

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mes directrices de thèse, Mme Enrica Galazzi, Mme Mariagrazia Margarito et Mme Danièle Pistone pour leur soutien constant, leurs précieux conseils, leur patience et surtout leur confiance, sans laquelle cette thèse n'aurait pu être menée à bien.

Que ma famille et mes amis qui m'ont soutenue tout au long de ce travail trouvent également ici l'expression de ma profonde gratitude.

TABLE DES MATIÈRES

RESUME EN ITALIEN – RIASSUNTO IN ITALIANO.....	10
INTRODUCTION.....	14
 PREMIERE PARTIE : CORPUS, CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIE DE RECUEIL ET D'ANALYSE DES DONNEES	
CHAPITRE 1 – PRESENTATION DU CORPUS.....	23
1 UN CORPUS D'ARTICLES DE PRESSE.....	23
1.1. DIVERSITE DES MEDIAS, HOMOGENEITE DES CONTENUS	23
1.2. REPARTITION DES ARTICLES PAR PUBLICATION	24
1.3. PREDOMINANCE NUMERIQUE DES CRITIQUES MUSICALES	25
1.4. RUBRIQUES DE PUBLICATION	26
1.5. GENRES DES ARTICLES DU CORPUS	27
1.6. INSTRUMENTS ET ARTISTES.....	29
2 PUBLICATIONS PRISES EN COMPTE.....	31
2.1 QUOTIDIENS NATIONAUX D'INFORMATIONS GENERALES	31
2.2 UN QUOTIDIEN SPECIALISE : LES ÉCHOS.....	33
2.3 MAGAZINES HEBDOMADAIRES D'INFORMATIONS GENERALES (NEWS MAGAZINES).....	33
2.4 UN PERIODIQUE D'INFORMATIONS SPECIALISEES : TELERAMA	34
3 CRITIQUE MUSICALE JOURNALISTIQUE EN FRANCE.....	35
3.1 DEFINITION ET HISTOIRE	35
3.2 TENDANCES ACTUELLES	36
3.3 STYLE	38
3.4 PRESENTATIONS DES JOURNALISTES - CRITIQUES MUSICAUX DE NOTRE CORPUS	40
4 ETAT DE LA RECHERCHE SUR LES CRITIQUES MUSICALES : ENTRE MUSICOLOGIE, SOCIOLOGIE ET LETTRES	42
4.1 EN MUSICOLOGIE ET EN SOCIOLOGIE DE LA MUSIQUE	42
4.1.1 Principaux centres de recherche universitaire.....	42
4.1.2 Thèses récentes.....	43
4.1.3 Publications récentes	43
4.2 EN LETTRES.....	44
4.2.1 Monographies et recueils	44
4.2.2 Thèses récentes.....	44

CHAPITRE 2 – CADRE THEORIQUE	46
1 L’ANALYSE DU DISCOURS	46
1.1 APPROCHE HISTORIQUE DE L’ÉCOLE FRANÇAISE D’ANALYSE DU DISCOURS : LIEUX, AUTEURS ET OUVRAGES PRINCIPAUX	46
1.2 CONCEPTS FONDAMENTAUX DE L’ANALYSE DU DISCOURS	48
1.2.1 <i>Discours, formation discursive, interdiscours et pratique discursive</i>	48
1.2.1.1 Discours et formation discursive	49
1.2.1.2 Interdiscours et pratique discursive	49
1.2.2 <i>La notion de corpus en analyse du discours : définition et construction</i>	51
1.2.3 <i>Sujet du discours, contexte et mémoire discursive</i>	52
1.2.3.1 Le sujet du discours	52
1.2.3.2 Le contexte en analyse du discours	53
1.2.3.3 Mémoire discursive	53
1.3 L’ANALYSE DU DISCOURS EN FRANCE AUJOURD’HUI.....	53
2 L’ANALYSE TEXTUELLE DES DISCOURS	56
2.1. EMERGENCE DE LA LINGUISTIQUE TEXTUELLE AUX ETATS-UNIS ET EN EUROPE	56
2.2. DEVELOPPEMENT DE LA LINGUISTIQUE TEXTUELLE D’EXPRESSION FRANÇAISE	57
2.2.1. <i>Traduction de deux ouvrages importants en français</i>	57
2.2.2. <i>Un développement tardif</i>	58
2.2.3. <i>Inscription de la linguistique textuelle dans l’analyse du discours</i>	59
2.3. PRINCIPALES THEORIES ET CONCEPTS DE L’ANALYSE TEXTUELLE DES DISCOURS	60
2.3.1. <i>Texte, discours et genres de discours</i>	60
2.3.2. <i>Modularité de l’analyse textuelle</i>	62
2.3.3. <i>Opérations de textualisation</i>	63
2.4. CHOIX DE LA LINGUISTIQUE TEXTUELLE COMME CADRE D’ANALYSE THEORIQUE	64
3 LES THEORIES DE L’ARGUMENTATION	65
3.1. L’HERITAGE DE L’ANTIQUITE : L’ARGUMENTATION ENTRE RHETORIQUE ET LOGIQUE	65
3.2. L’ARGUMENTATION ENTRE LA FIN DU XIXE SIECLE ET 1950.....	66
3.3. L’ARGUMENTATION DEPUIS 1950	67
3.4. TENDANCES ACTUELLES	68
CHAPITRE 3 – METHODOLOGIE	70
1. METHODOLOGIE DE RECUEIL DES DONNEES	70
1.1. PROBLEMATIQUE INITIALE ET CHOIX D’UN CORPUS DE PRESSE	70
1.2. UTILISATION DE LA BASE DE DONNEES EUROPRESSE	72
1.2.1. <i>Présentation de la base de données</i>	72
1.2.2. <i>Choix des publications prises en compte et de la période de recherche</i>	72
1.2.3. <i>Corpus terminologique utilisé pour la recherche</i>	73
2. METHODOLOGIE D’ANALYSE DES DONNEES	77

2.1.	LA MISE SUR FICHE : CREATION DE DEUX TYPES DE FICHES	77
2.1.1.	<i>Création d'une fiche exploratoire</i>	77
2.1.2.	<i>Définition des quatre thématiques</i>	78
2.1.3.	<i>Réalisation d'une fiche d'analyse à thématique « Interprétation »</i>	79
2.1.4.	<i>Difficultés rencontrées lors de la mise sur fiche</i>	80
2.2.	EXEMPLES DE FICHES D'ANALYSE COMPLETES	82
2.2.1.	<i>Exemple d'une fiche exploratoire intégrale</i>	82
2.2.2.	<i>Présentation d'une fiche « interprétation » intégrale</i>	84
2.3.	LE LOGICIEL DE REPERAGE TEXTUEL TEXTSTAT	86
2.4.	METHODOLOGIE D'ANALYSE STATISTIQUE DES DONNEES DE PRESENTATION DU CORPUS.....	88
3.	LISTE DES ARTICLES DU CORPUS	90

DEUXIEME PARTIE : DIMENSIONS CONFIGURATIONNELLES / PRAGMATIQUES ET STEREOTYPES DU DISCOURS

CHAPITRE 4 – RHETORIQUE DU DISCOURS MUSICAL ET ANALYSE TEXTUELLE DES DISCOURS..... 97

1. LE DISCOURS EPIDICTIQUE ENTRE RHETORIQUE ET LINGUISTIQUE TEXTUELLE 97

1.1.	ARISTOTE ET LE GENRE DE DISCOURS EPIDICTIQUE.....	97
1.2.	DISCOURS EPIDICTIQUE ET LINGUISTIQUE TEXTUELLE	98
1.2.1.	<i>Valeur illocutoire et orientation argumentative des énoncés</i>	99
1.2.2.	<i>Prise en charge énonciative et polyphonie</i>	100
1.2.2.1.	Types de repérages énonciatifs.....	100
1.2.2.2.	Ethos discursif et éthos extradiscursif	101
1.2.2.3.	Théorie de la polyphonie de D. Maingueneau.....	102
1.2.2.4.	L'analyse de la concession de M.-A. Morel	102
1.2.3.	<i>Aspects sémantico-référentiels (construction de la représentation discursive)</i>	103
1.2.3.1.	Définition de la dimension sémantico-référentielle de la proposition-énoncé.....	103
1.2.3.2.	Outils méthodologiques pour l'étude de la dimension sémantico-référentielle du discours	104

2. ORIENTATION ARGUMENTATIVE ET VISEE ILLOCUTOIRE DU DISCOURS : ELOGE, AMPLIFICATION, CONSEIL ET SEDUCTION..... 106

2.1.	MICRO-ACTES DE DISCOURS	106
1.2.4.	<i>Micro-actes de discours assertifs-constatifs</i>	106
1.2.5.	<i>Micro-actes de discours expressifs</i>	107
1.2.6.	<i>Stratégie d'amplification</i>	108
2.2.	MACRO-ACTES DE DISCOURS	109
1.2.7.	<i>« Louer » et « conseiller »</i>	109
1.2.8.	<i>« Séduire »</i>	111
2.2.2.1	Séduction et recherche stylistique.....	111

2.2.2.2	Séduction et connivence avec le destinataire.....	112
2.3.	MARQUES DE SURFACE DU DISCOURS	113
2.3.1.	<i>Argumentation et concession</i>	113
2.3.2.	<i>Explication et justification</i>	115
2.3.3.	<i>Marques de l'intensité corrélatrice</i>	116
2.4.	ABSENCE DE POLEMIQUE DU DISCOURS : L'EXEMPLE DE « FAUT-IL Y ALLER ? » DU FIGAROSCOPE. 118	
3.	POLYPHONIE DU DISCOURS ET PRISE EN CHARGE ENONCIATIVE.....	120
3.1.	DISCOURS D'AUTORITE ET ENONCIATION IMPLIQUEE.....	120
3.1.1.	<i>Discours d'autorité et identification de l'éthos discursif</i>	120
3.1.2.	<i>Sous-système énonciatif : énonciation directe ou énonciation de discours de <type1></i>	122
3.1.3.	<i>Analyse : « Le Quatuor Artémis à Fontainebleau »</i>	123
3.2.	MISE EN RELIEF DES VOIX MULTIPLES DES ACTANTS DE LA REALISATION MUSICALE.....	126
3.2.1.	<i>Mise en scène des actants de la réalisation musicale</i>	126
3.2.2.	<i>Principales marques langagières</i>	127
3.3.	PRESENCE DE LA VOIX ANONYME DE LA DOXA	128
3.3.1.	<i>Énonciation de vérités générales de type <3></i>	128
3.3.2.	<i>Principales marques langagières</i>	129
3.4.	AUTRES PHENOMENES MARQUANT LA POLYPHONIE DU DISCOURS	130
3.5.	CONCESSION, POLYPHONIE ET COMPLEXITE DU DISCOURS.....	131
3.5.1.	<i>Richesse et diversité des structures concessives</i>	132
3.5.1.1.	Structures concessives logique, rectificative et argumentative.....	132
3.5.1.2.	Les marqueurs de la concession	132
3.5.2.	<i>Concession et polyphonie du discours</i>	134
3.5.2.1.	Multiplicité des voix convoquées	134
3.5.2.2.	Structures concessives et réassertion : l'exemple de l'adverbe « Bien »	136
3.5.3.	<i>Concession, polyphonie et opacité du discours</i>	136
3.5.3.1.	Accumulation des structures concessives	136
3.5.3.2.	Structures concessives rectificatives et point de vue de l'auteur-journaliste	138
3.5.3.3.	Structures concessives et difficultés cognitives du lecteur	139
4.	COHESION SEMANTIQUE ET CONSTRUCTION DE LA REPRESENTATION DISCURSIVE	143
4.1.	GENERALITE ET MANQUE DE PRECISION DU DISCOURS.....	143
4.1.1.	<i>Généralité du discours</i>	143
4.1.2.	<i>Imprécision et flou référentiel</i>	144
4.2.	DISCOURS HYPERBOLIQUE, REGIME DE VERIDICITE ET RUPTURES ISOTOPIQUES	146
4.2.1.	<i>Un discours hyperbolique</i>	146
4.2.2.	<i>Contrat socio-discursif et ambiguïté du régime pragmatique</i>	146
4.2.3.	<i>Ruptures isotopiques et figures de style</i>	147
4.3.	REFERENCES EXTRA-DISCURSIVES.....	149
4.3.1.	<i>Emploi des noms propres</i>	149
4.3.2.	<i>Utilisation des démonstratifs mémoriels</i>	151

CHAPITRE 5 – STRATEGIES ARGUMENTATIVES ET INTERPRETATION MUSICALE : LE ROLE DES ELEMENTS DOXIQUES	154
1. OUTILS METHODOLOGIQUES.....	154
1.1 THEORIES DE L'ARGUMENTATION : ARISTOTE ET C. PERELMAN	155
1.1.1 <i>Concept de lieu rhétorique</i>	155
1.1.2 <i>Notion de lieu commun</i>	156
1.2 ANALYSE ARGUMENTATIVE DU DISCOURS DE R. AMOSSY	157
1.2.1 <i>Argumentation et analyse du discours</i>	157
1.2.2 <i>Formes doxiques : sentences et stéréotypes</i>	158
1.2.3 <i>Rôle des éléments doxiques dans le discours</i>	159
1.2.3.1. Rôle argumentatif.....	159
1.2.3.2. Rôles identitaire et cognitif.....	159
1.2.3.3. Rôle de satisfaction des attentes du lecteur.....	160
1.3 STEREOTYPE OU IMAGINAIRE ? LA REMISE EN CAUSE DE P. CHARAUDEAU	160
2. LIEU RHETORIQUE DE L'ESSENCE DANS LE DISCOURS SUR L'INTERPRETATION MUSICALE.....	163
2.1. LIEU CARACTERISTIQUE DU DISCOURS MUSICAL.....	163
2.2. ACTUALISATION DU LIEU DE L'ESSENCE DANS LE CORPUS.....	164
2.2.1. <i>Supériorité de l'interprétation fidèle à l'œuvre originale</i>	165
2.2.2. <i>Nécessité d'une recherche d'ordre philologique</i>	166
2.2.3. <i>Caractère injonctif de l'interprétation</i>	167
2.2.4. <i>Interprétation, vérité et profondeur</i>	168
3. INTERPRETATION MUSICALE ET LIEUX COMMUNS.....	169
3.1. SIMPLICITE ET COMPLEXITE DE L'INTERPRETATION MUSICALE.....	169
3.2. LIEU COMMUN DU LIEN MUSICAL.....	170
3.2.1. <i>Interprétation et liens familiaux</i>	170
3.2.2. <i>Amitié, complicité et liens artistiques</i>	171
3.2.3. <i>Liens musicaux, écoles et nationalités</i>	173
3.3. TECHNIQUE INSTRUMENTALE ET X.....	174
3.4. INTERPRETATION « A LA SLAVE ».....	177
3.5. IMPORTANCE DES ŒUVRES DE J.-S. BACH.....	178
3.6. VIOLE, VIOLONCELLE ET RESSEMBLANCE A LA VOIX HUMAINE	179
4. ROLE DES ELEMENTS DOXIQUES DANS LE DISCOURS SUR L'INTERPRETATION MUSICALE.....	181
4.1. CREATION D'UN TERRAIN D'ENTENTE FONDE SUR L'OPINION COMMUNE.....	181
4.2. RENFORCEMENT DE L'ETHOS DISCURSIF	182
4.2.1. <i>Ethos du mélomane et partage de la passion musicale</i>	182
4.2.2. <i>Construction de l'éthos institutionnel</i>	183
4.2.2.1. Approche stylistique.....	184
4.2.2.2. Approche énonciative.....	185

4.3.	ROLE DE CONSTRUCTION IDENTITAIRE DES ELEMENTS DOXIQUES	186
4.3.1.	<i>Fonction identitaire des stéréotypes dans le discours artistique</i>	186
4.3.2.	<i>Stéréotype dévalorisant et fonction de construction identitaire</i>	187
5.	IMAGINAIRE VERSUS STEREOTYPE	190
5.1.	TYPES DE SAVOIR A LA BASE DU DISCOURS SUR L'INTERPRETATION MUSICALE.....	190
5.2.	STRATEGIES DE BROUILLAGE.....	192
5.2.1.	<i>Faire passer un savoir de croyance en savoir de connaissance</i>	193
5.2.2.	<i>Transformer un savoir d'opinion relative en savoir d'opinion commune</i>	193
5.2.3.	<i>Convertir un savoir de croyance en savoir de doctrine</i>	194

TROISIEME PARTIE : PERIODES DESCRIPTIVES ET SERIES ENUMERATIVES

CHAPITRE 6 – ANALYSE TEXTUELLE ET MISE EN TEXTE DE L'INTERPRETATION

MUSICALE..... 198

1. OUTILS METHODOLOGIQUES..... 198

1.1.	PRESENTATION DE LA PERIODE DESCRIPTIVE	198
1.1.1.	<i>La description, entre période et séquence</i>	199
1.1.2.	<i>Macro-opérations descriptives</i>	200
1.2.	DIFFERENTS TYPES DE DESCRIPTION	200
1.3.	SEMANTISATION DE LA REPRESENTATION DESCRIPTIVE ET ADJECTIFS SUBJECTIFS	201
1.4.	SYSTEME DE LA NEGATION	202

2. IDENTIFICATION DES STRATEGIES DESCRIPTIVES UTILISEES..... 204

2.1.	PRINCIPALES OPERATIONS DE MISE EN TEXTE DES PERIODES DESCRIPTIVES	204
2.1.1.	<i>Thématisation, ancrage et construction de l'objet du discours</i>	204
2.1.2.	<i>Aspectualisation et choix des traits pertinents</i>	206
2.1.3.	<i>Interprétation musicale et savoirs partagés : le rôle des opérations d'assimilation dans la complexité du discours</i>	207
2.2.	DESCRIPTIONS DE TYPE (FAIRE) VOIR / ENTENDRE / SENTIR	209
2.2.1.	<i>Emploi des verbes de perception</i>	210
2.2.2.	<i>Variante en faire voir / faire entendre / faire sentir : l'offrande musicale</i>	212

3. ORIENTATION ARGUMENTATIVE DE LA DESCRIPTION

3.1.	SEMANTISATION DE LA REPRESENTATION DISCURSIVE ET ADJECTIFS SUBJECTIFS	214
3.1.1.	<i>Utilisation des adjectifs affectifs</i>	215
3.1.2.	<i>Emploi des adjectifs évaluatifs axiologiques</i>	217
3.1.3.	<i>Axiologisation des adjectifs évaluatifs non axiologiques</i>	218
3.1.4.	<i>Rôle du connecteur MAIS</i>	221
3.1.4.1.	Connecteur Mais et système d'appréciation du locuteur : la fréquence du cas 2.....	221
3.1.4.2.	Occurrences de la variante « adj p MAIS JAMAIS adj r / MAIS TOUJOURS adj q».....	223
3.2.	FORMES NEGATIVES ET PERIODES DESCRIPTIVES	225

3.2.1.	<i>Emploi de la forme négative comme stratégie descriptive</i>	225
3.2.2.	<i>Diversité des structures négatives et macro-opérations descriptives utilisées</i>	226
3.2.2.1.	Diversité des marques et structures syntaxiques.....	226
3.2.2.2.	Diversité des macropropositions descriptives impliquées	227
3.2.3.	<i>Complexité du discours et difficultés de réception de la négation</i>	228
3.2.4.	<i>Analyse : Le Figaro - « Le Quatuor Artémis : la relève des plus grands »</i>	231
CHAPITRE 7 – MICROSCOPIE : SERIES ENUMERATIVES ET DISCOURS MUSICAL		234
1.	OUTILS METHODOLOGIQUES	235
1.1.	LINGUISTIQUE TEXTUELLE, STYLE PERIODIQUE ET ENUMERATION SELON J.-M. ADAM	235
1.1.1.	<i>Énumération et structure périodique</i>	235
1.1.2.	<i>Marqueurs de l'énumération</i>	236
1.2.	SERIES ENUMERATIVES : LES ANALYSES DE BEATRICE DAMAMME-GILBERT	237
1.3.	TRADITION RHETORIQUE ET FIGURES DE STYLE : LES DEFINITIONS DE M. POUGEOISE	238
2.	PARTICULARITES NUMERIQUES ET MORPHOSYNTAXIQUES DES SERIES ENUMERATIVES (SE)	239
2.1.	ASPECTS NUMERIQUES : SE TERNAIRES ET ACCUMULATIONS DE SE	239
2.2.	CARACTERISTIQUES MORPHOSYNTAXIQUES	240
2.2.1.	<i>Fréquence des SEN et SEA</i>	240
2.2.2.	<i>Accumulation de prédicats fonctionnels des SEV et SEI</i>	241
3.	ANALYSE TEXTUELLE DE L'ENUMERATION	242
3.1.	SE ET MARQUEURS D'INTEGRATION LINEAIRE	242
3.1.1.	<i>Absence de marqueur : le type asyndétique</i>	243
3.1.2.	<i>Emploi des organisateurs énumératifs</i>	244
3.1.3.	<i>Marqueurs d'intégration de type répertoire</i>	245
3.2.	SERIE ENUMERATIVE, ACTIVITE DE REFORMULATION ET EXPANSION DEFINITOIRE	246
3.2.1.	<i>Présence de syntagmes introducteurs externes à la SE</i>	246
3.2.2.	<i>SE et expansion définitoire</i>	246
3.2.3.	<i>Marqueurs de reformulation / expansion définitoire</i>	248
4.	ENUMERATION ET RELATIONS SEMANTIQUES	250
4.1.	RELATIONS SEMANTIQUES ENTRE LES TERMES DE LA SE.....	250
4.1.1.	<i>Rapport de convergence</i>	250
4.1.2.	<i>Relation de divergence</i>	254
4.2.	ROLE SEMANTIQUE DES MARQUEURS D'INTEGRATION LINEAIRE	257
4.2.1.	<i>Relations de convergence sémantique</i>	258
4.2.2.	<i>Marqueurs comme facteur de divergence sémantique</i>	258
4.3.	SYNTAGME INTRODUCTEUR DE LA SE ET EFFETS DE SENS	259
5.	STYLISTIQUE DE LA SERIE ENUMERATIVE	262

5.1.	CARACTERISTIQUES RYTHMIQUES ET SONORES	262
5.1.1.	<i>Aspects rythmiques de la SE</i>	262
5.1.2.	<i>Figures de mots et particularités sonores de la SE</i>	263
5.1.3.	<i>Effets</i>	265
5.2.	SYMETRIE ET ASYMETRIE	266
5.2.1.	<i>Figures de construction et effet de symétrie</i>	266
5.2.2.	<i>Procédés stylistiques créant des effets d'asymétrie</i>	269
5.3.	VALEUR RHETORIQUE ET STYLISTIQUE DU SYNTAGME INTRODUCTEUR INITIAL	271
6.	DEUX EXEMPLES D'ANALYSE DES SERIES ENUMERATIVES	273
6.1.	ARTICLE 160 - DISQUES. CLASSIQUE. DMITRI CHOSTAKOVITCH	273
6.2.	ARTICLE 084 - LE QUATUOR AU THEATRE DE PARIS – ACCORDS VIRTUOSES	277
	CONCLUSION	281
	BIBLIOGRAPHIE.....	291
1	REFERENCES LINGUISTIQUES	291
2	REFERENCES MUSICALES.....	300
	TABLE DES ABRÉVIATIONS.....	304
	LISTE DES TABLEAUX.....	305

VOLUMES ET MATÉRIEL D'ACCOMPAGNEMENT

Les 200 fiches d'analyse des articles de notre corpus constituent deux volumes d'annexes et sont présentées comme suit :

- 158 fiches interprétation, classées par ordre croissant de numéro d'article;
- 42 fiches exploratoires, également classées par ordre croissant de numéro d'article.

L'article de presse correspondant est placé au début de chaque fiche.

La thèse ainsi que l'ensemble des documents placés en annexe sont également disponibles sous forme électronique sur cédérom, en format PDF. Les codes « couleur » utilisés dans les fiches d'analyse sont reproduits uniquement dans la version électronique.

RESUME EN ITALIEN – RIASSUNTO IN ITALIANO

L'interpretazione musicale, cos'è esattamente ? come avvicinarsi a questo mondo ? Esistono criteri o elementi che consentano di riconoscere un'interpretazione musicale ammirevole da un'interpretazione mediocre e di apprezzarne la qualità ? Questi sono i quesiti, perfettamente legittimi, che solleva l'interpretazione musicale, oggetto affascinante per qualsiasi melomane, musicista professionale o amatoriale che sia.

Tuttavia l'analisi linguistica e testuale del discorso della stampa sull'interpretazione musicale mette in evidenza che, anziché facilitarne l'accesso, la stampa di massa propone una visione della musica altamente complessa ad un lettore-destinatario intimidito. Quest'analisi, effettuata sul tema degli strumenti ad arco in un corpus di stampa scritta composto principalmente da critiche musicali (capitolo 1), ci ha consentito di mettere in evidenza le principali caratteristiche di questo discorso oscuro nonché le strategie linguistiche usate dall'autore-giornalista, facendo riferimento al quadro teorico dell'Analisi del discorso (capitolo 2) e alla metodologia della schedatura, come da allegato.

In primo luogo, le caratteristiche pragmatiche, enunciative e semantiche del discorso si rivelano essere un importante fattore di complessità (capitolo 4).

Lungi dall'essere basato su argomentazioni logiche, si tratta piuttosto di un discorso di genere epidittico nel quale i poli del pathos e dell'ethos prevalgono su quello del logos. Privo di qualsiasi forma polemica, il discorso è assertivo ma senza alcuna giustificazione, e si propone di emozionare il lettore-destinatario (tramite l'esibizione delle emozioni percepite) e di sedurlo (con l'impiego di numerose figure retoriche, la ricerca della complicità, l'umorismo o addirittura l'ironia). La nostra analisi mette in evidenza la prevalenza dei micro-atti di discorso assertivi-constativi ed espressivi nonché dei macro-atti di discorso quali "lodare", "consigliare", "sedurre". Inoltre, l'analisi sottolinea la presenza di numerose strategie di amplificazione e di marche discorsive *unicamente di superficie*, quali l'argomentazione, la concessione, la spiegazione o la giustificazione. L'appartenenza del corpus al genere epidittico non solo rafforza l'ethos oratorio dell'autore-giornalista ma anche quello dell'istituzione mediatica che lo pubblica.

Da un punto di vista enunciativo, il discorso è caratterizzato dalla polifonia delle voci in esso presenti. Ad un autore-giornalista fortemente coinvolto nel discorso si aggiungono le molteplici voci degli attori della realizzazione musicale chiamati in causa (interpreti,

compositori, melomani...) nonché la voce della comunità musicale di cui egli si presenta come porta-parola. Quest'ultima rimane anonima, difficilmente identificabile, seppur presente “sullo sfondo” del discorso, in particolare tramite l'uso sistematico di marche di eterogeneità discorsiva, di forme negative, di connettori argomentativi o di strutture concessive.

Il carattere oscuro del discorso è ulteriormente rafforzato dall'ambiguità che caratterizza, da un punto di vista semantico, l'oggetto del discorso: il suo carattere molto generale è accentuato dall'uso di lessemi astratti, del presente gnomico e di pronomi o aggettivi indefiniti, oltre che dalla presenza sistematica dell'iperbole. Inoltre, l'alternarsi di strutture assertive, concessive e negative favorisce l'ambiguità del patto di veridicità¹. Infine, le numerose referenze extradiscorsive (in particolare il susseguirsi di nomi propri) e il ripetersi di rotture di isotopie (ad esempio attraverso il ricorso a sinestesie o ad associazioni di sostantivi o aggettivi appartenenti a sfere sensoriali diverse) ne rendono difficile l'identificazione da parte del lettore-destinatario e intensificano la sua impressione di imprecisione referenziale.

In secondo luogo, la complessità del discorso sull'interpretazione musicale nella stampa per il grande pubblico è dovuta alla frequenza dell'uso di stereotipi (capitolo 5). Il luogo retorico dell'essenza è particolarmente presente, dovendo l'interpretazione musicale sempre essere fedele al pensiero originale del compositore. I luoghi comuni – quali la semplicità / complessità dell'interpretazione musicale, l'esistenza di un “legame musicale” onnipresente oppure di una tradizione musicale slava, l'importanza delle opere di J.-S. Bach, la somiglianza degli strumenti ad archi alla voce umana ...- sono particolarmente numerosi e spesso contraddittori. Gli stereotipi svolgono un ruolo fondamentale nel discorso perché, di fatto, preparano l'argomentazione vera e propria: creano un terreno comune, rafforzano l'ethos istituzionale e contribuiscono alla costruzione dell'identità del lettore-destinatario, che essi siano accettati o rifiutati. Infine, andando al di là del concetto di stereotipo, la nozione di “immaginario” ci consente di sottolineare che il discorso musicale della stampa è principalmente fondato su immaginari basati sul “sapere di opinione” (comune, relativo o collettivo). L'autore-giornalista, grazie ad una strategia di trasferimento del credere verso la conoscenza o la dottrina², rende ulteriormente opaco il discorso musicale.

Le caratteristiche testuali del nostro corpus, soprattutto quelle dei periodi descrittivi, rendono conto della complessità del discorso sull'interpretazione musicale (capitolo 6). Le operazioni

¹ Si fa riferimento al concetto di « cadre logique vériconditionnel », come in Adam 1991: 120-140 e Adam 2006: 97-100.

² Si fa riferimento ai concetti di “savoir de croyance”, “savoir de connaissance” e “savoir de doctrine” elaborati da P. Charaudeau (2007: 49-61).

di tematizzazione e di sotto-tematizzazione tendono a mettere in rilievo l'interprete e non l'interpretazione musicale, sembrando quest'ultima sempre subordinata al suo sostituto personificato, vero e proprio argomento-titolo del periodo descrittivo. La ricchezza delle operazioni di qualificazione e la predominanza delle descrizioni fondate su verbi di percezione quali "vedere/ sentire / provare" o addirittura "far vedere / far sentire / far provare" contribuiscono anch'esse a rendere il discorso musicale della stampa difficilmente comprensibile. Quest'ultimo è, inoltre, caratterizzato dalla molteplicità delle operazioni di assimilazioni comparative e metaforiche che hanno lo scopo di situare l'oggetto del discorso rispetto ad altri ; spesso basate su rotture delle isotopie, esse richiedono al lettore-destinatario conoscenze extradiscorsive. Infine, lo studio dell'orientamento argomentativo della descrizione sottolinea la presenza di numerosi aggettivi soggettivi (affettivi e valutativi, assiologici o non-assiologici), di numerose strutture costruite intorno al connettore argomentativo "mais", nonché di molteplici forme negative – sintattiche e lessicali – che, essendo accumulate in uno spazio testuale spesso ristretto, rendono ancora più complessa la costruzione della rappresentazione discorsiva dal lettore-destinatario.

Infine, tramite un'analisi sempre più ravvicinata del testo, abbiamo notato che la presenza ripetitiva di serie enumerative (SE) nel corpus è un ultimo fattore di complessità del discorso (capitolo 7). Le SE sono spesso costituite da numerosi elementi e di tipo asindetico, ossia caratterizzate dalla mancanza di marche d'integrazione lineare. Da un punto di vista semantico, l'inserzione nella stessa SE di elementi quasi-sinonimi è frequente e rafforza la convergenza della serie e degli elementi stessi. Quando questi elementi sono semanticamente divergenti, la SE traduce, al contrario, la volontà dell'autore di creare un effetto sorpresa che rende il discorso misterioso, enigmatico, ermetico, paradossalmente proprio quando la SE si trova all'interno di proposizioni destinate alla riformulazione oppure alla definizione. Le serie enumerative sono spesso cariche di figure retoriche, ricche di giochi sonori e ritmici, di effetti di simmetria oppure d'assimmetria tra gli elementi che nell'insieme conferiscono al discorso musicale lo statuto di "piccolo gioiello letterario".

Per concludere, quali sono le ipotesi che possiamo formulare in merito alle ragioni della complessità del discorso di stampa sull'interpretazione musicale ? Se l'oggetto del discorso contribuisce, con la sua natura soggettiva, a tale complessità, è necessario tuttavia riconoscere che la sua divulgazione verso un largo pubblico non è impossibile. Paradossalmente, la divulgazione avviene piuttosto nel discorso di specialità, nell'ambito di un paradigma di divulgazione scientifica di tipo parabolico tipico del discorso musicale e, forse, applicabile ad

altri discorsi artistici. L'ermetismo del discorso sarebbe quindi necessario non solo all'oggetto del discorso, ma anche all'autore-giornalista e al lettore-destinatario stesso, all'interno di un singolare gioco discorsivo in cui ognuno si definisce in relazione agli altri. Questo ci consente di formulare l'ipotesi dell'esistenza, all'interno di una singolare formazione discorsiva, di discorsi che possiamo chiamare i discorsi "diapason" a forte valore simbolico, che non hanno il fine di essere comprensibili quanto piuttosto di *dare il tono* all'insieme della formazione discorsiva, di giustificarne l'esistenza e di garantirne la coesione.

Queste ipotesi offrono numerose possibilità di ricerche scientifiche, in particolare nel quadro del discorso musicale semi-specializzato e specializzato, dell'ascolto e della percezione musicale, da un punto di vista sincronico e diacronico, o ancora nell'ambito dell'analisi contrastiva dei discorsi di divulgazione di altre discipline artistiche.

INTRODUCTION

Tout ouvrage sur la musique tente d'expliquer en quoi consiste l'interprétation musicale. Le *Dictionnaire Larousse de la Musique* ne fait pas exception et en offre la définition suivante :

Dans un sens large, l'interprétation d'une œuvre écrite désigne non seulement l'exécution de la partition, c'est-à-dire la réalisation sonore fidèle des signes notés, mais aussi l'expression, le sentiment, la vie, les significations dont le ou les interprètes revêtent cette exécution, par une série d'actes et de décisions, qui, en principe, n'ont pas été déterminés par le compositeur (Vignal 1992).

De même, dans l'encyclopédie musicale *Connaissance de la Musique de A à Z*, J. Viret définit l'interprétation d'une œuvre musicale comme l'acte de « donner ou redonner une vie sonore à une création musicale » (1996 : 509). A. Paris, dans l'article *Interprétation* de l'*Encyclopédie Universalis* (1995), estime quant à lui que « l'art de l'interprète réside dans la qualité de sa traduction, dans la différenciation de sa palette sonore, dans la façon dont il fait vivre les mélodies. »

Ces brèves définitions soulèvent de nombreuses interrogations ... Qu'est-ce exactement que l'interprétation musicale ? Comment s'en approche-t-on ? Qu'entend-on par « significations », « sentiment », « expression » ? Qu'est-ce que « donner une vie sonore », « faire vivre les mélodies », « différencier la palette sonore » ? Existe-t-il des ingrédients ou des critères permettant de reconnaître une interprétation musicale remarquable d'une interprétation médiocre, d'apprécier la « qualité de la traduction » ? Telles sont les interrogations parfaitement légitimes que suscite l'interprétation musicale, sujet fascinant pour tout mélomane, musicien pratiquant ou non, en amateur ou à titre professionnel.

Pour répondre à ces questions, de nombreuses ressources écrites et/ou audiovisuelles sont à la disposition de tous ceux qui s'intéressent à la musique : des manuels de solfège, des essais sur la musique, des conférences, des disques compacts et des dvd, chacune répondant à sa façon aux diverses interrogations et témoignant toutes du dynamisme de ce thème et de celui du discours musical. Dans le discours de la presse notamment, le thème de l'interprétation musicale est particulièrement présent.

Le choix de l'analyse linguistique du discours musical comme domaine de recherche de nos études doctorales, relevait pour nous d'une évidence. En revanche, la détermination de l'interprétation musicale dans le discours des médias comme sujet de cette thèse de doctorat est le résultat d'un long parcours personnel, scientifique et cognitif.

Nous avons en effet choisi de consacrer nos études doctorales à l'analyse linguistique du discours musical en général tout d'abord par curiosité et par intérêt personnel : notre cursus universitaire en Sciences du langage et notre formation musicale amateur de violoncelliste nous portait naturellement vers ce domaine de recherche. Nous étions, de fait, habituée à la lecture de toutes sortes d'écrits sur la musique : la presse quotidienne ou hebdomadaire, généraliste ou spécialisée, des manuels didactiques, des écrits semi-spécialisés ou spécialisés, mais aussi des livrets de disques compacts, des programmes de concert écrits, des essais, etc.

Ces différentes approches personnelles du discours musical nous avaient permis d'en constater la richesse d'un point de vue linguistique. Dans le cadre de ce discours, les énoncés relatifs à l'interprétation musicale, comme nous le montrerons au cours de cette thèse, sont tout particulièrement riches et méritent d'être analysés de façon attentive.

Malgré cette richesse linguistique évidente, force nous a été de constater le manque d'études strictement linguistiques consacrées au discours musical en France. Notre mémoire de Master 2 de recherche en Sciences du langage, effectué à l'université de Rouen en 2004-2005, sous la direction de M. le Professeur P. Lane, et consacré au paratexte musical, nous avait permis d'en effectuer une première étude exploratoire.

Si le choix d'étudier le discours musical nous semblait donc évident, nous devions cependant, dans un premier temps, transformer un choix personnel en parcours scientifique et construire un réel objet de recherche. Plus précisément, deux problématiques devaient être affrontées.

Il s'agissait tout d'abord d'inscrire cette thèse dans un domaine de recherche bien défini. Notre sujet de recherche étant de nature transdisciplinaire, cette appartenance à un domaine scientifique précis se devait d'être affirmée de façon forte. Notre projet était en effet d'analyser le discours musical du point de vue linguistique et d'inscrire cette thèse dans le cadre des Sciences du langage, conformément à notre formation universitaire de linguiste ainsi qu'à notre appartenance principale à une école doctorale de linguistique française.

Il s'agissait ensuite de gérer au mieux la nature interdisciplinaire de notre sujet de recherche. L'affirmation forte de l'inscription disciplinaire de cette thèse dans le cadre des Sciences du langage était en effet tout à fait compatible avec la nécessité que nous avons ressentie d'aborder ce sujet d'un point de vue interdisciplinaire, c'est-à-dire à travers une approche linguistique enrichie d'un solide suivi musicologique. Ce projet a été concrétisé par la mise en

place d'une cotutelle entre notre école doctorale de linguistique française et l'UFR de Musique et Musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Les contacts pris lors de notre Master 2 de recherche avec Mme le Professeur D. Pistone ont été essentiels à la mise en place de cette double perspective et à la réalisation de cette cotutelle.

Dans un second temps, nous devons choisir le corpus d'analyse, la problématique de recherche et la méthodologie d'analyse. Ces trois aspects fondamentaux d'une recherche en Sciences du langage étant en constante interaction, nous devons les aborder de concert. Quel corpus choisir et quels outils méthodologiques employer ? Quelle allait être notre problématique de départ et comment l'exprimer d'un point de vue linguistique ?

Le choix d'un corpus est, bien sûr, fondamental pour toute analyse linguistique. Dans le cadre de celle-ci, il a été déterminé *a priori* par notre problématique d'origine, la vulgarisation¹ du discours musical, vulgarisation que nous désirions étudier dans un corpus de presse. Cette problématique a dû être abandonnée face aux résultats de nos premières analyses – dites « exploratoires » - en faveur d'une nouvelle problématique, celle-ci définitive, formulée dans un second temps, *a posteriori*.

Notre démarche en ce qui concerne notre corpus a donc été principalement inductive : si certes le choix du corpus avait été effectué en fonction d'une hypothèse initiale de recherche, notre problématique et la méthodologie choisies ont ensuite été entièrement revues et modifiées à la lumière des résultats de notre analyse exploratoire, en un constant mouvement de va-et-vient.

Suivant en ceci D. Mayaffre, nous sommes en effet d'avis que les corpus sont « un point de rencontre au moment de leur élaboration sur la base d'hypothèses de travail et de leur description sur la foi de l'observation » (Mayaffre 2005c) et affirmons notre adhésion à une approche inductive du corpus :

¹ F. Cusin-Berche définit la vulgarisation comme « l'opération le plus souvent associée à la diffusion des connaissances scientifiques et techniques auprès du grand public (2002 : 603) ». Elle précise qu'« en analyse du discours, les discours de vulgarisation prennent place parmi les discours de transmission de connaissances, puisque leur vocation est de mettre un savoir à la portée de non-spécialistes. (*Ibid.* 604).

M.-F. Mortureux souligne de plus qu'il s'agit d'un discours second « dont la production, le fonctionnement et la légitimité renvoient à des discours « primaires » (dits parfois ésotériques), qui sont les publications par lesquelles les chercheurs exposent à leurs pairs les résultats de leurs travaux » (1988 : 119). Selon cette auteure, le linguiste a pour objectif d'« examiner, dans les énoncés réalisés, les modalités de cette secondarité, les manifestations de cette référence aux discours primaires, les traces de l'énonciation qui les a produits » (*Ibid.*).

La notion de *langue de spécialité* est quant à elle définie comme une « expression générique pour désigner les langues utilisées dans des situations de communication (orales ou écrites) qui impliquent la transmission d'une information relevant d'un champ d'expérience particulier » (Galisson & Coste 1976 : 511).

En ce qui me concerne, l'option méthodologique choisie pour traiter de grands corpus de textes politiques est à dominante inductive. [...] Partant d'une description exhaustive et systématique des unités matérielles linguistiques du corpus (lettres, mots, lemmes, co-occurrences) effectivement observées, ces pratiques interrogent le chercheur et organisent le parcours interprétatif d'abord de bas en haut (ce qui n'exclut pas, évidemment, dans un second temps, un nécessaire retour top down puis un incessant va-et-vient [...]). On objectera peut-être que des hypothèses de travail « théoriques » auront présidé à la constitution du corpus mais celles-ci n'interviendront pas dans le traitement linguistique de sa matière (Mayaffre 2005a et 2005b).

La construction de notre corpus de presse a été l'objet de beaucoup d'attention et de réflexion. Comment construire un corpus de presse homogène ? Quels articles devaient être retenus ? Le discours musical, même limité à la presse grand public française, était un objet d'analyse trop vaste : il était donc nécessaire de choisir une thématique permettant d'effectuer une première sélection et de limiter les articles pris en compte dans notre analyse.

Pour cela, nous avons choisi de sélectionner les articles se référant à un seul type d'instruments musicaux et à un seul type de musique, publiés durant une période de temps bien délimitée. Notre choix s'est naturellement porté sur les instruments à cordes frottées et sur la musique dite « savante »¹. Nous avons donc recueilli 200 articles – majoritairement des critiques musicales mais pas uniquement - ayant pour objet principal ce type d'instruments dans la presse française quotidienne et hebdomadaire entre 2004 et 2006.

Le choix des outils de recherche utilisés pour l'analyse des données de notre corpus a été, lui aussi, fondamental pour notre étude. Si certes notre objectif était la définition d'une problématique précise, il nous est rapidement apparu que sa formulation était entièrement conditionnée par les résultats d'une analyse exploratoire et donc par les outils de recherche choisis pour mener celle-ci à bien : sans analyse exploratoire effectuée avec des outils efficaces, il n'était possible ni de formuler une problématique précise, ni de choisir un cadre théorique de référence.

Comment alors mettre en place cette première analyse exploratoire ? L'emploi de *la mise sur fiche*, initialement effectuée sur une cinquantaine d'articles, nous a permis, dans un premier temps, de choisir, dans l'ensemble des 200 articles repérés, les énoncés que nous entendions analyser, d'identifier plusieurs thématiques, de n'en sélectionner finalement qu'une d'entre elles tout en étant en mesure de justifier ce choix scientifiquement.

L'utilisation de la mise sur fiche a donc été fondamentale pour notre analyse car elle nous a permis de transformer l'ensemble des articles repérés en corpus d'énoncés identifiables et linguistiquement analysables.

¹ Si certes la notion de « musique savante » reste imprécise, elle nous permet d'exclure les articles relatifs aux musiques du monde et au jazz, dans lesquels les instruments à cordes frottées sont également souvent mentionnés.

Ce sont donc tout naturellement l'outil de recherche de la mise sur fiche et son application à notre corpus qui nous ont, ensuite, permis d'infirmer notre problématique initiale et de reformuler une tout autre problématique, cette fois définitive.

Nous avons en effet pour objectif, lors de notre approche initiale, d'identifier dans notre corpus des stratégies de vulgarisation scientifique sur le modèle de celles que nous avons souvent rencontrées lors de nos lectures sur la vulgarisation scientifique dans la presse grand public¹. Nous faisons en effet l'hypothèse qu'il existait pour la musique, comme pour les sciences, un discours de vulgarisation dans les médias grand public : stratégies de reformulation, utilisation d'hyponymes, narration, dialogues, présence d'un tiers ...

Grâce à notre approche exploratoire par mise sur fiche d'une cinquantaine d'articles, l'inutilité de nos tentatives d'analyse de ces stratégies de vulgarisation nous est rapidement apparue et nous a obligée à remettre en cause non seulement notre hypothèse initiale mais également le cadre théorique dans lequel nous nous proposons d'effectuer l'analyse : il nous semblait, en effet, que la musique n'était pas vulgarisée dans la presse - à savoir mise à la portée du grand public - bien au contraire... Les énoncés recueillis dans notre corpus de presse nous semblaient en fait relever d'un discours complexe, obscur, impénétrable. Ils semblaient être exprimés dans un langage abscons, inaccessible et finalement inadapté aux probables connaissances d'un lecteur-destinataire vraisemblablement non spécialiste. Nous recherchions des stratégies de vulgarisation de la musique et il nous semblait au contraire percevoir de réelles tentatives de complexification du discours musical ... L'analyse de celles-ci dans le discours musical de la presse grand public se révélait de fait être une problématique totalement différente mais tout à fait digne d'analyse, à la fois surprenante et fascinante.

Il nous était désormais possible de reformuler la problématique de notre recherche comme suit : alors que le discours scientifique est souvent vulgarisé dans la presse grand public, le discours sur la musique y est au contraire présenté de façon tout à fait complexe et presque inaccessible au lecteur-destinataire, révélant une stratégie discursive de l'auteur-journaliste visant un tout autre objectif que la vulgarisation. Quelles sont alors les stratégies langagières mises en œuvre par l'auteur-journaliste dans la presse grand public et complexifiant le discours musical et sa compréhension par le lecteur-destinataire ?

¹ Les analyses de la vulgarisation scientifique sont nombreuses. Nous mentionnons à titre d'exemples l'ensemble des Cahiers du Cédiscor, les travaux de S. Moirand 2007 et de J.C. Beacco 1999, ceux de R. Kocourek 1991 et de P. Lerat 1995.

Enfin, le cadre théorique et les outils méthodologiques utilisés pour l'analyse pouvaient être définis en fonction des choix effectués précédemment. Nous avons choisi d'analyser le corpus non pas à travers une perspective unique mais au contraire en employant plusieurs outils méthodologiques différents agissant comme différents filtres successifs, afin d'obtenir une précision d'analyse majeure. Le cadre théorique choisi devait en effet remplir deux conditions essentielles à l'analyse de notre corpus :

- D'une part, il devait être assez large et flexible pour nous permettre d'aborder notre corpus dans toute sa richesse et sa diversité d'un point de vue macrolinguistique, notre corpus étant selon nous l'objet de dynamiques discursives méritant une approche « globale ».
- D'autre part, il devait nous fournir les outils méthodologiques permettant également d'approcher notre corpus d'un point de vue microlinguistique, dans la richesse de sa matérialité propre.

La possibilité d'adapter la « granularité » de l'analyse aux caractéristiques du corpus était essentielle car elle allait nous permettre de construire logiquement notre analyse, par paliers successifs, du « plus loin » au « plus près » du texte.

Le cadre théorique de l'analyse de discours nous a semblé remplir ces deux conditions et être le plus adapté à l'étude des caractéristiques de notre corpus identifiées lors de notre analyse exploratoire et à la problématique formulée pour notre recherche. En effet, ce domaine de recherche en Sciences du langage, développé en France par l'Ecole française d'analyse de discours notamment, est actuellement constitué de différentes théories, telles que l'analyse textuelle des discours, dont J.-M. Adam est le principal théoricien, ou encore l'analyse argumentative du discours de R. Amossy. Cette richesse nous a permis d'établir un plan d'analyse logique et structuré, bien adapté aux caractéristiques du corpus.

Les choix présentés précédemment ont mené à la mise en place d'une analyse caractérisée par trois aspects principaux :

- Une analyse fondée sur la mise sur fiche de chacun des 200 articles de notre corpus. Les 200 fiches analytiques sont proposées en annexe à ce document.
- Une démarche analysant le corpus par filtres théoriques successifs : plusieurs théories appartenant au domaine de l'analyse du discours étant successivement utilisées pour étudier notre corpus.¹

¹ L'utilisation de plusieurs cadres théoriques pour notre étude est justifiée par la richesse de notre corpus, qui ne pouvait être appréhendée par une théorie unique. D'autre part, l'appartenance des cadres théoriques retenus au domaine de l'analyse du discours garantit l'homogénéité et la cohérence de notre analyse.

- Une approche du corpus partant d'une analyse de ses caractéristiques les plus macrolinguistiques vers une étude de ses aspects microlinguistiques, c'est-à-dire les plus proches du texte lui-même.

Cette analyse est, suivant cette logique, articulée selon trois parties distinctes :

- La première partie de cette thèse est consacrée à la description du corpus, à la présentation du cadre théorique et de la méthodologie de recueil et d'analyse. Elle correspond à nos chapitres 1, 2 et 3.
 - Le chapitre 1 introduit notre corpus de presse et présente l'analyse statistique de répartition des articles et les différentes publications prises en compte. Ce chapitre introductif propose également une présentation de la critique musicale en France et de l'état de la recherche académique concernant ce sujet.
 - Le chapitre 2 est consacré à la présentation du cadre théorique de référence choisi pour l'analyse du corpus, l'analyse du discours, et dans ce cadre, des principales théories retenues. Nous y présentons notamment les concepts principaux mis en place par l'Ecole française d'analyse du discours, les théories de la linguistique textuelle - ou analyse textuelle des discours - et enfin les théories de l'argumentation.
 - Le chapitre 3 présente de façon détaillée les outils de recherche utilisés pour le recueil des données et pour leur analyse. En particulier, nous y exposons les différents types de requêtes informatiques effectuées dans la base de données Europresse pour le recueil des articles de notre corpus, la méthodologie de la mise sur fiche systématiquement utilisée pour l'analyse de chacun des 200 articles de notre corpus et enfin l'utilisation du logiciel de repérage textuel *Textstat*.
- La seconde partie de cette recherche consiste en une analyse de type macrolinguistique de notre corpus. Elle est divisée en deux parties, correspondant aux chapitres 4 et 5.
 - Le chapitre 4 est consacré à une approche configurationnelle / pragmatique du discours conformément aux théories de l'analyse textuelle des discours de J.-M. Adam. L'analyse est, de fait, divisée en trois sous-parties distinctes : une analyse de la visée illocutoire du discours, une analyse de ses aspects énonciatifs et polyphoniques et, enfin, une étude de ses caractéristiques sémantiques.
 - Le chapitre 5 propose l'analyse d'une particularité de notre corpus, les stéréotypes liés à l'interprétation musicale, par application de trois outils méthodologiques majeurs : l'étude des lieux rhétoriques et des lieux communs, l'analyse du rôle des éléments

doxiques dans le discours et, enfin, l'intérêt de la notion d'imaginaire et son application à notre corpus.

- La troisième partie de notre étude analyse les caractéristiques textuelles et microlinguistiques de notre corpus et correspond aux chapitres 6 et 7.
 - Le chapitre 6 est consacré à l'étude linguistique et textuelle des périodes descriptives repérées. Nous y analysons, d'une part, les caractéristiques des activités de thématisation, d'aspectualisation et de mise en relation présentes dans les énoncés de notre corpus et, d'autre part, les principaux aspects de l'orientation argumentative de la description, notamment l'emploi des adjectifs subjectifs et de la forme négative.
 - Le chapitre 7, enfin, propose l'analyse microlinguistique d'un aspect singulier de notre corpus : l'énumération, ou séries énumératives. L'analyse met en relief différentes caractéristiques des séries énumératives repérées, telles que leurs aspects numériques et morphosyntaxiques, leurs caractéristiques sémantiques et textuelles, ou encore leurs qualités stylistiques.

L'ensemble de cette analyse, proposée ci-après, a pour objectif d'analyser les caractéristiques principales de notre corpus et ne prétend pas à l'exhaustivité, laissant ainsi la porte ouverte à de futures analyses sur ce sujet passionnant.

Première partie

Corpus, cadre théorique, méthodologie de recueil et d'analyse des données

Chapitre 1 – Présentation du corpus

Le présent chapitre a pour objectif de présenter de façon détaillée le corpus de textes pris en compte pour l'analyse du discours sur l'interprétation musicale. Nous précisons ci-dessous d'une part la composition du corpus, d'autre part les principales caractéristiques des publications prises en compte lors du recueil des données. Nous dressons ensuite un bref panorama de la critique journalistique française relative à la musique et présentons enfin un état de la recherche sur ce sujet dans trois disciplines des sciences humaines (musicologie, sociologie de l'art, lettres).

1 Un corpus d'articles de presse

Nous présentons ci-dessous la répartition des articles du corpus par publication, les rubriques dans lesquelles les différents articles ont été publiés, les genres des articles ainsi que les instruments et artistes les plus fréquemment rencontrés. Cette présentation a notamment pour objectif de mettre en relief la prédominance des critiques musicales et le caractère homogène de notre corpus, malgré une apparente diversité.

1.1. *Diversité des médias, homogénéité des contenus*

Le corpus est constitué de 200 articles de presse traitant des instruments à cordes frottées, publiés dans des quotidiens et des magazines hebdomadaires hexagonaux entre janvier 2004 et décembre 2006. Il comporte un peu plus de 60 000 mots. Les publications retenues sont les suivantes :

- Pour les quotidiens : *Le Monde, Le Figaro, Libération, Les Echos* ;
- Pour les magazines hebdomadaires : *Télérama, Le Nouvel Observateur, L'Express, Le Point, Le Figaro Magazine*.¹

En ce qui concerne les quotidiens, notre choix est justifié par le fait qu'il s'agit de quatre quotidiens nationaux largement diffusés en France et d'orientations politiques différentes, qui ensemble peuvent être considérés comme représentatifs de la presse quotidienne nationale française. L'orientation économique du quotidien *Les Echos* ne l'empêche pas de publier des

¹ L'ensemble des articles du corpus est disponible en annexe de cette thèse.

critiques musicales et culturelles régulières. En ce qui concerne les hebdomadaires, l'ensemble des publications retenues constitue également un panorama assez représentatif de la presse magazine généraliste française.

Cette diversité apparente des publications prises en compte masque en réalité une profonde homogénéité des contenus. En effet, selon P. Albert, en ce qui concerne les pages culturelles, les contenus des quotidiens et des hebdomadaires sont relativement semblables :

Aujourd'hui toute une partie du contenu des quotidiens – ce que les hommes de presse appellent les pages « magazines » - n'a plus guère de rapport direct avec les dernières nouvelles de l'actualité au sens strict : leur matière est tout à fait comparable à celle que les magazines spécialisés offrent à leurs lecteurs toutes les semaines ou tous les mois, sous une forme parfois plus abondante et mieux présentée (2004 : 137).

De fait, de nombreux articles de notre corpus sont publiés dans les « pages magazines » de quotidiens, c'est-à-dire les suppléments magazines illustrés diffusés en fin de semaine (comme *Le Figaro Magazine*) ou les suppléments publiés pendant la semaine (comme le *Figaroscope*) ; leur contenu thématique se rapproche des formules du journalisme spécialisé des magazines et n'est pas forcément lié à l'actualité quotidienne. Il est donc fréquent d'y trouver des articles de fond, d'approfondissement, d'explication ou de commentaire dont le style est tout à fait comparable à celui des hebdomadaires spécialisés.

L'homogénéité du corpus est également renforcée par la prise en compte de publications quotidiennes et hebdomadaires faisant toutes partie de la presse généraliste française hexagonale : aucun article du corpus n'a été publié à l'étranger, ni en français ni dans une autre langue, et aucun article n'a été traduit.

1.2. Répartition des articles par publication

Le corpus a été constitué grâce à une recherche dans le texte par accès à la base de données média Europresse, qui permet le repérage d'articles répondant à certains critères de sélection spécifiés par requête informatique.¹

Le tableau ci-dessous présente la répartition des articles du corpus par publication. On remarque l'importance numérique des articles publiés dans les trois grands quotidiens nationaux, c'est-à-dire près des deux tiers (65%), notamment ceux du *Figaro*, c'est-à-dire près du tiers des articles de notre corpus (30% seul et 32,5% avec *Le Figaro Magazine*).

¹ Voir la présentation détaillée des méthodologies utilisées pour le repérage des données, pour le choix du corpus terminologique et pour l'analyse des données au chapitre 3.

Tableau 1 – Répartition des articles du corpus par publication

Publication	Nombre d'articles	%
<i>Le Figaro</i>	61	31
<i>Le Monde</i>	42	21
<i>Libération</i>	29	15
<i>Le Nouvel Observateur</i>	20	10
<i>Le Point</i>	13	7
<i>Les Echos</i>	13	7
<i>Télérama</i>	9	5
<i>L'Express</i>	8	4
<i>Le Figaro Magazine</i>	5	3
TOTAL	200	100

1.3. Prédominance numérique des critiques musicales

La plupart des articles du corpus sont des articles d'information artistique et culturelle sur les instruments à cordes frottées. En effet :

- 89,5 % des articles du corpus sont des critiques musicales (179 articles), qui peuvent être par exemple :
 - des portraits de musiciens ;
 - des sélections de disque / CD ;
 - des critiques de concert ou d'événements musicaux (festivals par exemple) ;
 - des présentations de documentaires radio / télévision concernant les instruments à cordes frottées.
- 8 % environ des articles du corpus (16 articles) sont des articles d'information générale relatifs à l'industrie des instruments à cordes frottées, à l'artisanat et à la lutherie. Il peut également s'agir d'articles informatifs de vulgarisation scientifique sur les recherches en acoustique des instruments à cordes frottées.
- 2,5 % des articles obtenus proposent des informations générales relatives aux grandes ventes et enchères d'instruments rares (5 articles).

Tableau 2 – Prédominance numérique des critiques musicales

Thème	Nombre d'articles	%
Critique musicale	179	89,5
Lutherie / artisanat	16	8,0
Ventes aux enchères	5	2,5
TOTAL	200	100

1.4. Rubriques de publication

L'importance numérique des critiques musicales dans notre corpus est évidente : la majorité des 200 articles de notre corpus a été publiée dans les rubriques culturelles ou artistiques des journaux ou revues retenus. En ce qui concerne les quotidiens, les articles ont été écrits pour les rubriques régulières quotidiennes ou les suppléments hebdomadaires, comme *Le Figaroscope*, le supplément du *Figaro* du mercredi.

Lorsqu'il ne s'agit pas d'une critique musicale, les rubriques de publication des articles sont très diverses : rubrique « Supplément radio / télévision » dans le cas d'un documentaire musical télédiffusé ou d'une émission radio, rubrique « Supplément Argent » dans le cas de la vente aux enchères d'un instrument, rubriques « Entreprises et région », « Villes », « Sciences » ou « Les uns les autres » quand il s'agit d'un article sur la lutherie, les luthiers ou un article concernant l'acoustique de ces instruments. Le tableau ci-dessous présente les différentes rubriques de publication des articles de notre corpus par publication.

Tableau 3 - Répartition des articles du corpus par rubrique de publication

Publication	Rubriques de publication
<i>Les Echos</i>	Crible, culture, Entreprises et régions, Sélection Musique, entracte,
<i>L'Express</i>	Arts / Spectacle, Guide Musique, L'entretien
<i>Le Figaro</i>	Culture, Festivals d'été, En Vue, <i>Le Figaro</i> et Vous, <i>Le Figaroscope</i>
<i>Le Figaro Magazine</i>	Attitudes, Culture - Musique
<i>Libération</i>	Culture, Guide, Profil, Sciences, Tentations, Week-end
<i>Le Monde</i>	Culture, Repères, Supplément radio / TV, Supplément argent
<i>Le Nouvel Observateur</i>	Arts-Spectacle, concert, guide, les uns les autres, événements, musique, Sorties CD
<i>Le Point</i>	Musique, tendance, Villes
<i>Télérama</i>	Musique

1.5. Genres des articles du corpus

La problématique linguistique relative aux *genres de discours* mérite une analyse approfondie ; nous nous limitons dans ce chapitre à la présentation de certaines caractéristiques générales concernant les articles de notre corpus. Nous analysons notamment la présence des articles de genre « commentaire / critique » par rapport aux « interviews », celle des « portraits » d'artistes et des « commentaires d'écoute » ainsi que les caractéristiques relatives à la longueur des textes.¹

▪ Prépondérance des « critiques » sur les interviews

Il est intéressant de souligner le faible nombre d'interviews rencontrées dans notre corpus. Sur 200 articles en effet, seuls 9 articles sont des interviews, soit moins de 5% du total. Il ne s'agit que d'interviews accordées par les artistes les plus connus du monde de la musique, comme en témoigne le tableau ci-dessous. Dans les autres cas, et même si l'artiste est célèbre, l'auteur-journaliste préfère écrire un commentaire, plus précisément une critique.

Tableau 4 - Interviews présentes dans le corpus

N. article du corpus	Publication	Auteur	Artiste	Activité
8	<i>Télérama</i>	Xavier Lacavalerie	Mstislav Rostropovitch	violoncelliste
10	<i>L'Express</i>	Bertrand Dermoncourt	Jordi Savall	gambiste
16	<i>Libération</i>	Eric Dahan	Mstislav Rostropovitch	violoncelliste
49	<i>Le Figaro</i>	Jean-Louis Validire	Rostropovitch	violoncelliste
89	<i>Le Monde</i>	Renaud Machart	Emmanuel Krivine	Chef d'orchestre
141	<i>Le Figaro</i>	Jean-Louis Validire	Gidon Kremer	violoniste
147	<i>Le Figaro</i>	Jacqueline Thuilleux	Maxim Vengerov	violoniste
168	<i>Le Figaro Magazine</i>	Sébastien Le Fol	Laurent Korcia	violoniste
185	<i>Libération</i>	Eric Dahan	Marc Minkowski	Chef d'orchestre

¹ Nous nous référons ici aux définitions des genres journalistiques telles qu'elles ont été proposées par Y. Cagnès et J.-M. Croissandeau (1979 : 34-36). Ces auteurs distinguent notamment :

- Le genre « récit », comme par exemple le portrait, c'est-à-dire « raconter une personne comme on raconte un événement » (*Ibid.* : 35) ;
- Le genre « commentaire », caractérisé par l'intervention et l'engagement personnel du journaliste et du journal, dont la critique - « vision personnelle d'un journaliste sur un livre, un spectacle, un concert, une émission de radio ... » (*Ibid.* : 36) - fait partie ;
- le genre dit de « parole extérieure », marqué par l'effacement du journaliste en faveur d'une personnalité autre, qui comprend notamment l'interview (« le rôle du journaliste est important pendant une interview mais sa mise en forme doit le laisser au second plan, ou le faire disparaître »). (*Ibid.* : 35)

Si le commentaire d'écoute ne figure pas parmi les genres journalistiques cités dans cet ouvrage, nous pouvons sans risque le définir comme un sous-genre des « critiques ».

- Portraits d'artiste et commentaires d'écoute

Le portrait d'artiste est l'un des genres d'articles les plus présents dans notre corpus. Cette tendance est due notamment à la mise en relief de l'interprète musicien, au détriment de l'œuvre, du compositeur ou de l'instrument (voir *infra* la liste des interprètes les plus représentés dans notre corpus).

Les commentaires d'écoute sont également particulièrement nombreux dans notre corpus. Ceci est dû à l'importance de l'écoute de disques / CD par rapport à la participation à des concerts, comme le souligne M. Philippot :

Une chose demeure certaine : malgré la lente augmentation de la fréquentation des salles de concert, la musique « en conserve » (disques et cassettes), « livrée à domicile » (radio et télévision), ou distribuée presque au hasard (sonorisations diverses) représente un volume qui est sans commune mesure avec celui qui est reçu par les auditeurs « directs ». En effet, la capacité d'une salle de concert est limitée à quelques milliers de personnes au plus, et la durée d'un concert excède rarement 1 heure 45 minutes, alors que la consommation musicale par les moyens de diffusion de masse est sans limites précises de durée, renouvelable plusieurs fois par jour et accessible simultanément à des millions d'auditeurs (Philippot 1980 : 962).

- Longueur des articles : des articles relativement courts

Les articles de notre corpus sont relativement brefs. Comme nous le montre le tableau ci-dessous, environ les trois quarts des articles du corpus comportent moins de 400 mots, et près de la moitié d'entre eux comportent moins de 200 mots. Cette tendance est principalement due au grand nombre de brèves ou de filets présentant un compte-rendu d'écoute de disques.¹

Tableau 5 – Répartition des articles du corpus par nombre de mots

Nombre de mots	Nombre d'articles	%
Moins de 100 mots	33	17
entre 100 et 199 mots	62	31
entre 200 et 299 mots	39	20
entre 300 et 399 mots	21	11
entre 400 et 499 mots	16	8
entre 500 et 999 mots	20	10
Plus de 1000 mots	9	5
Total	200	100

¹ Y. Cagnès et J.-M. Croissandeau (1979 : 34-36) classent la brève dans la catégorie « traitement de l'information brute » et la définissent comme une « petite information de 10 à 15 lignes, sans titre. Les premiers mots de la première phrase, imprimés en italique ou en caractère gras, doivent être des mots-repères significatifs. » (*Ibid.* : 34). Ils la distinguent du « filet » (« petit article de 15 à 25 lignes, plus complet que la brève et titré »). (*Ibid.* : 35)

1.6. Instruments et artistes

Les différents instruments à cordes frottées ne sont pas tous représentés de façon homogène dans notre corpus. L'importance numérique des articles sur le violon ou les violonistes est incontestable (36%). Le violoncelle est également bien représenté (18%), ainsi que la viole de gambe ou basse de viole (6%), ce qui témoigne de l'intérêt actuel des médias pour les instruments anciens. En revanche, les articles concernant l'alto et la contrebasse (dans le répertoire classique)¹ restent rares.

De nombreux articles traitent également des instruments du quatuor à cordes de façon globale (compte-rendu d'écoute de disque, concerts). Hors critique musicale, beaucoup d'articles ont également comme sujet la lutherie et sont publiés dans les rubriques « Entreprises et Région », « Villes », « Economie », ou « Supplément Argent » des quotidiens.

Tableau 6 – Nombre d'articles du corpus par instrument

Instrument(s)	Nombre d'articles	%
violon	69	35
instruments du quatuor à cordes	41	21
violoncelle	34	17
lutherie	19	10
viole de gambe / basse de viole	18	9
alto	7	4
violon et violoncelle	5	3
Autre (direction, composition)	5	3
Contrebasse (classique)	2	1
Total	200	100

Une seconde caractéristique de notre corpus est la mise en relief de l'artiste interprète et l'exaltation de ses qualités musicales² ; cette caractéristique doit être mise en relation avec l'intensification actuelle du phénomène « people », analysé par un critique du *Figaro*, S. Le Fol comme suit :

¹ Nous avons volontairement écarté les articles traitant de l'emploi de la contrebasse dans les œuvres / spectacles de Jazz.

² Dans son dictionnaire des interprètes, A. Paris analyse ce phénomène comme suit :

Qui aurait pu penser, il y a une centaine d'années, que l'interprète occuperait la place qui est la sienne actuellement ? Relégué à l'époque en caractères minuscules sur les affiches, son nom s'impose peu à peu, il se vend et fait parfois oublier celui du compositeur. On ne va plus au concert écouter la Symphonie héroïque, on va applaudir tel grand chef, tel grand soliste. [...] Il n'y a plus qu'à attendre les maîtres du show-business pour le transformer en vedette à part entière. (2004 :II)

Voir également à ce propos *infra* § 3.2.

La démocratisation de la société a créé un marché juteux où journaux et chaînes de télévision se livrent à une surenchère permanente. Le people est au vedettariat ce que le hard discount est au commerce : une vaste braderie, humaine celle-là. [...] (2005 : 14).

Deux artistes sont particulièrement présents dans notre corpus : le gambiste catalan Jordi Savall et le violoniste Laurent Korcia, chacun d'eux étant l'objet de 11 articles, soit au total 12% du corpus. Les violonistes sont en général des artistes très médiatiques, notamment Julia Fischer (7 articles, soit environ 4% du total) ou encore Sergueï Khachatryan (4 articles soit 2% du corpus). Les violoncellistes le sont moins (au maximum 3 articles pour Tatjana Vassilieva, 2 articles pour les autres violoncellistes). Quand aux altistes comme Thomas Kakusha, Fanny Coupé ou Christophe Desjardins, ils sont relativement peu médiatisés.

Le tableau ci-dessous présente les dix artistes les plus médiatisés, c'est-à-dire ceux qui font l'objet du plus grand nombre d'articles présents dans notre corpus, tous instruments confondus.¹

Tableau 7 – Les 10 artistes les plus médiatisés du corpus

Artiste	Nombre d'articles	%
Jordi Savall	11	6
Laurent Korcia	11	6
Julia Fischer	7	4
Sergueï Khachatryan	4	2
Anne-Sophie Mutter	3	2
Tatjana Vassilieva	3	2
Renaud Capuçon	3	2
Hilary Hahn	2	1
Marc Coppey	2	1
Jean-Guihen Queyras	2	1
Total	200	24

Nous approfondissons maintenant cette présentation des articles de notre corpus par celle des principales publications prises en compte lors de la constitution du corpus.

¹ Dans l'article « *Musique et verbalisation en France aux XIX^e et XX^e siècles: évolution et constantes* » (2008, à paraître), D. Pistone souligne qu'à la fin du XIX^e siècle, ce phénomène de mise en relief s'appliquait plus au compositeur qu'à l'interprète. Elle cite notamment E. Gouget qui qualifiait cette tendance de « Wagnérolâtrie » (1892) :

[...] Il convient de rappeler, si nécessaire, que la grande figure musicale des années 1890 demeure Richard Wagner, encore grandi après sa disparition en 1883. Après les dernières manifestations d'hostilité qui agitèrent la capitale française lors de Lohengrin, donné à l'opéra en 1891, s'installe une « wagnérolâtrie » d'une rare intensité.

2 Publications prises en compte

Nous avons brièvement présenté en §1.1. la liste des publications de notre corpus. Nous proposons ci-dessous une présentation plus détaillée de chacune des publications retenues lors de la constitution de notre corpus en distinguant :

- Les quotidiens nationaux d'informations générales ;
- Les quotidiens nationaux spécialisés ;
- Les magazines hebdomadaires d'informations générales (« news magazines ») ;
- Les périodiques d'information spécialisée ¹;

2.1 Quotidiens nationaux d'informations générales

Nous présentons ci-dessous les trois quotidiens nationaux parisiens d'information politique et générale considérés comme des publications « de qualité » : *Le Monde*, *le Figaro* et *Libération*.

- *Le Monde*

Le Monde est un quotidien national du soir diffusant des informations politiques et générales dites « de qualité ». Il est considéré en France comme un quotidien de tendance progressiste modéré.

Fondé en 1944, il se place aujourd'hui au troisième rang des quotidiens parisiens en ce qui concerne sa diffusion France payée, après le *Parisien* (523 513)² et le *Figaro* (327 500). Celle-ci est évaluée pour l'année 2007 à 316 851 exemplaires, en hausse de 1,4% par rapport à 2006 grâce à un récent remodelage de sa présentation et de ses contenus s'articulant en trois parties et faisant une large place aux photos, aux dessins et aux infographies. Ce quotidien fait partie du groupe de presse *La Vie - Le Monde*, qui publie également d'autres quotidiens et périodiques comme *l'Indépendant de Perpignan*, *Courrier International*, *Le Monde de l'Education*, *Le Monde diplomatique*, *Télérama*, ou encore *Les Cahiers du cinéma*. Sa clientèle est principalement composée d'étudiants, d'enseignants et de cadres.

Le Monde propose de nombreux cahiers spécialisés et des suppléments abondants. Ses critiques musicales sont publiées le plus souvent dans les rubriques quotidiennes « Culture »,

¹ Les données de diffusion des différents médias proposées ci-après pour l'année 2007 ont été certifiées et publiées par l'Observatoire de la Presse (OJD) / Association pour le contrôle de la diffusion des médias, en mai 2008. Nous avons choisi d'utiliser les données de « Diffusion France Payée » (soit la somme de la diffusion payée individuelle, de la diffusion payée par tiers et de la diffusion différée payée) car il s'agit de l'indicateur le plus utilisé par le marché publicitaire. Selon l'OJD, la diffusion payée en France des quotidiens nationaux a augmenté de 1,56% en 2007 par rapport à 2006.

² Couplage de *Le Parisien* et d'*Aujourd'hui en France*, son édition nationale. Tous deux font partie du groupe Amaury.

« Repères », ou dans son supplément « Radio / Télévision » (supplément au format tabloïd à l'édition du samedi daté du dimanche et du lundi) lorsqu'il s'agit de la présentation d'un documentaire sur un instrument à cordes ou sur la lutherie en général.

- *Le Figaro*

Fondé en 1854, *Le Figaro* est le plus ancien des journaux parisiens et est devenu quotidien en 1866. Il s'agit d'un quotidien national du matin d'informations politiques et générales qui fait partie du groupe de presse Socpresse (appartenant au groupe Dassault), de tendance conservatrice modérée. En 2007, la diffusion France payée du *Figaro* a atteint 327 500 exemplaires, plaçant ainsi ce grand organe parisien comme le second des quotidiens de la capitale, après *Le Parisien*.

Le Figaro dispose d'une longue tradition de critique musicale et de nombreux hommes de lettres et compositeurs ont, par le passé, écrit dans ses pages, comme par exemple Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré (1903-1921), Alfred Bruneau ou Reynaldo Hahn (1933-1945). Actuellement, les nombreuses critiques musicales du *Figaro* sont publiées dans le supplément magazine illustré « *Le Figaro Magazine* » diffusé le samedi, dans le supplément *Le Figaroscope* du mercredi et dans ses rubriques quotidiennes telles que « Culture », « *Le Figaro et vous* » (souvent intitulées « Les critiques du *Figaro* »).

- *Libération*

Libération est un quotidien national du matin d'informations politiques et générales né le 22 mai 1973 comme « feuille de contestation gauchiste » (Albert 2004 : 145), dont la diffusion atteignait 185 000 exemplaires en 1988. Depuis, *Libération* a souffert de la concurrence croissante des quotidiens gratuits et de la baisse de son traditionnel lectorat étudiant. Au bord du dépôt de bilan en 2006, ce quotidien a dû trouver des capitaux (entrée dans le capital d'Edouard de Rothschild), diminuer ses effectifs, remanier son organisation (départs de Serge July et de Louis Dreyfus), repenser ses contenus (de nouvelles rubriques, un *Libé week-end* avec un supplément *Ecrans*, des sujets plus magazine : idées, culture, débat, portrait ...) et se moderniser, avec notamment une nouvelle formule en couleur ou une impression occasionnelle sur papier glacé. Sa diffusion France payée a atteint 132 356 exemplaires en 2007, en hausse de plus de 3 % par rapport à 2006. Les critiques musicales y sont nombreuses et sont en général publiées dans les rubriques « Tentations », « Guide » ou « Culture ».

2.2 *Un quotidien spécialisé : Les Echos*

Une seule publication de notre corpus est classée comme quotidien spécialisé : *Les Echos*. Fondé en 1908 et passé quotidien en 1931, *Les Echos* est une publication d'informations économiques et financières diffusée du lundi au vendredi qui a été rachetée en 2008 par le groupe LVMH au groupe britannique Pearson. En 2007, sa diffusion France payée a atteint 119 092 exemplaires (+2 % par rapport à 2006).

Malgré sa vocation économique, *Les Echos* proposent des articles se rapportant aux instruments à cordes de façon régulière, dans ses rubriques « Culture », « Sélection musique » pour les critiques musicales, ou dans les rubriques « Entreprises et Régions » ou « Villes » pour les articles hors critique musicale.

2.3 *Magazines hebdomadaires d'informations générales (news magazines)*

Trois publications présentes dans notre corpus peuvent être considérées comme des « news magazines » : *Le Nouvel Observateur*, *Le Point* et *L'Express*, que nous présentons ci-dessous.

▪ *Le Nouvel Observateur*

Le Nouvel Observateur est un hebdomadaire d'informations né en 1964 du rachat par Claude Perdriel de *France Observateur*, journal de gauche non communiste né en 1950. Sa diffusion France payée a atteint 509 936 exemplaires en 2007, le plaçant ainsi au second rang des périodiques d'information générale après *Paris-Match* (655 906). Les articles de notre corpus provenant du *Nouvel Observateur* sont pour la plupart des critiques musicales publiées dans ses rubriques « Sorties CD », « Arts – Spectacles » ou « Guide ».

▪ *Le Point*

Le Point est un magazine hebdomadaire issu d'une scission de la rédaction de *L'Express* en 1972, dont la diffusion France payée atteignait 419 223 exemplaires en 2007. Il fait partie du groupe de François Pinault, le groupe *Pinault-Printemps-Redoute*. Les articles de notre corpus provenant de ce magazine sont pour la plupart des critiques musicales publiées dans sa rubrique « Musiques ». Les articles hors critiques musicales sont publiés dans les rubriques « Tendances » (ventes aux enchères) ou « Villes » (articles sur l'industrie de la lutherie et sur les luthiers).

- *L'Express*

L'Express est un hebdomadaire créé en 1953 par Jean-Jacques Servan-Schreiber et Françoise Giroud qui a adopté la formule du « news magazine » en 1962 et fait actuellement partie du groupe *Socpresse*. Sa diffusion France payée a atteint 451 713 exemplaires en 2007, le plaçant ainsi au troisième rang des périodiques d'information générale après *Paris-Match* et *Le Nouvel Observateur*. Les articles de notre corpus provenant de *L'Express* sont pour la plupart des critiques musicales publiées dans ses rubriques « Arts / Spectacles » ou « Guide Musique ».

2.4 Un périodique d'informations spécialisées : *Télérama*

Créé en 1950, *Télérama* est le seul périodique d'informations spécialisées de notre corpus. Il s'agit d'un hebdomadaire d'informations spécialisées dans la presse de radio-télévision qui a élargi sa formule et la qualité des informations proposées, afin de se rapprocher des « news magazines ». Il se distingue par la qualité de ses commentaires et de ses analyses critiques. Il fait actuellement partie du groupe PVC (*Publications de la Vie Catholique*) associé au groupe *Le Monde* depuis 2003. Sa diffusion France payée atteignait 639 364 exemplaires en 2007. Les articles de notre corpus provenant de *Télérama* sont pour la plupart des critiques musicales publiées dans sa rubrique « Musique ».

Cette exposition des principales caractéristiques des articles et des publications prises en compte nous a permis de souligner la prépondérance des critiques musicales dans notre corpus, genre journalistique que nous présentons maintenant de façon détaillée.

3 Critique musicale journalistique en France

Nous proposons ci-dessous une définition succincte de la critique musicale ainsi qu'une présentation de l'évolution de la critique musicale journalistique en France, de ses tendances actuelles, du style de ce genre journalistique et de ses principaux acteurs.

3.1 Définition et histoire

Pour M. Vignal, la critique musicale est « l'activité proposant au lecteur une information et une appréciation personnelle relative à un fait musical (concert, enregistrement, parution d'un livre) », cette activité entretenant des liens plus ou moins étroits avec « le journalisme, la littérature, la musicologie ou l'esthétique » (1992 : 203). I. Cazeaux précise ultérieurement cette définition et distingue deux acceptions :

Au sens le plus large, la critique musicale englobe tous les jugements formulés depuis l'antiquité jusqu'à nos jours sur divers aspects généraux de la musique (esthétique, philosophie, sociologie, psychologie, etc), ainsi que sur des œuvres particulières. Dans une acception plus restreinte, il s'agit d'écrits journalistiques, guère antérieurs au début du XVIII^e siècle, qui traitent de la vie et des courants musicaux contemporains (1996 : 269).

Il existe en effet d'une part une critique musicale orale (pratiquée de manière spontanée lors de concerts ou d'événements musicaux), d'autre part une critique musicale écrite composée de nombreuses publications : monographies, encyclopédies, thèses, programmes de concert, correspondance... Parmi celles-ci, la critique musicale journalistique occupe une place de choix.

D'un point de vue historique, il existait déjà, dans l'antiquité, au Moyen-âge et au XVI^e siècle, des écrits et observations de caractère critique relatifs à la musique ou à ses interprètes. D'abord reliée aux sciences mathématiques, la musique était en effet supposée avoir des vertus éthiques, pédagogiques, thérapeutiques ou religieuses - ainsi qu'une fonction d'expression d'une réalité non-musicale (joie, mort ...) - qui ont fait l'objet de nombreuses études. Cependant, un réel discours verbal sur les compositions et les interprétations n'est réellement apparu en France qu'au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, principalement dans des écrits livresques et des pamphlets (*Les Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* de Dubos en 1719 par exemple). La critique musicale journalistique, quant à elle, s'est plus particulièrement développée avec l'essor de la presse et du journalisme à partir du XVIII^e siècle et surtout au cours des XIX^e et XX^e siècles, dans des journaux et revues comme *Le*

Mercur de France, Le Spectateur Français, Le Journal de musique ou Le Journal des Spectacles.

Alors qu'au XVIII^e siècle, les critiques musicales étaient le plus souvent rédigées par des mélomanes avertis ou par des hommes de lettres sans formation musicale spécifique, au XIX^e et XX^e siècles, de nombreux interprètes, compositeurs ou musicologues se joignent à eux. Citons notamment parmi les hommes (et femmes) de lettres Th. Gautier, Colette ou B. Shaw, parmi les compositeurs, R. Schumann, H. Berlioz, C. Saint-Saëns, C. Debussy et parmi les musicologues Fr.-J. Fétis (rossinien, pourfendeur de Verdi et fondateur en 1827 de la *Revue musicale* qui fut reliée à la *Gazette musicale* en 1835) ou encore, au début du XX^e siècle, A. Einstein et H. Prunières (fondateur à Paris d'une nouvelle *Revue musicale*).

Ce développement de la critique musicale a donné lieu à de nombreux débats musicaux et à des polémiques célèbres comme la fameuse « Querelle des Bouffons » en 1752 à Paris, les sévères critiques de H. Berlioz par Fr.-J. Fétis, celles de Verdi et Wagner par P. Scudo ou encore celles de l'esthétique wagnérienne par E. Hanslick.

3.2 Tendances actuelles

Actuellement, les critiques musicales journalistiques sont publiées non seulement dans la presse quotidienne généraliste (comme *Le Figaro*, *Le Monde* ou *Libération*) mais également dans la presse quotidienne spécialisée non musicale (*Les Echos*, par exemple, publie de nombreuses critiques musicales). Elles sont également bien présentes dans la presse hebdomadaire généraliste (*Le Nouvel Observateur* par exemple) et bien sûr dans les différentes revues spécialisées, hebdomadaires ou mensuelles, qui s'adressent à des mélomanes avertis (comme *Le Monde de la Musique*, *Diapason*, *Classica*), ou à des musicologues experts (comme la *Revue de musicologie*). Depuis 1945, l'espace réservé aux critiques musicales dans la presse quotidienne et hebdomadaire a beaucoup diminué, entraînant ainsi une baisse du nombre des critiques musicaux professionnels.

