



HAL
open science

Thiéfaine interpelle : aspects temporels d'un espace de communication

Jacques Kerneis

► **To cite this version:**

Jacques Kerneis. Thiéfaine interpelle : aspects temporels d'un espace de communication . XXème congrès de la SFSIC, SFSIC, Jun 2016, Metz, France. halshs-01484847

HAL Id: halshs-01484847

<https://shs.hal.science/halshs-01484847>

Submitted on 7 Mar 2017

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.

Thiéfaine interpelle : aspects temporels d'un *espace de communication*

Thiéfaine calls : temporal aspects in a *communication space*

Jacques Kerneis, Formateur et chercheur associé
ESPE de Bretagne, CREAD et PREFics

Jacques.Kerneis@espe-bretagne.fr

Mots-clefs : interpellation, espace de communication, temporalités, chanson

Keywords : interpellation, communication space, temporality, song

Résumé : Ce texte se présente comme une contribution au développement d'un outil théorique sémio-pragmatique, *l'espace de communication* proposé par Odin en 2011. Il se focalise plus particulièrement sur les dimensions temporelles d'un corpus de chansons françaises (le répertoire du chanteur Hubert-Félix Thiéfaine), vu comme un phénomène info-communicationnel. Ce chanteur a la particularité d'interpeller fréquemment son auditeur. Nous nous appuyons sur la textométrie pour visualiser les évolutions repérées dans son œuvre sur trois échelles temporelles : la chanson, l'album et l'ensemble des albums réalisés en studio.

Abstract: The singer Hubert-Félix Thiéfaine is present in French music for over thirty years. He frequently calls the listener. This text is presented as a contribution to the development of a semio-pragmatic theoretical tool, the *communication space*, proposed by Odin in 2011. It focuses particularly on the temporal aspects, to account for this info-communicational phenomenon. We used textometry to visualize trends spotted on three time scales: the song, album and all the albums made in studio.

H-F Thiéfaine interpelle : aspects temporels d'un *espace de communication*

Jacques Kerneis

- (1) « *Mon pauvre amour, sois plus heureuse maintenant* » (1978, Je t'en remets au vent)
(2) « *Tu peux venir là où je suis, l'ennui c'est que je n'y suis plus* » (1979, La Môme Kaléidoscope)
(3) « *Là-bas, sur les terrains, vagues de nos cités, L'avenir se déplace en véhicule blindé* » (2015, Le temps des tachyons).

Roger Odin a proposé en 2011 un modèle théorique pour interroger les situations communicationnelles. Nous souhaitons tester sa robustesse tout en questionnant les manières particulières qu'a un chanteur français, Hubert-Félix Thiéfaine d'entrer dans un processus énonciatif particulier qui consiste à interpeller son auditeur. Pouvons-nous identifier, au cours du temps, des changements dans la façon d'interpeller son public ? Et au-delà, « est-ce que l'outil « espace de communication » est apte, en l'état, à mettre en évidence ces évolutions ? ». Nous nous focalisons sur la manière dont ce modèle prend en compte les aspects temporels. Nous présentons dans un premier temps, *l'espace de communication* que nous délimitons, avant de proposer un apport-? à cet outil théorique en nous appuyant sur la textométrie.

1- L'interpellation, dans les textes des chansons d'H-F Thiéfaine depuis 35 ans

Depuis plus de trente ans le chanteur H-F Thiéfaine trace son sillon dans la chanson française sans prendre appui sur les médias de masse. Il draine aujourd'hui un public où se mêle la génération qui l'a découvert dans les années 1980 et des adolescents d'aujourd'hui. La façon de mener une carrière artistique a beaucoup évolué en 35 ans. Si les paroles des chansons d'H-F Thiéfaine ne semblent pas « colonisées » par le numérique, il exploite toutes les potentialités de l'Internet pour entrer en contact avec son public. Plus largement, c'est le rapport social au temps qui s'est modifié, en privilégiant le temps - durée (qui tend vers l'immédiateté¹) au détriment du temps, lié à un espace, comme le souligne Bonneville (2000).

¹ Le tachyon qu'évoque Thiéfaine symbolise cette tendance. Il s'agit d'une classe de particules hypothétiques dont les principales caractéristiques sont d'avoir une vitesse toujours supérieure à la vitesse de la lumière dans le vide, une masse imaginaire pure et une énergie qui diminue lorsque la vitesse augmente.

