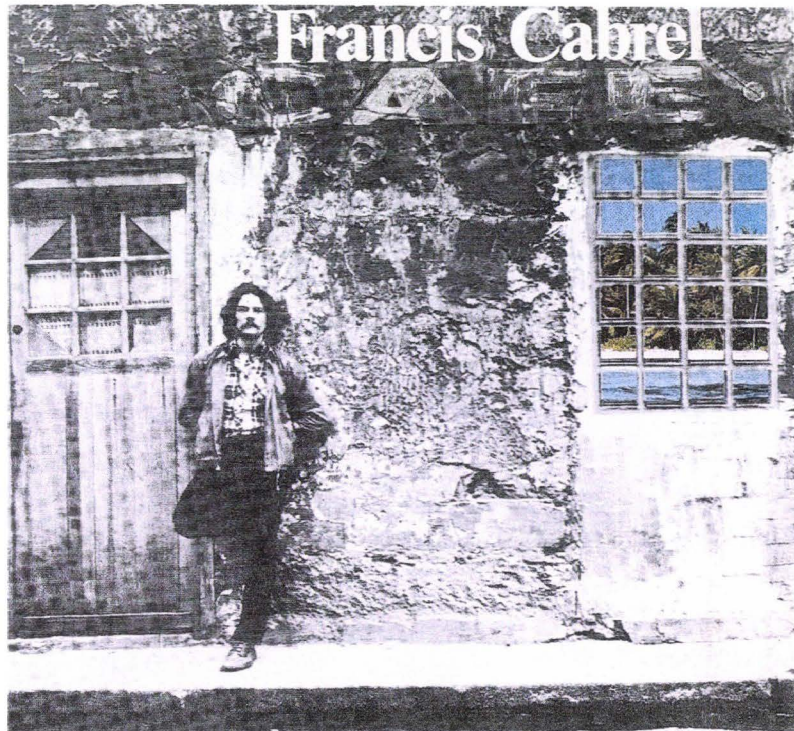
La formulation de ces interrogations prend appui sur les définitions, proposées dans *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, ouvrage de réflexion de Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, qui bénéficient des plus récents acquis de la linguistique, de la stylistique et de la critique moderne.

Les concepts suivants sont ainsi concernés : cliché (pp.28-29), dialogisme (p.30), horizon d'attente (note 63 pp.28-29), hyperonyme et hyponyme (note 69 p.37), intertextualité (p.30), lieu commun (pp.26-27, note 62 p.27), polyphonie (p.30, p.150) et aussi figures de style (notamment euphémisme, hyperbole, pp.166-167, comparaison, p.164, métaphore, p.269).

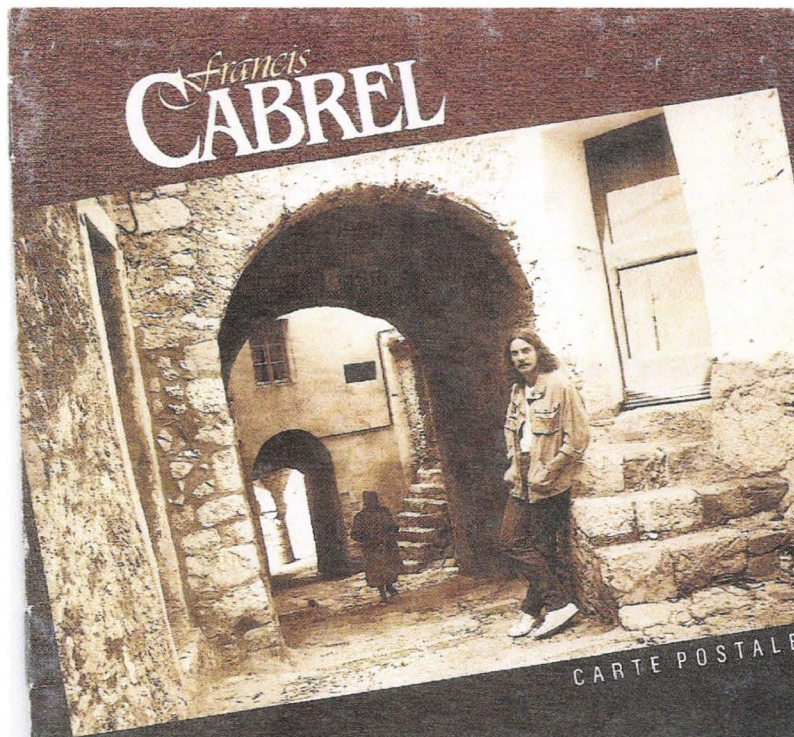
La réflexion sur les notions en œuvre dans les répertoires de Francis Cabrel et Yves Duteil s'appuient sur les définitions proposées sur wikipédia, les sources citées en bibliographie et les études qui les abordent.

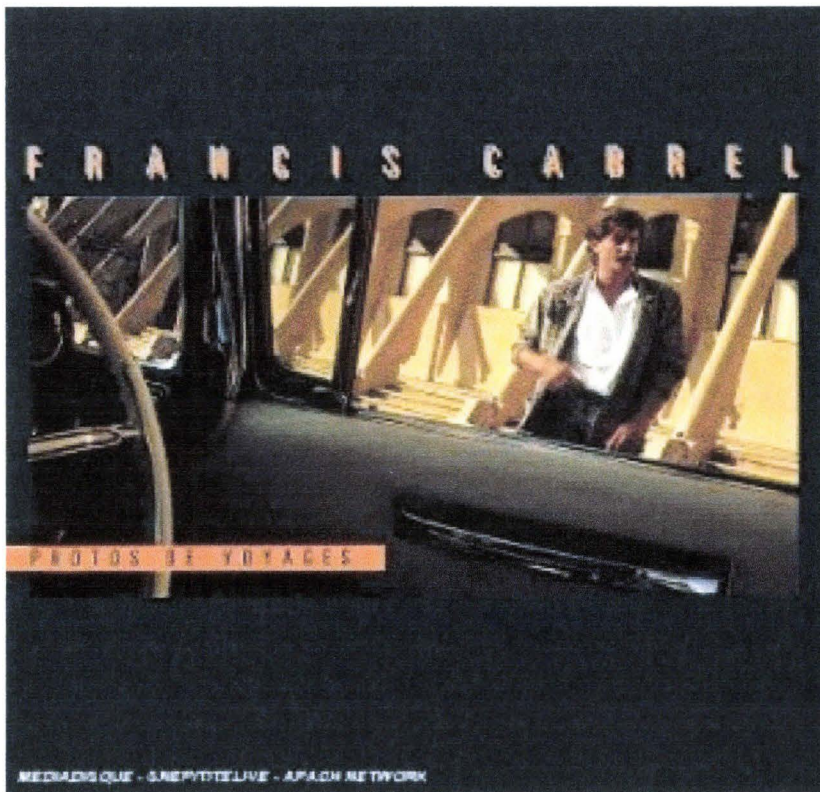
Les notions suivantes sont concernées : intimité (p.155), éternité (p.159), mélancolie (p.239), humanisme (p.70-71), historique de l'esthétique.

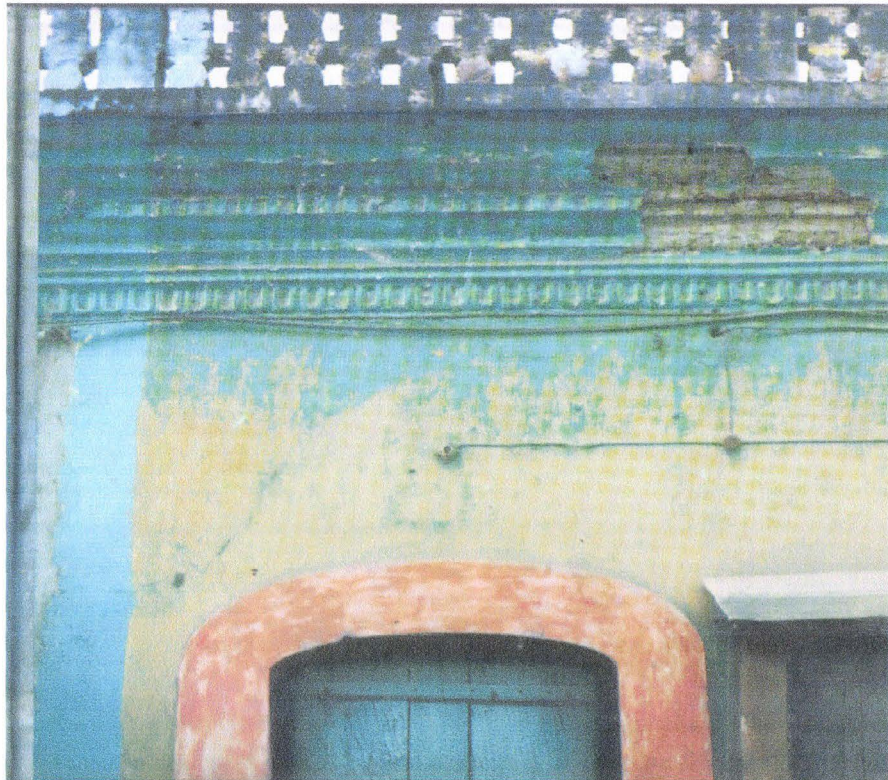
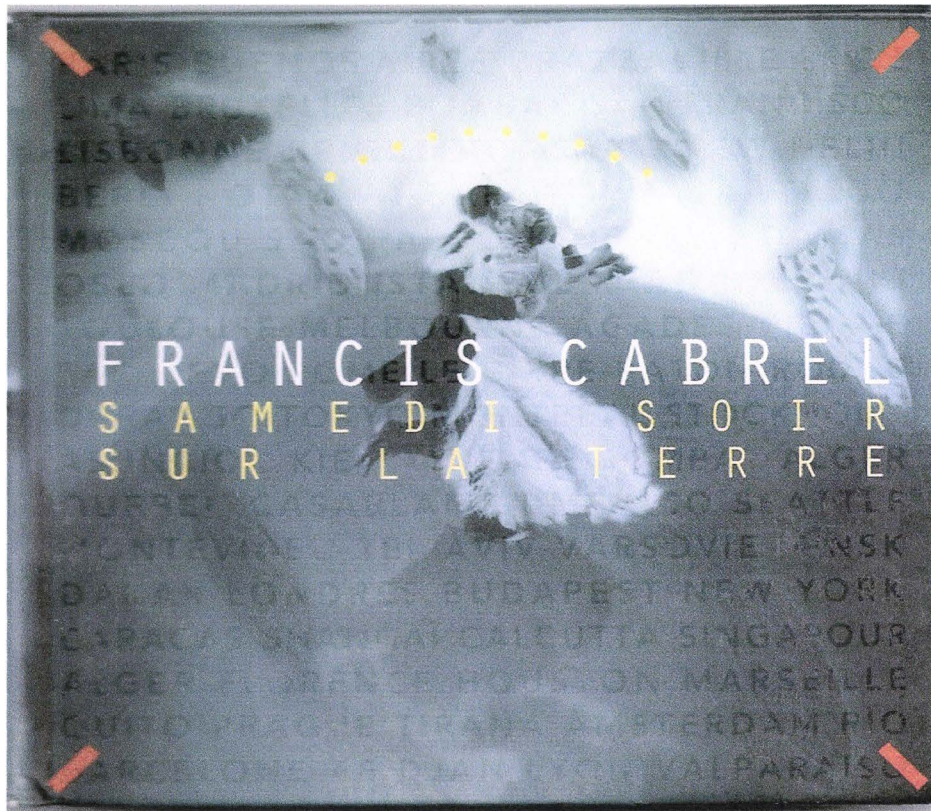
**Pochettes des albums de Francis Cabrel et
d'Yves Duteil**