En ce qui concerne la formation des critiques musicaux, ceux-ci sont parfois des musicologues diplômés dotés de solides connaissances musicales de type académique, mais, de fait, la majorité d'entre eux sont des mélomanes avertis jouissant d'une vaste culture musicale, ayant souvent fait des études de Lettres ou de Philosophie. La personnalité et la culture personnelle du critique musical sont, de fait, essentielles à ce genre journalistique. Il n'existe par ailleurs aucune formation spécifique à la critique musicale dans le cadre de

l'enseignement supérieur français, ni de réglementation de la profession. Souvent même, la critique musicale est associée à une seconde activité plus rémunératrice.

Les objets de la critique musicale ont évolué et se sont diversifiés. Elle était rédigée auparavant dans les quelques heures suivant le spectacle afin d'être sous presse le plus rapidement possible ; aujourd'hui, l'informatisation de l'industrie de la presse donne au critique un temps de réflexion et de rédaction bien plus important, modifiant ainsi la nature des objets de la critique.

Il est nécessaire de distinguer, avec P. Griffiths, les « avant-papiers », soit en général les entrevues accordées par les musiciens à l'auteur-journaliste, des « comptes-rendus » de concerts ou d'événements (2004 : 1059). La diminution régulière de l'espace alloué à la critique musicale dans la presse favorise souvent les avant-papiers en proposant au lecteur une initiation à un répertoire auquel il est peu familier.

Alors que la critique de nouvelles partitions a disparu des tribunes de la presse quotidienne, celle des disques se développe de plus en plus, notamment dans les revues musicales s'adressant à des lecteurs mélomanes non spécialistes, et, dans une moindre mesure dans la presse quotidienne (rubriques « Sorties CD » ou « Guide » du *Nouvel Observateur*, « Repères » du *Monde*, « Guide » de *Libération*). Le compte-rendu de disques est l'un des objets de la critique musicale auquel le lecteur réagit le plus directement.

Outre les comptes-rendus d'écoute de disques, les avant-papiers sous forme de portraits d'artistes sont également très nombreux, « ainsi la critique est elle-même, à son corps défendant, l'alliée du vedettariat » (Vignal 1992 : 204). Depuis la fin du XX^e siècle en particulier, les commentaires sur les interprètes prennent de plus en plus d'importance au détriment des commentaires sur les œuvres elles-mêmes. P. Philippot souligne en effet que :

A partir de 1975 environ, [...] en ce qui concerne les musiques symphoniques ou de chambre, les commentaires sur les interprètes plus ou moins vedettes deviennent beaucoup plus abondants que sur les œuvres. Tout se passe donc comme si le jugement de valeur qui, autrefois, pesait sur les créateurs ne s'appliquait plus qu'aux interprètes. Il en résulte comme une sorte d'indifférence, un nivellement des goûts musicaux : toutes les musiques sont jugées « bonnes » (à condition qu'elles ne soient pas trop complexes), mais ces musiques ont seulement des interprètes plus ou moins « géniaux », plus ou moins « vedettes » (1995 : 1962).

En ce qui concerne le public des critiques musicales journalistiques, enfin, P. Griffiths distingue plusieurs catégories de lecteurs des critiques musicales de la presse quotidienne, distribués en « cercles concentriques » (2004 : 1062) et identifiés comme suit :

- Les lecteurs qui ont pris part à l'événement (compositeurs, interprètes, administrateurs et promoteurs) ;
- Les lecteurs qui ont assisté à l'événement ;
- Les mélomanes avertis ;
- Les lecteurs sans intérêt particulier pour la musique.

Le critique musical doit donc intéresser ces quatre différentes catégories de lecteurs ; pour P. Griffiths, « la diversité des lecteurs stimule sans doute l'acte critique » car « les présents doivent trouver un autre point de vue, les absents doivent en trouver un » (*Ibid.*).

3.3 *Style*

D'un point de vue stylistique, les critiques musicales sont le plus souvent des textes courts, chargés de figures de styles. C. Portevin écrit à ce propos :

Impressions subjectives, développements métaphoriques, langage technique peu utilisé, registre sonore pauvre, tel semble être l'apanage de la critique musicale courante (1985 : 101).

La personnalité du critique musical y joue un rôle majeur. La critique musicale est en effet une activité très personnelle, dont la part d'excentricité est essentielle. I. Cazeaux note à ce propos que « la critique telle qu'on la lit dans les journaux est souvent impressionniste » (1996 : 270) et P. Griffiths souligne lui aussi que :

[...] le travail du critique demeure une entreprise hautement individuelle. C'est ainsi que la personnalité d'un critique, voire ses excentricités, joueront un rôle déterminant dans le jugement de l'administration d'un journal et des lecteurs. Un éditeur éclairé cherchera donc à mettre les spécificités du style d'un critique en évidence plutôt qu'à les diluer. Les comptes-rendus figurent ainsi parmi les écrits les plus personnels donnés dans un quotidien (2004 : 1059).

L'excentricité stylistique de la critique musicale n'est pas un phénomène nouveau et il s'agirait même d'une réelle tradition stylistique, comme le souligne M. Vignal :

Alors que la critique musicale du XVIII^e siècle, à l'exception de quelques polémiques, était restée assez mesurée dans son expression et se bornait le plus souvent à un simple compte rendu, celle du XIX^e siècle allait devenir plus littéraire avec des prétentions à la dissertation esthétique. (1992 : 204)

L'importance numérique des figures de style, notamment des métaphores, ainsi que la recherche stylistique dont celles-ci font l'objet dans les critiques musicales, en sont un exemple particulièrement remarquable. A cause du nombre et de la diversité des lecteurs auxquels elle s'adresse, la critique journalistique préfère l'éloquence d'une métaphore recherchée et originale à la description musicale technique, aussi claire et précise soit-elle. Cette remarque est également confirmée par P. Griffiths, selon lequel « la critique musicale

existe afin de démentir et peut-être aussi de confirmer l'affirmation répandue selon laquelle il est impossible de décrire la musique en mots » (2004 : 1060).

De ce fait, on comprend donc que la critique musicale reste une activité particulièrement subjective, dans laquelle l'expression de l'opinion personnelle du critique est prépondérante ; celui-ci exprime les impressions et sentiments ressentis lors de l'écoute d'une œuvre, c'est-à-dire sa réaction personnelle qui est peut-être finalement plus éloquente que toute autre information objective. Des tentatives ont été faites afin de définir des critères objectifs à la critique musicale (notamment par Ch. Burney, M. D. Calvocoressi, ou encore A. Machabey) et certains critiques ont manifesté le désir d'allier expressivité du compte-rendu et explication objective. Dans la réalité, ces tentatives ont porté la critique musicale à accumuler dans le texte des rappels et des références à des contextes artistiques, historiques, sociaux ou autres capables de renseigner le lecteur.

En conclusion, la critique musicale semble se trouver, en ce début de XXI^e siècle, devant un véritable défi. Depuis 1945, l'espace réservé dans la presse aux critiques musicales a en effet beaucoup diminué ; l'essor d'Internet et sa nature toujours plus interactive (forums, blogs, etc) n'ont fait que renforcer davantage cette tendance. Le rôle et l'influence du critique musical se sont également affaiblis du fait du développement de la culture de masse et de la mise à disposition, pour le grand public, de nombreuses connaissances culturelles et artistiques autrefois réservées à une élite sociale. En outre, les écrits du critique professionnel ne sont pas destinés à être relus ou conservés : ils font partie du présent et de l'éphémère, à moins qu'ils aient une valeur philologique particulière (comme les critiques musicales écrites par Cl. Debussy par exemple, sources précieuses d'information sur le compositeur). Pour P. Griffiths, « le critique doit accepter le phénomène d'obsolescence planifiée inhérent à son travail » car « à l'instar du travail de l'interprète qui se produisait avant l'avènement de l'enregistrement, celui du critique s'effectue « dans » et « pour » le moment présent. » (2004 : 1068).

Avec le problème de la subjectivité du critique musical se pose enfin celui de l'indépendance de la critique musicale, de son impartialité et donc de sa crédibilité. Le critique est en effet sujet aux nombreuses pressions dues à l'exécution quotidienne de sa profession : relations personnelles avec les artistes lors des interviews, pression des attachés de presse ou des médias de publication, influence de ses articles sur le futur d'un artiste ou sur l'obtention de subventions par les manifestations musicales dont il a rendu compte ...

3.4 Présentations des journalistes - critiques musicaux de notre corpus

Les critiques musicaux qui ont écrit les articles de notre corpus sont relativement peu nombreux. Il semble en effet que la critique musicale soit réservée à un petit nombre d'auteurs-journalistes, qui se partagent la majorité des critiques musicales publiées. Le tableau ci-dessous présente tous les critiques musicaux qui ont écrit plus de cinq articles de notre corpus, soit douze personnes au total.

Tableau 8 – Nombre d'articles publiés par les principaux critiques musicaux

Critique Musical (sigle de la publication)	Nombre d'articles publiés
Eric Dahan (LIB)	20
Jean-Louis Validire (LF)	19
Christian Merlin (LF)	14
Jacques Drillon (LNO)	13
Jacqueline Thuilleux (LF + LFM)	11
Marie-Aude Roux (LM)	10
Yves Bourgade (LF)	8
Bertrand Dermoncourt (EXP)	7
Michel Parouty (LE)	6
Gérard Condé (LM)	5
Ivan A. Alexandre (LNO)	5
Xavier Lacavalerie (TLR)	5

Tous écrivent pour une seule publication quotidienne ou hebdomadaire de notre corpus, sauf Jacqueline Thuilleux qui écrit pour *Le Figaro* et pour *Le Figaro Magazine*. Cependant, beaucoup d'entre eux exercent ou ont exercé simultanément d'autres activités journalistiques de façon régulière : Jacqueline Thuilleux comme critique musicale et chorégraphique à l'hebdomadaire *Valeurs Actuelles*, André Tubeuf (auteur de quatre critiques musicales de notre corpus publiées dans *Le Point*) comme producteur d'émission à *Radio France*, Bertrand Dermoncourt (*L'Express*) comme directeur de la rédaction de *Classica-Répertoire*, mensuel auquel collabore également Xavier Lacavalerie (*Télérama*).

Les critiques musicaux publient également régulièrement des essais en relation avec la musique ou les arts. Par exemple, Christian Merlin a publié « Wagner Mode d'emploi » (2002), Bertrand Dermoncourt a dirigé « Tout Mozart. Encyclopédie de A à Z » (2006), Eric Dahan a publié un ouvrage photographique (2007), etc.

Il est nécessaire de souligner que certains quotidiens de notre corpus publient des critiques musicales sans signature, surtout lorsqu'il s'agit de brèves ; c'est par exemple le cas du *Monde* (avec treize articles de notre corpus non signés) et en général, dans une moins grande proportion, des journaux quotidiens. En revanche, les périodiques hebdomadaires de notre corpus publient systématiquement le nom du critique qui a écrit l'article.

Enfin, la formation académique des critiques musicaux de notre corpus confirme nos remarques précédentes (cf §3.2). Ceux-ci sont parfois des musicologues diplômés (Michel Parouty par exemple est diplômé en musicologie tandis que Gérard Condé a étudié au CNRS de Nancy), mais la majorité d'entre eux sont des mélomanes avertis jouissant d'une vaste culture musicale, ayant souvent fait des études de Lettres (Jacques Drillon est docteur ès Lettres, Christian Merlin a été maître de conférence à l'université de Lille III) ou de Philosophie (André Tubeuf).

Nous complétons maintenant cette présentation de la critique musicale journalistique en France par une exposition de l'état de la recherche sur la critique musicale dans différentes disciplines.

4 Etat de la recherche sur les critiques musicales : entre musicologie, sociologie et lettres

Notre corpus étant composé en majorité de critiques musicales, nous proposons ci-dessous un bref état de la recherche concernant les critiques musicales, dans trois domaines académiques principaux : la musicologie, la sociologie de la musique et les lettres. Nous limitons volontairement cette présentation aux recherches les plus récentes.

4.1 *En musicologie et en sociologie de la musique*

Nous présentons ci-dessous les principaux centres de recherche français, les thèses récemment soutenues sur la critique musicale en France et les publications les plus significatives dans ce domaine.

4.1.1 Principaux centres de recherche universitaire

La recherche universitaire sur la critique musicale dans ces deux disciplines est traditionnellement bien développée en France et est généralement effectuée par :

- des compositeurs, des musiciens interprètes et des musicologues dans le cadre des départements universitaires de musicologie. L'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) est particulièrement active, notamment grâce aux recherches effectuées dans le cadre de son école doctorale 0433 et de l'Observatoire Musical Français (fondé en 1989, sous la responsabilité de D. Pistone) qui organisent de façon régulière des colloques, des journées d'étude et des séminaires et sont associés aux travaux de la *Société Internationale de Musique Française* (créée en 1979) et de la *Revue Internationale de Musique Française* (Paris, Librairie Champion, 1980-1998). En mars 2007 notamment, une partie des quatrièmes rencontres interartistiques a été consacrée aux relations texte / musique.
- des sociologues regroupés dans les centres universitaires spécialisés en sociologie de la musique, par exemple dans le département de musicologie et sociologie de la musique de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), dans le cadre du CRAL (Centre de Recherche sur les Arts et le Langage) dirigé par J.-M. Schaeffer.

4.1.2 Thèses récentes

Il est possible de distinguer deux types de recherches dans ce domaine :

- D'une part, de nombreuses thèses en musicologie et sociologie de la musique examinent la critique musicale d'un point de vue historique ; elles s'attachent non seulement à analyser les modalités d'émergence et de développement de la critique musicale en France, mais également à étudier les principales caractéristiques de son écriture. En particulier, il est important de mentionner :
 - en Musicologie, la thèse d'état de C. Goubault (Université Paris Sorbonne-Paris IV), intitulée « Histoire de la critique musicale en France de 1870 à 1914 : sa place dans l'évolution de la musique » et soutenue en 1982 ;
 - en Sociologie de la musique, la thèse de E. Buch (EHESS) intitulée « La neuvième de Beethoven et la construction de l'identité européenne » et soutenue en 1997 ;
- D'autre part, plusieurs thèses ont été consacrées à l'état actuel de la critique musicale dans la presse française, comme par exemple :
 - en musicologie, la thèse de Catherine Rudent (Université Paris Sorbonne-Paris IV) dirigée par D. Pistone et A.M. Green, soutenue en 2000 (« Le discours sur la musique dans la presse française. L'exemple des périodiques spécialisés en 1993 ») ;
 - en musicologie, la thèse de Christian Pariot (Université Toulouse II-Le Mirail) soutenue en 2005, intitulée « *Le Monde* et la musique : du pluralisme musical à l'écoute plurielle ; champ critique et postmodernité ». C. Pariot y analyse les critiques musicales publiées par le quotidien *Le Monde* entre 1985 et 2000.

4.1.3 Publications récentes

Les nombreux dictionnaires et encyclopédies de la musique existant actuellement contiennent le plus souvent des articles relatifs à la critique musicale, mis à jour régulièrement. L'article de P. Griffiths dans le volume II « Les Savoirs musicaux » de « Musique - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle » en quatre volumes de J.-J. Nattiez (2004) est de ce point de vue particulièrement significatif.

En ce qui concerne les monographies, de nombreux ouvrages abordant la critique musicale d'un point de vue historique ont été publiés, ainsi que des volumes de critiques (Hector Berlioz, Maurice Fleuret, Bernard Gavoty, Jacques Lonchamp).

Plusieurs numéros spéciaux de revues sont également disponibles : en juin 1985, la *Revue Internationale de Musique Française*, a consacré un numéro entier à la critique musicale en France, dont un article de Catherine Portevin sur l'écriture de la critique musicale. De même,

les communications effectuées lors du séminaire *Interarts* de Paris par plusieurs auteurs différents (Claude Amey, Jean-Pierre Armengaud, Dominique Berthet, Marc Jimenez) ont été publiées dans un ouvrage collectif intitulé « L'œuvre d'art et la critique » aux éditions Klincksieck (2001).

4.2 En Lettres

Nous présentons ci-dessous les principales recherches effectuées dans le domaine des Lettres en distinguant d'une part les monographies et les recueils, d'autre part les thèses qui ont été réalisés.

4.2.1 Monographies et recueils

De nombreux recueils de critiques musicales écrites par de célèbres journalistes ou compositeurs ont été publiés pour leur valeur littéraire et philologique, comme par exemple les recueils de critiques musicales écrites par Hector Berlioz, Maurice Fleuret, Bernard Gavoty ou par Jacques Lonchamp.

En revanche, les analyses littéraires récentes sont plus rares et traitent souvent de la critique artistique de façon générale, comme par exemple l'ouvrage collectif « La critique artistique. Un genre littéraire », publié en 1983 sous la direction de J.-M. Bailbé.

4.2.2 Thèses récentes

En Lettres tout comme en Musicologie et en Sociologie de la Musique, de nombreuses thèses étudient la critique musicale d'un point de vue philologique et s'attachent à analyser les principaux aspects historiques et/ou stylistiques de son écriture. Il est par exemple intéressant de mentionner trois thèses complémentaires allant dans ce sens :

- en Littérature française, la thèse de Raphaële Coronat-Faure intitulée « La critique musicale au temps des Encyclopédistes » (thèse soutenue en 1999 sous la direction de Béatrice Didier, Université Paris 8) et publiée en 2001 sous le titre « La critique musicale au temps des Encyclopédistes : 1750-1774 ». L'auteur y souligne les étapes de son développement à partir du milieu du siècle des Lumières et la présence de caractéristiques précises en ce qui concerne les contenus et les aspects stylistiques / rhétoriques de son écriture.
- en Littérature Comparée, la thèse d'Emmanuel Reibel (Université Paris Sorbonne-Paris IV), intitulée « L'écriture de la critique musicale dans la presse française (1820-1870) ». L'auteur y souligne l'orientation esthétique et subjective de la critique musicale

et détermine trois modalités d'écriture, soit le modèle rhétorique, le cadre journalistique du feuilleton et la poétique métaphorique.

Pour conclure ce bref panorama de l'état de la recherche actuelle sur la critique musicale en France, il est intéressant de souligner l'approche historique / philologique avec laquelle, dans les trois disciplines prises en compte, la majorité des recherches sur la critique musicale sont effectuées. Il est également curieux de remarquer qu'aucune thèse abordant la critique musicale dans le cadre des sciences du langage n'a été soutenue récemment en France.

Ce chapitre introductif a eu pour objectif de présenter le corpus de textes pris en compte pour l'analyse du discours sur l'interprétation musicale. Après avoir détaillé la constitution du corpus et les principales caractéristiques des publications dans lesquelles les textes choisis ont été publiés, nous nous sommes attachée à dresser un bref panorama de la critique musicale journalistique actuelle en France ainsi qu'un état de la recherche sur la critique musicale dans trois disciplines des sciences humaines, c'est-à-dire la musicologie, la sociologie de l'art et les Lettres. Le chapitre suivant est quant à lui consacré à la présentation de notre cadre théorique de recherche.

Chapitre 2 – Cadre théorique

L'analyse de notre corpus est effectuée selon un mouvement logique partant d'une analyse relativement générique du discours vers une étude toujours plus précise des caractéristiques des textes qui le composent. Les différents cadres théoriques présentés dans ce chapitre témoignent de cette logique analytique.

Le cadre théorique général choisi pour l'analyse de notre corpus est l'analyse du discours (AD). Cette discipline étant constituée de plusieurs mouvements théoriques, nous présentons ici uniquement deux de ces courants, soit d'une part les théories développées par l'École française d'analyse du discours, d'autre part les théories de la linguistique textuelle utilisées pour les analyses effectuées dans les chapitres 4, 6 et 7. Nous concluons cette exposition de notre cadre théorique par la présentation des théories de l'argumentation qui, sans toujours faire partie expressément de l'analyse du discours, ont grandement influencé son développement, et ont été utilisées dans le chapitre 5.

1 L'analyse du discours

L'appellation « École française d'analyse du discours » désigne un ensemble de recherches, développées et théorisées à partir des années 1960-1970 en France, qui a permis à différents courants d'analyse du discours ultérieurs de se développer. Nous présentons ci-dessous d'une part les lieux, auteurs et ouvrages principaux ayant permis la naissance de cette discipline, ensuite ses concepts fondamentaux, enfin les tendances et orientations de l'analyse du discours actuellement.

1.1 Approche historique de l'École française d'analyse du discours : lieux, auteurs et ouvrages principaux

L'analyse du discours, expression provenant de la traduction de « Discourse Analysis » de Z. Harris (1952), est « la discipline qui étudie les productions verbales au sein de leurs conditions sociales de production. Celles-ci sont, en analyse du discours, envisagées comme parties intégrantes de la signification et du mode de formation des discours. » (Paveau 2003 : 194).

Au sein des sciences du langage, l'analyse du discours est donc la discipline qui postule une articulation entre les phénomènes langagiers et les phénomènes sociaux et se rapporte de ce fait aux liens existants entre texte et contexte. D. Maingueneau définit l'analyse du discours comme la discipline qui ne traite « ni l'organisation textuelle en elle-même, ni la situation de communication », mais pense « le dispositif d'énonciation qui lie une organisation textuelle et un lieu social déterminés » (1997 : 13).

Sans réel acte fondateur, l'analyse du discours s'est principalement développée en Europe et aux Etats-Unis à partir des années 60. Ses liens avec la linguistique sont complexes, en constante mutation. La dénomination d'*Ecole française d'analyse du discours* se réfère, elle, au courant d'analyse du discours qui s'est développé en France dans les années 1960-1970, en particulier avec la parution du n° 13 de la revue *Langages* intitulé « Analyse du discours » (1969).

Ce courant se fondait sur deux approches philosophiques du discours :

- d'une part, celle de Louis Althusser, dans le cadre de la pensée marxiste, avec les théories de l'idéologie, dont les mécanismes contribuent au maintien des rapports sociaux et des modes de domination. L. Althusser relie notamment sa théorie de l'idéologie au concept psychanalytique d'inconscient et la définit comme une réelle pratique, avec une dimension discursive. L'analyse du discours permet donc d'étudier de façon critique les mécanismes de l'idéologie.
- d'autre part, celle de M. Foucault et des notions de formation discursive, de pratiques discursives et d'archives développées dans *L'archéologie du savoir* (1969). Il s'agissait d'un véritable programme de recherche ayant comme objet d'étude la genèse et les modifications des pratiques discursives.

Ces deux courants de recherche avaient alors un objectif militant : étudier des discours idéologiquement sensibles, notamment les discours politiques. Les corpus des analyses du discours étaient prioritairement constitués de textes issus d'institutions qui en influençaient beaucoup l'énonciation, « avec un goût évident pour les textes d'archives, et les discours politiques, de gauche le plus souvent » (Moirand 1990 : 61).

L'Ecole française d'analyse du discours se distingue par son caractère transdisciplinaire et par le recours à des concepts extérieurs à la linguistique ; au carrefour des sciences humaines, les recherches initiales ont été effectuées conjointement par des spécialistes de linguistique et des

chercheurs provenant de différentes disciplines telles que la philosophie, la psychanalyse (M. Foucault, L. Althusser), l'histoire et la sociologie (R. Robin).

Pour Denise Maldidier, il s'agissait en effet d'une « pensée transversale » fondée sur « l'intervention de concepts extérieurs à la linguistique » (1993 : 109). L'École française d'analyse du discours s'opposait donc à la conception saussurienne des sciences du langage, selon laquelle l'objet de la linguistique est la langue, opposée à la parole, et dont la perspective discursive est limitée. Discipline à visée interprétative, l'analyse du discours considérait le discours comme conditionné par les conditions de production, comme l'expression textuelle écrite et/ou parlée des idéologies liées aux places sociales des individus, eux-mêmes analysés beaucoup plus en tant que vecteurs « pensés » et « assujettis » qu'en tant qu'« acteurs [...] conscients et volontaires » (Bonnafous et Tournier 1995 : 76). L'inscription socio-historique du discours est donc mise en relief par les spécialistes d'analyse du discours, celui-ci se construisant par rapport aux données sociales et historiques, et les conditionnant à son tour.

A partir du milieu des années 60, plusieurs pôles de recherche étaient alors identifiables, notamment celui de J. Dubois à l'Université Paris 10 Nanterre, celui de M. Tournier à l'ENS Saint-Cloud, celui de A. J. Greimas à l'EHESS et celui de M. Pécheux à l'Université Paris 8. Celui-ci notamment, philosophe de formation, avait développé une théorie du langage ancrée dans la pensée marxiste en approfondissant les travaux de M. Foucault.

1.2 Concepts fondamentaux de l'analyse du discours

Les concepts théoriques de l'École française d'analyse du discours sont tous liés à la volonté d'articuler analyse linguistique et théorie idéologique. Ces concepts étant multiples, nous choisissons d'approfondir ci-dessous d'une part les notions de formation discursive, d'interdiscours et de pratiques discursives, d'autre part la notion de corpus en analyse du discours, enfin celles de sujet du discours, de contexte et de mémoire discursive.

1.2.1 Discours, formation discursive, interdiscours et pratique discursive

Les concepts de base de l'analyse du discours présentés ci-dessous ont été définis et élaborés par M. Foucault dans *Les Mots et les Choses* (1966) et dans *L'Archéologie du Savoir* (1969). Ils ont été approfondis ultérieurement, notamment par M. Pécheux et D. Maingueneau.

1.2.1.1 Discours et formation discursive

Dans le cadre de son projet de « description des événements discursifs » (1969 : 39), M. Foucault montre qu'un groupe d'énoncés est défini comme une unité de discours quand il répond à quatre critères : il doit posséder un domaine d'objets communs, un type d'énonciation, un système de concepts et des choix thématiques propres. Ce sont les conditions d'existence d'une *formation discursive* :

Dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira [...] qu'on a affaire à une formation discursive (*Ibid.* :53).

Pour M. Foucault, c'est donc le concept de formation discursive qui permet de définir celui de discours, soit « un ensemble d'énoncés en tant qu'ils relèvent de la même formation discursive » (*Ibid.* : 153). Pour M. Pêcheux, les formations discursives déterminent « ce qui peut et doit être dit [...] à partir d'une position donnée dans une conjoncture donnée » (1971 : 102). Elles déterminent en conséquence également des changements sémantiques et « l'assujettissement » du sujet.

A son tour, D. Maingueneau reprend le concept de formation discursive et le présente comme l'un des trois piliers théoriques de l'analyse du discours, avec ceux de « discours » et de « surface discursive ». Il définit la formation discursive comme un « système de contraintes de bonne formation sémantique » auquel le discours doit se conformer. Celui-ci est donc « un ensemble virtuel, celui des énoncés productibles conformément aux contraintes de la formation discursive » (1984 : 10). Ce système de contraintes peut comprendre par exemple l'usage d'un lexique ou de figures de styles spécifiques, de marques énonciatives reconnaissables ainsi que de nombreuses références extradiscursives.

1.2.1.2 Interdiscours et pratique discursive

Les concepts d'interdiscours et de pratique discursive sont également particulièrement importants. Dans *L'archéologie du savoir*, M. Foucault montre que les *unités de discours* (énoncés) n'existent que si elles sont reliées à d'autres énoncés, de façon implicite ou explicite, à l'intérieur de *l'interdiscours* d'une formation sociale :

Il ne suffit pas de dire une phrase, il ne suffit même pas de la dire dans un rapport déterminé à un champ d'objets ou dans un rapport déterminé à un sujet pour qu'il y ait énoncé – pour qu'il s'agisse d'un énoncé : il faut la mettre en rapport avec tout un champ adjacent. [...] On ne peut dire une phrase, on ne peut la faire accéder à une existence d'énoncé sans que se trouve mis en œuvre un espace collatéral. Un énoncé a toujours des marges peuplées d'autres énoncés (1969 : 128).

Approfondissant les thèses de M. Foucault, M. Pêcheux définit l'interdiscours comme l'ensemble structuré des formations discursives et développe l'une des thèses majeures de l'École française d'analyse du discours, c'est-à-dire celle de la *primauté de l'interdiscours sur le discours*, cause de l'assujettissement idéologique du sujet. Selon lui, l'idéologie précéderait et conditionnerait toujours la production effective du discours :

Le propre de toute formation discursive est de dissimuler, dans la transparence du sens qui s'y forme, [...], le fait que « ça parle » toujours avant, ailleurs, ou indépendamment (1975 : 147).

Pour l'École française d'analyse du discours, les productions discursives doivent donc être analysées en tenant compte du fait qu'elles sont conditionnées par d'autres productions discursives, soit comme un héritage (les discours antérieurs du même genre), soit comme un échange (les discours contemporains d'autres genres).

A la notion d'interdiscours, D. Maingueneau relie celle d'*intercompréhension*, soulignant ainsi les liens existant entre le discours de l'Autre et le discours de Soi, le discours n'étant finalement jamais une expression purement personnelle (1984). P. Charaudeau souligne quant à lui le phénomène de renvoi existant entre plusieurs discours ayant eu un support matériel mais dont la configuration effective a été oubliée (1993).

Dans la réalité, les énoncés effectivement produits sont identifiés en analyse du discours comme des *pratiques discursives*, notion que M. Foucault, soulignant son « historicité radicale », définit comme :

un ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et dans l'espace qui ont défini à une époque donnée, et pour une aire sociale, économique, géographique ou linguistique donnée, les conditions d'exercice de la fonction énonciative. (1969 : 154).

Le discours n'est donc pas un concept abstrait, hors contexte, mais au contraire une réelle action effectuée dans une société donnée dans le cadre de rapports de force sociaux définis. D. Maingueneau, reprenant à son tour le concept de pratique discursive, le conçoit plutôt comme un mode d'organisation et de circulation des énoncés, reliant ainsi formation et communauté discursives (1984 : 154). Il souligne notamment son caractère intersémiotique, le discours relevant simultanément de plusieurs domaines de signes.

1.2.2 La notion de corpus en analyse du discours : définition et construction

En analyse du discours, le corpus - soit l'ensemble, exhaustif ou non, des énoncés servant de base à la description et à l'analyse de phénomènes discursifs – a une importance fondamentale puisqu'il doit permettre, malgré sa clôture et son caractère forcément partiel, d'analyser un fait discursif parfois difficilement contrôlable. F. Mazière souligne ainsi l'importance du corpus en analyse du discours et ses liens avec le discours :

Le linguiste du discours ne travaille pas sur exemples, qu'il s'agisse de phrases prononcées ou de textes exemplaires, mais sur corpus. Cela signifie qu'il délimite, met en correspondance, organise, des bribes d'énoncés plus ou moins longs et plus ou moins homogènes qu'il va soumettre à l'analyse. Énoncés et discours seront deux termes parfois, et à tort, confondus en AD, alors que l'un est une donnée, l'autre une quête, que permet la mise en corpus (2005 : 11).

La construction du corpus en analyse du discours revêt donc une importance fondamentale. Pour F. Mazière, « la mise en corpus se définit contre le simple recueil de textes. Elle est la construction d'un dispositif d'observation propre à révéler, à faire appréhender l'objet discours qu'elle se donne pour tâche d'interpréter » (*ibid.* : 11-12).

Les premiers corpus utilisés en analyse du discours étaient constitués d'ensembles de textes politiques ou de textes fondateurs, souvent historiquement marqués : le discours dévot au XVII^e siècle, le Congrès de Tours, les Cahiers de doléances, etc. Il s'agissait de corpus composés autour d'un objet de discours neutralisé, formés de textes choisis en fonction de la stabilité de leurs conditions de production et dont l'analyse était souvent effectuée à partir de mots-pivots sélectionnés au préalable par l'analyste.

Les corpus sont ensuite devenus plus ouverts et hétérogènes ; liés à la notion d'archive, ils sont désormais souvent rassemblés autour de « trajets thématiques », c'est-à-dire autour de sortes de parcours autour d'un objet de discours qui se détermine de façon progressive. Cela permet à la construction du corpus de devenir plus dynamique et de progresser en même temps que l'analyse et ses hypothèses, générant ainsi des séries d'« états de corpus ». Il est donc possible d'analyser, à travers ces corpus, des « événements discursifs », par exemple la création de formules nouvelles et leurs différents développements.

Si le caractère nécessaire et fondamental du corpus en analyse du discours est désormais acquis, les nombreuses analyses du discours effectuées témoignent de profondes disparités quant à la conception de l'utilisation du corpus et aux approches effectivement utilisées par les linguistes de discours. D. Mayaffre définit le corpus comme « le lieu linguistique où se construit et s'appréhende le sens des textes » (2005) et résume ainsi ces disparités, distinguant

une approche inductive du corpus (les analyses « corpus-driven ») et une approche déductive (les analyses « corpus-based ») :

Si tout le monde conçoit désormais que le corpus est un *observable* nécessaire en linguistique, au moins deux approches se font face pour peut-être se compléter. Pour les uns, le corpus est un *observatoire* d'une théorie a priori, pour les autres, le corpus est un *observé dynamique* qui permet de décrire puis d'élaborer des modèles a posteriori (*Ibid.*).

Cet auteur souligne la nécessité d'une approche inductive en analyse du discours, même si ce choix n'exclut pas la possibilité, dans un second temps, d'une alternance entre les deux approches:

Partant d'une description exhaustive et systématique des unités matérielles linguistiques du corpus (lettres, mots, lemmes, cooccurrences) effectivement observées, ces pratiques interrogent le chercheur et organisent le parcours interprétatif d'abord de bas en haut (ce qui n'exclut pas, évidemment, dans un second temps, un nécessaire retour top down puis un incessant va-et-vient) (*Ibid.*).

1.2.3 Sujet du discours, contexte et mémoire discursive

Ces trois derniers concepts, enfin, à la base des théories de l'analyse du discours, méritent d'être présentés et définis de façon précise.

1.2.3.1 Le sujet du discours

Le concept de sujet du discours permet de définir la position du sujet parlant par rapport à son activité langagière et d'analyser la situation de communication du locuteur, ses savoirs et croyances ainsi que les stratégies de mise en discours utilisées.

Pour M. Pêcheux, le sujet du discours a l'illusion d'être à la source du sens mais il est en réalité « surdéterminé par des préconstruits idéologiques » (1975 : 223) et « s'identifie à la formation discursive qui le domine » (*Ibid.* : 228). Reprenant ultérieurement ce concept de surdétermination du sujet du discours dans le cadre de sa théorie de l'altérité, P. Charaudeau estime, quant à lui, que le sujet parlant n'est qu'en partie surdéterminé : il serait certes déterminé par la situation de communication mais également libre d'utiliser certaines stratégies discursives dans la mise en œuvre du discours. (2002 :555)

P. Charaudeau souligne de plus la nature composite, polyphonique et divisée du sujet du discours qui est « porteur de plusieurs voix énonciatives [...], de plusieurs types de savoirs dont les uns sont conscients, d'autres non conscients, d'autres encore inconscients » (*Ibid.*) et qui à la fois produit, reçoit et interprète un acte de langage.

1.2.3.2 Le contexte en analyse du discours

La notion de contexte est également fondamentale à l'appareillage théorique de l'analyse du discours. Dans un article de la revue *Langue Française* de 1994, G. Kleiber propose une redéfinition linguistique de la notion de contexte, qui à son sens n'est pas externe mais fait partie au contraire du processus d'interprétation. Pour lui, le contexte désigne à la fois « l'environnement extralinguistique » (situation d'interaction sociodiscursive parfois décalée dans le temps ou dans l'espace), « l'environnement linguistique immédiat » (cotexte) et « les connaissances générales présumées partagées » (lexicales, encyclopédiques, culturelles et sociales).

Cette définition implique d'une part que le contexte, choisi en fonction de son accessibilité, est nécessaire à l'existence de toute phrase. Elle suppose d'autre part l'existence de la mémoire du sujet du discours : il s'agit donc d'une entité à la fois historique et cognitive.

1.2.3.3 Mémoire discursive

La notion de mémoire discursive est essentielle à l'analyse du discours car elle relie le concept de discours à celui d'histoire, le discours étant « surplombé par la mémoire d'autres discours » (Maingueneau 2002 : 371). D. Maingueneau propose un dédoublement de ce concept en *mémoire interne* et *mémoire externe*, une formation discursive étant « prise dans une double mémoire » (Maingueneau 1984 : 131).

La mémoire externe d'une formation discursive se constitue à travers ses nécessaires rapports avec les formations discursives antérieures. Simultanément, la formation discursive se construit également une mémoire interne, constituée des énoncés produits dans le cadre de la même formation discursive, de façon progressive.

1.3 L'analyse du discours en France aujourd'hui

Si certes l'Ecole française d'analyse du discours a beaucoup évolué depuis ses débuts, dans de nombreuses directions différentes, elle reste actuellement en France une discipline dynamique et active. Nous présentons brièvement ci-dessous les principales tendances de cette discipline actuellement.

On assiste tout d'abord à un éclatement des concepts extérieurs empruntés par l'analyse du discours à d'autres disciplines ; alors que les conditions de production des discours prises en

compte étaient à l'origine restreintes à l'histoire et à l'idéologie, l'évolution de cette discipline est caractérisée par une multiplication des phénomènes extérieurs pris en compte et articulés à l'analyse linguistique : en particulier les approches sociologique et sociolinguistique (Bourdieu, Labov), la logique naturelle (J.-B. Grize) ou encore la psychologie cognitive ou les théories pragmatiques.

En ce qui concerne les objectifs de l'analyse du discours, les récentes évolutions de cette discipline témoignent de l'émergence d'un double mouvement :

- d'une part, d'un engagement « vers la description linguistique de l'organisation des textes » (Beacco & Moirand 1995:46) plutôt que vers des tentatives de liaison du discours et de l'extradiscursif, dans une attitude descriptive ;
- d'autre part, d'efforts pour articuler formes linguistiques et contexte dans une visée interprétative, notamment avec les recherches de D. Malidier et D. Maingueneau.

Cet éclatement des concepts extérieurs utilisés et des objectifs de l'analyse du discours a entraîné le développement de divers pôles de recherche d'analyse du discours en France qui se distinguent sur la base du ou des aspects du discours qu'ils ont choisis de développer, en particulier :

- Les lieux du discours, qui sont développés autour de la revue *Mots* (discours sociaux, discours des institutions et discours politiques). Ce pôle de recherche analyse particulièrement les langages du politique, dans une perspective interdisciplinaire (sciences du langage, sciences politiques et sciences de l'information et de la communication) ;
- Les marques de l'énonciation et les marques formelles du discours, qui sont étudiées par des laboratoires de recherche comme le CEDISCOR à l'Université Paris III (transmission des connaissances, didacticité autour de S. Moirand) ;
- Les discours sociaux et leurs structurations psycho-socio-cognitives, dans le cadre du Centre d'Analyse du Discours de P. Charaudeau à l'Université de Paris 13. Ce laboratoire articule différentes disciplines telles que les sciences du langage, la psycho-sociologie, les sciences de l'information et de la communication.

- L'analyse des discours constituants (religieux, scientifiques, littéraires, philosophiques) et des énoncés détachés, autour de D. Maingueneau et S. Bonnafous, dans le cadre du laboratoire Céditec de l'Université Paris 12 (Centre d'étude des discours, images, textes, écrits, communications)
- Les théories de la linguistique textuelle de J.-M. Adam, à l'Université de Lausanne ; le cadre théorique mis en place par J.-M. Adam, appelé « analyse textuelle des discours », se situe dans la lignée des théories de l'École française d'analyse du discours. Cette approche approfondit en particulier la notion de genre de discours et se base notamment sur des corpus écrits.

Nous présentons ci-dessous les principaux concepts et outils méthodologiques de ce dernier courant de façon détaillée.

2 L'analyse textuelle des discours

L'analyse textuelle des discours est la dénomination utilisée par J.-M. Adam pour souligner l'appartenance des recherches effectuées en linguistique textuelle au cadre englobant de l'analyse du discours. Nous présentons brièvement ci-dessous tout d'abord les grandes étapes de l'émergence de la linguistique textuelle ainsi que ses concepts généraux¹; nous abordons ensuite les concepts spécifiquement développés par J.-M. Adam.

2.1. *Emergence de la linguistique textuelle aux Etats-Unis et en Europe*

La linguistique textuelle s'est développée à partir de la fin des années 60. Son émergence est due à la nécessité d'une linguistique transphrastique. Certains linguistes, aux Etats-Unis comme en Europe, estimaient en effet que l'unité d'analyse la plus grande devant être prise en considération en linguistique était le texte et non la phrase. Son émergence est également due au développement du débat sur les rapports entre texte et discours.

Certains ouvrages fondateurs ont marqué l'essor de cette discipline :

- Aux Etats-Unis et en Angleterre, à partir des années 70, plusieurs ouvrages essentiels sont publiés. En 1976, M.A.K. Halliday & R. Hasan publient en effet *Cohesion in English*, donnant ainsi une dimension transphrastique à une discipline dominée par la linguistique de la phrase. De même, en 1981, R.A. de Beaugrande & W.U. Dressler publient *Introduction to Textlinguistics* ; ils y définissent le texte comme une occurrence communicationnelle et la textualisation comme une procédure de réalisation de problèmes.
- En Europe continentale, la linguistique textuelle se développe principalement en Hollande et en Allemagne avec les recherches du chercheur hollandais T.A. van Dijk² ainsi que celles de l'équipe de chercheurs de langue allemande comme D. Hartmann, S. Petöfi et D. Wunderlich : la revue *Langages*, dans son numéro 26 (1972), propose une rétrospective complète de leurs travaux et la revue *Linguistique et sémiologie* leur consacre également un numéro entier intitulé « Textlinguistik » (1978).

¹ Pour une étude approfondie de l'émergence de la linguistique textuelle en Europe, voir notamment le cours de linguistique textuelle de M. le Professeur P. Lane (LSC9L7) dans le cadre du Master 2 de recherche en Sciences du Langage de l'Université de Rouen, année académique 2005-2006.

² T. van Dijk développe une grammaire de texte d'orientation cognitive / générative. Il y introduit la notion de macrostructure et définit trois niveaux de textualité (microstructural, macrostructural et superstructural). Ceux-ci ont eu une influence importante sur les recherches concernant la séquentialité et la cohérence.

Plusieurs orientations théoriques se dessinent progressivement. Certaines approches, comme les approches structurales, appelées « grammaire de texte », considèrent que le texte obéit au même système de règle de formation que la phrase. En revanche, l'approche procédurale, avec R.A. De Beaugrande et W.U. Dressler, propose plutôt de parler d'une grammaire autonome du texte et établissent plusieurs critères de textualité. T. Van Dijk y définit le texte comme une structure de surface déterminée par une structure sémantique profonde (1972). En revanche, l'approche communicative (Pötschke, Müller, Brinker) rompt avec les approches structurales et procédurales en abordant le texte dans son ensemble, comme un acte communicationnel.

2.2. Développement de la linguistique textuelle d'expression française

Malgré un développement relativement lent, la traduction de deux ouvrages fondamentaux a permis à la linguistique textuelle de s'affirmer en Europe et d'affirmer son appartenance au domaine de l'analyse du discours.

2.2.1. Traduction de deux ouvrages importants en français

Au début des années 70, deux ouvrages fondateurs pour la linguistique textuelle sont traduits en français et marquent son développement dans les pays européens d'expression française :

- Le premier est *Le Temps*, ouvrage de H. Weinrich, publié en allemand en 1964 et traduit en français en 1973, qui propose un programme de « linguistique textuelle » permettant l'analyse des temps verbaux des langues européennes. H. Weinrich conçoit la linguistique textuelle comme « prolongement et développement de la linguistique structurale » (1973 : 12) et y définit le texte comme suit :

une totalité où chaque élément entretient avec les autres des relations d'interdépendance. Ces éléments et groupes d'éléments se suivent en ordre cohérent et consistant, chaque segment textuel compris contribuant à l'intelligibilité de celui qui suit. Ce dernier, à son tour, une fois décodé, vient éclairer rétrospectivement le précédent. (*Ibid.* : 174)

- Le second ouvrage est *Esthétique et théorie du roman* de M. Bakhtine, traduit en français en 1978, qui envisage une analyse linguistique des énoncés dépassant le cadre de la phrase : il s'agit des « grands ensembles verbaux, des longs énoncés oraux ou écrits ». M. Bakhtine indique que « ces énoncés-là peuvent et doivent être définis et étudiés, eux aussi, de façon purement linguistique, comme des phénomènes du langage » (1978 :59).

2.2.2. Un développement tardif

Le développement de la linguistique textuelle dans les pays européens d'expression française reste cependant relativement lent : la dimension textuelle et discursive des faits langagiers est alors limitée à un point de vue littéraire (avec R. Barthes, G. Genette, A.-J. Greimas) ou sémiotique (J.-B. Grize, M.-J. Borel), et n'est pas encore sujet à l'élaboration d'une théorie et d'une méthodologie linguistique.

En 1980, la thèse de la linguiste danoise L. Lundquist, intitulée « La cohérence textuelle : syntaxe, sémantique, pragmatique », constitue une première théorie globale en langue française. L. Lundquist se base sur l'interaction entre textualité et discursivité et définit six niveaux d'analyse : les niveaux pragmatique, thématique, sémantique, syntaxique, rhétorique et idéologique.

Entre 1980 et 1995, M. Charolles et B. Combettes développent notamment la définition de plans ou de niveaux de textes. B. Combette (1992) propose de décomposer la linguistique textuelle en six grands domaines d'études articulés entre eux : le domaine énonciatif, les oppositions entre plans, les reprises, le domaine relatif à la progression de l'information (thèmes et rhèmes), le non-dit et les liens logiques. M. Charolles (1988, 1993 et 1995) distingue, quant à lui, plusieurs catégories de marques permettant de définir des « plans » d'organisation du discours, c'est-à-dire les connecteurs, les anaphores ou chaînes de référence, les expressions de cadres du discours et les marques configurationnelles. Ces deux approches complémentaires permettent de mettre en place ou de redéfinir certains des concepts essentiels de la linguistique textuelle, comme par exemple les connecteurs et organisateurs textuels, les déictiques et embrayeurs, les modalisateurs, les substituts ou les éléments thématiques / rhématiques. Le développement successif de la linguistique textuelle d'expression française est analysé comme suit par D. Maingueneau :

Le linguiste prend également en compte des unités plus vastes que la phrase, l'ensemble du texte dont une phrase fait partie. Une branche de la linguistique (la linguistique textuelle ou grammaire de texte) se donne précisément pour objet la textualité. Un texte forme en effet une unité, il est autre chose qu'une suite de phrases mises bout à bout. Cette unité résulte de contraintes de cohésion et de cohérence (1996 : 19-20).

Deux axes de recherches principaux se développent alors en linguistique textuelle :

- Une approche visant à analyser les critères d'appropriation d'une phrase à son contexte par des outils syntaxiques et sémantico-pragmatiques (approche transphrastique / contextuelle).

- Une approche visant à définir une théorie du texte notamment à travers l'analyse des macrostructures guidant l'interprétation et la constitution progressive du sens.

Dans les deux cas, les recherches s'orientent autour de deux grands thèmes principaux :

- La cohérence thématique (progression thème/rhème et réseaux anaphoriques) ;
- La cohérence pragmatique (connecteurs et organisateurs textuels).

L'approche théorique la plus achevée et la plus complète est celle de J.-M. Adam, qui inscrit la linguistique textuelle dans le cadre de l'analyse du discours.

2.2.3. Inscription de la linguistique textuelle dans l'analyse du discours

L'inscription de la linguistique textuelle dans le cadre de l'analyse du discours est relativement récente. J.-M. Adam définit la linguistique textuelle comme une « théorie de la production co(n)textuelle de sens, qu'il est nécessaire de fonder sur l'analyse de textes concrets » (2005 : 3) et place ce courant de recherche - qu'il nomme « analyse textuelle des discours » - à l'intérieur de la discipline plus vaste qu'est l'analyse du discours. L'analyse du discours englobe donc la linguistique textuelle, le texte se trouvant à la frontière entre les deux domaines :

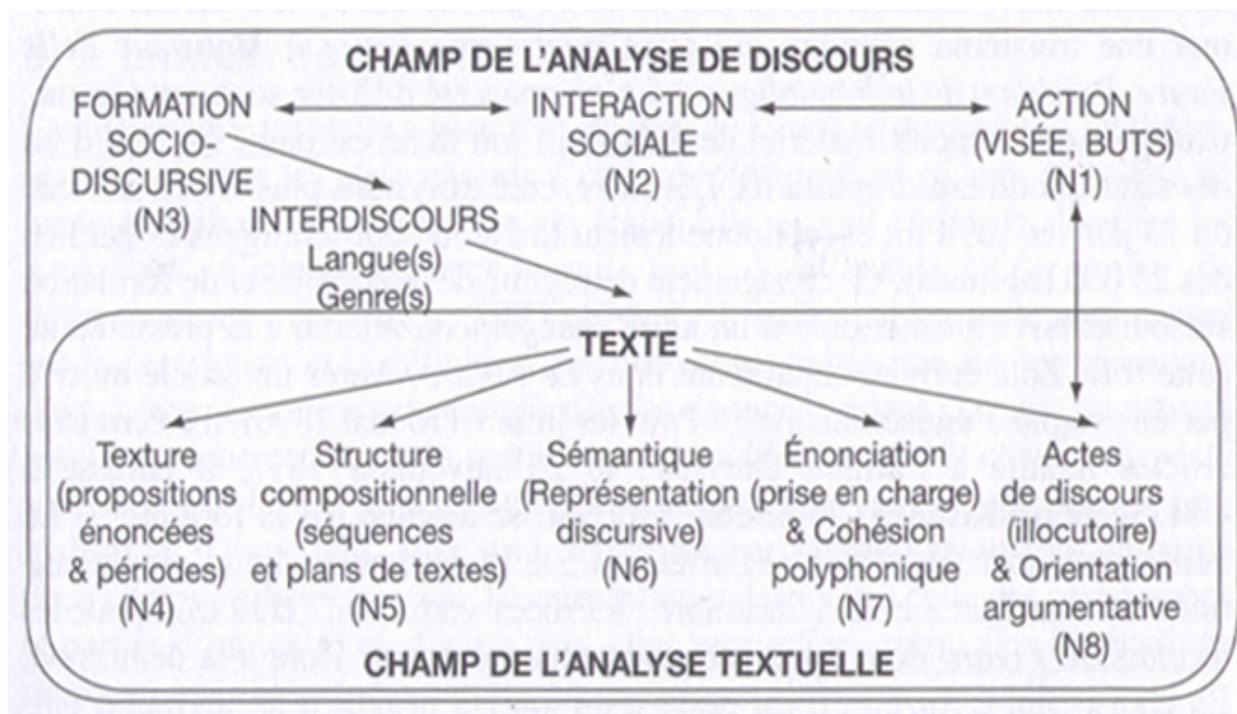
Postulant à la fois une séparation et une complémentarité des tâches et des objets de la linguistique textuelle et de l'analyse de discours, nous définissons la linguistique textuelle comme un sous-domaine du champ plus vaste de l'analyse des pratiques discursives (*Ibid.* : 19).

Selon lui, l'objet de la linguistique textuelle est la proposition-énoncé et sa mise en paquet (1999 : 35), et la linguistique textuelle est une « théorie générale des agencements d'unités » (*Ibid.* :40). Cette redéfinition instaure une complémentarité des objectifs et des objets des deux disciplines :

La linguistique textuelle a pour tâche de décrire les principes ascendants qui régissent les agencements complexes mais non anarchiques de propositions au sein du système d'une unité TEXTE aux réalisations toujours singulières. L'analyse du discours – pour moi analyse des pratiques discursives qui renonce à traiter comme identiques les discours judiciaire, religieux, politique, publicitaire, journalistique, universitaire, etc. – s'attarde quant à elle prioritairement sur la description des régulations descendantes que les situations d'interaction, les langues et les genres imposent aux composantes de la textualité (*Ibid.* : 35).

J.-M. Adam schématise ainsi les liens existants entre analyse du discours et analyse textuelle des discours (2005 : 31) :

Tableau 9 - Analyse du discours et analyse textuelle



Nous présentons ci-dessous les principaux concepts de cette discipline.

2.3. Principales théories et concepts de l'analyse textuelle des discours

Les concepts de l'analyse textuelle des discours étant multiples, nous faisons le choix de présenter ci-dessous d'une part les notions de texte, discours et genres de discours, d'autre part les différentes composantes de l'analyse modulaire des textes, et enfin les opérations de textualisation.

2.3.1. Texte, discours et genres de discours

Pour J.-M. Adam, le texte est d'une part un objet abstrait – analysé par la tradition linguistique – et d'autre part un objet concret, matériel et empirique sur lequel se fondent les analyses effectuées en linguistique textuelle. Il reprend et développe la définition proposée par H. Weinrich qui définissait le texte comme « une suite signifiante (jugée cohérente) de signes entre deux interruptions marquées de la communication » (1973 : 13 et 198). J.-M. Adam souligne de plus que :

Cette suite, généralement ordonnée linéairement, possède la particularité de constituer une totalité dans laquelle des éléments de rangs différents de complexité entretiennent les uns par rapport aux autres des relations d'interdépendance (2002 : 572).

Il met enfin en relief la dimension pragmatique, actionnelle du texte, toute proposition énoncée possédant une valeur illocutoire, analysable en termes d'actes de discours, reliés entre eux dans le cadre de chaînes d'actes de discours.

En ce qui concerne la notion de discours, elle est définie par J.-M. Adam à travers les liens que le discours entretient avec le texte :

Un discours est un énoncé caractérisable certes par des propriétés textuelles, mais surtout comme un acte de discours accompli dans une situation (participants, institutions, lieu, temps) [...]. Le texte, en revanche, est un objet abstrait résultant de la soustraction du contexte opérée sur l'objet concret (le discours) ». (1990 : 23)

Pour ce linguiste, les concepts de texte et de discours sont, en fait, inséparables ; le texte ne peut, en pratique, être isolé de ses conditions de production car il est le « résultat toujours singulier d'un acte d'énonciation » (2005 : 29). Un texte devient un fait de discours quand il est rattaché à l'interdiscours d'une formation sociodiscursive donnée ; il est donc nécessaire d'articuler le textuel et le discursif en considérant non seulement l'unité du texte mais également la situation d'énonciation-interaction et en analysant l'interdiscursivité dans laquelle tout texte s'intègre.

Enfin, la notion de genres de discours est essentielle en linguistique textuelle ; J.-M. Adam reprend tout d'abord la définition que propose F. Rastier du concept de « genre » : « un genre est ce qui rattache un texte à un discours » (Rastier 1989 :40). Il développe et explicite ensuite cette définition en soulignant que :

Le genre rattache – tant dans le mouvement de la production que dans celui de l'interprétation – un texte toujours singulier à une famille de textes. Un genre relie ce que l'analyse textuelle parvient à décrire linguistiquement à ce que l'analyse des pratiques discursives a pour but d'appréhender sociodiscursivement (Adam 1999 :83).

Les genres de discours ressortissent donc, selon J.-M. Adam, à la notion d'interdiscursivité présente dans une formation sociodiscursive. Cette dernière est définie comme « le lieu de circulation de textes (intertextualité propre à la mémoire discursive d'un groupe) et de catégories génériques (interdiscursivité des genres et sous-genres) » (2005 : 28). Ce sont les pratiques discursives caractéristiques de chaque formation sociodiscursive qui prennent la forme de divers genres de discours, comme par exemple les genres du discours littéraire, ceux du discours politique, ceux du discours journalistique, etc. Chaque texte doit donc être relié, à travers le discours, aux genres qui caractérisent ces lieux et catégories reconnaissables et historiquement marqués.

En se référant aux réflexions du groupe de M. Bakhtine, J.-M. Adam propose, de plus, trois hypothèses principales relatives aux genres de discours. Il postule en effet que :

- « les genres sont d'une infinie diversité » (1999 :88) ; ils peuvent donc apparaître ou disparaître en fonction de l'évolution des diverses formations sociodiscursives auxquelles ils sont reliés ;
- « le caractère normé des genres, sans interdire la variation, rend non seulement possible l'interaction verbale, mais il lui est indispensable (*Ibid.* :90) ;
- « les genres influencent potentiellement tous les niveaux de la textualisation » (*Ibid.* :91).

Ces trois hypothèses de travail lui permettent de repenser la relation entre texte et genre en termes de *tension*, le texte étant en effet pris entre les régularités interdiscursives d'un genre et les variations dues aux interactions verbales des sujets (*Ibid.*). Il approfondit ainsi sa propre définition du concept de texte :

Un texte est donc, par définition, un objet en tension entre les régularités interdiscursives d'un genre et les variations inhérentes à l'activité énonciative de sujets engagés dans une interaction verbale toujours historiquement marquée (*Ibid.*:93).

2.3.2. Modularité de l'analyse textuelle

Dans son ouvrage de synthèse publié en 2005, J.-M. Adam propose une schématisation des différents niveaux d'analyse du texte en plusieurs modules. Il y distingue cinq dimensions principales (2005 : 31).

D'une part, il analyse le texte du point de vue de sa configuration pragmatique, selon trois dimensions :

- la dimension des actes de discours (visée illocutoire) et de l'orientation argumentative ; chaque texte est marqué par un ou plusieurs micro-actes de discours, qui se configurent en macro-actes de discours et en chaînes d'actes de discours, déterminant ainsi sa visée illocutoire et son orientation argumentative ;
- la dimension de l'énonciation (prise en charge énonciative) et de la cohésion polyphonique ; il distingue notamment quatre plans d'énonciation distincts en fonction de la prise en charge (ou non) des énoncés et des caractéristiques de la représentation discursive, conjointe ou non aux paramètres de la situation d'énonciation ;
- la dimension sémantique, soit la construction d'une représentation discursive, d'un « objet de discours communicable » (*Ibid.*:69).

D'autre part, il analyse le texte du point de vue de sa configuration en suites de propositions et distingue deux dimensions du texte :

- sa texture, soit l'analyse de la proposition-énoncé et de la période du point de vue de la cohésion textuelle, ainsi que l'étude de la progression thématique (thème versus rhème) et de leur rôle dans la dynamique de la progression des énoncés. Il distingue notamment différents types de progressions thématiques (à thème constant, par thématisation linéaire, à thème combiné);
- sa structure compositionnelle, c'est-à-dire les différents types de séquences textuelles (narratif, descriptif, argumentatif, explicatif et dialogal) et les plans de textes.¹

J.-M. Adam propose enfin d'associer à cette approche modulaire du texte une analyse fondée sur les différentes opérations de textualisation, présentée ci-dessous.

2.3.3. Opérations de textualisation

Les opérations de textualisation sont un mode de fonctionnement caractéristique du texte, et sont définies comme suit par J.-M. Adam :

Les unités textuelles subissent deux types d'opérations de textualisation. D'une part, elles sont découpées par segmentation (discontinuité de la chaîne verbale qui va de la segmentation des mots à celle des paragraphes et parties d'un texte) et, d'autre part, elles sont reliées entre elles (opérations de liage) pour former des unités plus complexes (fabrique du contenu) » (*Ibid.* : 33).

En particulier, les opérations de segmentation (« discontinuité », *ibid.*) du texte produisent des propositions-énoncés qui sont reliées en périodes-séquences, qui à leur tour sont segmentées et reliées dans le cadre du texte. Les opérations de liage des propositions (« continuité », *ibid.*), elles, permettent à leur tour la création des périodes et des séquences du texte. Il peut s'agir d'opérations de liage du signifié, de connexions, d'implication, de séquences d'actes de discours ou d'opérations de liage du signifiant.

Pour J.-M. Adam, ces opérations de textualisation sont particulièrement importantes et c'est le rôle de la linguistique textuelle, au sein de l'analyse du discours, de décrire ces agencements d'énoncés élémentaires dans le cadre plus complexe du texte.

¹ Ces cinq différentes dimensions de l'analyse textuelle font partie de nos outils d'analyse et sont approfondies dans le cadre des chapitres 4 et 6 de cette thèse.

2.4. Choix de la linguistique textuelle comme cadre d'analyse théorique

L'impression de haute complexité que donne la lecture des textes de notre corpus nous invite à conclure à la nécessité d'analyser chacun d'eux de façon globale, comme une unité de discours qui fait sens par une forte visée illocutoire, énonciative et sémantique. Cependant, cette analyse configurationnelle et pragmatique du texte doit nécessairement être doublée d'une part d'une analyse de sa dimension compositionnelle, notamment de sa structure périodique et séquentielle, d'autre part de celle d'un fait langagier qui lui est caractéristique, à un niveau d'analyse que nous qualifierons, avec J.-M. Adam, de « microscopie » (1997).

Dans le domaine de l'analyse du discours, l'analyse textuelle des discours de J.-M. Adam nous procure tous les outils méthodologiques nécessaires à ce type d'étude de notre corpus, qui commence par l'analyse des faits langagiers les plus généraux pour finir par celle des marques les plus proches du texte.

De façon ponctuelle uniquement, le choix méthodologique de la linguistique textuelle sera associé à l'utilisation de certains outils méthodologiques fournis par les théories de l'argumentation, lorsque celles-ci nous semblent plus aptes à décrire certains faits langagiers spécifiques de notre corpus. Nous présentons ci-après les principales caractéristiques de ces théories.

3 Les théories de l'argumentation

Le caractère argumentatif des textes de notre corpus nous porte à ancrer certaines parties de notre analyse dans le cadre des théories de l'argumentation. Celles-ci sont définies comme « l'étude des techniques discursives permettant de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment » (Perelman & Olbrechts-Tyteca 1970:5). La présentation d'un panorama complet de cette discipline étant bien sûr impossible, nous choisissons de présenter brièvement ci-dessous certains aspects essentiels des théories de l'argumentation, les principales étapes de leur développement jusqu'à nos jours ainsi que les tendances actuelles de cette discipline.

3.1. *L'héritage de l'antiquité : l'argumentation entre rhétorique et logique*

L'argumentation est traditionnellement rattachée à Aristote (384-322 av. J.-C.) et avant lui aux sophistes (V^e et début du IV^e siècle av. J.-C.). Jusqu'au début du XX^e siècle, elle a été reliée d'une part à la rhétorique argumentative, dont elle constitue la partie fondamentale, et d'autre part à la logique. C. Plantin souligne en effet cette double appartenance des théories de l'argumentation :

Du point de vue de l'organisation classique des disciplines, l'argumentation est liée à la rhétorique, vue comme un « art de bien parler », et à la logique, vue comme un « art de penser » (Plantin 2005 : 162).

En ce qui concerne la rhétorique argumentative, elle a été développée par Aristote et les théoriciens de l'Antiquité. C'est une discipline référentielle, probatoire et polyphonique dans la mesure où elle traite des faits, des indices, de la preuve et de la réfutation. Son objet n'est pas l'éloquence mais la détermination des arguments du discours en faveur de la thèse de l'auteur ainsi que la réfutation des éléments contraires à cette thèse. Elle définit plusieurs parties du discours, dont *l'invention*, c'est-à-dire la recherche des arguments, dans laquelle sont utilisées notamment les notions de *topos* ou *d'enthymème*. La liaison des différents arguments entre eux, *la disposition*, constitue enfin une étape fondamentale dans le but de convaincre un auditoire sans recours à une structure d'échange.

La rhétorique argumentative distingue traditionnellement trois genres de discours :

- Le discours judiciaire : de par son objectif éthique (juste ou injuste), il est centré sur l'activité d'accusation ou de défense devant un auditoire qui est chargé d'émettre une sentence relative à une affaire passée ;

- Le discours délibératif : son objectif est le bonheur et il traite de l'utile ou de l'inutile. Il est caractérisé par l'action de conseiller / déconseiller un auditoire qui doit prendre une décision sur une situation future, souvent d'ordre politique ;
- Le discours épидictique : fondé sur le beau et le laid, il loue ou blâme l'objet du discours devant un public dont il veut susciter l'adhésion par l'amplification et l'éloquence verbale en empruntant une attitude de spectateur du monde contemporain. On dit qu'il s'agit d'un « discours d'apparat » à cause de la mise en avant de l'aisance verbale de l'orateur.

L'argumentation s'inscrit également dans le cadre de la théorie logique, qui distingue trois opérations mentales : l'appréhension, le jugement et le raisonnement. L'argumentation relève, sur le plan cognitif, du raisonnement ; elle consiste en l'enchaînement de propositions permettant de produire des arguments nouveaux à partir d'arguments acceptés ou acceptables, et de passer ainsi du connu à l'inconnu. La théorie du syllogisme, qui s'oppose à celle du discours fallacieux, constitue, pour cette raison, une des bases de la théorie argumentative.

3.2. L'argumentation entre la fin du XIX^e siècle et 1950

Pendant la Troisième République, les études d'argumentation ont beaucoup pâti de la désaffection croissante envers la discipline rhétorique, à laquelle elles étaient rattachées. La rhétorique était en effet vivement critiquée et considérée comme une discipline non scientifique, alors que se développaient la notion de savoir positif, l'utilisation de la méthode historique dans de nombreuses disciplines humanistes ainsi qu'un nouveau style argumentatif fondé sur la méthode critique. Le savoir rhétorique était alors considéré comme une manipulation discursive, en opposition au savoir formel, et comme le symbole de l'éducation jésuite, de la langue latine et de l'affirmation de la philosophie néo-thomiste, envers lesquelles l'état laïque devait prendre ses distances. En réalité, les détracteurs des études rhétoriques n'avaient qu'une vision limitée de cette discipline et ne prenaient en considération que la partie de cette science relative à la recherche de l'éloquence et à l'art de convaincre par l'amplification verbale ; la rhétorique, et avec elle l'argumentation, a donc été exclue des programmes de l'enseignement secondaire et des lycées.

Enfin, le désintérêt pour les études d'argumentation a également été causé par la formalisation de la théorie logique et par son rattachement aux sciences mathématiques. La logique n'était alors plus considérée comme le fondement du discours et l'argumentation était envisagée comme sa version périmée.

3.3. *L'argumentation depuis 1950*

La réaffirmation des théories rhétoriques de l'argumentation a eu lieu après la Seconde Guerre mondiale, avec la parution de deux ouvrages essentiels, ceux de C. Perelman & L. Olbrechts-Tyteca, *Le Traité de l'argumentation*, et de S. Toulmin, *The Uses of Argument* en 1958. Ce renouveau de l'argumentation doit être relié à la volonté de construire un mode de discours démocratique, rationnel et monologique, en réponse aux abus des discours totalitaires allemands et russes lors de la Seconde Guerre mondiale et de la période de la guerre froide.

Dans les pays européens d'expression française, les théories de l'argumentation se sont principalement développées dans le cadre des sciences du langage à partir des années 70. En France, plusieurs ouvrages fondamentaux ont été publiés par O. Ducrot, soit *Dire et ne pas dire* (1972), *La preuve et le dire* (1973) et, avec J.-C. Anscombe, *L'argumentation dans la langue*. En Belgique, les travaux collectifs du Groupe μ - en particulier *Rhétorique Générale*, publié en 1970 - ont participé au renouveau contemporain de la rhétorique et à celui de la notion de figure, en rapprochant le concept de rhétorique de la communication visuelle. En Suisse, l'argumentation a été notamment liée au développement des théories de la logique naturelle autour de J.-B. Grize (*Logique et langage*, 1990), théories dont l'objet d'étude est la « schématisation », soit la construction d'un point de vue. Pour cet auteur, l'argumentation est définie comme « une démarche qui vise à intervenir sur l'opinion, l'attitude, voire le comportement de quelqu'un » à travers le discours et une schématisation appropriée (1990 :40).

Le développement des recherches sur l'argumentation dans les pays francophones européens a cependant été freiné par les critiques émises par l'École française d'analyse du discours, qui leur opposait la notion de *déterminisme* du sujet du discours et rejetait radicalement les méthodes de négociation rationnelle proposées par l'argumentation.

Dans les pays anglophones en revanche, les études sur l'argumentation se sont fondées principalement sur de nouvelles approches des paralogismes (notamment avec l'ouvrage de C.L. Hamblin, *Fallacies*, publié en 1970), sur les études de la rationalité et sur la logique informelle. Ces recherches ont marqué le renouveau et la légitimation de cette discipline.

3.4. Tendances actuelles

Il est possible de distinguer deux tendances actuelles en argumentation : d'une part les recherches liées à la pragmatique, d'autre part celles fondées sur l'étude et le développement d'un concept précis, comme celui des topoï par exemple.

D'une part, les tendances récentes de cette discipline développent en effet l'argumentation dite « quotidienne » et sont liées aux recherches en pragmatique, soit l'étude de l'usage des énoncés en contexte. Ces études sont fondées sur les ouvrages essentiels relatifs aux actes de langage de J.L. Austin (*Quand dire c'est faire*, 1962, trad. fr. 1970) et de J.R. Searle (*Les actes de langage*, 1969, trad. fr. 1972), ainsi que sur les recherches menées sur la conversation par H.P. Grice (*Logique et conversation*, 1975, trad. fr. 1979). C. Plantin identifie cinq directions de recherche faisant partie de la pragmatique :

- la pragma-dialectique ;
- l'argumentation et l'analyse de la conversation, autour de J. Moeschler et E. Roulet ;
- la pragmatique linguistique « intégrée à la langue », qui développe les théories de l'argumentation dans la langue de J.-C. Anscombe et O. Ducrot ;
- la pragmatique sociologique et philosophique de l' « agir communicationnel », autour du philosophe J. Habermas ;
- la logique pragmatique, liée aux sciences cognitives, en particulier les études effectuées autour de J.-B. Grize et de l'Ecole de Neuchâtel, ainsi que celles de G. Vignaux. (1996 : 13)

D'autre part, certains courants plus spécifiques des théories de l'argumentation s'attachent à renouveler l'analyse d'une notion particulière de cette discipline ; c'est le cas notamment des recherches menées par R. Amossy sur les notions de topos et de stéréotype. Cette linguiste souligne notamment la nature argumentative des stéréotypes, le locuteur ne pouvant « communiquer avec ses allocutaires et agir sur eux qu'en se fondant sur des stéréotypes, des représentations collectives familières et des croyances partagées » (2002 : 548). Elle relie donc ce courant de recherche, nommé « analyse de l'argumentation dans le discours », à l'analyse du discours.¹

¹ Les notions de stéréotype et de topos telles qu'elles sont développées par R. Amossy sont présentées de façon détaillée dans la définition des outils méthodologiques utilisés au chapitre 3 de cette thèse.

Cette rétrospective nécessairement brève et incomplète des principales approches théoriques choisies pour l'analyse de notre corpus – l'analyse du discours, la linguistique textuelle et les théories de l'argumentation – nous a permis de relever les liens et les interactions qui sont actuellement soulignés par les linguistes entre ces trois disciplines. La discipline de l'analyse du discours semble en effet jouer le rôle de cadre théorique englobant, dans lequel la linguistique textuelle et les théories de l'argumentation, selon leurs principaux théoriciens eux-mêmes, se placent naturellement. Les outils méthodologiques appartenant à chacun de ces trois courants linguistiques et spécifiquement utilisés lors des différentes analyses de notre corpus, sont présentés de façon détaillée au début de chaque chapitre de cette thèse.

Après les présentations de notre corpus et de notre cadre théorique de référence, nous détaillons ci-après les principaux procédés méthodologiques utilisés pour l'analyse du corpus.

Chapitre 3 – Méthodologie

Ce troisième chapitre a pour objectif de présenter de façon détaillée la méthodologie utilisée pour le recueil et l'analyse des données de notre corpus. Nous précisons ci-dessous tout d'abord les procédés de recueil des données ainsi que ceux utilisés pour leur analyse ; nous présentons ensuite la liste des 200 articles du corpus et proposons enfin plusieurs exemples de fiches électroniques¹.

1. Méthodologie de recueil des données

C'est la problématique initiale de cette recherche – totalement modifiée et reformulée au vu des résultats de notre analyse exploratoire – qui nous a initialement portée à choisir une base de données de presse pour le recueil du corpus.

1.1. Problématique initiale et choix d'un corpus de presse

Rappelons en effet que lors de la phase initiale de définition de notre objet de recherche, la problématique que nous désirions approfondir était la vulgarisation de la musique dans les médias. Il s'agissait en effet pour nous, à ce point de notre recherche, de comprendre si la musique était, à l'exemple de certaines sciences, vulgarisée par les médias grand public et, si oui, de quelle manière et par quelles stratégies langagières. Cette problématique initiale, même si elle a dû être abandonnée ultérieurement, a été fondamentale :

- Elle a en effet déterminé notre choix d'utiliser une base de données de presse afin de repérer les textes de notre corpus (Europresse) ;
- Elle a également déterminé le choix de la thématique commune à l'ensemble des articles repérés, soit les instruments à cordes frottées. Il s'agit en effet d'instruments connus de tous, dont la facture instrumentale est liée à une grande tradition artisanale et auxquels se rattache un ensemble de croyances et de représentations populaires ;
- Elle a enfin permis de déterminer les mots-clés utilisés afin d'extraire les articles du corpus de la base de données.

¹ L'ensemble des fiches électroniques utilisées pour l'analyse du corpus est disponible en annexe de cette thèse sous format PDF.

Le résultat de l'extraction effectuée a montré que :

- 90% environ des articles obtenus sont des critiques musicales.
- 10% environ des articles obtenus sont des articles relatifs à l'artisanat et aux luthiers, relatifs aux grandes ventes et enchères ou enfin de rares articles scientifiques sur les recherches en acoustique des instruments de musique.

Ce premier résultat ainsi qu'une analyse détaillée d'un échantillon d'articles nous ont amenée à penser qu'il n'existerait pas de vulgarisation de la musique comparable à la vulgarisation de certaines sciences dans les médias grand public. En effet, les principales marques langagières de la vulgarisation scientifique y semblent le plus souvent absentes ; et lorsqu'elles y sont présentes, elles ne semblent pas avoir pour conséquence une plus grande intelligibilité du discours. D'un point de vue lexical / terminologique par exemple, nous n'avons pas trouvé trace dans notre corpus d'activités de reformulation ou de paraphrases (par substitution ou par redoublement par exemple¹, notamment par l'emploi de métaphores ou de comparaisons²) qui puissent effectivement mettre le savoir musical à la portée des non-spécialistes. Les auteurs-journalistes n'y utilisent pas d'hyperonymes ou de « séries superordonnées » (Jacobi 1999 : 33-47), caractéristiques des discours de transmission des connaissances. De même, d'un point de vue textuel, les techniques de vulgarisation telles que l'emploi de séquences narratives (*Ibid.* 55-76) ou explicatives permettant de fait au lecteur de mieux comprendre l'interprétation musicale y sont rares. Sur le plan énonciatif, les « mentions explicites des discours primaires qui font l'objet de la réénonciation » (Mortureux 1988 : 133) n'ont le plus souvent pas lieu³ et la présence d'un troisième homme ayant une fonction de médiateur y fait défaut. Nous n'avons pas non plus rencontré d'indices qui « vont en général vers l'effacement de l'auteur [...] sans que pourtant il disparaisse tout à fait », comme le souligne D. Jacobi (1988 : 114). Enfin, les stratégies visuelles généralement employées dans un document de vulgarisation (utilisation de schémas, de dessins ou de divers moyens typographiques) ne sont pas présentes dans notre corpus.

Ces premières observations nous ont conduite à modifier radicalement notre problématique ainsi que la méthodologie utilisée, à abandonner la problématique de la vulgarisation et à réorienter notre recherche vers l'analyse du discours musical de presse.

¹ Voir à ce propos M.-F. Mortureux (1988: 135-140).

² A propos des assimilations comparatives et métaphoriques, voir notre chapitre 6, § 2.1.3.

³ M.F. Mortureux précise à ce propos qu' « ainsi les agents producteurs de ces discours sont nommés, et précisées les circonstances de leur production (“dates, lieu, modalités ...”)” (*Ibid.*). A propos de la polyphonie du discours et de la prise en charge énonciative, voir notre chapitre 4, §3.

1.2. Utilisation de la base de données Europresse

Nous présentons ci-dessous la base de données utilisée, les publications prises en compte, la période de recherche ainsi que le corpus terminologique utilisé pour la recherche.

1.2.1. Présentation de la base de données

Le corpus a été constitué grâce à une recherche dans le texte par accès à la base de données Europresse. Celle-ci est consultable dans tous les centres conventionnés et donne accès à un grand nombre de médias, publications et ressources mises à jour quotidiennement (presse généraliste ou spécialisée, francophone ou non, fils de presse, etc) ainsi qu'aux archives des publications (parfois sur 25 ans).¹

Cette base de données permet de repérer des articles en fonction de critères sélectionnés par l'utilisateur, qui peut effectuer des recherches par publication et/ou date de publication, dans le texte par mots-clefs (« violon »), par clef de recherche (auteur, industrie, sujet, etc) ou en utilisant des opérateurs de recherche booléens (ET, OU, SAUF).² Les articles repérés peuvent ensuite être consultés en intégralité et éventuellement sauvegardés localement.

1.2.2. Choix des publications prises en compte et de la période de recherche

Rappelons que notre corpus est constitué de 200 articles de presse publiés dans certains des quotidiens et des magazines hebdomadaires français hexagonaux disponibles dans la base de données Europresse. Parmi les différentes publications disponibles dans Europresse, les quotidiens et magazines hebdomadaires retenus ont été les suivants :

- pour les quotidiens : *Le Monde, Le Figaro, Libération, Les Echos* ;
- pour les magazines hebdomadaires : *Télérama*³, *Le Nouvel Observateur, L'Express, Le Point, Le Figaro Magazine*.

L'intervalle temporel de recherche des articles a été fixé à trois années, soit du 1^{er} janvier 2004 au 31 décembre 2006. Le choix de cette période a été motivé par la volonté d'effectuer la recherche sur un corpus d'articles bien représentatif, en tout 200 unités ; le choix d'une période d'extraction plus courte ne nous aurait probablement pas permis d'extraire un tel volume d'articles. Cette décision nous a permis de constituer un panorama bien représentatif à la fois de la presse quotidienne et de la presse hebdomadaire généraliste française.

¹ Notre université en cotutelle, l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), nous a permis d'accéder à cette base de données.

² L'intégralité des articles de presse composant notre corpus est disponible en annexe de la thèse sous format html.

³ Les articles de *Télérama* n'étant pas disponibles à travers notre accès à Europresse, notre recherche a été effectuée manuellement sur la version papier de cette publication. Les articles repérés ont ensuite été sauvegardés sous format .PDF ou .doc.

1.2.3. Corpus terminologique utilisé pour la recherche

Le corpus terminologique qui a été utilisé pour l'extraction des articles du corpus de la base de données est évidemment en rapport avec notre thématique de départ, les instruments à cordes frottées. Il a été volontairement restreint à un nombre d'unités terminologiques limité. Suivant F. Cusin-Berche, nous entendons par terme ou unité terminologique¹ « une unité lexicale, à fonction dénomminative, qui se trouve définie en relation avec d'autres unités du même type au sein d'un domaine d'activité étroitement délimité » (2002 :566). Les mots-clés utilisés pour l'extraction des articles du corpus ont été les suivants :

- « violon » / « violoniste »
- « violoncelle » / « violoncelliste »
- « alto » / « altiste »
- « viole de gambe » / « viole » / « gambe » / « gambiste » / « basse de viole »
- « quatuor à cordes » / « quatuor »
- « lutherie » / « luthier »

Dans un premier temps, la recherche par mot-clef a été effectuée dans le titre seulement de l'article. Dans un second temps, afin de repérer les articles dans lesquels le mot-clef n'était pas présent dans le titre, la recherche a été effectuée dans le texte intégral de l'article. Par exemple, la recherche dans le titre seulement du mot-clef « violoncelle » nous a permis de repérer les articles suivants :

Tableau 10 – Recherche dans le titre par mot-clef « Violoncelle ».

N. ARTICLE DU CORPUS	PUBLICATION	TITRE
5	Le Monde	Concertos pour violoncelle
12	Le Nouvel Observateur	Un violoncelle au paradis
19	Le Monde	Félix Mendelssohn Les deux trios avec piano Julia Fischer (violon), Daniel Müller-Schott (violoncelle), Jonathan Gilad (piano).
39	Le Point	Suites pour violoncelle
47	Le Figaro	Anner Bylsma et son violoncelle
49	Le Figaro	Le violoncelle continue son ascension
50	Le Figaro Magazine	Nouvelle diva du violoncelle
52	Le Figaro	L'école française de violoncelle en vedette
62	Libération	Un gigavioloncelle à Mirecourt

¹ Loïc Depecker (2007) souligne également qu'il est préférable de parler d'« unités terminologiques » plutôt que de « terme », qui « apparaît réducteur au regard de la diversité des phénomènes observables en terminologie ».

Dans un second temps, la recherche du mot-clef « violoncelle » dans le texte nous a permis d'affiner ultérieurement notre recherche et de repérer les articles dans lesquels le mot-clef « violoncelle » apparaît uniquement dans le texte, comme dans l'article 072 publié dans *Libération* ci-dessous où le mot-clef « violoncelle » apparaît seulement à la cinquième ligne du texte et est absent dans le titre.

Disques. Classique -

Brahms DAHAN Eric

Les enregistrements remarquables se succèdent en ce moment chez Harmonia Mundi. Après des Noces de Stravinsky exemplaires, le label publie une intégrale des trios de Brahms, signée du Trio Wanderer et assortie du Quatuor avec piano op.25 (avec la participation de l'altiste Christophe Gaugué). Faut-il vingt ans de complicité musicale (les Wanderer jouent depuis 1987) pour rendre aussi poétiquement le génie musical si riche et contrasté du Brahms de chambre ? Dès l'op. 8, le piano percutant et limpide de Vincent Coq, le violoncelle puissant et mélodieux de Raphaël Pidoux et le violon lyrique ou cinglant de Jean-Marc Philips-Varjabédian traduisent avec naturel et éclat, l'alternance d'élans allègres et de mélancolie songeuse du jeune compositeur. Dans l'op. 87, la profusion de motifs évoquant la Hongrie populaire comme le grand Nord mystique est rendue à son jaillissement, mais est toujours animée avec sensibilité, goût et noblesse. L'op. 101, celui d'un musicien mûr mais plein de sève, est chargé d'humeurs slaves et porté avec souffle et panache par les Wanderer. Magnifiées par une prise de son exceptionnelle d'ampleur et de clarté le respect des timbres et des dynamiques est confondant , ces interprétations somptueuses de chefs-d'œuvre du romantisme cassent littéralement la baraque.

De même, la recherche dans le titre seulement du mot-clef « quatuor » nous a permis, dans un premier temps, de repérer les articles présentés dans le tableau 11 en page suivante.

Tableau 11 – Recherche dans le titre par mot-clef « Quatuor ».

N. ARTICLE DU CORPUS	PUBLICATION	TITRE
1	Le Figaro	Disques de la semaine - <u>Quatuor</u> Ysaye
75	Le Monde	La vie d'exaltation et d'ascèse du <u>Quatuor</u> Sine Nomine
91	Le Point	<u>Quatuor</u> Alban Berg
122	Le Point	<u>Quatuor</u> Alban Berg
124	L'Express	Le <u>Quatuor</u> Prazak
125	Le Figaro	Le <u>Quatuor</u> Parker primé
128	Le Figaro	Hommage au <u>quatuor</u>
129	Le Figaro	Le <u>Quatuor</u> Alban Berg en deuil
130	Le Figaro	Les racines viennoises du <u>Quatuor</u> Alban Berg
151	Le Figaro	Le <u>Quatuor</u> Ysaye et Jean-Claude Penner au Châtelet
152	Le Nouvel Observateur	Kalliwoda : « Quatuors 1 à 3 », par le <u>Quatuor</u> Talich
156	Le Figaro	Le Quatuor <u>Talich</u> aux Bouffes du Nord
162	Les Echos	<u>Quatuor</u> au féminin

Dans un second temps, la recherche du mot-clef « quatuor » dans le texte nous a permis d'affiner ultérieurement notre recherche et de repérer les articles dans lesquels le mot-clef « quatuor » apparaît uniquement dans le texte et est absent du titre, comme dans l'article 159 de *L'Express* ci-dessous où le mot-clef « quatuor » apparaît seulement dans le second paragraphe de l'article.