1- La chanson et l'approche sémio-pragmatique sont-ils bien légitimes en SIC ?

La chanson est parfois convoquée par les Sciences de l'Information et de la Communication (désormais SIC) et s'est progressivement constituée en objet scientifique en leur sein (Dalbavie, 2003 ; Mesnil, 2005) ou à proximité immédiate : en ethnographie (Pecqueux, 2007) ou en sciences du langage, par exemple (Groccia, 2008). Notre objet de recherche peut être défini comme un phénomène info-communicationnel de production et de réception musicale qui repose sur des formes énonciatives interpellatives dans une œuvre poétique particulière, celle d'H-F. Thiéfaine. Son texte a, en effet, la spécificité de s'adresser, fréquemment et durablement (voir les trois exemples mis en exergue de ce texte) à un interlocuteur avec qui il partage, en quelque sorte, l'énonciation.

Cette particularité constitue peut-être une des raisons pour laquelle sa poésie chantée onirique peut toucher un aussi large public d'inconditionnels en dépit de l'absence du chanteur sur les canaux habituels des *media*. Une autre raison peut être invoquée. Pour la pensée consciente, rationnelle, froide et objective, ses textes ne « veulent rien dire », sont incohérents et pourtant ils nous parlent, comme le précise un critique : « *tous ces collages de mots, aux apparences de « cadavres exquis » surréalistes, toutes ces images qui fusent, toutes ces « acrobaties verbales » entrent en résonance avec quelque chose en nous, ou viennent réveiller quelque chose en nous* » (Van Eslande, 2011).

Nous nous interrogerons plus particulièrement sur l'usage qui est fait dans son œuvre de la temporalité en lien avec ces interpellations. Nous le ferons à trois niveaux : celui de chaque chanson, celui de l'album et enfin, celui de son œuvre complète. Le corpus central étant constitué des textes de ses 17 albums réalisés en studio : ce qui représente 178 chansons.

2- L'interpellation chez H-F Thiéfaine

Nous devons tout d'abord préciser plusieurs choses à propos de l'interpellation. Si elle est bien présente tout au long de son œuvre, elle n'est pas omniprésente. On ne la retrouve pas bien sûr pas dans chaque chanson. D'autre part, cette importance donnée à la fonction phatique du langage ne passe pas uniquement par les mots. L'intonation, et le non verbal (les regards, la gestuelle...) y participent également en concert. Nous restreignons d'emblée notre observation au texte, qui ne représente qu'une partie de la chanson, même quand celle-ci est fixée sur un support discographique. La musicalité n'a pas été prise en compte dans notre étude, contrairement à celle

de Beucher-Marsal et Vendramini (2015) qui s'est penchée sur l'œuvre de cet artiste, et considère ses préludes comme « joyeusement apocalyptiques ».

De plus, ces interpellations se situent sur un gradient tel qu'il a été défini par Détrie en tant qu'échelle d'interpellativité (2010 : 6) qui va de l'apostrophe (Mon pauvre amour (1), 1978) à des formes plus discrètes (l'usage du pronom « tu » (2) ou « nous » (3), par exemple).

Pour Benveniste, comme le souligne Détrie (Ibid.) « l'interpellation est une forme d'intimation [...] impliquant un rapport vivant et immédiat de l'énonciateur à l'autre dans une référence nécessaire au temps de l'énonciation » (Benveniste, 1974 : 84). Il s'agit de le rendre présent dans la situation, le court récit qui lui est proposé. On peut même y lire avec Détrie (ibid.), une certaine violence, à sens unique, de la relation des coénonciateurs : assignation, voire sommation du coénonciateur à dire, à faire, à répondre... et surtout à écouter ici. Cela marque une relation spécifique, qui est d'abord une relation verticale de pouvoir, le pouvoir interpellateur ou intimeur, précisément. Mais il faut prendre en compte le fait que, bien souvent H-F Thiéfaine dans ses chansons, s'adresse à lui-même, à son propre inconscient et à ses addictions qu'il tutoie, pour tenter de les terrasser.

C'est cette co-énonciation très particulière que nous allons confronter au modèle des *espaces de communication*, en nous focalisant plus particulièrement sur les aspects temporels associés à ces interpellations qui ont l'intérêt de proposer « un présent », un repère bien utile dans des énoncés aussi improbables que poétiques.