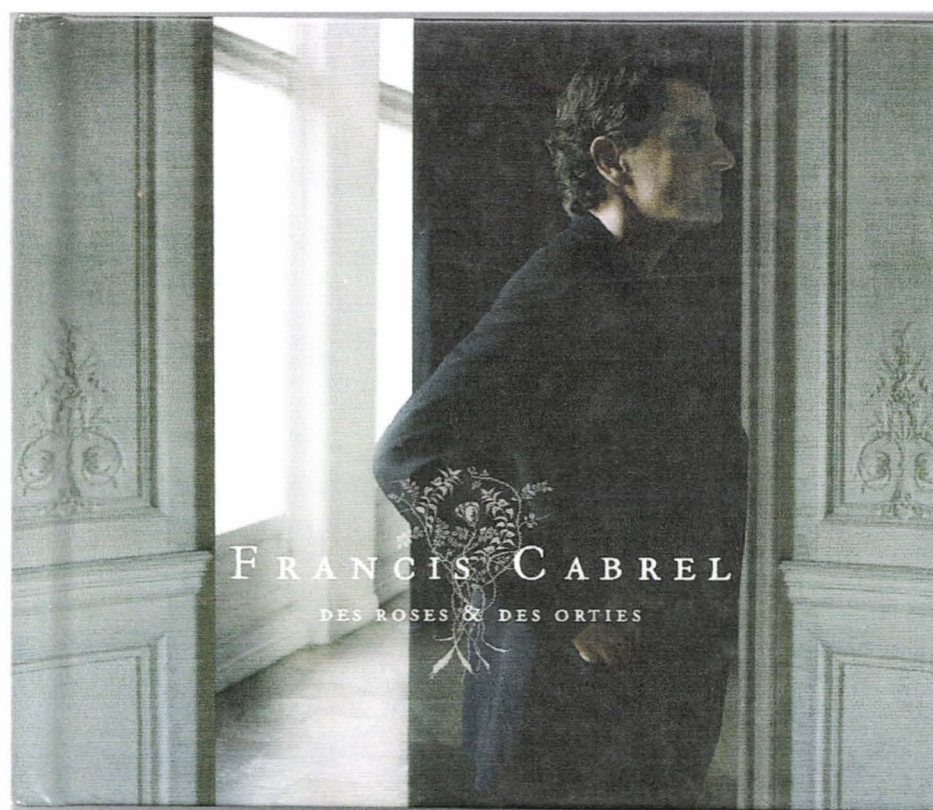
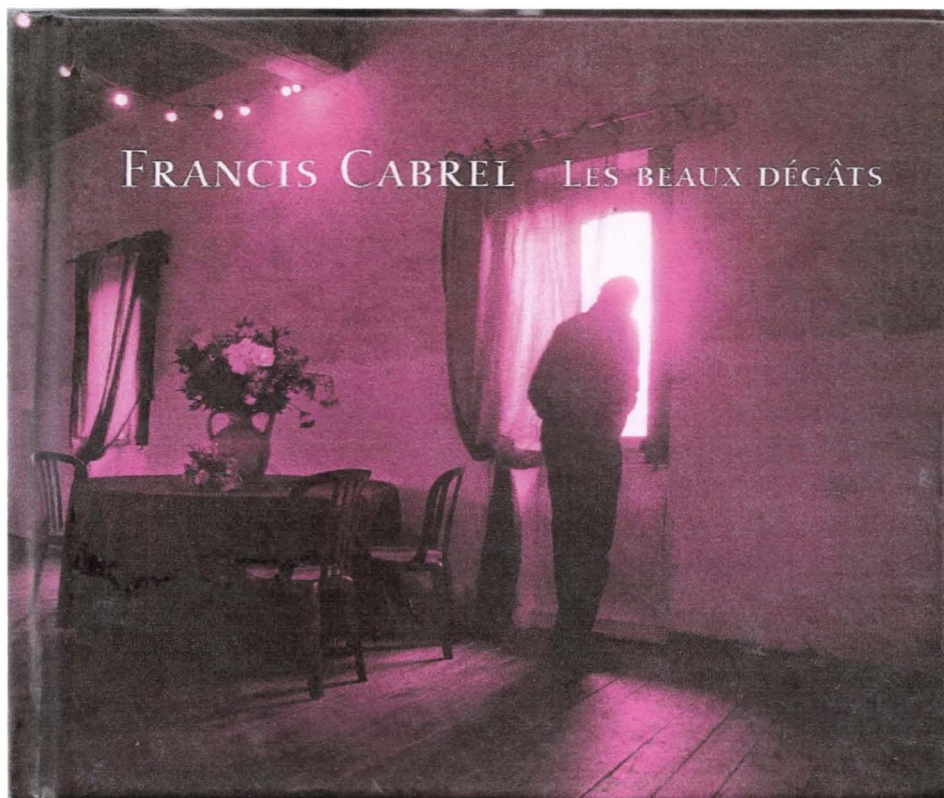
Les Murs de poussière







Hors Saison



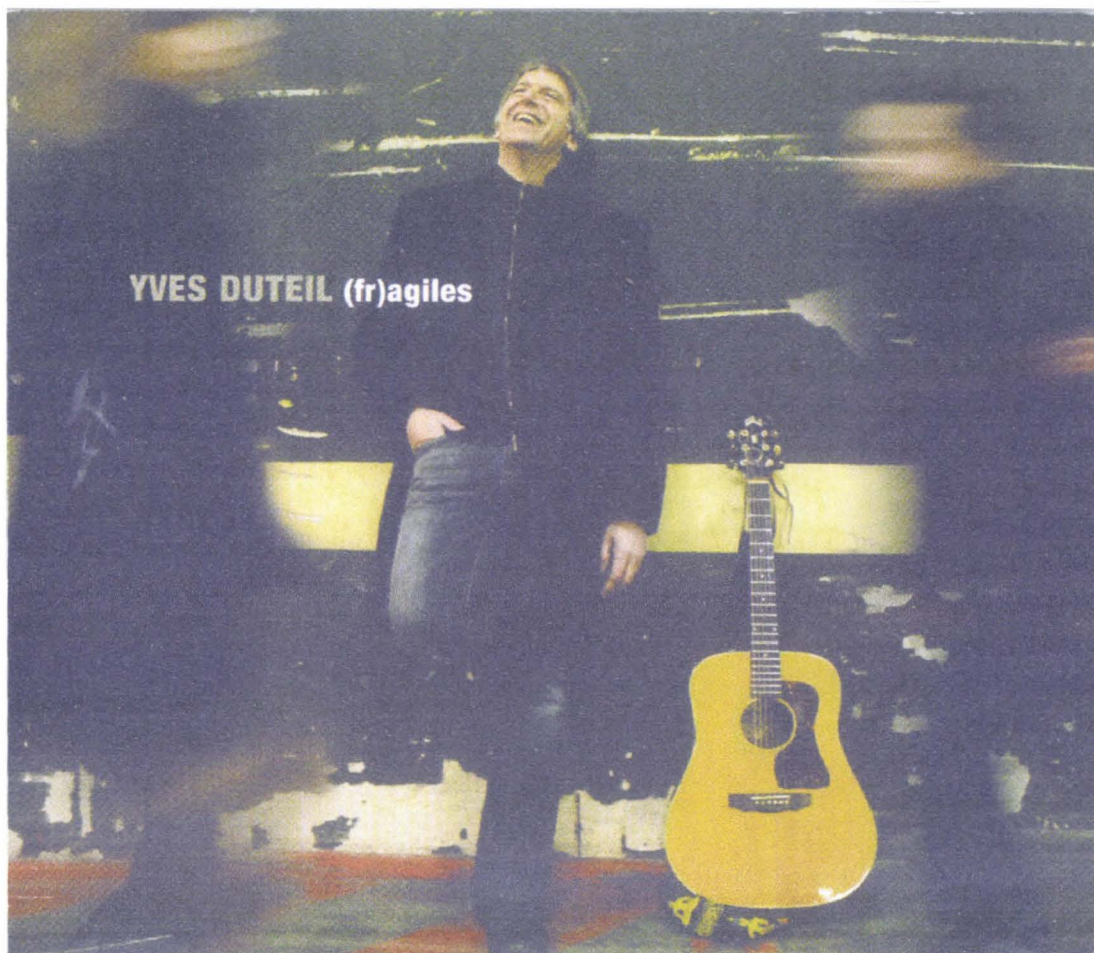


duteil

touché

Sans attendre...





DISCOGRAPHIE

•Francis Cabrel

Les Murs de poussière, 1977, CBS 460097 2 : *Ma Ville* ; *Petite Marie* ; *Les Murs de poussière* ; *Je reviens bientôt* ; *Imagine-toi* ; *Je m'étais perdu* ; *Madeleine* ; *L'Instant d'amour* ; *Change de docteur* ; *Ami* ; *Automne (Colchiques dans les prés)*.