L'Express, no. 2891

Guide Musique, jeudi 30 novembre 2006, p. 110

3 raisons d'écouter Chostakovitch

Dermoncourt Bertrand

1 - L'Histoire. Dans ses 15 symphonies, composées entre 1925 et 1971, Dmitri Chostakovitch se fait le commentateur de l'histoire de l'URSS et le porte-parole de son peuple. Épiques, tragiques ou grinçantes, ces grandes fresques orchestrales avaient trouvé, avec le chef Kirill Kondrachine et l'Orchestre philharmonique de Moscou, des interprètes d'une intensité bouleversante. Les voilà rassemblées dans un coffret de 11 CD, dans un son magistralement restauré (Melodiya).

2 - L'intimité. On quitte la place publique pour l'intimité de la musique de chambre, mais c'est toujours l'âme slave qui s'exprime. Une réédition essentielle en un coffret de 6 CD regroupant l'intégrale des quatuors à cordes par le Quatuor Borodine (Melodiya).

3 - La jeunesse. A 21 ans, le violoniste arménien Sergueï Khachatryan prend la relève des aînés soviétiques en proposant une vision très personnelle, pudique, lyrique et brûlante, des deux concertos pour violon (Naïve).

Cette recherche par mot-clef a ensuite été étoffée par une recherche par nom d'artiste. La liste des noms d'artistes utilisés a été créée à partir des noms d'artistes rencontrés dans les articles précédemment extraits, dont les principaux sont :

- pour la viole de gambe : « Jordi Savall »
- pour le violon : « Julia Fisher », « Hilary Hahn », « Laurent Korcia », « Renaud Capuçon »
- pour le violoncelle : « Mstislav Rostropovitch », « Anne Gastinel », « Henri Demarquette », « Gautier Capuçon »
- pour la lutherie : « Stradivarius », « Etienne Vatelot »

Chaque article extrait de la base de données et correspondant aux critères requis a ensuite été sauvegardé en format HTML, numéroté et renommé selon la convention suivante :

« Numéro article » - « Sigle de la publication », « Titre ».htm

Soit par exemple :

004 - LM ETIENNE VATELOT, luthier des hommes et des âmes.htm

Nous complétons cette présentation de notre méthodologie de recueil des données par une exposition des procédés utilisés pour l'analyse des données ci-dessous.

2. Méthodologie d'analyse des données

La méthodologie utilisée pour l'analyse des articles du corpus est principalement la mise sur fiche électronique. Ce procédé a ponctuellement été associé à l'utilisation d'un logiciel de repérage textuel et d'un logiciel de traitement des données. Nous détaillons ci-dessous les principales étapes de la méthodologie utilisée lors de notre analyse.

2.1. *La mise sur fiche : création de deux types de fiches*

Cette méthodologie est constituée de la création de deux types de fiches complémentaires et de la définition de quatre thématiques.

2.1.1. **Création d'une fiche exploratoire**

Pour chacun des 200 articles de notre corpus, une première fiche contenant des informations génériques sur l'article et appelée « fiche exploratoire », a été créée en format électronique (.doc). Cette première fiche a eu une fonction exploratoire uniquement et nous a permis de recueillir nos impressions et notes afin de déterminer, à travers une première analyse, le cadre théorique de référence. Chaque fiche exploratoire a été nommée selon la convention suivante :

« Numéro article » - « Fiche exploratoire » « Sigle de la publication » « Titre ».doc

Soit par exemple : *006 – Fiche exploratoire EXP Jordi Savall La corde musicale.doc*

Chaque fiche exploratoire contient trois parties essentielles :

- Un premier tableau reporte des informations génériques sur l'article, soit le titre de la publication, la date et éventuellement le numéro de la publication, le numéro de la page de l'article, son titre, le type de fiche (ici exploratoire).

Tableau 12 – Exemple de tableau d'informations génériques

PERIODIQUE	L'EXPRESS
PAGE	80
DATE	22 novembre 2004
NUMERO	2786
TITRE	Jordi Savall – la corde musicale
TYPE FICHE	Exploratoire

- Un second tableau reporte un ou plusieurs extraits du texte, prélevés dans le corps de l'article et numérotés. Pour chaque extrait, une thématique est déterminée (voir *infra* §2.1.2.) et des remarques très générales sont exprimées, comme le montre l'exemple de l'article ci-dessous :

Tableau 13 – Second tableau d'une fiche exploratoire reportant les extraits d'un article

N.	EXTRAIT	THEME	REMARQUES
1	le violoniste qui a le plus humainement touché [...]	ACTANT (interprète)	Il s'agit d'une critique de DVD. Importance de l'écoute dans le discours musical de presse. Style hyperbolique : « le plus humainement touché » → Discours hyperbolique de type épideictique.

2.1.2. Définition des quatre thématiques

L'élaboration préparatoire d'une cinquantaine de fiches exploratoires, telles que nous les avons présentées ci-dessus, nous a permis d'identifier quatre thématiques principales dans notre corpus et de classier les extraits des 50 premiers articles reportés dans les fiches. Ces quatre thématiques nous ont ensuite permis de classier les extraits des 150 articles suivants. Les quatre thématiques identifiées sont les suivantes :

- **ACTANT** : lorsque l'extrait de l'article reporté dans la fiche se réfère principalement à l'un des actants de la réalisation musicale : interprète, chef d'orchestre, musicien, musicologue, luthier, etc ;
- **ŒUVRE** : lorsque l'extrait de l'article reporté dans la fiche se réfère principalement à la description d'une œuvre musicale, du point de vue de sa composition ou bien de son intérêt historique par exemple ;
- **INSTRUMENT** : lorsque l'extrait de l'article reporté dans la fiche se réfère principalement à la description d'un des instruments à cordes frottées (violon, violoncelle, alto, viole de gambe, contrebasse sauf répertoire jazz), ou à des techniques de lutherie ;
- **INTERPRETATION** : lorsque l'extrait de l'article reporté dans la fiche consiste principalement en une description de l'interprétation musicale effectuée par un artiste dans l'œuvre en question dans l'article. Lorsque l'extrait de l'article a pour principal objet la description de la réception par l'auditeur de l'œuvre musicale, il a été également inclus dans cette catégorie.

L'analyse de chacun des extraits textuels des 200 articles du corpus selon cette méthodologie nous a ensuite permis de ne retenir qu'une seule de ces quatre thématiques, l'interprétation, pour notre recherche. Le choix de cette thématique de recherche a été effectué sur des bases :

- quantitatives : nombre des extraits relevés dans l'ensemble du corpus ;
- qualitatives : volume et diversité des procédés rhétoriques utilisés, caractère recherché du lexique utilisé, intérêt des aspects pragmatiques / configurationnels et séquentiels¹ des extraits analysés.

2.1.3. Réalisation d'une fiche d'analyse à thématique « Interprétation »

Pour chacun des 200 articles du corpus, une seconde fiche d'analyse, appelée « Fiche Interprétation » a de ce fait été créée. Cette seconde fiche ne contient que les extraits textuels des articles du corpus classifiés comme appartenant à la thématique « interprétation ». Chaque fiche interprétation a été numérotée et nommée suivant la même convention que celle utilisée précédemment :

« Numéro article » - « Fiche Interprétation » « Sigle de la publication » « Titre ».doc

Soit par exemple : *006 – Fiche Interprétation EXP Jordi Savall – La corde musicale.doc*

Chaque « fiche interprétation » est constituée de deux parties principales :

- Un premier tableau reporte les informations à caractère générale sur l'article, soit le titre de la publication, la date, éventuellement le numéro de la publication, le numéro de la page de l'article, son titre ainsi que le type de fiche (ici interprétation).

Tableau 14 – Tableau générique d'une fiche interprétation

PERIODIQUE	L'EXPRESS
PAGE	80
DATE	22 novembre 2004
NUMERO	2786
TITRE	Jordi Savall – la corde musicale
TYPE FICHE	INTERPRETATION

¹ Dans le cadre de l'analyse linguistique et textuelle, J.-M. Adam distingue deux dimensions textuelles : une dimension pragmatique / configurationnelle (orientation argumentative, énonciation, sémantique) et une dimension séquentielle. Voir à ce propos Adam (1990 : 21) et nos chapitres 4 et 6.

- Un second tableau reporte, dans la colonne de gauche, uniquement les extraits classifiés précédemment comme appartenant à la thématique « Interprétation » et, dans la colonne de droite, leur analyse détaillée. Pour cette analyse, le code couleur a été utilisé, chacune des quatre parties étant facilement repérable par la couleur du texte¹ :
 - Analyse pragmatique / configurationnelle : cette partie de l’analyse correspond au chapitre 4 de cette thèse (de couleur bleue) ;
 - Analyse argumentative : cette partie de l’analyse correspond au chapitre 5 de cette thèse (de couleur verte) ;
 - Analyse séquentielle : cette partie de l’analyse correspond au chapitre 6 de cette thèse (de couleur rouge) ;
 - Analyse des séries énumératives : cette partie de l’analyse correspond au chapitre 7 de cette thèse (de couleur rose) ;

2.1.4. Difficultés rencontrées lors de la mise sur fiche

Deux types de difficultés ont été rencontrés lors de la mise sur fiche électronique de notre corpus :

1. D’un point de niveau thématique, la classification des extraits textuels repérés dans les articles du corpus a parfois été rendue difficile par l’appartenance potentielle de certains extraits textuels à plusieurs thématiques différentes. L’exemple ci-dessous provenant de l’article 007 de notre corpus illustre notre propos :

Tableau 15 – Difficulté de classification thématique – article 007

N.	EXTRAIT	THEME
14	Ce couple violon/archet s'est révélé propre à exprimer tout ce que la musique savait dire, du plus intime au plus brillant, du plus âcre au plus suave. Il est devenu l'instrument personnel par excellence. C'est sans doute pourquoi, remarque Theodor Adorno, on l'a voulu anonyme, perdu parmi ses pareils dans la masse orchestrale. Son moi avait quelque chose de haïssable.	INSTRUMENT / INTERPRETATION

¹ Le code couleur n’apparaît pas dans la version papier des 200 fiches reportées en annexe de cette thèse (second volume). Il est en revanche parfaitement visible dans la version électronique de ces fiches, disponible sur cd-rom.

- Le thème-titre de la séquence est « Ce couple violon/archet », ce qui permet de classer cet extrait dans la thématique « instrument ».
- La suite de la proposition-énoncé relèverait, en revanche, plutôt de la thématique « Interprétation », notamment avec « exprimer tout ce que la musique savait dire, du plus intime au plus brillant, du plus âcre au plus suave. »

Dans ce cas donc, le segment textuel repéré a été inclus dans les deux thématiques.

Cette difficulté est notamment renforcée par les nombreuses figures de style présentes dans le discours, notamment les métonymies et les hypallages, qui relient souvent deux, voire trois thématiques principales - celles de l'interprète, de l'interprétation et de l'instrument – et en rendent parfois le choix difficile, comme en témoigne l'exemple suivant :

072 - Dès l'op. 8, le piano percutant et limpide de Vincent Coq, le violoncelle puissant et mélodieux de Raphaël Pidoux et le violon lyrique ou cinglant de Jean-Marc Philips-Varjabédian traduisent avec naturel et éclat, l'alternance d'élans allègres et de mélancolie songeuse du jeune compositeur.

Cet extrait a dû être divisé en deux parties distinctes : l'une relevant de la double thématique « Instrument / actant », l'autre de la thématique « interprétation ».

Tableau 16 – Double thématique Instrument / actant – article 072

N.	EXTRAIT	THEME
4	Dès l'op. 8, le piano percutant et limpide de Vincent Coq, le violoncelle puissant et mélodieux de Raphaël Pidoux et le violon lyrique ou cinglant de Jean-Marc Philips-Varjabédian [...]	INSTRUMENT / ACTANT (interprète)
5	[...] traduisent avec naturel et éclat, l'alternance d'élans allègres et de mélancolie songeuse du jeune compositeur.	INTERPRETATION

2. Une seconde difficulté a été rencontrée au niveau de l'extraction des segments des articles du corpus et du découpage des segments textuels. Il est en effet parfois difficile de définir de façon précise comment délimiter le début et la fin de chaque séquence textuelle. Deux critères ont été utilisés :

- Le critère thématique : le segment textuel est limité à une seule thématique et se termine donc lorsque la thématique change ;
- Le critère typographique : souvent, la fin d'une thématique et le début d'une autre sont signalés par un élément typographique (point, alinéa, fin de paragraphe).

2.2. Exemples de fiches d'analyse complètes

L'ensemble des fiches « interprétation » est disponible en annexe de cette thèse. La fiche exploratoire est disponible en annexe uniquement pour les articles ne contenant pas d'extraits textuels relatifs à cette thématique.¹

2.2.1. Exemple d'une fiche exploratoire intégrale

Nous présentons à titre d'exemple ci-après la fiche exploratoire de l'article du corpus n° 104. Nous soulignons que cette fiche a été effectuée pour permettre le travail de préparation de l'analyse (d'où le nom « exploratoire ») et qu'elle ne constitue en aucun cas l'analyse finale (voir un exemple de celle-ci proposée *infra*).

¹ La fiche exploratoire des articles contenant des extraits relatifs à l'interprétation n'a pas été reproduite ici pour des raisons de clarté de l'analyse.

Fiche exploratoire – Article 104

Premier tableau contenant les informations générales sur l'article : nom et numéro du journal ou de la revue, date et page de publication, titre de l'article, type de la fiche (exploratoire), numéro de la fiche (104) correspondant au numéro de l'article dans le corpus.

Second tableau contenant une première sélection d'extraits de l'article, sélectionnés et classés par thème (actant, interprétation, instrument ou œuvre). Chaque extrait est numéroté et reporté dans la colonne de gauche.

PERIODE	Le Nouvel Observateur
PAGE	41
DATE	03 Juin 2004
NUMERO	2065
TITRE	CLASSIQUE Joseph Haydn et Georg Monn : «Concerto pour violoncelle», par Jean-Guhen Queyras
TYPE FICHE	Exploratoire
N. FICHE	104

Remarques générales sur l'article :

- Style hyperbédique et l'apparence de l'article au genre épilictique.
- critique de CD : importance de l'écoute.

N.	EXTRAIT	THEME	REMARQUES
1	On se souvient de Queyras aux Folies Jounin un concerto de Haydn, et de l'enthousiasme qu'il y avait soulevé. C'est là la découverte!	ACTANT (Interprète)	Mise en relief des émotions de l'auteur-journaliste (périod d'exclamation). Seulement le nom de famille du musicien est mentionné : appel à la compétence et aux connaissances : extraits courts d'écouteur des Inutile (« on se souvient de »).
2	Peut-on jouer avec autant de joie et d'énergie, titre d'un violoncelle une réplique si exacte de la voix humaine, avec ses imitations caveemeuses ou ironiques, péremptories ou suppliantes?	INTERPRETATION	Comparaison récurrente entre violoncelle / voix humaine → « Imitation » : terme non technique, la terminologie musicale semble écartée. Personnification : « Imitations caveemeuses [...] suppliantes » → Métonymie liée violoncelle voix humaine. Énumération à 4 termes liés deux par deux par « ou » (« caveemeuses ou ironiques, péremptories ou suppliantes »)
3	La technique est ahurissante, le culot, en matière de couleurs, d'allaque, et de l'insolence. Mais on est en plein dans Haydn, au cœur même de la question de la suite. (Harmonta Mund)	INTERPRETATION	Technique ahurissante : hyperbédique. Culot, insolence : pour couleurs, nuances ou timbre ? Manque de clarté d'auditeurs. Terme musical : « allaque » « On est en plein dans Haydn » : cela signifie-t-il que l'interprète respecte le style musical du compositeur ? Pourquoi « de la suite » ? Style hyperbédique.

104 - Fiche générale LMO concertos pour violoncelle par Jean-Guhen Queyras.doc 1

Les premières remarques concernant chaque extrait sont reportées dans la colonne de droite. En pied-de-page, le nom du fichier électronique est facilement repérable.

2.2.2. Présentation d'une fiche « interprétation » intégrale

Nous présentons ci-après deux extraits de la « fiche Interprétation » de l'article n° 104.

Article n° 104 – Premier extrait

Premier tableau contenant les informations générales sur l'article : nom et numéro du journal ou de la revue, date et page de publication, titre de l'article, type de la fiche (interprétation).

Second tableau contenant les extraits de l'article relatifs à l'interprétation musicale. Chaque extrait est numéroté et reporté dans la colonne de gauche. Dans la colonne de droite se trouve son analyse détaillée.

PERIODIQUE	Le Nouvel Observateur	
PAGE	41	
DATE	03 Juin 2004	
NUMERO	2065	
TITRE	CLASSIQUE Joseph Haydn et Georg Monn : « Concertos pour violoncelle », par Jean-Guihen Queyras	
TYPE FICHE	interprétation	
N.	EXTRAIT	ANALYSE
1	Peut-on jouer avec autant de joie et d'énergie, faire d'un violoncelle une réplique si exacte de la voix humaine, avec ses inflexions cavernueuses ou ironiques, péremptoires ou suppliantes?	<p><u>1 – Rhétorique du discours musical et analyse textuelle des discours</u></p> <p><u>A) Orientation argumentative et visée illocutoire du discours</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Macro-acte de discours : exprimer un éloge, convaincre, conseiller, renforcer l'adhésion. Ici avec emploi d'une question rhétorique. ▪ Macro-acte de discours : séduire (recherche de la pointe stylistique et des figures de style qui sont mises en valeur: ici « inflexions cavernueuses ou ironiques [...] ») <p>→ Appartenance du texte au genre épidiotique. → Absence de polémique du discours.</p> <hr/> <p><u>2 – Stratégie argumentative et interprétation musicale : le rôle des éléments doxiques</u></p> <p><u>B) Interprétation musicale et lieux communs</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Lieu commun de la ressemblance à la voix humaine : ici c'est le violoncelle qui y est comparé (« faire d'un violoncelle une réplique si exacte de la voix humaine, avec ses inflexions cavernueuses ou ironiques, péremptoires ou suppliantes? ») <hr/> <p><u>4 - Mise en texte du discours sur l'interprétation musicale : analyse des séries énumératives</u></p> <p><u>D) Stylistique de la série énumérative</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Figures de construction et effet de symétrie : présence d'anaphores basées sur l'emploi d'organisateur additifs. La SEN est doublée d'une insertion, à l'intérieur de chacun des termes, d'une structure adjectivale binaire créant un effet de balancement et de symétrie. La présence répétée de l'organisateur entre les deux adjectifs renforce ultérieurement l'effet de balancement et de symétrie. Cette structure peut être schématisée comme suit : (T1 adj1 connecteur adj2), (T2 adj3 connecteur adj4), (Tn adj n connecteur adj n+1) ▪ Ici, avec « ses inflexions cavernueuses <u>ou</u> ironiques, péremptoires <u>ou</u> suppliantes? »

Numéro de l'extrait par ordre d'apparition dans l'article.

Article n° 104 – Second extrait

Second extrait de l'article dans la colonne de gauche.

Dans la colonne de droite, les différents niveaux d'analyse par ordre d'apparition dans cette thèse : analyse pragmatique et configurationnelle en bleu, analyse des éléments doxiques en vert, analyse textuelle des séquences descriptives en rouge et étude des séries énumératives en rose.

N.	EXTRAIT	ANALYSE
2	<p>La technique est ahurissante, le culot, en matière de couleurs, d'attaque, frise l'insolence, mais on est en plein dans Haydn, au coeur même de la question - de la vie. (Harmonia Mundi)</p>	<p>1 – Rhétorique du discours musical et analyse textuelle des discours</p> <p>A) Orientation argumentative et visée illocutoire du discours Macro-acte de discours : exprimer un éloge (« technique ahurissante »), convaincre, conseiller, renforcer l'adhésion Macro-acte de discours : séduire (recherche de la pointe qui est mise en valeur : « au coeur même de la vie »). Figure de style : « le culot frise l'insolence ». → Appartenance du texte au genre de discours épideictique</p> <p>B) Polyphonie du discours et prise en charge énonciative Prise en charge de l'énoncé par le locuteur et énonciation impliquée de type <1> : utilisation de nombreux subjectivèmes évaluatifs qui expriment le point de vue de l'auteur-journaliste.</p> <p>C) Cohésion sémantique et construction de la représentation discursive Flou référentiel dû aux lexèmes abstraits (« le culot », « l'insolence », « au coeur de la vie ») et aux réemplois de termes musicaux dans des figures de style (« attaque » et « technique » dont le culot frise l'insolence).</p> <hr/> <p>2 – Stratégie argumentative et interprétation musicale : le rôle des éléments doxiques</p> <p>A) Lieux rhétoriques actualisés dans le discours sur l'interprétation musicale</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Actualisation du lieu de la qualité : valorisation de l'unique (qui devient prestigieux), de l'original opposé au divers : l'unique peut aussi servir de norme. Opposition au commun, au banal, au vulgaire, au multiple (« ahurissante », « culot qui frise l'insolence »). Opposition à la répétition et exaltation de l'inépuisable, du mystérieux, de l'inclassifiable. ▪ Actualisation du lieu rhétorique de l'essence : valeur supérieure des individus / des choses qui représentent le mieux une essence. Nature injonctive de l'essence : l'auteur-journaliste met en relief l'aspect injonctif de la recherche d'authenticité de l'interprétation musicale, comme une question de vie ou de mort pour l'interprète : « [...] mais on est en plein dans Haydn, au coeur même de la question - de la vie. » <hr/> <p>3 – Mise en texte du discours sur l'interprétation musicale : analyse des périodes descriptives</p> <p>B) Orientation argumentative de la description</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Sémantisation de la représentation discursive et emploi d'adjectifs subjectifs : les périodes descriptives sont argumentativement orientées afin de convaincre le lecteur et renforcer son adhésion aux valeurs du discours. Sémantisation de la représentation discursive et positivisation de l'objet du discours par l'emploi d'un lexique affectivement marqué et de subjectivèmes. Ici, emploi de l'adjectif affectif « ahurissante » pour qualifier la technique de l'interprète.

Cette méthodologie de la mise sur fiche électronique a été associée à l'emploi d'un logiciel de repérage textuel présenté ci-dessous.

2.3. *Le logiciel de repérage textuel TextSTAT*

L'analyse des 200 articles de notre corpus réalisée grâce à la méthodologie de la mise sur fiches électroniques a été renforcée par l'utilisation de *TextSTAT*¹ (*Simple Text Analysis Tool*), un logiciel de repérage textuel développé par M. le Professeur M. Hüning, de l'Université de Berlin².

Ce simple logiciel de repérage textuel a été choisi pour sa facilité et sa rapidité d'utilisation, notre recherche ne nécessitant pas de fonctions lexicométriques particulièrement complexes ou élaborées. Ce logiciel offre des fonctionnalités de constitution de corpus, de calcul de fréquences de mots, de recherche par occurrences ou de citations, et enfin de recherche par utilisation d'expressions régulières, c'est-à-dire une suite de caractères typographiques chargée de décrire une chaîne de caractères afin de la trouver dans un bloc de texte et lui appliquer un traitement automatisé.

Afin d'utiliser ce logiciel, un fichier électronique unique en format Microsoft Word contenant l'ensemble des extraits textuels identifiés dans les 200 articles comme relatifs à la thématique de l'interprétation musicale a été créé. Pour chaque extrait textuel présent dans ce fichier, le numéro de l'article de provenance du corpus est précisé en début de séquence. Ce fichier comporte une trentaine de pages.

Les différentes analyses du corpus mentionnées précédemment ont donc pu être effectuées :

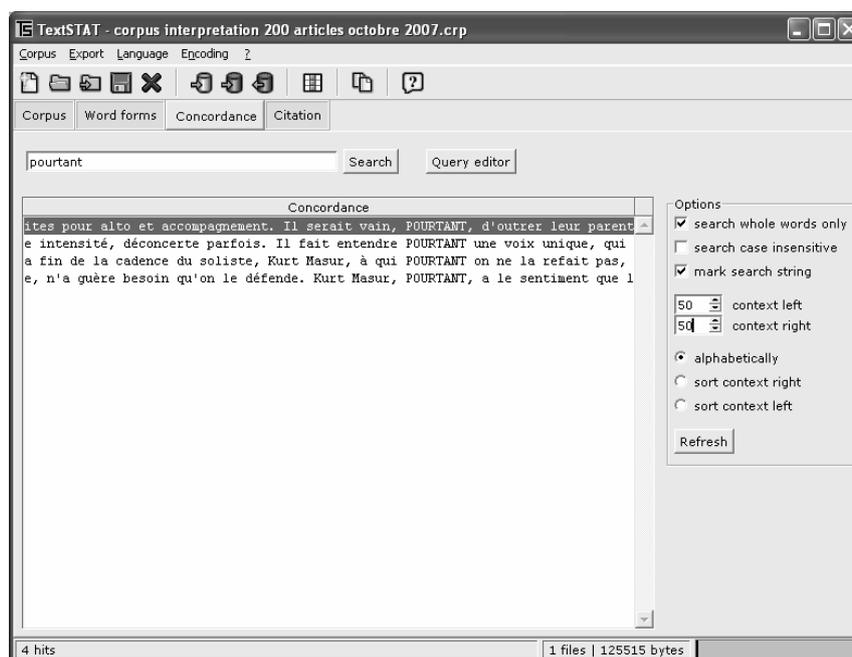
- d'une part de façon linéaire, pour chaque article individuellement, grâce à la méthode de la mise sur fiche en version électronique ;
- d'autre part de façon transversale et globale, pour l'ensemble des extraits classés dans la catégorie « interprétation », grâce à une recherche utilisant les fonctionnalités de ce logiciel de repérage textuel.

A titre d'exemple, les deux boîtes de dialogue présentées ci-dessous illustrent une étape de l'analyse des structures concessives présentées dans le chapitre 4 avec emploi du logiciel de repérage. La recherche du connecteur concessif « POURTANT » à l'intérieur du corpus d'extraits textuels a par exemple donné quatre résultats, comme le montre la figure 17 ci-après.

¹ Le logiciel Textstat est téléchargeable à l'adresse Internet suivante : <http://www.niederlandistik.fu-berlin.de/textstat>.

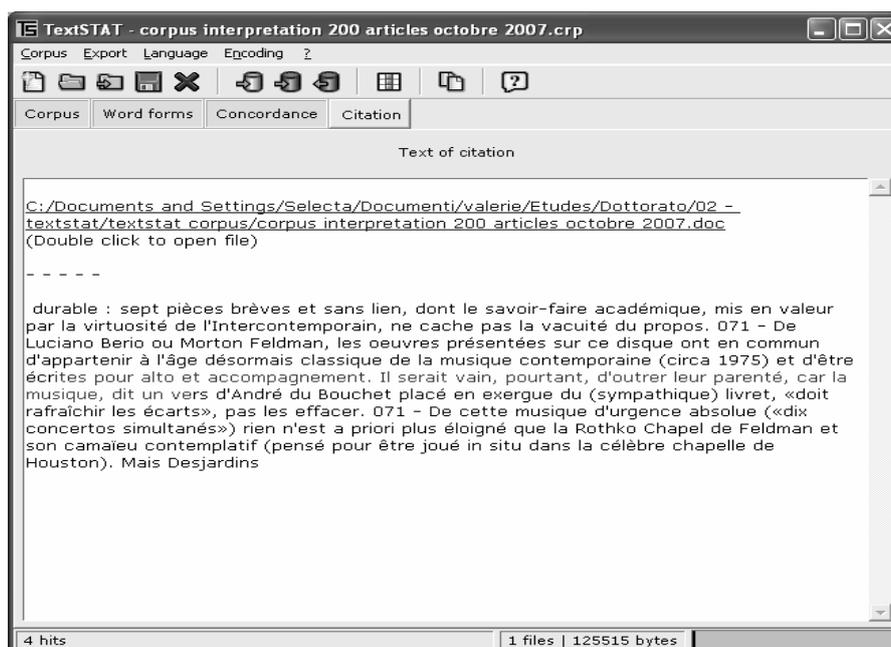
² La bibliographie détaillée de Matthias Hüning est disponible à l'adresse suivante : <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we04/niederlandistik/mh/cv.pdf>

Figure 17 – Repérage des occurrences du connecteur concessif « Pourtant » avec le logiciel de repérage textuel *TextSTAT*



La première occurrence du connecteur concessif POURTANT est présentée avec son cotexte ci-dessous, dans l'onglet de droite « Citation » :

Figure 18 – Examen du cotexte d'une des occurrences du connecteur concessif « Pourtant » avec le logiciel de repérage textuel



Ces deux méthodologies d'analyse, la mise sur fiche et l'utilisation du logiciel TextSTAT, ont été associées, de façon ponctuelle uniquement, à l'emploi des fonctionnalités de base de données du logiciel Microsoft Excel, présenté ci-dessous.

2.4. Méthodologie d'analyse statistique des données de présentation du corpus

Les différentes statistiques et les tableaux présentant les caractéristiques non strictement linguistiques de notre corpus telles qu'elles ont été présentées au chapitre 1 (répartition des articles par publication, par auteur, par instrument, par nombre de mots, etc), ont été élaborés grâce au logiciel Microsoft Excel, notamment à travers l'utilisation de ses fonctionnalités de base de données.

Une feuille de calcul contenant les champs suivants a en effet été créée :

- **numéro article** : de 1 à 200 ;
- **Publication** : nom de la publication dans laquelle l'article a été publié ;
- **Titre** : titre exact de l'article ;
- **Auteur** : nom et prénom du critique musical auteur de l'article ; dans les articles sans signature, la mention « non spécifié » a été utilisée.
- **Nombre de mots** : nombre exact de mots contenus dans l'article.
- **Commentaire / interview** : lorsque l'article est une interview de l'auteur-journaliste avec un artiste renommé, l'étiquette « interview » a été utilisée.
- **Rubrique** : nom de la rubrique dans laquelle l'article a été publié. La dénomination de la rubrique varie en fonction de la publication.
- **Catégorie Europresse** : Nom de la catégorie spécifiée lors de l'insertion de l'article dans la base de données Europresse (le plus souvent « Arts & Culture »).
- **Artiste** : nom du ou des artistes donnant éventuellement lieu à l'article.
- **Instrument** : instrument(s) à cordes frottées dont traite l'article.

L'utilisation de la fonctionnalité « filtre » a ensuite permis l'élaboration de statistiques fiables à partir de ces données. Le tableau 19 ci-après présente une vue détaillée de la base de données élaborée et l'utilisation de la fonction « autofiltre ».

Tableau 19 - Base de données et emploi de la fonction *Autofiltre* de MS Excel

Statistiques corpus.xls						
1	A	B	C	D	E	F
	IL ARTICL	PUBLICATION	TITRE	AUTEUR	ARTISTE	HOMBRE DE MOT
2	1	Le Figaro	Disques de la semaine - Quatuor Ysaye	Christian Merlin	Quatuor Ysaye	142
3	2	Le Monde	De la viole de gambe à la direction de l'ensemble Hespèrion XX : la voie du spirituel	Gérald Coursoux	Jordi Savall	271
4	3	Libération	Gil Shaham, violon prodigue	Eric Dahan	Gil Shaham	185
5	4	Le Monde	Etienne Vatelot, luthier des hommes et des âmes	Marie-Aude Roux	Etienne Vatelot	871
6	5	Le Monde	Concertos pour violoncelle	Non spécifié	divers	302
7	6	L'Express	La corde musicale	Bertrand Dermoncourt	Jordi Savall	1061
8	7	Le Nouvel Observateur	Le violon dans tous ses états	Jacques Drillon	divers	1658
9	8	Télérama	Il est du devoir d'un musicien d'assurer la relève	Xavier Lacavalerie	Mstislav Rostropovitch	1000
10	9	Télérama	L'archet vagabond	Xavier Lacavalerie	Henri Demarquette	700
11	10	L'Express	La musique ancienne parle à l'âme	Bertrand Dermoncourt	Jordi Savall	1373
12	11	Libération	Sonates et partitas pour violon seul BWV 101 à 1 006	Eric Dahan	Julia Fischer	140
13	12	Le Nouvel Observateur	Un violoncelle au paradis	Jean-Louis Ezine	Anne Gastinel	673
14	13	Le Nouvel Observateur	Jordi Savall au sommet	Jacques Drillon	Jordi Savall	115
15	14	L'Express	Jordi Savall	Bertrand Dermoncourt	Jordi Savall	82
16	15	Le Monde	Jordi Savall, la musique en famille	Marie-Aude Roux	Jordi Savall	720
17	16	Libération	On n'a pas jeté «la Joconde», pourquoi jetterait-on «la Neuvième» de	Eric Dahan	Mstislav Rostropovitch	1576
18	17	Le Monde	Korcia redonne vie aux pièces pour violon de Bartok	Marie-Aude Roux	Laurent Korcia	333
19	18	Libération	Violon sous pression	Eric Dahan	Zuckerman	172
20	19	Le Monde	Felix Mendelssohn Les deux trios avec piano Julia Fischer (violin), Daniel Müller-Schott (violoncelle), Jonathan Gilad (piano).	Pierre Gervasoni	Julia Fischer	118
21	20	Télérama	Tous les talents du monde	Gilles Macassar	Jordi Savall	600
22	21	Télérama	Degand de velours	Gilles Macassar	Stéphanie-Marie Degand	600
23	22	Télérama	La corrida Korcia	Xavier Lacavalerie	Laurent Korcia	600
24	23	Le Monde	Concertos pour violon de Khatchatourian, Prokofiev et Glazounov	Non spécifié	Julia Fischer	128
25	24	Libération	Le nouvel archet type.	Emmanuel Devidenkoff	Marc Coppey	907
26	25	Le Point	Menuhin, le violon du siècle	André Tubeuf	Yehudi Menuhin	30
27	26	Le Monde	Marc-Antoine Charpentier Messe à huit voix et huit violons et flûtes	Non spécifié	divers	168
28	27	Le Nouvel Observateur	Hersant : « Paysages avec ruines, Im Fremde Land, Concerto pour	Jacques Drillon	oeuvre pour violon	72
29	28	Le Monde	Violoncelle et piano	Non spécifié	divers	33

3. Liste des articles du corpus

La liste détaillée de l'ensemble des articles du corpus est présentée ci-dessous. Elle contient :

- Le numéro de l'article ;
- Le nom de la publication ;
- Le titre ;
- Le nom de l'auteur-journaliste ;

Tableau 20 – Liste des 200 articles du corpus

N. ARTICLE	PUBLICATION	TITRE	AUTEUR
1	Le Figaro	Disques de la semaine - Quatuor Ysaye	Christian Merlin
2	Le Monde	De la viole de gambe à la direction de l'ensemble Hespérion XX : la voie du spirituel	Gérald Coursoux
3	Libération	Gil Shaham, violon prodigue	Eric Dahan
4	Le Monde	Etienne Vatelot, luthier des hommes et des âmes	Marie-Aude Roux
5	Le Monde	Concertos pour violoncelle	Non spécifié
6	L'Express	La corde musicale	Bertrand Dermoncourt
7	Le Nouvel Observateur	Le violon dans tous ses états	Jacques Drillon
8	Télérama	Il est du devoir d'un musicien d'assurer la relève	Xavier Lacavalerie
9	Télérama	L'archet vagabond	Xavier Lacavalerie
10	L'Express	La musique ancienne parle à l'âme	Bertrand Dermoncourt
11	Libération	Sonates et partitas pour violon seul BWV 101 à 1006	Eric Dahan
12	Le Nouvel Observateur	Un violoncelle au paradis	Jean-Louis Ezine
13	Le Nouvel Observateur	Jordi Savall au sommet	Jacques Drillon
14	L'Express	Jordi Savall	Bertrand Dermoncourt
15	Le Monde	Jordi Savall, la musique en famille	Marie-Aude Roux
16	Libération	On n'a pas jeté «la Joconde», pourquoi jetterait-on «la Neuvième» de Beethoven?	Eric Dahan
17	Le Monde	Korcia redonne vie aux pièces pour violon de Bartok	Marie-Aude Roux
18	Libération	Violon sous pression	Eric Dahan
19	Le Monde	Felix Mendelssohn Les deux trios avec piano Julia Fischer (violon), Daniel Müller-Schott (violoncelle), Jonathan Gilad (piano).	Pierre Gervasoni
20	Télérama	Un génie menacé	Gilles Macassar
21	Télérama	Degand de velours	Gilles Macassar
22	Télérama	La corrida Korcia	Xavier Lacavalerie
23	Le Monde	Concertos pour violon de Khatchatourian, Prokofiev et Glazounov	Non spécifié
24	Libération	Le nouvel archet type.	Emmanuel Davidenkoff
25	Le Point	Menuhin, le violon du siècle	André Tubeuf
26	Le Monde	Marc-Antoine Charpentier Messe à huit voix et huit violons et flûtes H.3. Te Deum à huit voix avec flûtes et violon H.145	Non spécifié

N. ARTICLE DU CORPUS	PUBLICATION	TITRE	AUTEUR
27	Le Nouvel Observateur	Hersant : « Paysages avec ruines, Im Fremde Land, Concerto pour violon, Der Wanderer »...	Jacques Drillon
28	Libération	Violon précieux	Non spécifié
29	Le Monde	Nigel Kennedy, l'enfant terrible du violon, débarque en France	Non spécifié
30	Le Nouvel Observateur	Mozart : « Sonates pour violon et piano », par David Oistrakh et Paul Badura-Skoda	Jacques Drillon
31	Le Monde	Repères	Olivier Greif
32	Le Figaro Magazine	Archet type	Jacqueline Thuilleux
33	Le Monde	Devenir luthier ou facteur d'orgues	Non spécifié
34	Le Monde	Violoncelliste, comédien, humoriste, alpiniste	Grégoire Allix
35	Les Echos	Le libre archet d'Emmanuelle	Michel Parouty
36	Libération	Christian Tetzlaff, archet simple	Eric Dahan
37	Libération	Violon dingue.	Eric Dahan
38	Télérama	Le bonheur est dans le pret	Xavier Lacavalerie
39	Le Point	Suites pour violoncelle	Non spécifié
40	Libération	Un «D'Est» céleste.	Eric Dahan
41	Libération	L'éclat de Kniazev	Eric Dahan
42	Le Point	La passion de toutes les musiques	Sacha Reins
43	Le Monde	A portée de mots : Etienne Vatelot	Gérard Condé
44	Les Echos	Jean-Jacques Pagès, défenseur de l'école française de lutherie	Pascal Ambrosi
45	Le Monde	Disparates Folles Journées	Marie-Aude Roux
46	Le Monde	Hilary Hahn, un violon virtuose pour Paganini	Marie-Aude Roux
47	Le Figaro	Anner Bylisma et son violoncelle	Yves Bourgade
48	Le Figaro	Un itinéraire personnel	Christian Merlin
49	Le Figaro	« Le violoncelle continue son ascension »	Jean-Louis Validire
50	Le Figaro Magazine	Nouvelle diva du violoncelle	Jacqueline Thuilleux
51	Le Monde	Repères	Non spécifié
52	Le Figaro	L'école française de violoncelle en vedette	Yves Bourgade
53	Le Monde	Le Mystère Stradivarius	Oanna Favennec
54	Le Point	Stradivarius record	Judith Benhamou-Huet
55	Les Echos	Les secrets d'un luthier virtuose	Renaud Czarnes
56	Les Echos	A Mirecourt, l'archetier Jean-Claude Condi fait revivre les instruments anciens	Pascal Ambrosi
57	Le Point	Jean-Christophe Graff : Une histoire de violons	Catherine Piettre; Matthieu Noli
58	Le Nouvel Observateur	Le son d'époque	Jacques Drillon
59	Les Echos	Les chevalets de Jean-Paul Despiau font vibrer les violons	Laurent Marcaillou
60	Le Figaro	Les violons de la danse	Alain Londeix
61	Le Figaro	L'instrument le plus cher du monde	Bertrand Dicale
62	Libération	Un gigavioloncelle à Mirecourt	Non spécifié
63	Libération	Stradivarius record outre-Manche	Non spécifié
64	Le Nouvel Observateur	« Tribulations d'un stradivarius en Amérique »	Jacques Drillon
65	Le Figaro	La lutherie lyonnaise à l'honneur	Jean-Louis Validire
66	Le Monde	Le violon accessible à toutes les bourses	Stéphanie Hockliffe
67	Le Monde	Luthiers et facteurs préparent MUSICORA	Marie-Aude Roux

N. ARTICLE DU CORPUS	PUBLICATION	TITRE	AUTEUR
68	Le Point	Dix artisans d'art	Audrey Emery
69	Le Point	10 artisans d'art à l'affiche	C. Francillon; M. Noli, L. Courto
70	Le Figaro	Sans révélation	Christian Merlin
71	Libération	Berio-Feldman	Gérard Dupuy
72	Libération	Brahms	Eric Dahan
73	Le Figaro	Gidon Kremer : adagio molto	Jacques Doucelin
74	le Monde	Repères	Non spécifié
75	Le Monde	La vie d'exaltation et d'ascèse du Quatuor Sine Nomine	Nathaniel Herzberg
76	Le Figaro	Les disques et DVD de la semaine	Christian Merlin
77	Le Figaro	Gérard Jarry	Jacques Drillon
78	le Monde	Le maître du « cantabile »	Marie-Aude Roux
79	Le Figaro	Tourbillon de timbres	Jacques Doucelin
80	Le Figaro	Jean-Guihen Queyras, l'éclectique	Jean-Louis Validire
81	Le Figaro	La plus-que-parfaite du violon	Jacqueline Thuilleux
82	Le Figaro	La force de Vivaldi	Yves Bourgade
83	Le Figaro	Le style viennois	Christian Merlin
84	Le Figaro	Accords virtuoses	Annie Grandjanin
85	Le Monde	Un kit de première nécessité musicale	Renaud Machart
86	Libération	Yossif Ivanov. Franck, Ysaÿe, D'Haene	Eric Dahan
87	Le Nouvel Observateur	Sorties CD : Classique	Jacques Drillon
88	Le Figaro	Le voyage d'été d'Henri Demarquette	Jean-Louis Validire
89	Le Monde	Trois questions à Emmanuel Krivine	Renaud Machart
90	Libération	Le tranchant des cordes Ysaÿe	Eric Dahan
91	Le Point	Quatuor Alban Berg	Non spécifié
92	Le Figaro	Un cycle peu convaincant	Christian Merlin
93	Le Figaro	Le désir d'indépendance de Christophe Coin	Jean-Louis Validire
94	Le Nouvel Observateur	Sorties CD	Jacques Drillon
95	L'Express	On n'est jamais mieux servi...	Bertrand Dermoncourt
96	Le Nouvel Observateur	Sorties CD	Jacques Drillon
97	Le Nouvel Observateur	Mozart selon Mutter	Ivan A. Alexandre
98	Libération	Zimmerman sert le «concerto» de Britten	Eric Dahan
99	Libération	Des films éclairants sur écran noir	Alexandra Schwartzbrod
100	Libération	Le Brahms de Fischer	Eric Dahan
101	Le Figaro	L'élégance d'Anne Gastinel	Jean-Louis Validire
102	Le Figaro	Et sur les ailes du songe... : Le charme de Colette	A. H. et H. S. H.
103	Le Figaro	Saveurs poétiques	Hervé de Saint-Hilaire
104	Le Nouvel Observateur	Sorties CD	Jacques Drillon
105	Le Monde	La Sonate pour violon et piano de Debussy	Non spécifié
106	Le Monde	La voix de Marie Vialle	Michel Cournot
107	Les Echos	Marais, l'âme de la viole	Michel Parouty
108	Télérama	L'unique gambiste	Xavier Lacavalerie
109	Le Monde	Prima la musica	Gérard Condé
110	Le Monde	Les Six Suites pour basse de viole seule	Non spécifié
111	Le Figaro	Marin Marais dans sa cour à Versailles	Jean-Louis Validire
112	Le Point	Fontfroide	André Tubeuf

N. ARTICLE DU CORPUS	PUBLICATION	TITRE	AUTEUR
113	Le Figaro	Jordi Savall au service de Cervantès	Sébastien Lapaque
114	L'Express	Jeux de gambe	Bertrand Dermoncourt
115	Le Monde	Alcide ou Le Triomphe d'Hercule	Gérard Condé
116	Le Point	Rencontres internationales de contrebasse	Sacha Reins
117	Télérama	Ensemble Musique Oblique	Gilles Macassar
118	Le Figaro	Plus d'un demi-siècle d'excellence	Jacqueline Thuilleux
119	Le Figaro	Retour aux sources	Christian Merlin
120	le Monde	Le Brahms fouaillé des Wanderer	Pierre Gervasoni
121	Le Monde	Une Biennale pour soutenir un genre menacé	Nathaniel Herzberg
122	Le Point	Quatuor Alban Berg	Non spécifié
123	Le Figaro	Plénitude et pugnacité	Christian Merlin
124	L'Express	Le Quatuor Prazak	Bertrand Dermoncourt
125	Le Figaro	Le Quatuor Parker primé	Non spécifié
126	Le Figaro	L'hommage de Paris à Aulis Sallinen	Jean-Louis Validire
127	Le Figaro	La relève des plus grands	Christian Merlin
128	Le Figaro	Hommage au quatuor	Yves Bourgade
129	Le Figaro	Le Quatuor Alban Berg en deuil	Non spécifié
130	Le Figaro	Les racines viennoises du Quatuor Alban Berg	Yves Bourgade
131	Le Monde	Riccardo Muti dirige Schubert avec brio	Marie-Aude Roux
132	Les Echos	La belle et son violon	Michel Parouty
133	Le Figaro	Augustin Dumay ou le refus du marketing	Jean-Louis Validire
134	Les Echos	L'ange qui jouait du violon	Michel Parouty
135	Le Figaro	Un seigneur du violon	Jacques Doucelin
136	Libération	Sous la pyramide du Louvre, le violon est roi.	Eric Dahan
137	Le Figaro	Le violon d'Olivier Charlier au Châtelet	Jacqueline Thuilleux
138	Le Monde	L'Art du violon	Gérard Condé
139	Le Figaro	Le violon magnétique de Pinchas Zukerman	Yves Bourgade
140	Le Figaro	Capuçon, héritier du violon de Stern	Jean-Louis Validire
141	Le Figaro	Gidon Kremer : « Bach est la Bible »	Jean-Louis Validire
142	Le Figaro	Laurent Korcia, la passion du stradivarius	Jean-Louis Validire
143	Le Monde	Repères	Non spécifié
144	Le Monde	Repères	Non spécifié
145	Le Figaro	Renaud Capuçon, la tentation de la baguette / Renaud Capuçon, l'archet et la baguette	Jean-Louis Validire
146	Libération	Stradivarius livre une part de ses secrets	Edouard Launet
147	Le Figaro	« J'ai absorbé le meilleur des cultures du monde »	Jacqueline Thuilleux
148	Le Figaro	Jeunesse et maturité	Jean-Louis Validire
149	Le Nouvel Observateur	Le Hollandais gonflant	Jacques Drillon
150	Le Figaro	La relève du baroque	Christian Merlin
151	Le Figaro	Le Quatuor Ysaÿe et Jean-Claude Pennetier au Châtelet	Jacqueline Thuilleux
152	Le Nouvel Observateur	Kalliwoda : « Quatuors 1 à 3 », par le Quatuor Talich	Jacques Drillon
153	Le Figaro	Un ami au cœur de la musique	Jean-Louis Validire
154	Le Nouvel Observateur	Marin Marais	Ivan A. Alexandre
155	Le Monde	Salzbourg retrouvé	Renaud Machart
156	Le Figaro	Le Quatuor Talich aux Bouffes du Nord	Non spécifié
157	Le Figaro	Grand cru pour jeune millésime	Christian Merlin

N. ARTICLE DU CORPUS	PUBLICATION	TITRE	AUTEUR
158	Libération	György Kurtág, chœur et âme	Eric Dahan
159	L'Express	3 raisons d'écouter Chostakovitch	Bertrand Dermoncourt
160	Libération	Dmitri Chostakovitch	Eric Dahan
161	Le Nouvel Observateur	Artemis et Cie	Ivan A. Alexandre
162	Les Echos	Quatuor au féminin	Non spécifié
163	Le Monde	Gilles Apap, voyage au bout de l'archet	Gérard Condé
164	Le Monde	Héroïque Chostakovitch	Pierre Gervasoni
165	Le Figaro	Julia Fischer : « On confond culture et divertissement »	Christian Merlin
166	Le Point	Laurent Korcia	André Tubeuf
167	Le Point	Laurent Korcia	André Tubeuf
168	Le Figaro Magazine	Vivre et penser Laurent Korcia	Sébastien Le Fol
169	Le Figaro Magazine	Laurent Korcia	Jacqueline Thuilleux
170	Le Figaro	L'esprit de famille	Yves Bourgade
171	Le Figaro	Les Capuçon, une affaire de famille	Yves Bourgade
172	Le Nouvel Observateur	Musique à l'Emperi	Ivan A. Alexandre
173	Le Figaro	Musique de chambre, cordes, hautbois... et grillons	Jean-Louis Validire
174	Le Figaro	Disques de la semaine	Christian Merlin
175	Libération	Laurent Korcia	Eric Dahan
176	Le Nouvel Observateur	Deauville en musique	Ivan A. Alexandre
177	Le Figaro	Sergueï Khachatryan	Christian Merlin
178	Le Monde	Le violon à tout faire de Laurent Korcia	Marie-Aude Roux
179	Le Figaro	Hilary Hahn, la musique avant la technique	Jean-Louis Validire
180	Libération	Violons à tous vents	Non spécifié
181	Le Monde	Clara Bonaldi	Marie-Aude Roux
182	Le Figaro Magazine	Airs de familles	Jacqueline Thuilleux
183	Les Echos	Violon star sur les ondes	Non spécifié
184	Les Echos	Zubin Mehta	Non spécifié
185	Libération	Minkowski offre Offenbach	Eric Dahan
186	Le Monde	Le « secret » des Stradivarius en voie d'être percé	Renaud Machart
187	Télérama	Debussy, Bartók, Ravel	Gilles Macassar
188	Le Figaro	Un si bel anniversaire	Jean-Louis Validire
189	Le Monde	Repères	Non spécifié
190	Le Figaro	À la gloire du bahut	Bertrand Dicale
191	Libération	Les Philips, frères de son	Eric Dahan
192	Les Echos	Musique salvatrice	Michel Parouty
193	Le Monde	Repères	Non spécifié
194	Le Nouvel Observateur	Sorties CD	Jacques Drillon
195	Le Figaro	Anne-Sophie Mutter ouvre le cycle Brahms	Jacqueline Thuilleux
196	Libération	In l'istesso tempo	Gérard Dupuy
197	Libération	Epau plein pot au Mans	Eric Dahan
198	Les Echos	Romantiques rigoureux	Michel Parouty
199	Le Figaro	La peine de Chostakovitch	Jean-Louis Validire
200	Le Figaro	Un archet princier pour le roi des Concertos	Jacqueline Thuilleux

La première partie de cette thèse a eu comme objectif de présenter de façon détaillée le corpus d'articles de presse sélectionné (chapitre 1) ainsi que le cadre théorique choisi pour notre analyse (chapitre 2). Les méthodologies de recueil et d'analyse des données, objet de ce chapitre, ont également été exposées et illustrées ci-dessus par plusieurs tableaux et exemples de fiches électroniques.

Les deuxième et troisième parties de cette thèse sont consacrées à l'analyse du corpus. Nous avons choisi de suivre un mouvement logique partant d'une analyse relativement générique du corpus et évoluant vers une étude toujours plus précise des caractéristiques linguistiques des textes de notre corpus. Conformément à cette logique, la seconde partie de cette étude, exposée ci-après, est consacrée à l'analyse des données du corpus selon deux points de vue distincts : nous effectuons tout d'abord une analyse textuelle du discours en analysant la dimension pragmatique / configurationnelle de notre corpus, c'est-à-dire sa visée illocutoire, ses aspects énonciatifs et la construction de la représentation discursive (chapitre 4). Nous présentons ensuite une analyse des stéréotypes du discours en nous appuyant sur les théories de l'argumentation (chapitre 5).

Deuxième partie

Dimensions configurationnelles / pragmatiques et stéréotypes du discours

Chapitre 4 – Rhétorique du discours musical et analyse textuelle des discours

Ce chapitre a pour objectif de démontrer l'appartenance du corpus choisi au genre épideictique et de l'analyser d'un point de vue pragmatique / configurationnel. Après avoir précisé les outils méthodologiques retenus pour ce faire, nous analysons tout d'abord l'orientation argumentative et la visée illocutoire du discours, ensuite ses aspects polyphoniques et énonciatifs, enfin ses caractéristiques sémantiques, notamment la construction de la représentation discursive par le lecteur-destinataire.

1. Le discours épideictique entre rhétorique et linguistique textuelle

Afin de démontrer l'appartenance du corpus choisi au genre épideictique et de l'analyser d'un point de vue pragmatique / configurationnel, nous choisissons d'employer les outils méthodologiques suivants :

- d'une part, le discours épideictique tel qu'il a été défini par Aristote et la rhétorique classique, et tel qu'il a été approfondi par le courant de la nouvelle rhétorique ;
- d'autre part, l'analyse du discours épideictique proposée par J.-M. Adam dans le cadre de la linguistique textuelle : les trois modules constitutifs de l'approche pragmatique / configurationnelle du discours (orientation pragmatique ; énonciation et cohésion polyphonique ; sémantique et représentation discursive) sont définis ci-dessous et articulent notre analyse.

1.1. Aristote et le genre de discours épideictique

Comme nous le démontrons tout au long de ce chapitre, le corpus choisi peut être défini comme un discours de genre épideictique dont il convient de rappeler les principales caractéristiques :

- Le discours épideictique est un discours qui traite de l'éloge et du blâme devant un auditoire ; à l'inverse des deux autres formes de discours identifiées par Aristote dans la Rhétorique (le discours judiciaire et le discours délibératif, qui avaient respectivement pour but d'accuser / défendre ou de conseiller / déconseiller), le discours épideictique est un discours d'amplification, de valorisation et de positivité de l'objet du discours,

utilisé à l'origine principalement comme discours de louange, de commémoration ou d'oraison funèbre.

- Traitant en priorité du beau, il présente au public un monde presque irréel, optimiste, idéalisé. De ce fait, il a un caractère attrayant et il est souvent qualifié de discours « d'apparat » (Perelman & Olbrechts-Tyteca 1970 : 63). Mettant en évidence l'aisance verbale, l'éloquence de l'orateur, il est souvent destiné à valoriser l'image de celui-ci et à renforcer son autorité, son éthos discursif. Il est d'usage d'évoquer l'aspect « bénisseur » (*Ibid.* : 67), bienveillant, de ce discours, l'orateur remplissant un rôle proche de l'éducateur :

Dans l'épidictique, l'orateur se fait éducateur. [...] Comme ce qu'il va dire ne suscite pas de controverse, qu'un intérêt pratique immédiat n'y ait jamais engagé, qu'il ne s'agit pas de défendre ou d'attaquer, mais de promouvoir des valeurs qui sont l'objet d'une communion sociale, l'orateur, s'il est par avance assuré de la bonne volonté de son auditoire, doit pourtant posséder un prestige reconnu. (*Ibid.* :68-69).

- Le discours épideictique a longtemps été considéré comme un discours faiblement argumentatif et rapproché du genre littéraire. C. Perelman le réhabilite en montrant qu'il s'agit d'un type de discours essentiel, même s'il ne formule pas de thèse explicite. En effet, il vise à susciter l'adhésion du public, à renforcer son attachement à des valeurs partagées, des faits connus de tous, présentés par l'orateur comme des vérités universelles, dont, simple spectateur du monde dans lequel il vit, il se fait le porte-parole. C'est ce que notent C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca en déclarant :

C'est dans cette perspective, parce qu'il renforce une disposition à l'action, en augmentant l'adhésion aux valeurs qu'il exalte, que le discours épideictique est significatif et important pour l'argumentation (*Ibid.* :66).

- Le caractère fortement élogieux du discours épideictique efface donc tout caractère polémique : c'est un discours prévisible qui évite globalement toute controverse et se base sur des valeurs permanentes.

Les discours épideictiques feront le plus souvent appel à un ordre universel, à une nature ou à une divinité qui seraient garants des valeurs incontestées, et que l'on juge incontestables. [...]. (*Ibid.* :68).

1.2. Discours épideictique et linguistique textuelle

Dans son ouvrage de 1997, J.-M. Adam propose une analyse textuelle du discours épideictique en prenant comme objet d'étude l'argumentation publicitaire. Pour ce faire, il distingue pour chaque texte deux dimensions principales (1990 : 21) :

- une dimension pragmatique (configurationnelle) ;
- une dimension séquentielle (textualisation) ;

Pour cet auteur, l'analyse de la dimension pragmatique / configurationnelle d'un texte est constituée de trois plans distincts : son orientation argumentative, ses caractéristiques énonciatives et ses propriétés d'un point de vue sémantique :

Les trois dimensions complémentaires de toute proposition-énoncé sont : une dimension énonciative [B], qui prend en charge un contenu référentiel [A] et lui donne une certaine potentialité argumentative [ORarg] qui lui confère une force ou valeur illocutoire. (2005 :66)

J.-M. Adam démontre que ces trois aspects de la dimension pragmatique / configurationnelle de la proposition-énoncé ne sont pas indépendants mais sont au contraire très liés :

Toute représentation discursive [Rd] est l'expression d'un point de vue [PdV] (relation [A] – [B]) et [...] la valeur illocutoire dérivée de l'orientation argumentative est inséparable du rattachement du sens d'un énoncé à une intention énonciative (relation [C1] – [B]). Enfin, la valeur descriptive d'un énoncé [A] ne prend sens que par rapport à sa valeur argumentative [C1]. Le sens d'un énoncé (le dit) est inséparable d'un dire, c'est-à-dire d'intentions énonciatives marquées. (*Ibid.* :69)

L'analyse de la dimension pragmatique / configurationnelle de l'interprétation sera effectuée en respectant la distinction faite par J.-M. Adam entre ces trois dimensions de la proposition-énoncé.

1.2.1. Valeur illocutoire et orientation argumentative des énoncés

J.-M. Adam définit comme suit la notion d'acte de discours et l'orientation argumentative d'un texte :

Tout texte possède une orientation argumentative globale : un acte de discours, explicite ou non, qui résume l'orientation pragmatique du texte. (1990 : 103)

Cet auteur, reprenant les théories de D. Vanderveken et admettant le possible chevauchement de plusieurs actes de langage, distingue cinq forces illocutoires dites « primitives » en les classant comme suit :

- assertifs-constatifs : au moyen desquels nous disons à autrui, de manière vraie ou fausse, comme sont (ou seront les choses) [...].
- directifs : au moyen desquels nous essayons de faire faire quelque chose à autrui [...].
- engageants : au moyen desquels nous nous engageons à faire telle ou telle chose :
 - promissifs [...].
 - métadiscursifs [...].
- déclaratifs : Simultanément énoncer et provoquer des changements dans le monde [...].
- expressifs : Au moyen desquels nous exprimons nos sentiments et nos attitudes [...]. (2005 :82).

Il note par ailleurs que ces actes de discours « ne sont pas isolés » et qu'il faut « envisager les liens entre les actes expressif, constatif, déclaratif et performatif » (*Ibid.*). Pour ce faire, il introduit la notion de chaîne d'actes de discours, approfondissant ainsi le principe de hiérarchie des actes illocutoires énoncé par D. Viehweger :

Les analyses concrètes montrent que les actes illocutoires qui constituent un texte forment des hiérarchies illocutoires avec un acte illocutif dominant étayé par des actes illocutoires subsidiaires rattachés à l'acte dominant par les relations dont le caractère correspond aux fonctions que ceux-là remplissent vis-à-vis de celui-ci. (1990 :49)

Un texte serait donc une structure hiérarchique d'actes de discours liés entre eux en une « chaîne » d'actes de discours. L'analyse de la visée illocutoire de notre corpus nécessite de ce fait de considérer le texte comme une séquence d'actes de discours, à partir de laquelle dérive un acte de discours unifié. Le lecteur identifie la suite des actes illocutoires (micro-actes) et en dérive un acte illocutoire global (macro-acte), soit de façon progressive, soit de façon rétrospective en se fondant sur le dernier micro-acte effectué.

1.2.2. Prise en charge énonciative et polyphonie

Nous présentons ci-dessous les différents types de repérages énonciatifs selon J.-M. Adam, les notions d'éthos discursif et d'éthos extradiscursif, la théorie de la polyphonie de D. Maingueneau et enfin l'analyse de la concession de M.-A. Morel.

1.2.2.1. Types de repérages énonciatifs

Dans *Les textes : types et prototypes* (1992), J.-M. Adam précise la typologie des types de repérages énonciatifs esquissée dans « *Eléments de Linguistique textuelle* » (1990 : 101). Il définit, en plus d'un ancrage énonciatif global donnant au texte sa tonalité énonciative d'ensemble, six grands types de repérages énonciatifs (1992 : 23) :

- Une énonciation de discours ou actuelle orale ;
- Une énonciation de discours ou actuelle écrite ;
- Une énonciation non actuelle (appelée « histoire » par E. Benveniste) ;
- Une énonciation proverbiale ;
- Une énonciation du discours logique, théorique-scientifique ;
- L'énonciation du discours poétique ;

Il précise que, d'un point de vue local, l'homogénéité énonciative est rare ; cependant, l'hétérogénéité énonciative constitutive des textes n'exclut pas la définition d'un ancrage énonciatif global permettant de percevoir le texte comme un tout cohérent.

Plus récemment, lors de l'analyse du fonctionnement textuel des temps verbaux, J.-M. Adam revient sur ces types de repérages qu'il réduit à quatre différents types, présentés ci-dessous (2005°: 193-202) :

- L'énonciation directe ou « énonciation de discours » (type 1), caractérisée par la prise en charge des énoncés, une énonciation impliquée, une représentation discursive conjointe aux paramètres de la situation d'énonciation, un monde actualisé ou actualisable et l'utilisation du présent énonciatif, de l'impératif et des performatifs, du passé composé et du futur.
- L'énonciation historique ou diégétisation autonome (type 4), caractérisée par une énonciation distancée, par une non-prise en charge des énoncés, une représentation discursive disjointe aux paramètres de la situation d'énonciation et par la diégétisation. Les temps verbaux les plus fréquemment utilisés sont le passé simple, le présent et le futur narratif, l'imparfait et le conditionnel.
- La narration de discours ou diégétisation liée (type 2), caractérisée par une énonciation impliquée avec prise en charge des énoncés, par une représentation discursive disjointe de la situation d'énonciation et par la diégétisation. Les temps verbaux les plus fréquemment utilisés sont le passé composé, le présent et le futur narratif, l'imparfait et le conditionnel.
- L'énonciation de vérités générales (type 3), caractérisée par une énonciation distancée, une non-prise en charge des énoncés, une représentation discursive conjointe aux paramètres de la situation d'énonciation et un monde actualisé ou actualisable. Les temps verbaux les plus fréquemment utilisés sont le présent de définition et le présent gnominique.

Nous analyserons les caractéristiques énonciatives des textes de notre corpus en nous fondant sur cette typologie.

1.2.2.2. Ethos discursif et éthos extradiscursif

Notre analyse des caractéristiques énonciatives de notre corpus est également fondée sur la définition de l'éthos discursif proposée par J.-M. Adam et la distinction établie, à la suite d'Aristote et d'O. Ducrot, entre deux types d'éthos : l'éthos extradiscursif et l'éthos discursif.

J.-M. Adam distingue en effet deux niveaux :

- a. **un niveau extradiscursif** : celui du « sujet dans le monde » [...]. Cette entité non linguistique est un élément du contexte, elle peut être pourvue d'un éthos préalable lié à sa fonction, à ce que B a pu apprendre d'elle par ailleurs, par d'autres relais médiatiques.
- b. **un niveau discursif** : ce niveau est celui du locuteur, c'est-à-dire du sujet engagé dans l'interaction verbale. (1997 : 113)

Dans le cadre du niveau discursif, J.-M. Adam reprend la distinction établie par O. Ducrot entre deux façons possibles (b1 et b2) d'être locuteur :

- soit par un éthos « explicité, montré », « par des expressions rattachées au locuteur en tant qu'être du monde » (*Ibid.*) ;
- soit par un éthos « implicite, insinué », « par des expressions rattachées au locuteur en tant que tel » (*Ibid.* : 114).

Dans le cadre de notre analyse des caractéristiques énonciatives des textes de notre corpus, nous nous fonderons sur cette définition de l'éthos et sur cette distinction entre les différents types d'éthos mis en scène dans le discours.

1.2.2.3. Théorie de la polyphonie de D. Maingueneau

Théorisée par M. Bakhtine puis par O. Ducrot et A. Culioli notamment, les théories de la polyphonie traitent des faits de langue qui, selon D. Maingueneau, « exigent qu'on sépare l'instance qui énonce et celle qui assume la responsabilité du dire » (1994 : 142).

Parce que la notion de polyphonie remet en cause l'unicité du sujet parlant, D. Maingueneau l'intègre dans le cadre plus large de la notion d'hétérogénéité discursive (1996 : 63). Il établit une distinction entre « l'énonciateur, celui qui produit l'énoncé » et « l'asserteur, celui qui le prend en charge » et définit la polyphonie comme « la présence de voix différentes à travers une même énonciation » (*Ibid.* : 142-143). Il analyse enfin certaines manifestations de la polyphonie présentes dans le discours comme par exemple les phénomènes de reprise, l'utilisation de certains subordonnants comme « puisque », l'énonciation proverbiale et l'ironie.

Dans le cadre de notre analyse des caractéristiques polyphoniques des textes de notre corpus, nous nous fonderons sur cette définition de la polyphonie et sur l'analyse de ses principales manifestations dans le discours.

1.2.2.4. L'analyse de la concession de M.-A. Morel

L'expression de la concession, très fréquente dans notre corpus, témoigne tout particulièrement du caractère polyphonique du discours. Nous nous fondons pour son étude sur les analyses de la concession effectuées par M.-A. Morel (1996). Celle-ci distingue notamment trois types principaux de concession :

- La concession logique, de structure « Bien que A, B » ;
- La concession correctrice, de structure « B, encore que A » ;
- La concession argumentative, de structure « Certes A, mais B ».

M.-A. Morel souligne notamment la vision préétablie de la relation des propositions en présence due à l'utilisation des différentes structures concessives. Elle note en effet que :

Recourir à la concession, c'est en effet imposer la relation implicite qui lie les énoncés mis en présence. Cette relation entre les deux propositions ne peut en effet être interprétée comme concessive, en l'absence de tout lien explicite précis, que si le locuteur et l'interlocuteur partagent la même vision de l'ordre des choses et des phénomènes qui se produisent habituellement, la même idéologie, les mêmes conventions d'ordre politique, social ou moral, etc (1996 :7).

Elle note que la concession logique en particulier, dans laquelle l'ordre de succession des deux propositions est relativement libre, a une valeur polyphonique importante :

[...] lorsque les deux propositions sont reliées par la conjonction *bien que*, la relation concessive est pour ainsi dire imposée à l'interlocuteur. Qu'il soit d'accord ou non a priori sur cette relation, l'interlocuteur est contraint de l'accepter au moment de l'acte de parole. [...] Les deux propositions A et B sont le fruit d'une seule énonciation. Mais la subordonnée concessive est présentée comme ayant fait l'objet d'une assertion préalable par un autre énonciateur, à laquelle l'énonciateur de l'ensemble de la phrase souscrit (*Ibid.* :8-9).

Nous nous fondons sur ces analyses présentées par M.-A. Morel pour articuler notre étude des structures concessives, dans le cadre de l'analyse des aspects polyphoniques de notre corpus.

1.2.3. Aspects sémantico-référentiels (construction de la représentation discursive)

La dimension sémantico-référentielle des propositions-énoncés est indissociable de ses caractéristiques énonciatives et de sa valeur illocutoire.

1.2.3.1. Définition de la dimension sémantico-référentielle de la proposition-énoncé

En linguistique textuelle, la dimension sémantico-référentielle de la proposition-énoncé possède trois caractéristiques principales, que nous présentons ci-dessous :

- Une valeur descriptive analysable : chaque proposition-énoncé possède en effet une valeur descriptive et effectue un acte de référence, construisant ainsi un « micro-univers sémantique » (Adam 2005 :67), identifiable par un thème ou objet de discours et par une prédication à son sujet, qui nécessitent d'être analysés (structure formelle, informations référentielles données, valence du verbe, valeur d'état ou d'action, présence de constituants périphériques, etc).
- Une représentation discursive : l'acte de référence peut être considéré comme « une construction opérée dans et par le discours d'un locuteur et comme une reconstruction par un interprétant » (*Ibid.*), c'est-à-dire une représentation discursive ou schématisation. En effet, c'est sur la base des énoncés, de ses buts, de ses représentations et de ses préconstruits culturels que l'interprétant construit la représentation discursive et remplit le micro-univers sémantique.

- Un régime pragmatique : l'évaluation de la valeur de vérité des énoncés fait partie de la dimension sémantico-référentielle de la proposition-énoncé. J.-M. Adam identifie à ce propos deux régimes pragmatiques (*Ibid.*) :
 - Le régime de la vériconditionnalité : fondé sur l'opposition vrai/faux ;
 - Le régime de la fictionnalité : fondé sur le « ni vrai ni faux » et sur la métaphoricité (métaphores, symboles et allégories y sont essentiels).

1.2.3.2. Outils méthodologiques pour l'étude de la dimension sémantico-référentielle du discours

L'étude de la dimension sémantico-référentielle de notre corpus, conformément au cadre théorique établi par J.-M. Adam, nous porte à utiliser plusieurs outils méthodologiques que nous présentons ci-dessous.

- Le concept d'isotopie du discours : initialement créé par A.-J. Greimas en 1966, ce concept est défini par U. Eco comme « la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative » (1985 : 131). Pour J.-M. Adam (2005 :97), ce concept s'articule en phénomènes de co-topie, de poly-isotopie (c'est-à-dire les énoncés lisibles à deux niveaux comme les fables) et d'hétérotopie (comme les qualifications décalées telles que les hypallages). Pour A.-J. Greimas et J. Courtés, c'est le concept d'isotopie qui permet à un texte d'être lisible et compréhensible : « Du point de vue de l'énonciataire, l'isotopie constitue une grille de lecture qui rend homogène la surface du texte, puisqu'elle permet de lever les ambiguïtés » (1979 : 199).
- Les notions de référence, de nom propre et de démonstratif mémoriel : nous nous appuyons pour l'emploi de ces outils méthodologiques sur les définitions proposées par M. Charolles.
 - Celui-ci définit la référence comme un « acte intentionnel visant à renvoyer à une entité extralinguistique par le biais d'une expression linguistique » (2002 : 248) ;
 - En ce qui concerne les noms propres, il résume ainsi leur spécificité d'un point de vue sémantique :

[...] les noms propres occupent une place à part parmi les expressions référentielles : ils désignent des êtres particuliers en les distinguant au sein de leur catégorie d'appartenance sans faire allusion par eux-mêmes à cette catégorie. Le lien qui unit le nom propre à son porteur n'est pas fondé sur une relation descriptive mais sur une convention dénomminative, ce qui ne l'empêche pas de référer à celui-ci (même dans les emplois indirects) et non au nom qui sert à le désigner. Les noms propres se chargent de sens encyclopédique et peuvent, de ce fait, finir par signifier des attributs notoirement affectés aux individus qu'ils désignent. Enfin, les noms propres réfèrent à des particuliers qui ne sont pas supposés déjà présents dans l'esprit des locuteurs : ils attirent l'attention sur ces particuliers en vue de renvois ultérieurs (*Ibid.* :73-74).

- En ce qui concerne les expressions nominales démonstratives, M. Charolles attache une importance particulière aux démonstratifs mémoriels en insistant sur le fait que, typiquement expressifs, ils créent « des effets de sollicitation de la mémoire des destinataires », établissant ainsi un effet de « proximité psychologique » entre le locuteur et le destinataire. G. Kleiber utilise la notion de « pensée indexale » (1990 : 199-227) pour exprimer l'impression d'accès direct du locuteur au référent, due à l'emploi du démonstratif mémoriel.

Nous avons donc précisé ci-dessus quels sont les outils méthodologiques sur lesquels nous fondons l'analyse de notre corpus : la rhétorique aristotélicienne et l'analyse textuelle des discours théorisée par J.-M. Adam. Nous démontrerons en quoi le discours relatif à l'interprétation musicale appartient au genre épideictique en justifiant cette affirmation par l'analyse des trois aspects suivants de notre corpus :

- L'orientation argumentative et la visée illocutoire du discours : l'éloge, l'amplification, le conseil et la séduction ;
- La prise en charge énonciative : la construction de l'ethos discursif et les aspects polyphoniques du discours ;
- La construction de la représentation discursive : le flou référentiel institué par le discours.

2. Orientation argumentative et visée illocutoire du discours : éloge, amplification, conseil et séduction

Nous portons ci-dessous notre attention sur les actions discursives, c'est-à-dire sur les micro-actes de discours les plus caractéristiques de notre corpus et sur les macro-actes discursifs qui les relient, en montrant en quoi ils permettent d'inscrire le discours sur l'interprétation musicale dans le cadre du genre épideictique.

2.1. *Micro-actes de discours*

Dans le cadre de notre analyse, nous choisissons d'analyser :

- les micro-actes de discours assertifs-constatifs ;
- les micro-actes de discours expressifs ;
- l'amplification des micro-actes de discours.

1.2.4. **Micro-actes de discours assertifs-constatifs**

Le micro-acte de discours le plus fréquemment rencontré est l'acte de discours assertif-constatif. Le discours sur l'interprétation musicale est en effet un discours qui affirme et renforce de façon constante les valeurs qui lui sont propres.

Le micro-acte de discours assertif-constatif est lié à plusieurs marques langagières telles que l'utilisation du présent gnominique, le présentatif « c'est », les structures de mise en relief comme « c'est ...que / qui » ou « ce que ... c'est », la fréquence de prédicats fonctionnels comme « prouver », « donner la preuve », « montrer » ainsi que celle des adverbes et locutions adverbiales mettant en relief l'assertion (« voilà », « ainsi », « de ce fait », « effectivement », « bien », « certainement pas »), comme en témoignent les deux exemples ci-dessous.

010 - Le formidable renouveau de l'interprétation de la musique et la redécouverte d'un patrimoine important depuis ces vingt dernières années sont la preuve d'une vitalité extraordinaire de la musique.¹

006 - Simple question d'interprétation? Certainement pas, répond Savall. La musique est un art, et même plus que cela.

¹ Dans cet exemple comme dans les suivants, c'est nous qui soulignons.

La fréquence de prédicats fonctionnels tels que « devoir », « falloir » ou d'énoncés introducteurs comme « il est nécessaire de », « il est essentiel que » témoigne également de l'importance des micro-actes de discours assertifs-constatifs. Plus qu'un micro-acte de discours directif visant à donner un ordre, ces énoncés s'apparentent plutôt à des micro-actes assertifs-constatifs particulièrement emphatiques. Par l'emploi de ces marques, l'énonciateur (auteur-journaliste ou musicien interviewé) a pour objectif de faire passer ses propos comme allant de soi, comme évidents. C'est donc le caractère péremptoire de l'assertion qui est ici mis en valeur, comme en 075 et en 010 ci-dessous :

075 – [...] « Pour trouver l'homogénéité, il faut savoir se brimer, résume Patrick Genet.

010 - Rien n'est jamais fixé pour toujours; le jeu de l'interprète doit être modulable, il doit s'adapter à la musique. C'est pourquoi je milite en faveur d'un accès direct aux manuscrits du compositeur, sans intermédiaire.

Ces énoncés, dont la forme se rapproche du proverbe ou du précepte, peuvent également parfois avoir pour but « d'apporter un renseignement tiré de l'expérience et qui peut éventuellement se révéler utile » (Schapira 1999 :86). Ce côté didactique, « gratuit », rapproche nos énoncés du discours épideictique qui, comme nous l'avons vu précédemment, est caractérisé par le rôle d'éducateur que prennent parfois l'auteur-journaliste ou l'artiste pour renforcer l'adhésion de l'auditoire.

010- Un musicien ne doit pas s'égarer, c'est pourquoi un bon professeur doit l'aider à trouver son chemin, à se développer, et lui ouvrir des perspectives.

055 - Les instrumentistes ne cherchent pas les mêmes caractéristiques pour leur instrument. Un violon destiné à un soliste doit passer devant la masse instrumentale grâce à sa richesse des timbres et sa puissance sonore tandis qu'un instrument destiné à un quatuor doit davantage se fondre dans un ensemble. »

Les micro-actes de discours assertifs-constatifs prennent enfin souvent la forme de la définition, soulignant ainsi le caractère évident de ce qui est asserté. L'utilisation de l'auxiliaire être est récurrente :

032 - La musique est ce que l'on en fait [...]

009 - "Interpréter une œuvre, c'est toujours faire un voyage..." dit-il [...]

1.2.5. Micro-actes de discours expressifs

Les micro-actes de discours expressifs sont également particulièrement fréquents. En mettant en valeur l'émotion que veut transmettre l'auteur-journaliste, ils soutiennent et renforcent les

micro-actes de discours assertifs-constatifs. Les marques langagières témoignant des micro-actes de discours expressifs sont principalement présentes dans le discours sous trois formes :

- les adverbes évaluatifs à fonction conclusive ;

046 - Son Oiseau de feu, magistralement conduit, s'est enfoncé dans les profondeurs mystérieuses du conte oriental, jusqu'au souvenir nostalgique d'un sacré très ancien. Impressionnant.

030 – [...] Cette finesse, ce cantabile, ce mélange indéfinissable de grâce et de tenue, d'attaque et de rondeur, qui ressemble à de la politesse, cette fragilité contrôlée, sont bien ceux de Mozart. Inappréciable !

- les démonstratifs mémoriels :

011 - On est [...] maintenu en apesanteur par ces lignes sinueuses et infinies. Conquis par ce phrasé fantastique de souplesse et de musicalité, cette conception intuitive et mathématique à la fois du temps et de l'espace, sans laquelle on ne peut faire naître la musique de Bach.

- les interjections et la ponctuation :

131 - Ah, le pupitre de violoncelles de la Philharmonie de Vienne ! De la corde comme s'il en pleuvait, mais pas les grosses gouttes qui écrasent la terre, non, la belle pluie généreuse et sensible qui nourrit les récoltes.

1.2.6. Stratégie d'amplification

Le discours sur l'interprétation musicale est un discours qui affirme en amplifiant les valeurs qu'il soutient. Les micro-actes de discours assertifs et expressifs sont systématiquement exagérés, grossis et mis en relief : l'interprétation musicale n'est jamais seulement bonne, elle est toujours excellente. L'amplification de l'assertion est une caractéristique du genre épideictique.

Les marques langagières de cette amplification sont notamment les lexèmes subjectifs axiologiques¹, l'accumulation des prédicats qualificatifs², l'utilisation des superlatifs et comparatifs (comme dans l'exemple 003 ci-dessous) et des adjectifs marqueurs d'intensité (comme « telle » dans l'exemple 017 ci-dessous).

003- Gil Shaham fut le meilleur violoniste des années 90. [...] Plus touchant encore que Vadim Repin, par sa musicalité rayonnante, sa fougue divine mais coulée dans l'expression la plus sobre et la plus rigoureusement articulée.

¹ Voir à ce propos l'analyse des adjectifs subjectifs au chapitre 6

² Voir à ce propos l'analyse des opérations de qualification au chapitre 6

017 - Jamais depuis l'incandescente version d'Ivry Gitlis sous la direction de Jascha Horenstein (Vox), on n'avait entendu un Concerto no 2 de Bartok d'une telle vérité dans l'engagement, d'une telle liberté dans l'interprétation.

Nous avons montré ci-dessus que les énoncés relatifs à l'interprétation sont le plus souvent des micro-actes de discours assertifs-constatifs ou expressifs, systématiquement amplifiés. Cette étude nous permet désormais d'entreprendre une analyse des macro-actes discursifs qui les englobent et les relient entre eux, signe de la dynamique de la textualité de chacune des unités du corpus.

2.2. Macro-actes de discours

Adoptant désormais un point de vue global, nous considérons que le texte est constitué de suites hiérarchiques d'actes illocutoires et analysons ces macro-actes de discours en étudiant les liens que les micro-actes de discours identifiés précédemment maintiennent avec l'ensemble du texte.

1.2.7. « Louer » et « conseiller »

Cette approche globale des articles du corpus nous permet de constater que la description de l'interprétation musicale est toujours globalement euphorique, élogieuse, et que son côté hyperbolique la rapproche du discours épideictique. Rares sont les énoncés exprimant un blâme ou un jugement négatif : l'éloge est systématique.

Le premier macro-acte de discours que nous identifions est donc un macro-acte explicite d'éloge. La positivation de la prédication est effectuée par des marques langagières telles que les nombreux subjectivèmes évaluatifs axiologiques, les superlatifs et les structures d'amplification présentes dans les énoncés (comme dans les exemples 164 et 112 ci-dessous). Cet éloge systématique enlève toute trace de polémique au discours.

164 - Capable de pianissimos exquis, l'Orchestre national de France lui donne une réplique parfaite.

112 - Un de nos vraiment sublimes hauts lieux s'ouvre à un festival, et c'est doublement exceptionnel [...]. Jordi Savall s'implante, quatre jours de rang, avec son incomparable répertoire et son incomparable accompagnement : [...] Sept concerts sublimes.

De plus, un macro-acte de conseil, le plus souvent implicite, doit être dérivé du macro-acte d'éloge. Le caractère épideictique de l'éloge est en effet fortement lié au caractère délibératif

du conseil. Cette proximité de l'éloge et du conseil est bien connue et Georges Molinié résume ainsi les liens étroits existant entre le discours délibératif et le discours épideictique :

Quand vous voulez louer, voyez ce que vous pourriez conseiller ; et quand vous voulez conseiller, voyez ce que vous pourriez louer. Non seulement, il y a imbrication d'un genre dans l'autre, du point de vue de l'articulation de leurs enjeux : mais encore on note la très intelligente analyse aristotélicienne sur la simple manipulation modale du langage, entre son usage dans le discours délibératif et son usage dans le discours démonstratif. (1992 : 111).

Le macro-acte discursif de conseil vise tout d'abord à convaincre le lecteur de la valeur de l'objet du discours, c'est-à-dire de l'artiste, de l'œuvre ou du spectacle qui sont généralement le thème-titre de la critique musicale. L'auteur-journaliste conseille ainsi à son auditoire d'acheter le disque ou un billet de concert. En témoignent discrètement les mentions des numéros de téléphone des centrales de réservation des concerts précisés en fin d'article, ou bien l'indication de la maison de distribution du disque qui constitue l'objet du discours, comme ci-dessous :

159 [...] - La jeunesse. A 21 ans, le violoniste arménien Sergueï Khachatryan prend la relève des aînés soviétiques en proposant une vision très personnelle, pudique, lyrique et brûlante, des deux concertos pour violon (Naïve).

Ce macro-acte de conseil, le plus souvent implicite, peut parfois être explicité :

192 - Ce spectacle court mais poignant partira longuement en tournée avec les Jeunesses musicales de France, qui le produisent. Il faut le voir.