3- La construction d'un *espace de communication* adéquat ?

Il s'agit, pour le chercheur, de créer un *espace de communication* (au sens d'Odin, 2011) adapté à sa problématique. Le corpus est constitué de l'intégralité des textes que l'auteur a produits dans des albums créés en studio. Il est complété par un relevé des déclarations de l'auteur-compositeur-interprète concernant son projet d'écriture et l'appui sur la psychologie analytique de Jung (1971) qu'il revendique et en particulier sur la puissance de de l'inconscient collectif.

Ce modèle théorique est délimité en fonction des objectifs de la recherche. Odin (2011 : 21), évoque un modèle de production « qui décrit le contexte comme une construction qui vient *avant* la communication pour en fixer les modalités ». L'espace de l'émetteur est constitué par l'univers réel et onirique du chanteur. Celui du récepteur est, selon notre choix, limité à la lecture

du texte des chansons. Il s'agit d'un outil sémio-pragmatique qui ne prétend pas décrire le fonctionnement de la communication mais permet de se poser des questions sur les processus communicationnels. Ce modèle postule une séparation radicale entre l'instance qu'est l'Emetteur (E) et celle qui constitue le Récepteur (R) et postule en quelque sorte, comme Bourdieu, Cullioli, Ducrot et Wittgenstein avant eux, que « la compréhension est un cas particulier du malentendu ».

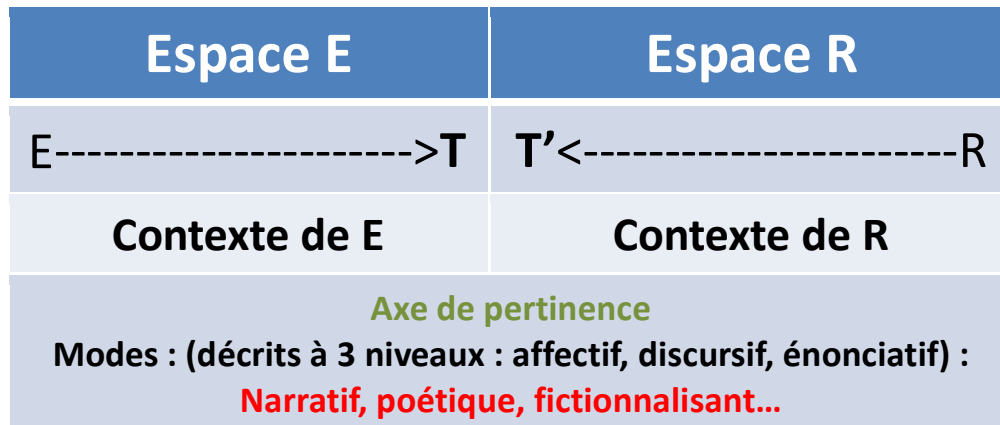


Tableau 1 - Le modèle des espaces de communication

Le contexte est souvent vu en communication comme un cadre, une culture, un élément comme l'eau et l'air : un élément englobant dans lequel baigne les acteurs de la communication. Pour Odin, le contexte est constitué par « l'ensemble des contraintes qui régissent la production de sens » (Odin, 2011 : 21). E et R sont des instances plus que des personnes. T et T' représentent des textes (au sens large) que chacun perçoit et qui ne sauraient être identiques.

Il définit alors *l'espace de communication* comme « un faisceau de contraintes qui poussent les actants (E et R) à produire du sens sur le même axe de pertinence » (Ibid. : 39). Odin identifie au moins deux façons de renforcer cet axe de pertinence², pour permettre des échanges effectifs entre les deux espaces (*a priori* disjoints) :

- Créer des contraintes externes : le genre en est un (pour H-F Thiéfaïne la « chanson poétique »).
- Inscrire les contraintes dans le message lui-même. Ici, l'usage de termes peu usités joue ce rôle en plongeant l'auditeur dans la plus grande incertitude.

² Le concept d'axe de pertinence est proche de celui d'affordances, de terrains d'entente, de contrat (en tant que système d'attentes réciproques).