Les Chemins de traverse, 1979, CBS 460100 2 : *Souviens-toi de nous* ; *Je l'aime à mourir* ; *Les Pantins de naphthaline* ; *Je rêve* ; *Les Voisins* ; *Les Chemins de traverse* ; *Une star à sa façon* ; *C'était l'hiver* ; *Mais le matin* ; *Monnaie blues*.

Fragile, 1980, CBS. : *La Dame de Haute-Savoie* ; *L'Encre de tes yeux* ; *De l'autre côté de toi* ; *Trop grand maintenant* ; *Elle écoute pousser les fleurs* ; *Je pense encore à toi* ; *Cool papa cool* ; *Si tu la croises un jour* ; *Le petit gars* ; *Plus personne* ; *Dernière chanson*.

Carte postale, 1981, CBS 465008 2 : *Carte postale* ; *Même si j'y reste* ; *Elle s'en va vivre ailleurs* ; *Répondez- moi* ; *Ma place dans le trafic* ; *Chandelle* ; *Comme une madone oubliée* ; *Tu es toujours la même* ; *Chauffard* ; *Je m'ennuie de chez moi*.

Quelqu'un de l'intérieur, 1983, CBS 466488 2 : *Question d'équilibre* ; *La fille qui m'accompagne* ; *Le temps s'en allait* ; *Edition spéciale* ; *Saïd et Mohamed* ; *L'enfant qui dort* ; *Leïla et les chasseurs* ; *Dame d'un soir* ; *Quelqu'un de l'intérieur* ; *Les Chevaliers cathares*.

Cabrel public, 1984, CBS 408865 2 : *Ma place dans le trafic* ; *Les Chemins de traverse* ; *Petite Marie* ; *Répondez-moi* ; *L'enfant qui dort* ; *Les Voisins* ; *La fille qui m'accompagne* ; *Je pense encore à toi* ; *Pas trop de peine* ; *Chauffard* ; *Carte postale* ; *Question d'équilibre* ; *L'Encre de tes yeux* ; *C'était l'hiver* ; *La Fabrique* ; *Je l'aime à mourir* ; *Elle écoute pousser les fleurs* ; *Saïd et Mohamed* ; *Les Murs de poussière* ; *La Dame de Haute-Savoie*.

Photos de voyages, 1985, CBS. : *Tourner les hélicos ; L'homme qui marche ; Qu'est-ce que je viens de dire ? ; Je te suivrai ; Gitans ; Encore et encore ; Le Lac Huron ; Lisa ; Docteur ; Photos de voyages.*

Cabrel et les enfants, 1987, CBS 650291 7 : *Il faudra leur dire .*

Cabrel 77-87, 1987, CBS 460581 2 : *Petite Marie ; Les Murs de poussière ; Je l'aime à mourir ; C'était l'hiver ; La Dame de Haute-Savoie ; Je pense encore à toi ; Il faudra leur dire ; Question d'équilibre ; La fille qui m'accompagne ; Répondez-moi ; L'Encre de tes yeux ; Encore et encore ; Je te suivrai ; L'enfant qui dort.*

Sarbacane, 1989, CBS 463462 2 : *Animal ; C'est écrit ; Sarbacane ; Rosie ; Tout le monde y pense ; Je sais que tu dances ; J'ai peur de l'avion ; Dormir debout ; Petite Sirène, Le pas des ballerines.*

D'une ombre à l'autre, 1991, COL 468971 2 : *Le pas des ballerines ; Animal ; Saïd et Mohamed ; Petite Marie ; Tourner les hélicos ; Les Murs de poussière ; Je te suivrai ; Le temps s'en allait ; L'Encre de tes yeux ; Petite Sirène ; Question d'équilibre ; Qu'est-ce que je viens de dire ? ; Je sais que tu dances ; Carte postale ; Je pense encore à toi ; C'est écrit ; Sarbacane ; Dormir debout ; Encore et encore ; La Dame de Haute-Savoie ; Les Chevaliers cathares ; Je l'aime à mourir ; Gitans ; Une star à sa façon ; Ma place dans le trafic ; Les Murs de poussière ; La Fabrique ; Lisa ; Tourner les hélicos ; Si tu la croises un jour ; Petite Marie ; Je te suivrai ; Leïla et les chasseurs ; Tout le monde y pense ; Chandelle ; La fille qui m'accompagne ; Rosie ; Chauffard ; C'était l'hiver ; Dame d'un soir ; Sarbacane ; Encore et encore ; La Dame de Haute-Savoie.(2 CD : acoustique, et électrique).*

Samedi soir sur la terre, 1994, COL 475949 2 : *La Corrida ; Assis sur le rebord du monde ; La Cabane du pêcheur ; Samedi soir sur la terre ; Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai ; Les Vidanges du diable ; L'arbre va tomber ; Octobre ; Le Noceur ; Tôt ou tard s'en aller.*

Algo mas de amor, 1998, COL 489361 2 : *La quiero a morire ; La chica que me acompaña ; Animal ; Cosa de equilibrio ; Esta escrito ; Los Atajos ; Todo aquello que escribi ; Si algún día la ves ; Algo mas de amor ; La Corrida ; Octubre ; Vengo a ofrecer mi corazón (con Mercedes Sosa).*

Hors Saison, 1999, COL 494202 2 : *Le monde est sourd* ; *Cent ans de plus* ; *Presque rien* ; *Le reste du temps* ; *Rien de nouveau* ; *Loin devant* ; *Depuis longtemps* ; *Comme eux* ; *Hell nep avenue* ; *Hors Saison* ; *La belle Debbie* ; *Madame X*.

Double Tour, 2000, COL 499753 2 : *Le monde est sourd* ; *Comme eux* ; *Presque rien* ; *Assis sur le rebord du monde* ; *L'Encre de tes yeux* ; *C'est écrit* ; *Le reste du temps* ; *Petite Marie* ; *Rien de nouveau* ; *Je te suivrai* ; *Octobre* ; *Hell nep avenue* ; *Ma place dans le trafic* ; *Répondez-moi* ; *Tout le monde y pense* ; *Cent ans de plus* ; *Encore et encore* ; *Loin devant* ; *La Corrida* ; *Hors Saison* ; *Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai* ; *Sarbacane* ; *Je l'aime à mourir* ; *La Dame de Haute-Savoie* ; *Question d'équilibre* ; *Les Vidanges du diable* ; *La Cabane du pêcheur* ; *Rosie* ; *Les Chemins de traverse* ; *Leïla et les chasseurs* ; *Comme une madone oubliée* ; *Les Passantes* ; *Animal* ; *Les Murs de poussière* ; *Samedi soir sur la terre* ; *Carte postale* ; *Les Chevaliers cathares* ; *Quand j'aime une fois, j'aime pour toujours*. (3 CD).

Les Beaux Dégâts, 2004, COL 516307 2 : *Les Faussaires* ; *Bonne Nouvelle* ; *Qu'est-ce que t'en dis ?* ; *Le Danseur* ; *Telecaster* ; *Les Gens absents* ; *Tu me corresponds* ; *Elles nous regardent* ; *S'abriter de l'orage* ; *Tête saoule* ; *Elle dort* ; *Je te vois venir (tu pars)*.

La Tournée des Bodegas, 2005, 82876746042 : *Les Faussaires* ; *Bonne Nouvelle* ; *Rosie* ; *Qu'est-ce que t'en dis ?* ; *Sarbacane* ; *Elles nous regardent* ; *Octobre* ; *Telecaster* ; *Hors saison* ; *Je pense encore à toi* ; *Les Gens Absents* ; *Tu me corresponds* ; *S'abriter de l'orage* ; *Encore et encore* ; *Petite Sirène*. Bonus DVD : *Les Gens Absents* ; *Elle dort* ; *Cent ans de plus* ; *Les Chevaliers cathares* ; *Je pense encore à toi* ; *Le pas des ballerines* ; *Telecaster* ; *Petite Sirène* ; *La dame de Haute-Savoie (invité Garou)*.

L'essentiel 1977-2007, 2007, 88697083692 : *Petite Marie* ; *Les Murs de poussière* ; *Les Chemins de traverse* ; *Je l'aime à mourir* ; *C'était l'hiver* ; *La Dame de Haute-Savoie* ; *L'Encre de tes yeux* ; *Je pense encore à toi* ; *Ma place dans le trafic* ; *répondez-moi* ; *La fille qui m'accompagne* ; *Leïla et les chasseurs* ; *Les Chevaliers cathares* ; *Saïd et Mohamed* ; *Encore et encore* ; *Je te suivrai* ; *Il faudra leur dire* ; *Sarbacane* ; *C'est écrit* ; *Rosie* ; *La Cabane du pêcheur* ; *La Corrida* ; *Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai* ; *Octobre* ; *Samedi soir sur la terre (version live)* ; *Vengo a ofrecer mi corazón (en duo avec Mercedes Sosa)* ; *Hors Saison* ; *Le reste du temps* ; *Le monde est sourd* ; *Les Passantes (version live)* ; *Quand j'aime*

une fois j'aime pour toujours ; Les Gens Absents ; Elle dort ; Bonne Nouvelle ; *Gardien de nuit* ; *Les yeux bleus pleurant sous la pluie* ; *Le Gorille*. (2 CD) ; DVD Bonus : Bonne Nouvelle ; Hors Saison ; Tu me corresponds ; Ma place dans le trafic ; Le monde est sourd ; *Jolie Louise*.

Des Roses et des Orties, 2008, 88697271472 : *La Robe et l'Echelle* ; *Les Cardinaux en costume* ; *Le Chêne liège* ; *Le Cygne blanc* ; *Des Hommes pareils* ; *Mademoiselle l'aventure* ; *Des Roses et des Orties* ; *Né dans la bayou* ; *African Tour* ; *Madame n'aime pas* ; *Des Gens formidables* ; *L'Ombre au tableau* ; *Elle m'appartient (c'est une artiste)*.

Pressages étrangers : *La quiero a morire (Je l'aime à mourir)- Los caminos que cruzan (Les Chemins de traverse)*, 1979, Espagne, CBS 8081 ; *Lo l'amo così (Je l'aime à mourir)- Quando il giorno verrà (Je rêve)*, 1979, Italie, CBS 8238 ; *Questa specie di poesia (L'Encre de tes yeux)- Giù, papà, giù (Cool papa cool)*, 1980, Italie ; *Algo mas de amor (Il faudra leur dire)*, 1990.