Le macro-acte discursif de conseil vise, ensuite, et plus généralement, à convaincre le lecteur de l'importance de la musique en général ; il a pour objectif global de renforcer l'adhésion du lecteur à cet art : à la musique elle-même, mais aussi aux actants de la réalisation musicale et au rôle social et historique qu'elle assume. Pour cette raison, ce discours sur l'interprétation musicale se rapproche du discours épideictique, comme en témoignent les exemples 006 et 153 ci-dessous.

006 - [...] La musique est un art, et même plus que cela. Longtemps, elle a été le moyen magique de communiquer avec les esprits. Elle permettait aussi de guérir les malades.

153 - Nous sommes au-delà de la partition, au cœur de la musique, spécialement mercredi dernier pour l'exécution du Concerto pour violoncelle qui porte, à l'instar de toute l'œuvre pour cordes qui suivra, la marque des souffrances les plus intimes de Chostakovitch.

1.2.8. « Séduire »

Le genre épideictique est celui qui se rapproche le plus du genre littéraire tant il aspire à séduire le lecteur par le caractère stylistiquement recherché des textes. Notre corpus d'analyse peut être considéré comme appartenant au genre épideictique, d'une part à cause de l'évidente recherche stylistique effectuée par les auteurs-journalistes et visant à étonner, impressionner, éblouir le lecteur, d'autre part à cause de leur effort manifeste pour créer une relation de connivence avec lui.

2.2.2.1 Séduction et recherche stylistique

Le caractère stylistiquement recherché des textes de notre corpus est une de leurs caractéristiques majeures et témoigne de la volonté de séduction du lecteur par l'auteur-journaliste. D'un point de vue langagier, le macro-acte de discours « séduire » se caractérise notamment par :

- L'emploi d'un lexique soutenu, littéraire, recherché ;

017 - Le violon âpre et fruité de Korcia fait jaillir la musique dans sa vie primitive, exploitant la démiurgie rhapsodique de Bartok sans jamais se départir d'une magnifique rigueur.

- Le recours aux périodes ternaires donnant un caractère poétique au texte ;

157 - Son programme parisien met en relief sa versatilité stylistique : d'un classicisme chantant mais jamais sirupeux dans Mozart, d'une expressivité slave mais jamais excessive dans Chostakovitch, d'un élan beethovénien mais toujours léger dans Mendelssohn.

- L'accumulation de figures de style et la recherche de la pointe stylistique grâce à des analogies parfois très surprenantes ;

023 - [...] Son traitement du timbre consiste à laisser filer le son du violon (un Stradivarius de 1716) comme une coulée de miel, avant de l'affermir en un éclair comme du fer à peine forgé.

135 - La Fontaine d'Aréthuse lance des gerbes d'étincelles incandescentes tandis que Mourja se prend au miroir de Narcisse en un bouleversant autoportrait. Il sera un dieu solitaire et lunaire dans l'ultime pièce Dryades et Pan.

- L'utilisation d'énoncés parémiques ayant une valeur esthétique ;

006 - «Il est des musiques avec lesquelles je suis dans un sentiment de plénitude. »

Ces caractéristiques stylistiques attestent donc de la volonté de séduction de l'auteur-journaliste et doivent être liées aux nombreux énoncés témoignant de sa recherche de connivence avec le lecteur.

2.2.2.2 Séduction et connivence avec le destinataire

Etablir un rapport de connivence avec le lecteur est une stratégie de séduction fréquemment utilisée par l'auteur-journaliste : il s'agit ici d'un second aspect du macro-acte de discours « séduire ». Dans ce but, l'auteur-journaliste utilise les stratégies langagières suivantes :

- Le détournement de proverbes :

046 - Elle est tout simplement époustouflante, Hilary Hahn, qui réussit à vous faire prendre la vessie violonistique du Concerto no 1 de Paganini pour une lanterne musicale.

- Des jeux de mots et efforts ludiques :

131 - Ah, le pupitre de violoncelles de la Philharmonie de Vienne ! De la corde comme s'il en pleuvait, mais pas les grosses gouttes qui écrasent la terre, non, la belle pluie généreuse et sensible qui nourrit les récoltes. [...]. Mais revenons à nos Muti.

- Les adresses directes au lecteur :

127 - Vous ne pourrez plus dire qu'on ne vous aura pas prévenus.

174 - Encore un disque de Quatuors de Beethoven, allez-vous dire ! Détrompez-vous : celui-ci n'est pas ordinaire.

- L'utilisation des démonstratifs mémoriels :

030 - [...] Cette finesse, ce cantabile, ce mélange indéfinissable de grâce et de tenue, d'attaque et de rondeur, qui ressemble à de la politesse, cette fragilité contrôlée, sont bien ceux de Mozart. Inappréciable !

- L'utilisation de l'ironie¹ :

037 - Certains l'ont découvert l'an dernier avec son album Danses [...] qui fit la nique pendant plusieurs semaines à André Rieu, dont le génie du marketing est inversement proportionnel aux qualités violonistiques.

Cette analyse des macro-actes de discours présents dans les textes de notre corpus montre donc la présence de deux macro-actes de discours principaux - d'une part « louer » et

¹ Il est intéressant de remarquer à ce propos que c'est parfois l'amplification elle-même qui est telle qu'elle produit l'ironie. Que penser par exemple d'un énoncé comme celui ci-dessous :

112 - Un de nos vraiment sublimes hauts lieux s'ouvre à un festival, et c'est doublement exceptionnel. Jordi Savall s'implante, quatre jours de rang, avec son incomparable répertoire et son incomparable accompagnement : [...] Sept concerts sublimes.

« conseiller », d'autre part « séduire » - fondés sur deux micro-actes de discours - assertifs-constatifs et expressifs – et systématiquement amplifiés. Ces micro-actes et macro-actes de discours sont, en outre, accompagnés de nombreuses marques de surface du discours que nous analysons ci-dessous.

2.3. *Marques de surface du discours*

L'analyse des macro-actes de discours « louer », « conseiller » et « séduire » nous a permis de démontrer le caractère épideictique du discours sur l'interprétation musicale : discours élogieux, emphatique, qui affirme afin de séduire et de renforcer l'adhésion du destinataire aux valeurs célébrées par le discours.

Certaines autres marques langagières telles que celles liées à l'argumentation, à la concession et à l'explication se rencontrent également fréquemment dans le corpus analysé ; elles ne sont cependant qu'apparentes et ne peuvent être considérées comme des macro-actes de discours ou interprétées comme les marques d'un raisonnement logique, comparables à celles des textes scientifiques par exemple. Sous le couvert de marques de surface argumentatives qui ne sont qu'apparentes, notre corpus propose un discours où toute polémique est absente¹ et dont les énoncés assertés ne sont jamais justifiés. Nous présentons ci-dessous d'une part certaines marques de surface récurrentes relatives à l'argumentation et à la concession, d'autre part certaines marques de surface fréquentes se rapportant à l'explication et à l'expression de l'intensité corrélatrice.

2.3.1. Argumentation et concession

Les micro-actes de discours successifs (constatifs-assertifs et expressifs) sont liés afin de former un texte cohésif cohérent ; ils sont ainsi fréquemment intégrés dans un macro-acte englobant d'argumentation ou de concession : la présence de connecteurs argumentatifs ou concessifs tels que « mais », « pourtant », « cependant », « certes », « toutefois », « quand même », ainsi que celle de structures syntaxiques concessives en « bien que », « même si », ou « si » est très fréquente. L'argumentation ou la concession ne sont cependant que des marques de surface du discours, l'auteur-journaliste se contentant d'affirmer une liaison argumentative entre deux micro-actes de discours assertifs sans la justifier. Si certes ces

¹ Notons que cette absence de polémique est tout à fait particulière au genre épideictique, comme le soulignent C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca lorsqu'ils remarquent qu'il s'agit le plus souvent d'

Un orateur solitaire qui, souvent, n'apparaissait même pas devant le public, mais se contentait de faire circuler sa composition écrite, présentait un discours auquel personne ne s'opposait, sur des matières qui ne semblaient pas douteuses et dont on ne voyait aucune conséquence pratique. (1970 : 63)

connecteurs nuancent l'éloge de l'œuvre ou de l'interprète, elles ne sont jamais franchement négatives et, le plus souvent, le discours se résume globalement par une mise en relief du caractère admirable de l'interprétation.

En 143 ci-dessous, le « manque de densité » du jeu de l'artiste, introduit par le connecteur de concession « toutefois », est effacé par l'éloge globale du discours (« page frémissante de bien-être », « volatil à souhait »). De même, en 188 ci-dessous, le « manque de densité » des cordes, introduit par le connecteur de concession « toutefois », est effacé par le caractère élogieux du discours (« [...] cette chaleur du son et cette virtuosité toujours aussi convaincantes avec cette espèce de nonchalance comme pour s'excuser de tant de facilité [...] l'autre temps fort du programme »). En 143 comme en 188, les deux connecteurs (« toutefois », « cependant ») n'ont pour rôle que de relier deux assertions non justifiées :

143 - Dans le 1er Concerto pour violon, page frémissante de bien-être, Thomas Zehetmair se montre volatil à souhait. Son jeu manque toutefois de densité dans le second, plus minéral et plus complexe.

188 - Il garde cette chaleur du son et cette virtuosité toujours aussi convaincantes avec cette espèce de nonchalance comme pour s'excuser de tant de facilité. On pourra cependant regretter le manque de densité des cordes, encore plus gênante lors du Premier Concerto pour piano de Brahms, qui constituait l'autre temps fort du programme.

L'analyse détaillée du macro-acte discursif de concession englobant les micro-actes assertifs de l'énoncé (023) ci-dessous illustre ultérieurement notre propos :

023 - Si Julia Fischer restitue avec à propos (sur un fond orchestral de bonne qualité) l'élan folklorique de Khatchatourian et la sensualité enveloppante de Glazounov, elle excelle dans l'objectivité pince-sans-rire du Premier Concerto de Prokofiev, à l'instar de David Oïstrakh qu'elle a pris pour modèle.

Il s'agit d'un extrait d'un article du *Monde* intitulé « Repère – Concertos pour violon de Khatchatourian, Prokofiev et Glazounov », publié le 8 mars 2005. Cet extrait présente une suite de deux micro-actes de discours distincts comme suit :

- « Si Julia Fischer restitue avec à propos (sur un fond orchestral de bonne qualité) l'élan folklorique de Khatchatourian et la sensualité enveloppante de Glazounov » : proposition p, acte de discours constatif-assertif A1;
- « elle excelle dans l'objectivité pince-sans-rire du Premier Concerto de Prokofiev, à l'instar de David Oïstrakh qu'elle a pris pour modèle. » : proposition q, acte de discours constatif-assertif A2.

Les micro-actes de discours A1 et A2 sont liés entre eux par un acte englobant de concession, marqué par le connecteur « si », signe de l'orientation argumentative de la structure :

A1- constatif-assertif <OR.Arg CONCESSIVE>A2- constatif-assertif

Le connecteur SI signale que la proposition p-A1 est un argument faible par rapport à la proposition q-A2. La proposition p-A1 («elle restitue avec à-propos ...») est un argument pour la conclusion non-q, mais la proposition q est la plus forte. Cette thèse est renforcée par l'euphémisme de « restituer avec *à propos* », qui contraste avec « elle *excelle* ». La proposition p-A1 permet à l'auteur-journaliste de renforcer l'éloge établi en q-A2. L'acte englobant de concession tend donc finalement vers un jugement globalement positif de l'interprétation.

Cet exemple significatif témoigne du fait que, malgré la présence d'un acte de concession de surface, c'est toujours bien d'un éloge qu'il s'agit. Il ne s'agit ici que de marques de surface d'un discours qui reste toujours globalement élogieux et privé de toute polémique : malgré les macro-actes de discours concessif, l'orientation argumentative est toujours positive.

2.3.2. Explication et justification

Il est intéressant de noter que les micro-actes de discours constatifs-assertifs sont également souvent englobés dans un macro-acte de discours d'explication, à travers l'usage de marqueurs tels que « car », « parce que », « Que ... », « du fait que », « de ce fait »... « Si... c'est que », ou par des signes de ponctuation comme les deux points. Cette caractéristique de notre discours témoigne de son appartenance au discours épideictique par son caractère « éducateur » et par le rôle de pédagogue que jouent l'auteur-journaliste ou le musicien interviewé. Nous sommes cependant d'avis que le macro-acte de discours « expliquer » doit être analysé comme une marque de surface du discours puisque ces macro-actes n'expliquent ou ne justifient pas les liens qui sont assertés entre les micro-actes assertifs singuliers, le discours restant finalement relativement obscur et difficilement compréhensible.

L'exemple 127 ci-dessous justifie notre propos :

127 - Dans trois quatuors de Beethoven [...], (A1) on n'a cessé d'admirer une précision de jeu qui n'est pas inhumaine car (A2) elle est nourrie de culture classique : (A3) l'humour est pétillant, l'élégie n'est pas larmoyante. (A4) Presque haydnienne, leur sonorité toute en finesse n'est ni symphonique ni soumise à la moindre distorsion: (A5) avec un usage parcimonieux du vibrato, ils conservent une

clarté, une lumière même, qui irradie tout le discours musical et en rend la forme évidente.

Cet extrait d'un article du *Figaro*, intitulé « La relève des plus grands », publié le 3 février 2005, présente trois cas de macro-actes de justification / étayage reliant plusieurs micro-actes de langage assertifs :

- Le micro-acte constatif-assertif A1 « on n'a cessé d'admirer une précision de jeu qui n'est pas inhumaine » est relié à « elle est nourrie de culture classique » (A2) au moyen du connecteur argumentatif explicatif CAR ;
- Le micro-acte constatif-assertif A3 « l'humour est pétillant, l'élégie n'est pas larmoyante » est relié à A1 + A2 au moyen du signe de ponctuation « : » ;
- Le micro-acte constatif-assertif A4 « Presque haydnienne, leur sonorité toute en finesse n'est ni symphonique ni soumise à la moindre distorsion » est à son tour relié à A5 « avec un usage parcimonieux du vibrato, ils conservent une clarté, une lumière même, qui irradie tout le discours musical et en rend la forme évidente » par les deux points « : ».

Tout comme l'exemple analysé précédemment, cet exemple significatif témoigne donc du fait que, malgré la présence d'un acte d'explication de surface, c'est toujours bien d'un éloge qu'il s'agit et il ne s'agit ici que de marques de surface d'un discours élogieux et non polémique : malgré les macro-actes de discours explicatif, justificatif, l'orientation argumentative est toujours positive.

2.3.3. Marques de l'intensité corrélatrice

C'est enfin la simultanéité de l'expression de l'amplification et de l'argumentation, caractéristiques du discours épideictique, qui retient notre attention. Les micro-actes de discours constatifs-assertifs sont en effet fréquemment reliés entre eux par des connecteurs marquant à la fois la consécution et l'intensité comme « au point que », « tellement ... que », « si ... que », « à tel point que ». Ces systèmes qui corrélaient intensité et consécution expriment le fait que la réalisation de la conséquence est déterminée par l'atteinte d'une certaine intensité. Nous justifions notre propos par les trois exemples 017, 193 et 048 ci-dessous.

017 – [...] (A1) il y a entre Korcia et Bartok une si vivifiante osmose, une si grande affinité élective que (A2) la musique en paraît comme recréée.

L'exemple 017 est un extrait d'un article du *Monde* intitulé « Korcia redonne vie aux pièces pour violon de Bartok », publié le 7 février 2006. Cet extrait présente une suite de plusieurs micro-actes de discours distincts comme suit :

- « il y a entre Korcia et Bartok une si vivifiante osmose, une si grande affinité élective » : proposition p, acte de discours constatif-assertif A1;
- « que la musique en paraît comme recréée » : proposition q, acte de discours constatif-assertif A2 ;

Les micro-actes de discours A1 et A2 sont liés entre eux par un acte englobant de consécution / amplification marqué par la structure « si ... que », schématisés comme suit :

A1- constatif-assertif <OR.Arg AMPLIFICATION>A2- constatif-assertif

Ils expriment le fait que la réalisation de la conséquence (la musique est comme recréée) est déterminée par l'atteinte d'une certaine intensité (le caractère vivifiant de l'osmose et de l'affinité élective).

De même, les deux énoncés suivants peuvent être analysés comme l'exemple ci-dessus avec les connecteurs « tel que » et « au point que » :

193 - C'est peu dire que la violoncelliste Tatjana Vassilieva respire pleinement cette musique des tréfonds de l'âme. Elle en expurge le lyrisme torturé avec une intensité telles que son instrument (un somptueux Miremont de 1876) semble souvent près de rendre l'âme.

048 - Si Yo Yo Ma nous a parfois agacé avec ses programmes « cross-over » un peu racoleurs et touristiques, quoique toujours sincères, on mesure ici combien sa fréquentation des musiques ethniques a enrichi son Bach, au point que le prélude de la Suite n° 6 se met à évoquer la transe divine des derviches tourneurs.

Si les marques de l'intensité corrélatrice sont fréquentes dans notre corpus, elles doivent être considérées uniquement comme des marques de surface du discours puisque la corrélation entre la conséquence et l'atteinte d'une certaine intensité est simplement assertée par l'orateur sans jamais être justifiée.

2.4. *Absence de polémique du discours : l'exemple de « Faut-il y aller ? » du Figaroscope*

L'espace « Faut-il y aller ? » du *Figaroscope* nous semble particulièrement représentatif de l'appartenance de notre corpus au genre épideictique, notamment de sa nature appréciative hyperbolique et de l'absence de polémique des énoncés de notre corpus.

Le *Figaroscope* propose en effet chaque mercredi une rubrique intitulée « Musiques » caractérisée par la brièveté des textes de critique musicale (brèves de 200 mots environ) et par la présence constante d'un paragraphe conclusif intitulé « Faut-il y aller ? », présentant les raisons pour lesquelles le lecteur devrait assister au concert. Nous avons relevé entre 2004 et 2006 douze articles traitant des instruments à cordes frottées dans cette rubrique.

Force est de reconnaître que la réponse à la question « Faut-il y aller ? » est particulièrement prévisible : elle est toujours, à différents degrés et de façon plus ou moins marquée, positive.

- Quatre articles - 052, 128, 170 et 171 - répondent indirectement, mais toujours de façon positive, à cette question, au moyen d'une description appréciative hyperbolique évoquant la qualité de l'interprétation musicale. Les auteurs-journalistes font cependant preuve d'une relative neutralité, car c'est la qualité de l'interprétation qui justifie l'éloge et la réponse positive à la question « Faut-il y aller ? », comme nous le montrent les deux exemples suivants :

052 - FAUT-IL Y ALLER ? En France, le violoncelle ne s'est implanté que dans le milieu du XVIII^e siècle et on a préféré longtemps la viole au « misérable cancre, hère et pauvre diable » qu'était le violoncelle. Au XIX^e siècle, partout en Europe, le violoncelle est devenu l'instrument lyrique par excellence et des partitions, entre autres des concertos, voient le jour. C'est cependant au XX^e siècle que la technique atteint son plus haut niveau de virtuosité et alors l'école française s'est affirmée avec autorité en la personne de Maurice Maréchal, Pierre Fournier, André Navarra, Bernard Michelin qui vient de mourir, Gendron et Tortelier, au côté ou dans le sillage des Casals, Piatigorski, Starker et Rostropovitch.

171 - FAUT-IL Y ALLER ? Lorsqu'on entend le CD Schubert des Capuçon-Caussé-Bralej-Posch, une certaine jubilation communicative se dégage de leur interprétation. [...] elle reste très prometteuse et donne envie d'être entendue dans une salle de concert.

- huit articles - 047, 081, 082, 084, 118, 130, 139 et 200 - répondent positivement à cette question de façon directe et péremptoire. L'éloge est évident et n'admet aucune réplique.

047 – FAUT-IL Y ALLER? [...] une opportunité à ne pas manquer...[...]

081 - FAUT-IL Y ALLER ? Sans hésiter, [...]

082 - FAUT-IL Y ALLER ? La soirée du 14 mai est à recommander, [...]

130 - FAUT-IL Y ALLER ? Bien sûr, [...]

139 - FAUT-IL Y ALLER ? Un programme à ne pas manquer, [...]

200 - FAUT-IL Y ALLER ? Sans hésiter, [...]

Deux de ces articles répondent positivement de façon particulièrement expressive :

084 - FAUT-IL Y ALLER ? En courant ! [...]

118 - FAUT-IL Y ALLER ? Trois fois oui [...]

En conclusion de cette étude de la visée illocutoire du discours sur l'interprétation musicale, il est important d'insister sur le fait que, d'un point de vue global, la concomitance et la multiplicité, dans un texte souvent bref, des différents macro-actes de discours présentés ci-dessus (éloge, conseil, argumentation, concession, explication et intensité corrélative), par un balancement systématique, complexifient fortement la lisibilité du texte. Cette difficulté du processus d'interprétation du discours par le destinataire est renforcée par le caractère polyphonique du discours dont nous allons maintenant étudier les différents aspects.

3. Polyphonie du discours et prise en charge énonciative

L'analyse des actes de discours présents dans les textes du corpus est indissociable d'une étude de leurs caractéristiques énonciatives. Du point de vue de l'énonciation en effet, l'appartenance de notre corpus au discours de genre épideictique a des conséquences importantes, dont la plus prégnante est le renforcement du caractère polyphonique du discours.

Nous analysons ci-dessous quatre aspects marquants du caractère polyphonique du discours :

- Le rôle fondamental de l'éthos discursif et la forte prise en charge des énoncés par l'auteur-journaliste ;
- La mise en relief des actants de la réalisation musicale ;
- Les stratégies visant à influencer le lecteur-destinataire par la mise en scène des voix de la doxa ;
- Certains autres phénomènes marquant la polyphonie du discours comme la concession.

3.1. *Discours d'autorité et énonciation impliquée*

Nous analysons ci-dessous d'une part le concept de discours d'autorité, en introduisant la question de son identification dans le discours, d'autre part l'emploi de l'énonciation directe dans notre corpus.

3.1.1. **Discours d'autorité et identification de l'éthos discursif**

L'éthos discursif a un rôle fondamental dans le discours sur l'interprétation musicale et ses marques énonciatives sont prégnantes¹. Cette importance de l'éthos discursif est un aspect du caractère épideictique de notre corpus : c'est en effet sur l'éthos que se fondent la (pseudo)-argumentation et l'éloge de l'interprétation musicale. Les affirmations élogieuses ne sont pas étayées par une démarche logico-argumentative qui relèverait du pôle du logos, mais simplement assertées, posées comme évidentes et justifiées uniquement par l'autorité de celui qui les émet, comme en témoignent les deux exemples ci-dessous :

¹ Le rôle de l'éthos discursif étant particulièrement important dans le discours sur l'interprétation musicale, nous avons choisi de diviser son analyse en deux parties distinctes : la première dans le cadre de notre analyse de la polyphonie et de la prise en charge énonciative du discours ci-dessous, la seconde dans le cadre de l'étude des éléments doxiques (chapitre V, §4.2).

086 - *Archet bondissant, couleurs merveilleuses, poésie rare, Ivanov restitue ces pièces d'extrême virtuosité avec une autorité et un bonheur de jouer qui laissent rêveur.*

132 - *Elle cultive avec un soin dépourvu d'ostentation la pureté du son - elle joue un guadagnini de 1750, un pur joyau -, la suprême élégance de la ligne mélodique, sans rien perdre de son naturel. Avec la fougue et la fraîcheur de la jeunesse.*

Véritable discours d'autorité, ce discours peut parfois devenir bienveillant, paternel ; l'auteur-journaliste se présente alors en auditeur, tout comme le destinataire, mais en auditeur averti et magnanime, capable de guider, de conseiller, d'éclairer le lecteur dans son écoute et dans sa perception de l'interprétation musicale, comme en 045 et en 174 ci-dessous :

045 - *Bach sera plus retors. La Pastorale pour orgue BWV 590 se prête bien à l'exercice, qui permet d'entendre et de comparer (c'est un vrai luxe) les couleurs et les sonorités de ces violoncellistes de haut vol.*

174 - *Encore un disque de Quatuors de Beethoven, allez-vous dire ! Détrompez-vous : celui-ci n'est pas ordinaire.*

Si l'auteur-journaliste prend donc systématiquement appui sur l'éthos discursif pour étayer l'éloge qu'il affirme sans la justifier, il est donc important d'identifier de quel éthos il s'agit : s'agit-il en effet uniquement de celui de l'auteur-journaliste ?

Force est de constater, en réalité, le rôle fondamental du média support dans la construction de l'éthos discursif. L'éthos de l'auteur-journaliste est légitimé uniquement par le média à travers lequel le discours est diffusé, c'est-à-dire les plus importants quotidiens ou hebdomadaires français, qui jouissent d'une réputation solide et fortement ancrée dans la société et la mémoire collective françaises. La prise en charge des propos du critique est de ce fait élargie à l'ensemble de la rédaction du média support.¹ Son éthos discursif ainsi cautionné par l'institution, l'auteur-journaliste peut alors affirmer sans démontrer, à grand renfort de figures de style mettant en relief son habileté stylistique, conformément au genre épideictique. L'interprétation musicale devient alors un véritable discours d'autorité pour celui qui se pose en détenteur d'un savoir mystérieux et de règles énigmatiques et péremptives. Ce faisant, le discours s'auto-justifie ; le discours de l'éloge alimente l'éthos du média support qui à son tour légitime l'éloge. C'est par l'éloge euphorique que le quotidien ou l'hebdomadaire justifient leur prise de parole, et c'est à son tour cette prise de parole qui permet l'éloge.

¹ Cette hypothèse est confortée par le fait que les critiques musicales qui constituent la majorité des textes de notre corpus sont le plus souvent publiées dans l'un des trois quotidiens les plus « installés », dans l'un de ceux qui ont pignon sur rue. L'observation de la répartition des articles de notre corpus montre en effet que 67% des articles pris en compte ont été publiés dans les trois quotidiens français les plus prestigieux, c'est-à-dire *Le Monde*, *Libération* et *Le Figaro*, ce dernier ayant même publié près d'un tiers des textes du corpus (31%), tous genres confondus.

Nous analysons ci-dessous quelles sont, d'un point de vue énonciatif, les marques langagières de cette stratégie discursive dans notre corpus.

3.1.2. Sous-système énonciatif : énonciation directe ou énonciation de discours de <type1>

D'un point de vue énonciatif, le discours d'autorité présente de nombreuses marques langagières d'une énonciation impliquée de l'auteur-journaliste et d'une forte prise en charge énonciative. Avec J.-M. Adam (2005 : 197), qui reprend les théories d'Emile Benveniste, nous identifions l'ancrage énonciatif global comme une énonciation directe ou « énonciation de discours » (type 1), caractérisée par « l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif » (Benveniste 1966 :85). En nous appuyant sur la synthèse des principales marques de prise en charge énonciative effectuée par J.-M. Adam (2005 :73), nous soulignons notamment dans notre corpus :

- L'utilisation fréquente de lexèmes subjectifs, affectifs ou évaluatifs (axiologiques ou non), comme dans l'exemple 200 ci-dessous ;

200 - Du Concerto en ré de Beethoven, que joue pour la première fois Renaud Capuçon, on dit volontiers qu'il est le plus grand des concertos de violon et réclame de ce fait une maturité bien éloignée de la virtuosité et de la séduction. Or, les mots qui viennent à l'esprit pour évoquer le style du jeune violoniste sont ceux de délicatesse et d'élégance [...].

- L'emploi du présent énonciatif marquant la prise de position et le commentaire, comme dans l'exemple 177 ci-dessous ;

177 - La richesse de sa sonorité, l'intensité de son chant, la longueur de son phrasé vont de pair avec un engagement émotionnel qui laisse effectivement sans voix.

- Les fréquents indices de personne (on, nous), en particulier l'utilisation de « nous » qui peut être interprété comme un « nous » d'auteur ou un « nous » de majesté. Ces indices de personne peuvent également être la marque d'un dialogisme qui n'est cependant qu'apparent, le discours restant en réalité profondément monologique ;

048 - Dans une salle aux dimensions et à l'acoustique idéales il nous donne l'impression de s'adresser à chacun de nous [...].

- La présence de déictiques spatiaux et temporels, comme dans l'exemple 083 ci-dessous :

083 - Un romantisme très germanique y est constamment parcouru d'inflexions slaves (Dvorak semble même pointer ici et là !), avec en prime des ornements et ruptures de ton peu académiques.

- L'utilisation fréquente d'adjectifs démonstratifs mémoriels, comme en 030 ci-dessous ;

030 - Cette finesse, ce cantabile, ce mélange indéfinissable de grâce et de tenue, d'attaque et de rondeur, qui ressemble à de la politesse, cette fragilité contrôlée, sont bien ceux de Mozart. [...]

- L'usage des modalités syntactico-sémantiques majeures, en particulier les modalités thétiques (l'assertion et la négation qui expriment constamment le point de vue de l'auteur-journaliste), les modalités objectives et intersubjectives (très grande fréquence des verbes « devoir », « falloir », marques du discours d'autorité), les verbes et adverbes d'opinion (« sans doute »), les modalités énonciatives comme l'exclamation (modalité hyperthétique) ou l'interrogation, comme dans les exemples 123 et 003 ci-dessous :

123 - Mais les voilà émancipés, et de quelle manière ! Ils imposent maintenant leur ton et leur son, plus allemands que viennois, du moins si l'on entend par viennois charmeur et aérien [...].

003 - N'y aurait-il donc que Paris pour avoir déjà oublié sa technique fabuleuse, son vibrato d'une rare poésie ?

- Les nombreuses indications d'un support de perception et de pensées rapportées, notamment par une focalisation perceptive de type « voir », « entendre », « ressentir », comme en 070 et 110 ci-dessous :

070 - On admire les stimulations réciproques entre le petit ensemble placé au premier plan et la masse symphonique, dont le compositeur n'hésite pas à faire un usage très physique. On admire l'impression d'unité qui se dégage d'un univers en perpétuelle mutation. Mais on ne peut s'empêcher d'y ressentir quelque chose d'extérieur.

110 - On entend tout : le souffle du Catalan, les bruits des doigts, des chuintements, des percussions légères sur le manche. Au moins autant qu'à une expérience purement artistique, ce disque convoque à une aventure sensuelle.

Cette étude des caractéristiques énonciatives du discours sur l'interprétation musicale est illustrée ci-après par l'analyse d'un article de notre corpus.

3.1.3. Analyse : « Le Quatuor Artémis à Fontainebleau »

L'analyse des aspects polyphoniques et énonciatifs de l'article 123, transcrit intégralement ci-dessous, illustre nos propos.

MUSIQUE - LE **QUATUOR** ARTÉMIS à Fontainebleau

Plénitude et pugnacité

Christian Merlin

Ce que l'on espère, dans le 14e Quatuor de Schubert, La Jeune Fille et la Mort, c'est que l'attaque initiale manque de vous faire tomber de votre chaise. Samedi soir, dans la salle des Colonnes du château de Fontainebleau, non seulement le Quatuor Artémis a comblé nos espérances, mais il a su maintenir la même tension tout au long de l'œuvre. Épuisants, cet engagement maximal et cette violence qui vous prennent à la gorge pour ne plus vous lâcher. On savait, depuis un film de Bruno Monsiegeon montrant les quatre apprentis en train de travailler La Jeune fille et la Mort avec le Quatuor Alban Berg, qu'ils avaient été à bonne école. Mais les voilà émancipés, et de quelle manière ! Ils imposent maintenant leur ton et leur son, plus allemands que viennois, du moins si l'on entend par viennois charmeur et aérien : ils mettent de l'urgence et de l'âpreté jusque dans les rythmes de danse, le drame qu'ils nous racontent est celui d'une lutte acharnée. En les entendant chez Jeanine Roze le 31 janvier dernier (nos éditions du 3 février), on avait été soufflé par leur maîtrise et l'unité de leur collectif. En les retrouvant l'autre soir en ouverture des Rencontres musicales de Fontainebleau, programmées par l'indispensable Georges Zeisel dans le cadre de Proquartet, on découvrait une autre facette de leur art : une énergie implacable, qui vous laisse lessivé.

N'attendez pas de leur Schubert une résignation morbide, mais une plénitude et une pugnacité qui habitent chaque mesure de musique. En première partie déjà, le « petit » Quatuor n° 4 avait fait litière du cliché voyant dans les œuvres de jeunesse de Schubert une musique galante, avec perruque poudrée et petit doigt en l'air. Dans le très surprenant premier mouvement, dont un gruppetto de sept notes forme l'armature et permet de partir dans les directions les plus inattendues, leur sens haydnien de la fantaisie s'alliait à un préromantisme tout en élan Sturm und Drang. Une fougue qui n'a cependant rien d'anarchique, tant ils semblent savoir où ils vont, inspirés par le violon charismatique de Natalia Prischepenko.

Cet article, publié dans le *Figaro* du 10 mai 2005, illustre le degré élevé de prise en charge énonciative rencontré dans les textes de notre corpus ; un auteur-journaliste très présent s'implique constamment dans l'énonciation. Dans cet article, la prise en charge énonciative est marquée par un grand nombre de marques langagières :

- Les indices de personnes tels que les pronoms personnels et les adjectifs marqueurs de la personne (nous, on) sont nombreux : « le drame qu'ils nous racontent », « on avait été soufflé par leur maîtrise ». De plus, l'utilisation du datif éthique, à travers l'emploi du pronom « vous » par exemple, permet à l'auteur-journaliste d'exprimer son émotion tout en impliquant le destinataire (« qui vous prennent à la gorge pour ne plus vous lâcher »).
- Les marqueurs spatiaux et temporels sont également très fréquents : « Samedi soir », « dans la salle des Colonnes du château de Fontainebleau », « chez Jeanine Roze le 31 janvier dernier », etc. La représentation discursive est conjointe aux paramètres de la situation d'énonciation.
- Les démonstratifs mémoriels soulignent l'implication émotionnelle du locuteur : « [...] cet engagement maximal et cette violence qui vous prennent à la gorge [...] ».
- Différentes modalités sont utilisées : la modalité syntactico-sémantique thétique des assertions successives et de l'exclamation (« et de quelle manière ! ») qui soulignent l'émotion de l'auteur-journaliste, la modalité subjective (« Ce que l'on espère ») et la modalité intersubjective (impératif comme « N'attendez pas ... »).
- De nombreuses marques d'un support perceptif de type « entendre / ressentir » et de pensées rapportées sont identifiables, comme « en les entendant », « on avait été soufflé », « on découvrait ».
- Les lexèmes utilisés par l'auteur-journaliste sont le plus souvent affectifs ou évaluatifs axiologiques : « épuisants », « surprenant », « charmeur », « aérien », « une lutte acharnée », « résignation morbide », « plénitude », « pugnacité », etc ;
- En ce qui concerne les temps verbaux, ce texte est non seulement marqué par la présence d'un récit (les 6 verbes à l'imparfait et au plus-que-parfait) mais également par l'utilisation fréquente du présent énonciatif qui marque l'assertion et la prise en charge énonciative de l'auteur-journaliste (« Ils imposent », « Ils mettent de l'urgence », « le drame qu'ils nous racontent est celui d'une lutte acharnée »).

Ce texte illustre donc l'un des aspects majeurs de l'analyse énonciative effectuée précédemment : la forte prise en charge de l'énonciation (énonciation globale directe ou

« énonciation de discours » de type 1) par un auteur-journaliste qui exprime un éloge et se pose en auditeur averti, capable de guider le lecteur dans son écoute. Dans le cadre du discours épideictique, cette prise en charge énonciative renforce l'éthos discursif du locuteur, et à travers lui celui du média qui publie la critique musicale.

3.2. *Mise en relief des voix multiples des actants de la réalisation musicale*

Le second aspect énonciatif important de notre corpus est la mise en scène par le locuteur de multiples énonciateurs qui exposent différents points de vue auxquels l'auteur-journaliste s'associe. H. Nølke souligne en effet à ce propos que :

Le locuteur est celui qui, selon l'énoncé, est responsable de l'énonciation. Il laisse des traces dans son énoncé comme par exemple les pronoms de la première personne. Le locuteur est à même de mettre en scène des énonciateurs qui présentent différents points de vue. Il peut s'associer à certains énonciateurs tout en se dissociant d'autres (Nølke 2002 :445).

De fait, les textes de notre corpus véhiculent, dans la plupart des cas, les voix multiples et les nombreux points de vue différents des musiciens interviewés ou présentés comme témoins. Très fréquente dans le discours journalistique en général, cette stratégie est portée à l'extrême dans notre corpus et comporte deux conséquences discursives significatives :

- Elle renforce l'éthos discursif de l'auteur-journaliste en avalisant et justifiant ses propres propos ;
- Elle complexifie la construction de la représentation discursive effectuée par le destinataire et, d'un point de vue cognitif, rend la compréhension du texte plus difficile.

3.2.1. *Mise en scène des actants de la réalisation musicale*

Qui sont alors les actants de la réalisation musicale qui sont mis en scène ? Il s'agit de nombreuses figures du monde de la musique (mais pas uniquement), clairement identifiées et identifiables par le lecteur, qui renforcent et justifient l'éloge fait par l'auteur-journaliste. Il est possible de distinguer :

- Les actants du monde de la musique : les interprètes (violonistes comme A.-S. Mutter, H. Hahn, G. Kremer ; violoncellistes comme A. Gastinel, Y. Ma ; gambistes comme J. Savall), les compositeurs (I. Stravinsky), les chefs d'orchestre (R. Muti, Z. Meta) ;

- Les grandes figures du monde de la musique, qui sont citées en référence, souvent à titre posthume : grands interprètes (N. Milstein, I. Stern), philosophes de la musique, pédagogues illustres (T. Adorno, H. le Blanc) :

138 - Difficile le violon? "C'est simple: on sait jouer ou on ne sait pas", affirmait le grand violoniste d'origine russe Nathan Milstein (1904-1992).

- Les autres actants importants du monde des arts et de la culture en général : poètes (J. de La Fontaine ci-dessous), écrivains, critiques ou autres artistes :

006 - Un interprète doit toujours être conscient que la musique transmet la grâce. » La grâce qui, selon La Fontaine, était « plus belle encore que la beauté ».

3.2.2. Principales marques langagières

Cette mise en scène d'énonciateurs /actants multiples de la réalisation musicale entraîne la présence, dans les textes, de plusieurs formes langagières, notamment :

- le recours aux différentes formes de discours rapporté : les propos des multiples actants de la réalisation musicale, notamment ceux de l'interprète, sont cités au moyen des différentes formes du discours rapporté. De ce fait, les énoncés relatifs à l'interprétation musicale sont souvent des énoncés rapportés, présentés dans le cadre du discours cité, comme dans l'exemple 024 ci-dessous :

024 - Coppey le sait : «A cet âge, quand on a la maîtrise technique de l'instrument, on peut tout faire. Mais pour durer, il ne suffit pas de faire : il faut avoir conscience de ce qu'on fait. A 18 ans, j'ai commencé à comprendre que dans ce métier, on passe très vite de la question "comment grandir" à la question "comment vieillir". La vraie question, c'est "comment on dure".» Le génie est là. »

- l'emploi de marques d'attribution des propositions, comme « selon », « pour », « d'après », etc, comme en 133 ci-dessous :

133 - Pour Augustin Dumay, « l'interprète est celui qui sait voir dans un paysage plus que les autres ». « Aujourd'hui, regrette-t-il, lorsqu'on évoque les jeunes solistes montés en graine, on est trop dans la photocopie parfaite sous papier glacé. On entend des gens jouer à un niveau rarement entendu, mais s'agit-il d'une interprétation musicale ? »

La mise en scène des différentes voix des actants de la réalisation musicale est souvent concentrée dans un espace textuel réduit, rendant ainsi difficile la compréhension du discours par le destinataire, comme dans l'exemple suivant, où les voix de trois actants différents sont convoquées en quelques lignes :

138 – [...] " C'était une véritable tornade sonore, d'une chaleur inouïe, selon Itzhak Perlman. Quand je l'ai entendu, je suis resté huit jours sans pouvoir ouvrir la bouche. " Quant à son style, " on n'a pas besoin d'être d'accord avec tout : c'était un génie ", conclut Ivry Gitlis. Devenu la référence absolue, Heifetz intimidait même son aîné, Mischa Elman, dont Hilary Hahn se demande encore comment, avec sa petite taille et ses ongles de guitariste, il pouvait si bien maîtriser l'instrument.

3.3. *Présence de la voix anonyme de la doxa*

Le troisième aspect de la polyphonie observable dans notre corpus est la mise en scène systématique de la voix anonyme de la doxa, c'est-à-dire celle de la communauté discursive dont l'auteur-journaliste se réclame. Alors que les actants de la réalisation musicale présentés ci-dessus étaient toujours clairement identifiés, la doxa reste, elle, énigmatique et mystérieuse. Les conséquences de cette mise en scène de voix anonymes sont donc particulièrement importantes et permettent à l'auteur-journaliste de convaincre et d'influencer le lecteur-destinataire.

Le caractère anonyme de la communauté discursive musicale est en effet constamment renforcé ; il s'agirait de fait d'un groupe énigmatique, l'ensemble des acteurs et figures illustres du monde de la musique, associé à un groupe plus vaste de mélomanes, d'érudits et de passionnés de la musique classique, qui n'est jamais clairement identifié.

Les marques de cette mise en scène ostentatoire des voix de la doxa sont nombreuses. Nous analysons ci-dessous en particulier la présence, au niveau local, d'un sous-système d'énonciation de vérités générales ainsi que ses principales marques langagières.

3.3.1. **Enonciation de vérités générales de type <3>**

La mise en scène des voix de la doxa est tout d'abord reconnaissable dans notre corpus par la présence de nombreux énoncés de vérité générale, proches de ceux du discours aphoristique, caractérisés notamment par l'emploi du présent gnomique associé au verbe être. Selon J.-M. Adam (2005 : 200), ces énoncés constituent un sous-système énonciatif appelé « énonciation de vérité générale » (type <3>).

Il s'agit en effet d'une énonciation de vérité universelle introduisant un espace de réalité endoxal, le point de vue de « l'opinion commune », qui ici doit être entendu comme celui de la communauté linguistique de référence, c'est-à-dire l'ensemble des acteurs du monde de la

musique. Ce sous-système d'énonciation distanciée apparente ces énoncés à la maxime et au proverbe, aux énoncés théoriques et aux définitions scientifiques qui seraient toutes des « manifestations de l'ordre du monde » (Adam 1990 :65). Les assertions sont posées comme validées par une entité non définie, « présentées comme l'écho d'un nombre illimité d'énonciations antérieures » (Maingueneau 1994 : 149).

J.-M. Adam caractérise ce sous-système énonciatif par « la non-prise en charge des énoncés » et « l'énonciation distanciée » (2005 : 196). Dans le cadre de notre corpus, il est cependant nécessaire de nuancer cette affirmation :

- au niveau énonciatif local, il est en effet possible de parler de distanciation énonciative et de non prise en charge des énoncés de vérité générale ;
- Au niveau énonciatif global en revanche, l'absence de prise en charge n'est qu'apparente : c'est l'auteur-journaliste qui prend en charge les points de vue de la communauté discursive qu'il met en scène à travers ce sous-système énonciatif local. Il y a donc en fait une prise en charge effective des énoncés *sous le garant de la doxa*.

3.3.2. Principales marques langagières

Les principales marques langagières de cette énonciation de vérité générale sont les suivantes :

- L'utilisation fréquente du présent de vérité générale et du présent gnominique, souvent associés au verbe être ;

030 - C'est ainsi : avec Mozart, il y a ceux qui croient savoir et ne peuvent pas, et inversement.

- La présence constante d'un énonciateur générique, dont l'identité n'est pas précisée et qui reste énigmatique. Le pronom personnel indéfini « on » est à ce propos très utilisé dans notre corpus. Le locuteur s'associe à l'énonciateur générique et prend en charge des énoncés de vérité générale introduits par « on sait », « on dit », « on raconte », etc, comme en 042 et 200 ci-dessous :

042 - Et, à chaque époque de sa vie, on apprivoise une musique. On la rencontre, on apprend à la connaître et on devient intime [...].

200 - Du Concerto en ré de Beethoven, que joue pour la première fois Renaud Capuçon, on dit volontiers qu'il est le plus grand des concertos de violon et réclame de ce fait une maturité bien éloignée de la virtuosité et de la séduction.

- L'utilisation de tournures impersonnelles, telles que « il est », « il faut », comme en 179 et 010 ci-dessous : cette modalisation par le déontique renforce l'énonciation de vérités universelles.

010 - Tout peut changer au cours même de l'interprétation. Rien n'est jamais fixé pour toujours; le jeu de l'interprète doit être modulable, il doit s'adapter à la musique.

- L'inclusion de ce sous-système d'énonciation distanciée dans le cadre du discours rapporté, dont l'énonciateur est fréquemment un musicien interviewé. Celui-ci assume alors un rôle d'éducateur, porte-parole d'une communauté musicale qu'il connaît bien et dont il fait partie. Nulle surprise donc qu'il tienne des propos très génériques, comme en 021 ci-dessous:

021 - Même si travailler son instrument isole de ses semblables, l'ancienne lauréate du concours de Munich revendique son goût de la discipline collective : « Dès qu'on monte sur scène, le chemin vers le public doit s'ouvrir totalement, et la musique se déployer sans entrave. » (Stéphanie-Marie Degand)

3.4. Autres phénomènes marquant la polyphonie du discours

Nous avons montré plus haut que le discours relatif à l'interprétation musicale est un discours polyphonique, complexe et difficile d'accès pour le lecteur, visant à renforcer l'éthos discursif du locuteur et de l'institution qu'il représente, à travers une forte prise en charge énonciative et la mise en scène d'énonciateurs multiples (actants de la réalisation musicale et doxa). D'autres phénomènes langagiers témoignent également de cet aspect polyphonique du discours. Parmi eux, nous distinguons en particulier :

- Les marques d'hétérogénéité discursive comme la mise entre guillemets ;

009 – [...] Secouant cette chape de gravité et d'expressionnisme racoleur qui encombre - pour ne pas dire "plombe" - trop souvent le jeu de certains violoncellistes [...]

- Les énoncés ironiques ;

149 - Voyez André Rieu, originaire de Hollande et star du violon de chez Auchan. [...] Il joue atrocement faux, d'accord ; il a la sonorité de la craie qui grince sur le tableau, d'accord ; mais enfin, ce devrait être de la musique ! Sans doute, sans doute. C'est si mystérieux.

- L'emploi de formes négatives¹ ; pour L. Tesnière, toute proposition négative « procède d'une affirmation » (1959 : 217) et c'est à travers la négation qu'on corrige un concept

¹ Voir à ce propos notre analyse du système de la négation au chapitre 6, §3.2

antérieur, ou qu'on contredit une assertion positive (Buysens 1975 :75), ou encore qu'on rejette une attente (« Verwerfung einer Erwartung », Weinrich 1975 :54). L'emploi de propositions négatives par l'auteur-journaliste laisse entrevoir au lecteur un univers de croyances, de mondes possibles. De même, pour R. Martin :

Asserter ~ p, c'est déclarer que ~ p appartient à mon univers de croyance ; mais c'est en même temps suggérer que p était possible (...). C'est donner p pour vrai dans au moins un monde d'une image d'univers. A quoi correspond une telle image ? La langue ne tranche pas entre diverses hypothèses, laissées dans le *non-dit*. » (1983 :65)

- L'emploi de connecteurs argumentatifs ou explicatifs, comme « mais », « donc », « du fait que », « car » ; il a pour effet de créer un espace énonciatif et un contexte normatif particulier, témoignant de la présence d'un système de norme endoxal auquel l'énonciateur adhère. Ces connecteurs attestent donc non seulement du mouvement argumentatif mais convoquent également une « norme » inhérente au discours, liée à une prise en charge des contenus propositionnels, comme le montrent les deux exemples 080 et 015 ci-dessous :

080 - «*Je suis ouvert à tout, car je suis interprète, je ne suis pas là pour juger, mais pour incarner*» [...].

015 - *Ce que j'admire le plus chez elle, c'est l'émotion qu'elle réussit à faire passer. Moi, du fait que je suis aussi harpiste, j'ai parfois un côté trop instrumental dans ma manière de chanter et dois revenir au texte.* »

Parce qu'il fait entendre une perspective idéologique à laquelle le locuteur adhère, ce « système de croyances subjectives » (Bakhtine 1981: 305) est bien présent énonciativement et est une marque importante de la polyphonie du discours.

- Les marques de la concession, que nous analysons de façon détaillée ci-dessous.

3.5. *Concession, polyphonie et complexité du discours*

Le discours sur l'interprétation musicale est un discours de type épideictique, globalement euphorique et peu polémique, fondé sur l'éthos discursif du locuteur. Nous avons souligné précédemment son caractère polyphonique, remarquable à travers de nombreuses marques langagières.

Une importante caractéristique de la polyphonie du discours consiste en l'accumulation de nombreuses marques de réfutation du discours d'autrui, qui prennent souvent un tour concessif. Si la volonté de réfuter le discours d'autrui est généralement une caractéristique du

discours argumentatif, nous montrons ci-dessous en quoi, dans notre corpus, ces nombreuses marques concessives ont plutôt un rôle de brouillage cognitif et de renforcement de l'éthos discursif dans le cadre d'un discours sans réelle controverse. Par leur diversité et leur fréquence, les marques de la concession contribuent en effet à la complexité du texte et aux difficultés de compréhension du discours par le lecteur.

3.5.1. Richesse et diversité des structures concessives

3.5.1.1. Structures concessives logique, rectificative et argumentative

Les trois types de systèmes concessifs identifiés par M.-A. Morel (1996: 20) sont représentés pratiquement à égale mesure. Nous rencontrons en effet dans notre corpus :

- Des structures de concession logique, de forme « Bien Que A, B » :

131 - Bien que dirigé avec une énergie roborative, le premier mouvement de la Symphonie « tragique » sonne un peu exercice d'école.

- Des structures de concession rectificative, de forme « B, quoique A » :

002 - Son souci a d'abord été d'illustrer la multiplicité des répertoires, de la viole de gambe seule à la grande formation pour chœur et orchestre, du Moyen Age à Beethoven, quoiqu'il ait laissé de côté la Symphonie héroïque ou Coriolan, pas assez significatifs.

- Des structures de concession argumentative, de forme « A Certes, mais B » :

179 - « Ce qui m'a intéressée dans Paganini et Spohr c'est la musicalité et le lyrisme, et non pas le brillant. Il faut certes jouer proprement leurs pièces mais la technique n'est que le début, il faut ensuite trouver la structure profonde de l'œuvre et la rendre évidente musicalement. »

3.5.1.2. Les marqueurs de la concession

Outre la diversité des types de structures concessives, c'est la fréquence et la multiplicité des marqueurs de la concession qui caractérisent notre corpus. Toutes les catégories de marqueurs concessifs sont en effet présentes :

- Des structures concessives avec conjonction de subordination (« bien que », « quoique ») et en « Si » ;

195 - Si Mendelssohn, célèbre et méconnu à la fois, réclamait quelques efforts, Brahms, sommet d'une expression germanique reposant sur le classicisme, n'a guère besoin qu'on le défende.

- Les structures concessives en « même », « même si », « même quand », antéposées ou postposées ;

021 - Même si travailler son instrument isole de ses semblables, l'ancienne lauréate du concours de Munich revendique son goût de la discipline collective : Le chemin vers le public doit s'ouvrir totalement et la musique se déployer sans entrave.

141 [...] je préfère des musiciens qui ont un style même si ce n'est pas parfait.

- Les structures employant le connecteur MAIS concessif (avec fréquente ellipse de « certes » dans les concessives argumentatives) ;

015 - [...] L'improvisation, c'est fragile, il y a un risque, mais nous acceptons de le prendre. »

- Les structures concessives obtenues par l'emploi d'adverbes concessifs, tels que « pourtant », « cependant » (suivis ou non du conditionnel), « toutefois », « néanmoins », ou de locutions adverbiales comme « quand même » ;

071 - De Luciano Berio ou Morton Feldman, les œuvres présentées sur ce disque ont en commun d'appartenir à l'âge désormais classique de la musique contemporaine (circa 1975) et d'être écrites pour alto et accompagnement. Il serait vain, pourtant, d'outrer leur parenté, car la musique, dit un vers d'André du Bouchet placé en exergue du (sympathique) livret, « doit rafraîchir les écarts », pas les effacer.

- Les structures concessives obtenues par des prépositions concessives telles que « malgré » ;

138 - Jascha Heifetz, lui, ne parle pas : il se contente de jouer et le regard émerveillé d'une belle auditrice suffirait à nous convaincre que son jeu n'était pas froid, malgré les apparences.

- Les structures concessives obtenues par l'emploi de marqueurs lexicaux tels que « avoir beau », « pouvoir », « d'accord », « sans doute », etc ;

079 - Quoi de plus roboratif qu'une Suite de Haendel pour mettre un orchestre d'équerre ? Ton Koopman parcourt ainsi celle en fa majeur prouvant à ses musiciens d'Amsterdam que rythme et souffle sont l'alpha et l'oméga de la musique. Las ! il a beau se dépenser à son beau clavecin d'Utrecht : c'est le muet de l'orchestre !

- Les structures concessives obtenues par l'emploi de marqueurs variés (comme les épithètes détachées, la structure sans + infinitif) ou de structures syntaxiques vieillies plus rares en « Pour » :

085 - Considérées une à une, il est difficile de faire prendre ces interprétations - certaines déjà connues mais souvent faiblement diffusées en France, d'autres totalement inédites - pour des têtes de discographie.

041 - [...] Ou encore Anner Bylsma, qui pour jouer «baroque», soit aux antipodes de sa propre sensibilité, l'impressionne néanmoins par sa «fraîcheur» et son «indéniable musicalité».

L'auteur-journaliste utilise donc toute la palette de moyens syntaxiques, lexicaux ou modaux, pour diversifier une structure concessive quasiment omniprésente dans notre corpus.

3.5.2. Concession et polyphonie du discours

3.5.2.1. Multipllicité des voix convoquées

Célèbre figure d'argumentation, la concession est un procédé cédant à l'adversaire une petite partie de l'espace argumentatif en reconnaissant la validité d'un argument utilisé par l'orateur, afin d'imposer subséquemment son propre point de vue, en énonçant un contre-argument le limitant ou l'annulant.

Les structures concessives sont à mettre en relation avec les aspects polyphoniques du discours du fait de deux caractéristiques majeures :

- D'une part, les structures concessives sont constituées de deux propositions A et B qui sont mises en relation et qui constituent une phrase complexe, selon le schéma établi par M.-A. Morel : « A est normalement associé à B1 et B = non B1 » (*Ibid.*:7). La relation d'opposition entre A et B est imposée par l'auteur-journaliste au destinataire qui ne peut pas la refuser. Cette relation suppose une vision du monde partagée par l'auteur-journaliste, le destinataire et la communauté discursive dans laquelle ils évoluent, elle suppose un accord tacite sur des conventions esthétiques et artistiques. La structure concessive a donc paradoxalement une forte valeur assertive puisqu'elle contraint le destinataire à accepter *a priori* la relation d'opposition des deux propositions, relation présupposée et donc difficilement contestable.
- D'autre part, la proposition concédée ne peut pas non plus être réfutée par le destinataire. En effet, la proposition concessive a valeur de thème et est présentée comme évidente pour l'ensemble de la communauté discursive, tandis que la proposition principale, à valeur de rhème, est le véritable centre informatif de l'énoncé. Le pouvoir argumentatif de la structure concessive est fondé sur le fait que la proposition concédée est présentée comme faisant l'objet d'un consensus : seul le rhème, c'est-à-dire la proposition principale, peut être contredit.

M.-A. Morel résume ainsi la valeur irréfutable de la proposition concédée :

Sur le plan discursif, l'argument donné en premier – et donc concédé – a la valeur d'un thème, donné comme faisant l'objet d'une convergence de point de vue entre les interlocuteurs. Celui auquel le discours est adressé n'a pas la possibilité de contester la validité de cet argument qui va servir de base à la contrepartie qui le suit, et qui, elle, constitue le foyer informatif de l'ensemble de l'énoncé, le rhème donc. La concession argumentative présente donc une structure typique <Thème + Rhème>. Sa force argumentative vient de ce que le thème étant supposé faire l'objet d'un consensus, seul le rhème peut être contesté par l'interlocuteur (*Ibid.*: 17).

Dans notre corpus, cette double propension à la présupposition (de l'opposition entre les deux propositions d'une part, de la proposition concédée d'autre part) fait des nombreuses structures concessives un foyer polyphonique qui, selon nous, caractérise le discours musical, laissant entendre au destinataire les voix multiples d'une communauté discursive jamais clairement identifiée. Cette convocation de voix multiples rend la construction de la représentation discursive par le lecteur considérablement plus difficile.

J. Moeschler identifie ainsi la présence d'un contre-discours et de la communauté discursive qui le soutient :

Un discours argumentatif se place toujours par rapport à un contre-discours effectif ou virtuel. L'argumentation est à ce titre indissociable de la polémique. Défendre une thèse ou une conclusion revient toujours à la défendre contre d'autres thèses ou conclusions, de même qu'entrer dans une polémique n'implique pas seulement un désaccord [...] mais surtout la possession de contre-arguments. (1985 : 47)

L'analyse de l'exemple 179 ci-dessous illustre notre propos :

179 - [é1] « *Ce qui m'a intéressée dans Paganini et Spohr c'est la musicalité et le lyrisme, et non pas le brillant.* [é2] *Il faut certes jouer proprement leurs pièces mais* [é3] *la technique n'est que le début,* [é4] *il faut ensuite trouver la structure profonde de l'œuvre et la rendre évidente musicalement.* »

Dans cet exemple, la thèse antérieure [é1] introduite par le connecteur concessif « certes » introduit une conclusion C non explicitée (« la technique instrumentale est suffisante pour être un virtuose ») selon une loi de passage (étayage) également non explicitée « tous les virtuoses sont techniquement très préparés ». Le connecteur argumentatif MAIS réfute cette thèse antérieure sur la base de la donnée é3 qu'il énonce. Les inférences à tirer de é3 sont explicitées dans la conclusion é4 (non C), et é1 donnée d'entrée. La relation d'opposition entre é2 et é3 est imposée au destinataire, de même que la validité de é2 qui n'est pas contestable.

3.5.2.2. Structures concessives et réassertion : l'exemple de l'adverbe « Bien »

Dans notre corpus, les propriétés polyphoniques des structures concessives sont ultérieurement renforcées par l'emploi fréquent de l'adverbe réassertif « bien », qui « souligne que le jugement qui va suivre (dans la subordonnée) a déjà fait l'objet d'une assertion préalable et qu'après l'avoir soumis à un questionnement dubitatif, l'énonciateur en maintient la validité. » (Morel 1996 : 42). Le jugement est réasserté par l'énonciateur après avoir été confronté à des données externes au discours. Il y a, ici encore, référence aux codes existants dans le cadre de la communauté discursive dans laquelle évolue l'auteur-journaliste et convocation de voix multiples :

194 – [...] Depuis Rostropovitch, on n'avait entendu son plus plein, plus symphonique, plus puissant. Il semble bien, ce plaisir purement charnel mis à part, que la pensée de la Vassilieva soit à la hauteur de ce violoncelle.

Dans l'exemple 194 ci-dessus, c'est la structure concessive mise en apposition (« ce plaisir purement charnel mis à part ») qui est à la base de l'aspect polyphonique de la séquence argumentative. Elle est suivie d'une structure réassertive en « Il semble bien que », qui souligne que la validité du jugement a fait l'objet d'un questionnement dubitatif, et que la donnée mise en doute a été reconfirmée, maintenue par l'énonciateur, après examen et confrontation avec l'ensemble de la communauté discursive.

Dans l'exemple 157 ci-dessous, l'adverbe réassertif « bien » est à l'intérieur de la structure concessive en « même si », produisant ainsi un phénomène polyphonique double.

157 - Le son est moins explosif que celui des aînés. On peut le regretter, même si le sens du chant et du rythme est bien d'Europe centrale, en particulier chez le formidable et si vivant Jan Talich Jr.

3.5.3. Concession, polyphonie et opacité du discours

Nous présentons ci-dessous d'une part l'accumulation de structures concessives, d'autre part l'emploi de concessives rectificatives, enfin les difficultés cognitives qu'elles provoquent pour le lecteur.

3.5.3.1. Accumulation des structures concessives

Lorsque les structures concessives sont accumulées dans un espace textuel restreint, la multiplicité des voix convoquées est telle que le travail cognitif d'interprétation du discours par le destinataire devient extrêmement difficile. Cette situation de polyphonie extrême est

très fréquente dans notre corpus, où deux, trois voire quatre structures concessives peuvent se rencontrer dans un espace textuel réduit.

Certaines séquences argumentatives peuvent présenter une double structure concessive, parfois avec enchâssement, comme dans les exemples suivants :

- Avec une première structure concessive en « même si » et une seconde structure concessive en « même quand » enchâssée :

127 - Le collectif prime donc toujours sur les individualités, même si l'on ne peut s'empêcher de remarquer que, même quand elle passe du premier au second violon pour alterner avec son collègue, c'est bien Natalia Prischepenko, la seule femme du Quatuor Artémis, qui semble être l'âme de cet ensemble de grande classe.

- Avec une première structure concessive en « Si » suivie d'une seconde concession logique introduite par l'adverbe concessif « Pourtant » :

195 - Si Mendelssohn, célèbre et méconnu à la fois, réclamait quelques efforts, Brahms, sommet d'une expression germanique reposant sur le classicisme, n'a guère besoin qu'on le défende. Kurt Masur, pourtant, a le sentiment que la France n'est pas toujours en phase avec l'ampleur et la générosité de ce romantique sans nombrilisme : Brahms, plus que beaucoup d'autres, est un musicien bénéfique, inscrivant les passions et les doutes dans une plénitude musicale qui prend sa source dans Bach.

- Avec une première structure concessive en « Qu'importe » suivie d'une seconde structure concessive en « Pour / néanmoins » :

041 - Dans cet Everest du répertoire, il place Casals au sommet : «Qu'importe l'intonation pas toujours parfaite, on n'a jamais atteint une telle profondeur», confiait-il récemment. Il vénère également Heinrich Schiff ayant trouvé le «point d'équilibre entre style baroque et style classique». Ou encore Anner Bylsma, qui pour jouer «baroque», soit aux antipodes de sa propre sensibilité, l'impressionne néanmoins par sa «fraîcheur» et son «indéniable musicalité».

Certaines séquences argumentatives peuvent également présenter une triple voire une quadruple structure concessive, parfois avec enchâssement, comme dans l'exemple suivant :

048 - On peut trouver systématiques des partis pris qui sont le résultat d'années de fréquentation de ces œuvres, que le violoncelliste sino-américain ayant grandi à Paris avait réenregistrées en 1998 en associant musique et cinéma. Tout est tellement dosé, ciselé, énoncé comme un monologue intérieur. Si Yo Yo Ma nous a parfois agacé avec ses programmes « cross-over » un peu racoleurs et touristiques, quoique toujours sincères, on mesure ici combien sa fréquentation des musiques ethniques a enrichi son Bach, au point que le prélude de la Suite n° 6 se met à évoquer la transe divine des derviches tourneurs. On aurait tort, cependant, de voir de l'artifice dans ces phrasés et ces enchaînements pas toujours académiques. C'est seulement un itinéraire personnel, qui échappe aux classifications : ni baroque à la Anner Bylsma, ni classique à la Pierre Fournier, ni romantique à la Pablo Casals, tout simplement Yo Yo Ma.

En 048, une première structure concessive est introduite par un marqueur lexical, le verbe modal « pouvoir ». Une seconde structure concessive en « Si ... » contient une troisième concession enchâssée introduite par « quoique ». La proposition suivante présente une nouvelle structure concessive logique introduite par le connecteur concessif « cependant ».

3.5.3.2. Structures concessives rectificatives et point de vue de l'auteur-journaliste

Face à la multiplicité des voix convoquées dans le discours, quelle est l'opinion de l'auteur-journaliste ? Comment se présente-t-il face à la polyphonie des voix de la communauté discursive de référence ? De fait, la compréhension de l'opinion de l'auteur-journaliste elle-même est rendue complexe par l'accumulation des structures concessives, notamment des structures concessives restrictives.

Il semble en effet que, dans notre corpus, les structures concessives soient fréquemment construites par postposition de la subordonnée concessive, ce qui transforme la nature de la relation entre la subordonnée et la principale. La concessive postposée remet en cause, *rectifie* la validité de l'assertion de la proposition principale. La fréquence de cette rectification de l'assertion faite dans la principale rend difficile la compréhension de l'opinion de l'auteur-journaliste, sans cesse sujette à inflexions, modifications et corrections. Nous soulignons en particulier :

- Les structures rectificatives en « même si » : les structures concessives rectificatives avec postposition de la subordonnée concessive sont nombreuses et diverses. Elles sont majoritairement introduites par « même si ». De plus, la rectification porte le plus souvent sur le point de vue du locuteur plutôt que sur la portée de l'assertion, rectifiant ainsi les conclusions que le destinataire pourrait spontanément conclure de la principale. Les exemples suivants illustrent ces deux cas de figure :
 - Dans l'exemple 085 ci-dessous, la restriction porte sur la portée de l'assertion car on trouve explicitement dans l'énoncé un syntagme à valeur restrictive, « pour ces dernières », mis en apposition. En 108, c'est l'adverbe « parfois » qui joue ce rôle.

085 - La Messe en si, les Passions et beaucoup de cantates ne sont pas trahies même si, pour ces dernières, certains solistes pèchent par leur verdeur et le chef Pieter Jan Leusink par une imagination limitée.

108 - On dit de Marais qu'il joue « comme un diable » – son Tourbillon emportant l'auditeur dans une tornade de doubles croches –, même si l'ange pointe parfois le bout de son aile [...].

- En revanche dans les exemples suivants – les plus fréquents – c’est le point de vue du locuteur qui est rectifié. En 199, l’auteur-journaliste rectifie la conclusion spontanée, potentiellement positive, du destinataire (« ces deux œuvres sont comparables aux sommets du trio de Chostakovitch »). En 141, l’auteur-journaliste rectifie la conclusion potentielle négative du destinataire (« ce n’est pas parfait »).

199 - Deux œuvres très marquées par l'esthétique de la fin du XIX^e siècle dont les interprètes rendent la belle émotion et la sensibilité, même si l'on reste loin des sommets du trio de Chostakovitch, notamment pour ce qui concerne le trio d'Arensky dont l'inspiration éclectique est plus jolie que profonde.

141 - Et en y réfléchissant c'est vrai que c'était le problème de Schering, je préfère des musiciens qui ont un style même si ce n'est pas parfait.

- Les structures rectificatives en « quoique » : les structures concessives restrictives sont également fréquemment introduites par la conjonction « quoique » ou l’adverbe concessif « toutefois » en postposition. Ici encore, c’est le plus souvent sur le point de vue du locuteur que porte la rectification, brouillant ainsi la compréhension de son opinion par le destinataire. Pour M.-A. Morel, la conjonction « Quoique » est comparable à l’adverbe restrictif « tout de même » ou « quand même » par sa valeur d’adverbe restrictif chargé de sous-entendu. Il renvoie à de l’implicite et du non-dit, en rapport avec l’univers discursif et l’ensemble des représentations de l’énonciateur. La valeur concessive infléchit du « dit » préalable et est justifiée par le stock de connaissances partagées par l’interlocuteur (*Ibid.*:60).

048 - Si Yo-Yo Ma nous a parfois agacé avec ses programmes « cross-over » un peu racoleurs et touristiques, quoique toujours sincères, on mesure ici combien sa fréquentation des musiques ethniques a enrichi son Bach, au point que le prélude de la Suite n° 6 se met à évoquer la transe divine des derviches tourneurs.

En 048 par exemple ci-dessus, ce qui est sous-entendu, c’est que les albums présentant des programmes « cross-over » ont un but le plus souvent commercial et sont conçus dans une intention lucrative pour plaire à un large public.

3.5.3.3. Structures concessives et difficultés cognitives du lecteur

Nous avons montré plus haut que les structures concessives, parce qu’elles convoquent des voix multiples et imprécises et parce qu’elles rectifient systématiquement le point de vue de l’auteur journaliste, complexifient fortement la construction de la représentation discursive par le destinataire. Les structures concessives peuvent également provoquer des difficultés

d'élaboration cognitive pour le lecteur par leur construction syntaxique, lorsqu'elles ont un caractère vieilli ou lorsque certaines autres structures grammaticales sont présentes en cotexte. Nous approfondissons ci-dessous d'autres aspects de cette complexité de la concession.¹

▪ Complexité des structures concessives en Si et en Pour :

Les structures non hypothétiques introduites par « Si » sont des structures concessives argumentatives antéposées qui servent à marquer la validité de deux faits en concédant la validité du premier argument. Plus rares que les structures hypothétiques, elles peuvent facilement être confondues avec ces dernières et induire le destinataire en erreur ; elles l'obligent donc à un traitement cognitif supplémentaire, notamment lorsqu'elles contiennent elles-mêmes d'autres structures concessives enchâssées ou que la relation d'opposition entre la subordonnée concessive et la principale assertive n'est pas évidente.

048 - Si Yo-Yo Ma nous a parfois agacé avec ses programmes « cross-over » un peu racoleurs et touristiques, quoique toujours sincères, on mesure ici combien sa fréquentation des musiques ethniques a enrichi son Bach, au point que le prélude de la Suite n° 6 se met à évoquer la transe divine des derviches tourneurs.

Dans cet exemple, déjà analysé plus haut, le lecteur peut facilement être induit en erreur par la difficulté de compréhension de l'opposition entre la subordonnée concessive et la principale et par la seconde structure concessive enchâssée introduite par « quoique ».

Les structures concessives introduites par « pour » sont d'interprétation encore plus complexes pour le lecteur à cause de leur emploi vieilli révélant une volonté d'effet de style, et parce qu'elles sont parfois utilisées de façon peu élégante par l'auteur-journaliste.

041 - Dans cet Everest du répertoire, il place Casals au sommet : «Qu'importe l'intonation pas toujours parfaite, on n'a jamais atteint une telle profondeur», confiait-il récemment. Il vénère également Heinrich Schiff ayant trouvé le «point d'équilibre entre style baroque et style classique». Ou encore Anner Bylsma, qui pour jouer «baroque», soit aux antipodes de sa propre sensibilité, l'impressionne néanmoins par sa «fraîcheur» et son «indéniable musicalité».

De même, dans l'exemple 041 ci-dessus, le sens du syntagme « pour jouer baroque » est difficilement compréhensible autrement que dans un sens concessif. La principale devrait en effet être négative ou interrogative et contenir un comparatif comme « pas moins », ici substitué par l'auteur-journaliste par « néanmoins ».

046 - Que la violoniste américaine s'amuse des difficultés techniques concoctées par ce maître en virtuosité, on n'en sera pas étonné : [3] elle possède l'un des jeux les plus sûrs de sa génération. [4] Mais on admire qu'elle ait su à ce point imposer à cette

¹ La difficulté de traitement cognitif simultané de la structure négative et de la structure concessive est ultérieurement analysée au chapitre 6, §3.2.3.

musique bien roulée, [5] parfois à la limite du racolage, une franche musicalité doublée d'une vraie moralité. [...] On admirera, et puis on s'empressera ensuite de regretter quand même ce rien d'encanaillement, qui fait du violon un instrument voyeur et voyou. Pour jouer impeccablement deux bis issus des Sonates et partitas de Bach.

En 046 ci-dessus, la proposition finale introduite par « pour » est également difficilement compréhensible. C'est l'alternance systématique de structures concessives (« que », « mais », « quand même » dans le cotexte) qui fait pencher le lecteur pour une interprétation de nature concessive ainsi que le caractère élogieux de cette dernière proposition (« jouer impeccablement ») qui s'oppose à la précédente (« regretter quand même »). Cette interprétation exige néanmoins un gros travail cognitif de la part du destinataire.

▪ Absence d'opposition sémantique entre la subordonnée concessive et la principale :

D'une façon générale, la concession présuppose l'opposition entre la proposition subordonnée concessive et la proposition principale, la validité de la proposition concédée étant rejetée par le locuteur dans la proposition principale assertée. Lorsque le lecteur se trouve dans l'impossibilité de reconnaître cette relation d'opposition entre les deux propositions, les difficultés de compréhension du discours augmentent sensiblement.

Cette situation de difficulté cognitive est fréquente dans notre corpus. En guise d'illustration, les deux énoncés ci-dessous soulignent l'absence manifeste d'opposition entre la subordonnée concessive et la principale qui crée une ambiguïté et complexifie le processus de compréhension du destinataire. En 048, il n'existe pas de relation d'opposition évidente *a priori* entre un son disgracieux et une vièle ou un orgue de barbarie. De même, en 138, le destinataire doit, pour comprendre la structure concessive, admettre *a priori* que les apparences s'opposent aux conclusions de l'auteur-journaliste. Comprendre la structure concessive, c'est donc souvent pour le lecteur accepter de fait des relations d'oppositions préétablies par l'auteur-journaliste.

048 - Intimiste, son ton confidentiel n'est jamais heurté ou disgracieux, même lorsque la sonorité si délicate de son instrument (le Stradivarius de Jacqueline Du Pré !) imite la vièle ou l'orgue de Barbarie.

138 - Jascha Heifetz, lui, ne parle pas : il se contente de jouer et le regard émerveillé d'une belle auditrice suffirait à nous convaincre que son jeu n'était pas froid, malgré les apparences.

▪ Retardement ou disparition de l’assertion exprimée dans la principale :

La difficulté de compréhension de la structure concessive postposée peut également être due à un retardement de la principale antéposée et du marqueur concessif qui l’introduit (la conjonction « mais » le plus souvent). La structure concessive peut en effet être signalée par un marqueur concessif, comme par exemple le marqueur lexical « pouvoir », mais le connecteur concessif « mais » est retardé, décalé par rapport aux attentes du destinataire. Dans l’exemple ci-dessous, placer le connecteur concessif « mais » au début de la proposition (« Mais finalement ... ») rétablirait la facilité de compréhension de la structure concessive.

010 - Certaines œuvres réclament une complexité technique plus grande, mais une église gothique ne représente pas un progrès par rapport à une église romane. En musique, c’est la même chose: on peut parler d’évolution des formes musicales, du développement de la complexité du langage, de la structure de la musique. Finalement, quand nous écoutons une musique, nous ne le faisons pas pour sa richesse en elle-même, mais pour recevoir quelque chose d’elle qui nous rend heureux, nous apporte une joie, une émotion, un plaisir intellectuel, sensuel et spirituel.

Dans l’exemple 048, déjà analysé précédemment, la concession est signalée par le marqueur modal « pouvoir » (On peut trouver [...]) en début de séquence mais le connecteur concessif « cependant » (On aurait tort cependant [...]) n’arrive qu’à la fin de la séquence, remplacé par le signal d’une autre concession enchâssée en milieu de séquence (si Yo Yo Ma [...])

048 - On peut trouver systématiques des partis pris qui sont le résultat d’années de fréquentation de ces œuvres, que le violoncelliste sino-américain ayant grandi à Paris avait réenregistrées en 1998 en associant musique et cinéma. Tout est tellement dosé, ciselé, énoncé comme un monologue intérieur. Si Yo Yo Ma nous a parfois agacé avec ses programmes « cross-over » un peu racoleurs et touristiques, quoique toujours sincères, on mesure ici combien sa fréquentation des musiques ethniques a enrichi son Bach, au point que le prélude de la Suite n° 6 se met à évoquer la transe divine des derviches tourneurs. On aurait tort, cependant, de voir de l’artifice dans ces phrasés et ces enchaînements pas toujours académiques.

Conformément aux théories de J.-M. Adam exposées plus haut, nous avons analysé notre corpus selon deux aspects : d’un point de vue pragmatique (actes de discours) et d’un point de vue énonciatif (prise en charge énonciative, distanciation, polyphonie et communauté discursive). Il convient maintenant d’étudier la construction de la représentation discursive, c’est-à-dire d’analyser notre corpus d’un point de vue sémantico-référentiel.

4. Cohésion sémantique et construction de la représentation discursive

D'un point de vue sémantique, le discours sur l'interprétation musicale est caractérisé par une stratégie de virtualisation référentielle : les repères référentiels sont effacés et le discours en est fortement opacisé. Ce brouillage référentiel, que nous analysons ci-dessous, rend la construction de la représentation discursive par le lecteur-destinataire particulièrement difficile. Nous choisissons d'étudier en particulier :

- les marques de la généralité et de l'imprécision du discours ;
- le caractère hyperbolique, le régime pragmatique et les ruptures isotopiques du discours qui en rendent l'accès difficile ;
- les références extradiscursives qui en complexifient la compréhension ;

4.1. *Généralité et manque de précision du discours*

Ce sont tout d'abord la généralité et l'imprécision référentielles qui caractérisent le discours sur l'interprétation musicale. Le brouillage référentiel est facilité par l'objet du discours, l'interprétation musicale, qui n'est jamais abordée en termes techniques mais toujours du point de vue des affects de l'auditeur ; l'interprétation musicale appartient en effet au domaine des arts et se prête facilement à un discours générique, subjectif, dont la référentialité est imprécise.

4.1.1. **Généralité du discours**

La généralité, caractéristique du discours sur l'interprétation musicale, se traduit notamment par les stratégies langagières suivantes :

- Usage de lexèmes à valeur générique : le caractère générique du discours est marqué par la présence fréquente de lexèmes abstraits ou de syntagmes nominaux désignant des entités abstraites comme les sentiments ou les qualités : l'art, la musique, le lyrisme, la clarté, la transparence, etc. Le lexème abstrait « art », par exemple est utilisé comme synonyme d'interprétation, plus concret, comme en 035 et 002 ci-dessous :

035 - Nul n'a mieux défini l'art d'Emmanuelle Bertrand qu'Henri Dutilleux : « Son interprétation m'a immédiatement comblé par la transparence de la sonorité, la rigueur rythmique, la perfection technique, le brio du jeu. »

002 – [...] *l'intensité expressive, qui définit le mieux, à ses yeux, l'art de Jordi Savall, ne trouve pas l'occasion de s'y manifester au même degré que dans Les Sept Paroles du Christ de Haydn, dont on entendra un extrait.*

- Emploi des articles définis singuliers et pluriels : la valeur générique des lexèmes utilisés est renforcée par l'utilisation de syntagmes nominaux définis. En effet, selon M. Charolles :

[...] le locuteur qui recourt à un SN défini présume que celles et ceux à qui il s'adresse vont être à même de récupérer sans difficultés les raisons faisant qu'on leur parle d'une entité comme unique de son espèce, d'où des effets de connivence qui sont très sensibles à l'intuition. Les descriptions définies exploitent essentiellement la conception que les destinataires sont en mesure d'avoir ou de se faire des entités accessibles dans le contexte où intervient leur production (1992 : 104).

Cet usage entraîne une interprétation générique des syntagmes nominaux, comme en 010 et 177 ci-dessous :

010 - *Un jour, j'ai su que j'étais dans la bonne direction. La beauté vient de la musique. L'interprète, lui, doit la faire jaillir en provoquant le moins de dégâts possible.*

177 - *La richesse de sa sonorité, l'intensité de son chant, la longueur de son phrasé vont de pair avec un engagement émotionnel qui laisse effectivement sans voix.*

- Emploi fréquent du présent gnominique : l'utilisation du présent gnominique donne, de plus, une valeur proverbiale, de vérité universelle aux énoncés. Le verbe être est particulièrement utilisé dans ce but (comme en 149 ci-dessous) et les adverbes « jamais » ou « toujours » renforcent le caractère général du discours (comme en 127 ci-dessous) :

149 - *La musique est très mystérieuse, on ne sait pas très bien ce que c'est.*

127 - *Cette maîtrise de l'équilibre sonore leur permet de doser magistralement les gradations et de garder le contrôle de la dynamique, du piano le plus subtil à un forte jamais dur ou asséné. Le collectif prime donc toujours sur les individualités [...]*

4.1.2. Imprécision et flou référentiel

L'imprécision, le sentiment de flou référentiel que donne la lecture du discours, est une seconde caractéristique de notre corpus. Elle doit être attribuée à une stratégie discursive consistant à utiliser régulièrement certaines marques langagières qui estompent la valeur référentielle des énoncés. Nous relevons en particulier :

- l'usage fréquent des pronoms et adjectifs indéfinis. Ceux-ci désignent un aspect de l'interprétation indéterminé (« tout », « rien », « quelque chose », « tel », « certain(es) »). L'ancrage dénotatif assuré par les indéfinis reste virtuel, chaque lecteur restant libre d'y placer un concept choisi au gré de sa fantaisie. L'usage des indéfinis assure également un

effet de distanciation qui convient bien à l'imprécision de l'expression des émotions. Les quelques exemples ci-dessous illustrent notre propos.

- Le pronom indéfini « tout » :

010 - *Tout peut changer au cours même de l'interprétation. Rien n'est jamais fixé pour toujours;*

048 - *Tout est tellement dosé, ciselé, énoncé comme un monologue intérieur.*

- la locution indéfinie « quelque chose » :

027 - *Il n'est pas un post-quelque chose, bien que sa musique soit presque toujours consonante, presque « agréable ». Elle évoque tout et ne ressemble à rien. La beauté qu'il vise est en lui, il va où il veut.*

004 - *J'essayais de comprendre son jeu pour respecter ce qu'il avait dans son propre son, quelque chose qui, parfois, ne s'explique pas autrement que dans la musique.*

- l'adjectif et le pronom indéfini « certains » :

006 - *On n'est jamais totalement sûr du bon choix de certains aspects de l'interprétation [...].*

036 - *Clarté. En clair, là où certains déploient tous les sortilèges de leur instrument, vouent un culte au bel canto, Tetzlaff se préoccupe de placer accents et vibrato en respectant la vocalité naturelle de la pièce.*

- l'emploi régulier du pronom démonstratif « ça ». Pour M. Charolles, les emplois de « ça » sont nombreux mais ils ont tous en commun de « saisir le référent comme une entité non-classifiée » : « [...] ça se prête à un grand nombre d'usages qui vont du ça tabou [...] au ça de reprise renvoyant à une classe dans les constructions disloquées [...], en passant par les cas où il sert à désigner une collection de choses hétérogènes [...] et par ceux où il réfère à des événements ou des états mentaux » (2002 : 116). Il note de plus que « le référent est appréhendé comme une entité singulière dont le locuteur a une expérience directe, indépendamment de tout mode de présentation, en tant qu'il adhère aux conditions matérielles d'énonciation. » (*Ibid.*: 117). De fait, dans notre corpus, nous observons que :

- « ça » désigne souvent une collection de choses hétérogènes, comme dans l'exemple ci-dessous :

024 - *«Quand vous écoutez ses Suites, vous entendez tout ça sans le savoir, dit Krawczyk : le souvenir d'une indication de Starker, une idée qui a germé en donnant un cours, une discussion avec un ami, la réminiscence d'un concert entendu il y a des années [...].*

- « ça » désigne également l'expérience directe qu'a le locuteur sur le référent appréhendé, évidente dans les exemples ci-dessous :

177 - *À l'en croire, il n'avait plus entendu ça depuis David Oïstrakh.*

075 - *Mais non, ça ne passe pas. Traits tendus, épaules basses, le violoniste va chercher son métronome, vérifie la mesure, soupire. [...] Dès la première répétition, ça s'est bien emboîté, se souvient-il.*

131 - *Muti le passionnel, qui fait suer la dynamique par tous les pores de la musique, et plus ça vient d'où on ne l'attend pas, meilleur c'est.*

La complexité cognitive du discours sur l'interprétation musicale est due non seulement à son caractère général et à son imprécision, mais également à son caractère hyperbolique, à son régime de véridicité et à ses fréquentes ruptures isotopiques présentées ci-dessous.