Odin définit ensuite des modes qui sont des « constructions théoriques visant à structurer en *ensembles fonctionnels* les processus de production de sens » (Ibid. : 46). Il décrit ces modes selon trois dimensions essentielles qui caractérisent les expériences communicationnelles (la dimension affective, discursive et énonciative).

4- Les différentes dimensions temporelles de cet espace théorique

Odin ne prend en compte la dimension temporelle, qu'en distinguant les modes qui ont une structure verticale (où tous les processus se passent simultanément) et les modes qui ont une structure horizontale (où les processus s'organisent temporellement, successivement). Il illustre cette catégorie en parlant des modes artistiques et esthétiques. La référence au temps du modèle est donc ténue et nous allons essayer de l'affiner, grâce à la situation communicationnelle à laquelle nous donnons ici le statut de cas d'étude.

Ce modèle des *espaces de communication* a été utilisé en Sciences de l'Information et de la Communication (SIC) par Pignier (dès 2006) pour analyser de manière comparative les publicités sur le web, dans les magazines d'une part et à la télévision d'autre part. Sapiro (2014) l'a également mobilisé dans un domaine plus proche du cadre originel : les *Home movies* (les films de famille à l'ère du numérique). Georges (2012) l'a, quant à elle, utilisé dans un cadre différent : celui des *machinima*³ (2013). Sapiro (Ibid. : 324), probablement gênée par la non-prise en compte des aspects temporels, fait du temps un critère premier quand elle considère qu'un espace de communication « se définit en fonction des paramètres suivants : la temporalité, l'espace, les interactions, les relations énonciatives et les relations affectives qui déterminent de manière conjointe une activité communicative donnée ». C'est dans cette direction que nous nous dirigeons, en essayant de repérer si l'évolution de l'interpellation dans l'espace de communication, que nous avons défini sur une échelle longue (35 ans), existe et peut être rendue visible. Pour cela, nous utilisons une analyse de type textométrique.

2- Apports de la textométrie pour l'exploration des temporalités

³ Films réalisés à partir des univers des jeux vidéos.

Nous menons donc une enquête textométrique sur ce corpus de plus de 42 000 mots pour essayer d'identifier le rôle donné aux repères temporels, en liaison avec l'interpellation, dans cette tentative de communication entre l'artiste et son public, au fil du temps. Cette investigation, éloignée de l'écoute ordinaire, nous amène à considérer plusieurs échelles : le corpus complet (les textes des 17 albums), la chanson, bien sûr, mais aussi le dispositif « album » essentiel pour un auteur peu présent dans les grands médias.

Cette approche textométrique est exploratoire et qualitative. Elle a déjà été utilisée par ailleurs pour mettre en évidence la présence d'archétypes puissants dans l'œuvre de Thiéfaine (Beucher-Marsal et Kerneis, 2016). Une approche énonciative et pragmatique nous amène ici à identifier les interpellations les plus fréquentes. Contrairement au travail de Kessler, Forest & Laplante (2014) qui porte sur un corpus gigantesque de chansons, l'approche que nous privilégions est principalement d'ordre qualitatif (Lejeune & Bénel, 2012), bien que le comptage et la mise en relation des occurrences soient fortement présents. Néanmoins, ces occurrences ne constituent pas en soi des résultats.

1- Tropes, un outil qui permet de repérer les rafales d'occurrences (aux trois échelles)

Cet outil logiciel permet, dans un premier temps, de repérer les pronoms « tu » dans l'ensemble du corpus. Cela peut sembler primaire mais prend tout son sens si l'on suit Détrie (2010 : 12), quand elle affirme qu'il « est sans doute plus juste de parler de configuration interpellative que d'interpellation en soi », en gardant à l'idée que « les actes se cumulent fréquemment, et que l'interpellation est souvent en superposition avec d'autres actes corrélés à la construction intersubjective, relevant de la modalité allocutive ».

En effet, l'exemple (1), qui constitue l'apostrophe la plus franche du corpus, et qui se situe au tout début de celui-ci (3^{ème} chanson du 1^{er} album) est accompagnée, dans la même chanson de 5 occurrences de « t' », 4 de « toi », 3 de « tu », 2 de « ta » et 1 de « te » et de « ton », ce qui représente 15 occurrences de ce pronom et de ses dérivés. Elle s'accompagne d'une centration sur le temps « présent » de la chanson qui apparaît dans le refrain, accolé à l'apostrophe « sois plus heureuse *maintenant* », mais aussi de deux évocations de la durée (« 2 ans », associées à « veiller », « rester »), une opposition toujours / jamais qui fait référence à l'éternité et à un avenir radieux : « je t'en remets au vent » (4 occurrences) et « va droit sur ton nouveau chemin ».