•Yves Duteil

L'Ecritoire, 1974, EMI 523698 2 : *Dès que j'ai besoin de toi* ; *L'amour est une maison* ; *J'ai le cœur en bois* ; *J'ai caché ton mouchoir* ; *Virages* ; *L'Ecritoire* ; *Elle est brune* ; *Je suis une larme* ; *Un Lilas pour Eulalie* ; *Marie merveille-Marie bonheur* ; *Et puis voilà que tu reviens* ; *La tendre image du bonheur*.

J'attends, 1976, EMI 523700 2 : *Dans les jardins des baladins* ; *Le Mur de lierre* ; *Le Labyrinthe* ; *Quand les bateaux reviennent* ; *Vole à tire d'ailes, nage à tire d'eau* ; *Tisserand* ; *Une Lettre* ; *La Vallée tranquille* ; *Les Batignolles* ; *J'attends*.

Tarentelle, 1977, EMI 523706 2 : *Tarentelle* ; *Il me manquait toujours* ; *Le Petit Pont de bois* ; *Lucille et les Libellules* ; *Prendre un enfant (à Martine)* ; *Le Mur de la prison d'en face* ; *La Puce et le Pianiste* ; *Petit Patron (en hommage au Petit Docteur)* ; *Les Bonheurs perdus* ; *Le Fruit de mon verger* ; *Les P'tites Casquettes*.

Yves Duteil en public, 1978, EMI 14656/7 : Le Petit Pont de bois ; Le Fruit de mon verger ; L'Écritoire ; Les Batignolles ; Quand les bateaux reviennent ; Le Labyrinthe ; J'ai le cœur en bois ; La Tendre Image du bonheur ; *Les Mots* (1973) ; Je suis une larme ; Un Lilas pour Eulalie ; Prendre un enfant ; Tarentelle ; Dans les jardins des baladins ; La Puce et le Pianiste ; J'ai caché ton mouchoir ; Le Mur de lierre ; Petit Patron ; Les Bonheurs perdus ; Lucille et les Libellules ; Tisserand ; Il me manquait toujours ; J'attends ; Le Mur de la prison d'en face ; Les P'tites Casquettes ; *En te quittant* (1973) ; Les P'tites Casquettes (rappel).

Mélancolie, 1979, EMI 1986938 : *Dans la maison de Normandie* ; *J'ai la guitare qui me démange* ; *La Maman d'Amandine* ; *Le Bûcheron* ; *Le Piano de Mélanie* ; *Le Soleil sur l'agenda* ; *Les Chemins de la liberté* ; *Mélancolie* ; *Petite Fille* ; *Trente Ans*.

Yves Duteil chante pour les enfants, 1980, EMI. : *L'Opéra* ; *La Maman d'Amandine* ; Les Batignolles ; *J'ai la guitare qui me démange* ; *Fais-moi des ailes* ; Prendre un enfant ; Le Petit Pont de bois ; Lucille et les Libellules ; *John* ; La Puce et le Pianiste ; Tarentelle ; Les P'tites Casquettes.

Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte, 1981, EMI 4988113 : *Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte* ; *Au Parc Monceau* ; *Les Fées* ; *Le temps s'écrit sur ton visage* ; *Le Chemin du pays où rien n'est impossible* ; *Les Choses qu'on ne dit pas* ; *Le Bonheur infernal* ; *Hommage au passant d'un soir* ; *Le Fataliste* ; *Les Gens sans importance* (à Pierrot et à ceux qui l'ont perdu) ; *Coucher de soleil*.

Profil, compilation 1983 : Le Petit Pont de bois ; *Hommage au passant d'un soir* ; *Au Parc Monceau* ; *Je voudrais faire cette chanson* (en duo avec Fabienne Thibault) (1982) ; Les Mots ; Les Gens sans importance ; *L'Opéra* ; Prendre un enfant ; Tarentelle ; Le Bûcheron ; *John* ; *Mélancolie* ; *Ça n'est pas c'qu'on fait qui compte* ; J'attends ; Le Mur de la prison d'en face ; Quand les bateaux reviennent ; Les P'tites Casquettes ; *La Maman d'Amandine* ; Tisserand ; *Trente Ans* ; Virages ; La Puce et le Pianiste ; L'Écritoire ; *Dans le lit*.

La Statue d'ivoire, 1984, EMI 4988098 : *La Statue d'ivoire* ; *Le Cœur gris, le cœur gros* ; *Le Cours du temps* ; *Mon ami Cévenol* (à Patrick Pagès) ; *Pour l'amour d'un enfant* (chanson du dessin animé « Brisby et le secret de Nimh » de Don Bluth) ; *Clémentine et Léon* ; *Dans le cœur de Léonore* ; *Sur une mappemonde* ; *La Musique et ma vie* ; *Ni messie ni message*.



La Langue de chez nous, 1985, EMI 531469 2 : *Jonathan* (à Jonathan Livingston le Goéland) ; *Les mots qu'on n'a pas dits* ; *La Ligne de vie* ; *Instants de trêve* ; *Le Village endormi* ; *La Langue de chez nous* (à Félix Leclerc, avec la participation de la chorale du Théâtre Musical du Pecq) ; *Comme dans les dessins de Folon* ; *Le Cirque* ; *Fany* ; *Qu'y a-t-il après ?* .

Ton Absence, 1987, EMI 7481252 : *Pour les enfants du monde entier* ; *A ma mère* ; *Jusqu'où je t'aime* ; *Le Silence ou la Vérité* ; *La Valse des étiquettes* ; *Ton Absence* ; *La mer ressemble à ton amour* ; *La Rumeur* ; *Les petits hommes verts* ; *Regard impressionniste*.

Côté scène, 1988, EMI 790522 2/ EMI 790523 2 : *Jonathan* ; *A ma mère* ; *Jusqu'où je t'aime* ; *Le Cirque* ; *Les Fées* ; *Clémentine et Léon* ; *Les Gestes d'amour* (interprétée par Fabienne Marsaudon) ; *Prendre un enfant* ; *La Valse des étiquettes* ; *Le Silence ou la Vérité* ; *Le Mur de la prison d'en face* ; *Virages* ; *Marie merveille-Marie bonheur* ; *Regard impressionniste* ; *Instants de trêve* ; *Ton Absence* ; *La mer ressemble à ton amour* ; *J'attends* ; *Les mots qu'on n'a pas dits* ; *La Langue de chez nous* ; *La Rumeur* ; *Pour les enfants du monde entier* ; *Mélancolie* ; *En te quittant* ; *Les Gens sans importance*.

Blessures d'enfance, 1990, EMI 4988104 : *Retour d'Asie* ; *A mi-chemin de l'existence* ; *Bébé soleil* (à Céline) ; *Les dates anniversaires* ; *Avec les gens de mon village* ; *Blessures d'enfance* ; *Quarante ans* ; *Le Cœur en Aquitaine* ; *Au temps du pain et de l'eau* ; *L'Autre Côté*.

Yves Duteil au Zénith, 1991, EMI 797749 2 : (*L'Autre Côté*) ; *L'Ecritoire* ; *Bébé soleil* ; *Quarante ans* ; *Jusqu'où je t'aime* ; *Au temps du pain et de l'eau* ; *La mer ressemble à ton amour* ; *Instants de trêve* ; *Prendre un enfant* ; *Jonathan* ; *Virages* ; *Pour les enfants du monde entier* ; *Retour d'Asie* ; *Regard impressionniste* ; *A mi-chemin de l'existence* ; *Le Cœur en Aquitaine* ; *Les mots qu'on n'a pas dits* ; *Ton Absence* ; *Les dates anniversaires* ; *Blessures d'enfance* ; *Mistral gagnant* ; *Avec les gens de mon village* ; *La Rumeur* ; *La Langue de chez nous* ; *L'Autre Côté* ; *Le Mur de la prison d'en face*.

Vos préférences, compilation 1992, Audiogram ADCD 10065 : *Les mots qu'on n'a pas dits* ; *Prendre un enfant* ; *Le Mur de la prison d'en face* ; *Au Parc Monceau* ; *Les Gens sans*

importance ; Jonathan ; Je voudrais faire cette chanson ; La Langue de chez nous ; Pour les enfants du monde entier ; La mer ressemble à ton amour ; Ton Absence ; La Rumeur ; Blessures d'enfance ; Retour d'Asie.

Lignes de vie, 1993, EMI 4988089 : *Hommages* ; *Frédérique endormie* ; *Les Corses* ; *Entre père et mari (à Noëlle et Martine)* ; *Le Bateau* ; *Bientôt vingt ans* ; *L'Histoire d'amour* ; *L'enfant poète* ; *La Démagogie* ; *Léonore*.

Entre elles et moi..., 1994, EMI 531440 2 : *L'Adolescente* (en duo avec Jeanne Moreau) (1979) ; *Instants de trêve* ; *Ecris ta vie sur moi* (en duo avec Rose Laurens) (1987) ; *J'attends* ; *Au Parc Monceau* (en duo avec Enzo Enzo) ; *Trente ans* ; *J'ai le cœur en bois* (en duo avec Liane Foly) ; *Jusqu'où je t'aime* ; *Le Soleil sur l'agenda* (en duo avec Fabienne Marsaudon) ; *Entre père et mari* ; *Prendre un enfant* (avec la voix de Dee Dee Bridgewater) ; *Mélancolie* (en duo avec Véronique Sanson) ; *Bientôt vingt ans* ; *Le Mur de la prison d'en face* (en duo avec Véronique Rivière) ; *Virages* ; *Pour les enfants du monde entier* (en duo avec Dee Dee Bridgewater).

Participation au conte musical pour petits et grands de Alain Simon, *Le Petit Arthur*, 1995, Polygram 529 262 2.

Pour les enfants, compilation 1996, BMG 74 321 42496 2 : *Prendre un enfant* ; *Le Petit Pont de bois* ; *Tarentelle* ; *Bébé soleil* ; *Clémentine et Léon* ; *Au Parc Monceau* ; *Quand les bateaux reviennent* ; *La Maman d'Amandine* ; *L'Opéra* ; *Lucille et les Libellules* ; *La Puce et le Pianiste* ; *Jusqu'où je t'aime* ; *Pour les enfants du monde entier* ; *Un Lilas pour Eulalie* ; *Le Cirque* ; *Fany* ; *Le Pays des mots d'amour* (1987) ; *Marie merveille-Marie bonheur* ; *Sur une mappemonde* ; *Le Royaume des éléphants* (1987) ; *Les Fées* ; *La Farandole* ; *Coucher de soleil* ; *Léonore*.