4.2. *Discours hyperbolique, régime de véridicité et ruptures isotopiques*

Ces trois caractéristiques - hyperbole récurrente, ambiguïté du régime pragmatique et fréquence des ruptures d'isotopie – participent en effet de la complexité du discours que nous analysons.

4.2.1. **Un discours hyperbolique**

Le brouillage référentiel est ensuite marqué par le caractère hyperbolique du discours. Les propriétés attribuées au sujet du discours sont extrêmes, l'éloge est excessif, démesuré. Sous la forme d'une assertion évaluative, l'auteur-journaliste exprime toujours quelque chose d'appréciatif sur l'interprétation musicale en utilisant des adjectifs évaluatifs très laudatifs (interprétation « enflammée », « viscérale », « lumineuse », « fervente », « exigeante », « excitante »). L'hyperbole appréciative est la règle et brouille le repérage sémantique. Le bien devient toujours le meilleur ou le mieux, comme l'illustrent les exemples 122 et 003 ci-dessous :

122 - *Les maîtres des maîtres, dans ce qu'ils font le mieux (et mieux que quiconque), Schubert : « La jeune fille et la mort » et 15e.*

003 - *Gil Shaham fut le meilleur violoniste des années 90.*

4.2.2. **Contrat socio-discursif et ambiguïté du régime pragmatique**

Sur le plan sémantico-pragmatique, le régime de véridicité des énoncés sur l'interprétation musicale est particulièrement ambigu.

Si l'objet de discours était tout autre que l'interprétation musicale, l'extrémisme de la prédication imposerait facilement un régime de véridicité ludique c'est-à-dire fictionnel, fondé sur le « ni vrai ni faux » et sur la métaphoricité, le lecteur effectuerait probablement de lui-même une mise à distance de l'éloge en acceptant le discours comme une fiction, un jeu discursif médiatisé, comme un morceau d'apparat verbal mis en scène par l'auteur-journaliste. Cependant, cette mise à distance ne peut être instaurée avec certitude par le lecteur à cause de la nature artistique de l'objet du discours et de son caractère spirituel, idéalisé, presque sacré, qui justifie l'éloge hyperbolique et qui est fortement entretenu et accentué par l'auteur-journaliste.

112 - Un de nos vraiment sublimes hauts lieux s'ouvre à un festival, et c'est doublement exceptionnel [...] Jordi Savall s'implante, quatre jours de rang, avec son incomparable répertoire et son incomparable accompagnement : [...] Sept concerts sublimes.

C'est donc l'ambiguïté du choix du régime discursif par le lecteur qui, à nos yeux, caractérise le discours sur l'interprétation musicale. L'acceptation de cette ambiguïté relève d'un contrat socio-discursif qui s'établit entre l'auteur-journaliste et le lecteur-destinataire : l'auteur-journaliste et la situation de communication imposent au lecteur une lecture véridictionnelle d'un discours qui aurait toutes les raisons d'exiger une lecture fictionnelle. Le lecteur admet finalement l'hyperbole, puisque c'est ... :

084 - [...] Du grand art.

4.2.3. Ruptures isotopiques et figures de style

D'un point de vue référentiel, le caractère hyperbolique et l'ambiguïté du régime de véridicité du discours sont ultérieurement accentués par l'accumulation des figures de style utilisées par l'auteur-journaliste, qui provoquent de nombreuses ruptures isotopiques.¹ Ces figures de style, notamment les comparaisons, les métonymies, les métaphores et les synesthésies, au lieu de simplifier la construction de la représentation discursive du lecteur, la rendent plus difficile en brouillant les repères référentiels. Citons notamment :

- Les ruptures isotopiques dues à des synesthésies² ;

¹ Pour une ultérieure analyse des figures de style présentes dans le discours, voir les chapitres 6 (assimilations comparatives et métaphoriques) et 7 (énumérations).

² Nous adoptons ici la définition de la synesthésie proposée par P. Paissa : « une forme particulière d'expression figurée qui qualifie la perception physique à travers l'emprunt simultané à deux modalités sensorielles différentes (ex : teint velouté, voix pâteuse). (2002 : 85). Voir également les définitions proposées par B. Mortara Garavelli (1988 : 165) et A. Marchese (1978).

Les synesthésies, qui généralement caractérisent la description du son¹, sont en effet très fréquentes et complexifient le discours en créant des rapprochements inattendus, comme en 002 et 017 ci-dessous :

002 - *Le son est dense, serré, sombre, mais jamais confus [...]*

017 - *Le violon âpre et fruité de Korcia fait jaillir la musique dans sa vie primitive, exploitant la démiurgie rhapsodique de Bartok sans jamais se départir d'une magnifique rigueur.*

- Les ruptures isotopiques dues à des comparaisons ou des métaphores inattendues ;

Les métaphores et les comparaisons créent en effet également de nombreuses ruptures isotopiques. En 023 ci-dessous, c'est un terme musical - « son filé » - qui est détourné de son emploi technique par l'auteur-journaliste qui l'utilise à des fins poétiques à travers deux comparaisons (« son du violon », « coulée de miel » et « fer à peine forgé »). En 048, la rupture isotopique est due au rapprochement surprenant entre le « prélude de la suite n° 6 » de J.-S. Bach et la « transe divine des derviches tourneurs » :

023 - *Son traitement du timbre consiste à laisser filer le son du violon (un Stradivarius de 1716) comme une coulée de miel, avant de l'affermir en un éclair comme du fer à peine forgé.*

048 - *on mesure ici combien sa fréquentation des musiques ethniques a enrichi son Bach, au point que le prélude de la Suite n° 6 se met à évoquer la transe divine des derviches tourneurs.*

- Le brouillage référentiel dû à l'emploi de la métonymie, de la personnification et de l'hypallage ;

C'est enfin la distinction entre l'interprète, l'instrument et l'interprétation elle-même qui est effacée, à tel point qu'il est souvent difficile de comprendre quel est l'objet de discours exact de chaque article. Cet effacement est dû aux nombreuses personnifications, aux métonymies et aux hypallages utilisées par l'auteur-journaliste, comme en 017 et 019 ci-dessous :

017 - *L'incroyable séduction de la clarinette de Michel Portal, grimaçante, dansante et câline, les griffures et les caresses du violon de Korcia, le piano subtilement contrasté de Jean-Efflam Bavouzet donnent à ces trois mouvements de danse une saveur fauve et élégiaque.*

019 - *Le piano de Jonathan Gilad détermine avec inspiration des éclairages qui profitent toujours au violon gracieux de Julia Fischer et au violoncelle élégant de Daniel Müller-Schott.*

D'un point de vue référentiel, ce brouillage de l'objet du discours est enfin dû aux nombreuses références extradiscursives illustrées ci-après.

¹ Pour un approfondissement sur l'emploi des synesthésies pour dire le son, nous renvoyons également à Paissa 2002.

4.3. *Références extra-discursives*

Dans les textes qui constituent notre corpus, la construction de la représentation discursive est constamment brouillée par des références extradiscursives témoignant d'un savoir censé être partagé par l'auteur-journaliste et le lecteur-destinataire. Nous choisissons d'analyser principalement l'emploi des noms propres et des démonstratifs mémoriels.

4.3.1. **Emploi des noms propres**

Les noms propres sont extrêmement fréquents dans le corpus analysé et peuvent référer à différentes entités constituant un savoir supposé partagé par la communauté discursive :

- Les grands interprètes : M. Rostropovitch (6 occurrences), D. Oistrakh (5 occurrences), Y. Menuhin (4 occurrences), I. Stern (3 occurrences), etc. Ces noms propres prennent parfois une valeur qualificative dans des usages métaphoriques, voire synesthésiques comme dans l'exemple 032 ci-dessous où non seulement l'ouïe mais également la vue sont convoquées :

032 - *L'idéal d'un Menuhin, mais le regard d'un Doisneau.*

- Les compositeurs : J.-S. Bach (38 occurrences), W.A. Mozart (19 occurrences), L. van Beethoven (29 occurrences). Le nom propre peut alors être dérivé (« mozartien », « beethovénien », « schumannien »).

164 - *Kurt Masur avait joué avec le feu en programmant à Leipzig les quinze symphonies de Dimitri Chostakovitch [...] ; qui plus est, dans une perspective beethovénienne (crime de lèse-majesté pour les Allemands).*

- Les noms d'œuvres : les six *Suites pour violoncelle seul* de J.-S. Bach (12 occurrences) ;

021 - [...] elle a écouté son aîné, le violoncelliste Christophe Coin, dissenter sur Bach, tout en phrasant amoureuxment les Suites du Cantor.

- Les noms de lieux de mémoire : Berlin, le *Théâtre des Champs-Élysées* (TCE), les différents conservatoires (Moscou, Paris, Lyon, Lausanne, Lübeck)...

161 - *Quatre anciens élèves très sérieux du Conservatoire de Lübeck, classiques, sévères, en tenue sombre, sans strass ni show, et qui mettent une salle en transe avec Ligeti et Beethoven.*

Les noms propres sont caractérisés par le fait qu'ils ne véhiculent pas, en eux-mêmes, d'informations sur les entités qu'ils désignent.¹ Ils ne codent aucun trait descriptif. Cette caractéristique est accentuée dans notre corpus, d'une part parce que plusieurs noms propres peuvent s'accumuler dans une même phrase, d'autre part parce qu'ils ne sont pratiquement jamais accompagnés d'appositions descriptives apportant des informations complémentaires au lecteur, comme dans les deux exemples ci-dessous où les longues suites de noms propres ne sont jamais précisées ni définies :

192 - Emmanuelle Bertrand et Pascal Amoyel les évoquent, se souviennent et assurent un devoir de mémoire. A travers des fragments de leurs textes et des mélodies souvent étreignantes empruntées à Franz Liszt, Jean-Sébastien Bach, Olivier Greif, Olivier Messiaen - il composa son « Quatuor pour la fin du temps » dans un stalag -, Chopin, Ernest Bloch...

078 - Mozartien hors pair - son Don Giovanni de 1959 n'a pas pris une ride -, chef lyrique inégalé dans Verdi, Carlo Maria Giulini laisse également des interprétations lumineuses de Falla, Stravinsky, Britten, et de la musique française qu'il aimait particulièrement (Franck, Fauré, Debussy, Ravel).

Cette abondance des noms propres du corpus a deux conséquences principales : d'une part, elle rend plus complexe la construction de la représentation discursive par le lecteur et d'autre part, elle la simplifie pour l'auteur-journaliste.

- Pour le lecteur en effet, le coût cognitif est élevé car il doit faire appel à des connaissances extra-discursives pour comprendre le discours. Les connaissances liées à la situation discursive jouent donc un rôle fondamental car le lecteur devrait savoir par avance de qui ou de quoi il s'agit et faire appel à un sens encyclopédique constitué par les connaissances les plus souvent évoquées ou prédiées dans les énoncés où ces noms propres sont employés.² Dans l'exemple 002 ci-dessous, il est censé connaître Georges de La Tour et sa peinture :

002 - « Son art de la lumière et de la pénombre, ajoute Philippe Venturini, fait penser aux tableaux de Georges de La Tour. Le son est dense, serré, sombre, mais jamais confus et, quel que soit le répertoire, la spiritualité reste l'élément dominant. »

M. Ariel utilise justement à ce propos l'expression « degré d'accessibilité des référents visés » (1990), montrant que cet appel à des connaissances extra-discursives dû au nom propre a un coût cognitif non indifférent. L'emploi systématique du nom sans prénom (voire du diminutif : « Rostro », « Slava », « les Suites ») renforce cette tendance en

¹ La question de la signification des noms propres suscite depuis longtemps de nombreux débats. Pour un approfondissement, nous renvoyons à M. Charolles 2002.

² M. Charolles parle à ce propos de procédures d'accoutance permettant de « présenter officiellement » le nom propre et de « sceller la convention de la dénomination » (2002 : 62).

invitant le lecteur à inférer qu'il s'agit de personnes célèbres, familières au locuteur, qu'il devrait connaître. L'absence de description supplémentaire laisse supposer que les initiés, eux, s'y retrouvent.

M. Charolles insiste enfin sur la valeur générique accordée par le destinataire aux énoncés qui lui demandent un effort d'interprétation (*Ibid.* : 70). Plus l'interprétation d'un énoncé requiert d'efforts cognitifs au destinataire, plus il les lestera de valeur générale, leur conférant ainsi une dimension de vérité universelle.

- Pour l'auteur-journaliste en revanche, l'utilisation d'un nom propre est une stratégie judicieuse car elle permet de faire allusion à un ensemble de propriétés sans pour autant les nommer explicitement. En présupposant les connaissances encyclopédiques extra-textuelles du lecteur, il présume également le statut d'initié du lecteur-destinataire, de participant actif au monde musical dont lui, auteur-journaliste, se fait le porte-parole. Le lecteur, flatté, ne peut que se soumettre.

Dans l'exemple ci-dessous, le nom propre *Hubert Le Blanc* est censé être connu par le lecteur puisqu'on ne trouve aucune information à son sujet dans le cotexte ; l'auteur-journaliste se contente de faire référence à ce personnage. Le lecteur doit, lui, inférer de qui il s'agit à partir du cotexte et rechercher dans sa mémoire encyclopédique quelques références - peu probables - à son sujet (à moins bien sûr qu'il ne soit expert en littérature musicale sur la viole de gambe du XVIII^e siècle).

007 - Et cette opinion aura la vie dure, puisque Hubert Le Blanc publiera en 1740 sa «Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle», qui sonne un peu comme les fureurs de Saint-Simon devant l'immigration bourgeoise, à Versailles, sous Louis XIV.

Il est donc possible d'en conclure que l'emploi fréquent du nom propre contribue de fait à introduire un système de normes dans le discours sur l'interprétation musicale, l'auteur-journaliste situant constamment son propre discours par rapport à un discours autre, antérieur et souvent anonyme, qui contribue grandement à la complexité du discours pour le lecteur-destinataire.

4.3.2. Utilisation des démonstratifs mémoriels

L'usage des démonstratifs mémoriels est très fréquent dans le corpus analysé. Typiquement expressifs, ils expriment un détachement élogieux de l'auteur-journaliste par rapport à l'objet de discours. Ils sollicitent la mémoire du lecteur-destinataire en faisant appel à une expérience

qu'il a déjà vécue ou qu'il partage, créant ainsi un effet de rapprochement cognitif. Les deux exemples 011 et 078 ci-dessous illustrent notre propos.

011 – [...] *On est cloué par la puissance du son, la richesse des couleurs et leur gestion dans une polyphonie aussi large que rigoureusement articulée. Maintenu en apesanteur par ces lignes sinueuses et infinies. Conquis par ce phrasé fantastique de souplesse et de musicalité, cette conception intuitive et mathématique à la fois du temps et de l'espace, sans laquelle on ne peut faire naître la musique de Bach.*

078 – [...] *Mais c'est à lui seul qu'appartiennent ce talent du cantabile, qui fait chanter toutes les lignes mélodiques dans un superbe alliage de profondeur expressive et d'élégance, ces tempos larges qu'osaient Furtwängler, Knappertsbusch ou Klemperer, de privilégier ces parties intermédiaires des cordes [...].*

Les constructions en *Ce N* (+ éventuelle relative) permettent tout particulièrement de solliciter la mémoire extradiscursive, encyclopédique des destinataires en créant une connivence entre le locuteur et le destinataire. Pour M. Charolles, cette construction « désigne des particuliers, des collections ou des sous-espèces inscrits dans la mémoire encyclopédique des lecteurs » (*Ibid.*: 133). L'expérience est supposée être partagée, comme en témoignent les trois exemples ci-dessous, où les démonstratifs mémoriels sont utilisés en cascade (en 188), avec le datif éthique (« pour ne plus vous lâcher » en 123) ou avec le pronom « on », renforçant ainsi l'appel à la connivence du lecteur (en 046) :

188 – [...] *Il garde cette chaleur du son et cette virtuosité toujours aussi convaincantes avec cette espèce de nonchalance comme pour s'excuser de tant de facilité.*

123 – [...] *Épuisants, cet engagement maximal et cette violence qui vous prennent à la gorge pour ne plus vous lâcher.*

046 - *On admirera, et puis on s'empressera ensuite de regretter quand même ce rien d'encanaillement, qui fait du violon un instrument voyeur et voyou.*

L'étude des aspects sémantico-référentiels de notre corpus nous a permis de souligner le caractère général et le manque de précision du discours sur l'interprétation musicale. Ces deux caractéristiques sont ultérieurement renforcées par l'emploi fréquent de l'hyperbole, d'un régime de véridicité souvent ambigu et de nombreuses ruptures isotopiques. Les incessantes références extra-discursives, notamment à travers l'usage des noms propres et des démonstratifs mémoriels, imposent également au lecteur l'existence d'une réalité extradiscursive qu'il se doit de connaître ainsi que celle d'une norme interne au discours qu'il se doit de respecter. Ces différentes stratégies mises en place par l'auteur-journaliste complexifient considérablement la construction de la représentation discursive par le lecteur-destinataire.

Ce panorama synthétique de l'orientation pragmatique / configurationnelle du discours relatif à l'interprétation musicale, présenté dans ce chapitre dans ses trois dimensions pragmatique, énonciative et sémantique, a eu pour objectif d'illustrer deux caractéristiques majeures du discours :

- D'une part, son appartenance au discours de genre épideictique, notamment par la fréquence des macro-actes de discours « louer », « conseiller », « séduire » et par l'absence de toute polémique. L'importance des pôles de l'éthos et du pathos le rapproche des discours de manipulation tandis que le pôle du logos est finalement effacé, malgré certaines marques argumentatives de surface (argumentation, explication, expression de l'intensité corrélatrice) ;
- D'autre part, la complexité de la construction de la représentation discursive du lecteur. La polyphonie des voix du discours (notamment l'énonciation impliquée, la mise en scène des voix multiples des différents actants éléments doxiques la réalisation musicale et le recours à la voix de la doxa), alliée à l'alternance des assertions, des concessions et des négations, à l'ambiguïté du régime de véridicité, aux références extra-discursives et à la répétition des ruptures isotopiques rendent ce discours particulièrement abscons.

Nous analysons maintenant en quoi le recours réitéré à de nombreux stéréotypes s'intègre dans cette stratégie argumentative.

Chapitre 5 – Stratégies argumentatives et interprétation musicale : le rôle des éléments doxiques

Le panorama des aspects pragmatiques / configurationnels des énoncés liés à l'interprétation dans notre corpus, présenté dans le chapitre précédent, nous a permis de souligner son caractère argumentatif, en particulier son appartenance au genre épideictique, ainsi que la complexité de sa compréhension pour le destinataire. Ce sont maintenant les aspects argumentatifs du discours que nous désirons aborder en prenant comme fondement théorique les théories de l'argumentation.

Les caractéristiques argumentatives de notre corpus sont en effet tellement riches qu'elles méritent d'être approfondies : désignations argumentatives, implicites, arguments d'autorité, paralogismes, énoncés auto-argumentés, etc y sont légion. Nous nous limitons dans ce chapitre à l'analyse des éléments doxiques, en particulier des lieux (rhétoriques et communs) et des stéréotypes, qui y sont selon nous particulièrement prégnants.

1. Outils méthodologiques

Topoï, lieux communs, lieux spécifiques, clichés, idées reçues, évidences partagées, stéréotypes, poncifs, préjugés, doxa ... Ces éléments que nous rassemblons dans notre analyse sous l'appellation « éléments doxiques » sont multiples ; il est donc essentiel de définir les outils méthodologiques sur lesquels nous fondons notre analyse. Dans le cadre des théories de l'argumentation, nous nous référons pour ce faire :

- à la notion de lieu définie dans les théories de la nouvelle rhétorique de Chaïm Perelman et L. Olbrechts-Tyteca (1970) ;
- aux théories de l'analyse argumentative du discours élaborées par Ruth Amossy (1997 et 2000) ;
- aux théories de l'imaginaire comme alternative à celle de stéréotype, développées par P. Charaudeau (2007).

1.1 Théories de l'argumentation : Aristote et C. Perelman

La rhétorique telle qu'elle avait été définie par Aristote a été remise à l'honneur par Chaïm Perelman et L. Olbrechts-Tyteca qui la définissent comme « les techniques discursives permettant de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment » (1970 : 5). Dans ce cadre théorique, la notion de lieu (topos) a une importance particulière. Nous proposons de la définir en distinguant :

- le lieu rhétorique ;
- le lieu commun ;

1.1.1 Concept de lieu rhétorique

Le syntagme « lieu rhétorique » correspond au topos aristotélicien (*topoi koinoi*) : Il s'agit du schème logico-discursif commun à l'ensemble des trois genres de discours – épideictique ou démonstratif, judiciaire et délibératif - sous-jacent aux énoncés et ayant une portée générale. Pour l'orateur, ils ne sont pas uniquement une procédure de raisonnement mais constituent une réserve d'arguments et de développements préétablis.

Cette notion a été approfondie par C. Perelman (*Ibid.* : 112-128). Celui-ci désigne le lieu rhétorique par le syntagme « lieu commun » :

Aristote distinguait les lieux communs, qui peuvent servir indifféremment en n'importe quelle science et ne relèvent d'aucune ; et les lieux spécifiques qui sont propres soit à une science particulière, soit à un genre oratoire bien défini » (*Ibid.*: 112).

Dans notre analyse, nous utiliserons le terme « lieu rhétorique » pour le distinguer de la notion actuelle de « lieux communs » (voir *infra*), correspondant en réalité aux lieux spécifiques d'Aristote.

C. Perelman articule les différents lieux rhétoriques, communs aux trois genres discursifs, en fonction de la notion de « préférable », qui permet d'argumenter en fonction d'un choix. Il distingue les lieux suivants :

- Les lieux de la quantité : pour Perelman, ce sont « les lieux communs qui affirment que quelque chose vaut mieux qu'autre chose pour des raisons quantitatives » (*Ibid.*: 116). Ces lieux posent par exemple la supériorité du plus grand nombre de biens, du durable et du stable, de ce qui est admis par le plus grand nombre, du tout sur la partie. C'est le lieu de

la quantité qui fonde le passage entre le normal et le normatif et qui affirme la primauté du normal sur l'exceptionnel (*Ibid.*: 119).

- Les lieux de la qualité : les lieux de la qualité trouvent leur fondement dans la contestation de la vertu du nombre. Ils justifient la lutte de « celui qui détient la vérité, garantie par Dieu, contre la multitude qui erre » et valorisent l'unique (qui peut servir de norme), le précieux, l'original, le mystérieux, l'inclassifiable. Ils peuvent s'exprimer à travers « l'opposition au commun, au banal, au vulgaire » (*Ibid.*: 121) et la mise en valeur du rare, du difficile, de ce qui demande un effort. Ils s'expriment également à travers la valorisation du précaire, de ce qui est menacé, de l'irréversible, de l'urgence. Pour Perelman, les lieux de la qualité caractérisent la pensée romantique : « L'unique, l'original et le marquant dans l'histoire, le précaire et l'irréversible sont des lieux romantiques » (*Ibid.* : 131).
- Le lieu de l'ordre : pour Perelman, ce sont « ceux qui affirment la supériorité de l'antérieur sur le postérieur, tantôt de la cause, des principes, tantôt de la fin ou du but » (*Ibid.* : 125).
- Les lieux de l'existant : selon Perelman, « les lieux de l'existant affirment la supériorité de ce qui existe, de ce qui est actuel, de ce qui est réel sur le possible, l'éventuel, ou l'impossible. » (*Ibid.* : 126)
- Le lieu de l'essence : pour Perelman, ce lieu accorde une valeur supérieure au prototype d'une chose, « aux individus en tant que représentants bien caractérisés de cette essence ». il ajoute qu'une éthique ou une esthétique pourrait être fondée sur la supériorité de ce qui incarne le mieux l'essence et sur l'obligation qu'il y a à y parvenir, sur la beauté de ce qui y parvient » (*Ibid.* : 126-127).

1.1.2 Notion de lieu commun

La notion de lieu commun telle que nous l'utiliserons dans notre analyse est appelée par Aristote « lieu spécifique » parce qu'elle est spécifique à un genre de discours particulier, ici le genre épideictique. C. Perelman rappelle que ces lieux spécifiques sont « propres soit à une science particulière soit à un genre oratoire bien défini » (*Ibid.* : 112).

R. Amossy utilise le syntagme « lieu commun » car c'est le plus usité actuellement dans la langue courante et c'est celui que nous utiliserons également dans notre analyse :

C'est en fait le lieu particulier d'Aristote mué en lieu commun dans le sens moderne et devenu péjoratif du terme. Bien que lieu commun soit la traduction littérale de *topos koinos*, on peut s'aligner sur l'usage courant en le prenant dans son sens plus tardif de forme pleine : thème consacré, idée figée confinée dans un répertoire. » (2000 : 102)

Le lieu commun constitue un réservoir d'idées reçues, d'opinions partagées, de prises de positions dont on accentue le caractère collectif afin de convaincre un auditoire. Longtemps dépréciés au cours des siècles pour leur caractère général, répétitif et rigide, les lieux communs sont devenus l'objet d'étude des linguistes et des sociologues au XX^e siècle.

1.2 Analyse argumentative du discours de R. Amossy

Nous présentons ci-dessous les principales caractéristiques de l'analyse argumentative du discours telle qu'elle est envisagée par R. Amossy.

1.2.1 Argumentation et analyse du discours

Plus récemment, R. Amossy reprend cette analyse des lieux et développe la théorie de l'analyse argumentative du discours en la situant dans le cadre de l'analyse du discours, « dont elle est une branche » (*Ibid.*: 94). Elle intègre les lieux rhétoriques et les lieux communs présentés plus haut à l'intérieur de la notion de doxa, définie comme « l'espace du plausible tel que l'appréhende le sens commun » (*Ibid.*) :

Définir la doxa comme le savoir partagé des membres d'une communauté à une époque donnée, c'est concevoir les interactants comme tributaires des représentations collectives et des évidences qui sous-tendent leur discours. C'est voir leur parole comme modelée par ce qui se dit et se pense autour d'eux, par ce qu'ils absorbent souvent à leur insu, par ce qu'ils prennent pour évident sans pouvoir en rendre compte. Ainsi tombe la barrière [...] entre AD et rhétorique (*Ibid.*).

Font donc partie de la notion de doxa non seulement les lieux (lieux rhétoriques et communs) mais également d'autres formes verbales comme les stéréotypes, les clichés, les poncifs et les idées reçues, qui sont appelés « éléments doxiques ».

R. Amossy établit également un lien entre les éléments doxiques et d'autres concepts fondamentaux de l'analyse du discours comme ceux d'« interdiscours » et de « préconstruit ».

- La notion d'interdiscours permet de distinguer les différentes formes possibles de la doxa, qui peut soit relever d'une doctrine articulée et constituée (un discours social, une idéologie consacrée) bien précise, soit au contraire être constituée d'un ensemble diffus de

positions floues et changeantes sans référence à un corps de doctrine entériné, diffusé par les médias ou la rumeur :

On rattachera donc la notion de « doxa » ou opinion commune d'une part à celles des ensembles discursifs – discours social ou interdiscours – qui la portent, d'autre part aux formes (logico-) discursives particulières – topoï de tous types, idées reçues, stéréotypes – où elle émerge de façon concrète (*Ibid.*: 90).

- La notion de préconstruit, dans le cadre des théories de l'Ecole française d'analyse du discours, est définie par M. Pêcheux comme « ce qui renvoie à une construction antérieure, extérieure, en tout cas indépendante par opposition à ce qui est « construit » par l'énoncé (1975 : 88-89) ». Cette notion désigne non seulement, d'un point de vue syntaxique, une construction qui relève du préasserté, mais également les marques d'un discours préalable sans origine précisément déterminable dans l'énoncé individuel (Herschberg-Pierrot 1980). Pour R. Amossy, la notion de préconstruit est donc à relier à celle de stéréotype parce qu'elle souligne que le sujet n'est pas à la source du sens et que le discours est « l'activité de sujets inscrits dans des contextes déterminés » (Maingueneau 1996 : 28).

1.2.2 Formes doxiques : sentences et stéréotypes

Parmi tous les éléments doxiques, R. Amossy distingue deux formes verbales principales, les sentences et les stéréotypes :

Dans cet ensemble flou où relève du lieu commun tout ce qui est perçu comme déjà connu, déjà dit, familier et partagé, il faut signaler deux grandes catégories : celle des énoncés doxiques qui regroupe les généralisations exprimées en toutes lettres, et celle qui se rapporte aux représentations sociales qui émergent dans le discours sur un mode plus ou moins implicite. La première sera étiquetée sentence pour rester fidèle au texte aristotélicien. La seconde se laisse appréhender à travers une notion forgée au XX^e siècle qui a déjà été évoquée en relation avec l'auditoire et l'éthos : le stéréotype. (2000 : 108)

Cette importante distinction entre généralisation explicite et représentations sociales implicites nous permet d'articuler les différentes réalisations verbales prises en compte dans notre corpus. En ce qui concerne les sentences, nous reprenons, à la suite de R. Amossy (*Ibid.*), la définition établie par Aristote (1991 : 254-258) et établissons une ultérieure distinction entre les sentences auto-suffisantes et celles qui nécessitent une démonstration, une explication de la vérité générale qu'elles affirment.

1.2.3 Rôle des éléments doxiques dans le discours

Confrontant les théories issues non seulement des sciences du langage mais également de la littérature et des sciences sociales, R. Amossy souligne les principaux rôles joués par les éléments doxiques dans le discours.

1.2.3.1. Rôle argumentatif

Pour R. Amossy, les éléments doxiques, tacites ou explicites, jouent tout d'abord un rôle fondamental dans le bon fonctionnement du discours car ils permettent d'y créer un terrain d'entente, d'affirmer un consensus et d'emporter l'adhésion en soulignant l'opinion commune, approuvée par l'ensemble des membres d'une communauté discursive. Ils participent donc de l'efficacité de l'argumentation et sont à la base de tous les discours à visée persuasive.

Le discours argumentatif se construit sur des points d'accord, des prémisses entérinées par l'auditoire. C'est en s'appuyant sur une topique (un ensemble de lieux communs) que l'orateur tente de faire adhérer ses interlocuteurs aux thèses qu'il présente à leur assentiment. En d'autres termes, c'est toujours dans un espace d'opinions et de croyances collectives qu'il tente de résoudre un différend ou de consolider un point de vue. Le savoir partagé et les représentations sociales constituent donc le fondement de toute argumentation. (2000 :89)

Les éléments doxiques permettent également de renforcer l'éthos discursif – défini « comme l'image de soi que l'orateur construit dans son discours » (*Ibid.* :86) - puisqu'ils présentent les propos du locuteur non pas comme ceux d'un individu unique, mais comme la voix de l'ensemble de la communauté discursive dont il fait partie. Ils sont donc un instrument de légitimation de la prise de parole du locuteur par l'invocation de l'appartenance à un groupe discursif.

1.2.3.2. Rôles identitaire et cognitif

R. Amossy souligne également les rôles identitaire et cognitif des éléments doxiques, en particulier du stéréotype, analysés notamment par les sciences sociales.

- Les éléments doxiques remplissent en effet une fonction importante dans le rapport à soi et aux autres, c'est-à-dire dans la construction de l'identité sociale. C'est par l'acceptation de stéréotypes que l'individu affirme son appartenance à un groupe. Ces stéréotypes permettent, de plus, de « manifester la solidarité du groupe, lui donner plus de cohésion et le protéger contre toute menace de changement » (Sillamy 1980). L'acceptation des stéréotypes renforce enfin l'estime de soi en soulignant les éléments de ressemblance entre les membres du groupe et en permettant la catégorisation de son propre groupe par

rapport aux autres. P. Blanchet résume ainsi ce rôle identitaire majeur des éléments doxiques :

L'attachement du groupe à des caractéristiques spécifiques, souvent emblématiques, et la permanence de pratiques plus ou moins étendues et partagées, sont alors le symbole d'une volonté collective de se différencier des autres et l'identité dépend dans un mouvement dialogique parfois conflictuel et toujours discuté, des frontières que le groupe se donne et qui lui sont assignées par l'Autre. (2000 : 115).

- Le rôle cognitif des éléments doxiques provient de leur fonction dans l'acquisition, l'élaboration et le stockage des informations. Ils jouent en effet un rôle de filtre de la réalité. Ils permettent au destinataire de mieux comprendre le réel en le catégorisant. Cette démarche de catégorisation et de schématisation est appelée *stéréotypage*. La généralisation due au recours aux éléments doxiques est un facteur de simplification du discours et l'usage des stéréotypes notamment serait inévitable. Inversement, la connaissance de certains d'entre eux entraîne dans la réalité la sélection naturelle des données qui les confirment et participent ainsi à leur tour de leur propre justification.

1.2.3.3. Rôle de satisfaction des attentes du lecteur

L'analyse du discours de presse insiste également sur le rôle des éléments doxiques dans la satisfaction des attentes du public, lequel, selon Marc Lits, recherche « moins des informations précises que la séduction du spectacle et les stéréotypes de la fiction » (1993 : 100).

Ce rôle de séduction est également souligné par les analyses de la littérature de masse dans laquelle les éléments doxiques sont particulièrement nombreux. R. Amossy souligne que le public les accepte comme un jeu auquel il participe librement (1991 : 121-142), avec d'innombrables variations sur le même thème.

1.3 Stéréotype ou imaginaire ? La remise en cause de P. Charaudeau

Dans le cadre des théories de l'analyse du discours, l'étude récente de P. Charaudeau remet en cause l'utilité de la notion de stéréotype ainsi que de celles qui lui sont assimilées (clichés, idées reçues, préjugés, etc). (2007 : 49-61)

P. Charaudeau leur préfère la notion d'imaginaire, telle qu'elle est analysée dans le domaine de l'anthropologie sociale. C'est en effet dans ce cadre théorique que sont définis « les rituels sociaux, les mythes et les légendes comme des discours qui témoignent de l'organisation des sociétés humaines ». (*Ibid.* : 52)

Cet auteur souligne notamment le processus de construction d'univers de pensées qui est engendré par l'activité de représentation. Il produit des systèmes de pensée cohérents, fondés

sur différents types de savoir et créateurs de valeur et de justification des actions, et permet à son tour la construction d'imaginaires.

En effet, [l'imaginaire] résulte de l'activité de représentation qui construit des univers de pensée, lieux d'institution de vérités et cette construction se fait par le biais de la sédimentation de discours narratifs et argumentatifs proposant une description et une explication des phénomènes du monde et des comportements humains. Il se construit ainsi des systèmes de pensée cohérents à partir de types de savoir qui sont investis tantôt de pathos (le savoir comme affect), d'éthos (le savoir comme image de soi), de logos (le savoir comme argument rationnel). Ainsi les imaginaires sont engendrés par les discours qui circulent dans les groupes sociaux s'organisant en systèmes de pensée cohérents créateur de valeurs, jouant le rôle de justification de l'action sociale et se déposant dans la mémoire collective. (*Ibid.* :54)

Pour P. Charaudeau, la structuration des imaginaires passe à travers celles des différents savoirs qui les engendrent. Il distingue notamment, dans le cadre de la genèse des savoirs, les savoirs de connaissances et les savoirs de croyance, qui engendrent différents « types de savoir » :

- Les savoirs de connaissance engendrent les types de savoir appelés « savoir savant » et « savoir d'expérience ».
- Les savoirs de croyance engendrent les types de savoir appelés « savoirs de révélation » et « savoirs d'opinion ».

Plusieurs systèmes de pensée peuvent ainsi à leur tour être distingués, fondés sur la théorie, sur l'empirisme, sur les doctrines, ou bien sur l'opinion commune, l'opinion relative ou l'opinion collective, provenant des savoirs d'opinion. Ce sont ces systèmes de pensée qui permettent la construction d'imaginaires.

P. Charaudeau souligne que les contenus des imaginaires se construisent au croisement de plusieurs univers de discours : domaines de la pratique sociale, expériences culturelles ou univers notionnels d'explication du monde et de la vie en société, tous pouvant être axiologisés selon divers domaines de valeur (éthique, esthétique, hédonique, épistémique) et interprétés de façon plus ou moins approfondie en fonction de paramètres contextuels ou de conscience collective.

Afin d'analyser le rôle des éléments doxiques dans notre corpus, nous articulons notre étude en trois parties :

- en nous fondant sur les théories de l'argumentation de C. Perelman, nous analysons tout d'abord les différents lieux rhétoriques et lieux communs présents dans notre corpus, en particulier l'importance du lieu de l'essence.

- en nous fondant ensuite sur les théories de l'analyse argumentative du discours de R. Amossy, nous nous demandons quelles sont, parmi les principales fonctions des éléments doxiques énoncées ci-dessus, celles qui sont les plus caractéristiques de notre corpus.
- en nous fondant enfin sur l'approche novatrice de P. Charaudeau et la notion alternative d'imaginaire, nous analysons le rôle de renouvellement du discours joué par les imaginaires, les différents types de savoirs qui les structurent et les stratégies discursives de remplacement d'un savoir par un autre.

2. Lieu rhétorique de l'essence dans le discours sur l'interprétation musicale

Le discours sur l'interprétation musicale s'appuie sur de nombreux lieux rhétoriques ; les différents lieux rhétoriques présentés ci-dessus y sont tous représentés dans une proportion plus ou moins grande.

Ce discours appartient au genre épideictique dans lequel le lieu rhétorique de la quantité est généralement dominant ; nous avons en effet observé précédemment qu'il s'agit d'un discours peu polémique qui, conformément au lieu de la quantité, met en valeur la primauté du normal sur l'exceptionnel, la supériorité du durable, du stable et de ce qui est admis par le plus grand nombre.

Le lieu de la qualité, opposé à celui de la quantité, est également très présent, contribuant ainsi au caractère « romantique » de notre corpus. Ce lieu rhétorique est non seulement lié à l'éloge de l'interprétation musicale mais aussi à celui de l'interprète, valorisant le caractère unique, inclassifiable, précieux, mystérieux de l'une comme de l'autre.

Ce qui selon nous caractérise cependant tout particulièrement le discours sur l'interprétation musicale est le rôle joué par le lieu de l'essence, c'est-à-dire la valeur supérieure accordée au prototype d'une chose, « aux individus en tant que représentants bien caractérisés de cette essence » (Perelman 1970 : 126). Nous approfondissons ci-dessous cette hypothèse en comparant le discours musical avec d'autres types de discours artistiques. Nous analysons ensuite l'actualisation de ce lieu dans notre corpus.

2.1. *Lieu caractéristique du discours musical*

Le lieu rhétorique de l'essence est en effet particulièrement présent dans notre corpus : l'interprétation musicale idéale est celle qui se rapproche le plus d'une essence, d'un prototype de l'interprétation de l'œuvre telle qu'elle a été pensée par le compositeur. Toute interprétation musicale se doit donc d'être fidèle, authentique. La supériorité de l'interprète est, elle, justifiée par sa capacité à être authentique, fidèle à l'essence de l'œuvre qu'il interprète.

Il est important de remarquer que le lieu de l'essence est tout à fait caractéristique du discours musical et qu'il le différencie d'autres discours sur les arts souvent fondés sur la mise en évidence de l'originalité de l'œuvre d'art et de son interprète. C'est le cas par exemple du discours relatif aux Beaux-arts dans lequel la capacité de l'artiste à innover et « la valeur absolue de l'originalité, par rapport à l'affirmation de valeurs établies » sont constamment mises en exergue (Rigat 2007 : 129).

Il n'y a bien sûr pas lieu d'analyser ici les différences entre création et interprétation en art, ni les raisons des divergences entre ces différents types de discours artistiques, encore moins de les comparer de façon plus systématique ; nous nous contenterons donc de mentionner deux ouvrages illustrant cette diversité et la mise en relief de l'originalité et de l'innovation dans les discours artistiques :

- Dans le n° 5 de la revue « Sociologie de l'Art » intitulé « l'impératif de nouveauté en art », B. Péquignot réaffirme la nécessité de la nouveauté et de la rupture dans l'art par ces termes :

Si la production de nouveauté est sans doute, comme le souligne P. Bourdieu, une des modalités de la lutte pour la domination dans le champ artistique, elle ne peut y être réduite. Elle est inscrite au cœur même de la définition de l'activité artistique [...]. Dans tous les cas, en effet, ce qui distingue l'art d'autres types de production (plastiques, par exemple), c'est sa capacité à continuer une histoire, en y ajoutant un chapitre nouveau, continuation qui n'est possible que par une rupture avec le chapitre précédent de cette histoire. (1992 : 14-15)

- De même, dans un ouvrage intitulé « La gloire de Van Gogh », Nathalie Heinich souligne la primauté de l'anormalité, de la transgression chez l'artiste et dans son œuvre :

Corrélatrice de cette personnalisation est l'acceptation, voire la valorisation de l'anormalité : depuis la simple affirmation d'originalité jusqu'à la transgression systématisée de la norme, du « ce qui se fait » selon les codes, les conventions ou les canons de la représentation. [...] c'est que l'anormalité n'est plus valorisée à titre d'exception mais de règle : principe d'excellence s'appliquant a priori à tout artiste, la normalisation de l'anormal veut que la normalité en art soit désormais d'être hors normes [...]. Ce qu'il faut faire, c'est ce qui ne se fait pas. (1991 : 211-212)

Force est donc de constater la profonde divergence de ces discours artistiques avec le corpus qui est le nôtre, dans lequel sont exaltées la fidélité, l'authenticité de l'interprétation musicale à une œuvre, une tradition, une école, comme en témoignent les principaux aspects de l'actualisation du lieu de l'essence présentés ci-dessous.

2.2. Actualisation du lieu de l'essence dans le corpus

L'analyse de l'actualisation du lieu rhétorique de l'essence est effectuée à travers le repérage formel d'éléments linguistiques permettant une interprétation sémantique des représentations diffusées par les énoncés pris en compte. Ceux-ci ont été rassemblés autour de notions types et réunis dans des champs sémantiques. Nous distinguons ci-dessous :

1. La supériorité d'une interprétation fidèle à l'œuvre originale ;
2. La nécessité d'une recherche d'ordre philologique ;
3. Le caractère injonctif de l'interprétation ;
4. Les caractéristiques de l'interprétation idéale : vérité et profondeur.

2.2.1. Supériorité de l'interprétation fidèle à l'œuvre originale

La supériorité d'une interprétation musicale est constamment justifiée par sa similitude avec une interprétation idéale de l'œuvre jouée, une essence de l'interprétation qui serait ici celle qui a été pensée par le compositeur. On accorde ainsi une valeur supérieure aux interprétations qui représentent le mieux l'essence de l'œuvre.

Tout d'abord, cette authenticité, cette fidélité de l'interprétation sont le plus souvent mises en valeur par le locuteur pour justifier la supériorité du jeu de l'interprète. Les trois exemples suivants justifient par exemple la supériorité de l'interprétation par le fait que l'interprète « respecte la vocalité naturelle de la pièce » (en 036 ci-dessous), « approche un style authentique » (en 141 ci-dessous) ou cherche à « faire sien l'esprit de l'auteur autant qu'à en respecter la lettre » (en 076 ci-dessous) :

036 - Clarté. En clair, là où certains déploient tous les sortilèges de leur instrument, vouent un culte au bel canto, Tetzlaff se préoccupe de placer accents et vibrato en respectant la vocalité naturelle de la pièce. Et le résultat est toujours foudroyant d'intelligence et de clarté.

141 - Si un artiste approche un style authentique ce n'est pas uniquement parce qu'il connaît toutes les règles, mais parce qu'il cherche ensuite ce qu'il y a au-delà des règles.

076 - C'est un artiste complet, pour qui éthique musicale et empathie spirituelle viennent toujours étayer la perfection technique : un honnête homme, qui cherche à faire sien l'esprit de l'auteur autant qu'à en respecter la lettre.

D'une façon extrême, l'interprète est explicitement tenu à « incarner » l'œuvre qu'il doit jouer :

080 - «Je suis ouvert à tout, car je suis interprète, je ne suis pas là pour juger, mais pour incarner» [...].

Ensuite, cette quête de la similitude à un prototype de l'interprétation musicale est également marquée par la notion de « vérité », omniprésente dans l'ensemble du discours. Cette recherche du « vrai » semble être la préoccupation première de l'ensemble des interprètes, comme le montrent les deux exemples ci-dessous :

073 - C'est deux heures hors du temps d'une tension, d'une intensité et d'une vérité incroyables que le violoniste letton nous a données avec trois compagnons de son orchestre, Kremerata Baltica.

193 - Après cette épreuve de vérité remportée avec brio, la « révélation internationale » des Victoires de la musique classique 2004 met son talent de coloriste au service de pages globalement divertissantes.

Enfin, l'auteur-journaliste insiste fréquemment sur les différences « essentielles » entre les styles des compositeurs, justifiant ainsi la recherche d'authenticité interprétative. Chaque compositeur devant être interprété de façon bien précise, on parle alors du « plus pur style mozartien » (en 030 ci-dessous) ou de la « quintessence du style viennois » (en 083 ci-dessous) :

030 - tel se présente ce double album, démonstration éclatante du plus pur style mozartien, [...]. C'est ainsi : avec Mozart, il y a ceux qui croient savoir et ne peuvent pas, et inversement. Cette finesse, ce cantabile, ce mélange indéfinissable de grâce et de tenue, d'attaque et de rondeur, qui ressemble à de la politesse, cette fragilité contrôlée, sont bien ceux de Mozart. Inappréciable !

083 - C'est la quintessence du style viennois, tant du côté du violon limpide d'Erich Höbbarth que du violoncelle tout en dégradés de nuances de Christophe Coin, auxquels le second violon d'Andrea Bischof et l'alto d'Anita Mitterer apportent un camaïeu moiré.

2.2.2. Nécessité d'une recherche d'ordre philologique

L'authenticité de l'interprétation musicale, la plus proche possible de l'essence de l'œuvre musicale, est souvent justifiée par la recherche de nature philologique effectuée par l'interprète. C'est uniquement grâce à cette recherche – présentée comme longue et précise – que l'interprète réussit à produire une interprétation authentique et fidèle. On parle alors « d'accès direct aux manuscrits » (en 010 ci-dessous) ou encore « d'une obstinée recherche », « de reconstitution musicale », de « restitution » plutôt que d' « interprétation » (en 113 ci-dessous).

010 – [...]. C'est pourquoi je milite en faveur d'un accès direct aux manuscrits du compositeur, sans intermédiaire. [...] La manière de parler et de vivre conditionne la façon de faire de la musique. Avant d'aborder une interprétation, je me plonge toujours dans l'époque, dans la civilisation.

113 - Jordi Savall au service de Cervantès

Musique - Les Romances y Musicas, pièces chantées du Don Quichotte viennent de faire l'objet d'un extraordinaire travail de reconstitution musicale. [...] L'extraordinaire travail de reconstitution musicale auquel s'est attelé Jordi Savall, restituant aux admirateurs de Cervantès la bande-son qui leur manquait lorsqu'ils lisaient son livre, est l'occasion de réparer cette légèreté. [...] Les Romances y Musicas qui paraissent aujourd'hui sont le fruit d'une obstinée recherche : l'univers musical du Quichotte restauré dans sa splendeur originelle, chapitre par chapitre.

Cette recherche philologique passe également par le choix des instruments et leur authenticité. Le choix d'utiliser des instruments anciens ou baroques par exemple est donc systématiquement mis en valeur, considéré comme une marque d'authenticité de l'interprétation musicale (comme en 035 et 185 ci-après).

035 - *De toute façon, je ne vois pas l'intérêt de jouer Bach sur un instrument moderne comme le mien, il faut un violoncelle baroque. »*

185 - *On a testé l'œuvre avec une dizaine d'orchestres différents, en hésitant sur les différents aspects à souligner. Puis on l'a enregistrée sur des instruments d'époque. Là, le charme a vraiment opéré.*

2.2.3. Caractère injonctif de l'interprétation

Dans sa définition du lieu de l'essence et de la supériorité de ceux qui y parviennent, C. Perelman insiste sur « l'obligation qu'il y a à y parvenir » (1970 : 126). En effet, dans notre corpus, la notion de nécessité de l'interprétation est constamment mise en valeur par le locuteur. L'interprète ressentirait une voix intérieure, impérieuse et autoritaire, qui l'enjoindrait à jouer et à effectuer cette recherche sans fin d'authenticité, comme en 142 et 179 ci-dessous :

142 - *« C'est important d'avoir accès à tout mais il y a des affinités qui rendent le fait de jouer impérieux ».*

179 - *Ce disque était pour elle une nécessité afin d'affirmer la place de ces deux compositeurs dans l'histoire de la musique et montrer l'influence qu'ils ont eue.*

Le caractère impérieux de cette recherche de l'essence est parfois extrémisé, devenant ainsi une question de vie ou de mort :

037 - *Il peut s'émerveiller des heures devant un paysage d'Auvergne, confie encore celle qui avoue avoir rêvé de lui, après l'avoir entendu jouer «comme si c'était affaire de vie ou de mort».*

141 - *Pour Gidon Kremer enregistrer Bach est une nécessité. [...]. Il fallait donc qu'il retourne à cette Bible « avant qu'il ne soit trop tard ».*

Ce même aspect impérieux de la recherche de l'essence interprétative est parfois exprimé par la comparaison entre interprétation et maladie (comme en 117 et 021 ci-dessous), voire religion (comme en 110 ci-dessous) :

117 - *[...] Dans l'animation des mouvements extrêmes du Quatuor se trahit la brûlure de fièvres tristaniennes contractées lors d'un pèlerinage précoce à Bayreuth.*

021 - *Le virus baroque était contracté*

110 - *[...] Très belle prise de son et interprétations ferventes.*

2.2.4. Interprétation, vérité et profondeur

Les qualités prêtées à l'interprétation musicale témoignent de cette recherche de l'authenticité de l'interprétation. En effet, le corpus analysé qualifie le plus souvent une interprétation réussie de « vraie », de « pure » ou de « profonde », et la notion d'authenticité est constamment présente dans le discours, avec des variantes telles que « moralité », « franchise » (en 046 ci-dessous), voire « lumière » ou « clarté » (en 127 ci-dessous) :

046 – [...] Mais on admire qu'elle ait su à ce point imposer à cette musique bien roulée, parfois à la limite du racolage, une franche musicalité doublée d'une vraie moralité.

127 – [...] avec un usage parcimonieux du vibrato, ils conservent une clarté, une lumière même, qui irradie tout le discours musical et en rend la forme évidente.

De même, la notion de profondeur est récurrente dans le discours, avec des variantes telles que « plongée, descente » (en 050 ci-dessous). C'est grâce à la « profondeur » de l'interprétation que l'auditeur « plonge » « au cœur de » l'œuvre.

041 - Dans cet Everest du répertoire, il place Casals au sommet : «Qu'importe l'intonation pas toujours parfaite, on n'a jamais atteint une telle profondeur», confiait-il récemment.

050 - Et se dit fascinée par leur commune descente dans Beethoven pour ce programme de Sonates et Variations auquel est consacré leur concert parisien.

Nous venons donc de souligner la présence du lieu rhétorique de l'essence tel qu'il est défini par C. Perelman et actualisé dans notre corpus, sous ses différents aspects : la supériorité de l'interprétation fidèle à l'œuvre originale, la nécessité d'une recherche philologique et son aspect injonctif ainsi que les qualités de profondeur et de vérité systématiquement attribuées à l'interprétation musicale. Notre analyse est ultérieurement approfondie par l'étude des lieux communs du discours sur l'interprétation musicale.

3. Interprétation musicale et lieux communs

Le discours sur l'interprétation musicale regorge également de lieux communs : opinions partagées, thèmes consacrés, idées figées y sont en effet légion et sont constamment repris d'un article à l'autre de notre corpus. Il ne s'agit plus ici de lieux rhétoriques proposant un schème logico-argumentatif mais d'idées figées « confinées dans un répertoire » (Amossy 2000 : 106).

La fréquence des lieux communs concerne de manière égale l'interprétation musicale et l'interprète. Bien qu'il soit parfois difficile de distinguer ces deux concepts, nous analysons ci-dessous les principaux lieux communs relatifs à l'interprétation musicale, soit :

- la simplicité et la complexité de l'interprétation musicale ;
- le lien musical ;
- la technique instrumentale et X ;
- l'interprétation à la slave ;
- l'importance des œuvres de Bach ;
- la ressemblance du violon, de la viole ou du violoncelle à la voix humaine.

3.1. *Simplicité et complexité de l'interprétation musicale*

Les lieux communs présents dans notre corpus sont parfois en contradiction les uns avec les autres. C'est notamment le cas de deux lieux communs récurrents sur l'interprétation musicale : celui de la complexité de l'interprétation et celui de sa simplicité. Nous analysons ci-dessous les différents aspects de ces deux lieux communs.

- De nombreux énoncés soulignent en effet la complexité de l'interprétation musicale, sa nature inexplicable, ineffable. Il est important de remarquer que cette complexité n'est pas uniquement ressentie par l'auditeur mais aussi par l'interprète lui-même, qui apparaît tout aussi impuissant face aux difficultés de l'interprétation, comme en 004 et 055 ci-dessous.

004 - J'essayais de comprendre son jeu pour respecter ce qu'il avait dans son propre son, quelque chose qui, parfois, ne s'explique pas autrement que dans la musique.

055 - A les écouter, la conception d'un violon qui « sonne » semble tout de même bien mystérieuse. « Plus j'ai d'expérience, moins j'ai de certitudes ! » s'amuse Jean-Yves Tanguy. Rien n'est plus subjectif que le son.

- Les énoncés suivants témoignent en revanche de la présence du lieu commun de la simplicité de l'interprétation, de son évidence pour l'interprète :

036 – [...] il dit encore la «simplicité» : «Il suffit de lire la partition, qui regorge d'idées simples et belles, pas de pièges, ni de sens caché.» [...] Il continuera un temps à pratiquer les deux instruments, même si, contre toute attente, le violon lui semble plus «simple» - un adjectif qui revient d'ailleurs souvent dans la conversation.

188 - [...] Il garde cette chaleur du son et cette virtuosité toujours aussi convaincantes avec cette espèce de nonchalance comme pour s'excuser de tant de facilité.

Dans le discours, cette combinaison de simplicité et de complexité de l'interprétation musicale est constamment mise en relief par l'interprète lui-même. L'auteur-journaliste présente l'interprète comme conscient de la difficulté de l'interprétation musicale malgré la simplicité avec laquelle il l'effectue, renforçant ainsi le lieu commun d'évidence, de don naturel de la musique qu'il possède.

138 – [...] Qu'est-ce qui fait le son, interroge la grande violoniste Ida Haendel : le poids de l'archet ? Le poids des doigts ? La position de l'instrument ? Personne ne le sait. Cet aveu désabusé d'un travailleur infatigable, toujours à chercher des doigtés pour obtenir une parfaite clarté de l'articulation, est à l'image du sang-froid indolent dont il ne se départait pas. Difficile le violon? "C'est simple: on sait jouer ou on ne sait pas", affirmait le grand violoniste d'origine russe Nathan Milstein (1904-1992).

3.2. Lieu commun du lien musical

Le lieu commun du lien musical, voire de la filiation entre musiciens, est très présent dans le discours sur l'interprétation. Il est mis en valeur dans notre corpus sous plusieurs aspects :

- les liens familiaux ;
- les amitiés et les liens artistiques ;
- les liens nationaux et académiques ;

3.2.1. Interprétation et liens familiaux

Un lieu commun fréquent dans le discours est celui de la filiation et de l'influence essentielle du milieu familial sur l'interprétation musicale, les interprètes les plus doués étant toujours issus d'une famille de musiciens :

171 - La musique de chambre est souvent une affaire de famille ou d'affinités électives.

182 - Les Bach en sont le plus célèbre exemple : la musique classique ne se pratique jamais aussi bien qu'en famille.

Les métaphores fondées sur la notion de lien familial sont également nombreuses, comme l'attestent les énoncés 074 et 015 ci-dessous :

074 - *La chaconne du deuxième, elle, montre sa maîtrise de la rigueur formelle dans la liberté, et tout le troisième révèle sa parenté d'âme avec Chostakovitch, véritable frère en musique.*

015 - *En haut, le père fondateur, Jordi, 65 ans, barbe poivre et sel, star de la musique baroque [...]*

Si la présence d'un lien familial semble renforcer la qualité de l'interprétation, l'inverse semble également vrai :

182 - *« C'est en jouant ensemble que nous nous sommes vraiment rencontrés », disent les Capuçon. Etre frères les a aidés à faire de la musique ensemble, mais la faire ensemble les a aidés à mieux être frères.*

3.2.2. Amitié, complicité et liens artistiques

Plus discrètement, le lieu commun du lien musical est exprimé à travers la présence dans le discours des notions d'amitié, de complicité, d'affinités entre les interprètes : ce sont celles-ci qui sont à l'origine de la beauté d'une interprétation¹. L'auteur-journaliste ne mentionne ni « l'accompagnateur » ni les « partenaires » de l'interprétation mais les « complices », les « amis », comme en 101 et 171 ci-dessous ;

101 - *la violoncelliste Anne Gastinel et sa complice au piano Claire Désert ont su recréer, lundi soir à l'Athénée, le climat enjôleur du disque qu'elles viennent d'enregistrer chez Naïve*

171 - *La conception de cette équipe ne surpasse pas encore en intensité le miracle de l'alchimie sonore obtenue jadis par le pianiste Rudolf Serkin et ses amis du Festival de Malboroo (Sony)*

Les relations de travail entre interprètes sont qualifiées d'« amitié », de « complicité », d'« affinité » ou de « liens », comme l'indiquent les exemples 147 et 182 ci-dessous :

147 - *À ce jour, la complicité avec d'autres musiciens m'est très précieuse.*

182 - *Mais tout, dans sa vitalité, ramène à l'affect : « Il m'est impératif, dit-il, d'avoir non seulement des affinités mais aussi des liens avec mes partenaires pour relayer l'émotion que je veux transmettre. »²*

¹ Dans son *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale*, A. Paris souligne explicitement le lien qui existe entre les musiciens :

Parfois, il [l'interprète] tend la main à ses cadets et ne se contente pas de transmettre son savoir par l'enseignement: il associe les jeunes à ses concerts, en duo, en concerto, à l'opéra. Et la musique se renouvelle sans cesse de cette façon. (2004 : VIII)

² Ce lieu commun est également très présent dans le paratexte des articles de notre corpus comme le titre de cet extrait de l'article 170 « L'esprit de famille » :

L'analyse de ce lieu commun peut être complétée à travers une étude statistique de la fréquence des lexèmes s'y rapportant. Le tableau ci-dessous indique le nombre d'occurrences des lexèmes synonymes ou quasi synonymes d'« ami » par rapport au lexème plus neutre « partenaire ». Si celui-ci est rencontré dans notre corpus quatre fois, on remarque qu'il est concurrencé par des lexèmes tels que « complice » (5 occurrences), « compère » (2), « ami » (5), « camarade » (1) ou « compagnon » (1).

Tableau 21 – Occurrences des lexèmes synonymes ou quasi synonymes d'« ami »

Lexèmes		Occurrences
Objectivité	Subjectivité	
collègue(s)		1
confrère(s)		1
partenaire(s)		4
	complice(s)	3
	compère(s)	2
	ami(s)	5
	camarade(s)	1
	compagnon(s)	1

De plus, le tableau ci-dessous indique le nombre d'occurrences des lexèmes synonymes de « liens ». Si celui-ci est rencontré dans notre corpus quatre fois, on remarque qu'il est concurrencé par des lexèmes tels que « complicité » (5 occurrences), « affinité » (4) ou encore « amitié » (5).

Tableau 22 - Occurrences des lexèmes synonymes ou quasi synonymes de« lien »

Lexème	Occurrences
lien(s)	4
complicité(s)	5
affinité(s)	4
amitié(s)	5

170 - « Ce qui me touche, dit-il, c'est la multiplicité des liens visibles ou invisibles qui sous-tendent les relations entre les musiciens et les œuvres, entre l'artiste et le public, entre les arts aussi. »

3.2.3. Liens musicaux, écoles et nationalités

Le lieu commun du lien musical dans le discours sur l'interprétation apparaît enfin à travers la mise en relief du courant ou genre musical auquel chaque œuvre appartient. On assiste en effet à un étiquetage systématique des œuvres mentionnées et à un cloisonnement des genres et des styles, tous bien différents les uns des autres, comme en témoigne l'énoncé 049 ci-dessous :

049 - Au premier tour, il y avait du Bach et des œuvres modernes tout à fait opposées. [...] Au deuxième tour, il fallait interpréter des œuvres du répertoire romantique en même temps que du Debussy. [...] Je voulais entendre chez le même artiste les différentes façons d'approcher les styles.

Le lieu commun du lien musical dans le discours sur l'interprétation apparaît, de plus, grâce à la mise en relief de l'appartenance du musicien à une communauté académique ou nationale. La nette distinction des différents styles interprétatifs de chacun serait due à la nationalité des interprètes et aux pays dans lesquels ils ont effectué leurs études instrumentales :

016 - Comment vous a-t-on enseigné le violoncelle en Union soviétique, peut-on parler d'une école de violoncelle russe, comme on parle de l'école de violon russe ?

Chacune des écoles nationales (école russe et école française surtout, de violon ou de violoncelle notamment) aurait en effet des caractéristiques bien précises, comme en témoignent les énoncés 016 et 037 ci-dessous dans lesquels la tendance du discours à la compartimentation est particulièrement évidente (pique basse et précision des violoncellistes français, tenue à plat et puissance pour les russes). Il serait donc prétendument possible de reconnaître la nationalité d'un musicien en écoutant son interprétation d'une œuvre.

016 - Je me souviens d'un concert à Prague dans les années 50 : nous nous chauffions un peu en attendant le chef et en quelques secondes, je pouvais dire : «Ça c'est un Français, ça c'est un Allemand.» Les Français avaient une pique très basse, les Russes tenaient le violoncelle relativement à plat...

037 - Cette recherche absolutiste de précision française et de puissance héritée de l'école russe n'est pas toujours facile à vivre, comme le laisse sous-entendre Julie Depardieu, mais c'est aussi ce qui rend le personnage «terriblement séduisant, obsédant».

Chaque école possède, de plus, un chef de file ainsi que des personnalités imminentes :

052 - C'est cependant au XX^e siècle que la technique atteint son plus haut niveau de virtuosité et alors l'école française s'est affirmée avec autorité en la personne de Maurice Maréchal, Pierre Fournier, André Navarra, Bernard Michelin qui vient de mourir, Gendron et Tortelier, au côté ou dans le sillage des Casals, Piatigorski, Starker et Rostropovitch.

077 – [...] Gérard Jarry entra dans l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard, avec lequel il participa à la première vague d'engouement pour la musique baroque, enregistrant notamment chez Erato la première intégrale des Concertos de Jean-Marie Leclair, qui passe pour le fondateur de l'école française de violon.

Chaque interprète se doit, enfin, d'appartenir à une école ou à une autre et de la représenter le plus dignement possible :

170 - Le violoncelliste Marc Coppey est un artiste français trop discret qui porte haut les couleurs de l'école de violoncelle de son pays.

052 - L'école française de violoncelle en vedette [...] Le violoncelle français tient le haut du pavé, début janvier, avec Henri Demarquette et Xavier Philips.

3.3. *Technique instrumentale et X*

Est-il possible, à travers une étude des lieux communs du discours, de comprendre de quoi est constituée exactement l'interprétation musicale ? L'analyse de notre corpus semble montrer l'existence de deux éléments clairement distincts et toujours co-présents dans les énoncés :

- La technique instrumentale, toujours parfaite et digne d'admiration ;
- Un second élément, que nous nommons « X », synonyme d'expressivité, relativement mystérieux, flou et variable, désigné par des lexèmes multiples.¹ Nous développons ci-dessous notre propos.

En ce qui concerne la technique instrumentale, une analyse quantitative des lexèmes de notre corpus nous montre en effet que le substantif « technique » est le plus souvent caractérisé par les adjectifs laudatifs suivants :

Tableau 23 – Adjectifs laudatifs associés au substantif « technique »

Adjectif	Occurrences	Adjectif	Occurrences
irréprochable	2	impériale	1
immaculée	2	ahurissante	1
fabuleuse	1	transcendante	1
sans faille	1	spécifique	1
aussi économe qu'efficace	1	époustouflante	1

¹ Cet aspect du discours musical en général n'est pas nouveau. Dans son traité d'interprétation, Johann Joachim Quantz soulignait déjà la différence entre l'aspect purement technique de l'exécution et l'interprétation elle-même :

Je ne veux pas instruire le joueur de flûte seulement par rapport à ce qu'il y a de mécanique dans cet instrument, mais [...] j'ai travaillé aussi pour le rendre un musicien entendu et habile." (1752)

L'adjectif « technique », lui, caractérise le plus souvent les lexèmes suivants, indiquant soit la facilité de l'interprétation (« maîtrise », « facilité », « perfection ») pour l'interprète, soit la difficulté de l'œuvre (« difficultés », « obstacle ») :

Tableau 24 – Substantifs associés à l'adjectif « technique »

Substantif	Occurrences
maîtrise	3
perfection	2
facilité	1
obstacle	1
qualité	1
complexité	1
moyens	1
difficultés	1

Si certes la technique instrumentale semble donc être clairement identifiée par l'auteur-journaliste, l'élément qui lui est constamment juxtaposé, soit « X », plus mystérieux, est désigné par des lexèmes variés. Les deux énoncés donnés en exemple ci-dessous illustrent notre propos, X étant tour à tour « lyrisme fulgurant » ou « harmonie sonore » :

100 - Star du concert de ce soir, la violoniste munichoise Julia Fischer, à la technique immaculée et au lyrisme fulgurant, [...]

199 - Outre leur maîtrise technique, Mintz au violon et Phillips au violoncelle montrent une belle harmonie sonore pour servir ce poignant chef-d'œuvre de la musique de chambre du XX^e siècle.

Cette conception dualiste de l'interprétation musicale est systématiquement présente et accentuée par l'auteur-journaliste. C'est donc dans le second élément que repose tout le mystère de l'interprétation. Une analyse statistique de notre corpus présente, dans le tableau 25 ci-après les lexèmes utilisés pour désigner ce second concept :

Tableau 25 – Substantifs ayant la valeur de X dans « Technique et X »

Substantif	Valeur de X (n° de l'article du corpus)
Technique et	vibrato d'une rare poésie (03)
	lyrisme puissant (11 et 086)
	lyrisme fulgurant (100)
	Musique (021)
	élégance du jeu (101)
	fougue et passion (142)
	Pensée, engagement (194)
	capacités émotionnelles (16)
	belle harmonie sonore (199)
	beauté d'une son ample et mélodieux (148)
	passion, générosité, idées, désir (087)
	transparence de la sonorité, brio du jeu (035)
	éthique musicale et empathie spirituelle (076)
	vision et palette émotionnelle unique (041)

Force est de constater la diversité des syntagmes utilisés ; seul le lexème *lyrisme* est répété et utilisé dans deux syntagmes nominaux différents (« lyrisme puissant », « lyrisme fulgurant »). C'est la spiritualité qui semble être le concept le plus souvent associé à la technique instrumentale, dans toutes ses variantes : « capacités émotionnelles », « empathie spirituelle », « palette émotionnelle ».

Le rapport de force entre ces deux éléments constitutifs de l'interprétation est cependant systématiquement en faveur du second, la technique instrumentale étant seulement « au service » de la spiritualité musicale. Les deux exemples ci-dessous illustrent cette hypothèse par l'emploi de syntagmes comme « au service de » ou « servi par » :

041 - Evoquant son partenaire de ce soir, Kniazev semble parler de lui-même : «Il met des moyens techniques fulgurants au service d'une vision et d'une palette émotionnelle unique.

086 - le violoniste déploie un lyrisme puissant servi par une technique impériale, auquel répond le pianisme tout aussi vigoureux et coulé de Daniel Blumenthal.

3.4. *Interprétation « à la slave »*

La fougue, la vigueur, le feu de l'interprétation dite « slave » est un lieu commun du discours sur l'interprétation musicale. Ces qualités de l'interprétation d'un violoniste ou d'un violoncelliste slave (ou russe, tzigane ou d'Europe centrale, voire en allemand « Mitteleuropa ») sont présentées ci-dessous.

- C'est d'abord l'expressivité des interprètes slaves qui est mise en relief :

017 - Flamboyant sans outrance, expressif sans débraillé, virtuose sans ostentation, Korcia prouve qu'on peut jouer du violon à la slave en se gardant de toute obscénité.

157 - Son programme parisien met en relief sa versatilité stylistique : d'un classicisme chantant mais jamais sirupeux dans Mozart, d'une expressivité slave mais jamais excessive dans Chostakovitch, d'un élan beethovénien mais toujours léger dans Mendelssohn. Le son est moins explosif que celui des aînés. On peut le regretter, même si le sens du chant et du rythme est bien d'Europe centrale, en particulier chez le formidable et si vivant Jan Talich Jr.

- Ce sont ensuite les caractéristiques musicales de l'interprétation musicale qui sont accentuées par l'auteur-journaliste, comme par exemple son rythme (« sens de la pulsation très fort » en 037 ci-dessous):

037 - Le violon tzigane, c'est la vie, un sens de la pulsation très fort, prêt à partir dans toutes les directions», disait alors Korcia.

- C'est également son caractère extrême qui est souligné par l'auteur-journaliste :

081 - En Allemagne les enregistrements de la diva font un triomphe. En France, où l'on balance entre l'élégance fluide d'un Capuçon et les extrêmes slaves, son style épuré et dense, d'une étonnante intensité, déconcerte parfois.

197 - Un enregistrement conciliant comme jamais - ou comme toujours, avec eux - rigueur architecturale et lyrisme débordant, vigueur de l'élan et conception ultra-aboutie, le tout servi avec la sonorité la plus dense et la plus chargée d'effluves Mitteleuropa dont on puisse rêver aujourd'hui. [...] Capuçon trente ans bientôt joue, semble-t-il, à la française, tant il s'oppose à l'impétuosité du violon d'Europe centrale, à la massivité grandiose des Russes.

- Parfois enfin, l'auteur-journaliste ne fait que mettre en relief la nationalité de l'interprète, laissant au lecteur la liberté d'interpréter le lieu commun :

159 - L'intimité. On quitte la place publique pour l'intimité de la musique de chambre, mais c'est toujours l'âme slave qui s'exprime.

194 - Et sa technique. Et son engagement. Fantastique artiste, généreuse, passionnée : russe en somme.

Notons, en guise de conclusion, que ce lieu commun amalgame en une seule notion des réalités bien différentes ...Russe, tzigane, d'Europe Centrale : dans le discours sur l'interprétation musicale, tout est unifié sous l'adjectif « slave ».¹

3.5. *Importance des œuvres de J.-S. Bach*

De par le choix du thème de notre recherche, l'interprétation musicale des instruments à cordes frottées, les œuvres de J.-S. Bach, notamment les suites pour violoncelle seul, tiennent naturellement une place importante dans notre corpus. Cependant, force est de constater que l'auteur-journaliste y fait référence de façon tellement systématique qu'il est nécessaire de considérer ici la présence d'un lieu commun.

- La valeur rituelle des œuvres de J.-S. Bach, d'épreuve initiatique, est presque systématiquement mise en exergue par l'auteur-journaliste : l'interprète se doit de passer par l'étude de ces œuvres en début de carrière et également d'y retourner en fin de carrière, comme ultime geste musical.

021 – [...] elle a écouté son aîné, le violoncelliste Christophe Coin, dissenter sur Bach, tout en phrasant amoureuxment les Suites du Cantor.

036 - Intuition. «Simple» ou «direct» valent pour Bach, qu'il pratique depuis l'enfance, où déjà il avait l'intuition du «style et du son» convenant à chaque compositeur.

- Les œuvres de J.-S. Bach sont présentées comme la « Bible » de l'interprète, comme un unique point de convergence universel :

141 – Pour Gidon Kremer, enregistrer Bach est une nécessité. [...] Gidon Kremer : « Bach est la Bible » [...]. Puis il a fallu un long travail de maturation et d'expérience amassée à travers les compositeurs qu'il a joués et dirigés pour « nourrir » les six Suites qui constituent pour lui « la Bible de la musique ». [...] Il fallait donc qu'il retourne à cette Bible « avant qu'il ne soit trop tard ».

132 - Julia Fischer a déjà derrière elle une brillante carrière, y compris au disque, où elle s'est illustrée dans le grand répertoire (des concertos de Khatchatourian, Prokofiev, Glazounov, mais surtout les « Sonates et Partitas » de Jean-Sébastien Bach, bible des instrumentistes, dont elle a donné chez Pentatone une vision radieuse)

- Leur étude est présentée comme indispensable à une juste interprétation du reste du répertoire ; inversement, l'étude du reste du répertoire est présentée comme essentielle à une juste interprétation des œuvres de J.-S. Bach.

¹ Notons que cette tendance n'est pas nouvelle et que l'étiquette « slave » remplace dans le discours actuel l'étiquette « hongrois », plus ancienne.

042 - *Et, à chaque époque de sa vie, on apprivoise une musique. On la rencontre, on apprend à la connaître et on devient intime. C'est la même chose avec les amitiés. Etudier et s'immerger dans des cultures différentes bonifie. Je sais que ces connaissances me font jouer Bach différemment.»*

049 - *Si Yo Yo Ma nous a parfois agacé avec ses programmes « cross-over » un peu racoleurs et touristiques, quoique toujours sincères, on mesure ici combien sa fréquentation des musiques ethniques a enrichi son Bach, au point que le prélude de la Suite n° 6 se met à évoquer la transe divine des derviches tourneurs.*

- Enfin, des références aux œuvres de J.-S. Bach, quels que soient le compositeur et le genre musical dont il est question dans le discours (ci-dessous B. Bartok en 144 et J. Brahms en 196), sont constamment présentes :

144 - *Plastique à souhait, le piano de Leif Ove Andsnes fournit une base idéale à l'interprétation prismatique de Christian Tetzlaff, qui se montre souverain dans la Sonate pour violon solo que Bela Bartok conçoit en 1944, sous l'égide de Bach, dans un ultime effort d'abstraction esthétique.*

196 - *Brahms, plus que beaucoup d'autres, est un musicien bénéfique, inscrivant les passions et les doutes dans une plénitude musicale qui prend sa source dans Bach.*

3.6. ***Viole, violoncelle et ressemblance à la voix humaine***

Le dernier lieu commun que nous désirons analyser est celui de la ressemblance entre le son du violon, du violoncelle ou de la viole de gambe avec celui de la voix humaine. L'auteur-journaliste présente en effet systématiquement l'un ou l'autre de ces trois instruments comme celui qui serait « le plus proche de la voix humaine ».

Ce lieu commun est très présent dans le discours musical en général – pas uniquement le discours de presse – et tout particulièrement dans celui de l'interprétation musicale des instruments à cordes¹. Dans sa « Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle » (1740), H. le Blanc soulignait déjà la similitude de la basse de viole et de la voix humaine, similitude reprise ensuite par de nombreux musiciens et interprètes (comme par exemple P. Casals) et attribuée à de nombreux instruments à cordes frottées. Dans notre corpus, la similitude avec la voix humaine est attribuée à tous les instruments :

¹ Cet aspect de l'interprétation musicale ne se rencontre pas uniquement dans le discours de presse mais est présent dans de nombreux discours musicaux. M. Vignal souligne en effet à ce propos que :

Si l'interprétation musicale occidentale consiste à donner la parole au texte, c'est naturellement par référence à la voix humaine, proposée comme modèle à tout interprète. La plupart des traités destinés aux interprètes (flutistes, violonistes, clavecinistes), depuis le XVIII^e siècle, leur prescrivent de chanter comme le ferait une voix, de l'imiter dans son phrasé, ses respirations, son articulation, sa sonorité même. Donner voix humaine au jeu instrumental, au-delà du mécanisme, de l'exécution, tel était l'idéal proposé. (1992 : 390)

- au violon :

179 - « *J'ai voulu montrer dans Paganini la similitude du violon avec la voix, ce que l'on ne retrouve pas dans la plupart des interprétations.*

- au violoncelle :

101 - *Les autres chants nous semblent, même si le violoncelle est l'instrument le plus proche du registre de la voix humaine, mieux servis par celle-là.*

104 - *C'était la découverte! Peut-on jouer avec autant de joie et d'énergie, faire d'un violoncelle une réplique si exacte de la voix humaine, avec ses inflexions caverneuses ou ironiques, péremptoires ou suppliantes?¹*

- à la viole de gambe :

107 - *Fine, à peine nasale, celle de la viole est naturellement émouvante - on dit qu'elle se rapproche de la voix humaine. Plus ronds, plus chaleureux, les sons du violoncelle séduisent immédiatement.*

108 - *La viole de gambe est le plus chantant, le plus racé des instruments. Le seul capable d'« imiter les plus beaux agréments de la voix humaine ».*

Plus discrètement, cette similitude de la viole de gambe et de la voix humaine se rencontre également dans les éléments paratextuels de notre corpus : les titres choisis par J. Savall tant pour son disque (« les voix humaines ») que pour le nom de sa maison d'édition (Alia Vox) :

107 - *A écouter : « Alcyone », dir. Minkowski (Erato).« Suite d'un goût étranger », pièces de viole du IV^e livre, 1717, Savall (Alia Vox). « Les voix humaines » (Marais/Sainte-Colombe), Savall (Alia Vox). « Le Parnasse de la viole ».*

Cette étude a donc eu pour objectif de mettre en relief les principaux lieux communs du discours sur l'interprétation musicale, notamment sa simplicité / complexité, l'importance du lien musical sous ses différentes formes, la bipolarité des éléments constitutifs de l'interprétation, les caractéristiques de l'interprétation slave, l'importance des œuvres de J.-S. Bach et enfin la ressemblance de tous les instruments pris en compte avec la voix humaine.

Au-delà du contenu des lieux rhétorique et commun dans le discours, force est de constater leur nombre et la systématisme de leur emploi. Nous analysons donc ci-dessous le rôle que jouent, plus généralement, les éléments doxiques dans le discours, en nous fondant sur les théories de R. Amossy présentées précédemment.

¹ Les voix multiples de la doxa renforcent très souvent cet aspect du discours qui devient un véritable argument d'autorité, comme ci-dessous avec l'emploi de "dont on sait qu'il est ..."

103 - [...] *D'autant qu'il y a une autre voix pour accompagner ces histoires : celle du violoncelle de Vincent Courtois. [...] Son violoncelle, instrument dont on sait qu'il est le plus proche de la voix humaine, est tour à tour, et sans lourdeur jamais, facétieux, caressant, inquiétant.*

4. Rôle des éléments doxiques dans le discours sur l'interprétation musicale

En intégrant les lieux rhétoriques et les lieux communs dans le cadre plus vaste d'une étude des éléments doxiques et en nous fondant sur l'analyse argumentative du discours telle qu'elle a été développée par R. Amossy, nous étudierons successivement :

- La création d'un terrain d'entente fondé sur l'opinion commune ;
- La construction de l'éthos discursif ;
- La construction identitaire par le stéréotype.

4.1. *Création d'un terrain d'entente fondé sur l'opinion commune*

D'un point de vue argumentatif, les éléments doxiques de notre corpus ont tout d'abord pour objectif de créer un terrain d'entente permettant à l'auteur-journaliste de remporter l'adhésion du lecteur. Les affirmations ne sont en effet jamais justifiées mais exprimées comme des vérités universelles, objet de l'adhésion tacite de l'ensemble des membres de la communauté discursive ; elles font appel à la connivence du lecteur.

Ce rôle argumentatif des éléments doxiques dans notre corpus est principalement signalé par leur formulation par sentences appartenant aux deux types déterminés par R. Amossy, celles qui se suffisent en soi et celles accompagnées d'une démonstration probante. Ces sentences sont principalement caractérisées par l'emploi du présent gnomique, du pronom « on », des pronoms « rien », « tout » et d'auxiliaires modaux comme « pouvoir » ou « devoir ». Nous distinguons donc ci-dessous :

- les sentences qui se suffisent en soi, jamais justifiées par l'auteur-journaliste :

006 - La musique est un art, et même plus que cela.

024 - «A cet âge, quand on a la maîtrise technique de l'instrument, on peut tout faire [...] ».

- les sentences avec démonstration probante, qui ont pour rôle de justifier la vérité générale qu'elles énoncent (à travers des marques langagières comme « le plus célèbre exemple » ou « évidemment » dans les exemples 182 et 010 ci-dessous). Il est cependant remarquable que même dans ce cas, la justification n'est jamais, elle non plus, justifiée : il ne s'agit que d'une nouvelle affirmation de type « sentence ».

182 - Les Bach en sont le plus célèbre exemple : la musique classique ne se pratique jamais aussi bien qu'en famille.

010 - « Evidemment, ces qualités doivent être intimement liées: rien ne sert d'avoir du talent si on ne le travaille pas. [...] »

De même, de nombreuses allusions de connivence caractérisent la formulation des lieux communs du discours. En témoignent l'emploi fréquent de « certain », comme adjectif ou comme pronom, (en 006 et 010 ci-dessous) ainsi que celui d'adverbes ou de locutions adverbiales comme « évidemment », « bien », « bien sûr », « bien entendu ».

006 - Jordi Savall contrôle évidemment tout ce processus, étape par étape. Le musicien catalan n'est pas un adepte du montage à outrance, mais il cherche des sonorités chaleureuses et «une certaine rondeur de son», dicit son ingénieur attitré, Nicolas Bartholomé.

010 - Je vais vous dire une chose extrême: même la meilleure édition de Bach est déjà une certaine forme d'interprétation.

A travers l'utilisation de stéréotypes, le discours se fonde donc sur l'admission *a priori* par le lecteur d'un certain nombre de faits sur la base de l'opinion commune, même s'ils ne peuvent être démontrés ou être justifiés scientifiquement.

4.2. Renforcement de l'éthos discursif

Le second rôle fondamental des éléments doxiques du discours est la construction de l'éthos discursif de l'auteur-journaliste¹. Ce sont en effet les éléments doxiques qui attribuent à cet auteur ses différentes qualités, les mœurs oratoires. R. Amossy souligne ainsi ce rôle des éléments doxiques dans le discours :

L'orateur adapte sa représentation de soi à des schèmes collectifs qu'il croit entérinés et valorisés par son public-cible (1999 : 136).

Quel éthos est alors construit grâce aux éléments doxiques ? Nous étudions tout d'abord la construction de l'éthos du mélomane, ensuite celle de l'éthos institutionnel.

4.2.1. Ethos du mélomane et partage de la passion musicale

La première image construite par l'auteur-journaliste est celle du mélomane désintéressé partageant sa passion pour la musique avec le lecteur. L'auteur-journaliste affiche donc amplement son engagement émotionnel. Celui-ci n'est pas seulement professionnel mais aussi personnel. L'auteur-journaliste assume ainsi un rôle d'éducateur musical auprès du lecteur : il y a un réel détournement de l'image de pédagogue à son profit.

¹ Le rôle de l'éthos discursif étant particulièrement important dans le discours sur l'interprétation musicale, nous avons choisi de diviser son analyse en deux parties distinctes : la première dans le cadre de notre analyse de la polyphonie et de la prise en charge énonciative (chapitre V, §3.1), la seconde dans le cadre de l'étude des éléments doxiques ci-dessous.