Nous pouvons, grâce au logiciel *Tropes*, mettre rapidement en évidence la présence du pronom « tu » (et tous ses dérivés) sur l'ensemble du corpus⁴ (voir tableau 2 : Occurrences album par album, avant dernière colonne). Comme on le voit dans le tableau de synthèse (3^{ème} colonne), tous les albums n'ont pas le même nombre de mots. Cela nous amène à découper, pour une analyse plus fine, le corpus grâce à la pose de délimitateurs. La courbe obtenue fait apparaître de fortes disparités, dues à l'effet « boule de neige » des configurations interpellatives.

N°album année	Titre de l'album	Nombre de mots	Nombre de titres	Interpellations Poids relatif/ nombre de mots (« tu » en %)	Références au temps
1/1978	Tout corps branché sur...	2 280	11	13	Faible
2/1979	Autorisation de délirer...	2 756	11		
3/1980	De l'amour, de l'art...	2 575	8		
4/1981	Dernière balises	2 325	10	31	Haute
5/1982	Soleil cherche futur	2 136	8		
6/1984	Alambic /sortie sud	1 261	7		
7/1986	Meteo fir nada	1 640	9		
8/1988	Eros über alles	1 608	8		
9/1990	Chroniques bluesymentales	2 499	9		
10/1993	Fragments d'hébétude	2 633	14	50	Haute
11/1996	La tentation du bonheur	3087	12		
12/1998	Le bonheur de la tentation	2 688	10	11	Haute
13/2001	Défloration 13	3 338	11		
14/2005	Scandale mélancolique	2 781	13		
15/2007	Amicalement blues	2 360	13		
16/2011	Suppléments de Mensonge	3 520	12		
17/2014	Stratégie de l'incapable	2 744	12	9	Haute
TOTAL	Ensemble de l'œuvre	42231	178	22	

Tableau 2 - Occurrences album par album

On constate aussi, si on recherche le pourcentage de présence du pronom « je » (et de ses dérivés), que celui-ci est le plus souvent en opposition avec la présence du « tu ». On peut l'énoncer ainsi, en première analyse : « quand H-F Thiéfaïne parle de lui, il ne parle pas des autres ». Il ne faut cependant pas perdre de vue que « tu » est souvent « lui-même » ou une « sa

⁴ Nous aurions pu réaliser le même travail à partir du pronom « nous », représenté par la phrase (3) mise en exergue de ce texte, mais il ne représente que 3.5% des pronoms, contre 22% de « tu » et 57% de « je » (et leurs dérivés).

part d'ombre » ou son « anima » selon la psychologie analytique de Jung (Berucher-Marsal, Kernéis, 2016) : (ses mauvais démons, ses addictions ou encore les archétypes qui parlent en lui...). Il la qualifie dans une chanson de : « Petite gosse fugitive accrochée dans mes nerfs », (*Redescende climatisée*, 1981). On s'aperçoit, dans les courbes ci-dessous que seul dans l'album 4 le « je » et le « tu » sont équilibrés et donnent un « nous » (qui peut d'ailleurs aussi représenter le chanteur lui-même avec ses fardeaux).