Touché, 1997, BMG 74 321 46828 2 : *Dreyfus* ; *Les savants, les poètes et les fous* ; *Grand-père Yitzhak* (à Yitzhak Rabin) ; *Venise* ; *La grande maison des vacances* ; *Autour d'elle* ; *Aller simple pour l'enfer* ; *La Tibétaine* ; *N'aie plus peur* ; *Dans l'eau de ses silences* ; *La Légende des arbres*.

Ses vingt plus belles chansons, 1998, Audiogram ADCD 10119 : Pour les enfants du monde entier ; La Langue de chez nous ; La mer ressemble à ton amour ; Le Mur de la prison d'en face ; Prendre un enfant ; Tarentelle ; Au Parc Monceau ; Jonathan ; La Maman d'Amandine ; Le Petit Pont de bois ; L'Ecritoire ; Bientôt vingt ans ; Instants de trêve ; Retour d'Asie ; Jusqu'où je t'aime ; Ton Absence ; Dreyfus ; Autour d'elle ; *Un ami est parti* (inédit) ; *Lorsque j'étais dauphin* (inédit).

Tournée acoustique, 2001, INCA 531908 2 : Hommage au passant d'un soir ; Grand-père Yitzhak ; Les Batignolles ; Autour d'elle ; Fany ; Venise ; La Rumeur ; Dreyfus ; La Légende des arbres ; La Tibétaine ; La Langue de chez nous ; Le Mur de la prison d'en face ; Un ami est parti ; L'Ecritoire ; Les Fées ; La grande maison des vacances ; N'aie plus peur ; Retour d'Asie ; *Yen* (inédit) ; Mélancolie (en duo avec Véronique Sanson) ; Ton Absence ; Aller simple pour l'enfer ; Virages ; Pour les enfants du monde entier ; Lorsque j'étais dauphin ; Prendre un enfant ; Bientôt vingt ans. (2CD).

Sans attendre..., 2001, INCA 536067 2 : Avoir et être ; Lettre à mon père ; L'Ile de Toussaint ; Apprendre... ; Nos yeux se sont croisés ; Yen ; Pour que tu ne meures pas ; Les Gestes délicats ; Vivre sans vivre (en duo avec Bïa) ; Tombée des nues ; Le simple fait que tu existes

Yves Duteil chante les enfants, 2002, INCA 543136 2 : L'Histoire d'amour ; L'Opéra ; Prendre un enfant ; Tarentelle ; Un Lilas pour Eulalie ; La Maman d'Amandine ; Les Batignolles ; Marie merveille-Marie bonheur ; Vole à tire d'ailes, nage à tire d'eau ; Le Petit Pont de bois ; La Puce et le Pianiste ; Petite Fille ; Le Piano de Mélanie ; Les Fées ; Jusqu'où je t'aime ; Sur une mappemonde ; Retour d'Asie ; Pour les enfants du monde entier ; Le Cirque ; John ; Lucille et les Libellules ; Le Royaume des éléphants ; Fais-moi des ailes ; Frédérique endormie ; Au Parc Monceau ; Le Pays des mots d'amour ; Yen ; Bébé soleil ; Léonore ; Pour l'amour d'un enfant ; Fany ; Avoir et être ; L'Ile de Toussaint ; Apprendre... (2CD).

Yves Duteil Chante pour Elle, 2003, INCA 584247 2 : Hommage au passant d'un soir ; J'ai le cœur en bois ; L'amour est une maison ; Je suis une larme ; Virages ; Le Mur de lierre ; Tisserand ; J'attends ; Il me manquait toujours ; Les Bonheurs perdus ; Le Soleil sur l'agenda ; Trente ans ; Le temps s'écrit sur ton visage ; Le Chemin du pays où rien n'est

impossible ; Les choses qu'on ne dit pas ; Le Fataliste ; La Statue d'ivoire ; Dans le cœur de Léonore ; Le Cours du temps ; Jonathan ; La Ligne de vie ; Instants de trêve ; Qu'y a-t-il après ? ; La mer ressemble à ton amour ; A mi-chemin de l'existence ; Au temps du pain et de l'eau ; Entre père et mari ; Bientôt vingt ans ; Autour d'elle ; Dans l'eau de ses silences ; Pour que tu ne meures pas ; Vivre sans vivre ; Le simple fait que tu existes. (2CD).

Par Cœur, 2003, INCA 83451 103392 : Virages ; L'Écritoire ; Les Batignolles ; Tarentelle ; Le Petit Pont de bois ; Prendre un enfant ; Le Mur de la prison d'en face ; Mélancolie ; Au Parc Monceau ; L'Opéra ; Blessures d'enfance ; La Langue de chez nous ; Pour les enfants du monde entier ; Ton Absence ; La Rumeur ; Dreyfus ; La Tibétaine ; Autour d'elle ; Apprendre... ; Vivre sans vivre.

Tous les droits des enfants, 2003, 3090415 WAG305, avec le chœur d'enfants Sotto Voce, sous la direction de Scott Alan Prouty, à l'initiative du Ministère Délégué à la Famille pour faire connaître la Convention Internationale des Droits de l'Enfant.

Yves Duteil chante l'air des mots, 2004, 3091852 WAG339 : Le Bûcheron ; L'Écritoire ; Le Mur de la prison d'en face ; Les Chemins de la liberté ; Le Fruit de mon verger ; Mélancolie ; Quand les bateaux reviennent ; Les Gens sans importance ; Le Village endormi ; Les Corses ; La Langue de chez nous ; A ma mère ; Ton Absence ; Le Silence ou la Vérité ; La Rumeur ; Les dates anniversaires ; Regard impressionniste ; L'Autre Côté ; Avec les gens de mon village ; Blessures d'enfance ; L'enfant poète ; Le Cœur en Aquitaine ; Hommages ; Aller simple pour l'enfer ; La Démagogie ; Grand-père Yitzhak ; La Tibétaine ; Dreyfus ; N'aie plus peur ; Nos yeux se sont croisés ; Lettre à mon père ; Les Gestes délicats ; Tous les droits des enfants ; *Moi je refuse* (en duo avec Lisa Moret).

(fr)agiles, 2007, Les Editions de l'Écritoire 3 700409 802096 : *Si j'étais ton chemin* ; *Deux enfants du Tamil-Nadu* ; *Si j'entrais dans ton cœur* ; *Madame Sévilla* ; *Ma Terre humaine* ; *Fragile* ; *Elle ne dort* ; *Sur le clavier du grand piano* ; *Tu m'envoies* ; *Les Amours fanées* ; *Où vis-tu Pauline ?* ; *La Note bleue*.

VIDÉOGRAPHIE

• Francis Cabrel

Sarbacane tour, 1990, CBS 49890 2 (VHS-DVD) : Le Pas des ballerines ; Animal ; Saïd et Mohamed ; Petite Marie ; Tourner les hélicos ; Les Murs de poussière ; Je te suivrai ; Le temps s'en allait ; L'Encre de tes yeux ; Petite Sirène ; Rosie ; Question d'équilibre ; Qu'est-ce que je viens de dire ? ; Ailleurs ; Je sais que tu dances ; Tout le monde y pense ; Carte postale ; Je pense encore à toi ; C'est écrit ; Sarbacane ; Dormir debout ; Encore et encore ; La Dame de Haute-Savoie ; C'était l'hiver ; Les Chevaliers cathares ; Je l'aime à mourir ; Chauffard. (Palais des sports de Toulouse).

Le Spectacle acoustique, 1992, Sony Music 200 4822 (VHS-DVD) : Gitans ; Question d'équilibre ; Une star à sa façon ; Ma place dans le trafic ; Les Murs de poussière ; L'Encre de tes yeux ; Tourner les hélicos ; Petite Marie ; Je te suivrai ; Leïla et les chasseurs ; Tout le monde y pense ; La fille qui m'accompagne ; Animal ; Chauffard ; C'était l'hiver ; Je l'aime à mourir ; Je sais que tu dances ; Sarbacane ; Encore et encore. (Théâtre Saint-Denis à Montréal)

Tournée Hors Saison, 2000, Chandelle SMV 201254 2 (VHS-DVD) : Le monde est sourd ; Comme eux ; Presque rien ; Assis sur le rebord du monde ; L'Encre de tes yeux ; C'est écrit ; Le reste du temps ; Petite Marie ; Rien de nouveau ; Les Murs de poussière ; Je te suivrai ; Octobre ; Hell nep avenue ; Ma place dans le trafic ; Répondez- moi ; Tout le monde y pense ; Cent ans de plus ; Encore et encore ; Loin devant ; Hors Saison ; La Corrida ; Je t'aimais, je t'aime, et je t'aimerai ; Sarbacane ; Je l'aime à mourir.

La Tournée des Bodegas, 2005, Chandelle Productions 82876746069 (DVD) : Le Danseur ; Les Faussaires ; Bonne Nouvelle ; La Corrida ; Rosie ; Elle dort ; Qu'est-ce que t'en dis ? ; Sarbacane ; C'est écrit ; Elles nous regardent ; Octobre ; Petite Marie ; Le pas des ballerines ; Hors Saison ; Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai ; Telecaster ; Les Gens absents ; Tu me corresponds ; Je l'aime à mourir ; S'abriter de l'orage ; Encore et encore ; L'Encre de tes yeux ; La Dame de Haute-Savoie. Documentaire : Dans le théâtre des beaux dégâts ; bonus La Dame de Haute-Savoie (invité Garou) sur le DVD 2.

La Tournée des roses et des orties, 2009, Chandelle Productions 88697605479 : Samedi soir sur la terre ; Des Roses et des Orties ; Les Cardinaux en costume ; Assis sur le rebord du monde ; Ma place dans le trafic ; La fille qui m'accompagne ; Les Gens absents ; La Robe et l'Echelle ; La Corrida ; Des Hommes pareils ; L'Encre de tes yeux ; Octobre ; Petite Marie ; African Tour ; Le Chêne liège ; Le Cygne blanc ; Telecaster ; Encore et encore ; Sarbacane ; Mademoiselle l'aventure ; Madame n'aime pas ; Rosie ; L'Ombre au tableau ; Né dans le bayou ; Je l'aime à mourir. DVD II Les bonus : Sur la route des Roses ; Le Band ; Le coin des guitares ; Le concert de La Ville Rose (extraits) ; *Millworker- La Fabrique* (en duo avec James Taylor) ; Répondez-moi ; La Dame de Haute-Savoie ; Je t'aimais, je t'aime, je t'aimerai (en duo avec Zaho).