D'un point de vue formel, ce rôle des éléments doxiques dans la construction d'un éthos de mélomane pédagogue est tout particulièrement caractérisé par :

- la récurrence de l'hyperbole et de l'amplification ;

070 - Par contraste, lorsque le merveilleux altiste Christophe Desjardins pose l'archet sur ses cordes amplifiées pour Tenebrae, du prodige allemand Matthias Pintscher, on n'entend plus un exercice de style, mais la voix de l'intériorité dans ces bruissements expressifs.

- L'expression des sentiments (plaisir, enthousiasme, admiration, déception) ;

131 - Ah, le pupitre de violoncelles de la Philharmonie de Vienne ! De la corde comme s'il en pleuvait, mais pas les grosses gouttes qui écrasent la terre, non, la belle pluie généreuse et sensible qui nourrit les récoltes.

4.2.2. Construction de l'éthos institutionnel

Comme nous l'avons mentionné précédemment (voir chapitre 4, §3.1.1), l'enjeu de la construction de l'éthos de l'auteur-journaliste n'est pas seulement personnel mais également institutionnel : à travers l'auteur-journaliste, c'est l'éthos du journal qui le publie qui se construit et qui est légitimé.

Les éléments doxiques contribuent de fait à présenter la publication comme :

- une institution garante de certaines valeurs de la société française, d'une tradition d'excellence, d'un pays de culture, dont la musique classique est le symbole. Cette institution se présente non seulement comme garante de ces valeurs mais également comme une actrice sociale majeure qui y contribue largement. L'adhésion du lecteur recherchée ici est celle de la reconnaissance de cette institution en tant que garante légitime de la culture musicale française.
- une publication conçue pour et lue par les catégories socioprofessionnelles les plus cultivées de cette société, dont les artistes et les mélomanes. L'institution se présente donc comme porte-parole de cette catégorie sociale d'élites.

L'auteur-journaliste véhicule donc, par son discours, une autorité implicite que les éléments doxiques du discours légitiment. Il existe en effet dans le discours une forte hiérarchisation entre l'initié – l'auteur-journaliste – et le profane – le lecteur. La preuve en est l'existence même de la critique musicale écrite, discours monologique dans lequel l'auteur-journaliste exprime son point de vue de façon unilatérale sans donner la possibilité au lecteur d'y répondre.

4.2.2.1. Approche stylistique

D'un point de vue stylistique, la formulation des éléments doxiques relatifs à l'éthos institutionnel est notamment caractérisée par :

- Une écriture stylistiquement chargée, tellement dense qu'elle en devient souvent obscure. Valorisant le sujet évoqué, cette écriture a une forte valeur axiologique, le référent étant mis en valeur par le signifiant. Comme le remarque Jean Szlamowicz au sujet des discours sur le jazz :

La métaphorisation est un moyen de ne pas raisonner. La poétisation du discours oblitère le contenu argumentatif car elle repose sur son « infalsifiabilité » (Popper 1956). Dès lors, la description référentielle est valorisée par le signifiant. La valorisation de l'objet du discours se fait par le style du discours même (2007 : 142).

L'énoncé 026 ci-dessous propose un exemple d'écriture stylistiquement chargée, avec emploi synesthésique d'un régionalisme (« goûteuse », dans le sens de « succulente ») :

026 - [...] Le son du double chœur à huit parties est fourni et clair à la fois, l'orchestre est radieux, avec des flûtes à bec goûteuses à souhait, et tous ces interprètes donnent une merveilleuse substance à cette musique inspirée, aux couleurs douces-amères et douloureusement ferventes.

Certaines métaphores sont, de plus, récurrentes dans notre corpus. Ce sont des formes de discours connues et facilement identifiables par le lecteur, qui, sans être spécifiques au discours sur l'interprétation musicale, permettent la mise en place de l'argumentation et constituent donc un dispositif argumentatif en assurant la « stéréotypie nécessaire à tout discours persuasif » (Amossy 1997 : 20). Les métaphores fondées sur la profondeur et la transparence de la musique n'en sont que deux exemples parmi d'autres, en 141 et 083 ci-dessous :

141 - Ce n'est pas une démarche narcissique pour apparaître comme un grand violoniste mais la volonté d'exprimer la profondeur de cette musique.

083 - L'opus 33 n° 5 de Haydn y retrouve son rebond subtil et sa légèreté dansante, le deuxième Razoumovsky de Beethoven y gagne une transparence et une quiétude, ainsi qu'une intelligence et une variété d'accents que l'on peut aussi apprécier dans leur tout récent et fort beau disque Naïve, consacré justement à deux quatuors de Beethoven.

- La présence d'archaïsmes (« adoubée » en 100 ci-dessous), de termes ou de références littéraires classiques recherchés (en 135 ci-après) :

135 - La Fontaine d'Aréthuse lance des gerbes d'étincelles incandescentes tandis que Mourja se prend au miroir de Narcisse en un bouleversant autoportrait. Il sera un dieu solitaire et lunaire dans l'ultime pièce Dryades et Pan.

100 [...] *Adoubée* par Yehudi Menuhin, dont elle remporta le fameux concours en 1995, c'est forte de six ans de concerts à travers le monde que Julia Fischer donnera ce soir le Double Concerto de Brahms avec le violoncelliste Claudio Bohórquez.

4.2.2.2. Approche énonciative

D'un point de vue énonciatif, le renforcement de l'éthos discursif institutionnel par les éléments doxiques et le rôle de porte-parole institutionnel que joue l'auteur-journaliste sont signalés par plusieurs marques langagières dont la plus caractéristique est l'utilisation du pronom « nous ». Nous nous reportons, pour l'étude de ce pronom dans notre corpus, à l'analyse effectuée par M. Marcoccia.

Dans son analyse du stéréotype du porte-parole dans le discours politique, M. Marcoccia identifie en effet deux caractéristiques principales du porte-parole : le porte-parole comme intermédiaire, dont les qualités sont la discrétion, la fidélité et la modestie, et le porte-parole comme représentant (Marcoccia 1993 : 170-181). Il souligne notamment l'importance dans les discours des porte-parole d'un type caractéristique d'énonciation, l'utilisation du pronom « nous », dotée d'une connotation positive et divisée en « nous de modestie » et « nous de majesté » par M. Grévisse.

NOUS mis pour JE est un pluriel dit de majesté ou de modestie. (Grévisse 1995)

Dans notre corpus, nous remarquons également cette importance numérique du « nous », de modestie et de majesté, comme en attestent les exemples 092 et 048 ci-dessous ; dans l'ensemble du corpus, seuls les artistes interviewés les plus reconnus se permettent parfois de dire « je », comme M. Rostropovitch par exemple, les autres utilisant également, comme l'auteur-journaliste, le pronom « nous » de modestie ou de majesté.

092 - *Après trois premières symphonies assez désastreuses, la 6^e nous avait agréablement surpris par sa haute tenue orchestrale, à défaut de nous convaincre du style mahlérien de Chung (nos éditions du 4 avril).*

048 - *Dans une salle aux dimensions et à l'acoustique idéales il nous donne l'impression de s'adresser à chacun de nous [...].*

Les concepts de modestie, de majesté et d'éthos discursif ne sont cependant pas contradictoires : au contraire, le stéréotype positif lié à ces notions renforce l'éthos de l'auteur-journaliste. M. Marcoccia conclut son analyse en ce sens en citant P. Bourdieu :

C'est lorsque je deviens Rien – et parce que je suis capable de devenir Rien, de m'annuler, de m'oublier, de me sacrifier, de me dévouer, que je deviens Tout. (1987 : 193).

4.3. *Rôle de construction identitaire des éléments doxiques*

Dans le discours sur l'interprétation musicale, le rôle des éléments doxiques dans la construction identitaire du lecteur, tant individuelle que sociale, est particulièrement important. Nous analysons ci-dessous les principales caractéristiques du rôle des stéréotypes dans la construction identitaire du lecteur, en approfondissant en particulier le rôle des stéréotypes dévalorisants.

4.3.1. **Fonction identitaire des stéréotypes dans le discours artistique**

Comme nous l'avons montré plus haut, les éléments doxiques permettent au lecteur, s'il les accepte, de proclamer son appartenance au groupe dont il désire être membre, c'est-à-dire ici l'ensemble de la communauté discursive des musiciens et des mélomanes. En acceptant les éléments doxiques présentés, le lecteur s'identifie à cette communauté discursive et assume les représentations figées qui la caractérisent.

Il semble, en fait, que ce rôle de construction identitaire des éléments doxiques soit particulièrement important dans le cadre d'un discours musical comme le nôtre, à cause d'un processus d'identification et de désidentification du public. J. Szlamowicz, citant D. Sibony (1999), parle en effet de fragilisation du public devant le spectacle et de nécessaire pré-initiation par le discours artistique, qui rassure tout autant qu'un discours technique. Le discours représenterait alors une « médiation sécurisante » (2007 : 145) :

L'art est tout particulièrement le lieu où le public est fragilisé car le spectacle est le lieu d'une identification et désidentification (Sibony), d'un jeu identitaire parfois pervers où le spectacle offre une expérience identificatoire gratifiante. La volonté de communier dans l'événement fonctionne comme une expérience d'initiation. Le texte est une pré-initiation subtile, en douceur, proposant les grandes lignes d'un rituel discursif. Il constitue alors l'interface qui permet une transformation : il fait pression exhibant par son effet de miroir un ailleurs dont le spectateur fait potentiellement partie pour peu qu'il accepte le discours qui lui est suggéré. (*Ibid.*)

Plusieurs schèmes stéréotypés nous paraissent particulièrement représentatifs de ce rôle de construction de l'identité sociale du lecteur à travers l'acceptation des stéréotypes :

- le stéréotype du lien entre les musiciens (lien familial, lien d'amitié, lien national) présenté en §3.2.) : parce qu'il souligne l'homogénéité et la cohésion de la communauté discursive, il renforce également le sentiment d'appartenance du lecteur à cette communauté et la formation de son identité sociale. Les similitudes entre les musiciens, membres du groupe, sont constamment exagérées, de façon à garantir cette cohésion.
- le stéréotype des grands maîtres de musique, des maîtres à penser ou des chefs de file du monde de la musique ; il permet également de renforcer le sentiment de cohésion de la

communauté discursive et favorise la construction de l'identité sociale du lecteur par identification. En témoignent les nombreuses références du discours aux chefs de files musicaux :

052 - C'est cependant au XX^e siècle que la technique atteint son plus haut niveau de virtuosité et alors l'école française s'est affirmée avec autorité en la personne de Maurice Maréchal, Pierre Fournier, André Navarra, Bernard Michelin qui vient de mourir, Gendron et Tortelier, au côté ou dans le sillage des Casals, Piatigorski, Starker et Rostropovitch.

- Les stéréotypes du mystère et de la complexité de l'interprétation musicale contribuent à la mise à distance de l'objet du discours et également à la construction identitaire du lecteur par le stéréotype. Soit ce mystère est rejeté par le lecteur et dans ce cas, celui-ci est exclu de la communauté discursive, soit ce mystère est accepté par le lecteur, intégré et mis en relief : le lecteur passe alors de profane à initié et entre dans la communauté discursive de référence.

Dans les exemples 138 et 149 ci-dessous, le mystère et la complexité de l'interprétation musicale sont particulièrement mis en valeur :

138 – [...] Qu'est-ce qui fait le son, interroge la grande violoniste Ida Haendel : le poids de l'archet ? Le poids des doigts ? La position de l'instrument ? Personne ne le sait.

149 - So what? Luciano Berio disait que la musique, c'est ce qu'on écoute avec l'intention d'entendre de la musique. Cela explique beaucoup, mais pas tout. [...] C'est si mystérieux.

4.3.2. Stéréotype dévalorisant et fonction de construction identitaire

Les exemples de stéréotypes présentés ci-dessus sont pour la plupart des stéréotypes positifs, élogieux. Il est cependant important de remarquer que les stéréotypes véhiculés dans le discours musical ne sont pas tous positifs ; au contraire, ils peuvent être également la trace d'une réelle activité de dénigrement.

R. Amossy souligne la forte fonction identitaire des stéréotypes négatifs et note que « le stéréotype dévalorisant apparaît comme un instrument de légitimation dans diverses situations de domination » (1997 :41). Elle s'appuie notamment sur les études de M. Sherif, qui rappelle que « la promulgation d'images de supériorité-infériorité dans une société est [...] l'un des moyens qu'utilise le groupe dominant pour maintenir sa position » (Sherif & Sherif 1969 : 277).

Dans notre corpus, la présence marquée de stéréotypes dévalorisants est tout à fait révélatrice de leur fonction de construction identitaire. Le stéréotype négatif vise d'une part à renforcer l'éthos discursif de l'auteur-journaliste, d'autre part à stimuler la connivence du lecteur qui accepte le stéréotype négatif, cet accord faisant office d'acceptation dans la communauté discursive musicale.

Dans notre corpus, la fonction de construction identitaire du stéréotype négatif est notamment activée par l'emploi de l'ironie. Trois exemples de recours à un même stéréotype dévalorisant, celui du mauvais violoniste populaire, à travers l'utilisation de l'ironie, sont présentés ci-dessous en 149, 037 et 175 :

149 - Voyez André Rieu, originaire de Hollande et star du violon de chez Auchan. Ce qu'il fait de diverses bandes originales de films et de chansons américaines, («New York Memories», 2CD Philips), a toutes les apparences de la musique. On l'écoute dans l'intention d'en entendre, et elle produit un effet : on se sent mal, un peu nauséeux, on voudrait être ailleurs. Il joue atrocement faux, d'accord ; il a la sonorité de la craie qui grince sur le tableau, d'accord ; mais enfin, ce devrait être de la musique ! Sans doute, sans doute. C'est si mystérieux.

037 – [...] André Rieu, dont le génie du marketing est inversement proportionnel aux qualités violonistiques [...]

175 - [...] Mais il a fait mieux à Noël, avec Danses, son premier album pour Naïve, faisant la nique pendant plusieurs semaines à André Rieu dont le génie du marketing est inversement proportionnel aux qualités violonistiques.

Il s'agit de trois exemples du stéréotype dévalorisant du mauvais violoniste sous les traits du violoniste populaire A. Rieu :

- En 149, le stéréotype négatif est introduit par Jacques Drillon du *Nouvel Observateur* dans le paratexte de l'article, dont le titre est « Sifflets – Le Hollandais gonflant ». Il est explicité et accentué dans le texte (« star du violon de chez Auchan ») de l'article. La chute ironique de l'article, « Sans doute, sans doute. C'est si mystérieux. » crée un effet humoristique qui renforce ultérieurement la connivence et l'adhésion du lecteur.
- En 037 et 175, ce stéréotype négatif du mauvais violoniste populaire est repris par un autre critique musical, E. Dahan, dans deux articles différents de *Libération*, à distance d'une année. Le dénigrement (« dont le génie du marketing est inversement proportionnel aux qualités violonistiques »), est volontairement mis en relief puisque les deux articles n'ont pas comme objet A. Rieu, mais un autre violoniste (L. Korcia). L'ironie du ton pseudo-scientifique de l'expression « inversement proportionnel à » renforce elle aussi la connivence et l'adhésion du lecteur.

C'est de fait la position élitiste des entendeurs de musique dite « savante » et la position dominante de ceux qui comprennent cette musique qui sont ici l'enjeu du stéréotype dévalorisant. L'acceptation du stéréotype dévalorisant joue ici un rôle identitaire majeur car il permet de renforcer la cohésion de la communauté discursive non seulement autour de valeurs communes (« la musique classique de qualité ») mais également autour d'un ennemi commun, c'est-à-dire un public non averti et trop facilement satisfaisable. En adhérant à ce dénigrement systématique initié par l'auteur-journaliste et au stéréotype du mauvais violoniste que représenterait A. Rieu, le lecteur affirme son appartenance au groupe élite.

En résumé, il a donc été possible d'identifier trois rôles majeurs des éléments doxiques dans notre discours : tout d'abord celui de la création d'un terrain d'entente fondé sur la doxa ; ensuite, celui de renforcement de l'éthos discursif de l'auteur-journaliste mélomane, et à travers lui, de l'institution auquel il appartient ; enfin, le rôle de construction identitaire des éléments doxiques, qui, même lorsqu'ils sont transmis par un discours de dénigrement et par des stéréotypes dévalorisants, permettent au lecteur de proclamer son appartenance à un groupe social d'élite.

5. Imaginaire versus stéréotype

La remise en cause de la notion de stéréotype par P. Charaudeau et l'utilisation de la notion alternative d'imaginaire, présentées précédemment, nous portent à repenser les notions de lieux et d'éléments doxiques en termes d'imaginaire et à analyser les types de savoir qui structurent les imaginaires présents dans le discours sur l'interprétation musicale. Cette approche novatrice nous incite également à analyser les stratégies utilisées par l'auteur-journaliste pour jouer avec les différentes catégories de savoirs et faire passer un type de savoir pour un autre.

5.1. *Types de savoir à la base du discours sur l'interprétation musicale*

Les imaginaires présents dans le discours sont essentiellement fondés sur un savoir de type « savoir d'opinion », c'est-à-dire un savoir de croyance, défini par P. Charaudeau comme suit :

Les savoirs de croyance ne portent pas sur la connaissance du monde au sens que nous venons de lui donner mais sur des évaluations, des appréciations, des jugements à propos des phénomènes, des événements et des êtres du monde, leur pensée et leur comportement. [...] Le savoir ici se trouve dans le sujet (in-sujet) et est porteur de jugement. On est dans le domaine de la valeur qui se caractérise à la fois par une activité mentale polarisée sur la raison d'être des événements et des comportements (d'où son aspect affectif) et par une prise de position (d'où son aspect subjectivant). (2007 : 56)

Opposant les savoirs de type « révélation » de ceux de type « opinion », P. Charaudeau insiste notamment, en ce qui concerne ce dernier type de savoir, sur l'appropriation par un sujet de connaissances pouvant être discutées. Le jugement de vérité établi est toujours soutenu par « un avis général, une doxa anonyme, celle émanant d'une voix qui se trouve au-dessus des sujets (un méta-énonciateur), non point une voix de la raison ou de la science, mais une voix collective par rapport à laquelle le sujet se positionne » (*Ibid.* : 58).

L'importance des imaginaires fondés sur des savoirs d'opinion dans notre corpus s'explique entre autre par le fait qu'il n'existe pas dans notre corpus d'évocation de textes de référence absolue comme dans le cas des doctrines, des idéologies ou des dogmes. Nous exemplifions ci-dessous chacun des systèmes de pensée liés aux savoirs d'opinion, c'est-à-dire l'opinion commune, l'opinion relative et l'opinion collective.

- L'opinion commune

Dans le cadre de ce type de savoir, la part de l'opinion commune est particulièrement importante¹. Elle est définie par P. Charaudeau comme suit :

L'opinion commune a une portée généralisante qui se voudrait même universelle, et qui est censée être le plus largement partagée. [...] C'est l'opinion exprimée par les proverbes, dictions et autres énoncés à valeur générale [...]. Avec l'opinion commune, le sujet parlant n'a pas à revendiquer une position particulière car il s'est approprié le jugement de la doxa. (*Ibid.*: 58).

C'est évidemment le cas dans de nombreux énoncés de notre corpus. L'auteur-journaliste s'appuie constamment sur la doxa pour justifier les imaginaires mis en œuvre dans le discours. Un seul exemple suffira pour montrer de quelle manière l'auteur-journaliste s'appuie sur la voix de l'opinion commune (« on connaît ») pour justifier la convocation des imaginaires, ici celui du mystère lié à l'interprétation musicale (« à l'abri des regards », « ses ornements secrets ») :

108 - On connaît l'anecdote du jeune Marin embusqué sous la cabane en bois où son professeur répète à l'abri des regards, pour épier ses coups d'archet et ses ornements secrets (2).

- L'opinion relative

La part de l'opinion relative est tout aussi importante. L'auteur-journaliste positionne souvent le jugement qu'il émet en fonction d'un autre discours qu'il soutient ou qu'il rejette. P. Charaudeau rappelle que dans les organisations des systèmes de pensée de type « opinion relative » :

[...] le sujet parlant a besoin d'affirmer vis à vis de cette opinion, soit son adhésion, soit son opposition car comme il en existe plusieurs, celle-ci se prête forcément à discussion. L'opinion relative s'inscrit forcément dès son émergence dans un espace de discussion, non pas à l'intérieur d'un groupe mais vis à vis d'autres groupes (*Ibid.*).

Nous rencontrons dans notre corpus de nombreux énoncés évoquant un débat intérieur à la communauté discursive musicale, dans lequel l'énonciateur prend position. D'un point de vue langagier, il s'agit le plus souvent de locutions adverbiales en tête de phrase marquant l'opposition ou la concession (ci-dessous « contre toute attente » en 160, « malgré d'autres hypothèses » en 007) :

160 - Contre toute attente, cette recherche d'équilibre et d'une pureté classique, ce mélange d'humilité et d'aristocratie naturelle qui rendent impatient d'entendre Khachatryan dans le « Concerto » de Beethoven en juin à Pleyel [...].

007 - Malgré d'autres hypothèses, il semble que le violon à quatre cordes soit apparu à Crémone (voir encadré), et que sa forme y ait été fixée.¹

¹ Voir également à ce sujet notre analyse de la polyphonie du discours et de la présence de la voix anonyme de la doxa, chapitre IV, §3.3.

- L'opinion collective

Enfin, de nombreux énoncés de notre discours s'inscrivent également dans le cadre du système de pensée défini par P. Charaudeau comme « opinion collective » :

[...] celle qu'exprime un groupe à propos d'un autre groupe. Elle consiste à enfermer l'autre groupe dans une catégorie définitive en l'essentialisant, tout en laissant entendre qu'on appartient à un groupe qui n'a pas cette caractéristique (*Ibid.*).

Cette stigmatisation des groupes autres se rencontre particulièrement dans les énoncés relatifs aux distinctions entre styles de musiciens, les musiciens « baroqueux » se distinguant tout particulièrement des autres :

141 - J'ai énormément de respect pour Nicolas Harnoncourt. Mais je ne me rattache pas à ce que l'on peut appeler l'école baroque.

179 - Formée par un professeur « classique », Hilary Hahn n'a jamais été vraiment tentée par les instruments anciens même lorsqu'elle a enregistré Bach. [...] Je ne peux pas concurrencer les vrais experts du baroque mais j'apprends beaucoup d'eux. »

De même, la nette distinction entre les différentes écoles nationales de musique contribue au système de pensée de l'opinion collective, chaque école nationale étant enfermée dans une catégorie définitive qui l'essentialise. Dans l'exemple ci-dessous, c'est la nationalité des différents interprètes (français ou russes) qui est mise en valeur :

200 - Or, les mots qui viennent à l'esprit pour évoquer le style du jeune violoniste sont ceux de délicatesse et d'élégance : Capuçon trente ans bientôt joue, semble-t-il, à la française, tant il s'oppose à l'impétuosité du violon d'Europe centrale, à la massivité grandiose des Russes.

5.2. *Stratégies de brouillage*

Lors de la même analyse des imaginaires, P. Charaudeau souligne plusieurs stratégies de « brouillage » des types de savoir sur lesquelles se construisent les imaginaires :

C'est de ces types de savoirs que s'alimentent les imaginaires, évidemment, en jouant souvent avec ces catégories, en brouillant les pistes, en faisant passer un savoir de croyance pour un savoir de connaissance, un savoir d'opinion pour un savoir de révélation, en présentant un savoir d'opinion relative sous le jour d'un savoir d'opinion commune, en transformant un savoir théorique en savoir de doctrine (le marxisme), en faisant croire qu'un savoir de révélation est aussi fondée en savoir savant (les sectes). (*Ibid.*)

¹ Les locutions adverbiales en incise, plus discrètes, sont également présentes dans notre corpus, comme en témoigne l'exemple 119 ci-dessous avec « après tout » :

119 - le violoncelle de Valentin Erben, qui est après tout un produit de l'école française à travers son maître André Navarra, joue du coup avec de plus en plus de délicatesse.

5.2.1. Faire passer un savoir de croyance en savoir de connaissance

Cette première stratégie de brouillage se prête tout à fait au discours musical dans lequel des imaginaires d'opinion peuvent être camouflés en savoirs savants fondés sur l'expérience sensible des énonciateurs, qu'il s'agisse des musiciens interviewés ou de l'auteur-journaliste. De cette façon, un savoir de croyance est transformé en savoir de connaissance de type « expérience », organisé dans un système de pensée de type empirique, qui n'a pas besoin d'être justifié par l'instrumentation. P. Charaudeau souligne à propos de ce type de savoir que :

Le savoir d'expérience, lui, construit également des explications sur le monde qui valent pour la connaissance du monde, mais sans aucune garantie de probation : pas de procédures particulières, pas d'instrumentation. En revanche, tout individu peut se prévaloir d'un savoir d'expérience dès qu'il l'a éprouvé et qu'il peut supposer que tout autre individu dans la même situation éprouvera la même chose [...]. On est ici dans le domaine de l'éprouvé et de l'expérience universellement partagée. [...] Seront donc rattachés à ce savoir d'expérience les savoirs empiriques sur le monde qui sont soutenus par un discours de causalité naturelle, quitte à ce que celui-ci contredise le savoir savant (*Ibid.* : 55)

D'un point de vue langagier, la marque principale de cette stratégie discursive est la présence de nombreux verbes de perception tels qu'« entendre », « écouter », « ressentir ». Ils justifient par l'expérience sensible la convocation d'imaginaires effectuée par l'auteur-journaliste. Dans les deux exemples ci-dessous, l'auteur-journaliste justifie un jugement personnel par un savoir de connaissance de type « savoir d'expérience » au moyen des verbes « écouter » (en 132) et « ressentir » (en 050).

132 - Il suffit, pour être conquis, d'écouter comment bondissent les allégros, comment dansent les rondos (celui du « Concerto no 3 », d'une fraîcheur jubilatoire) ; sans parler de ces adagios lumineux qui déroulent leurs longues arabesques avec une grâce dépourvue d'afféterie.

050 - Mais l'œil étincelant indique que c'est un piège : qu'elle fasse corps avec le Vaslin, fabuleux stradivarius prêté par LVMH, et l'on ressent une puissante présence, un art d'imposer et de creuser les sons qui sont la patte des grands.

Avec P. Charaudeau, nous pouvons donc conclure que cette stratégie discursive tend à « ériger en norme universelle relevant de la connaissance ce qui n'est que norme morale relevant de l'opinion. Ce type de discours [...] cherche à faire coller, à faire se confondre, une vérité d'appréciation personnelle avec une vérité d'ordre universelle ». (*Ibid.* : 38-39).

5.2.2. Transformer un savoir d'opinion relative en savoir d'opinion commune

Dans ce second cas de figure, l'auteur-journaliste fait passer l'opinion d'un groupe restreint pour celle de l'ensemble de la communauté discursive. Dans l'exemple 006 ci-après, ce qui

est initialement un jugement personnel passe pour une évidence acceptée par l'ensemble de la communauté discursive.

006 - L'évidence de son interprétation, vantée par tous les critiques, est venue petit à petit. Un jour, il a su qu'il était dans la bonne direction: «Il est des musiques avec lesquelles je suis dans un sentiment de plénitude.

L'exemple 108 ci-dessous est encore plus anonyme que le précédent, convoquant une voix universelle anonyme, à travers l'emploi de « on dit » :

108 - On dit de Marais qu'il joue « comme un diable » – son Tourbillon emportant l'auditeur dans une tornade de doubles croches –

D'un point de vue langagier, ce passage est signalé notamment par l'emploi de la modalité déontique :

010 - Tout peut changer au cours même de l'interprétation. Rien n'est jamais fixé pour toujours; le jeu de l'interprète doit être modulable, il doit s'adapter à la musique.

5.2.3. Convertir un savoir de croyance en savoir de doctrine

Cette troisième stratégie est également utilisée par l'auteur-journaliste au moyen de nombreuses allusions au caractère sacré, religieux presque, de l'interprétation musicale. Il s'agit en fait d'arguments fondés sur des savoirs de croyance qui sont ici institués en quasi-doctrine (« un sacré très ancien » en 046, « une grâce » en 113 ci-dessous) :

046 - Son Oiseau de feu, magistralement conduit, s'est enfoncé dans les profondeurs mystérieuses du conte oriental, jusqu'au souvenir nostalgique d'un sacré très ancien.

113 - C'est une grâce qu'elles nous soient aujourd'hui données à entendre.

De même, par leur caractère inattaquable, les citations de musiciens célèbres s'apparentent à un savoir de type « révélation » presque doctrinaire, même s'il n'est pas fixé en un texte de référence. Comme le souligne P. Charaudeau :

Le savoir de révélation, en revanche, est complètement fermé sur une évidence du savoir, et les discours qui le soutiennent se présentent sous la modalité de l'évidence. [...] En tant qu'appartenant au savoir de croyance on est dans le domaine du « on-vrai » puisqu'il exige adhésion de la part du sujet, mais un « on-vrai » qui voudrait bien se substituer au « il-vrai » du savoir de connaissance (*Ibid.* : 57).

Témoignent donc de cette réutilisation des savoirs de croyance en savoir de doctrine les très nombreuses références à des chefs de file de la musique, assimilables aux fondateurs d'une école de pensée dont la parole doit ensuite être interprétée par des initiés pour les non-initiés, les profanes :

010 - Qu'est-ce, alors, qu'une bonne interprétation? - Stravinsky disait: «Surtout, n'interprétez pas ma musique, jouez-la.» On a souvent mal compris cette phrase. Je trouve qu'elle exprime le rêve de l'interprétation, qui est aussi l'idéal de la philosophie zen: c'est lorsque la beauté se crée par elle-même que se produit le miracle. Voilà toute la valeur de la remarque de Stravinsky.

En témoigne également le caractère volontairement mystérieux, difficilement compréhensible, des citations reportées comme justification de certains arguments concernant l'imaginaire du mystère de l'interprétation musicale :

071 – [...] Il serait vain, pourtant, d'outrer leur parenté, car la musique, dit un vers d'André du Bouchet placé en exergue du (sympathique) livret, «doit rafraîchir les écarts», pas les effacer.

Cette analyse des éléments doxiques présents dans le discours sur l'interprétation musicale, en particulier des stéréotypes, nous a permis de mettre en évidence le rôle essentiel qu'ils jouent dans la stratégie argumentative mise en œuvre par l'auteur-journaliste. Sur la base des théories de C. Perelman, nous avons distingué les lieux rhétoriques des lieux communs et montré en quoi le lieu rhétorique de l'essence caractérise le discours sur l'interprétation musicale. Nous avons également présenté et analysé les principaux lieux communs de notre discours.

C'est cette multiplicité des éléments doxiques qui nous a portée à nous interroger sur leurs rôles dans le discours et qui nous a permis d'identifier trois rôles principaux : la création d'un terrain d'entente servant de fondement à l'argumentation, le renforcement de l'éthos discursif personnel et institutionnel et enfin la construction de l'identité du lecteur passant à la fois par l'acceptation et par le refus des stéréotypes du discours.

C'est cependant à travers le dépassement de la notion de stéréotype que nous avons voulu conclure notre analyse des éléments doxiques, en ayant recours à la notion d'imaginaire telle que l'a définie P. Charaudeau et en analysant les stratégies utilisées par l'auteur-journaliste pour brouiller les types de savoir à la base de la construction de ces imaginaires.

La seconde partie de cette thèse a eu pour objectif de présenter de façon détaillée l'analyse des données du corpus selon deux points de vue :

- nous avons effectué d'une part une analyse textuelle du discours en étudiant la dimension pragmatique / configurationnelle de notre corpus - visée illocutoire, aspects énonciatifs de notre corpus, construction de la représentation discursive (chapitre 4).
- nous avons présenté d'autre part une analyse des stéréotypes du discours en nous appuyant sur les théories de l'argumentation (chapitre 5).

Suivant un mouvement logique allant d'une macro-analyse très générique de notre corpus vers une étude toujours plus précise de ses principales marques textuelles appelée, avec J.-M. Adam « microscopie » (1997), nous consacrons la troisième partie de cette thèse à une analyse détaillée des caractéristiques linguistiques et textuelles de notre corpus. Afin d'approfondir la dimension compositionnelle de notre corpus, nous effectuons d'une part une analyse textuelle des séquences ou périodes descriptives de notre corpus (chapitre 6) et nous analysons d'autre part de façon détaillée une marque langagière tout à fait caractéristique de notre corpus, les séries énumératives (chapitre 7).

Troisième partie

Périodes descriptives et séries énumératives

Chapitre 6 – Analyse textuelle et mise en texte de l'interprétation musicale

Ce chapitre a pour objectif d'analyser les énoncés de notre corpus relatifs à l'interprétation musicale du point de vue de leur mise en texte. Nous nous plaçons désormais au niveau de l'organisation périodique / séquentielle de notre corpus et considérons nos énoncés comme des périodes ou séquences textuelles qui, selon J.-M. Adam, peuvent être de plusieurs types : argumentatif, descriptif, narratif, dialogal ou explicatif (1992).

Le corpus d'analyse est constitué de périodes et séquences appartenant à ces cinq différents types. L'étude des périodes descriptives nous semblant particulièrement pertinente, nous choisissons de concentrer notre analyse sur ce type de périodes uniquement. Après avoir exposé les outils méthodologiques utilisés pour l'analyse textuelle, nous étudions dans une première partie les principales stratégies descriptives utilisées, et dans une seconde partie leur orientation argumentative.

1. Outils méthodologiques

Les théories de la linguistique textuelle, dont J.-M. Adam est actuellement le principal théoricien, considèrent la proposition-énoncé comme l'unité textuelle élémentaire. Ces théories envisagent les principales opérations qui règlent les agencements de ces unités textuelles entre elles en distinguant deux grands types d'agencement, en fonction de leur complexité :

- Les périodes : unités faiblement typées ;
- Les séquences : structures autonomes, plus typées et plus complexes que les périodes, avec un réseau relationnel hiérarchique et une organisation interne propre et relativement autonome, par agencement de « propositions » ou de « macro-propositions » (*Ibid.*).

1.1. Présentation de la période descriptive

Notre brève présentation de la période descriptive ci-dessous s'articule autour de deux notions fondamentales : d'une part celle de « période descriptive » versus « séquence descriptive », d'autre part celle de « macro-opération descriptive ».

1.1.1. La description, entre période et séquence

Dans son ouvrage de 2005, J.-M. Adam révisé ses travaux antérieurs relatifs à la description effectués d'une part dans un ouvrage sur le texte descriptif (Adam et Petitjean 1989) et d'autre part dans son analyse des types et prototypes de textes (1992).

Il considère en effet désormais que le texte descriptif, composé de macro-propositions descriptives, ne présente pas d'organisation interne séquentielle, préformatée, comme les quatre autres types de séquences, et qu'il s'agit plus de « périodes descriptives » que de « séquences descriptives ». Selon lui, il s'agirait « moins d'une organisation structurelle que d'un répertoire d'opérations » (2005 : 137). L'absence d'ordre séquentiel des agencements de propositions-énoncés dans la description entraîne leur regroupement en périodes plus ou moins étendues, ordonnées par un plan de texte :

En donnant plus d'importance aux périodes, on peut résoudre le problème que posent les agencements de propositions descriptives. Ces dernières forment des boucles plus périodiques que séquentielles, assez typées toutefois pour être identifiables comme des unités particulières. A la différence des autres structures séquentielles, les liens entre propositions sont, dans la description, déterminés par quelques relations : qualification d'un tout, sélection de parties de ce tout, qualification de parties, renomination du tout, etc. Il est difficile de parler [...] de macro-propositions descriptives alors que les segments descriptifs ne présentent pas une organisation interne préformatée comparable à celle des macro-propositions des séquences argumentatives, explicatives ou narratives (*Ibid.* : 137).

Pour cette raison, nous choisissons d'utiliser l'expression « période descriptive » plutôt que « séquence descriptive », réservant celle de « séquence » aux autres types d'agencement de propositions-énoncés. Nous reprenons également la distinction faite par J.-M. Adam entre deux types de périodes (*Ibid.* : 141-142):

- Les structures rythmiques dépourvues de connecteurs ; elles sont structurées par les parallélismes et le nombre (reprises). Elles peuvent être de rythme simple (itération de deux, trois ou quatre termes) ou de rythme complexe (avec retour vers une position syntaxique antérieure).
- Les périodes organisées autour de connecteurs ; ceux-ci transforment plusieurs phrases typographiques en une seule période à plusieurs membres qui devient ainsi une unique unité argumentative de sens.

1.1.2. Macro-opérations descriptives

J.-M. Adam distingue quatre macro-opérations descriptives de base (regroupant neuf opérations descriptives) qui génèrent des propositions descriptives regroupées en périodes plus ou moins longues et s'appliquent sans ordre séquentiel, comme suit :

- Les opérations de thématization, comprenant :
 - Les opérations de pré-thématisation (ou ancrage) ;
 - Les opérations de post-thématisation (ou affectation) ;
 - Les opérations de re-thématisation (ou reformulation) ;
- Les opérations d'aspectualisation, comprenant :
 - La fragmentation (ou partition) ;
 - La qualification (ou attribution de propriétés) ;
- Les opérations de mise en relation, comprenant :
 - Les relations de contiguïté : mise en relation temporelle ou spatiale ;
 - Les relations d'analogie : assimilation comparative ou métaphorique ;
- Les opérations d'expansion par sous-thématisations¹.

1.2. Différents types de description

La distinction effectuée par J.-M. Adam et A. Petitjean entre plusieurs types de description nous sert d'outil méthodologique pour l'analyse textuelle des périodes descriptives de notre corpus. Ces deux auteurs soulignent en effet l'existence de trois types principaux de description comme suit (1989 : 93-94) :

- les descriptions de type VOIR (et variantes ENTENDRE, SENTIR), avec la présence d'un personnage support (argument), d'une pause (circonstant), d'un verbe de perception (prédicat), d'un milieu transparent (circonstant) et de l'objet de la description (patient/objet).
- les descriptions de type FAIRE, avec la présence d'un personnage actif et d'un personnage spectateur, d'un verbe d'action et de l'objet de la description.
- les descriptions de type DIRE, avec un personnage non ou sous-informé, un personnage informé et bavard, un verbe de parole et enfin l'objet de la description.

¹ Pour plus de détails concernant les macro-opérations descriptives, nous renvoyons également à Adam 2005 : 146 et à Adam & Petitjean 1989 : 112.

1.3. *Sémantisation de la représentation descriptive et adjectifs subjectifs*

Outre la composition textuelle de nature descriptive des propositions-énoncés que nous analysons, les descriptions présentes dans notre corpus possèdent une orientation argumentative certaine, que J.-M. Adam souligne comme suit :

Les assertions narratives, descriptives, argumentatives et explicatives factuelles ou fictionnelles construisent plus des représentations schématiques du monde qu'elles ne s'y ajustent et l'établissement d'une croyance partagée n'est pas le but ultime de ces assertions. Leur objectif ultime est, comme dans les directifs, un but d'action : faire partager une croyance dans le but d'induire un certain comportement (2005 : 138).

L'orientation argumentative de la description et en particulier sa connotation euphorique constante passe notamment par l'axiologisation du lexique employé. Suivant en cela J.-M. Adam, nous choisissons comme outil méthodologique, afin d'analyser cette stratégie argumentative, la théorie des subjectivèmes de C. Kerbrat-Orecchioni telle qu'elle est énoncée dans son ouvrage de 1980.

Reconnaissant la présence de deux types de discours, le discours objectif et le discours subjectif, cette linguiste remarque que « l'axe d'opposition objectif/subjectif n'est pas dichotomique mais graduel » et que « les unités lexicales sont en elles-mêmes chargées d'une dose plus ou moins forte de subjectivité » (1980 : 81). Elle remarque également que la valeur axiologique d'un terme peut être stable, lorsque le terme est intrinsèquement valorisant ou dévalorisant, ou instable lorsque la valeur positive ou négative vient du contexte ; un terme neutre peut ainsi recevoir une connotation méliorative ou péjorative (*Ibid.* : 85). En ce qui concerne les adjectifs subjectifs, C. Kerbrat-Orecchioni distingue plusieurs types d'adjectifs subjectifs :

- Les adjectifs affectifs ; elle signale en effet que :

Les adjectifs affectifs énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet. Dans la mesure où ils impliquent un engagement affectif de l'énonciateur, où ils manifestent sa présence au sein de l'énoncé, ils sont énonciatifs. [...] La valeur affective peut être inhérente à l'adjectif, ou au contraire solidaire d'un signifiant prosodique, typographique [...] ou syntaxique particulier [...] (*Ibid.* : 95).

- Les adjectifs évaluatifs ; elle remarque que les évaluatifs peuvent être non axiologiques ou axiologiques.

- En ce qui concerne les évaluatifs non axiologiques, elle souligne que :

Cette classe comprend tous les adjectifs qui, sans énoncer de jugement de valeur, ni d'engagement affectif du locuteur (du moins au regard de leur stricte définition lexicale : en contexte ils peuvent bien entendu se colorer affectivement ou axiologiquement), impliquent une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent, et dont l'utilisation se fonde sur une double norme :

- (1) interne à l'objet support de la qualité ;
- (2) spécifique du locuteur [...] (*Ibid.* : 96-97).

- En ce qui concerne les évaluatifs axiologiques, elle indique qu'ils se distinguent des non axiologiques par le fait « qu'ils portent sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent un jugement de valeur, positif ou négatif » (*Ibid.* : 102-103) et qu'ils peuvent être stables ou instables ; dans ce dernier cas, la connotation axiologique n'est qu'occasionnelle et est spécifiée par le contexte.

Nous nous fondons sur ces trois distinctions majeures pour effectuer l'analyse de la sémantisation de la représentation discursive présente dans les périodes descriptives de notre corpus.

1.4. *Système de la négation*

La forme négative a depuis longtemps été étudiée par les philosophes et par les logiciens. En sciences du langage, D. Gaatone (1971) et C. Muller (1991) en particulier ont analysé la diversité des marques du système de la négation en français. D. Gaatone distingue notamment :

- Les éléments spécifiques qui, en s'agencant à d'autres termes produisent une valeur négative, tels les opérateurs de négation « ne ...pas », « ne ...point », « ne ...plus », « ne ...guère », « ne ...jamais », « ne ...rien », « ne ...aucun », « nul ...ne », « personne ...ne » et « ne...que ».
- Les préfixes qui transforment certaines catégories de mots (adjectifs, substantifs, adverbes) en termes négatifs et dont le plus courant est le préfixe « in », avec ses variantes en « il », « im », « ir ».

Les stratégies de construction des énoncés négatifs identifiées par C. Muller dérivent directement de cette première distinction :

- La négation syntaxique, qui utilise des opérateurs de négation sans modification morphologique de l'énoncé assertif (par exemple « je ne veux pas »).
- La négation dans le lexique, avec les préfixes négatifs et certaines catégories de mots en relation sémantique avec la négation (empêcher, refuser, ignorer, nier). Il souligne notamment l'existence de la classe des négatifs inverses, dans laquelle il inclut les verbes d'interdiction (interdire, défendre, s'opposer à), et les verbes tels que nier, douter, exclure, refuser, craindre, ignorer, empêcher, nuire, etc (*Ibid.*).

B. Callebaut élargit cette distinction en incluant d'autres marques et constructions syntaxiques dans le système de la négation :

Bien des auteurs l'ont remarqué : cette négativité n'est pas le seul fait du seul opérateur « ne ...pas », mais de tous les termes apparaissant dans les « associations négatives ». A côté de cette négation « syntaxique », la négation prend un aspect plus lexical par des préfixes négatifs (et, dans d'autres langues, des suffixes négatifs) ; elle s'intègre tout à fait dans certains prédicats verbaux (de type empêcher, interdire...). Elle a des liens avec le mode de l'irréel (« Si j'avais su ») ; et encore, elle se retrouve, par des inférences sémantiques analogues, dans le sens de certains connecteurs (sans, sans que, au lieu de), et de certains prédicats (« être loin de » ...) (1991 : 14).

D'autres linguistes ont approfondi certains aspects plus spécifiques de la négation, d'un point de vue énonciatif ou pragmatique. O. Ducrot (1984) distingue en particulier la négation descriptive de la négation polémique, qui elle-même peut être une négation métalinguistique rejetant un énoncé antérieur ou une négation polémique proprement dite rejetant un énoncé présupposé. H. Nølke, quant à lui, insiste notamment sur l'importance de la portée de la négation - définie par C. Muller comme le domaine de l'énoncé où se manifeste la négation (*Ibid.*) - pour l'identification de sa valeur polémique (1993).

Nous utilisons comme outil méthodologique pour notre analyse les principales théories de la négation en tentant de montrer non seulement en quoi la fréquence et la diversité des formes négatives est une caractéristique majeure de notre corpus, mais également comment les descriptions utilisant des formes négatives complexifient la compréhension du texte par le lecteur.

2. Identification des stratégies descriptives utilisées

Nous faisons le choix d'analyser dans ce chapitre les principales stratégies descriptives utilisées par les auteurs des textes constituant notre corpus, notamment le rôle des opérations de mise en relation de type analogique et les descriptions de type voir / entendre / sentir. L'énumération, caractéristique importante de la mise en texte de l'interprétation musicale, est approfondie dans le chapitre suivant.

2.1. Principales opérations de mise en texte des périodes descriptives

Quelles sont les principales macro-opérations descriptives utilisées pour mettre en texte l'interprétation musicale ? *A priori*, décrire un tel concept semble en effet relever du défi puisqu'il ne s'agit pas d'une entité matérielle palpable. Cependant, comme le souligne P. Hamon, le descriptif a également cette fonction :

[...] Il convient de ne pas confondre donnée référentielle (la description d'objets « visibles » et ses « effets de réel ») et construction théorique de l'objet : le lisible n'est pas obligatoirement le visible, le descriptif n'est pas nécessairement description d'objets, d'espaces, de choses ou de personnages figuratifs identifiables [...] (1993 : 242).

2.1.1. Thématization, ancrage et construction de l'objet du discours

C'est, de façon générale, l'ancrage du thème-titre – en tant qu'opération de pré-thématisation - qui marque la cohésion de la période descriptive. Dans notre corpus, cet ancrage oriente le plus souvent le discours sur l'interprète, sur l'œuvre ou sur l'événement (concert, spectacle), et non sur l'interprétation musicale. De fait, celle-ci n'est finalement que rarement le thème-titre de la période descriptive et les propositions-énoncés relatives à l'interprétation musicale n'apparaissent le plus souvent qu'ultérieurement, dans le cadre d'opérations de sous-thématisation : ce n'est donc pas l'interprétation musicale qui est l'objet initial du discours mais son substitut personnifié.

De plus, des procédures de généralisation donnent à l'objet du discours, thème-titre de la période descriptive, un caractère flou et très général. Nous relevons ci-dessous plusieurs marques langagières en témoignant :

- l'emploi du singulier, renvoyant à l'objet typique désigné par le groupe nominal ;
- l'usage de l'article défini ;

- la récurrence de lexèmes référant au caractère typique de l'interprète (« archet type », « unique », « du siècle », etc).

C'est notamment dans le paratexte que le caractère générique du thème-titre, objet du discours, est mis en évidence de façon sensible et humoristique, comme en attestent les quelques exemples de titres d'articles présentés ci-dessous (dont la dimension également ludique n'échappe pas au lecteur) :

- au sujet du violoncelliste Marc Coppey :

024 – Le nouvel archet type

- au sujet du violoniste Yehudi Menuhin :

025 – Menuhin, le violon du siècle

- au sujet du violoniste Laurent Korcia :

032 – Archet type

- au sujet de Marin Marais :

108 – L'unique gambiste

Enfin, dans le cadre des opérations de sous-thématisation, l'interprétation musicale est elle aussi présentée de façon générale et globale par l'emploi de génériques comme « tout » ou « ça » :

045 - Mais le clou sera la célèbre Toccata et fugue en ré mineur BWV 565 dans une version vivifiante, ludique et pleine d'esprit. [...] Le tout sonne délicieusement irrévérencieux, et ça fait un bien fou.

035 - « La voix et le violoncelle se marient magnifiquement. Quand tout se passe au mieux, on finit par ne plus sentir la frontière. »

Lors de l'analyse de notre corpus, nous avons donc identifié les cas de figure suivants :

- Le thème-titre de la période descriptive est l'interprète : les micropropositions descriptives de l'interprétation musicale apparaissent dans le cadre d'opérations d'aspectualisation et de sous-thématisation, et la description prend la forme traditionnelle du portrait. L'interprétation musicale est subordonnée à celle de l'interprète décrit et devient une de ses propriétés / qualités personnelles.
- Le thème-titre de la période descriptive est une œuvre musicale : les micropropositions descriptives de l'interprétation musicale apparaissent alors dans le cadre d'opérations d'aspectualisation et de sous-thématisation. C'est le cas des micropropositions

descriptives rencontrées dans les sections « Sorties CD » du Nouvel Observateur ou « Sélection CD » du « Monde ».

- Dans les deux cas précédents, la description de l'œuvre ou de l'interprète peut être elle-même englobée dans une période descriptive englobante dont le thème-titre est un concert : on observe une première sous-thématisation de la séquence descriptive ayant comme thème-titre l'œuvre musicale et/ou l'interprète suivie d'une seconde sous-thématisation de la période descriptive, celle-ci liée cette fois à l'interprétation musicale.

Le tableau 26 ci-dessous résume ces trois cas de figure.

Tableau 26 – Opérations de thématization et de sous-thématisation

Ancrage / Thème-titre	Interprète	Œuvre	Concert / événement	
Sous-thématisation 1	interprétation	interprétation	Interprète	Œuvre
Sous-thématisation 2			interprétation	interprétation

L'orientation du thème-titre de la période descriptive (sur l'interprète, l'œuvre ou l'événement et non sur l'interprétation musicale), la généralisation du thème-titre (entraînant un effet de brouillage référentiel) ainsi que l'emploi de génériques pour dire l'interprétation musicale caractérisent donc les opérations de thématization et de sous-thématisation présentes dans notre corpus. La description de l'interprétation musicale apparaît finalement sans cesse « en creux », thème toujours sous-jacent et subordonné à un objet de discours autre, et qu'il faut chercher au plus profond de la période descriptive.

2.1.2. Aspectualisation et choix des traits pertinents

Simultanément aux procédés de généralisation présentés plus haut, il est important de souligner l'abondance et la précision des opérations d'aspectualisation : un thème-titre flou et générique est exagérément qualifié et ses qualités ou ses parties sont fortement mises en relief, souvent par l'emploi de plusieurs prédicats qualificatifs ou fonctionnels.

Les deux exemples suivants illustrent notre propos. En 048 ci-dessous, l'emploi du pronom « tout » pour parler de l'interprétation musicale illustre le phénomène de généralisation des opérations de sous-thématisation. Il est suivi par trois opérations d'aspectualisation / qualification.

048 - On peut trouver systématiques des partis pris qui sont le résultat d'années de fréquentation de ces œuvres, que le violoncelliste sino-américain ayant grandi à Paris

avait réenregistrées en 1998 en associant musique et cinéma. Tout est tellement dosé, ciselé, énoncé comme un monologue intérieur.

De même, en 007 ci-dessous, l'interprétation musicale est introduite par une opération de sous-thématisation généralisante (« tout ce que la musique savait dire »), immédiatement suivie par deux opérations d'aspectualisation / qualification et quatre prédicats qualificatifs (« du plus intime au plus brillant, du plus âcre au plus suave. »).

007 - Ce couple violon/archet s'est révélé propre à exprimer tout ce que la musique savait dire, du plus intime au plus brillant, du plus âcre au plus suave.

L'orientation argumentative de la description repose de fait sur les traits choisis pour l'aspectualisation (propriétés ou qualités) : ceux-ci sont le plus souvent très élogieux et permettent de justifier le choix de l'objet du discours et le thème-titre de la période descriptive. Le rôle des micropropositions liées à l'interprétation musicale est donc de légitimer l'éloge de l'interprète, de l'œuvre ou de l'événement musical.

2.1.3. Interprétation musicale et savoirs partagés : le rôle des opérations d'assimilation dans la complexité du discours

Une des principales caractéristiques de notre corpus est la fréquence des opérations d'assimilation (mise en relation comparative et métaphorique). Le discours sur l'interprétation musicale tente en effet constamment de situer son objet par rapport à d'autres entités, d'établir des analogies et de rappeler des ressemblances¹. Il n'est donc pas rare qu'une même période descriptive soit composée de plusieurs opérations d'assimilation accumulées les unes après les autres, comme en témoigne l'accumulation d'assimilations comparatives de l'exemple 108 ci-dessous :

108 - On dit de Marais qu'il joue « comme un diable » – son Tourbillon emportant l'auditeur dans une tornade de doubles croches –, même si l'ange pointe parfois le bout de son aile, avec des pièces caressantes comme des nuages (La Rêveuse), douces comme les larmes (le Tombeau de monsieur Couperin) ou naïves comme des chants d'autrefois (La Musette).

Pour de nombreux linguistes, une des fonctions principales de l'opération d'assimilation est de faciliter la réception du texte. Selon D. Apothéloz, l'opération d'assimilation permet de « rapprocher les faisceaux d'aspects de deux objets *a priori* étrangers l'un à l'autre ». Il

¹ L'emploi d'opérations d'assimilations comparative et métaphorique pour décrire l'interprétation musicale d'une œuvre est également observable dans de nombreux autres textes relatifs au discours musical. Citons à titre d'exemple cette très belle définition de Wilhelm Furtwängler :

L'interprétation d'une œuvre est semblable au flux d'une rivière et l'interprète à l'homme qui, dans son bateau, se laisse porter par le courant. Parfois, l'eau se précipite en torrent vers une gorge étroite, par fois elle repose dans la sérénité d'une large rivière en traversant une terre riche et fertile. (1983)

précise que « l’analogie consiste à assimiler provisoirement un objet problématique (celui à propos duquel on entreprend de construire un certain savoir) à un objet mieux connu ou plus familier » (1983 : 11)¹. L’interprétation musicale étant de plus une entité abstraite, non matérielle, les opérations d’assimilation devraient *a fortiori* remplir ce rôle majeur dans le discours que nous analysons. Or force est de constater que les comparaisons et les métaphores de notre corpus renforcent plus qu’elles n’atténuent la difficulté de compréhension ressentie par le lecteur face à l’objet du discours.

L’ampleur des opérations d’assimilation mérite tout d’abord d’être soulignée : elles peuvent porter sur le thème-titre, sur des thèmes ou des sous-thèmes du texte, sur des parties ou des propriétés identifiées par les opérations d’aspectualisation. Cette abondance de comparants segmente le texte, nuit à sa cohésion sémantique et complexifie la construction de la représentation discursive par le lecteur.

Le plus souvent, les domaines de connaissances sollicités par le comparant ne sont pas homogènes, plusieurs domaines pouvant être actualisés dans un même texte. Cette hétérogénéité altère la cohérence sémantique du texte et complexifie le discours, comme dans l’exemple suivant où le son du violon est comparé à « une coulée de miel » ou à « du fer forgé » :

023 - Son traitement du timbre consiste à laisser filer le son du violon (un Stradivarius de 1716) comme une coulée de miel, avant de l'affermir en un éclair comme du fer à peine forgé.

De plus, les domaines de connaissances sollicités par les opérations d’assimilation ne sont pas forcément accessibles à tous les lecteurs puisqu’ils se réfèrent souvent à d’autres disciplines culturelles ou artistiques, comme la peinture avec les tableaux de G. de La Tour ou l’anthropologie avec les derviches tourneurs dans les exemples 002 et 048 ci-dessous :

002 - « Son art de la lumière et de la pénombre, ajoute Philippe Venturini, fait penser aux tableaux de Georges de La Tour. Le son est dense, serré, sombre, mais jamais confus et, quel que soit le répertoire, la spiritualité reste l'élément dominant. »

048 - Si Yo-Yo Ma nous a parfois agacé avec ses programmes « cross-over » un peu racoleurs et touristiques, quoique toujours sincères, on mesure ici combien sa fréquentation des musiques ethniques a enrichi son Bach, au point que le prélude de la Suite n° 6 se met à évoquer la transe divine des derviches tourneurs.

¹ Cité par Adam et Petitjean 1989 : 128

Les domaines de connaissance convoqués peuvent également comporter de multiples références artistiques à travers l'emploi de noms propres (M. Vengerov, V. Repin en 003 ci-dessous) qui requièrent de fait d'ultérieures compétences encyclopédiques et une connivence musicale particulière :

003 - [1] Bien supérieur à Maxim Vengerov, dont tout le monde continua à faire des gorges chaudes alors qu'il suçait sérieusement les fraises. [2] Plus touchant encore que Vadim Repin, par sa musicalité rayonnante, sa fougue divine MAIS coulée dans l'expression la plus sobre et la plus rigoureusement articulée.

Enfin, alors que la nature concrète de certains comparants peut souvent permettre de clarifier certaines propriétés abstraites du comparé (comme dans les allégories), il semble que l'auteur journaliste choisisse d'adopter une stratégie inverse, accumulant des comparants tout aussi abstraits que le comparé lui-même, voire privés de tous contenus référentiels et manquant totalement de transparence¹ :

083 - Son Troisième Quatuor, daté de 1835, ne ressemble à rien de connu tout en rappelant beaucoup de choses familières.

178 - Le violon de Korcia ne ressemble à aucun autre et son Schumann - la Sonate pour violon et piano n° 1 op. 105 - décontenance un peu par son aura rhapsodique.

Les opérations d'assimilation mises en œuvre dans notre corpus tendent donc plus souvent à complexifier le discours qu'à en faciliter la compréhension pour le lecteur. La complexité des descriptions de type voir / entendre / sentir présentées ci-dessous, confirme ultérieurement cette hypothèse.

2.2. Descriptions de type (faire) voir / entendre / sentir

Les périodes descriptives présentes dans notre corpus sont le plus souvent des descriptions de type « voir / entendre / sentir », c'est-à-dire des périodes descriptives dans lesquelles un personnage support (le plus souvent sous la forme du pronom indéfini « on » ou du pronom personnel « nous ») présente l'objet du discours (l'interprète, l'œuvre ou l'évènement musical) au moyen d'un verbe de perception, et décrit donc également, par sous-thématisation et aspectualisation, l'interprétation musicale.

¹ Notons que les deux exemples ci-dessous ont été extraits d'articles écrits par deux journalistes différents.

2.2.1. Emploi des verbes de perception

La récurrence des verbes de perception introduisant les opérations macrodiscursives de thématization ou d'aspectualisation souligne l'importance de l'écoute dans le discours musical journalistique. L'auteur-journaliste ne se pose pas en musicologue expert à travers un point de vue interne à l'interprétation, c'est-à-dire du côté des interprètes et du compositeur, mais au contraire en auditeur avisé, comme s'il était assis sur le même banc que le lecteur-auditeur, en spectateur connaisseur.

Ce type de description dans lequel le descripteur se place en spectateur complice du lecteur est analysé comme suit par P. Hamon :

Ainsi, variante plus positive du savant austère, le descripteur peut apparaître dans certains textes comme un spectateur enthousiaste ou comme un esthète émerveillé. Le descripteur devient alors, de surcroît, le connotateur tonal (ici euphorique) du texte. Dans ces textes, la description est « mise en scène » [...], le descripteur se déléguant lui-même en position de spectateur (1993 : 69).

Le tableau ci-dessous schématise cette structure récurrente de notre corpus.

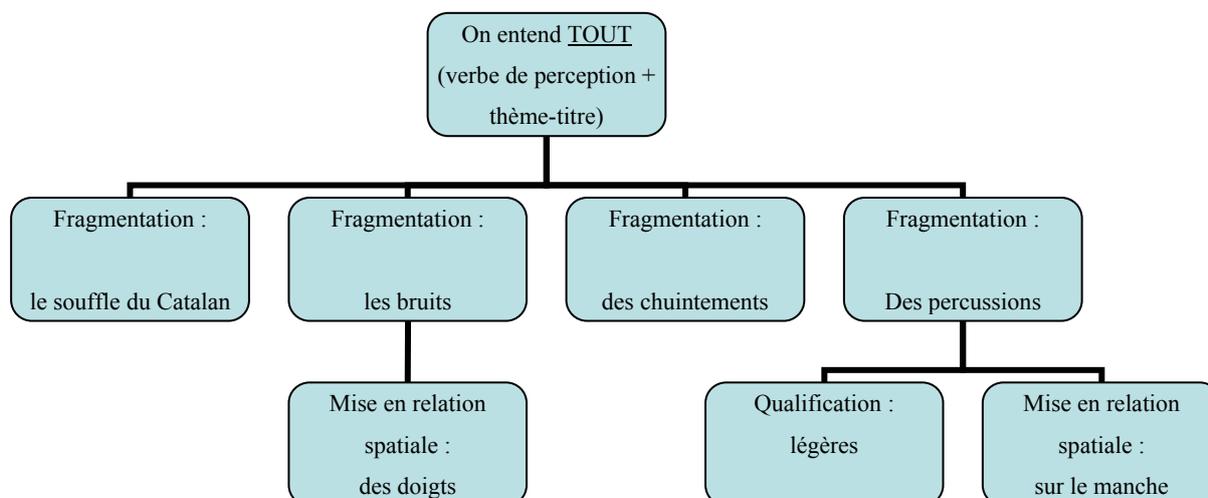
Tableau 27 – Emploi des verbes de perception

Personnage support	Verbe de perception	Objet du discours / Thème-titre	Opération d'aspectualisation
On / nous	admirer ressentir / sentir entendre / écouter regretter	Interprète ou œuvre Par sous-thématisation : Interprétation musicale ou l'une de ses parties / propriétés	Fragmentation ou qualification

Le schéma 28 ci-après propose une analyse de l'extrait 110 ci-dessous et illustre notre propos :

110 - On entend tout : le souffle du Catalan, les bruits des doigts, des chuintements, des percussions légères sur le manche.

Figure 28 – Verbes de perception et opérations de fragmentation - article 110



L’ancrage du thème-titre « Tout » est introduit au moyen d’un verbe de perception et d’un pronom indéfini : « on entend ». Le thème-titre est suivi de quatre opérations d’aspectualisation, plus précisément de fragmentation, qui identifient les parties du tout : « souffle », « bruits », « chuintements », « percussions ». Sur celles-ci se greffent éventuellement des opérations de qualification (« légères ») ou de mise en relation spatiale (« sur le manche »).

Les verbes de perception utilisés dans les descriptions de type « voir / entendre / sentir » sont nombreux. Les prédicats fonctionnels présentés ci-dessous sont les plus récurrents et témoignent de la mise en texte du discours épideictique au moyen de périodes descriptives centrées sur la monstration des émotions du descripteur, notamment par auricularisation :

- Les verbes « entendre » et « écouter » :

171 - Lorsqu'on entend le CD Schubert des Capuçon-Caussé-Braley-Posch, une certaine jubilation communicative se dégage de leur interprétation. [...] L'énergie y domine. Le trio à cordes et le piano s'appuient sur la charpente sonore, mélodique et harmonique, que construit la contrebasse. [...] Le piano est omniprésent, tout en sachant se faire oublier.

132 - Il suffit, pour être conquis, d'écouter comment bondissent les allégros, comment dansent les rondos (celui du « Concerto no 3 », d'une fraîcheur jubilatoire) ; sans parler de ces adagios lumineux qui déroulent leurs longues arabesques avec une grâce dépourvue d'afféterie.

- Le verbe « ressentir » :

050 - Mais l'œil étincelant indique que c'est un piège : qu'elle fasse corps avec le Vaslin, fabuleux stradivarius prêté par LVMH, et l'on ressent une puissante présence, un art d'imposer et de creuser les sons qui sont la patte des grands.

- Les verbes « admirer » et « regretter » :

105 - Si ce concerto de quelque 35 minutes tire un peu en longueur, on y admire en revanche un discours musical d'une belle liberté et au souffle large.

188 - On pourra cependant regretter le manque de densité des cordes, encore plus gênante lors du Premier Concerto pour piano de Brahms, qui constituait l'autre temps fort du programme.

2.2.2. Variante en faire voir / faire entendre / faire sentir : l'offrande musicale

Une variante de la description de type « voir / entendre / sentir » peut être identifiée sous la forme d'une description en « faire voir / faire entendre / faire sentir », par laquelle c'est l'artiste lui-même qui « montre » son interprétation au descripteur, simple auditeur, témoin du spectacle auquel il assiste.

Dans notre corpus, cette variante apparaît essentiellement sous deux formes :

- par l'emploi régulier de la voix passive ; celle-ci permet au descripteur de se poser en simple auditeur, témoin du spectacle auquel il assiste et participe ainsi de la description en « voir / entendre / sentir ».

011 - [...] On est cloué par la puissance du son, la richesse des couleurs et leur gestion dans une polyphonie aussi large que rigoureusement articulée. Maintenu en apesanteur par ces lignes sinueuses et infinies. Conquis par ce phrasé fantastique de souplesse et de musicalité, cette conception intuitive et mathématique à la fois du temps et de l'espace, sans laquelle on ne peut faire naître la musique de Bach.

123 - En les entendant chez Jeanine Roze le 31 janvier dernier (nos éditions du 3 février), on avait été soufflé par leur maîtrise et l'unité de leur collectif.

- par la fréquence des structures en « faire + verbe de perception » ;

185 - Aujourd'hui, son meilleur ambassadeur n'est autre que Marc Minkowski, qui, en donnant sa musique légère sur instruments anciens, a su en faire apprécier le merveilleux, et à l'occasion la discrète profondeur.

148 - La Sonate à Kreutzer dans son andante en longues phrases lyriques a pris sous son archet une splendide couleur. Les deux interprètes ont pu faire admirer leur maîtrise du legato avant de se lancer dans un presto haletant dans le troisième mouvement.

La description de type voir / entendre / sentir et sa variante en faire voir / faire entendre / faire sentir permet donc la mise en texte d'un aspect important du discours épideictique, c'est-à-dire son ostensible magnanimité, sa générosité manifeste. Elle met en texte la générosité de l'artiste qui fait le don de la musique au descripteur (« faire entendre ») et la générosité du descripteur qui donne à voir ce don au lecteur (« admirer », « ressentir »).

P. Hamon analyse ainsi cette exhibition de la générosité inhérente au discours dans la description de type « voir / entendre / sentir », où le descripteur se montre en spectacle, et joue le rôle de l'auditeur émerveillé :

Le spectacle d'une profusion, ou simplement d'une rationalité naturelle, d'une classification ou d'un ordre quelconque peut faire de la description de cet ordre une louange, une action de grâce. L'esthétique (le spectacle), l'épithétique (les mots pittoresques), le thétique (la description « pose » les choses de façon autorisée et autoritaire) se confondent ici avec l'éthique. [...] La description est alors remerciement dû à quelqu'un, devoir plutôt que voir, contre-donation ; de la part d'un moraliste ou d'un pédagogue, à des auditeurs mal ou moins informés. (1993 : 69)

Par la description, on assiste donc à une double « offrande musicale », à la fois à un don de l'artiste au descripteur et à un contre-don du descripteur au public. Cette stratégie descriptive témoigne de fait d'une réelle orientation argumentative de la description que nous approfondissons ci-après.

3. Orientation argumentative de la description

Nous avons montré dans les chapitres précédents que le discours sur l'interprétation musicale est un discours de genre épideictique visant à convaincre le lecteur de l'intérêt de l'objet du discours (la musique en général) et à renforcer son adhésion à cet objet du discours. Du point de vue de la mise en texte, le choix des opérations macro-discursives utilisées reflète ces effets de sens – convaincre, persuader le lecteur - recherchés par l'auteur-journaliste. L'acte de conseil, déterminé par l'interaction discursive, impose une lecture argumentativement orientée de la période descriptive. Cette orientation argumentative de la description est soulignée comme suit par J.-M. Adam :

Du caractère indissociable d'un contenu descriptif et d'une position énonciative orientant argumentativement tout énoncé, découle le fait qu'une procédure descriptive est inséparable de l'expression d'un point de vue, d'une visée du discours (2005 : 146).

Lors de notre analyse de l'orientation argumentative des périodes descriptives, nous étudierons en particulier les deux stratégies discursives suivantes :

- La sémantisation de la représentation discursive à travers l'étude des adjectifs ;
- La description par la forme négative ;

3.1. *Sémantisation de la représentation discursive et adjectifs subjectifs*

La sémantisation de la représentation discursive est un processus de positivisation de l'objet du discours effectué par le locuteur. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous remarquons que, dans notre corpus, cette positivisation est mise en œuvre principalement par :

- le choix, dans les opérations descriptives de fragmentation et de qualification, d'un lexique subjectif, affectivement marqué ;
- l'emploi d'opérations de mise en relation analogique et de reformulations qui contribue à générer des connotations et un investissement imaginaire de la part du lecteur ;
- l'utilisation de certaines tournures syntaxiques qui permettent la modalisation du discours : formes exclamatives, interrogatives, structures clivées, structures en « Que .../ Que de ... » ;

Nous choisissons d'analyser la première de ces caractéristiques de la mise en texte des descriptions de notre corpus, c'est-à-dire l'emploi d'un lexique chargé d'une forte valeur évaluative. Celui-ci est à la base de la sémantisation de la représentation discursive, faisant du

discours sur l'interprétation musicale un discours profondément subjectif dans lequel une isotopie euphorique est toujours lisible. Le choix d'un lexique évaluatif implique un jugement éthique ou esthétique et participe donc de la prise en charge de l'énonciation. Il est révélateur de l'échelle de valeurs sur laquelle l'auteur-journaliste s'appuie.

Suivant les suggestions de J.-M. Adam (1992 : 91), nous fondons notre étude de la sémantisation de la représentation discursive sur les théories relatives aux subjectivèmes de C. Kerbrat-Orecchioni et limitons notre étude aux adjectifs subjectifs. L'analyse présentée ci-dessous est articulée en fonction de la distinction présentée précédemment entre les différents types d'adjectifs subjectifs.¹

3.1.1. Utilisation des adjectifs affectifs

Les adjectifs affectifs sont très nombreux dans notre corpus. C'est l'adjectif affectif « bouleversant » qui est quantitativement le plus utilisé pour qualifier l'interprétation musicale d'une œuvre par un interprète (6 occurrences), comme le montrent les deux exemples suivants :

031 - Ainsi, vingt ans plus tard, le Trio pour violon, violoncelle et piano de 1998, avec son « De profundis » déchiré et bouleversant, sa « Java » fantomatique, sa « Romanze » suavement effusive et le dernier mouvement, « Alla breve », fugato menant de l'ombre à la lumière.

189 - Expressivité ardente, introspection à la Chostakovitch ainsi qu'en témoignent la Sonate de requiem pour violoncelle et piano, et le bouleversant Trio pour violon, violoncelle et piano.

Notons ensuite également la fréquence des adjectifs « poignant » (5 occurrences) ou « étonnant » (5 occurrences) :

199 - [...] Outre leur maîtrise technique, Mintz au violon et Phillips au violoncelle montrent une belle harmonie sonore pour servir ce poignant chef-d'œuvre de la musique de chambre du XX^e siècle.

081 - En France, où l'on balance entre l'élégance fluide d'un Capuçon et les extrêmes slaves, son style épuré et dense, d'une étonnante intensité, déconcerte parfois.

¹ Dans le cadre de cette étude des adjectifs subjectifs de notre corpus, nous nous devons de rappeler cette remarque de R. Barthes, qui soulignait très justement que « la musique c'est, par pente naturelle, ce qui reçoit un adjectif ». (1982 : 236).

Les adjectifs affectifs qualifiant le lexème « technique » sont également particulièrement intéressants, celle-ci étant qualifiée d'« époustouflante », d'« ahurissante », voire de « transcendante ».

142 - Dans ces deux productions du label Naïve, il montre la même fougue, la même passion et la même époustouflante technique servie par le Stradivarius « Zahn » de 1719 qu'il joue grâce à un prêt de LVMH.

104 - La technique est ahurissante, le culot, en matière de couleurs, d'attaque, frise l'insolence, mais on est en plein dans Haydn, au cœur même de la question - de la vie. (Harmonia Mundi).

132 - Sa technique est transcendante. Mais comment ne pas demander à un virtuose une parfaite maîtrise, surtout dans Mozart, où le moindre écart s'entend ?

Ces adjectifs affectifs font parfois partie à la fois de la catégorie des adjectifs affectifs et de celle des évaluatifs axiologiques (voir *infra*), certaines affinités existant entre les « mécanismes psychologiques de participation émotionnelle et de (dé)valorisation ». C. Kerbrat-Orecchioni remarque en effet que :

Ces deux classes (...) ne se recouvrent donc pas. Mais elles se chevauchent, car certains termes (« admirable », « méprisable », « agaçant », etc) devront simultanément être admis dans les deux (ce sont des axiologico-affectifs), cependant que d'autres, fondamentalement affectifs ou axiologiques, se verront facilement charger en contexte d'une connotation axiologique ou affective. (1980 : 96)

Ainsi, l'adjectif « indéniable » dans « indéniable musicalité » peut être considéré comme un axiologico-affectif, de même que l'adjectif « irréprochable » dans « irréprochable technique » ci-dessous :

041 – [...] Ou encore Anner Bylsma, qui pour jouer « baroque », soit aux antipodes de sa propre sensibilité, l'impressionne néanmoins par sa « fraîcheur » et son indéniable musicalité».

101 - Anne Gastinel, lauréate du prix Rostropovitch, dont elle est aujourd'hui membre du jury, a montré l'étendue de son irréprochable technique mais aussi l'élégance de son jeu.

L'antéposition de l'adjectif, dans l'exemple précédent et ci-dessous, renforce de plus sa valeur affective.

132 - Sa technique est transcendante. Mais comment ne pas demander à un virtuose une parfaite maîtrise, surtout dans Mozart, où le moindre écart s'entend ?

135 - Même miracle que dans leur disque Harmonia Mundi : La Fontaine d'Aréthuse lance des gerbes d'étincelles incandescentes tandis que Mourja se prend au miroir de Narcisse en un bouleversant autoportrait.

3.1.2. Emploi des adjectifs évaluatifs axiologiques

Les adjectifs évaluatifs axiologiques sont également très nombreux dans notre corpus. Pour C. Kerbrat-Orecchioni, ils sont un signe de forte subjectivité langagière et une marque importante de la sémantisation de la représentation discursive :

Passer de l'énumération des propriétés objectives d'un objet à son évaluation axiologique, c'est effectuer, toujours, en prenant appui sur ses compétences culturelle et idéologique, un certain saut interprétatif » (plus ou moins audacieux, plus ou moins contestable) (*Ibid.* : 107).

Leur emploi implique en effet une double norme : l'une « interne à la classe de l'objet-support de la propriété », l'autre « interne au sujet d'énonciation, et relative à ses systèmes d'évaluation » (*Ibid.* : 102). C. Kerbrat-Orecchioni souligne de plus que :

Si toute qualification axiologique présuppose une quantification implicite, l'échelle de référence est en général laissée dans l'ombre (c'est-à-dire que les prédications du type beau, plus encore que celle du type « petit », tentent de se faire passer pour absolues et se formulent sur le mode de l'en soi). (*Ibid.*)

Cette caractéristique des adjectifs évaluatifs axiologiques est particulièrement manifeste dans le discours sur l'interprétation musicale dans lequel les jugements portés sont rarement justifiés. Les prédications privilégient donc l'emploi d'adjectifs évaluatifs axiologiques présentant un caractère d'évidence.

Les adjectifs axiologiques les plus récurrents dans notre corpus sont les adjectifs « beau », « parfait » et « bon », comme en témoignent les trois exemples suivants :

110 - Ces six suites sont de la très belle musique, jouée d'une voix douce, pénétrante et infiniment stylée par Jordi Savall.

169 - En 17 titres où le violon miroite, un voyage riche en détours et en étapes contrastées : de Debussy, Ravel, Bartók à Wieniawski, Grappelli et Legrand, avec une jolie escale sous un parapluie de Cherbourg. Bon.

075 - Le Troisième Quatuor de Pascal Dusapin, qu'ils doivent interpréter, samedi 5 novembre, à la Cité de la musique à Paris, exige une précision rythmique parfaite.

Cependant, le caractère épideictique du discours et l'accumulation des éloges tendent à atténuer la valeur intrinsèquement axiologique d'adjectifs axiologiques habituellement considérés comme stables. Dans le cadre de ce discours si souvent hyperbolique, l'emploi d'un adjectif axiologique plus retenu, comme l'adjectif « bon » par exemple, peut parfois même exprimer un jugement dépréciatif ou du moins rendre compte d'une absence manifeste de valorisation de l'objet support de la prédication, par un euphémisme ou une litote (comme le syntagme « fond orchestral de bonne qualité » en 023, ou bien l'absence manifestement volontaire de valorisation en 085, où « bonne » est opposé à « excellentes ») :

023 - Si Julia Fischer restitue avec à propos (sur un fond orchestral de bonne qualité) l'élan folklorique de Khatchatourian et la sensualité enveloppante de Glazounov, elle excelle dans l'objectivité pince-sans-rire du Premier Concerto de Prokofiev, à l'instar de David Oïstrakh qu'elle a pris pour modèle.

085 - Bonne version des Variations Goldberg, des Suites pour orchestre; excellentes interprétations des Sonates et partitas pour violon seul, des Suites pour violoncelle seul.

Nous pouvons donc conclure que la présence d'adjectifs évaluatifs axiologiques contribue fortement, comme celle des adjectifs affectifs, à la sémantisation de la représentation discursive. Nous concluons notre analyse par l'étude de l'emploi des adjectifs évaluatifs non axiologiques.

3.1.3. Axiologisation des adjectifs évaluatifs non axiologiques

Les adjectifs évaluatifs non axiologiques sont également très nombreux dans notre corpus, notamment grâce aux nombreuses synesthésies utilisées pour caractériser un son ou une sonorité.

026 - Le son du double chœur à huit parties est fourni et clair à la fois [...].

Nous analysons ci-dessous les connotations affectives ou axiologiques des adjectifs évaluatifs non axiologiques en contexte, l'emploi de l'adjectif « dense » ainsi que la présence d'un système de normes interne au discours.

- Connotation affective ou axiologique des adjectifs évaluatifs non axiologiques en contexte
Cette classe d'adjectifs est caractérisée par le fait que, du point de vue de leur valeur strictement lexicale, ils n'énoncent pas de jugement de valeur ni d'engagement affectif de la part du locuteur. Néanmoins, dans notre corpus, ils se connotent systématiquement affectivement ou axiologiquement, selon le cotexte. Les deux exemples ci-dessous en témoignent :

070 - Le petit quart d'heure de ses Identités remarquables ne laisse guère d'impression durable : sept pièces brèves et sans lien, dont le savoir-faire académique, mis en valeur par la virtuosité de l'Intercontemporain, ne cache pas la vacuité du propos.

173 - Une expérience qui a ravi Philippe Schoeller, compositeur d'élection du festival cette année dont cinq « miniatures » cérébrales et courtes ont été créées lors de chaque concert.

Dans l'exemple 070 ci-dessus, c'est le cotexte de l'adjectif « bref » et le connecteur « et » qui indiquent la connotation négative de la prédication (« et sans lien ») ; l'adjectif « bref » se

connote donc axiologiquement et dévalorise les sept pièces musicales dont il est question. En revanche, dans l'exemple 173 toujours ci-dessus, l'adjectif évaluatif non axiologique « court » se connote positivement grâce à la présence dans le cotexte du verbe « ravir » et de l'adjectif « cérébral ».

▪ L'emploi de l'adjectif « dense »

Comme nous l'avons montré précédemment, la connotation positive est la plus fréquemment rencontrée dans notre corpus ; l'emploi de l'adjectif évaluatif non axiologique « dense », dont nous avons relevé cinq occurrences, répertoriées ci-dessous, en est un exemple tout à fait significatif. Toutes qualifient la sonorité des interprètes dans le cadre de l'interprétation d'une œuvre et la connotent de façon positive.

120 - Tout aussi dense, le Trio n° 3 op. 101, en ut mineur, est restitué par les Wanderer avec une fantaisie bienvenue dans ce périple fermement conquérant.

197 - Un enregistrement conciliant comme jamais - ou comme toujours, avec eux - rigueur architecturale et lyrisme débordant, vigueur de l'élan et conception ultra-aboutie, le tout servi avec la sonorité la plus dense et la plus chargée d'effluves Mitteleuropa dont on puisse rêver aujourd'hui.

002 - [...] Le son est dense, serré, sombre, mais jamais confus et, quel que soit le répertoire, la spiritualité reste l'élément dominant.

081 - En France, où l'on balance entre l'élégance fluide d'un Capuçon et les extrêmes slaves, son style épuré et dense, d'une étonnante intensité, déconcerte parfois.

198 - De la tendre fraîcheur du premier trio aux effusions contrôlées du dernier, dont le lyrisme est plus dense et concis, les frères Capuçon et Angelich démontrent qu'ils sont des chambristes de premier ordre, amoureux d'un répertoire qui demande des interprètes aussi passionnés qu'exigeants.

C'est toujours la présence, dans le cotexte, de syntagmes valorisants qui permet l'axiologisation. L'adjectif dense est souvent synonyme d'intensité (suivi de « la plus chargée d'effluves Mitteleuropa » en 197 et « d'une étonnante intensité » en 081), mais paradoxalement aussi d'une certaine retenue valorisante pour l'interprète (« son style épuré et dense, » en 081 et « dense et concis » en 198). En 002, l'axiologisation positive est retardée : elle n'est effectuée qu'en fin de phrase, par la présence dans le cotexte de l'unité lexicale « spiritualité ».

- Adjectifs évaluatifs non axiologiques et système de normes du discours

Outre la coloration affective ou axiologique des adjectifs évaluatifs non axiologiques, leur importance particulière réside dans l'existence d'un système de normes implicite mais très sensible dans le corpus analysé.

En effet, comme nous l'avons souligné précédemment lors de notre analyse des adjectifs axiologiques, les adjectifs évaluatifs en général impliquent tout d'abord une double norme : l'une interne à l'objet support de la qualité, l'autre spécifique au locuteur. De leur emploi résulte ensuite la notion d'objet support par rapport auquel se détermine la norme d'évaluation, le plus souvent laissée dans l'ombre ; or effectivement, dans notre corpus, celle-ci n'est jamais précisée par l'auteur-journaliste.

Pour C. Kerbrat-Orecchioni, le caractère le plus souvent non générique du syntagme nominal (SN) qualifié par l'adjectif implique que la norme d'évaluation soit « la moyenne de l'ensemble de la classe des dénotés auxquels renvoie le substantif. En revanche, si le SN est générique, c'est une norme déplacée, interne à la classe des dénotés auxquels renvoie le substantif » (*Ibid.*: 99) ... Encore faut-il avoir la capacité de connaître et d'évaluer cette moyenne ou du moins l'hyperonyme correspondant du substantif, capacité que semble implicitement s'attribuer l'auteur-journaliste.

C'est donc également à ce niveau qu'interviennent les compétences culturelles et l'univers de discours de la séquence descriptive. L'emploi par l'auteur-journaliste d'un adjectif évaluatif non axiologique implique que l'objet qui définit la norme d'évaluation, l'interprétation ou la musique en général, lui est familier, tout comme l'objet à évaluer lui-même. L'exemple ci-dessous illustre notre propos :

002 - « [...] *Le son est dense, serré, sombre, mais jamais confus et, quel que soit le répertoire, la spiritualité reste l'élément dominant.* »

En 002 ci-dessus, dire en effet que le son est « dense, serré, sombre » pose la présence d'un système de norme interne au son (sa densité, sa texture, sa couleur et leurs échelles de mesure respectives), un système spécifique de l'auteur-journaliste (fondé sur son expérience personnelle du son), ainsi qu'un objet-support par rapport auquel se détermine la norme d'évaluation, ici la moyenne des sons produits lors d'une interprétation musicale par les interprètes. L'évaluation permet donc d'introduire ces trois entités ainsi que la compétence culturelle de l'auteur-journaliste et l'univers artistique musical dans lequel il évolue.