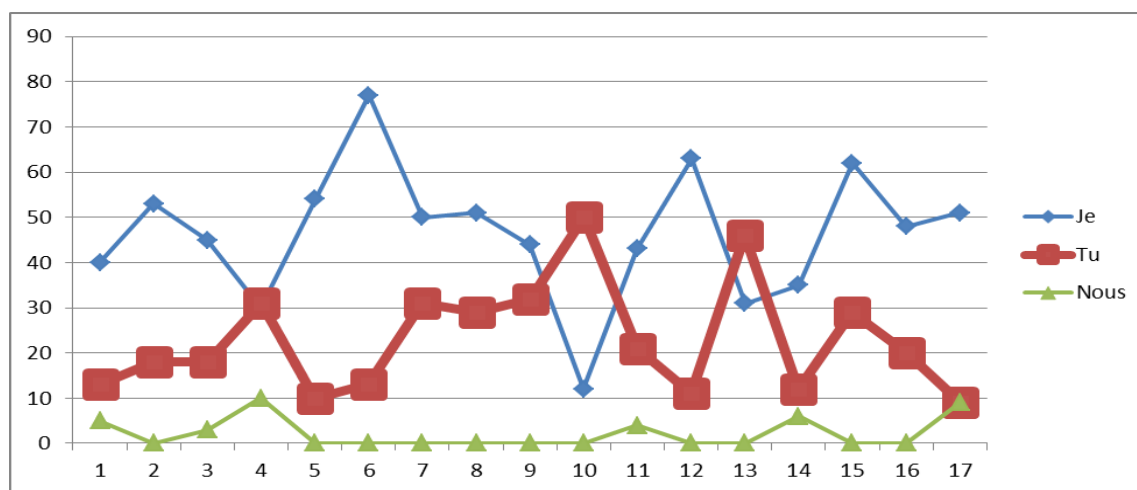


Tableau 3 - Présence du pronom « tu » (et « Je » et « nous ») en pourcentage.

Ces explorations sont seulement des indicateurs qui permettent d'aller voir de plus près sur ces zones du corpus pour mieux comprendre les raisons de ces fortes occurrences (ou pourcentages). Quant à nous, cette dimension interpellative ne nous intéresse que dans la mesure où elle peut nous mettre sur les traces d'un positionnement de l'auteur par rapport au temps. Ce dernier peut être repéré à deux niveaux dans le logiciel. Le premier niveau concerne les connecteurs de temps (tous les petits mots qui se rapportent à la temporalité) et le second niveau concerne les différents degrés de regroupement sémantiques que propose le logiciel.

2- Des interpellations au fil du temps : quelles traces et quel sens ?

L'analyse, album par album, en fonction de son contenu réel, permet de repérer des variations importantes quant à la présence du « temps ». Nous les avons mis en relation avec la prégnance de l'interpellation (plus précisément le pourcentage de présence du pronom « tu »). Cela permet tout d'abord d'explorer leur corrélation. Nous n'avons retenu dans le tableau 2 (pour rendre la lecture plus facile) que les décalages les plus marquants, pour les analyser.

Dans l'album 1, il y a corrélation entre peu de « tu »⁵ (13 en rouge et rapport à la moyenne qui est de 22) et une présence faible de référence au temps. Dans l'album n°4, la corrélation symétrique est repérée (beaucoup de « tu » associé à beaucoup de référence au « temps »).

De même, le taux record de « tu », dans l'album n°10 correspond à une forte présence des éléments liés au temps. Quand on va y voir de plus près, on s'aperçoit qu'H-F Thiéfaine évoque la fin du millénaire et que la catégorie qui est la plus représentée est celle de « début et fin ». Une première catégorie temporelle que nous retenons en vue de son introduction éventuelle dans le modèle des *espaces de communication*.

Par contre, cette corrélation ne se retrouve pas au niveau de l'album n°12. Les « tu » sont peu nombreux (11 en rouge) et la référence au temps est forte. En allant y voir de plus près, on s'aperçoit que c'est à la fois le temps court (heure : 36 occurrences) qui est mis en avant mais aussi la durée, si on agrège plus largement les éléments sémantiques présents dans ce segment (36 occurrences, également).

Voilà encore deux dimensions du temps qui peuvent également être candidates à intégrer notre modèle.

Le dernier album (n°17) ne propose pas non plus une corrélation positive entre les deux grandeurs. Le « tu » est faible, mais la présence du temps est importante. C'est le terme « soir » qui est le plus fréquent (11 occurrences dans la catégorie « Références utilisées », accompagné de 8 pour « rêve » et 8 pour « obscurité »).

3- Perspectives : axes de pertinence et modes face à la puissance des archétypes

Dans cette dernière partie, nous allons mettre l'accent, en nous appuyant le modèle des *espaces de communication*, sur les modifications majeures qu'a connu la circulation de la musique durant cette période pour un chanteur comme H-H T. Ce faisant, nous insistons sur les questions qui se posent aujourd'hui, à propos de l'usage d'un tel outil d'analyse des phénomènes info-communicationnels en régime numérique.