Participations aux Restos du Cœur.

Clip-vidéos.

•Yves Duteil

Yves Duteil au théâtre Dejazet, (fr)agiles, 2008, Editions de l'Ecritoire 000341 : Si j'entrais dans ton cœur ; Deux enfants du Tamil-Nadu ; Prendre un enfant ; Madame Sévilla ; Apprendre ; Fragile ; Virages ; Les Amours fanées ; La Note bleue ; Le Mur de la prison d'en face ; Elle ne dort... ; Pour que tu ne meures pas ; Dreyfus ; La Rumeur ; Ma Terre humaine ; Avoir et Etre ; Lucille et les Libellules ; Sur le clavier du grand piano ; En te quittant ; Tu m'envoies ; Où vis-tu Pauline ? ; Si j'étais ton chemin ; J'ai le cœur en bois. Suppléments : *Ma Révérence* de Véronique Sanson, au piano par Yves Duteil ; Dialogue entre Néry et Yves Duteil ; Entretien avec Néry à propos du spectacle ; Yves Duteil avec Daniel Lavoie en duo sur La Langue de chez nous et *Ils s'aiment* ; Mélancolie par Jean-Pierre Marcellesi et Yves Duteil ; Galerie de photos de Eric Vernazobres.

BIBLIOGRAPHIE

1. Textes des chansons

• Francis Cabrel

« Pas trop de peine » ; « La Fabrique » (Cabrel public, 1984) ; « Il faudra leur dire » (*Cabrel et les enfants*, 1987) ; « Une nuit de Juillet » (inédit) dans *Francis Cabrel*, Marc Robine, Paris, Seghers, 1987, ISBN 2.232.10096.0.

Pochettes des *Murs de poussière*, 1977 ; *Les Chemins de traverse*, 1979 ; *Fragile*, 1980 ; *Carte postale*, 1981 ; *Quelqu'un de l'intérieur*, 1983 ; *Photos de voyages*, 1985 ; *Sarbacane*, 1989.

Livrets de *Samedi soir sur la terre*, 1994 ; *Hors Saison*, 1999 ; *Les Beaux Dégâts*, 2004 ; *Des Roses et des Orties*, 2008.

• Yves Duteil

Pochettes de *L'Écritoire*, 1974 ; *J'attends*, 1976 ; *Tarentelle*, 1977 ; *Mélancolie*, 1979 ; *Ca n'est pas c'qu'on fait qui compte*, 1981 ; *La Statue d'ivoire*, 1984 ; *La Langue de chez nous*, 1985 ; *Ton Absence*, 1987 ; *Blessures d'enfance*, 1990 ; *Lignes de vie*, 1993 ; *Entre elles et moi...*, 1994 ; *Tous les droits des enfants*, 2003 ; *(fr)agiles*, 2007.

Livrets de *Touché*, 1997 ; *Sans attendre...*, 2001.

« Les Mots » ; « En te quittant » (*Yves Duteil en public*, 1978) ; « L'Opéra » ; « Fais- moi des ailes » ; « John » (*Yves Duteil chante pour les enfants*, 1980) ; « Je voudrais faire cette chanson » ; « Dans le lit » (*Profil*, compilation 1983) ; « Le Pays des mots d'amour » ; « Le Royaume des éléphants » (*Pour les enfants*, compilation 1996) ; « J'ai fait le chemin à l'envers », 1973 (inédit) ; « Quand on est triste », 1974 (inédit) ; « Les Muses », 1982

(inédit) ; dans *Les mots qu'on n'a pas dits*, Yves Duteil, 96 chansons, Nathan, Paris, 1987, ISBN 2.09.282531.3.

« Moi je refuse » (*Yves Duteil chante l'air des mots*, 2004) dans *dans l'air des mots, 30 ans de chansons en images*, Yves Duteil, Editions de La Martinière, Paris, 2004, ISBN 2.7324.3123.0.

2. Partitions

• Francis Cabrel

Intégrale spécial guitares tablatures Volumes 1 (Les Murs de poussière, Les Chemins de traverse), 2 (Fragile, Carte postale), 3 (Quelqu'un de l'intérieur, Photos de voyages), 4 (Sarbacane), 5 (Samedi soir sur la terre), Spécial guitare, Paris, Musicom, MF 737-738-739-740-1584.

Hors Saison, Piano, chant, guitare, Paris, Chandelle Productions, MF 1511.

• Yves Duteil

La Langue de chez nous, Paris, Publication Alain Pierson, Distribution ID Music.

Ton Absence, Partitions guitare, Paris, Editions Paul Beuscher.

Yves Duteil, Piano Guitare, Publication ID Music.

Touché, Partitions guitare, Clamart, Hit Diffusion.

Yves Duteil : 10 chansons adaptées pour piano solo, Clamart, Hit Diffusion, 1997.

Trente ans de chansons, Piano (Michel Leclerc), Guitare, Paris, Editions Henry Lemoine, 27 623 H.L..

3. Ouvrages sur Francis Cabrel, Yves Duteil

• Francis Cabrel

Bernardi Carine, *Francis Cabrel*, Paris, Libro, 2004, ISBN 2.290.34028.6.

Gassian Claude, *Hors Saison, Francis Cabrel*, éditions Chandelle, 1997.

Robine Marc, *Francis Cabrel*, Paris, Editions Seghers, 1987, ISBN 2.232.10096.0.

Royer Hugues, *Francis Cabrel*, Monaco, Editions du Rocher, 1994, ISBN 2.26801721.4.

Spizzo-Clary Pascale, *Francis Cabrel, Du poète engagé au chanteur troubadour*, Editions Favre, 1998.

Spizzo-Clary Pascale, *Francis Cabrel, 30 ans de chansons*, Editions Favre, 2007, ISBN : 9782828905569.

Téjedor Maurice, *Francis Cabrel : Retour sur images*, 1999, ISBN 2.9513844.0.8.

Wodrascka Alain, *Francis Cabrel, une star à sa façon*, Paris, Editions Didier Carpentier, 2005, ISBN 2.84167.347.2.

• Yves Duteil

Chandet Elisabeth, *Yves Duteil*, Paris, Editions Seghers, 1981 (épuisé).

Delerm Philippe, *Le Bonheur, tableaux et bavardages*, Monaco, Editions du Rocher, 1986-1990-1998, ISBN 2.268.02927.1. : Tableau VI, « Mais quelqu'un est venu... » ; réception de l'œuvre d'Yves Duteil par l'écrivain Philippe Delerm (auteur et compositeur de la chanson *Comme dans les dessins de Folon*, interprétée par le chanteur en 1985).

4. Articles sur Francis Cabrel et Yves Duteil

• Francis Cabrel

Extraits de revue de presse du 19/11/1979 au 25/02/1982, dans *Francis Cabrel : Retour sur images*, pp.85-93.

Chorus, les cahiers de la chanson, Brézolles, Les Editions du verbe, n°1-14-40 (table ronde), n°8-28 (discographie), n°9 (dossier), n°9-21-24 (livres), n°28 (rencontre), n°34 (festival).

Paroles et Musique, Herville, Editions de l'Araucaria.

Notes, Journal de la SACEM-SDRM.

Hidalgo Fred, *Les chansonniers de la table ronde, Cabrel, Goldman, Simon, Souchon*, Paris, Fayard / Chorus, 2004, ISBN 2.213.62092- X.

• Yves Duteil

Chorus, les cahiers de la chanson, Brézolles, Les Editions du verbe, n°4-5-11-38-39-40 (dossier), n°16 (festival), n°21 (rencontre).

Paroles et Musique, Herville, Editions de l'Araucaria.

Notes, Journal de la SACEM-SDRM.

5. Sites internet et émissions de télévision

• Francis Cabrel

www.franciscabrel.com

Les Lumières du music hall, 2000, (Jacques Pessis).

Fréquenstar, 1995, (Laurent Boyer).

Fréquenstar, 1999, (Laurent Boyer).

Fréquenstar, « l'histoire extraordinaire des stars de la chanson française », 2002, (Laurent Boyer).

• Yves Duteil

www.yvesduteil.com devenu <http://blog.yvesduteil.com/blog/>

Les Lumières du music hall, 2000, (Jacques Pessis).

6. Ouvrages de Francis Cabrel et Yves Duteil

• Francis Cabrel

Luthiers et Guitares d'en France (textes de Francis Cabrel, Muriel Ferstenberg, Klaus Blasquiz), Chandelle productions, 1996, ISBN 2.911962.00.1.

Hors Saison, Francis Cabrel, Claude Gassian, éditions Chandelle, 1997.

• Yves Duteil

Prendre un enfant, Paris, Nathan, 1988, ISBN 2.09.278241.X.

Ma France buissonnière, Paris, Editions de la Martinière, 1998, ISBN 2.7324.2416.1.

Un livre blanc pour y voir plus vert dans les forêts : prévention et lutte contre les incendies de forêts, Aix-en-Provence, Edisud, 1999.