3.1.4. Rôle du connecteur MAIS

Nous avons montré précédemment que de nombreux adjectifs non marqués en langue comme les adjectifs évaluatifs non axiologiques se chargent d'une valeur axiologique en contexte. Il nous semble que c'est précisément la fonction de deux structures récurrentes dans notre discours, formulées comme suit :

Adj p MAIS Adj q

Adj p MAIS JAMAIS Adj q

Pour C. Kerbrat-Orecchioni, le connecteur MAIS exprime la « contradiction d'une attente »¹ et a un rôle « d'opérateur d'inversion » (*Ibid.* : 103-104) :

Lorsque deux termes prédisent à propos d'un même objet et sont reliés par MAIS, si l'un d'eux est marqué + ou – sur l'axe axiologique, l'autre reçoit automatiquement la marque inverse (*Ibid.* : 104).

Nous avons relevé, dans notre corpus, 18 structures conformes à ce paradigme, donc quatre se présentent sous la forme variante « Adj p MAIS JAMAIS adj q ». En nous référant toujours à l'analyse effectuée par C. Kerbrat-Orecchioni (*Ibid.* : 104-105), nous distinguons trois cas de figure :

- Cas 1 : les deux termes sont intrinsèquement valorisants ou dévalorisants et le connecteur MAIS n'apporte aucune information particulière.
- Cas 2 : l'un des termes seulement est axiologiquement marqué de façon stable, et le connecteur MAIS fournit des informations sur le système d'appréciation du locuteur, tandis que l'adjectif non marqué prend la connotation inverse de celle de l'adjectif axiologiquement stable.
- Cas 3 : aucun des termes n'est intrinsèquement valorisant ou dévalorisant, et l'énoncé est ambigu.

Une étude approfondie des 18 structures de ce paradigme nous permet de rendre compte ci-dessous des principales tendances de notre corpus.

3.1.4.1. Connecteur Mais et système d'appréciation du locuteur : la fréquence du cas 2

Douze énoncés, soit les deux tiers des occurrences relevées, dont nous reportons quelques exemples ci-dessous, appartiennent au cas de figure 2, où seul l'un des termes est axiologiquement marqué.

¹ Il s'agit de la traduction de « denial of expectation », expression d'E. H. Bendix (1966) et R. Lakoff (1971 : 133)

- En 088 ci-dessous, l'expression « avec un style différent » ne comporte pas de valeur axiologique en langue. Cependant, l'expression suivant le connecteur MAIS, « avec la conscience musicale », est valorisante et connote donc négativement la première partie de la structure, le « style différent » étant présupposé non musical.

088 – [...] Il y a tout dans son jeu de ce qui va arriver par la suite, la révolution baroque, le rubato avec certes un style différent mais avec la conscience musicale.»

- De même, en 078 ci-dessous, l'expression « de sensualité typiquement italienne » ne comporte pas de valeur axiologique en langue. L'adjectif affectif valorisant « raffiné » connote cependant positivement la première partie de la structure, ce qui permet d'inférer que la sensualité typiquement italienne est tout sauf raffinée et connote négativement la seconde partie de la structure :

078 - Artiste raffiné mais de sensualité typiquement italienne, profondément émotionnel sans la moindre complaisance, sa trajectoire d'interprète, encline à la vision tragique, s'en ira progressivement vers l'épuration et la transparence lyrique.

- En 192 ci-dessous, « court » est un adjectif évaluatif non axiologique tandis que « poignant » est un adjectif affectif connoté positivement qui, par l'emploi du connecteur MAIS, axiologise la valeur de « court » de façon négative ; l'auteur présuppose donc qu'en général, les spectacles courts ne transmettent pas d'émotions.

192 - Ce spectacle court mais poignant partira longuement en tournée avec les Jeunesses musicales de France, qui le produisent.

- En 085, « connues » est un adjectif évaluatif non axiologique tandis que « diffusées » tire sa valeur dévalorisante de l'adverbe « faiblement » (intrinsèquement dévalorisant), attribuant ainsi une valeur valorisante à « connues ».

085 - Considérées une à une, il est difficile de faire prendre ces interprétations - certaines déjà connues mais souvent faiblement diffusées en France, d'autres totalement inédites - pour des têtes de discographie.

- L'occurrence 182, enfin, est un cas particulier car l'adjectif « intense » n'est axiologiquement stable que dans son sens abstrait (« joie, plaisir intense », synonyme de profond, selon le PRE 2001) tandis qu'il est un évaluatif non axiologique dans son sens premier (synonyme de fort, grand, vif). Si nous considérons son sens abstrait, alors son utilisation dans cette structure avec le connecteur MAIS établit une dévalorisation de l'adjectif « occasionnel » qui devient synonyme de faible, médiocre.

182 - Rencontres occasionnelles mais intenses : là, Savall, entre Vivaldi et Marin Marais, interprète la musique de son fils, avec une ombre de timidité.

3.1.4.2. Occurrences de la variante « adj p MAIS JAMAIS adj r / MAIS TOUJOURS adj q »

O. Ducrot paraphrase l'inférence que le lecteur est tenté de tirer de la structure « adj p MAIS adj q » analysée ci-dessus par « de p on pourrait conclure r mais c'est en réalité q qui est vrai » (1972 : 128-130), r ayant une valeur égale à $\sim q$. En le suivant dans ce sens, on peut donc paraphraser par exemple l'exemple 192 par « étant donné que le spectacle est court (p), on pourrait conclure qu'il est froid - ou fade, monotone - (soit r), mais il est en fait poignant (q) ».

C'est justement sur la valeur de r que se fonde la structure variante en « adj p MAIS JAMAIS adj r ». Elle substitue $\sim r$ à q, grâce à l'emploi de la négation JAMAIS, et infère donc la même conclusion que la structure en « p MAIS q », r étant à la fois explicité et nié par la négation JAMAIS. A cause de la double négation, l'inférence est donc encore plus compliquée à déchiffrer pour le lecteur, augmentant ainsi l'impression de complexité du discours.

L'auteur-journaliste infère donc que les deux termes p et r sont approximativement synonymes mais qu'ils s'opposent sur l'axe axiologique (comme peuvent l'être « maigre » et « mince », « enfantin » et « infantile », etc). Cette gradation sur l'axe axiologique des deux termes est renforcée par l'utilisation de la négation JAMAIS qui implique un procès itératif. Il est donc possible de paraphraser à nouveau cette structure par « à force d'être p, il pourrait y avoir un risque de devenir r, mais en réalité c'est q qui est vrai, soit $\sim r$ ».

Les quatre énoncés construits sur la base de la structure « Adj p MAIS JAMAIS Adj r » ont été classés dans le cas de figure 2. Nous les répertorions ci-dessous, en notant également la présence d'une seconde variante en « Adj p MAIS TOUJOURS adj q ».

002 - *Le son est dense, serré, sombre, mais jamais confus*

157 - *Son programme parisien met en relief sa versatilité stylistique : [1] d'un classicisme chantant mais jamais sirupeux dans Mozart, [2] d'une expressivité slave mais jamais excessive dans Chostakovitch, d'un élan [3] beethovénien mais toujours léger dans Mendelssohn.*

- En 002 ci-dessus, nous pouvons paraphraser l'inférence par « comme le son est dense, serré et sombre (p) on pourrait conclure qu'il est confus (r) mais il est en réalité précis ($q = \sim r$) »

- En 157, nous pouvons paraphraser l'inférence de l'occurrence [1] de cette structure par « comme le classicisme est chantant dans Mozart, on pourrait conclure qu'il est sirupeux (r) mais il est en réalité retenu (q, soit $\sim r$) ». De même, nous pouvons paraphraser l'inférence de l'occurrence [2] de cette structure par « comme l'expressivité est slave (p), on pourrait conclure qu'elle est excessive (r) mais elle est en réalité raisonnable (q, soit $\sim r$) ».
- L'occurrence [3] de cette structure en 157 présente enfin une seconde variante un peu particulière, en « adj p MAIS TOUJOURS adj q », car q est un adjectif évaluatif non axiologique qui est axiologisé par la présence des deux structures en MAIS JAMAIS précédentes. Le lecteur doit d'abord inférer que « léger » est un adjectif valorisant, ensuite inférer de l'emploi du connecteur MAIS que « d'un élan beethovénien » est ici dévalorisant, enfin rétablir l'inférence suivante : à force d'être beethovénien (p), il y a un risque que l'élan devienne lourd (r), mais il reste en réalité toujours léger (q, soit $\sim r$) ». Pour le lecteur, le coût cognitif de ces inférences successives est lourd.

Pour conclure notre analyse, nous examinerons l'unique occurrence de notre corpus classée comme cas de figure 1 ainsi que celle classée comme cas de figure 3.

- En 048, l'utilisation de la structure « adj p Mais adj q » classée dans le cas de figure 1 n'apporte aucune information particulière si ce n'est l'opposition sémantique entre les deux termes intrinsèquement axiologiques, « parcimonieux » et « pertinent », présupposant donc qu'un vibrato parcimonieux risquerait d'être inapproprié ou peu judicieux :

048 – [...] Plus qu'une succession de danses contrastées, il cherche dans chacune d'entre elles une unité de ton, une grande ligne qui nous conduit du prélude au finale avec une fluidité tout en finesse et un vibrato parcimonieux mais pertinent.

- En revanche, nous classons 196 ci-dessous dans le cas de figure 3 puisque les adjectifs « présents » et « transmués » ne sont intrinsèquement ni valorisants ni dévalorisants et qu'il y a donc ambiguïté du point de vue de la connotation axiologique. Le contexte tout aussi ambigu ne permet pas au lecteur de trancher, et l'ensemble du discours devient très mystérieux.

196 - Comment traduire en effet en lignes claires une esthétique de masses et de volumes ? Les procédés typiques de Kancheli - hiératisme des rythmes, violence des contrastes - sont présents, mais nécessairement transmués, au risque de sonner parfois comme la réduction pour solistes d'une œuvre symphonique.

Quelle que soit la catégorie dans laquelle on classe l'occurrence de la structure « adj p MAIS adj q », force est donc de reconnaître que non seulement elle contribue grandement à la sémantisation de la représentation discursive, mais également que l'ensemble des inférences qu'elle génère compliquent fortement le discours en présupposant ou impliquant des relations de synonymie, d'antonymie et d'opposition axiologique entre les adjectifs qui restent à la fois surprenantes et énigmatiques.

Cette analyse de l'emploi des adjectifs subjectifs a montré en quoi ceux-ci contribuent à l'orientation argumentative des périodes descriptives de notre corpus et de la sémantisation de la représentation discursive. Notre analyse est ultérieurement approfondie par l'étude des formes négatives de notre corpus, présentée ci-dessous.

3.2. Formes négatives et périodes descriptives

Notre étude s'articule autour de trois aspects principaux de la négation dans notre corpus : d'une part la forme négative en tant que stratégie descriptive, d'autre part la diversité des structures négatives et des macro-opérations descriptives utilisées, enfin les difficultés de réception de la négation et la complexité du discours.

3.2.1. Emploi de la forme négative comme stratégie descriptive

Une des caractéristiques de notre corpus est la fréquence des formes négatives, qu'elles soient syntaxiques ou lexicales. Elles contribuent au sentiment de description « en creux », de complexité que suscite ce discours : par l'emploi d'une description négative, l'auteur-journaliste donnerait donc à voir quelque chose qu'il cache en réalité.

Les deux exemples ci-dessous en témoignent : en 037 comme en 048, l'auteur-journaliste décrit ce que les interprètes L. Korcia et Y. Ma ne sont pas mais ne décrit jamais ce qu'ils sont effectivement.

037 - Laurent Korcia est tout le contraire du virtuose énumérant la liste de ses prix, évoquant avec passion son métier, ou sa place dans l'histoire du violon. [...]

048 - C'est seulement un itinéraire personnel, qui échappe aux classifications : ni baroque à la Anner Bylsma, ni classique à la Pierre Fournier, ni romantique à la Pablo Casals, tout simplement Yo Yo Ma.

Cependant cette stratégie renforce le processus descriptif lui-même, car décrire négativement, c'est tout de même décrire, comme le souligne E. Benvéniste :

La caractéristique de la négation linguistique est qu'elle ne peut annuler que ce qui est énoncé, qu'elle doit poser explicitement pour supprimer, qu'un jugement de non-existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement d'existence. Ainsi la négation est d'abord admission (1966 : 84).

De même, P. Hamon note que ce qui est nié est tout de même asserté, admis et n'a pas de conséquence sur les propriétés du descriptif :

La négation, moteur principale des systèmes narratifs, de la signification narrative, semble n'avoir aucune fonction sur le plan de la littéralité de la description : asserté ou nié, l'effet de liste demeure [...] (1993 : 124).

Même quand la description affirme une absence plutôt qu'une présence, il y a donc bien description de l'interprétation musicale. Les tournures négatives permettraient donc à l'auteur-journaliste de décrire l'indescriptible, ce que l'on ne peut ou ne veut pas décrire, et seraient une alternative aux allégories permettant, notamment dans le discours littéraire, de décrire des entités abstraites.¹

3.2.2. Diversité des structures négatives et macro-opérations descriptives utilisées

La présence de la négation dans notre corpus est remarquable, non seulement par la diversité de ses marques et structures syntaxiques mais également par la diversité des macropropositions descriptives impliquées.

3.2.2.1. Diversité des marques et structures syntaxiques

La diversité des marques du système de la négation est bien représentée dans notre corpus. Non seulement les opérateurs de négation les plus fréquemment utilisés « ne pas », « ne plus », « ne jamais » sont légion (négation syntaxique), mais, de plus, nous rencontrons régulièrement certaines formes syntaxiques plus soutenues comme par exemple « nul(le) ne ».

035 - Nul n'a mieux défini l'art d'Emmanuelle Bertrand qu'Henri Dutilleux : « Son interprétation m'a immédiatement comblé par la transparence de la sonorité, la rigueur rythmique, la perfection technique, le brio du jeu. »

189 – [...] Olivier Greif (1950-2000) est l'un des compositeurs atypiques de la fin du XX^e siècle. Nulle tentative sérielle, nulle tentation postmoderne chez ce surdoué pétri de culture anglo-saxonne et de mystique hindoue.

En outre, les formes négatives dans le lexique, avec les préfixes négatifs et des termes en relation sémantique avec la négation, sont très fréquentes et parfois assez originales : notons par exemple l'emploi de lexèmes rarement employés avec préfixe négatif tels qu' « immémorial » ou encore « inappréciable » :

¹ P. Hamon souligne en effet que « l'allégorie, d'ailleurs, est peut-être la seule façon de décrire l'indescriptible, les entités « abstraites » ou les concepts philosophiques (la liberté, la Beauté, la Patrie, réclament peut-être l'allégorie et la prosopopée) » (1993 : 104).

073 - *Kremer n'a pas de rival quand il s'agit de pénétrer le génie écorché vif d'Alfred Schnittke : le bref Prélude pour violon seul et bande, que celui-ci écrivit en hommage à Chostakovitch, s'élève à la hauteur de Bach sous un archet qui transcende cette polyphonie immémoriale.*

030 - *Cette finesse, ce cantabile, ce mélange indéfinissable de grâce et de tenue, d'attaque et de rondeur, qui ressemble à de la politesse, cette fragilité contrôlée, sont bien ceux de Mozart. Inappréciable !*

En ce qui concerne les termes en relation sémantique avec la négation, nous remarquons la fréquence d'adverbes atténuant, voire niant de fait la prédication, tels que « presque », « soi-disant », « quasiment », ou d'adjectifs comme « dépourvu », « parcimonieux ».

132 - *sans parler de ces adagios lumineux qui déroulent leurs longues arabesques avec une grâce dépourvue d'afféterie.*

198 - *D'emblée, on est conquis par leur enthousiasme, par une ardeur juvénile qui ne s'abandonne jamais à des élans incongrus et soi-disant romantiques ;*

3.2.2.2. Diversité des macropropositions descriptives impliquées

Dans « Le texte descriptif », J.-M. Adam et A. Petitjean analysent l'emploi de la forme négative dans la mise en texte de la description en distinguant les différentes opérations descriptives concernées, c'est-à-dire les opérations de thématization, d'aspectualisation ou de mise en relation :

Certaines négations permettent également de décrire un objet en spécifiant ce (ou celui) qu'il n'est pas, d'autres négations portant, elles, sur ce qu'il ne possède pas comme parties ou comme propriétés [...] (1989 : 129).

La description par la forme négative peut en effet porter sur chacune des macro-opérations descriptives identifiées précédemment, c'est-à-dire :

- Sur les opérations de thématization : c'est alors la construction du référent qui est remise en cause par la négation, notamment par les reformulations du thème-titre. L'auteur-journaliste mentionne ce que l'interprétation n'est pas, n'est jamais ou n'est plus ainsi que ce qu'elle n'est pas encore.

037 - *Laurent Korcia est tout le contraire du virtuose énumérant la liste de ses prix.*

- Sur les macro-opérations d'aspectualisation rencontrées dans le corpus analysé ; ce sont soit des opérations de qualification – portant sur une qualité que l'interprétation n'a pas – soit des opérations de fragmentation, identifiant un aspect de l'interprétation musicale qui n'existe pas. La qualification négative peut également nier une qualité d'un des aspects identifiés par l'opération de fragmentation, après une opération de sous-thématisation.

048 - C'est seulement un itinéraire personnel, qui échappe aux classifications : ni baroque à la Anner Bylsma, ni classique à la Pierre Fournier, ni romantique à la Pablo Casals, tout simplement Yo Yo Ma.

Dans le cas où les prédicats sont fonctionnels (dans les descriptions d'action par exemple), la structure négative porte sur ce que l'interprète ne fait pas :

171 - La conception de cette équipe ne surpasse pas encore en intensité le miracle de l'alchimie sonore obtenue jadis par le pianiste Rudolf Serkin et ses amis du Festival de Malboro ;

198 - D'emblée, on est conquis par leur enthousiasme, par une ardeur juvénile qui ne s'abandonne jamais à des élans incongrus et soi-disant romantiques ;

- Sur les opérations de mise en relation de type analogique. L'auteur journaliste y décrit ce à quoi l'interprétation n'est pas comparable, en employant des structures telles que : « ne plus rien avoir de », « ne pas ressembler à ».

048 - Non seulement la bourrée n'a plus rien d'une danse paysanne, mais elle reste encore auréolée de la couleur élégiaque de la sarabande qui la précède, murmurée dans le même souffle infime.

178 - Le violon de Korcia ne ressemble à aucun autre et son Schumann - la Sonate pour violon et piano n° 1 op. 105 - décontenance un peu par son aura rhapsodique.

3.2.3. Complexité du discours et difficultés de réception de la négation

Dans un article analysant les difficultés de compréhension liées à la présence de la négation dans des textes de consigne, C. Laforge souligne les effets négatifs de la négation sur la réception d'un texte :

[...] L'incidence de la négation sur le verbe et ses expansions comporte des risques d'ambiguïté et peut être une source d'erreurs d'interprétation [...] ; Nous pensons que ces difficultés seraient liées à certains emplois de la négation plutôt qu'à la négation elle-même. La négation poserait en effet problème quand elle apparaît dans certains contextes linguistiques parce que la tâche devient alors coûteuse en termes mnésiques :

-- La difficulté pourrait être due à l'accumulation locale de marques linguistiques supposant un traitement cognitif lourd et entraînant une saturation de la mémoire de travail.

-- La difficulté pourrait être due à la distribution de la négation sur une distance plus grande où alternent affirmations et négations ; la jonglerie cognitive [...] à laquelle devrait se livrer le sujet serait préjudiciable à la compréhension (2001 : 163).

En nous référant aux principales difficultés identifiées par cet auteur, nous analysons ci-dessous leur présence dans notre corpus, en nous limitant nous aussi à la négation « ne pas »¹.

¹ Suivant en ceci C. Muller, nous incluons également la négation en « NON », en cas d'absence de verbe support. Nous y ajoutons de plus les cas d'ellipse de « pas ».

- Emploi de la négation « ne pas » avec un terme négatif (au niveau sémantique ou préfixal).

Ce cas de difficulté est très présent dans notre corpus, à cause de la fréquence des lexèmes négatifs, dont voici un exemple (ici « inhumaine » et « larmoyante ») :

127 - Dans trois quatuors de Beethoven, [...] on n'a cessé d'admirer une précision de jeu qui n'est pas inhumaine car elle est nourrie de culture classique : l'humour est pétillant, l'élégie n'est pas larmoyante.

Notons de plus l'emploi dans des formes négatives de négatifs sémantiques que C. Muller relie à la catégorie des négatifs inverses :

070 – [...] On admire l'impression d'unité qui se dégage d'un univers en perpétuelle mutation. Mais on ne peut s'empêcher d'y ressentir quelque chose d'extérieur.

133 - Aujourd'hui, il ne pâtit pas de la confusion des genres et a montré que le soliste pouvait avoir aussi l'autorité nécessaire pour imposer une vision du grand répertoire qui reste, au meilleur sens du terme, d'un pur classicisme. Ce qui n'est pas dans son esprit un refus d'autres styles.

- Emploi de la négation « ne pas » et d'une structure concessive / réfutative ;

La fréquence des structures concessives / réfutatives dans le corpus analysé, liée à celle des structures négatives, accroît les difficultés de compréhension du texte. La négation peut se rencontrer dans la proposition relative concessive, ou bien dans la principale :

141 - Et en y réfléchissant c'est vrai que c'était le problème de Schering, je préfère des musiciens qui ont un style même si ce n'est pas parfait.

041 - Dans cet Everest du répertoire, il place Casals au sommet : «Qu'importe l'intonation pas toujours parfaite, on n'a jamais atteint une telle profondeur», confiait-il récemment.

La difficulté de réception du texte est encore plus importante lorsque la négation en « ne ...pas » se rencontre dans une structure concessive en « si », qui, par sa ressemblance avec les structures hypothétiques, prête ultérieurement à confusion :

182 - Si le génie n'est pas forcément transmissible, un climat familial propice, une sensibilité en éveil et un solide travail peuvent suffire à forger en commun de formidables talents.

Dans l'exemple suivant, la difficulté cognitive des structures réfutatives négatives est renforcée par la présence du quantificateur « moins », dont C. Muller souligne la valeur positive quand il est associé à la négation « ne pas » (1991) :

100 - Sans surpasser les références discographiques existantes dans les concertos choisis (elle n'a que 21 ans), Fischer n'en éblouit pas moins d'un tempérament et d'une musicalité rayonnante qui filent le frisson.

- Emploi de la négation « ne pas » dans un contexte d’anaphore interphrastique ;

L’exemple 133 ci-dessous présente un cas d’anaphore démonstrative résomptive fonctionnant comme une conclusion partielle et synthétisant les informations données précédemment par l’auteur-journaliste (ce qui). Elle est associée à la négation « ne pas » qui, de plus, inclut dans sa portée un négatif sémantique (refus) ;

133 - Aujourd'hui, il ne pâtit pas de la confusion des genres et a montré que le soliste pouvait avoir aussi l'autorité nécessaire pour imposer une vision du grand répertoire qui reste, au meilleur sens du terme, d'un pur classicisme. Ce qui n'est pas dans son esprit un refus d'autres styles.

- Alternance de la négation « ne pas » avec des formes affirmatives ;

Notre corpus contient de nombreux exemples d’alternances rapprochées entre formes affirmatives et formes négatives, comme l’illustre l’exemple ci-dessous dans lequel alternent des formes affirmatives marquées (« tel se présente », « c’est ainsi », « il y a ceux qui croient savoir », « sont bien ceux ») et des formes négatives (« et ne peuvent pas », « et inversement »).

030 - [...] tel se présente ce double album, démonstration éclatante du plus pur style mozartien. C'est ainsi : avec Mozart, il y a ceux qui croient savoir et ne peuvent pas, et inversement. Cette finesse, ce cantabile, ce mélange indéfinissable de grâce et de tenue, d'attaque et de rondeur, qui ressemble à de la politesse, cette fragilité contrôlée, sont bien ceux de Mozart. Inappréciable !

- Emploi de la négation « ne pas » dans le cotexte d’une assimilation comparative ou d’un nom propre ;

Les structures d’assimilation comparative dont le comparant est un nom propre, c’est-à-dire un asémantème convoquant les connaissances encyclopédiques du lecteur, sont en elles-mêmes cognitivement coûteuses ; la présence d’une structure négative renforce cette complexité.

002 - Les rares incursions de Jordi Savall dans le domaine de l'opéra (Una cosa rara, de Martin y Soler) n'ont pas convaincu Philippe Venturini, sans doute parce que l'intensité expressive, qui définit le mieux, à ses yeux, l'art de Jordi Savall, ne trouve pas l'occasion de s'y manifester au même degré que dans Les Sept Paroles du Christ de Haydn, dont on entendra un extrait.

Ces quelques exemples rendent donc bien compte des difficultés que provoque la fréquence des formes négatives dans notre corpus, dans toute leur diversité. Lorsque les difficultés analysées plus haut s’accumulent dans un même texte, le discours devient rapidement incompréhensible, comme l’illustre l’analyse de l’article du Figaro « Quatuor Artémis : la relève des plus grands » ci-dessous.

3.2.4. Analyse : *Le Figaro* - « Le Quatuor Artémis : la relève des plus grands »

L'article présenté ci-dessous est un extrait d'une critique musicale écrite par C. Merlin et publiée dans la rubrique « Culture » du quotidien *Le Figaro*, le 3 février 2005. La version intégrale de la critique compte 267 mots ; nous reproduisons ci-dessous une partie du second paragraphe, consacrée à la description de l'interprétation musicale de trois œuvres de L. van Beethoven par le Quatuor Artémis.

127 - MUSIQUE LE QUATUOR ARTÉMIS

La relève des plus grands

[...] [1]. Dans trois quatuors de Beethoven, le n. 6, dernier de la première période, le n. 7, premier des trois « Razoumovski » et le n. 11, *Quartetto serioso*, on n'a cessé d'admirer une précision de jeu qui n'est pas inhumaine [2] car elle est nourrie de culture classique : [3] l'humour est pétillant, [4] l'élégie n'est pas larmoyante. [5] Presque haydnienne, leur sonorité toute en finesse n'est ni symphonique ni soumise à la moindre distorsion : avec un usage parcimonieux du vibrato, ils conservent une clarté, une lumière même, qui irradie tout le discours musical et en rend la forme évidente. [6] Cette maîtrise de l'équilibre sonore leur permet de doser magistralement les gradations et de garder le contrôle de la dynamique, du piano le plus subtil à un forte jamais dur ou asséné. [...]. [7] Vous ne pourrez plus dire qu'on ne vous aura pas prévenus.

Cet extrait présente plusieurs macro-opérations descriptives utilisant des formes négatives diverses. Il comporte de nombreux exemples de difficultés cognitives provoquées par l'utilisation systématique des structures négatives ; celles-ci y sont accumulées dans un espace textuel restreint et compliquent la construction de la représentation discursive du lecteur, obligé malgré lui à un effort d'interprétation cognitivement lourd et coûteux.

- La macro-proposition [1] est caractérisée par une opération de qualification doublement négative du syntagme « précision de jeu », thème-titre de la période descriptive : un prédicat qualificatif à valeur sémantique négative (« inhumaine »), inséré dans une expansion elle aussi négative (« qui n'est pas »), sature la construction de la représentation discursive. Le thème-titre est lui-même introduit par un prédicat fonctionnel à valeur sémantique négative (cesser), qui est également à la forme négative avec ellipse de « pas » (« on n'a cessé de »). L'alternance entre les formes négatives de [1] et la forme affirmative de [2] complexifie ultérieurement la compréhension du discours par le lecteur.
- En [4], une opération de sous-thématisation (« l'élégie ») est suivie d'une opération de qualification sous forme négative (« n'est pas larmoyante »). L'alternance entre la forme

affirmative de [3] (« l'humour est pétillant ») et la forme négative de [4] rend la compréhension du discours par le lecteur encore plus difficile.

- En [5], la macro-opération descriptive de qualification de la sonorité du quatuor est à la forme affirmative mais le prédicat qualificatif « haydnienne » (lui-même dérivé d'un nom propre, soit un asémantème) est affaibli par un adverbe à valeur d'atténuation (« presque ») qui nie de fait l'assertion formulée. Cette opération de qualification consiste en une double qualification négative (prédicat qualificatif « ni symphonique » puis expansion « ni soumise à la moindre distorsion »). L'alternance entre les structures négatives de la première partie de la macro-proposition et les structures affirmatives de la seconde, bien qu'atténuées par la valeur sémantique négative de l'adjectif « parcimonieux », complique ultérieurement la compréhension du discours par le lecteur.
- En [6], le « forte » de l'interprétation est qualifié négativement par « jamais dur ou asséné ».
- Enfin, en [7], une double négation formée de deux prédicats fonctionnels négatifs (« vous ne pourrez plus dire » et « on ne vous aura pas prévenus ») fait office de conclusion à l'ensemble de cet article, somme toute bien confus et fort ambigu.

Ce court extrait d'une critique musicale met donc en évidence l'utilisation de la non-description dans la mise en texte des périodes descriptives de notre corpus, plus exactement l'emploi fréquent des macro-opérations descriptives utilisant systématiquement la forme négative. Présente sous les formes les plus diverses, la forme négative complexifie grandement la construction de la représentation discursive du lecteur qui est appelé à interpréter doublement le discours pour en établir sa propre représentation.

L'étude de la mise en texte des périodes descriptives du corpus présentée dans ce chapitre a été articulée selon deux axes principaux :

- d'une part, l'analyse des principales macro-opérations descriptives a mis en évidence certains phénomènes caractéristiques du discours sur l'interprétation musicale comme la généralisation des opérations de thématization et sous-thématization, l'abondance des opérations de qualification et la prédominance des descriptions de type voir / entendre / sentir dans le discours. Notre analyse a également montré la fréquence des opérations de mise en relation, notamment des assimilations comparatives et métaphoriques.

- d'autre part, l'analyse de l'orientation argumentative de la description a mis en évidence le rôle des adjectifs subjectifs dans la sémantisation de la représentation discursive, notamment celui des adjectifs affectifs et des adjectifs évaluatifs non axiologiques systématiquement axiologisés par le cotexte. Notre analyse a également souligné le rôle de la forme négative dans la description et les difficultés cognitives que leur accumulation crée pour le lecteur.

Cette étude de la mise en texte des périodes descriptives est ultérieurement approfondie dans le chapitre suivant à travers une analyse des procédures d'énumération, appelées séries énumératives, présentes dans notre corpus.

Chapitre 7 – Microscopie : séries énumératives et discours musical

Les chapitres précédents ont analysé le fonctionnement du discours musical d'un point de vue pragmatique / configurationnel et rhétorique d'abord, séquentiel ensuite. Ce chapitre a pour but d'analyser les articulations microlinguistiques du texte en approfondissant un aspect tout à fait caractéristique de notre corpus, l'énumération.¹

Le choix de l'étude de l'énumération est justifié par l'appartenance de notre corpus au genre épideictique. Une des caractéristiques de ce genre discursif est en effet le rythme périodique, élément typique de la grande prose oratoire. La rythmicité périodique marque l'amplification caractéristique des textes de genre épideictique, la volonté de l'auteur-journaliste d'afficher son aisance verbale et de renforcer son éthos oratoire.

Une analyse détaillée des procédures stylistiques liées à la rythmicité périodique des énoncés de notre corpus serait une entreprise extrêmement vaste ; nous nous limitons donc à l'un de ses aspects, l'énumération, également appelée « séries énumératives » (SE). Celles-ci sont, comme nous le démontrons ci-dessous, particulièrement caractéristiques de notre corpus et leur variété constitue un potentiel expressif et stylistique considérable.

Nous présentons tout d'abord les outils méthodologiques choisis pour l'étude des SE de notre corpus. Nous analysons ensuite leurs aspects textuels, les relations sémantiques qui existent entre les termes et leurs caractéristiques stylistiques. Notre étude est enfin approfondie par l'analyse de deux articles de notre corpus illustrant ultérieurement nos propos.

¹ Nous choisissons d'utiliser indifféremment, dans le cadre de ce chapitre, le terme « énumération » (majoritairement employé par J.-M. Adam) et le syntagme « série énumérative » (dorénavant SE), employé par B. Damamme-Gilbert. Nous renvoyons aux définitions de ces deux termes *infra*.

1. Outils méthodologiques

Notre cadre théorique de référence est l'analyse textuelle des discours de J.-M. Adam, plus précisément ses théories relatives au style périodique et à l'énumération. Dans ce cadre théorique de l'analyse linguistique et textuelle, nous fondons également notre analyse sur les théories des séries énumératives de B. Damamme-Gilbert. Ponctuellement, nous nous reportons aux définitions rhétoriques et stylistiques de M. Pougeoise.

1.1. Linguistique textuelle, style périodique et énumération selon J.-M. Adam

Suivant J.-M. Adam, nous inscrivons notre approche théorique de l'énumération dans le cadre théorique plus large de l'analyse linguistique et textuelle du style périodique.

1.1.1. Enumération et structure périodique

Maintes fois reprise, transformée, développée par la théorie classique et les grammairiens, la notion de période est historiquement liée au développement de l'art oratoire, le concept rhétorique de période étant défini dans le livre III de la *Rhétorique* d'Aristote.

Pour J.-M. Adam, et avant lui M. Charolles, la période est l'un des plans d'organisation de la textualité, au même titre que les phénomènes de liage (anaphores, coréférences, etc), les phénomènes de prise en charge énonciative, la segmentation, la structuration séquentielle et la dimension pragmatique-configurationnelle du texte. Dans son ouvrage de 1991, J.-M. Adam situe la place de la période dans sa théorie des plans d'organisation textuelle :

La notion classique de « PERIODE » doit être étendue au-delà des limites de la phrase complexe et examinée dans le double cadre de la dimension rythmique des énoncés, d'une part, et des phénomènes de parenthésages marqués par des connecteurs (ou des organisateurs), d'autre part. Avec ce plan d'organisation textuelle, on considérera donc un premier mode d'empaquetage des propositions [...]. Je propose de désigner par période et par parenthésage des modes d'empaquetage des propositions complémentaires et parfois distincts. La période désigne un empaquetage propositionnel essentiellement rythmique (souligné éventuellement par la morpho-syntaxe et par la ponctuation) ; les parenthésages un empaquetage des propositions marqué explicitement par des connecteurs et des organisateurs (1991 : 158).

Reprenant plus récemment cette définition (2005 : 140-145), il met en relief le rôle rythmique de l'énumération et considère deux types de structures périodiques :

- Les structures rythmiques sans connecteur dont la structure provient du nombre et des parallélismes. Ces structures périodiques peuvent être binaires ou ternaires et être constituées de rythmes simples (répétition de plusieurs termes dans une même place

syntaxique) ou de rythmes complexes (avec retour nécessaire à une place syntaxique antérieure) ;

- Les structures rythmiques périodiques organisées autour de connecteurs, qui peuvent être composées d'une ou de plusieurs phrases reliées par un connecteur et qui constituent une unité de sens de même orientation argumentative. La structure périodique avec connecteur est souvent renforcée par d'autres facteurs de liage (rythme, ellipse, parallélisme).

Pour J.-M. Adam, dans le cadre de la séquence descriptive, l'énumération est une opération descriptive qui « constitue une sorte de degré zéro de la description » (1990 : 143). Décrire, c'est « passer de la simultanéité de l'objet envisagé à la linéarité du discours » (*Ibid.*). Il donne de l'énumération la définition suivante, insistant sur l'absence d'ordre *a priori* des termes et sur l'importance des organisateurs énumératifs :

L'énumération (de parties, de propriétés ou d'actions) est une des opérations descriptives les plus élémentaires [...]. A priori, une énumération n'est régie par aucun ordre. [...] mais pour parer à cette absence d'« ordre » et afin de faciliter la lecture-interprétation, il est possible de recourir à des dispositifs de textualisation : marquer l'énumération par des organisateurs énumératifs [...], emprunter leur ordre spécifique aux systèmes temporels [...] ou spatiaux [...] (*Ibid.* : 153).

Pour lui, l'énumération a également une importance fondamentale d'un point de vue argumentatif, puisqu'elle permet de relier pathos et logos, participant ainsi à la cohésion textuelle :

La capacité propre à la période d'organiser un tout cohérent par des phénomènes de reprises-répétitions permet, lorsque les structures rythmiques soutiennent très directement les structures argumentatives, de relier intimement le pathos – attribuable à l'amplification qui résulte de la récurrence d'un même rythme, d'un même mot, d'une même construction syntaxique – au logos (2005 : 154).

1.1.2. Marqueurs de l'énumération

J.-M. Adam distingue plusieurs types de marqueurs appelés « organisateurs », à l'intérieur des structures énumératives, ayant pour rôle de régir l'ordre et la distribution des termes et d'organiser l'information. Il distingue notamment trois types d'organisateur (1990 : 154-155) :

- Les organisateurs énumératifs : appelés aussi marqueurs d'intégration linéaire, qui permettent de « mettre de l'ordre dans un ensemble en segmentant le texte en parties et en introduisant parfois, au-delà du linéaire, des niveaux hiérarchiques » (*Ibid.* : 154). Au sein de cette catégorie, il distingue notamment les organisateurs additifs, les marqueurs d'intégration linéaire proprement dits et les cas particuliers de « d'abord », « puis », « ensuite » et « enfin ».

- Les organisateurs temporels, qui peuvent ne jouer qu'un rôle circonstanciel local, ou au contraire avoir une fonction importante au niveau global du texte, proche de celle des marqueurs d'intégration linéaire, et baliser la progression textuelle en définissant des groupes de propositions selon un ordre chronologique.
- Les organisateurs spatiaux, qui ne permettent pas toujours de reconnaître une progression linéaire ou un plan de texte.
- D'autres types d'organisateur tels que « il y a » ou « c'est » qui soulignent l'enchaînement des propositions et peuvent être implicites.

Nous précisons ci-dessous les différents aspects de l'énumération soulignés par J.-M. Adam en nous fondant sur la définition proposée par B. Damamme-Gilbert.

1.2. Séries énumératives : les analyses de Béatrice Damamme-Gilbert

B. Damamme-Gilbert propose, elle, une définition grammaticale de l'énumération, appelée « série énumérative » (SE):

Nous appellerons « série énumérative » toute expression linguistique formée d'un nombre minimum de trois termes (mots, syntagmes, unités d'énoncés) qui appartiennent à des catégories morphologiques ou grammaticales identiques ou équivalentes, qui occupent une fonction identique dans la syntaxe de l'énoncé et qui, placées côte à côte, sont coordonnées ou reliées par un signe de ponctuation (1989 : 37).

Elle distingue ainsi plusieurs types de séries énumératives, dont nous citons ci-dessous les principaux et sur lesquels nous fondons notre analyse :

- Les SEN : série énumératives de groupes nominaux ;
- Les SEA : série énumérative d'adjectifs ou de groupes adjectivaux ;
- Les SEV : série énumérative de groupes verbaux ;
- Les SEI : série énumérative de groupes infinitifs ;
- Les SEP : série énumérative de propositions principales, indépendantes, ou de phrases ;
- Les SES : série énumérative de propositions subordonnées.

Sur la base de ces distinctions d'ordre grammatical, B. Damamme-Gilbert analyse de façon approfondie les aspects sémantiques et stylistiques des séries énumératives d'un corpus littéraire contemporain :

- D'un point de vue sémantique, cette linguiste insiste notamment sur le phénomène d'homogénéisation sémantique des termes d'une même SE, la structure énumérative favorisant la convergence sémantique, comme par exemple les rapports de synonymie ou quasi-synonymie, les regroupements en ensembles lexicaux ou sémantiques et les glissements connotatifs. Les phénomènes de divergence - comme l'antonymie par

exemple - sont, pour elle, relativement rares et signalent une volonté délibérée d'accentuation des disparités entre termes à forte valeur stylistique.

- D'un point de vue stylistique, elle analyse tout d'abord les différentes structures internes aux SE tels que les schémas démarcatifs et coordinatifs, les chaînes de termes, les variations et modulations, les morcellements en sous-groupes de termes et les phénomènes de symétrie et d'asymétrie. Elle approfondit ensuite les aspects numérique, rythmique, visuel et sonore internes à la SE, ainsi que ses rapports avec le cotexte. Elle souligne notamment la force expressive et émotive de la série énumérative et met en relief certains aspects stylistiques essentiels comme la création d'une tension entre unité et multiplicité, les effets de contraste ou au contraire de cohérence, d'abondance, de piétinement, ou de progression qui sont tout à fait caractéristiques de l'énumération.

1.3. Tradition rhétorique et figures de style : les définitions de M. Pougeoise

Les principaux dictionnaires et ouvrages de stylistique ou de rhétorique proposent généralement deux définitions de l'énumération : une définition stylistique (c'est-à-dire l'énumération en tant figure de style), et une définition rhétorique dans le cadre de l'art oratoire correspondant à la partie du discours qui récapitule les preuves avant la péroraison. Nous ne prenons en compte dans cette analyse que la première définition, celle de l'énumération comme figure de style.

D'un point de vue strictement stylistique en effet, de nombreux ouvrages rapprochent l'énumération d'autres figures de styles similaires, comme l'accumulation, la gradation, la conglobation ou l'adjonction. Nous choisissons de retenir, pour définir la figure de l'énumération telle que nous l'analysons dans ce chapitre, la définition donnée par M. Pougeoise dans son *Dictionnaire de rhétorique* :

Figure de rhétorique qui permet d'inventorier les diverses parties d'un tout. On parle en rhétorique de l'énumération des parties. L'énumération s'emploie le plus souvent pour développer une idée générale ou pour conduire une description, brosser un portrait¹ [...]. (2001 : 118)

Notre analyse fait enfin ponctuellement référence à d'autres figures de style en rapport avec les séries énumératives telles que la métaphore, l'ellipse ou l'anaphore. Ce sont également les définitions de M. Pougeoise que nous retiendrons pour notre analyse ; nous les définirons précisément de façon ponctuelle lorsque cela sera nécessaire.

¹ M. Pougeoise distingue, en outre, la figure de l'énumération de celle de l'accumulation :

On établit généralement une différence entre l'énumération et l'accumulation qui consiste, comme son nom l'indique, à accumuler des termes afin de rendre une idée plus précise ou plus frappante. (2001 : 118)

À l'instar de B. Damamme-Gilbert, nous ne retenons pas cette distinction entre énumération et accumulation dans notre analyse et considérons comme une énumération ou série énumérative toute suite de plus de trois termes, quel qu'en soit le nombre exact.

2. Particularités numériques et morphosyntaxiques des séries énumératives (SE)

2.1. Aspects numériques : SE ternaires et accumulations de SE

D'un point de vue numérique, les SE ternaires sont, dans notre corpus, les plus fréquentes.

Nous en proposons ci-dessous deux exemples :

*171 - Le trio à cordes et le piano s'appuient sur la charpente sonore, mélodique et harmonique, que construit la contrebasse.*¹

086 - Archet bondissant, couleurs merveilleuses, poésie rare, Ivanov restitue ces pièces d'extrême virtuosité avec une autorité et un bonheur de jouer qui laissent rêveur.

Cependant, les structures à quatre, cinq termes voire plus sont, toutes proportions gardées, également nombreuses, comme en 084 ci-dessous où la série énumérative comporte sept termes :

084 - [...] Sans oublier des numéros de mime, d'échafaudage humain, de jonglage, une leçon de musique désopilante donnée par Jean-Sébastien Bach himself, un clin d'œil aux «Choristes» en pleine mue, un karaoké et, parce que ces iconoclastes ne se contentent pas de prôner l'œcuménisme musical, quelques accents de prières indienne, musulmane, juive ou de gospels.

De plus, il n'est pas rare de rencontrer plusieurs séries énumératives dans une même séquence. Dans l'exemple 011 ci-dessous, trois SE (en [1], [2] et [3]) sont juxtaposées dans une même séquence descriptive et renforcées par l'ellipse de « on est » et la répétition des participes passés (« cloué », « maintenu », « conquis »).

011 - [...] trois rappels où, [1] de Bach à Hindemith et Paganini, elle donnait, dans trois styles radicalement différents, [2] une pure leçon d'intelligence, de caractérisation et d'expressivité. Avec son intégrale des Sonates et Partitas pour violon seul de Bach, elle impose sa lecture d'une clarté et d'une solidité toutes classiques. On est cloué par [3] la puissance du son, la richesse des couleurs et leur gestion dans une polyphonie aussi large que rigoureusement articulée. Maintenu en apesanteur par ces lignes sinueuses et infinies. Conquis par ce phrasé fantastique de souplesse et de musicalité, cette conception intuitive et mathématique à la fois du temps et de l'espace, sans laquelle on ne peut faire naître la musique de Bach.

C'est donc non seulement l'amplitude des SE mais également leur accumulation les unes après les autres qui caractérisent notre corpus. Stylistiquement, ces longues SE créent un effet d'imprévisibilité, de multiplicité, d'amplitude verbale dans le discours² : elles ont une valeur

¹ Dans les différents exemples de notre corpus, c'est nous qui soulignons les termes de la SE.

² Cette amplitude verbale est d'autant plus remarquable que l'espace réservé aux critiques musicales dans la presse quotidienne et hebdomadaire est de plus en plus restreint. Voir à ce propos D. Pistone, « Aspects de la critique musicale contemporaine », in « L'œuvre d'art et la critique », Klincksieck 2001.

de mise en relief et d'emphase. L'aspect numérique de la SE démontre l'importance que les énoncés liés à l'interprétation ont dans le cadre du discours et la volonté de l'auteur-journaliste de les mettre en relief, de les souligner.

2.2. *Caractéristiques morphosyntaxiques*

Nous analysons principalement ci-dessous les SEN, les SEA et les SEV/SEI.

2.2.1. **Fréquence des SEN et SEA**

Ce sont les SEN et les SEA qui sont les plus fréquentes dans notre corpus. Cette fréquence s'explique par l'importance numérique des séquences descriptives et des opérations d'aspectualisation (fragmentation ou qualification) qui les caractérisent, les termes des SEN et des SEA étant considérés respectivement comme les « parties » ou les « propriétés » d'un tout.

Alors que les SEA de notre corpus sont en majorité ternaires, les SEN présentent une plus grande diversité structurelle, et ceci d'une part du fait de la facilité d'insertion syntaxique d'un groupe nominal supplémentaire dans une SE, d'autre part à cause du grand pouvoir expressif de l'adjectif. En effet, selon B. Damamme-Gilbert, les SEA « correspondent à une recherche expressive dans la qualification, dont la créativité s'épuisera rapidement » tandis que la SEN « malgré son grand nombre de termes, pourrait se poursuivre sans difficultés » (1989 : 274).

Les deux exemples 022 et 084 ci-dessous témoignent de l'effet de liste que provoque l'accumulation de termes dans ces longues SEN :

022 - Avec la grâce féline et l'élégance d'un danseur andalous, Laurent Korcia allume ces incendies virtuoses tout en semblant rester en état d'apesanteur, mais désireux d'imprimer sa signature : attaques nerveuses, son généreux et coulant, articulation naturelle, phrasé sobre et dodelinant, avec une précision de métronome.

084 - Il faut dire que ces virtuoses jouent vraiment dans leurs cordes : musique, chant, mime, théâtre, humour... ils savent tout faire, en refusant de se prendre au sérieux. Seules concessions à leur formation classique, la queue de pie et le nœud pap.

Les SEN à plus de cinq termes sont très souvent composées de noms propres : il s'agit de SE de type « catalogue », comme dans l'exemple 178 ci-dessous, où les deux longues SEN témoignent du désir évident d'énumérer les éléments d'une même catégorie et créent un effet d'homogénéité de la SEN, renforcé par le fort pouvoir de suggestion de chacun des termes :

178 - *En 2006, après un double album consacré à Bartok (Le Monde du 7 février), Korcia récidive avec Doubles jeux. Même métissage, de Schumann à Michel Legrand en passant par Bartok, Debussy, Ravel, Reinhardt et Grappelli. Même équipe hétérogène : la pianiste Marie-Josèphe Jude, la clarinette et le bandonéon de Michel Portal, le jeune et fougueux violoniste serbe Nemanja Radulovic (révélé aux Victoires de la musique 2005), le violon plus tzigane et jazzy du Roumain Florin Niculescu, les guitaristes et contrebassiste de jazz, Christophe Lartilleux et Pierre Boussaguet.*

2.2.2. Accumulation de prédicats fonctionnels des SEV et SEI

Des séries énumératives de verbes, groupes verbaux conjugués ou groupes infinitifs sont également présentes dans notre corpus, même s'il s'agit d'une catégorie numériquement mineure. Leur présence s'explique par la fréquence des descriptions d'actions (DA) présentes dans le corpus.

La majorité de ces SE sont des SEV composées de syntagmes verbaux complets conjugués. Le plus souvent, il n'y a pas de reprise du sujet, les groupes verbaux étant juxtaposés les uns après les autres, comme en 048 ci-dessous :

048 - *il salue, lance son si beau sourire à un public impatient, s'assoit et pose aussitôt l'archet sur les cordes pour nous emmener dans un voyage dont il sera le guide à la fois discret et présent.*

Stylistiquement, l'absence de reprise du sujet produit un effet de rapidité et de simultanéité du discours en accord avec les multiples émotions ressenties par l'auteur-journaliste. En revanche, la reprise du sujet à l'initiale de chacun des termes d'une SEV (comme celle du pronom « on » en 042 ci-dessous) constitue parfois un élément stylistique non négligeable en provoquant des parallélismes, des symétries et des divisions en sous-groupes de termes :

042 - *Et, à chaque époque de sa vie, on apprivoise une musique. On la rencontre, on apprend à la connaître et on devient intime. C'est la même chose avec les amitiés.*

Cette analyse des aspects numériques et morphosyntaxiques des SE de notre corpus doit être associée à celle de leurs caractéristiques textuelles, que nous présentons ci-dessous.

3. Analyse textuelle de l'énumération

D'un point de vue textuel, nous avons souligné précédemment la place des séries énumératives dans le cadre des périodes descriptives. En effet, chacun des termes d'une SE fait fonction de « partie » ou de « propriété » d'un tout, dans le cadre des opérations d'aspectualisation qui caractérisent la période descriptive. Nous analysons ci-dessous deux aspects textuels caractéristiques des séries énumératives de notre corpus :

- L'emploi / non emploi des marqueurs d'intégration linéaire dans les SE ;
- les reformulations dans le contexte des SE.

3.1. *SE et marqueurs d'intégration linéaire*

L'étude des séries énumératives ne peut être séparée de celle de ses marques langagières. Rappelons tout d'abord que pour J.-M. Adam, « *a priori*, une énumération n'est régie par aucun ordre » (1990 : 153). Cependant, pour marquer son organisation, il est possible d'utiliser des organisateurs énumératifs (tels que « et », « ou », « ni...ni », « d'abord », « puis », « ensuite », « enfin », « d'une part » ... « d'autre part », etc), des organisateurs temporels (tels que « le lendemain », « la veille », etc) ou spatiaux (comme « en haut », « en bas », « à gauche », « à droite », etc).

Notre corpus est caractérisé par une faible utilisation de ces différents types d'organiseurs. En effet, de nombreuses SE consistent en une simple accumulation de termes sans aucun marqueur. Cette absence d'organiseurs renforce l'effet de liste provoqué par les caractéristiques numériques des SE et signale la volonté de l'auteur-journaliste de maintenir ces séries à leur état le plus élémentaire, soit une suite linéaire de propositions descriptives *a priori* sans ordre. L'absence d'organiseurs crée, de fait, un effet d'amplification et d'homogénéisation des termes de la SE qui renforce le flou référentiel caractéristique du discours sur l'interprétation musicale. En l'absence de dispositifs de textualisation et de principes organisateurs, la saturation des SE n'est en effet pas facilement prévisible et la compréhension du discours par le lecteur est complexifiée.

Dans les cas où la SE comporte des marqueurs, il s'agit le plus souvent d'organiseurs énumératifs, appelés aussi « marqueurs d'intégration linéaire ». Pour J.-M. Adam, ceux-ci peuvent marquer non seulement l'aspect formel, local, de l'énumération, mais ils peuvent aussi avoir un rôle plus global, au niveau séquentiel, de mise en texte, en permettant le passage d'une suite de propositions descriptives sans ordre donné à une séquence textuelle.

Nous analysons ci-dessous tout d'abord l'absence de marqueur (type asyndétique), ensuite l'emploi des organisateurs énumératifs, enfin celui des marqueurs d'intégration de type répertoire, dans les SE de notre corpus.

3.1.1. Absence de marqueur : le type asyndétique

Les SE présentes dans notre corpus sont le plus souvent structurées par l'emploi de simples virgules séparant les termes, sans marqueur d'ouverture, de relais ou de clôture. Reprenant la terminologie rhétorique, B. Damamme-Gilbert parle à ce sujet de schéma démarcatif de type « asyndétique », qu'elle oppose au schéma démarcatif de type « clos » (voir *infra*).

Nous commencerons par constater que sur l'ensemble de notre corpus d'exemples deux schémas démarcatifs [...] ont une importance numérique indiscutable pour ne pas dire prépondérante : il s'agit du type asyndétique (pour reprendre la terminologie rhétorique) : série de virgules, et du type clos, série de virgules complétée par un seul démarcateur exprimé, le coordonnant *et*, auquel on peut choisir d'intégrer d'ailleurs le type fermé par une seule occurrence du coordonnant *ou* (1989 : 190).

Pour M. Pougeoise, l'asyndète est définie comme suit :

L'asyndète est une figure de construction par soustraction qui consiste en l'absence de marque de relation entre deux mots, deux syntagmes, deux propositions. L'asyndète est une juxtaposition, une disjonction qui consiste en la suppression des termes de liaison [...]. L'asyndète est un trait caractéristique de ce qu'il est convenu d'appeler le style coupé. (2001 : 60)

L'exemple 035 ci-dessous présente un exemple de SEN à schéma démarcatif de type asyndétique, sans organisation hiérarchique entre les quatre termes :

035 - Nul n'a mieux défini l'art d'Emmanuelle Bertrand qu'Henri Dutilleux : « Son interprétation m'a immédiatement comblé par la transparence de la sonorité, la rigueur rythmique, la perfection technique, le brio du jeu. »

De même, l'exemple 198 ci-dessous propose un exemple de SEV à schéma démarcatif asyndétique renforçant l'impression d'accumulation et de rapidité que donne la lecture du texte :

198 – [...] il faut sans cesse être à l'écoute de l'autre, trouver une respiration commune, marier des timbres, celui du piano, rond et chaleureux, ceux des cordes, charnels et sensuels, inventer des couleurs qui se fondent les unes dans les autres.

La rareté des dispositifs de textualisation des SE ne permet donc ni de hiérarchiser les termes ou les suites de propositions, ni de structurer les séquences descriptives ou de remédier à l'absence d'ordre naturel de la SE : c'est le flou référentiel qui prédomine ici encore.

3.1.2. Emploi des organisateurs énumératifs

Certains organisateurs énumératifs sont parfois utilisés. Nous analysons leur emploi en distinguant, avec J.-M. Adam, celui des « organisateurs additifs » de celui des « marqueurs d'intégration linéaire proprement dits » tels que « ni...ni » (1990 : 155-157).

- Les organisateurs additifs

Certains organisateurs additifs comme « et » ou « ou » sont parfois présents dans les SE de notre corpus, le plus souvent en fin de série. B. Damamme-Gilbert parle à ce sujet du « schéma démarcatif de type clos », qu'elle oppose au schéma démarcatif de type « asyndétique » présenté précédemment.

Les SE peuvent en effet être structurées par ces simples marqueurs de relais ou de clôture, « et » ou « ou », qui ont pour fonction de fermer une série aléatoire potentiellement infinie et de marquer une relation d'addition (et) ou de disjonction (ou) c'est-à-dire d'alternance entre les termes. J.-M. Adam précise que la présence d'organisateur additifs employés isolément à la fin de la SE a non seulement une valeur sémantique locale d'unification des termes mais également une valeur plus globale de clôture séquentielle (*Ibid.* : 158). L'exemple 190 ci-dessous nous en fournit un exemple :

190 – [...] *Les contrebasses sont aussi personnages, se tiennent la tête en bas, dansent ou s'empilent.*

- Les marqueurs d'intégration linéaire proprement dits : le cas de « ni ...ni »

Les marqueurs d'intégration linéaire proprement dits tels qu'ils sont définis par J.-M. Adam (*Ibid.* : 157) sont très rares dans notre corpus. Il est en fait significatif que l'un des seuls marqueurs d'intégration linéaire proprement dit rencontré fréquemment soit la structure en « ni ...ni », c'est-à-dire une variante négative de la relation d'addition¹, comme en 048 ci-dessous :

048 - *C'est seulement un itinéraire personnel, qui échappe aux classifications : ni baroque à la Anner Bylsma, ni classique à la Pierre Fournier, ni romantique à la Pablo Casals, tout simplement Yo Yo Ma.*

Quand il y a effectivement emploi d'organisateur énumératifs dans une SE, c'est donc uniquement pour y assurer la lisibilité de la forme négative, et pour renforcer ainsi l'effet de

¹ Pour l'analyse des aspects sémantiques de ce marqueur, voir *infra* §4.2.

flou référentiel et la complexité du discours qui caractérisent l'emploi de cette forme dans notre corpus.¹

3.1.3. Marqueurs d'intégration de type répertoire

Une situation encore différente apparaît lors de l'emploi d'organiseurs marquant la coprésence des termes de la SE dans le cadre d'un ensemble plus grand, d'une liste non explicitement terminée. C'est le cas des marqueurs tels que « de ...à... en passant par » ou bien « de ...à... et / sans oublier ». Ces marqueurs créent un répertoire non exhaustif de termes, empêchant la saturation de l'énumération qui devient ainsi véritablement illimitée.

C'est ce type d'organiseurs qui marque le plus souvent les SE dont les termes sont des noms propres. Ceux-ci font alors fonction d'exemples pris dans le répertoire, c'est-à-dire un ensemble potentiellement infini de termes non reportés dans la SE. L'emploi de ces marqueurs d'intégration de type répertoire renforce non seulement l'effet d'amplification et d'abondance de la SE, mais également le flou référentiel qui caractérise l'emploi des asémantèmes.

Il n'existe pas toujours de logique évidente dans l'assemblage des termes, ceux-ci semblant parfois avoir été choisis au hasard dans le répertoire. Les deux énoncés ci-dessous nous fournissent deux exemples contrastés : en 041, une logique chronologique (les compositeurs classiques et romantiques versus les compositeurs modernes) semble être respectée par les marqueurs d'intégration de type répertoire, ce qui n'est pas le cas dans l'exemple 084, où les cinq compositeurs sont tous qualifiés de « classique » :

041 - Ses compositeurs de prédilection? Les grands classiques et romantiques, de Haydn à Brahms, et Dvorak, et de rares modernes: Prokofiev, Hindemith et Stravinski.

084 - [...] Quant au reste, même s'ils puisent allègrement dans le classique, de Vivaldi à Bach en passant par Mozart, Beethoven ou Schubert, ils prennent un malin plaisir à l'épicier d'emprunts [...].

Cette présentation des aspects textuels des SE de notre corpus est ultérieurement approfondie par une analyse des marques de reformulation et d'expansion définitoire des séries énumératives ci-dessous.

¹ Voir à ce propos notre chapitre 6, §3.2.

3.2. Série énumérative, activité de reformulation et expansion définitoire

Afin d'étudier les activités de reformulation et d'expansion définitoire présentes dans notre corpus, nous choisissons d'analyser ci-dessous d'une part la présence de syntagmes introducteurs externes à la SE¹, d'autre part celle des expansions définitoires et enfin les différents marqueurs de reformulation.

3.2.1. Présence de syntagmes introducteurs externes à la SE

La présence d'un syntagme introducteur externe à la SE², placé avant celle-ci, est fréquente dans notre corpus de SE. Afin de différencier syntagme interne et syntagme externe, nous adoptons ici la définition de B. Damamme-Gilbert concernant l'inclusion ou l'exclusion des termes globaux dans le cadre de la SE :

Quand le terme global est juxtaposé aux autres T et fonctionne en parallèle avec eux, nous l'accepterons comme T de la SE, qu'il soit placé au début ou à la fin. [...] Si le terme global, tout en étant juxtaposé aux autres T, s'en démarque toutefois fondamentalement sur le plan du découpage syntagmatique, nous ne l'accepterons pas à l'intérieur de la série, donnant ainsi aux données du discours réalisé une certaine importance dans l'identification des SE (la ponctuation isole le plus souvent un tel T) (1989 : 79).

Nous choisissons d'analyser ci-dessous :

- Le rôle textuel du syntagme introducteur de la SE dans les activités d'expansion (définition) ;
- La présence des marqueurs de reformulation dans notre corpus³.

3.2.2. SE et expansion définitoire

Dans son analyse textuelle de la reformulation (1990 : 170-187), J.-M. Adam insiste sur le rôle de la reformulation comme facteur de textualité, sa souplesse étant « tout à fait combinable avec un ancrage initial » (*Ibid.*: 172). J.-M. Adam distingue à ce propos deux aspects principaux de la reformulation, la condensation (dénomination) et l'expansion (définition) :

¹ Suivant en ceci la méthodologie proposée par B. Damamme-Gilbert, nous avons choisi de diviser notre approche des syntagmes introducteurs de la SE en trois parties distinctes : une analyse textuelle ci-dessous, une étude de leurs principaux aspects sémantiques (§4.3) et enfin une analyse de leur valeur rhétorique et stylistique (§5.3).

² Signalé en caractères gras dans les exemples proposés.

³ Pour l'analyse des aspects sémantiques des marqueurs de reformulation, voir *infra* §4.3. Voir également *infra* §5.3 l'étude de ses aspects argumentatifs et stylistiques.

La reformulation peut donner lieu soit à une condensation (donner une dénomination), soit – mécanisme inverse – à une expansion (définition). [...] Ces opérations inverses de REFORMULATION par condensation (dénomination) ou EXPANSION (définition) correspondent à la structure (hiérarchique) de base de la description : opération de condensation en direction du thème-titre – objet du discours – ou d’une unité thématifiée – nouvel objet du discours –, opération d’expansion à partir du thème-titre ou d’un élément thématifié. Dans ce dernier cas, on a bien affaire au prédicat définitionnel de base : dénomination-sujet et définition-prédicat (*Ibid.* : 181-182).

Dans les périodes descriptives de notre corpus, l’activité d’expansion descriptive est en effet souvent effectuée par des opérations de reformulation qui permettent le passage du thème-titre - ou plus généralement d’une unité thématifiée – à une autre unité thématifiée, relient les unités lexicales les unes aux autres et assurent ainsi la continuité séquentielle-textuelle.

Dans notre corpus, une des fonctions principales des termes de la SE est de reformuler un syntagme introducteur externe initial, qui correspond à l’unité thématifiée. Dans l’énoncé 157 ci-dessous par exemple, l’unité thématifiée « sa versatilité stylistique » est suivie d’une SE ternaire (« classicisme », « expressivité », « élan ») qui effectue l’activité d’expansion / définition de la période descriptive. La SE a également un rôle de structuration textuelle puisqu’elle clôt la séquence.

157 - Son programme parisien met en relief sa versatilité stylistique : d'un classicisme chantant mais jamais sirupeux dans Mozart, d'une expressivité slave mais jamais excessive dans Chostakovitch, d'un élan beethovénien mais toujours léger dans Mendelssohn.¹

De même, dans l’exemple 163 ci-dessous, l’unité thématifiée « il joue du jazz » est définie, explicitée par la SEI suivante (« s’éclater, se révéler, faire de la musique qui parle et qui touche ») :

*163 - Car tout portrait d'un musicien classique qui ne se cantonne pas dans son répertoire finit toujours par une séquence où **il joue du jazz** : il s'éclate, se révèle, fait de la musique qui parle et qui touche... sinon du bon jazz.*

La référence de J.-M. Adam au « prédicat définitionnel de base : dénomination-sujet et définition-prédicat » est donc fondamentale dans notre corpus : la grande majorité des SE y effectuent une expansion définitoire explicitant le terme introducteur initial, qui a la fonction d’unité thématifiée de la période descriptive. Ici encore, par l’activité de définition, l’auteur-journaliste entend mettre en relief de façon ostentatoire son rôle de pédagogue bienveillant².

¹ C’est nous qui soulignons l’unité thématifiée en caractère gras dans les exemples suivants.

² Voir à ce propos notre chapitre 4, §1.1.

3.2.3. Marqueurs de reformulation / expansion définitoire

D'un point de vue formel, la séparation entre l'unité thématifiée et les termes de la SE peut être effectuée de plusieurs manières. J.-M. Adam souligne en effet l'existence :

« [...] d'un continuum comportant des marqueurs plus ou moins spécialisés (marqueurs de reformulation) et, de part et d'autre, le cas le moins marqué de l'opération de reformulation : la simple apposition marquée par la ponctuation (parenthèses, couple de virgules, deux points voire une phrase nominale isolée) et le cas lexicalement le plus marqué [...] l'affectation d'un nom propre à un N1 [...] » (Ibid. : 180).

Dans notre corpus, l'activité de reformulation est le plus souvent formellement peu marquée, les cas les plus fréquents étant ceux du marquage par la ponctuation. Nous distinguons en effet :

- Le marquage de l'activité de reformulation par la ponctuation, par exemple par les deux points (c'est le cas le plus fréquent), le point virgule, le tiret (comme en 078 ci-dessous), ou plus rarement par un point (en 042 ci-dessous).

*078 - C'est ainsi qu'il confère aux deux dernières symphonies de Mozart un souffle et une puissance jusqu'alors inconnus (1965), éclatant après une lente maturation (il a déjà 45 ans) dans **les grandes œuvres romantiques - Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms et Bruckner**, dont il magnifie la 9e Symphonie [...].*

*042 - Et, à chaque époque de sa vie, **on apprivoise une musique**. On la rencontre, on apprend à la connaître et on devient intime. C'est la même chose avec les amitiés.*

Nous rencontrons également des cas où la séparation est effectuée au moyen d'une virgule, le syntagme introducteur n'ayant pas la même fonction syntaxique dans la phrase que les termes de la SE, comme en 084 :

*084 [...] Quant au reste, même s'ils puisent allègrement dans **le classique, de Vivaldi à Bach en passant par Mozart, Beethoven ou Schubert**, ils prennent un malin plaisir à l'épicer d'emprunts à la variété, au jazz, au rock et même au rap !*

- Le marquage de l'activité de reformulation par la forme interrogative directe (comme en 041) ou au moyen d'un pronom interrogatif (en 147) :

*041 - **Ses compositeurs de prédilection ?** Les grands classiques et romantiques, de Haydn à Brahms, et Dvorak, et de rares modernes: Prokofiev, Hindemith et Stravinski. Des contemporains, il a joué Schnittke, mais surtout aimé Kancheli, pour «l'expression débordante» on s'en doute.*

*147 - Quant à Tchaïkovski, je ne joue plus son Concerto, mais j'y reviendrai en 2008, en le nourrissant **d'apports nouveaux**. Lesquels ? Le jazz, l'improvisation que j'ai travaillée avec Didier Lockwood, le tango, l'alto, la viole, notamment pour le Concerto que Benjamin Yusupov a composé pour moi, l'utilisation parfois du violon baroque.*

- Le double marquage de l'activité de reformulation par la ponctuation et une forme lexicale marquée (« on entend là » en 190 ou « il faut sans cesse » en 198 ci-dessous);

190 – [...] Car il s'agit autant d'un concert que d'un spectacle de music-hall : on entend là du jazz avancé, des détours rock, de fausses danses de salon, de subtiles pièces contemporaines, de généreuses échappées virtuoses.

198 – [...] Jouer en trio n'impose pas seulement une discipline ; il faut sans cesse être à l'écoute de l'autre, trouver une respiration commune, marier des timbres, celui du piano, rond et chaleureux, ceux des cordes, charnels et sensuels, inventer des couleurs qui se fondent les unes dans les autres.

La présence de nombreuses reformulations, d'expansions définitoires et de leurs différentes formes de marquage est donc une caractéristique textuelle des nombreuses SE de notre corpus. Elles sont la manifestation langagière de la volonté de l'auteur-journaliste de mettre en relief son rôle de pédagogue mais n'explicitent pas, de fait, le discours sur l'interprétation musicale. Elles sont plutôt prétextes à l'ouverture de longues séries énumératives qui contribuent à l'hermétisme du discours. Nous approfondissons cette analyse en présentant ci-dessous les relations sémantiques existant entre les termes d'une SE.

4. Enumération et relations sémantiques

L'insertion de termes à l'intérieur d'une série énumérative a des conséquences importantes sur leur valeur sémantique. Nous diviserons notre étude des aspects sémantiques de la SE en deux parties :

- d'une part, l'étude des relations sémantiques entre les termes de la SE ;
- d'autre part, l'étude des relations sémantiques impliquées par les schémas démarcatifs et les marqueurs d'intégration linéaire.

4.1. *Relations sémantiques entre les termes de la SE*

Nous distinguons, pour cette étude, les relations de convergence et les relations de divergence existant entre les termes de la SE.

4.1.1. **Rapport de convergence**

L'insertion de termes dans une série énumérative renforce les relations de convergence sémantique qui existent entre ces termes. B. Damamme-Gilbert souligne tout particulièrement ce phénomène d'homogénéisation sémantique des termes à l'intérieur d'une même SE :

Le simple rassemblement des T sur la chaîne syntagmatique a tendance à les rapprocher sémantiquement, autrement dit à faire apparaître des points communs, aussi marginaux soient-ils, qui seraient normalement dissimulés. (1989 : 226)

Suivant l'analyse de cette linguiste, nous distinguons, plusieurs cas de figure :

- Les relations de synonymie et de quasi-synonymie

Il existe parfois une relation de synonymie ou de quasi-synonymie entre les termes d'une même SE de notre corpus, comme dans l'exemple 155 ci-dessous, où la convergence des substantifs est remarquable. C'est ici la proximité sémantique des termes énumérés qui est mise en relief, avec des variations d'intensité ou de sémantisme.

155 - Que de tons, de sons, d'émissions, d'intonations différents [...].

Le rapport de quasi-synonymie entre les termes peut être dû à l'utilisation de substantifs, mais également de périphrases, de métaphores ou encore de négations suivies d'un terme à valeur antonymique. En 045 ci-dessous, il est possible de considérer que les termes « ludique » et « plein d'esprit » sont des quasi-synonymes tandis que c'est l'emploi figuré du terme « vivifiant » qui acquiert ici une valeur synonymique.

045 - Mais le clou sera la célèbre Toccata et fugue en ré mineur BWV 565 dans une version vivifiante, ludique et pleine d'esprit.

- Les reprises correctives entre termes

La SE de quasi-synonymes joue un rôle important car elle est à la base du phénomène de reprise corrective entre les termes. Chaque terme peut en effet corriger, rectifier, préciser le ou les termes précédents. La reprise corrective à l'intérieur de la SE témoigne donc de la recherche du terme exact par l'auteur-journaliste et fait partie d'une stratégie d'expression par approximation dans le cadre d'un discours en perpétuelle construction, dans lequel l'auteur-journaliste tente d'exprimer les multiples facettes d'une notion qui semble bien compliquée ... Comme le souligne B. Damamme-Gilbert :

Au niveau du discours, au niveau de l'enchaînement [...], il est possible d'y voir une recherche du terme le plus approprié, de l'expression la plus vraie ou la plus parlante, ce qui correspondrait à une sorte de disjonction discursive (l'encodeur donne l'impression d'hésiter entre plusieurs formulations équivalentes) (*Ibid.* : 167).

Dans l'exemple 036 ci-dessous, l'auteur-journaliste semble chercher le terme exact, le mot juste, l'expression capable d'exprimer le plus fidèlement ses émotions par approximation et par essais successifs : « Pas de pièges » et « ni de sens caché » ont pour fonction de préciser le premier terme de cette SE ternaire, « idées simples et belles ».

036 – [...] «Il suffit de lire la partition, qui regorge d'idées simples et belles, pas de pièges, ni de sens caché.»

De même, en 161 ci-dessous, « sans strass ni show » explicite le terme précédent « en tenue sombre ». En 171, le premier terme (« sonore ») est explicité par les deux seconds (« mélodique et harmonique »).

161 - Quatre anciens élèves très sérieux du Conservatoire de Lübeck, classiques, sévères, en tenue sombre, sans strass ni show, et qui mettent une salle en transe avec Ligeti et Beethoven.

171 - Le trio à cordes et le piano s'appuient sur la charpente sonore, mélodique et harmonique, que construit la contrebasse.

Dans l'exemple 123 ci-dessous, la reprise corrective du terme « viennois » est métalinguistique. Le terme « viennois » est explicité par les termes « charmeur et aérien » et la reprise métalinguistique est marquée par « du moins si l'on entend par » :

123 – [...] Mais les voilà émancipés, et de quelle manière ! Ils imposent maintenant leur ton et leur son, plus allemands que viennois, du moins si l'on entend par viennois charmeur et aérien : ils mettent de l'urgence et de l'âpreté jusque dans les rythmes de danse, le drame qu'ils nous racontent est celui d'une lutte acharnée.

- Les regroupements en ensembles lexicaux sémantiques

Plus souvent encore, les termes de la SE font partie d'un même champ lexical sémantique¹, comme par exemple :

- celui de la technique musicale ;

075 - Trois heures plus tard, dans un café voisin, le violoniste sourit. « On s'engueule souvent. Sur les tempos, les nuances, le vibrato. Ça peut être violent.»

- celui du bruit, comme dans la SEN et la SEV suivantes ;

110 - On entend tout : le souffle du Catalan, les bruits des doigts, des chuintements, des percussions légères sur le manche. Au moins autant qu'à une expérience purement artistique, ce disque convoque à une aventure sensuelle.

190 - Dans Jeux dangereux, les six contrebassistes caressent, tapotent, triturent, choquent, frottent leurs instruments avant d'entrer dans le vif de la musique.

- De façon plus générale, celui des qualités ou des vertus ;

148 - La beauté d'un son ample et mélodieux, la justesse des attaques, la facilité technique sont époustouflantes.

Il est également possible de considérer comme un regroupement dans un même champ lexicosémantique les très nombreuses SE constituées de noms propres, déjà mentionnées lors de notre étude des SEN. Le plus souvent composées de noms de musiciens ou de noms d'œuvres, ces SE manifestent la volonté de l'auteur-journaliste d'accumulation des termes pour leur fort pouvoir connotatif et ont un caractère homogène marqué :

052 - C'est cependant au XX^e siècle que la technique atteint son plus haut niveau de virtuosité et alors l'école française s'est affirmée avec autorité en la personne de Maurice Maréchal, Pierre Fournier, André Navarra, Bernard Michelin qui vient de mourir, Gendron et Tortelier, au côté ou dans le sillage des Casals, Piatigorski, Starker et Rostropovitch.

- Les regroupements en étapes d'un processus et les chronologies ;

C'est également souvent le regroupement de termes exprimant les différentes étapes de l'activité d'interprétation qui justifie la SE. Ces étapes sont énumérées dans un ordre chronologique sans qu'il s'agisse pour autant de séquences narratives. Le regroupement sémantique des termes en 048 est par exemple d'ordre chronologique :

048 - il salue, lance son si beau sourire à un public impatient, s'assoit et pose aussitôt l'archet sur les cordes pour nous emmener dans un voyage dont il sera le guide à la fois discret et présent.

¹ Pour un approfondissement de la notion de champs lexicaux sémantiques, nous renvoyons aux définitions de J. Picoche d'« ensemble structuré d'éléments linguistiques » (1992 : 68 et suivantes).

Dans l'exemple 042 ci-dessous, c'est un syntagme introducteur extérieur à la SE qui signale son apparition. Une SE ternaire composée de trois groupes verbaux avec reprise systématique du sujet « on » explicite ensuite les étapes du processus annoncées précédemment.

042 - Et, à chaque époque de sa vie, on apprivoise une musique. On la rencontre, on apprend à la connaître et on devient intime. C'est la même chose avec les amitiés.

- Les rapports métaphoriques entre termes ;

Dans le cadre du discours musical en général, l'utilisation de métaphores est une stratégie privilégiée. Extrêmement nombreuses, les métaphores sont également présentes dans les séries énumératives. Nous fondons notre analyse sur la définition de la métaphore proposée par M. Pougeoise :

Il y a métaphore lorsque, au lieu de désigner une chose par son nom propre, on la désigne par le nom d'une chose différente mais dont on affirme la ressemblance, et à laquelle on l'identifie. [...] En résumé, la métaphore peut être considérée comme une figure de substitution selon laquelle un terme en remplace un autre grâce à un rapport (réel ou supposé) de ressemblance ou d'analogie (2004 : 163-164).

C'est bien ce rapport d' « analogie » ou de « ressemblance » qui nous permet de définir les rapports métaphoriques entre les termes d'une même SE comme un rapport de convergence, même si hors contexte ces termes ne pourraient pas former un paradigme synonymique ou quasi synonymique.

En 083 ci-dessous, les trois premiers termes utilisés pour décrire l'interprétation musicale – « transparence », « quiétude », « intelligence » - sont tous des métaphores *in absentia*¹ puisque le comparé n'apparaît pas explicitement. Seul le dernier terme, « variété d'accents », replace la SE dans un contexte musical technique, créant ainsi un rapport de convergence étroit entre les trois premiers termes et le dernier. Chaque terme constitue une métaphore substituant la même qualité non exprimée explicitement, ici l'esthétique musicale et technique du deuxième Razoumovsky de Beethoven. C'est au lecteur-destinataire de la retrouver en fournissant un effort d'interprétation.

083 - L'opus 33 n° 5 de Haydn y retrouve son rebond subtil et sa légèreté dansante, le deuxième Razoumovsky de Beethoven y gagne une transparence et une quiétude, ainsi qu'une intelligence et une variété d'accents que l'on peut aussi apprécier dans leur tout récent et fort beau disque Naïve, consacré justement à deux quatuors de Beethoven.

¹ Pour M. Pougeoise, la métaphore peut être dite *in absentia* lorsque « la mention explicite du comparé (Cé) a disparu. Reste le comparant avec son sens métaphorique. Ce dernier seul étant marqué, le récepteur doit fournir un effort d'interprétation plus important. La phrase ne doit en aucun cas être prise « au pied de la lettre ». » (2001 : 164)

- Le jeu des connotations

Il est enfin important de souligner le rôle important des connotations dans les SE de notre corpus. B. Damamme-Gilbert rappelle en effet les conséquences que peuvent avoir les connotations liées à certains termes sur les autres termes de la SE :

Des rencontres sémantiques se jouent entre les T qui se servent de contexte mutuel, les connotations éventuelles d'un T étant souvent réactivées par la présence des autres T. (1989 : 223)

L'exemple 177 ci-dessous illustre bien les phénomènes de convergence et d'homogénéisation naturelles particuliers à la SE, par lesquels les termes sont perçus naturellement par le lecteur comme formant un ensemble cohérent et convergent. Si le lexème « longueur » n'est pas, en langue, axiologique marqué, il le devient, de fait, dans cette SE, de par la présence des deux premiers termes axiologiquement marqués (« richesse » et « intensité »).

177 - La richesse de sa sonorité, l'intensité de son chant, la longueur de son phrasé vont de pair avec un engagement émotionnel qui laisse effectivement sans voix.

4.1.2. Relation de divergence

Outre les éléments de convergence mentionnés plus haut, ce qui frappe également le linguiste dans l'observation des SE de notre corpus est la présence de contrastes, de différences sémantiques profondes entre les termes d'une même SE et de l'effet de surprise qu'ils suscitent. Comme le note B. Damamme-Gilbert, comme la série énumérative tend naturellement à l'homogénéité, toute disparité est stylistiquement marquée et signale une stratégie d'expression de contraste de la part de l'auteur-journaliste :

[...] la tendance naturelle, pourrait-on dire, des T d'une SE semble bien être la convergence, qu'elle soit d'ordre synonymique, progressif ou complémentaire. Pour que soient créés des assemblages hétéroclites ou incompatibles, il faut donc soupçonner l'existence d'une force de résistance intentionnelle qui suggère un effort de style (1989 : 248).

Nous n'avons pas rencontré dans notre corpus d'exemples de réelles relations d'antonymie entre les termes ; cependant, la divergence sémantique des termes existe bien et peut parfois être particulièrement marquée, signe d'une volonté effective de l'auteur-journaliste. Lorsque les relations de divergence sont en revanche plus modérées, elles doivent être considérées différemment. Nous retiendrons donc pour notre analyse des relations de divergence des termes d'une SE deux cas possibles :

- La diversité des termes est évidente ; elle est activement recherchée et mise en relief par l'auteur-journaliste ;

- La diversité des termes est moins prégnante ; elle est utilisée comme point de départ vers une tentative de convergence des termes par l'auteur-journaliste qui tente un « amalgame ».

3.1.2.1. Recherche de la divergence sémantique et effet de surprise ou de choc

La divergence sémantique doit tout d'abord être liée à la recherche d'un effet humoristique. Les divergences sémantiques des termes énumérés peuvent en effet avoir un effet comique et concourir à la stratégie séductrice de l'auteur-journaliste évoquée précédemment¹, comme dans l'exemple ci-dessous où la disparité des trois comparaisons de cette SE prête à rire et exprime tout à fait la créativité des musiciens décrits :

190 [...] Et ils s'amuse aussi à faire sonner la contrebasse comme une guitare électrique saturée, comme une voiture qui passe, comme un vol de mouettes au-dessus d'un port de plaisance.

De plus, la divergence sémantique est souvent due uniquement au dernier terme de la SE. Le contraste entre termes est d'autant plus marqué qu'il peut en effet être restreint à un seul terme, celui-ci étant de ce fait fortement mis en relief. Après une série de termes convergents, c'est donc uniquement le dernier terme de la SE qui diverge des précédents, alors justement que le lecteur s'attendait à une continuation de la convergence amorcée précédemment. En 073 par exemple, c'est le dernier terme, « vérité », qui est profondément divergent par rapport aux deux premiers (tension et intensité), et qui est ainsi mis en relief.

073 – [...] C'est deux heures hors du temps d'une tension, d'une intensité et d'une vérité incroyables que le violoniste letton nous a données avec trois compagnons de son orchestre, Kremerata Baltica.

3.1.2.2. La divergence comme point de départ de la convergence

Dans certains autres exemples de notre corpus, nous remarquons que la divergence sémantique des termes est moins marquée et qu'elle coexiste avec des facteurs de convergence sémantique. B. Damamme-Gilbert note à ce propos qu' :

Il s'agit plutôt de prendre la diversité comme point de départ et de tenter un difficile amalgame, créateur d'un sens nouveau (1989 : 247).

C'est le cas des SE contenant des synesthésies ou des expansions techniques ou dérivées d'un nom propre que nous analysons ci-dessous.

¹ Voir supra notre chapitre 4 §2.2.2.

- Les synesthésies¹

Le cas des synesthésies est en effet un exemple intéressant de ce phénomène. Le discours musical et notamment les SE des séquences descriptives relatives au son regorgent en effet de synesthésies. C'est la disparité sémantique des termes utilisés pour les synesthésies qui met en relief la SE, comme dans la SEA de l'exemple 002 ci-dessous, où les synesthésies successives surprennent et sont porteuses de sens nouveau. Il s'agit donc en réalité d'un facteur de convergence puisqu'au-delà de leurs différences, elles sont fondées sur des adjectifs sensoriels (ici « dense », « serré », « sombre ») qui ensemble créent l'unité sémantique de la SE.