⁵ On peut souligner que c'est cependant dans cet album que se situe l'apostrophe la plus directe mise en exergue de ce texte (1). Ceci permet d'attirer l'attention sur la portée relative de l'ensemble de ces interprétations.

1- Axes de pertinence

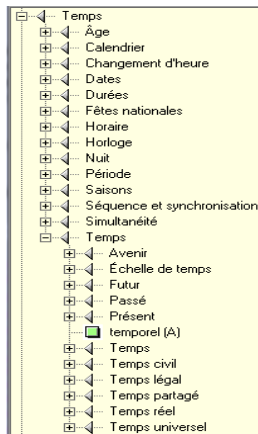


Tableau 4 Thésaurus standard de
Tropes

Grâce à cette exploration, nous avons repéré plusieurs dimensions du temps en contexte. Pour en trouver d'autres, nous pouvons nous appuyer sur le thésaurus constitué par les développeurs du logiciel *Tropes* à partir de milliers de textes longs. C'est probablement la complexité de la notion de « temps » qui a amené Odin à ne pas la prendre en compte dans le modèle. Les dimensions temporelles ici mises au jour peuvent sans doute l'enrichir. Ce thésaurus peut être utile pour les intégrer. Il donne sa place à la simultanéité⁶, qui peut remettre en cause l'existence même d'axe de pertinence stable et unique.

Cette approche est également remise en cause par l'existence de la musique en ligne qui privilégie l'écoute à l'unité (et l'achat éventuel) du fichier et de la *playlist*. Hennion considère cependant : « qu'à travers une chanson, une voix, une image, c'est finalement une histoire et par là un personnage qui est « vendu » au public. » (1998 : 18) et qu'aujourd'hui, le concert permet « de transformer en réalité tangible et instant vécu, l'ensemble des émotions, désirs, et sensations, jusque-là fantasmées à travers l'écoute des chansons enregistrées » (ibid.).

2- Description des modes de communication

Les ambiances, entre ombres et lumières (Beucher-Marsal et Kerneis, 2016) que tisse H-F Thiéfaïne peuvent paraître bien isolées dans l'univers médiatique et culturel d'aujourd'hui. Odin insiste dans ses analyses sur l'omniprésence du mode narratif. Or, dans l'œuvre d'H-F Thiéfaïne, nous avons plus affaire à des micro-récits successifs qui servent de support à des élans poétiques. Si on y réfléchit, c'est bien le tour que prennent aujourd'hui les récits médiatiques tels que les décrit Lits (2012) et qui sont radicalement transformés dans leur temporalité. Lits en appelle à une hypernarratologie qui permet de saisir que « la dimension narrative est de moins en moins du côté de l'émetteur-producteur mais, grâce aux éléments de circularité et d'altérité, présents à la

⁶ L'extrait (2) mis en exergue pointe cette dimension problématique.

fois chez Ricoeur et chez Bakhtine, de plus en plus dans l'instance de réception qui fonde, elle, son récit propre dans une polyphonie énonciative » (ibid. : p. 47). Il en vient même à annoncer « la fin du schéma classique émetteur/récepteur » qui sert de fondement à Odin. au profit d'une « discursivité circulaire, véritablement polyphonique, et d'une récursivité permanente des transmissions d'information » (Ibid. : 42). Georges (2012), quand elle se préoccupe des *machinima*, remet également en cause la validité de ce modèle, théorisé à partir d'une analyse de l'audiovisuel traditionnel, quand il est utilisé en contexte numérique. Elle justifie également cette position par la multiplicité des énonciations et de leur indétermination.

3- Limites de notre étude

On n'observe finalement pas de modifications importantes et durables dans le corpus de chansons au cours de ces 35 années de productions et elles continuent à trouver un public. Pourtant, sur cette période les usages et les industries culturelles ont considérablement évolué. Ce paradoxe est dû en grand partie à la puissance des archétypes sur lesquels s'appuie H-F Thiéfaine. Jung les définit comme des « contenus de l'inconscient collectif » (Jung, 1971 : 14). Le chanteur-poète est sans cesse confronté à l'altérité du public qui reçoit ses mots, chargés de certaines images effrayantes de l'inconscient et emploie des configurations interpellatives pour les partager. Ces dernières présentent pour nous l'intérêt de mettre l'accent sur la co-énonciation, toujours présente, mais de façon plus ou moins voyante et importante. Elles permettent également de montrer que seule une analyse contextualisante permet de comprendre de telles situations communicationnelles. Nous l'avons dit d'entrée, le texte n'est pas la chanson. Il est évident que les textes seuls ne permettent pas d'expliquer l'ensemble du phénomène communicationnel que constitue « l'objet musical perçu » tel qu'a construit Groccia dans son travail (2008) et tel que l'ont exploré Beucher-Marsal & Vendramini (2015) spécifiquement dans l'œuvre de Thiéfaine.