Les Choses qu'on ne dit pas, Paris, l'Archipel, 2006, ISBN 2.84187.784.1 : « Ouverture des lettres », « Lettre à ma tante Germaine », « Lettre à Alfred Dreyfus », « Lettre à ma mère », « Lettre à mon père », « Lettre à la Musique », « Lettre à Félix Leclerc », « Lettre à Georges Brassens », « Lettre à Claude Dejacques », « Lettre à mon métier », « Lettre à Monique Le Marcis », « Lettre à Renaud », « Lettre à Véronique Sanson », « Lettre à Raymond Devos », « Lettre à Françoise », « Lettre à Marie-Odile », « Lettre à la Médecine », « Lettre à Geneviève », « Lettre à Dieu », « Lettre au chemin de Compostelle », « Lettre à Monseigneur Jean-Michel di Falco », « Lettre à mon petit-fils », « Lettre à ma fille », « Lettre de ma fille », « Lettre à nos filleul(le)s », « Lettre à Yen », « Lettre au chocolat », « Lettre à la Corse », « Lettre au Ciel et à l'Univers », « Lettre de Jean, mon beau-père », « Lettre à René Barjavel », « Lettre à Sa Sainteté le dalaï-lama », « Lettre à la Terre », « Lettre à la Politique », « Lettre à ceux qui décident des guerres », « Lettres aux éclaireurs de la paix », « Lettre à Christian », « Lettre à Précycy », « Lettre à Barbara », « Lettre d'un adversaire malheureux », « Lettre à mes chers amis », « Lettre à une inconnue », « Lettre à ma Noëlle »

Yves Duteil, chronique mensuelle « En passant » dans *Panorama*, Bayard, rédacteur en chef : Bertrand Révillion.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. Ouvrages sur la chanson

- * Amont Marcel, *Une chanson*, « Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson ? », Paris, Editions du Seuil, 1994.
- * Arbatz Michel, *Le Moulin du parolier*, « guide à l'usage des auteurs de chansons et autres obsédés textuels », Le Pré Battoir, Saint-Julien-Molin-Molette, Jean-Pierre Huguet Editeur, 1995.
- * Aubry Pierre, *La chanson populaire dans les textes musicaux du Moyen-Age*, Paris, Champion, 1905.
- * Authelain Gérard, *La chanson dans tous ses états*, Paris, Editions Van De Velde, Collection « Musique et Société », 1987.
- * Bach-Sisley Jean, *Evolution de la chanson*, Paris, Le Petit Poète, 1898.
- * Béart Guy, *Couleurs et colères du temps*, « L'intégrale des poèmes et chansons », Paris, Editions Seghers, 1976.
- * Béart Guy, *L'Espérance folle*, Paris, Robert-Laffont, Collection « A jeu découvert », 1987.
- * Beauvais Robert, *Guy Béart*, Paris, Editions Seghers, 1965.
- * Bec Pierre, *Anthologie des troubadours*, Paris, U.G.E., Collection 10/18, 1979.
- * Beck Jean, *La Musique des troubadours*, Paris, Stock, 1979.
- * Bérumont Luc, *Félix Leclerc*, Paris, Editions Seghers, 1964.
- * Berthier Jean-Edel, *Mille Chants. Anthologie du chant populaire*, 3 tomes, Paris, Presses de l'Île de France, 1972 (1^{ère} édition)- 1992 (12^{ème} édition).

- * Bonnafé Alphonse, *Georges Brassens*, Paris, Editions Seghers, Collection « Poètes d'aujourd'hui », 1963.
- * Brochon Pierre, *La Chanson sociale de Béranger à Brassens*, Paris, Editions Ouvrières, 1961.
- * Brunshwig Chantal, Calvet Louis-Jean, Klein Jean-Claude, *Cent ans de chanson française*, Paris, Editions du Seuil, 1972-1981.
- * Bustanet Anne, *La mémoire enchantée, pratique de la chanson enfantine de 1850 à nos jours*, Paris, Editions ouvrières, 1975 et Paul Zech, Collection Enfance heureuse, 1986.
- * Calvet Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.
- * Cannavo Richard, *Alain Souchon*, Paris, Editions Seghers, 1979-1987.
- * Cantaloube-Ferrieu Lucienne, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1981.
- * Chaillez Jacques, *Petite histoire de la chanson populaire française*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Bibliothèque du peuple », 1942.
- * Chaillez Jacques, *La Chanson populaire française au Moyen-Age*, Paris, Imprimerie administrative centrale, extrait des *Annales* de l'Université de Paris, 1956, n°2.
- * Chaillez Jacques, *Histoire musicale du Moyen-Age*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Hier », 1950 ; troisième édition, Collection « Quadrige », 1984.
- * Charpentreau Simone, *Le Livre d'or de la chanson française*, Paris, Editions Ouvrières, 1971.
- * Charpentreau Simone et Jacques, *La Chanson*, Paris, Editions Ouvrières, 1960.
- * Charpentreau Jacques, *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, Paris, Editions du Cerf, 1960.

- * Coirault Patrice, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Exposé V, Paris, Librairie Droz, 1933.
- * Coirault Patrice, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Editions du Scarabée, 1953-1963.
- * Collignon Mireille, *Alain Souchon, j'veux du léger*, collection « Cantologie », n°4, Belles Lettres-Presses universitaires de Valenciennes, Paris-Valenciennes, 2004.
- * Davenson Henri, *Le Livre des chansons*, Neuchâtel (Suisse), La Baconnière, 1946-1982.
- * Davenson Henri, *Les Troubadours*, « Le temps qui court », Paris, Seuil, 1961.
- * Decaunes Luc, *Les riches heures de la chanson française. Complaintes et refrains de la tradition populaire*, Paris, Editions Seghers, 1980.
- * Dillaz Serge, *La chanson française de contestation*, « Des barricades de la commune à celles de mai 1968 », Paris, Editions Seghers, 1973.
- * Dragonetti Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise : contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine, 1979.
- * Durif Olivier, Le Quellec Jean-Loïc, *Collecter la mémoire de l'autre*, Geste Editions, 1991.
- * Erwan Jacques, *Renaud*, Paris, Editions Seghers, 1982.
- * Fléouter Claude, *Un siècle de chansons*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- * Ghézi Paul, *La Femme dans l'œuvre de Georges Brassens*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991.
- * Giroux Robert, *La chanson prend ses airs*, Editions Triptyque, 1993.
- * Guilbert Yvette, *L'Art de chanter*, Paris, Grasset, 1928.

- * Hahn Reynaldo, *Du Chant*, Paris, P.Lafitte, 1920, Gallimard, 1957.
- * Hantrais Linda, *Le Vocabulaire de Georges Brassens. 1. Une étude statistique et stylistique. 2. Concordance et index des rimes*, Paris, Klincksieck, 1967.
- * Herzhaft Gérard, *La Country-music*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je? », 1984.
- * Hirschi Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995.
- * Hirschi Stéphane, *La Chanson en lumière*, études rassemblées et réunies lors du Colloque international des 24-27 avril 1996 à l'Université de Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997.
- * Hirschi Stéphane, *Les Frontières improbables de la chanson*, études réunies, Presses Universitaires de Valenciennes, 2001.
- * Hirschi Stéphane, Pillet Elisabeth, Vaillant Alain, *L'art de la parole vive, Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, études réunies, Recherches Valenciennes, n°21, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.
- * Hirschi Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*, collection « Cantologie », n°6, Les Belles Lettres- Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.
- * Husson Raoul, *Le Chant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- * Jeanroy Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, Paris, 1934.
- * Joubrel Bruno, *Jean Ferrat, de la fabrique aux cimes*, collection « Cantologie », n°1, Les Belles Lettres- Presses Universitaires de Valenciennes, Paris-Valenciennes, 2003.
- * Laforte Conrad, *Poétique de la chanson traditionnelle française*, Presses Universitaires Laval, 1976.
- * Lesueur Daniel, *Gérard Manset, Celui qui marche devant*, Paris, Editions Alternatives et Librairies Parallèles, 1997.

- * Michel Florence, *Michel Sardou*, Paris, Editions Seghers, 1985.
- * Nelli René et Lavaud René, *Les Troubadours* (textes et traductions), Paris, Desclée de Brouwer, 1960-1966.
- * Pelletier Chantal, *Eddy Mitchell*, Paris, Editions Seghers, 1981.
- * Prévost-Thomas Cécile, *La chanson francophone contemporaine : structure, pratiques et fonctions*, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 1998.
- * Prévost-Thomas Cécile, Ravet Hyacinthe, Rudent Catherine, *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, actes réunis et édités à l'issue de la journée du 4 mars 2003, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2005.
- * Rioux Lucien, *Cinquante ans de chanson française de Trénet à Bruel*, Paris, L'archipel, 1992.
- * Rosenberg Samuel et Tischler Hans (avec la collaboration de M.-G. Grossel), *Chansons des trouvères* (textes et musique), Poche Gothique, 1995.
- * Roubaud Jacques, *La Fleur inverse, l'art des troubadours*, « architecture du verbe », Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- * Saka Pierre, *La Chanson française des origines à nos jours*, Paris, Nathan, 1980.
- * Saka Pierre, *La Chanson française à travers ses succès*, Paris, Larousse, Collection « Références », 1988.
- * Saka Pierre, Plougastel Yann, *Guide de la chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999.
- * Salachas Gilbert, Bottet Béatrice, *Le guide de la chanson française contemporaine*, Paris, Syros/Alternatives, 1989.

* Sermonthe Jean-Paul, *Brassens, Au bois de son cœur*, « Trente ans de chansons », Paris, Editions Didier Carpentier, 2001.

* Tiersot Julien, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, Plon et Nourrit, 1889.

* Valérian Patrick, *La Chanson française de 1730 à nos jours*, Mallemort, Editions Proanima, 1993.

* Vassal Jacques, *Folksong, Racines et branches de la musique folk des Etats-Unis*, Paris, Albin Michel/Rock&Folk, 1977-1984.

* Venturini Fabrice, *Georges Brassens ou La parole distanciée*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1996.

* Vernillat France, Charpentreau Jacques, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1968.

* Vernillat France, Charpentreau Jacques, *La Chanson française*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1971-1983.

* Vian Boris, *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, Paris, Union générale d'éditions, 1979.

* Vian Boris, *Derrière la zizique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, Collection 10/18, 1976.

2. Articles sur la chanson

* Auzeméry Anna, « Discours sur la chanson en France de 1860 à 1914 : état des lieux d'une recherche », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.

* Auzeméry Anna, « Eléments d'approche pour une poétique de l'éloquence chantée : l'exemple de la chanson sociale en France de 1830 à 1914 », dans *L'art de la parole vive, Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne, op.cit.*.

* Bailbé Joseph-Marc, « Champfleury et la chanson populaire », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.

- * Bozzetto-Ditto Lucienne, « Chanson, lieu commun », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.

- * Cecchetto Céline, « La chanson, ou l'actualité des trouvères », dans *Les chansons en langue d'oïl, l'art des trouvères*, de Marie-Geneviève Grossel et Jean-Charles Herbin, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.

- * Collignon Mireille, « Alain Souchon : une esthétique du non-engagement », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.
- * Collignon Mireille, « Aux frontières improbables d'une chanson : de l'adaptation à l'adoption », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.

- * Daniel Arlette, « Interaction de la chanson métissée : Brel, Brassens et Moustaki dans l'espace médiatique israélien des années 50-70 », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.

- * « Table ronde : La naissance d'une chanson » (animée par Serge Dillaz et Stéphane Hirschi, avec Michel Arbatz, Bertrand Audinet, Mathilde Braure, Martine Delannoy, François Derquenne, Chantal Grimm, Sébastien Inion, Bruno Joubrel, Juliette, Xavier Lacouture, France Léa, Pierre Philippe, François Rauber, Patrick Valérian, Jean Vasca), dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.

- * Faure Michel, « La mélodie française face à la chanson : mépris ? nostalgie ? stratégie de condescendance ? », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.

- * Grimm Chantal, « Conte et chanson, une structure en commun : la randonnée », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.

- * Grossel Marie-Geneviève, « Des troubadours aux trouvères : continuité et /ou rupture », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.

- * Hirschi Stéphane, « Je, tu, on vers ailleurs : les pronoms idéologiques de la chanson », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.
- * Joubrel Bruno, « Jean Ferrat témoin de son temps », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.
- * Joubrel Bruno, « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.
- * Keilhauer Annette, « Une relation dynamique : chanson et poésies fugitives en France au XVIIIème siècle », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.
- * Kimminich Eva, Krülls-Hepermann Claudia, « « Troubamuffin » et chansons des troubadours, continuités et reconfigurations », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.
- * Lacasse Serge, « La musique populaire comme discours phonographique : fondements d'une approche analytique », dans *Musicologies*, n°2, 2005.
- * Legrand Mickaël, « Manset : entre la chanson et l'ailleurs, dans l'entre-deux d'un rêve artistique », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.
- * Marcadet Christian, « Du répertoire à la performance ou comment Félix Mayol s'imposa au café-concert », dans *L'art de la parole vive, Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne, op.cit.*.
- * Sychra Antonin, « La chanson folklorique du point de vue sémiologique » in *Musique en jeu*, n°10, mars 1973.
- * Vaillant Alain, « Portrait du poète romantique en humoriste, et vice versa : éléments d'une poétique de la subjectivation », dans *L'art de la parole vive, Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne, op.cit.*.
- * Valérian Patrick, « Une voix pour la chanson ? », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.

* Valérien Patrick, « La chanson et la caricature », dans *Les Frontières improbables de la chanson, op.cit.*.

* Vignes Jean, « Les chansonnettes de Baïf ou l'humanisme au service de la chanson », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.

* Vivès Vincent, « « Extase » et « Tango stupéfiant » par delà l'excès et le défaut littéraire : considérations sur la mélodie et la chanson françaises », dans *La Chanson en lumière, op.cit.*.

A ces ouvrages, qui en outre, éclairent la perspective historique de la chanson et l'univers spécifique de certains créateurs, mais présentent aussi de façon inhérente des aspects stylistiques et idéologiques, il faut ajouter l'*Anthologie de la chanson française enregistrée* (Jean Queinnec, François Dacla et Marc Robine, ce dernier étant notamment l'auteur des textes d'accompagnement des coffrets ; Paris, Editions EPM), puisque l'analyse esthétique des chansons se fait à réception.

3. Ouvrages complémentaires

● L'approche stylistique des ouvrages suivants, propose une théorie ou / et une méthode concernant la création ou/et la réception, avec le lexique rhétorique traditionnel, lorsqu'il s'agit individuellement des arts qui composent la chanson (telles les sémiologies des genres littéraire, théâtral, musical), mais aussi avec les outils qui s'intéressent à l'articulation des multiples dimensions de la chanson, sachant que le lieu commun fait intrinsèquement partie de la rhétorique de la chanson, au plan de la création, et de la relation qu'elle instaure avec l'auditeur, et que l'image est un mode de communication dans les œuvres de ces deux auteurs-compositeurs-interprètes :

* rhétorique et figures, linguistique, lexicologie et sémantique, stylistique, notions de critique et d'analyses des genres

* Amossy Ruth, Herschberg-Pierrot Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.

- * Aquien Michèle, *La Versification*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1990.
- * Aquien Michèle, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Editions Nathan, Nathan Université, collection 128, 1993.
- * Aquien Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Collection Les Usuels de Poche, 1993.

- * Aristote, *Organon V, les Topiques*, traduction J. Tricot, Vrin, 1984.

- * Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994.

- * Bakhtine Mikhaïl, *Le Principe dialogique*, traduit par Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1981.

- * Baticle Yveline, *Clés et codes de l'image*, Paris, Magnard, 1985.

- * Benvéniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, I et II, Paris, Gallimard, 1966-1974, réédités dans la collection « Tel ».

- * Chomsky Noam, *Le langage et la pensée*, Payot, 1970.
- * Chomsky Noam, *Questions de sémantique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

- * Ducrot Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984.

- * Duneton Claude, *Le bouquet des expressions imagées*, Paris, Le Seuil.

- * Fontanier Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, Collection « Champs », 1977.

- * Fromilhague Catherine, Sancier Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.

- * Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Poétique », 1982.

- * Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- * Grammont Maurice, *Petit traité de versification française*, Colin, « U ».
- * Greimas Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.
- * Huygue René, *Les puissances de l'image*, Paris, Flammarion, 1965.
- * Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963.
- * Kerbrat-Orecchionni Catherine, *De la subjectivité dans le langage*, Colin, 1980.
- * Kristéva Julia, *Séméiotikè*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- * Le Guern Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- * Ligot Marie-Thérèse, « Ellipse et présupposition », *Poétique*, n°44, novembre 1980.
- * Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- * Mazaleyrat Jean, *Eléments de métrique française*, Armand Colin, Collection « Coursus », 8^{ème} édition, 2004.
- * Molinié Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1991.
- * Pergnier Maurice, *Le Mot*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Linguistique nouvelle », 1986.
- * Reboul Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- * Ricoeur Paul, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Poétique », 1975.

- * Riffaterre Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- * Schneider Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, NRF, 1985.
- * Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Poétique », 1983.

* sémiologie de la musique

- * Biton Philippe, *Le rythme musical*, Editions Henn, 1948.
- * Blacking John, *Le sens musical*, (traduction d'Eric et Marika Blondel), Paris, Editions de Minuit, 1980.
- * Combarieu Jules, *Histoire de la musique*, 5 volumes, Paris, Armand Colin, 1960.
- * Dumesnil René, *Le rythme musical*, Editions Slatkine, 1979.
- * Escal Françoise, *Le compositeur et ses modèles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- * Leipp Emile, *Acoustique et musique*, Paris, Masson, 1980.
- * Michel François (en collaboration avec François Lesure et Vladimir Fédorov), *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1961.
- * Nattiez Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Editeurs, Collection 10/18, 1975.
- * Schaeffer Pierre, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Editions du Seuil, 1966-1977.

* sémiologie du spectacle (interprétation : voix, gestuelle)

* Husson Raoul, *Le Chant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

* Pavis Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996. (spécifique au théâtre).

* Schérer Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1964.

* Wicart A., *Le Chanteur*, Paris, Ortin, 1931.

* la réception

* Chaillez Jacques, *L'imbroglia des modes*, Leduc, 1960.

* Coulonges Georges, *La chanson en son temps*, « De Béranger au juke-box », Les Editeurs français réunis, 1969.

* Francès Robert, *La perception*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1966.

* Humeau Sophie, *Les musiques qui guérissent*, Retz, 1985.

* Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

* Moles Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël, 1972.

● questions de sociologie

* Bourdieu Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980 : « La censure », intervention au colloque sur la Science des œuvres (Lille), en mai 1974, parue dans *Information sur les sciences sociales*, 16 (3/4), pp.385-388, « La métamorphose des goûts », exposé fait à l'Université de Neuchâtel en mai 1980, « Haute couture et haute culture »,

exposé fait à Noroît (Arras) en novembre 1974 et publié dans *Noroît*, 192, novembre 1974, pp.1-2, 7-17, et 193-194, décembre 1974-janvier 1975, pp.2-11, « Mais qui a créé les créateurs ? », exposé fait à l'École nationale supérieure des arts décoratifs en avril 1980, « L'opinion publique n'existe pas », exposé fait à Noroît (Arras) en janvier 1972 et paru dans *Les temps modernes*, 318, janvier 1973, pp.1292-1309, « Culture et politique », exposé fait à l'Université de Grenoble, le 29 avril 1980.

* Bourdieu Pierre, *Choses dites*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987.

* Bourdieu Pierre, *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*, Paris, Liber-Raisons d'agir, 1996.

* Bourdieu Pierre, *Contre-feux*, propos pour servir à la résistance contre l'invasion néolibérale, Paris, Liber-Raisons d'agir, 1998.

L'embellie du lieu commun chez Francis Cabrel et Yves Duteil

La cohérence des œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil se caractérise par une articulation entre un succès populaire et une création dynamique : elle n'interdit pas leur sensibilité à l'air du temps, mais au sein d'un équilibre où le souci d'authenticité s'inscrit dans la fidélité aux courants d'une tradition classique.

L'intertexte relève chez eux d'une tradition diffuse et dégagée de sources précises : un savoir oral et collectif, un intime universel. Puisées dans une source acoustique, leurs chansons traitent de valeurs essentielles, qui s'inscrivent dans un système conventionnel : elles sont abordées avec authenticité, humanisme, simplicité.

Ces deux chanteurs sont populaires parce que leur inscription dans les lieux communs de la tradition sait en même temps dégager un espace de participation active de la part des auditeurs. L'embellie correspond au paradoxe du topos qui devient originalité chez eux. Ma démarche relève de la cantologie, discipline créée par Stéphane Hirschi, qui considère la chanson comme un genre spécifique. Mon travail consiste à analyser esthétiquement à réception les œuvres de Francis Cabrel et Yves Duteil dans leurs contextes et intégralité, de les considérer dans leur globalité, prenant en compte texte, musique et interprétation.

Une mise en perspective interdisciplinaire combinant sociologie, histoire, stylistique, esthétique, musicologie, esthétique de la réception permet de situer les enjeux esthétiques que pose cette chanson « néo-classique » dans le champ général de la création contemporaine.

La création de Francis Cabrel et Yves Duteil, au sein d'une génération qui marque le renouveau de la chanson française classique, se définit par le renouvellement du lieu commun qui passe par l'évolution et la création de manière dynamique d'un rapport nouveau entre les différents éléments.