Bibliographie :

Benveniste É. (1974). *Problèmes de linguistique générale II*. Paris, Gallimard.

Beucher-Marsal C. & Vendramini C. (2015). *Les préludes ou « intros » joyeusement apocalyptiques de H.-F. Thiéfaine*, colloque Thiéfaine, poète des parkings, université de Cergy Pontoise, maison de la poésie, juin 2015, actes en cours.

Beucher-Marsal C. et Kerneis J. (2016). De l'ombre à la lumière des textes d'Hubert-Félix Thiéfaine. Communication aux *Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles*, Nice, 7-10 juin.

Bonneville L. (2000). La représentation de la temporalité chez les utilisateurs d'internet.

Composite, vol. 4, n° 1, p. 23-34. [En ligne] :

<http://www.composite.org/index.php/revue/article/view/37/36>, consulté le 25 avril 2016.

Dalbavie J. (2008). La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective : l'exemple de Georges Brassens à Sète. Thèse de doctorat de Sciences de l'Information et de la Communication sous la direction de Daniel Jacobi et Emmanuel Ethis.

Détrie C. (2010). Quand l'interpellation interpelle les linguistes : l'activité interpellative, un « objet de recherche difficile à cerner » ? *Corela HS-8*, [En ligne] : <http://corela.revues.org/1671>, consulté le 25 avril 2016.

Georges F. & Auray N. (2012) Approche sémiopragmatique de l'espace de communication des *machinima*. *Revue des interactions humaines médiatisées*, Vol. 13, n° 1, p. 3-36.

Groccia M. (2008). La chanson : une approche sémiotique d'un objet sonore et musical. Thèse de doctorat de Sciences du langage sous la direction de Louis Panier.

Hennion A. (1998). D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes. *Musurgia*, Vol. V, n°2, p. 9-21.

Jung C. G. (1971). *Les racines de la conscience. Etudes sur l'archétype*. Paris, Buchet Chastel.

Kessler R, Forest D. & Laplante A. (2014). Encore des mots, toujours des mots : fouille de textes et visualisation de l'information pour l'exploration et l'analyse d'une collection de chansons en

français. In E. Née., J.-M. Daube., M. Valette & S. Fleury. (Dir.), Actes des 12es Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles.

Lejeune C. & Bénéol A. (2012). Lexicométrie pour l'analyse qualitative. Pourquoi et comment résoudre le paradoxe ? In A., Dister, D., Longrée, & G., Purnelle (Dir.), Actes des 11es Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles, p. 591-602. [En ligne] : <http://hdl.handle.net/2268/1254142012>, consulté le 25 avril 2016.

Lits M. (2012). Quel futur pour le récit médiatique ? *Questions de communication*, n°21, p. 37-48. [En ligne] : <http://questionsdecommunication.revues.org/6562>, consulté le 25 avril 2016.

Mesnil J. (2005). La mise en scène des discours et des représentations dans les clips de rap français. Mémoire de maîtrise en Sciences de l'Information et de la Communication sous la direction de Guy Lochard.

Odin R. (2011). *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

Pecqueux A. (2007). *Voix du rap, essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.

Pignier N. (2006). Pour une approche sémio-pragmatique de la communication ; *Questions de communication*, n°9, p. 419-433. [En ligne] : <http://questionsdecommunication.revues.org/7945>, consulté le 25 avril 2016.

Sapio G. (2014). Home movies : la famille à l'époque de sa reproductibilité numérique. In G. D. Nguyen et S. Dejean. (Dir.). *Internet : interactions et interfaces*. Actes du Xème séminaire M@rsouin, (pp. 321-338). Paris : l'Harmattan.

Van Eslande L. (2011). Forever Jung. [en ligne] : <http://www.thiefaine.com/forever-jung/>, consulté le 25 avril 2016.