002 - Le son est dense, serré, sombre, mais jamais confus [...]

De même, les deux SE successives en 083 confondent d'abord le lecteur par la diversité sémantique de chacun des termes (« soyeux », « velouté », « son » dans la SEN ; « flûté », « agressif » ou « métallique » dans la SEA). Ce sont les quatre synesthésies successives (le soyeux, le velouté des cordes, le son flûté et métallique) qui créent cependant un effet de convergence sémantique – l'emprunt systématique à des modalités sensorielles, même différentes – et qui renforcent ainsi la cohérence du discours.

083 - ils nous ont encore séduits par le soyeux et le velouté de leurs cordes en boyau, un son flûté, jamais agressif ou métallique.

C. Fromilhague souligne également cette valeur de convergence des synesthésies en utilisant l'expression « unité cachée sous la diversité des choses », dans le cadre de sa définition des métaphores adjectives :

Une combinaison de sensations différentes à travers lesquelles s'exprime une impression unique, mais diffuse – d'où la présence de plusieurs adjectifs juxtaposés. La théorie des correspondances a fait des synesthésies l'un des principes essentiels de la connaissance : connaître, c'est découvrir – ou inventer ? – l'unité cachée sous la diversité des choses et des sensations qu'elles provoquent (2003 : 80).

- Les expansions techniques ou dérivées d'un nom propre

Outre les synesthésies, il est possible d'identifier un second modèle de divergence / convergence des termes de la série énumérative, cette fois fondé sur l'emploi d'un substantif abstrait suivi de son expansion par un terme musical technique ou dérivé d'un nom propre. La divergence sémantique créée par l'accumulation de substantifs abstraits sans relation sémantique entre eux est de fait affaiblie par les expansions empruntées à la terminologie musicale ou dérivées d'un nom propre. Ce mécanisme contribue à la convergence sémantique des termes de la SE.

¹ Voir notre chapitre 4, §4.2.3., pour la définition de la synesthésie proposée par P. Paissa (2002 : 85).

Dans l'exemple 035 ci-dessous par exemple, la SEN est composée de substantifs abstraits accumulés qui sont facteurs de divergence sémantique (« transparence », « rigueur », « perfection », « brio »). En revanche, l'adjonction pour chaque terme de la SEN d'une expansion fondée sur la terminologie musicale (« sonorité », « rythmique », « technique », « jeu ») crée un effet de convergence et d'homogénéité.

035 - Nul n'a mieux défini l'art d'Emmanuelle Bertrand qu'Henri Dutilleux : « Son interprétation m'a immédiatement comblé par la transparence de la sonorité, la rigueur rythmique, la perfection technique, le brio du jeu. »

De même, en 157 ci-dessous, les termes « classicisme », « expressivité » et « élan » sont relativement divergents : ce sont les adjectifs « chantant » et « beethovénien » qui rétablissent l'homogénéité de la SE. L'adjectif « slave » doit être compris dans un sens de spécialité puisque, comme nous l'avons montré dans notre analyse des stéréotypes, il se réfère à une école, à une technique et à une tradition musicale¹ :

157 - Son programme parisien met en relief sa versatilité stylistique : d'un classicisme chantant mais jamais sirupeux dans Mozart, d'une expressivité slave mais jamais excessive dans Chostakovitch, d'un élan beethovénien mais toujours léger dans Mendelssohn.

En conclusion, il est important de remarquer que ces contrastes constants, qu'ils soient fortement marqués ou plus subtils, provoquent la surprise du lecteur, créent un effet humoristique dans un but de séduction et augmentent également le sentiment de complexité généré par le discours et l'effort d'interprétation qui est exigé du lecteur-destinataire. Les relations sémantiques générées par l'emploi des marqueurs d'intégration linéaire, présentées ci-dessous, contribuent ultérieurement à cette complexité.

4.2. Rôle sémantique des marqueurs d'intégration linéaire

L'étude de la relation sémantique entre les termes d'une SE doit être accompagnée d'une analyse de la fonction sémantique des marqueurs d'intégration linéaire qui séparent les termes entre eux. Ces marqueurs peuvent en effet jouer un rôle double :

- Ils peuvent renforcer une relation sémantique existante entre les termes ;
- Ils peuvent complexifier le discours en créant un lien sémantique différent de celui qu'entretiennent les termes entre eux en langue, par exemple en opposant deux termes quasi synonymes ou en rapprochant deux termes sémantiquement éloignés.

¹ Cf notre chapitre 5, §3.2.5.

4.2.1. Relations de convergence sémantique

L'absence d'organismes énumératifs du type asyndétique ou l'emploi de marqueurs d'intégration linéaire additifs comme « et » ou « ou » (marquant l'adjonction ou l'alternance) peuvent renforcer une relation sémantique de convergence existant déjà entre les termes, ou bien créer une relation sémantique de convergence en discours, même entre termes sémantiquement éloignés en langue.

Le type asyndétique est en effet le schéma démarcatif privilégié pour les reprises correctives, comme en 149 ci-dessous : deux termes divergents (« mélancolie », « enthousiasme ») coexistent sans s'exclure mutuellement dans le cadre de la SE et entretiennent un rapport d'explicitation réciproque, accentué par la proximité sémantique des deux derniers termes (« exalter », « fanatiser »).

149 - La musique est très mystérieuse, on ne sait pas très bien ce que c'est. Mais on sait ce qu'elle fait : elle provoque la mélancolie, l'enthousiasme, elle exalte, elle fanatise parfois.

4.2.2. Marqueurs comme facteur de divergence sémantique

Une relation de divergence sémantique entre les termes de la SE peut être due aux organisateurs et aux connecteurs qui les relient les uns aux autres, créant ainsi un effet de surprise et une complexification de l'interprétation du discours pour le lecteur.

La relation de divergence sémantique est le plus souvent marquée par le connecteur argumentatif marqueur d'un argument fort « mais », dans les SEA, ou bien par « non pas » ou « sans » dans les SEN.

*078 - Artiste raffiné **mais** de sensualité typiquement italienne, profondément émotionnel **sans** la moindre complaisance, sa trajectoire d'interprète, encline à la vision tragique, s'en ira progressivement vers l'épuration et la transparence lyrique.*

179 - « Ce qui m'a intéressée dans Paganini et Spohr c'est la musicalité et le lyrisme, et non pas le brillant.

Cet emploi des connecteurs argumentatifs et marqueurs adversatifs présente soit un mouvement de divergence, comme en 179 ci-dessus, soit un mouvement de « retranchement » (Damamme-Gilbert 1989 : 169), comme en 078, où les termes s'opposent mais peuvent cependant coexister. En 078, la divergence sémantique est créée par le connecteur « mais » opposant « raffiné » et « de sensualité typiquement italienne », provoquant ainsi un effet de surprise.

De même ci-dessous en 021, l'effet de surprise est dû au schéma démarcatif qui crée la relation de divergence entre des termes qui, en langue, ne sont pas des antonymes : « musique » est ici opposé à « technique » et « sentiment » à « doigté » par un schéma démarcatif de divergence construit sur la préposition « avant ».

*021 - Au conservatoire national de région, Jean-Walter Audoli, son professeur, lui a parlé musique **avant** technique, sentiment **avant** doigté.*

Variante négative de la relation d'addition, le schéma démarcatif en « ni...ni » peut s'interpréter de différentes manières, comme le remarque B. Damamme-Gilbert :

On peut conclure soit à une adjonction négative de T qui se recoupe sémantiquement, soit à une disjonction négative, soit encore à un enchaînement encore plus indéterminé, proche de la reprise correctrice [...] (*Ibid.* : 161).

En 155 ci-dessous, la relation établie par « ni » entre les termes de la SE – des noms propres – semble pouvoir être interprétée comme une adjonction négative de termes :

155 - Mais ni Bernhard Paumgartner ni George Szell (à la tête de l'Orchestre national de France, en 1959 !), pas davantage Karl Böhm ou Schneiderhan (seul soliste chef), ne dirigent un Mozart empesé.

En revanche, dans l'exemple 048 déjà mentionné plus haut, l'enchaînement semble plus indéterminé, proche de la reprise correctrice. Cependant, le marqueur de clôture de la SE « tout simplement » joue un rôle conclusif, récapitulatif et crée une relation de divergence sémantique entre le dernier terme et les autres.

048 – [...] C'est seulement un itinéraire personnel, qui échappe aux classifications : ni baroque à la Anner Bylsma, ni classique à la Pierre Fournier, ni romantique à la Pablo Casals, tout simplement Yo Yo Ma.

Ces fréquentes oppositions de termes non divergents complexifient la compréhension du discours, le lecteur devant mettre en relation d'opposition des termes qui en langue ne le sont pas toujours et fournir ainsi un effort d'interprétation supplémentaire.

4.3. Syntagme introducteur de la SE et effets de sens

Notre étude des relations sémantiques entre les termes de la SE doit être accompagnée de celle des relations entre le syntagme introducteur initial – externe à la SE - et les termes de la SE.

Tout d'abord, la valeur sémantique du syntagme introducteur initial oscille souvent entre la généralité et la précision. Ce syntagme introducteur peut en effet avoir un sens très général, tel que « tout » en 110 ci-dessous, ou bien plus spécifique, comme « la recette d'un tel succès » en 036.

*110 - On entend **tout** : le souffle du Catalan, les bruits des doigts, des chuintements, des percussions légères sur le manche.*

*036 – [...] **La recette d'un tel succès**: une lecture rigoureuse des partitions, une technique sans faille, des phrasés et une technique d'archet aussi économes qu'efficaces.*

Ensuite, un des effets de la présence du syntagme introducteur initial et de l'activité d'expansion-définition exposée précédemment est de provoquer un effet de cohésion des termes très marqué et de souligner leur convergence sémantique. La SE représente souvent une glose définitoire à visée explicative, dont la fonction est de « guider le destinataire dans sa quête du sens » (*Ibid.*: 158).

Dans l'exemple 022 ci-dessous par exemple, le syntagme introducteur initial « imprimer sa signature » est suivi d'une SE qui constitue une glose explicative, une définition de ce que signifie exactement « imprimer sa signature » pour un musicien :

*022 - Avec la grâce féline et l'élégance d'un danseur andalous, Laurent Korcia allume ces incendies virtuoses tout en semblant rester en état d'apesanteur, mais désireux **d'imprimer sa signature** : attaques nerveuses, son généreux et coulant, articulation naturelle, phrasé sobre et dodelinant, avec une précision de métronome.*

On peut également remarquer un rapport d'holonymie / méronymie¹ entre le syntagme introducteur externe et les termes de la SE, comme dans l'exemple suivant, où chacun des termes de la SE constitue un élément du tout exprimé par le syntagme introducteur initial :

*178 - [...] **Même équipe hétérogène** : la pianiste Marie-Josèphe Jude, la clarinette et le bandonéon de Michel Portal, le jeune et fougueux violoniste serbe Nemanja Radulovic (révélé aux Victoires de la musique 2005), le violon plus tzigane et jazzy du Roumain Florin Niculescu, les guitaristes et contrebassiste de jazz, Christophe Lartilleux et Pierre Boussaguet.*

Il est cependant important de remarquer que ces relations sont créées par le discours et ne se fondent pas sur une équivalence de signification en langue. Il s'agit donc plutôt d'une activité discursive de reformulation, de verbalisation.

Le syntagme introducteur initial peut orienter très fortement l'interprétation de la SE en entraînant des glissements de sens importants. Ce phénomène est encore amplifié par la présence d'un ultérieur syntagme reformulant placé après la SE. En 010 ci-dessous par exemple, le passage du syntagme introducteur initial « certains ingrédients » au syntagme

¹ Nous entendons le rapport d'holonymie / méronymie tel qu'il a été défini par M.-F. Mortureux : « relation (sémantique) entre des mots dont l'un (holonyme) dénomme un ensemble dont les autres (méronymes) dénomment les parties » (1997 : 189).

reformulant final « ces qualités » entraîne un glissement sémantique à valeur élogieuse marquée.

010 - Certains ingrédients sont indispensables. Tout d'abord, du talent, du goût et beaucoup de sensibilité. Mais aussi une volonté de travail féroce et une certaine capacité physique. Evidemment, ces qualités doivent être intimement liées: rien ne sert d'avoir du talent si on ne le travaille pas.

En revanche, en 194 ci-dessous, la valeur sémantique divergente du syntagme final (dont le rôle de reformulation est souligné par les deux points et la locution adverbiale « en somme ») crée un glissement de sens très marqué et un fort effet de surprise. Le marqueur « en somme » affirme la prise en charge énonciative de l'auteur-journaliste et donne l'instruction au lecteur d'interpréter la reformulation finale comme une récapitulation du sens en discours de l'ensemble des termes de la SE, malgré la présence d'une poly-isotopie évidente.

194 – [...] Fantastique artiste, généreuse, passionnée: russe en somme. (Accord).

Plus discrètement, dans l'exemple 024 ci-dessous, l'expansion descriptive définitoire de la SE introduite par le syntagme introducteur initial « tout ça » à valeur d'unité thématisée est reformulée avec glissement de sens en fin de séquence par un syntagme définissant précisément à la fois « tout ça » et son expansion dans la SE (« le souci de transmettre »).

024 - «Quand vous écoutez ses Suites, vous entendez tout ça sans le savoir, dit Krawczyk : le souvenir d'une indication de Starker, une idée qui a germé en donnant un cours, une discussion avec un ami, la réminiscence d'un concert entendu il y a des années ; et toujours, au cœur, le souci de transmettre...»

Après cette étude des différentes relations sémantiques entre les termes d'une SE (relations de convergence, de divergence, aspects sémantiques de l'emploi de marqueurs d'intégration linéaire ou d'un syntagme introducteur initial), nous analysons ci-dessous les caractéristiques stylistiques de la série énumérative.

5. Stylistique de la série énumérative

L'emploi répété de la série énumérative a des effets stylistiques très importants. Nous étudierons en particulier :

- les aspects prosodiques et sonores de la SE ;
- les procédés stylistiques créant des effets de symétrie et d'asymétrie à l'intérieur de la SE ;
- la valeur argumentative et stylistique du syntagme introducteur de la SE.

5.1. *Caractéristiques rythmiques et sonores*

Les aspects rythmiques et sonores des SE de notre corpus sont fondamentaux, au point qu'il est parfois légitime de se demander avec B. Damamme-Gilbert si ces qualités

[...] restent toujours cette dimension supplémentaire, qui souligne le sens, mais qui n'accède pas vraiment à une existence propre, ou si elles peuvent parfois devenir le moteur actif de la SE, justifier son enchaînement par des critères esthétiques (1989 : 286).

Nous distinguons ci-dessous les aspects rythmiques de la SE (régularité syllabique, asyndète, allongement ou réduction progressive des termes) des aspects sonores tels que l'assonance, l'allitération, l'homéoteleute et autres motifs sonores.

5.1.1. **Aspects rythmiques de la SE**

Un approfondissement de tous les aspects rythmiques de la série énumérative étant impossible, nous nous limitons ici à une étude comparative de la longueur syllabique des termes de la SE sur la chaîne de l'énoncé du point de vue de leur diction, suivant ainsi la méthodologie proposée par B. Damamme-Gilbert. Nous distinguons notamment les procédés stylistiques suivants :

- Régularité et irrégularité de la répartition syllabique des termes ;

Il est en effet important de souligner d'une part la rareté des SE à rythme régulier c'est-à-dire « égalité ou quasi-égalité syllabique des termes » (*Ibid.* : 279) comme en 177 ci-dessous, et d'autre part la fréquence de SE à rythme irrégulier, comme en 147 ci-dessous.

177 - *La richesse de sa sonorité, l'intensité de son chant, la longueur de son phrasé vont de pair avec un engagement émotionnel qui laisse effectivement sans voix.*

147 - *Quant à Tchaïkovski, je ne joue plus son Concerto, mais j'y reviendrai en 2008, en le nourrissant d'apports nouveaux. Lesquels ? Le jazz, l'improvisation que j'ai*

travaillée avec Didier Lockwood, le tango, l'alto, la viole, notamment pour le Concerto que Benjamin Yusupov a composé pour moi, l'utilisation parfois du violon baroque. Mais surtout la fréquentation quotidienne de Mozart. Quant à Bach, j'y arrive, c'est l'Everest !

- Suite de termes brefs en asyndète ;

Ce type de SE composé d'une suite de termes brefs mis en asyndète - souvent plus de quatre termes – est également fréquent dans notre corpus : rythmiquement marqué, il crée un mouvement martelé, comme en 190 ci-dessous, où trois termes à trois syllabes (oralement deux syllabes seulement) précèdent deux termes à deux syllabes :

190 - Dans Jeux dangereux, les six contrebassistes caressent, tapotent, triturent, choquent, frottent leurs instruments avant d'entrer dans le vif de la musique.

- Mouvement d'allongement progressif des termes ;

Dans ce type de rythme irrégulier, le mouvement d'allongement progressif peut concerner uniquement le terme final mis en relief (comme « un brin timide » en 168), ou bien s'établir sur l'ensemble de la SE par allongement successif des termes (comme en 155).

168 - Courtois, attentif et un brin timide, Laurent Korcia pèse ses réponses et mesure ses effets. Un numéro de haute précision.

155 - Que de tons, de sons, d'émissions, d'intonations différents [...]

- Mouvement de réduction syllabique progressive des termes ;

Ce mouvement inverse est également très présent dans notre corpus et concerne tous les termes de la SE qui raccourcissent progressivement, comme en 170 :

170 - « Ce qui me touche, dit-il, c'est la multiplicité des liens visibles ou invisibles qui sous-tendent les relations entre les musiciens et les œuvres, entre l'artiste et le public, entre les arts aussi. »

Ce mouvement régressif peut également suivre un premier mouvement progressif : il y a alors une augmentation progressive de la longueur des termes vers un point culminant suivie par un mouvement dégressif, comme en 030 :

030 - [...] C'est ainsi : avec Mozart, il y a ceux qui croient savoir et ne peuvent pas, et inversement. Cette finesse, ce cantabile, ce mélange indéfinissable de grâce et de tenue, d'attaque et de rondeur, qui ressemble à de la politesse, cette fragilité contrôlée, sont bien ceux de Mozart. Inappréciable !

5.1.2. Figures de mots et particularités sonores de la SE

Nombreuses sont également, à l'intérieur des SE de notre corpus, les rencontres de sonorité entre plusieurs termes. B. Damamme-Gilbert souligne à ce propos que la SE est un terrain de choix pour le développement de figures sonores :

La structure égalitaire qui s'instaure entre les T d'une SE fournit un terrain privilégié pour la mise en place de rapports sonores : le parallélisme syntaxique et souvent morphologique favorise un parallélisme sonore, encore qu'il puisse prendre des formes très différentes (*Ibid.* : 283).

Nous présentons ci-dessous quelques exemples particulièrement fréquents de rencontres sonores dans les SE de notre corpus :

▪ Les allitérations et les assonances ;

Pour M. Pougeoise, l'allitération est « la répétition des mêmes sons, principalement des mêmes consonnes, dans une phrase ou un vers, en vue de produire un effet d'harmonie imitative [...] » (2001 : 26). L'allitération se distingue de l'assonance qui consiste en « la répétition d'un même son vocalique (voyelle) dans une phrase (dans un vers) » (*Ibid.* : 58). Les assonances et les allitérations sont très fréquentes parmi les termes des SE de notre corpus, comme en témoigne l'exemple 031 ci-dessous.

031 - Ainsi, vingt ans plus tard, le Trio pour violon, violoncelle et piano de 1998, avec son « De profundis » déchiré et bouleversant, sa « Java » fantomatique, sa «Romanze» suavement effusive et le dernier mouvement, « Alla breve », fugato menant de l'ombre à la lumière. Le violoncelle pur et passionné d'Emmanuelle Bertrand, le violon délié d'Antje Weithaas, le piano profond de Pascal Amoyel livrent ici une évidence, celle d'une œuvre avec laquelle l'histoire de la musique se doit désormais de compter.

▪ Les homéotéleutes et les homéoptotes ;

Les homéotéleutes, soit la « répétition de syllabes finales semblables dans une suite de mots ou de groupes de mots » (*Ibid.*: 138), sont également fréquentes. En témoigne l'exemple 155 ci-dessous :

155 - Que de tons, de sons, d'émissions, d'intonations différents [...]

De même, en 073 ci-dessous, les allitérations et les assonances de « temps, tension, intensité » (répétition de la voyelle nasale [ã] et de la consonne [t]) sont associées à une figure d'homéotéleute avec « intensité » et « vérité » :

073 – [...] C'est deux heures hors du temps d'une tension, d'une intensité et d'une vérité incroyables que le violoniste letton nous a données avec trois compagnons de son orchestre, Kremerata Baltica.

Enfin, des figures d'homéoptotes sont également présentes, soit, selon M. Pougeoise « le parallélisme des marqueurs morphologiques (morphèmes) » (*Ibid.* : 138), comme en 194 ci-dessous :

194 – [...] Depuis Rostropovitch, on n'avait entendu son plus plein, plus symphonique, plus puissant. [...]

5.1.3. Effets

Les effets des rencontres rythmiques et sonores dus à des figures de mots évoquées ci-dessus sont importants. Nous mentionnons ci-dessous les principaux :

- La rythmicité et les rencontres sonores permettent tout d'abord la mise en relief des termes de la SE et avec eux des énoncés liés à l'interprétation musicale dans le discours.
- Ces rencontres rythmiques et sonores inscrivent les énoncés sur l'interprétation musicale dans une tradition esthétique privilégiant naturellement les relations d'harmonie - sonore ou rythmique – et d'équilibre entre les termes ; elles rapprochent le discours sur l'interprétation musicale des genres littéraires et poétiques.
- Ces jeux rythmiques et sonores créent également un effet de mimétisme qu'il est important de souligner, « rapport plus ou moins direct, mais perceptible, entre le rythme et le sens exprimé : régularité, progression, accélération, ralentissement, sinuosité» (Damamme-Gilbert 1989 : 282). La série énumérative signale ici l'adaptation du style de l'auteur-journaliste à l'objet du discours, la musique, à travers l'utilisation de structures rythmiques et sonores multiples que le lecteur mélomane saura sans aucun doute apprécier. La rythmicité des différentes périodes s'accorde donc tout à fait au discours musical.¹
- Les rencontres rythmiques et sonores entre les termes marquent, en outre, l'investissement émotif de l'auteur-journaliste et renforcent le rapport interpersonnel existant entre l'auteur-journaliste et le lecteur-destinataire.
- Enfin, ces jeux sonores et rythmiques amplifient l'impression de complexité du discours créée par la SE, notamment lorsqu'il y a mise en asyndète de termes nombreux : brisant la linéarité de l'énoncé, celle-ci est un profond facteur de complexité qui peut fortement perturber la communication.

Les différents aspects rythmiques et sonores évoqués ci-dessus doivent être associés à une autre caractéristique majeure de notre corpus : les effets de symétrie et d'asymétrie présents à l'intérieur de la SE, que nous analysons ci-dessous.

¹Les musicologues rejoignent ici les rhétoriciens, comme le souligne D. Pistone :

Si l'art frappe par son évidence, son immédiateté, à quoi sert le mot, dessin secondaire, proposition d'arrière-garde ? Mais l'affect éveillé d'artistique façon cherche peut-être à trouver quelque part le moyen de jouir de lui-même ; c'est sans doute pourquoi il se prolonge ainsi volontiers à travers les mots. Le verbe devient donc la résonance de l'œuvre (2001 : 154).

5.2. *Symétrie et asymétrie*

Les SE de notre corpus sont caractérisées par la présence de figures de construction, d'attente et de reprise entre les termes. Deux tendances principales peuvent être mises en évidence :

- une tendance à la symétrie créant un effet d'harmonie stylistique ;
- une tendance à l'asymétrie créant un effet de flou référentiel et complexifiant le discours ;

Les effets de symétrie sont principalement dus à des figures de construction par répétition, telles que l'anaphore (ou le parallélisme) et par soustraction (comme l'ellipse par exemple). En revanche, les effets d'asymétrie sont principalement dus aux structures d'attente et de reprise, ainsi qu'aux enchâssements de SE.

5.2.1. **Figures de construction et effet de symétrie**

Nous choisissons d'analyser ci-dessous principalement le rôle de construction de l'anaphore et le rôle structurant de l'ellipse.

5.2.1.1. Les figures de construction par répétition : le rôle de l'anaphore

Dans notre corpus, les anaphores sont fréquentes et contribuent aux effets de symétrie à l'intérieur des séries énumératives. Célèbre figure de construction par répétition, l'anaphore est, selon M. Pougeoise :

La répétition d'un mot en tête de plusieurs membres de phrases, pour obtenir un effet de symétrie. [...] Elle peut s'appliquer à toute forme de répétition même si elle ne s'effectue pas strictement au début de la phrase [...]. (2001 : 37).¹

Nous distinguons ci-dessous trois cas principaux : l'emploi d'organismes additifs, l'emploi d'organismes temporels, spatiaux et de connecteurs argumentatifs, et enfin l'utilisation des pronoms.

- Les anaphores fondées sur l'emploi d'organismes additifs ;

L'anaphore est tout d'abord souvent construite sur l'emploi d'organismes additifs. Comme nous l'avons observé précédemment, les organismes énumératifs sont en réalité peu présents dans notre corpus de SE, dont les termes sont souvent accumulés les uns après les autres en asyndète. Les rares organismes rencontrés sont de fait les organismes additifs, dont la reprise répétitive donne lieu à des figures d'anaphore.

¹ M. Pougeoise distingue ici la définition stylistique de l'anaphore de sa définition linguistique exprimée ci-dessous : un « procédé de style qui permet la reprise d'une idée (ou d'un thème donné) en vue de son développement. L'anaphore assure la continuité et la cohérence du discours. Les éléments anaphoriques sont ceux qui représentent un segment antécédent du discours. Ce sont le plus souvent des pronoms. (*Ibid.* : 38).

Les occurrences les plus évidentes de ce procédé stylistique apparaissent dans les SE où les termes sont nombreux et en nombre pair. Ils sont souvent divisés en sous-groupes de deux termes par une virgule ou un point-virgule. A l'intérieur de chaque sous-groupe, les deux termes sont liés le plus souvent par les organisateurs additifs « et » et « ou ».

Une SEN ternaire peut également être doublée d'une insertion, à l'intérieur de chacun des termes, d'une structure adjectivale binaire renforçant la structure ternaire et créant un effet de balancement et de symétrie. La présence répétée de l'organisateur additif entre les deux adjectifs renforce ultérieurement l'effet de balancement et de symétrie. Cette structure peut être schématisée comme suit :

(T1 adj1 connecteur adj2), (T2 adj3 connecteur adj4), (Tn adj n connecteur adj n+1)

Les énoncés 104 et 160 ci-dessous proposent deux exemples de cette structure paradigmatique :

104 - Peut-on jouer avec autant de joie et d'énergie, faire d'un violoncelle une réplique si exacte de la voix humaine, avec ses inflexions cavernieuses ou ironiques, péremptoires ou suppliantes?

160 - Contre toute attente, cette recherche d'équilibre et d'une pureté classique, ce mélange d'humilité et d'aristocratie naturelle qui rendent impatient d'entendre Khachaturyan dans le «Concerto» de Beethoven en juin à Pleyel, illuminent de l'intérieur la musique de Chostakovitch avec une autorité et une poésie qui font définitivement date.

En 072 ci-dessous, l'effet de symétrie est d'autant plus évident qu'il est renforcé par le sémantisme du substantif « alternance » et par l'assonance du syntagme « élans allègres » :

072 - Dès l'op. 8, le piano percutant et limpide de Vincent Coq, le violoncelle puissant et mélodieux de Raphaël Pidoux et le violon lyrique ou cinglant de Jean-Marc Philips-Varjabédian traduisent avec naturel et éclat, l'alternance d'élans allègres et de mélancolie songeuse du jeune compositeur.

Dans l'exemple 022 suivant, le nombre d'adjectifs qualifiant chacun des termes de la SEN est alterné (1,2,1,2) et le dernier terme de la SEN introduit par « avec » a pour fonction de rappeler le groupe prépositionnel initial de la séquence descriptive (« Avec la grâce féline et l'élégance d'un danseur andalous »), créant ainsi un effet de symétrie particulièrement marqué et fermant la séquence descriptive :

022 - Avec la grâce féline et l'élégance d'un danseur andalous, Laurent Korcia allume ces incendies virtuoses tout en semblant rester en état d'apesanteur, mais désireux d'imprimer sa signature : **attaques nerveuses, son généreux et coulant, articulation naturelle, phrasé sobre et dodelinant, avec une précision de métronome.**

- Les anaphores fondées sur l'emploi d'organismes temporels, spatiaux et sur les connecteurs argumentatifs ;

Certains organismes temporels, plus rares, peuvent également jouer un rôle de structuration de sous-groupes de termes dans la SE, comme par exemple « avant » en 021 ci-dessous :

021 - Au conservatoire national de région, Jean-Walter Audoli, son professeur, lui a parlé **musique avant technique, sentiment avant doigté.**

De même, en 157 ci-dessous, la répétition du connecteur argumentatif « mais », particulièrement rare, renforce le potentiel expressif de la structure. La variation « mais toujours » produit un allongement du dernier terme de la SE et une mise en relief (« mais toujours léger dans Mendelssohn »).

157 - Son programme parisien met en relief sa versatilité stylistique : d'un classicisme chantant **mais jamais sirupeux dans Mozart, d'une expressivité slave mais jamais excessive dans Chostakovitch, d'un élan beethovénien mais toujours léger dans Mendelssohn.**

En 174, c'est la répétition de l'organisateur spatial « entre ...et » qui lie les termes de la SE deux par deux et crée ainsi un motif de symétrie très marqué :

174 - **Entre insouciance et inquiétude, entre humour et sarcasme, entre lyrisme et désespérance, ils sont d'une invention toujours en éveil.**

- Les anaphores fondées sur l'emploi des pronoms

C'est souvent la reprise d'un pronom qui structure l'anaphore, comme le pronom personnel « elle » dans la SEP en 149 ci-dessous, ou le pronom relatif « où » dans la SES en 009 ci-dessous. M. Pougeoise parle à propos de ce type de figure de construction par répétition d'« homéoptote » et souligne que celle-ci se « caractérise surtout par le parallélisme des marqueurs morphologiques (morphèmes) : désinences verbales, terminaisons nominales identiques, pronoms personnels, déterminants, etc » (2001 : 138):

149 - La musique est très mystérieuse, on ne sait pas très bien ce que c'est. Mais on sait ce qu'elle fait : **elle provoque la mélancolie, l'enthousiasme, elle exalte, elle fanatise parfois.**

009 - Henri Demarquette rêve d'éternelle errance, de musique d'Europe centrale, **"où l'on joue librement, sur une battue régulière; où le rubato est roi et le sentiment est tout; où tout bouge, comme dans la musique tzigane".**

5.2.1.2. Les figures de construction par soustraction: le rôle structurant de l'ellipse

Pour M. Pougeoise, l'ellipse est « l'absence d'un élément à l'intérieur d'un groupe syntaxique complet. Cet élément retranché (le plus souvent pour éviter une répétition) est facilement identifiable. [...] L'ellipse est souvent utilisée en liaison avec les procédés d'énumération ». (*Ibid.* : 109)

Dans notre corpus de SE, l'ellipse joue un rôle structurant et contribue aux effets de symétrie présents dans les énumérations, notamment dans les SEP et dans les SES, comme en 011 ci-dessous :

011 – [...] On est cloué par la puissance du son, la richesse des couleurs et leur gestion dans une polyphonie aussi large que rigoureusement articulée. Maintenu en apesanteur par ces lignes sinueuses et infinies. Conquis par ce phrasé fantastique de souplesse et de musicalité, cette conception intuitive et mathématique à la fois du temps et de l'espace, sans laquelle on ne peut faire naître la musique de Bach.

Dans l'exemple 011 ci-dessus, c'est le segment « on est » qui est retranché au début de chacune des phrases de la SE, produisant ainsi un effet de symétrie et de structure. Dans la SEN ci-dessous en 036, c'est « il n'y a » qui fait l'objet d'une ellipse, permettant ainsi l'adjonction des deux termes négatifs (« pas de pièges, ni de sens caché ») dans la SE.

036 - il dit encore la «simplicité» : «Il suffit de lire la partition, qui regorge d'idées simples et belles, pas de pièges, ni de sens caché.»

Après cette étude des structures créant des effets stylistiques de symétrie, nous analysons ci-dessous certains procédés stylistiques créant des effets d'asymétrie.

5.2.2. Procédés stylistiques créant des effets d'asymétrie

Les schémas asymétriques sont également fréquents dans les nombreuses SE de notre corpus et renforcent l'effet de flou référentiel, de difficulté à dire l'interprétation musicale. Cette impression d'anarchie, de manque de structure dans la SE est notamment due à deux structures récurrentes décrites ci-dessous.

- La structure « T1 et T2, T3 »

Pour B. Damamme-Gilbert, cette structure « aboutit en fait à créer non pas tant un effet de morcellement [...] qu'un rapport de force inégal entre les trois T : différence subtile de priorité, de hiérarchie, léger décalage dans la prise en considération des T » (1989 : 214). Le dernier terme est mis en valeur par une sorte de rebondissement de la SE, alors même qu'on

s'attendait à ce qu'elle se termine. C'est le cas par exemple de « un son flûté » dans l'exemple 083 ci-dessous.

083 - ils nous ont encore séduits par le soyeux et le velouté de leurs cordes en boyau, un son flûté, jamais agressif ou métallique.

Une variante de cette structure asymétrique est celle qui présente une double clôture, schématisée comme suit :

T1 et T2 (,) avec T3

Dans cette structure, c'est « avec » qui marque une seconde clôture de la série énumérative et crée un effet de rebondissement, permettant ainsi à la SE de continuer, comme en 046 ci-dessous. La même structure est également présente en 188 ci-dessous, l'emploi répété de démonstratifs mémoriels (« cette chaleur du son », « cette virtuosité », « cette espèce de nonchalance ») renforçant ultérieurement la valeur expressive de la SE.

*046 - Eiji Oue a de la personnalité, le sens des couleurs **et** de la dynamique, **avec** une prédilection pour le fondu des lignes et la rondeur mate des timbres.*

*188 - [...] Il garde cette chaleur du son **et** cette virtuosité toujours aussi convaincantes, **avec** cette espèce de nonchalance comme pour s'excuser de tant de facilité.*

▪ Les enchâssements des SE

L'effet d'asymétrie peut également être dû à la présence d'une SE à l'intérieur d'une autre SE. Il s'agit le plus souvent d'une SEA insérée dans une SEN, dont le rythme est soudain interrompu. En 030 ci-dessous, la symétrie de la SEN, renforcée par l'emploi des démonstratifs mémoriels (« ce » et « cette »), est interrompue et mise en attente par la SEA insérée dans le troisième terme (« de grâce et de tenue, d'attaque et de rondeur ») et par l'adjonction d'une relative en apposition (« qui ressemble à de la politesse »).

030 - [...] tel se présente ce double album, démonstration éclatante du plus pur style mozartien. C'est ainsi : avec Mozart, il y a ceux qui croient savoir et ne peuvent pas, et inversement. Cette finesse, ce cantabile, ce mélange indéfinissable de grâce et de tenue, d'attaque et de rondeur, qui ressemble à de la politesse, cette fragilité contrôlée, sont bien ceux de Mozart. Inappréciable !

De même, en 078 ci-dessous, c'est l'insertion d'une SEN composée de noms propres (« Furtwängler, Knappertsbusch ou Klemperer ») qui interrompt la SE initiale et met en attente le dernier terme (« de privilégier ces parties intermédiaires des cordes »). Notons de plus que l'effet de complexité de cette SE est renforcé par l'hétérogénéité des termes de la SE (deux substantifs et une proposition infinitive) et par une autre SE dans le cotexte.

078 - *On lui a tout prêté, la force dramatique de Toscanini, la fluidité et le phrasé de Victor de Sabata; de Furtwängler, l'art du rubato (ce subtil écart du tempo dans le temps mesuré). Mais c'est à lui seul qu'appartiennent ce talent du cantabile, qui fait chanter toutes les lignes mélodiques dans un superbe alliage de profondeur expressive et d'élégance, ces tempos larges qu'osaient **Furtwängler, Knappertsbusch ou Klemperer**, de privilégier ces parties intermédiaires des cordes, auxquelles l'a sensibilisé son expérience d'altiste du rang et qui font la pâte caractéristique du « son» Giuliani.*

5.3. Valeur rhétorique et stylistique du syntagme introducteur initial

D'un point de vue rhétorique, la présence d'un syntagme introducteur initial - dont nous avons présenté précédemment le rôle textuel d'expansion / définition - joue un rôle important dans les SE. Il doit être traité, comme le signale M. Riegel, en tant que « phénomène global qui articule une activité finalisée avec les types d'énoncés qui la réalisent et avec les représentations métalinguistiques qu'ils véhiculent » (1987 : 32). Dans le cadre du discours épideictique qui est le nôtre, ce syntagme introducteur initial a un rôle de glose définitoire de la SE qu'il introduit et permet de renforcer l'éthos oratoire et de consolider l'autorité de l'auteur-journaliste, comme le souligne F. Cusin-Berche :

En outre, on ne peut ignorer, d'un point de vue purement discursif, que l'efficacité de l'acte est étroitement dépendante de la situation d'énonciation. L'acte définitoire étant imprégné de performativité, il suppose que son auteur soit pourvu d'une autorité sociale ou scientifique reconnue par ses interlocuteurs (2002 : 158).

D'un point de vue stylistique, le syntagme introducteur initial introduit la SE et en constitue le cadre. Il permet le rassemblement des termes en un groupe cohérent et participe donc de l'effet de regroupement et d'homogénéité de la SE. Il contrebalance ainsi l'effet de multiplicité et de morcellement des SE de type asyndétique : sa valeur d'annonce fait ressortir le motif stylistique de la SE et crée un effet d'abondance contrôlée, tout en évitant l'éventuelle monotonie d'une longue suite de termes.

Le syntagme introducteur initial a également une valeur rythmique importante puisqu'il constitue un point d'appui démarcatif permettant un arrêt prosodique avant la SE : c'est un aparté introduisant une pause rythmique et donnant l'occasion au locuteur de reprendre haleine tout en permettant un balancement harmonieux entre les termes et le syntagme reformulant, comme en 078 :

078 - *C'est ainsi qu'il confère aux deux dernières symphonies de Mozart un souffle et une puissance jusqu'alors inconnus (1965), éclatant après une lente maturation (il a déjà 45 ans) dans **les grandes œuvres romantiques - Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms et Bruckner**, dont il magnifie la 9e Symphonie tandis qu'il fait de celle de Mahler un sommet d'abstraction radieuse (1976).*

Enfin, ces aspects stylistiques, rythmiques et sonores du syntagme introducteur initial de la SE sont d'autant plus importants que notre corpus est souvent composé de longues SE caractérisées par leur amplitude textuelle, d'une lecture et d'un abord souvent difficile pour le lecteur. D'un point de vue visuel en effet, les deux points séparant le syntagme reformulant de la SE ainsi que le point final permettent de circonscrire typographiquement ce type de SE, comme la longue SE de noms propres en 178 ci-dessus.

178 – [...] Même équipe hétérogène : la pianiste Marie-Josèphe Jude, la clarinette et le bandonéon de Michel Portal, le jeune et fougueux violoniste serbe Nemanja Radulovic (révélé aux Victoires de la musique 2005), le violon plus tzigane et jazzy du Roumain Florin Niculescu, les guitaristes et contrebassiste de jazz, Christophe Lartilleux et Pierre Boussaguet.

Nous approfondissons cette analyse par l'étude des SE de deux articles de notre corpus présentée ci-dessous.

6. Deux exemples d'analyse des séries énumératives

Afin d'illustrer l'étude des séries énumératives effectuée précédemment, nous proposons ci-dessous une analyse de deux articles significatifs : l'article 160 du quotidien *Libération* et l'article 084 du supplément *Figaroscope* du *Figaro*.

6.1. Article 160 - Disques. Classique. Dmitri Chostakovitch

Révélé à l'auditorium du Louvre en 2002, Sergey Khachatryan fait un début de carrière fulgurant. Après des concertos de Sibelius et de Khachaturian chez Naïve et **(1) un récital Bach, Brahms et Ravel pour EMI Classics**, le violoniste arménien remportait en 2005, à 20 ans, le premier prix du concours Reine-Elisabeth de Belgique. Depuis, il s'est produit **(2) à New York, Tokyo, Berlin, Salzbourg, Londres, Paris et Amsterdam**. En attendant son récital au Théâtre des Champs-Élysées en avril, il livre une vision personnelle et pénétrante des deux concertos de Chostakovitch qui restera comme le meilleur disque de violon de 2006. **(3) Loin de chercher à imiter le modèle et dédicataire Oistrakh, de s'inventer une « âme russe » ou d'essayer d'entrer en résonance avec l'angoisse des années Staline**, Sergey Khachatryan déploie, avec la complicité de Kurt Masur, **(4) un Chostakovitch aux éclats virtuoses et immaculés, aux nuances rigoureusement graduées et au lyrisme chaleureux mais contenu**. Contre toute attente, **(5) cette recherche d'équilibre et d'une pureté classique, ce mélange d'humilité et d'aristocratie naturelle** qui rendent impatient d'entendre Khachatryan dans le «Concerto» de Beethoven en juin à Pleyel, illuminent de l'intérieur la musique de Chostakovitch avec une autorité et une poésie qui font définitivement date.

Ce court article d'environ 200 mots a été écrit par le journaliste Eric Dahan et publié dans la rubrique « Guide » du quotidien *Libération* du 18 novembre 2006. Il présente le nouveau disque du violoniste arménien S. Khachatryan et est constitué de deux parties : tout d'abord une courte biographie du musicien (jusqu'à « meilleur disque de violon de 2006 »), ensuite une description élogieuse de son interprétation de deux concertos de Chostakovitch (de « Loin de » jusqu'à la fin de l'article). Dans l'article complet reproduit ci-dessus, nous numérotions et soulignons les cinq séries énumératives relevées. Nous analysons ci-dessous les aspects numériques, séquentiels, sémantiques et stylistiques des séries énumératives de cet article.

▪ Aspects numériques, morphosyntaxiques et formels des SE

Malgré sa brièveté, cet article comporte cinq séries énumératives :

- Deux SEN, (1) et (2), composées de noms propres dans la partie biographique de l'article (noms de compositeurs et noms de villes) ;
- Trois séries énumératives, (3) (4) et (5), dans la partie consacrée à l'interprétation musicale :
 - Une SEI ternaire (« chercher à imiter », « s'inventer », « essayer d'entrer ») en (3) ;
 - Une SEN ternaire (« éclats », « nuances », « lyrisme ») en (4) ;
 - Une SEN à deux termes en (5) que nous choisissons d'analyser ici comme une SEN à quatre termes du fait du rythme binaire (2x2) utilisé par l'auteur-journaliste.

D'un point de vue numérique, outre la fréquence des SE dans un article si court, c'est la densité des SEN dans la seconde partie du texte décrivant l'interprétation musicale qui est particulièrement remarquable. L'absence d'organismes énumératifs doit également être soulignée : seuls sont présents les marqueurs additifs ou disjonctifs « et » ou « ou » qui caractérisent le schéma démarcatif de type clos.

▪ Aspects séquentiels et textuels

Cet article est constitué d'une longue période descriptive, dont le thème-titre, Sergey Khachatryan, est donné dès la première phrase. A la fin de la première partie, la thématization d'« une vision personnelle et pénétrante » permet d'ouvrir la longue expansion descriptive de la seconde partie, comprenant les trois SE et consacrée à l'interprétation musicale.

Ces trois dernières SE (3, 4, et 5) ont pour fonction textuelle de présenter les propriétés ou les parties de l'unité thématized, par aspectualisation (fragmentation ou qualification) : elles jouent donc le rôle fondamental de support de l'activité descriptive.

La SE (3) est une description d'actions effectuée par une opération d'aspectualisation à la forme négative : l'auteur énumère par trois fois ce que l'artiste ne fait pas, grâce à une SEI introduite par « loin de ». La SE (4) s'insère également dans une opération d'aspectualisation après sous-thématisation du segment « un Chostakovitch ». Enfin, la SE (5) reformule par deux fois cette même unité thématized « un Chostakovitch » : les nominalisations successives (« équilibre », « pureté », « humilité », « aristocratie naturelle ») qui constituent les différents termes de la SE sont toutes en position thématique, permettant ainsi à l'auteur-journaliste de

poser les propriétés comme données (sans possibilité de remise en cause par le lecteur-destinataire) tandis que le foyer informatif de la phrase, le rhème, arrive ultérieurement et clôt la séquence descriptive.

▪ Aspects sémantiques

D'un point de vue sémantique, il est tout d'abord important de souligner que deux des cinq SE – les SE (1) et (2) - sont composées uniquement de noms propres, c'est-à-dire des asémantèmes qui obligent le lecteur-destinataire à faire appel à ses connaissances extradiscursives pour comprendre le discours et qui convoquent un ensemble de représentations culturelles liées à une tradition musicale prestigieuse et aux lieux de mémoire de la musique (Berlin, Salzbourg ...).

De plus, des phénomènes de poly-isotopie sont particulièrement remarquables dans les SEN de la seconde partie de l'article. A la fois facteurs de divergence et de convergence, ces poly-isotopies provoquent la surprise tout en rappelant au lecteur un univers discursif familier. Elles permettent de fait le transfert de l'isotopie d'un seul terme de la SE sur l'ensemble des termes qui la composent :

- En (4), « nuances » et « lyrisme » font partie du champ lexico-sémantique de la musique, mais « éclat » en est plus éloigné ; l'adjectif « virtuose » en fait également partie mais l'emploi synesthésique d'« immaculé » et de « chaleureux » s'en éloigne à nouveau.
- En (5), la poly-isotopie des termes de la SE (« équilibre », « pureté », « humilité », « aristocratie naturelle ») est encore plus marquée et seul l'adjectif « classique » remplace le terme « pureté » dans un champ sémantique musical.

Ces alternances d'isotopie et de poly-isotopie dans le discours restent cependant familières pour le lecteur, habitué à l'utilisation des synesthésies pour qualifier le son ou la musique : l'unité de la série énumérative et la cohérence de la description sont donc fondées sur la divergence de termes qui évoquent cependant tous un univers familier.

Enfin, l'utilisation des démonstratifs mémoriels dans la SE (5) (« cette recherche d'équilibre [...], ce mélange [...] ») renforce l'effet de flou référentiel provoqué par les synesthésies et les poly-isotopies, l'auteur se fondant pour sa description sur des impressions personnelles qu'il pose comme évidentes et partagées par le lecteur.

- Aspects stylistiques

D'un point de vue stylistique, la fréquence des SE dans cet article crée tout d'abord un effet de profusion et de multiplicité qui souligne l'éloge de l'interprète et caractérise son interprétation. Le nombre de termes de la SE (2) – 7 termes en schéma démarcatif de type clos – permet également de parler d' « accumulation ».

C'est ensuite l'effet de symétrie présent dans la SE (5) qui est remarquable. En effet, les quatre termes de cette SEN sont unis deux à deux par l'organisateur « et », créant ainsi une structure symétrique qui met en relief les qualités rythmiques du discours, chacun des deux groupes étant renforcé, balisé par l'emploi de l'adjectif démonstratif « ce ».

C'est enfin la présence constante de figures de sens (ou tropes) comme la métaphore et la synesthésie dans le cadre des SE qui caractérise le discours d'un point de vue stylistique :

- Dans la SE (4), la métaphore *in absentia* « éclat virtuose » est accompagnée d'une synesthésie par l'emploi de l'adjectif « immaculé ». De même, le terme lyrisme est qualifié de « chaleureux ».
- Dans la SE (5), l'auteur emploie systématiquement la métaphore pour décrire chacun des aspects techniques de l'interprétation musicale : les termes issus de la terminologie musicale sont toujours soit évités, soit employés avec beaucoup de parcimonie.

En conclusion, cette brève analyse des SE de cet article souligne le rôle essentiel que celles-ci jouent dans le discours musical. Particulièrement nombreuses dans cet article relativement court, elles constituent tout d'abord la base des périodes descriptives et des activités d'aspectualisation. Souvent composées d'asémantèmes, elles convoquent de plus les connaissances extradiscursives du lecteur-destinataire tout en provoquant sa surprise par les phénomènes de poly-isotopies de ses différents termes. Les SE sont enfin un facteur important de complexification du discours ; d'un style recherché, elles sont fréquemment composées de métaphores ou de synesthésies qui permettent d'éviter le recours aux termes techniques musicaux et qui rendent le discours musical obscur, voire hermétique.

6.2. Article 084 - Le Quatuor au théâtre de Paris – Accords virtuoses

Depuis leurs premières joutes musicales avec le spectacle « De Vivaldi au Rock'n Roll », le Quatuor (Jean-Claude Camors et Laurent Vercambre aux violons, Pierre Ganem à l'alto et Jean-Yves Lacombe au violoncelle) n'a cessé de se bonifier et de s'enrichir de trouvailles aussi délirantes qu'originales. Il faut dire que ces virtuoses jouent vraiment dans leurs cordes : **(1)** musique, chant, mime, théâtre, humour... ils savent tout faire, en refusant de se prendre au sérieux. Seules concessions à leur formation classique, la queue de pie et le nœud pap. Quant au reste, même s'ils puisent allègrement dans le classique, **(2)** de Vivaldi à Bach en passant par Mozart, Beethoven ou Schubert, ils prennent un malin plaisir à l'épicer d'emprunts **(3)** à la variété, au jazz, au rock et même au rap ! « Corps à Cordes », leur nouvelle création est un savoureux cocktail de tout cela, habilement dosé par leur complice et metteur en scène Alain Sachs. Du grand art.

Encadré(s) :

FAUT-IL Y ALLER ? En courant ! Et, histoire de vous donner l'eau à la bouche, sachez qu'en deux heures, le Quatuor revisite, à sa manière, **(4)** Les Feuilles mortes, Summertime, la ballade de Sacco et Vanzetti, Les Quatre Saisons de Vivaldi, Caruso, Besame Mucho, L'Internationale, Thriller de Michael Jackson... tout en faisant swinguer des comptines comme Ah, vous dirais-je maman ou Aux marches du palais. Sans oublier **(5)** des numéros de mime, d'échafaudage humain, de jonglage, une leçon de musique désopilante donnée par Jean-Sebastien Bach himself, un clin d'œil aux « Choristes » en pleine mue, un karaoké et, parce que ces iconoclastes ne se contentent pas de prôner l'œcuménisme musical, quelques accents de prières (6) indienne, musulmane, juive ou de gospels. Et, lorsque ces drôles d'énergumènes troquent leurs violons contre des guitares électriques et une batterie, on peut dire que les Sex Pistols eux-mêmes ont du mouron à se faire.

- Théâtre de Paris, jusqu'au 14 jan., à 20 h 30, mat. dim. à 15 h 30. Tél. : 01.48.74.25.37. Prix : de 15 à 42 Euro.

Cet article d'environ 250 mots intitulé « Accords virtuoses » a été écrit par A. Grandjanin et publié dans le *Figaroscope* du 27 septembre 2006, le supplément « région parisienne » publié le mercredi par le quotidien *Le Figaro*. Il présente le nouveau spectacle du *Quatuor*, intitulé

« Corps à cordes ». Après une description élogieuse du spectacle dans une première partie, l'encadré intitulé « Faut-il y aller ? » - qui paraît régulièrement dans les critiques musicales du *Figaroscope* - résume les raisons d'y assister.

Nous analysons ci-dessous les aspects numériques, séquentiels, sémantiques et stylistiques des séries énumératives de cet article.

▪ Aspects numériques, morphosyntaxiques et formels des SE

Comme l'article précédent et malgré sa brièveté, ce sont les séries énumératives, voire les accumulations, qui caractérisent cette critique musicale du *Figaro*. Celle-ci comporte en effet de nombreuses SE (six au total), malgré la relative brièveté du texte. De plus, chacune d'entre elles est composée de termes particulièrement nombreux. Nous distinguons plus précisément :

- Une SEA à 3 termes en (6) : « indienne, musulmane, juive » avec schéma démarcatif de type asyndétique, sans marqueur énumératif final ;
- Une SEN à 4 termes en (3) : « à la variété, au jazz, au rock et même au rap », de type clos avec marqueur énumératif final renforcé par l'adverbe de renchérissement « même » ;
- Deux SEN à 5 termes :
 - Une SEN en (1) de type asyndétique avec absence d'article ;
 - Une SEN en (2) composée de noms propres avec une série de marqueurs énumératifs de type catalogue (de ...à ... en passant par ...) indiquant une liste non exhaustive ;
- Deux SE de 8 termes en (4) et en (5) dans l'encadré « Faut-il y aller ? » :
 - Une SEN composée de huit noms propres en (4) ;
 - Une SEN de huit termes de type clos (avec l'organisateur additif « et ») en (5), fermée par l'enchâssement de la dernière SEA en (6) ;

▪ Aspects séquentiels et textuels

Dans cet article, la SE est non seulement le support de l'activité descriptive mais également celui de la stratégie argumentative du texte. L'article peut en effet être divisé en deux séquences principales :

- Une première séquence descriptive (de « depuis leurs premières joutes musicales » ... à « Du grand art. ») est principalement constituée d'une opération de thématization (ancrage du thème-titre « le Quatuor ») suivie d'une reformulation (« ces virtuoses ») permettant l'introduction d'une opération d'aspectualisation sous forme d'une description d'actions : les prédicats fonctionnels ont donc ici pour rôle de décrire des actions (« jouer », « savoir tout faire », « puiser dans le classique », « épicer d'emprunt », etc) dont il faut dériver les

propriétés des acteurs. Par trois fois, les énumérations permettent les opérations de fragmentation ou de qualification qui caractérisent les actions décrites. Par exemple, en (1), la description de l'action « jouer vraiment dans ses cordes », est sous-thématisée et fragmentée par les termes de la SE (« musique », « chant », « mime », « théâtre », « humour ») ;

- Une seconde séquence argumentative dominante et descriptive dominée (l'ensemble de l'encadré « Faut-il y aller ? »), dans laquelle les SE comportent en moyenne plus de termes que celles de la première séquence et créent ainsi un effet humoristique dans un but de séduction (« histoire de vous donner l'eau à la bouche ») à forte valeur argumentative.

▪ Aspects sémantiques

D'un point de vue sémantique, comme dans l'article précédent, deux des six séries énumératives sont composées uniquement de noms propres, en (2) et (4), c'est-à-dire des asémantèmes exigeant du lecteur des connaissances extradiscursives. De fait, les SE sont, dans cet article, le support de la référence extradiscursive souvent présente dans les textes musicaux. La SEN (3) peut également être assimilée aux SE (2) et (4) car ses termes indiquent tous des styles musicaux (jazz, rock, rap) exigeant du lecteur des connaissances musicales. Si ce dernier les possède, ce qui est ici probable, alors l'éclectisme des références musicales des noms propres de ces trois SE – de Vivaldi à Michael Jackson en (4) - prête à rire et la valeur sémantique des termes des SE contribue grandement à l'effet comique du texte, à l'image du spectacle présenté.

▪ Aspects stylistiques

D'un point de vue stylistique, c'est tout d'abord l'effet d'abondance et de profusion créé par l'accumulation des termes des nombreuses SE qui domine cette critique musicale : cet effet est amplement recherché par l'auteur-journaliste qui emploie les SE d'une part pour illustrer la versatilité musicale du Quatuor, d'autre part à cause des effets humoristiques qu'elles permettent, dans un but argumentatif de séduction du lecteur. Les SE sont de fait constituées de termes toujours plus nombreux au fur et à mesure que le texte procède, culminant ainsi à la fin de la séquence argumentative : les SE (4) et (5) sont celles qui comportent le plus de termes.

Ensuite, la clôture des SE est parfois difficilement déterminable : les points de suspension présents dans la SE (4) peuvent soit jouer un rôle de clôture, soit permettre un retardement avant l'introduction de deux termes supplémentaires (« Ah vous dirais-je Maman », et « Aux

marches du palais »). De plus, malgré le point final qui clôt la SE (4), le démarcateur « Sans oublier » ouvre la SE (5) et a pour rôle de relier effectivement les SE (4) et (5). La SE (6) est elle-même enchâssée dans la SE (5), créant une suspension momentanée de l'énumération. Au delà des critères grammaticaux et formels de clôture et d'ouverture de chacune des SE de l'article, c'est donc, d'un point de vue stylistique, une impression d'unicité, de liaison des différentes SE en une énumération unique, qui est produite par ce texte.

Enfin, un effet rythmique marqué est créé par la juxtaposition de nombreux termes dans une SE de type asyndétique, comme en (4), ou de type clos, comme en (5). L'absence d'article dans la SE contribue à l'effet rythmique de martèlement. En (5), cet effet est également renforcé par un procédé de retardement (« et, parce que ») qui met en relief les deux derniers termes (« quelques accents de prières [...] ou de gospels »).

En conclusion, cette brève analyse des SE de cet article souligne le rôle non seulement descriptif mais également argumentatif que celles-ci jouent dans le discours musical. Particulièrement nombreuses dans la seconde partie de cet article (encadré argumentatif « Faut-il y aller ? »), les SE constituent la base de la stratégie argumentative de séduction du lecteur à travers une accumulation excessive de termes – souvent des asémantèmes - qui prête à rire et instaure une réelle connivence avec le lecteur. D'un point de vue stylistique, c'est en revanche une impression d'unicité des différentes SE qui domine, leur clôture étant parfois difficilement déterminable, ceci renforçant l'impression de complexité du discours.

Ce tout dernier chapitre de notre analyse a eu pour objectif d'analyser les articulations microlinguistiques du texte en approfondissant, selon divers points de vue, un aspect tout à fait caractéristique de notre corpus : les séries énumératives. Après avoir souligné la fréquence numérique et les caractéristiques morphosyntaxiques des SE repérées dans notre corpus, une analyse textuelle a mis en évidence l'absence fréquente de marqueurs d'intégration linéaire et l'importance des activités de reformulation et d'expansion définitoire. Les relations sémantiques de convergence ou de divergence ont ensuite été analysées, non seulement entre les termes de la SE mais également entre les termes de la SE et les organisateurs ou encore leur syntagme introducteur. Une analyse des aspects stylistiques des SE a, de plus, mis en évidence leurs aspects rythmiques et sonores ainsi que les effets de symétrie et d'asymétrie qui les caractérisent. Ces différentes analyses ont enfin été exemplifiées grâce à l'analyse de deux brefs articles de notre corpus.

CONCLUSION

Au cours de ce travail de thèse, notre démarche a consisté à analyser le discours de presse sur l'interprétation musicale en faisant l'hypothèse que, bien loin de la vulgariser, la presse grand public propose une vision de l'interprétation hautement complexe à un lecteur-destinataire désarmé. Nous rappellerons tout d'abord brièvement les principales conclusions de notre analyse et nous exprimerons ensuite plusieurs hypothèses quant aux raisons de la complexité de ce discours. Nous proposerons enfin plusieurs axes de recherche permettant, dans le futur, de confirmer ou d'infirmer ces hypothèses.

Notre étude de l'interprétation musicale sur les instruments à cordes frottées dans un corpus de presse écrite composé majoritairement de critiques musicales (chapitre 1) nous a en effet permis de mettre en relief les principales caractéristiques de ce discours abscons ainsi que les stratégies langagières mises en œuvre par l'auteur-journaliste, en nous appuyant sur le cadre théorique de l'analyse de discours (chapitre 2) et sur la méthodologie de la mise sur fiche (chapitre 3).

En premier lieu, les caractéristiques pragmatiques, énonciatives et sémantiques du discours se révèlent être un important facteur de complexité (chapitre 4).

Loin d'être fondé sur une argumentation logique, il s'agit en effet d'un discours de genre épideictique, dans lequel les pôles du pathos et de l'éthos sont privilégiés au détriment de celui du logos. Privé de tout aspect polémique, le discours sur l'interprétation musicale observé dans notre corpus affirme sans jamais justifier et vise à émouvoir le lecteur-destinataire (par l'exhibition des émotions ressenties) et à le séduire (par l'emploi de nombreuses figures de style, la recherche de la connivence, par l'humour voire l'ironie). Notre étude montre la prépondérance des micro-actes de discours assertifs-constatifs et expressifs ainsi que des macro-actes de discours tels que « louer », « conseiller », « séduire ». Elle souligne également la présence de nombreuses stratégies d'amplification et de marques de discours *de surface uniquement* comme l'argumentation, la concession, l'explication ou la justification. L'appartenance de notre corpus au genre épideictique renforce non seulement l'éthos oratoire de l'auteur-journaliste mais aussi celui de l'institution médiatique qui le publie.

D'un point de vue énonciatif, ce discours est caractérisé par la polyphonie des voix mises en scène. À un auteur-journaliste fortement impliqué s'ajoutent les multiples voix des actants de la réalisation musicale qu'il convoque (interprètes, compositeurs, mélomanes ...) ainsi que

celle d'une communauté musicale anonyme dont il se fait le porte-parole et qui reste difficilement identifiable et pourtant toujours présente « en creux », en arrière-plan du discours, notamment à travers l'emploi systématique de marques d'hétérogénéité discursive, de structures négatives, de connecteurs argumentatifs ou de structures concessives.

Le caractère abscons du discours est ultérieurement renforcé par l'ambiguïté caractérisant, d'un point de vue sémantique, l'objet du discours : son caractère très général est mis en relief par l'emploi de lexèmes abstraits, du présent gnominique et des pronoms ou adjectifs indéfinis, qui s'ajoute à l'usage systématique de l'hyperbole. De plus, l'alternance des assertions, des concessions et des négations favorise l'ambiguïté du régime de véridicité. Enfin, les multiples références extra-discursives (les longues séries de noms propres notamment) et la répétition des ruptures isotopiques (en particulier à travers l'usage de synesthésies ou de rapprochements entraînant des glissements sensoriels) en rendent difficile l'identification par le lecteur-destinataire et renforcent son impression de flou référentiel.

En second lieu, la complexité du discours sur l'interprétation musicale dans la presse écrite grand public est due à la fréquence de l'emploi des éléments doxiques (chapitre 5). Le lieu rhétorique de l'essence y est particulièrement présent, l'interprétation musicale devant toujours être fidèle et authentique à la pensée originelle du compositeur. Les lieux communs – la simplicité / complexité de l'interprétation musicale, la présence d'un « lien musical » omniprésent mais également, plus spécifiquement aux instruments à cordes frottées, l'existence d'une tradition musicale slave, l'importance des œuvres de J.-S. Bach, la ressemblance avec la voix humaine ... - y sont nombreux et souvent même contradictoires. Les éléments doxiques jouent, de fait, un rôle fondamental dans le discours car ils préparent véritablement l'argumentation : ils créent un terrain d'entente, renforcent l'éthos institutionnel et contribuent à la construction de l'identité du lecteur-destinataire, à la fois à travers son acceptation et son refus des stéréotypes présentés. Dépassant enfin le concept de stéréotype, la notion d'imaginaire nous permet de montrer que le discours musical de presse repose principalement sur des imaginaires fondés sur des savoirs de type « savoir d'opinion » (commune, relative ou collective). Il est rendu ultérieurement opaque par l'auteur-journaliste grâce à une stratégie de transfert des savoirs de croyance en faveur de savoirs de connaissance ou de doctrine.

Les caractéristiques textuelles de notre corpus, notamment celles des périodes descriptives, témoignent de cette complexité du discours sur l'interprétation musicale (chapitre 6). Les opérations de thématization et de sous-thématization tendent à mettre en relief l'interprète, et

non l'interprétation musicale, celle-ci apparaissant finalement comme toujours subordonnée à son substitut personnifié, véritable thème-titre de la période descriptive. L'abondance des opérations de qualification et la prédominance des descriptions fondées sur des verbes de perception de type « voir / entendre / sentir », voire « faire voir / faire entendre / faire sentir » contribuent également à rendre le discours musical de presse difficilement compréhensible. Celui-ci est, en outre, caractérisé par la multiplicité des opérations d'assimilations comparatives et métaphoriques qui visent à situer l'objet de discours par rapport à d'autres, qui sont souvent fondées sur des ruptures isotopiques et qui exigent du lecteur-destinataire des connaissances extradiscursives. L'étude de l'orientation argumentative de la description souligne enfin la présence de nombreux adjectifs subjectifs (affectifs et évaluatifs, axiologiques ou non-axiologiques), de structures construites autour du connecteur argumentatif « mais », ainsi que de multiples formes négatives, syntaxiques ou lexicales. Accumulées dans un espace textuel souvent restreint, elles rendent encore plus complexe la construction de la représentation discursive par le lecteur-destinataire.

Au plus près du texte enfin, la présence répétitive de séries énumératives (SE) dans notre corpus est une ultime raison de complexité du discours (chapitre 7). Celles-ci sont le plus souvent numériquement chargées et de type asyndétique, c'est-à-dire caractérisées par l'absence de marqueurs d'intégration linéaire. D'un point de vue sémantique, l'insertion dans une même SE de termes quasi synonymes est fréquente et renforce la convergence de la série et des termes eux-mêmes. Lorsque les termes sont sémantiquement divergents, la SE témoigne en revanche de la volonté de l'auteur de créer un effet de surprise qui rend le discours mystérieux, énigmatique, hermétique, alors même que la série se trouve dans le cadre de propositions visant à la reformulation ou à l'expansion définitoire. Stylistiquement chargées, les séries énumératives sont fréquemment riches en jeux sonores et rythmiques, en effets de symétrie ou d'asymétrie entre les termes qui confèrent véritablement au discours musical le statut de « morceau de choix littéraire ». (Charaudeau 2005 : 197)

Quelles peuvent être, alors, les raisons de cette complexité du discours musical ? Il ne nous appartient pas, dans le cadre de cette analyse inscrite dans le domaine des Sciences du langage, de répondre à cette interrogation de façon péremptoire : nous nous contenterons donc de formuler ici plusieurs hypothèses qui, en soulevant d'autres interrogations, devront être justifiées scientifiquement et pourront être l'objet d'approfondissements ultérieurs et de futures recherches.

Il est tout d'abord important de souligner que c'est l'objet du discours lui-même, l'interprétation musicale, qui permet, de fait, cette complexité. Il est en effet le résultat d'une double élaboration, par l'artiste d'abord, par l'auteur-journaliste ensuite. D'une part, l'interprétation musicale est le produit d'un premier travail de reconstitution par le musicien, qui pallie l'insuffisance des expressions verbales ou indications d'expression de la partition afin de restituer l'œuvre fidèlement. Comme le souligne J. Viret, « Le fait fondamental qui sous-tend la problématique de l'interprétation réside en effet dans l'inaptitude d'une notation, aussi précise soit-elle, à consigner dans sa globalité vivante une création musicale incarnée dans les sons » (1996 : 506)¹. D'autre part, l'auteur-journaliste élabore, à son tour, une critique de cette interprétation de l'œuvre par l'artiste. La complexité du discours sur l'interprétation musicale pourrait donc être en partie attribuée à son caractère subjectif et à cette nécessité d'élaboration double : par l'interprète d'une part, par l'auteur-journaliste d'autre part.

Peut-on cependant en conclure qu'il ne peut exister de discours de vulgarisation de l'interprétation musicale et que c'est la nature de l'objet de discours lui-même qui interdit toute vulgarisation ? Une brève analyse exploratoire d'autres genres de discours ayant pour objet l'interprétation musicale – à approfondir à travers une analyse systématique ultérieure – nous incite à répondre par la négative. Alors même que nous avons montré au cours de notre analyse la complexité du discours de la presse grand public sur l'interprétation musicale, une observation succincte de plusieurs manuels de théorie musicale, de dictionnaires et d'encyclopédies de semi-spécialité ou de spécialité² nous porte à penser en effet que cette vulgarisation est bien possible et qu'il existe bien des stratégies langagières permettant d'expliquer ce qu'est l'interprétation musicale de façon simple.

L'exemple des constituants de l'interprétation musicale est de ce point de vue tout à fait significatif. Nous avons en effet montré au cours de notre analyse que l'un des nombreux stéréotypes du discours consistait à présenter l'interprétation comme constituée de deux entités, l'aspect technique de l'instrument d'une part et un autre aspect, flou et mystérieux que nous avons nommé « X », d'autre part (voir à ce propos notre chapitre 5, §3.3.). En revanche, dans de nombreux traités musicaux semi-spécialisés, les différents constituants de

¹ J. Viret parle notamment de l' « imprécision de l'écriture musicale » qu'il attribue soit à des facteurs intrinsèques au système de notation soit à la « volonté simplificatrice du compositeur par souci d'économie ou de commodité », soit à « l'intention de laisser à l'interprète une initiative personnelle » (*Ibid.*). M. Vignal décrit quant à lui la partition comme « le pathétique balbutiement écrit d'une intention musicale, que le vocabulaire réduit et grossier de la notation ne permet pas de dire totalement et dont l'interprète doit « déployer la parole » » (Vignal 1992 : 390).

² En ce qui concerne les manuels et encyclopédies pris en compte lors de cette analyse exploratoire de l'interprétation musicale, voir également à titre indicatif Honegger 1996, Vignal 1992 et Bernardeau & Pineau 2005.

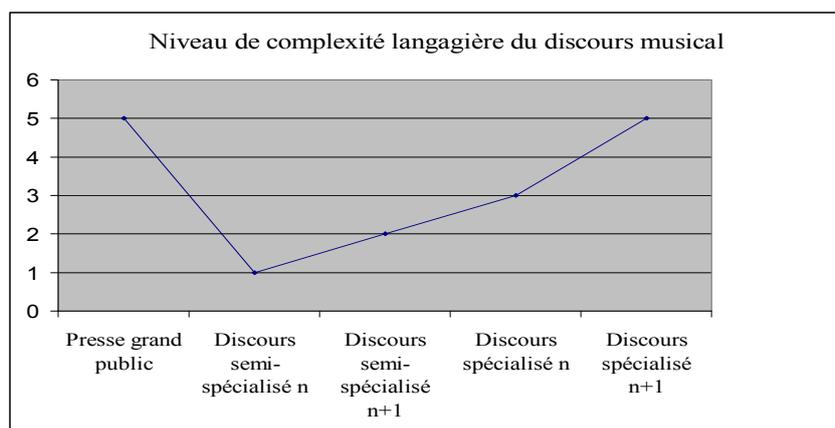
l'interprétation musicale sont très clairement présentés. A titre d'exemple, mentionnons le chapitre « L'interprétation et le phrasé » du *Guide de la Théorie de la musique* (Abromont 2001 : 229-246), dans lequel les différents constituants de l'interprétation sont présentés sans ambiguïté et finement catégorisés. L'auteur distingue en effet :

- les nuances (indications de nuances, changements progressifs, signes de nuances) ;
- les modes de jeu (indications et signes d'attaque, entretenir un son, trilles et trémolos, instruments à vent et à archet, sons harmoniques, glissando, sourdines, phraser) ;
- la pratique de l'ornementation (historique, appoggiature, gruppetto, mordant, tables d'ornementation baroque, vibrato, trillo, diminution ...).

Cet exemple bref mais potentiellement significatif nous incite donc à chercher ailleurs que dans l'objet de discours les raisons de la complexité que nous avons mise à jour. Nous sommes de fait amenée à penser que la vulgarisation du discours musical n'a pas lieu dans les discours qui sont habituellement les lieux de la vulgarisation tels que la presse grand public pour les sciences, mais dans les discours généralement considérés comme des discours de semi-spécialité. Nous avançons en effet l'hypothèse de l'existence d'un paradigme d'évolution du discours musical qui lui est propre et qui, dans ses différentes manifestations langagières et en fonction de leur complexité, aurait la forme d'une courbe parabolique avec :

- Le discours musical de presse grand public, particulièrement complexe et abscons ;
- Le discours musical de semi-spécialité, repérable dans les ouvrages à vocation didactique - manuels de solfège, essais de théorie ou d'histoire de la musique, encyclopédies ou dictionnaires musicaux - beaucoup plus simple d'accès au lecteur-destinataire, qui mettrait en œuvre des stratégies langagières caractéristiques des textes de vulgarisation ;
- Le discours musical de spécialité, de plus en plus complexe, qui dans ses formes de spécialité les plus extrêmes, se rapprocherait paradoxalement, par ses caractéristiques langagières, du discours musical observable dans la presse grand public.

Le schéma ci-après illustrerait cette hypothèse :



Cette réflexion soulève cependant de nouvelles interrogations. Dans le cas où ce paradigme de vulgarisation du discours musical serait justifié par une analyse linguistique systématique, serait-il spécifique au discours musical ou bien existerait-il d'autres types de discours suivant ce même modèle ? Qu'en serait-il, par exemple, des autres discours artistiques ? Est-il possible de formuler l'hypothèse que cette courbe de type parabolique de la vulgarisation musicale soit applicable aux discours artistiques en général, comme ceux sur les beaux-arts, sur le cinéma ou le théâtre ? Si c'était le cas, il conviendrait de se demander si ce ne serait pas la complexité du discours qui érigerait l'objet de discours en objet d'art, et non la complexité de l'objet d'art qui engendrerait naturellement celle du discours s'y rapportant... Se rapprochant presque de la notion d'acte de langage performatif de J. L. Austin, ne serait-ce pas alors le discours sur l'art lui-même qui *créerait* véritablement l'objet d'art ? La vulgarisation de l'art dans les médias grand public, qui aurait pour effet de démythifier, de dénaturer véritablement l'objet de discours, serait-elle alors vraiment possible ... et souhaitable ?

Quoi qu'il en soit, il est également important de souligner que la complexité du discours musical de presse que nous avons mise en évidence dans notre analyse n'est pas nouvelle. Nous désirons également formuler l'hypothèse qu'elle serait, de fait, essentielle et nécessaire aux différents actants du discours : d'une part à l'institution médiatique et à l'auteur-journaliste, d'autre part au lecteur-destinataire.

Essentielle et nécessaire à l'institution médiatique tout d'abord, car cette complexité s'inscrirait dans ce que P. Charaudeau nomme la « visée de captation » du lecteur-destinataire (2005 : 48). Celle-ci constitue, avec la « visée d'information » fondée sur la crédibilité (*Ibid.* : 71), une des deux finalités du contrat de communication médiatique, en tension permanente l'une envers l'autre. Puisque, comme nous l'avons montré plus haut, la visée d'information est relativement affaiblie dans ce discours et qu'il est difficile de « dire l'exact », d'authentifier ou de fournir la preuve de la véracité d'une affirmation sur l'interprétation musicale, ce serait la visée de captation qui prendrait le pas sur celle d'information. La mise en scène des émotions de l'auteur-journaliste notamment, par une logique mimétique visant à émouvoir et à séduire le plus grand nombre de lecteurs, permettrait de stimuler chez le lecteur-destinataire l'intérêt et la passion pour l'information transmise.

Cette complexité serait également essentielle et nécessaire à l'institution médiatique car elle constituerait le fondement de son autorité (voir à ce propos nos chapitres 4 et 5). Un discours musical abscons renforcerait l'éthos institutionnel en posant la publication comme garante d'un savoir mystérieux, comme porte-parole d'une communauté discursive inaccessible au lecteur-destinataire. C'est ici encore par l'exhibition des émotions de l'auteur-journaliste aux dépens de l'intelligibilité du discours que se produirait le renforcement de l'éthos institutionnel : « cela confère au sujet qui cherche à séduire, à persuader, à démontrer ou à expliquer une position forte d'autorité car dans tous ces cas il est détenteur d'un savoir que ne possède pas l'autre » (*Ibid.* : 48). Notre analyse des actes de langage présents dans le discours musical (séduire, convaincre, expliquer) en témoigne (chapitre 4).

Cette complexité serait essentielle et nécessaire à l'auteur-journaliste, ensuite, d'un point de vue social, de par le désir d'appartenance de celui-ci à la communauté des critiques musicales, bien définie socialement et historiquement. Rappelons en effet que le discours musical de presse s'inscrit dans une longue tradition d'écriture journalistique, « d'écriture artiste »¹ caractérisée par un style personnel, subjectif et souvent qualifié d'« impressionniste ». Les auteurs – journalistes, musiciens, hommes de lettres - ne feraient donc finalement que se conformer à cette tradition discursive séculaire pour intégrer la communauté discursive musicale, au sein de laquelle le critique musical pourrait se permettre de « laisser libre cours à ses propres sentiments, sa propre émotion, ses propres jugements, sans qu'il puisse lui en être fait grief, car dans ce mode d'énonciation la subjectivité est de règle » (Charaudeau 2005 : 197). Ce sont ici l'excentricité et l'extravagance de l'auteur-journaliste et les qualités personnelles de son écriture qui sont gratifiées.

Extravagance, oui, car, d'un point de vue individuel cette fois, cette complexité ne permettrait-elle pas à l'auteur-journaliste de devenir, lui aussi, le temps de l'écriture de la critique, *compositeur* ? De proposer au lecteur-destinataire un texte qui pourrait être qualifié de véritable « œuvre en mouvement » (Eco 1965) et que celui-ci devrait interpréter ? Il conviendrait, dans cette perspective, d'analyser de façon approfondie et systématique dans quelle mesure le discours musical de presse relève d'un genre de discours et dans quelle mesure il relève d'un style d'auteur.

¹ Par leur extravagance, il est selon nous possible de qualifier les critiques musicales d'« écriture artiste » puisqu'elle « dissocie, désintègre, éparpille les ensembles en une multitude de touches ou de notations qui épuisent la totalité des éléments d'une impression, mais rendent en même temps le caractère fortuit et hétéroclite de leur rencontre. » (Antoine & Martin 1985 : 468).

Essentielle et nécessaire au lecteur-destinataire, enfin, car, suivant cette même logique, ce serait désormais à lui d'interpréter le discours musical, de devenir *interprète* à son tour, à travers la lecture du texte. Cette pratique discursive satisferait donc non seulement son désir d'appartenance au monde musical qui lui est donné à voir, mais également sa créativité et son désir d'évasion. Accepter de lire, pour le lecteur-destinataire, ce serait donc accepter la complexité du discours et faire partie de cette communauté musicale élitiste que le discours met en scène de façon si ostentatoire ; se sentir, enfin, artiste lui aussi... Nulle surprise donc que cette pratique discursive puisse sembler correspondre à une attente, voire à un besoin du lecteur-destinataire, qui serait de fait partie prenante dans le processus de mise en spectacle du monde par les médias et qui rechercherait en réalité « moins des informations précises que la séduction du spectacle et les stéréotypes de la fiction » (Lits 1993 : 100).

Dans le cadre de ce jeu discursif singulier, existerait-il, dès lors, un manipulateur et un manipulé ? Cette stratégie discursive ne permettrait-elle pas plutôt à chacun des actants de définir sa propre identité, sociale et individuelle, l'un par rapport à l'autre et jamais l'un sans l'autre ? Ne témoignerait-elle pas de l'existence, dans le cadre d'une formation discursive singulière, de discours que nous pourrions nommer les « discours diapason », à forte valeur symbolique, qui n'ont pas pour vocation d'être compréhensibles, mais plutôt de *donner le la* à l'ensemble d'une formation discursive, de justifier son existence et d'assurer sa cohésion ?

Les hypothèses formulées ci-dessus quant aux raisons de la complexité du discours musical de presse devront nécessairement être confirmées ou infirmées par une analyse linguistique approfondie et ouvrent de fait de nombreuses perspectives de recherche, orientées principalement dans trois directions :

- l'analyse linguistique des discours musicaux de semi-spécialité et de spécialité ;
- l'analyse contrastive de discours de vulgarisation dans d'autres domaines artistiques ;
- des analyses approfondissant le thème de la réception musicale, d'un point de vue synchronique ou diachronique.

Un premier axe de développement de ces recherches concerne en effet les discours de semi-spécialité et de spécialité de la musique. Nous avons précédemment émis l'hypothèse d'une vulgarisation de l'interprétation musicale dans ce qui est habituellement considéré un discours de semi-spécialité : il s'agirait désormais de confirmer ou d'infirmar cette hypothèse à travers un travail sur corpus analysant les stratégies de vulgarisation utilisées. Un corpus d'analyse

possible pourrait, par exemple, être constitué des chapitres relatifs à l'interprétation musicale disponibles dans les manuels de solfège ou les ouvrages de théorie de la musique, divisés par degré de spécialisation selon des critères linguistiques à définir.

L'analyse des stratégies de vulgarisation mises en œuvre dans ces discours pourrait notamment s'attacher à étudier les différentes typologies textuelles et séquentielles en présence (séquences narratives, explicatives ou dialogales), les stratégies de reformulation, les substitutions synonymiques, la présence de la dimension métalinguistique, l'utilisation de la terminologie musicale, les faits collocationnels¹, le rôle des figures de style, de la ponctuation, des éléments paratextuels² ainsi que la dimension sémiotique du texte (présence d'éléments iconographiques, portées, supports audio/vidéo ...) ou encore les aspects énonciatifs, polyphoniques et intertextuels du corpus³.

Dans cet axe de développement de ces recherches, une approche transdisciplinaire serait particulièrement fructueuse car, en faisant participer à la fois des chercheurs en linguistique et en musicologie vers un objectif commun, elle permettrait de mieux expliquer et mieux exprimer la musique.

Le second axe de développement de ces recherches interroge tout d'abord la complexité discursive en tant que spécificité du discours de presse sur la musique dite « savante ». Il serait en effet également important de se demander si les discours des médias relatifs à d'autres musiques, tels que la musique contemporaine, le jazz ou le rock, sont également complexes et abscons. Une rapide analyse des pratiques langagières observables dans des revues grand public de jazz (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine*, *Down Beat*) ou de rock'n'roll (*Les Inrockuptibles*, *Rock 'n Folk*), nous incite à penser que ces discours sont eux aussi particulièrement complexes ... Complexité qu'il serait nécessaire d'étudier à travers une analyse sur corpus, en utilisant, par exemple, les mêmes outils méthodologiques que ceux employés lors de la présente analyse.⁴

Ce second axe de développement de cette analyse pourrait ensuite être étendu aux discours artistiques non musicaux, tels que les discours sur les beaux-arts, le Septième Art, le théâtre, la photographie... Dans quels discours et par quelles stratégies langagières ceux-ci sont-ils

¹ Voir à ce propos les actes du congrès Europhras 2008 intitulé « Les collocations dans les discours spécialisés » (Helsinki, 14-15.08.2008), à paraître.

² Voir à ce propos l'importante analyse du paratexte de P. Lane (1992).

³ La dimension intertextuelle de tout texte de vulgarisation est notamment essentielle, comme le souligne D. Jacobi :

L'étude du discours de vulgarisation, comme n'importe quelle analyse de discours, suppose toujours une perspective comparative : le discours de v.s. [vulgarisation scientifique] ne peut être interprété et analysé qu'à la seule condition d'être replacé dans son environnement intertextuel. Le scripteur se place toujours par rapport à des écrits déjà dits, vis à vis desquels il se situe ou avec lesquels soit il polémique soit il fait alliance. Il tente aussi de se placer par rapport à des discours à venir : il prend la parole pour tenir son rang et sa place (1985).

⁴ Voir à ce propos la thèse de doctorat de C. Rudent (2000).

vulgarisés ? Suivent-ils notre hypothèse de paradigme parabolique de la vulgarisation ? Peut-on formuler l'hypothèse que cette complexité est une caractéristique du discours artistique en général et qu'elle serait de fait commune à tous les discours artistiques ? Une approche contrastive menée sur un corpus de presse de critiques d'art d'une part et de critiques de cinéma d'autre part, par exemple, nous permettrait d'apporter quelques éléments de réponse à cette problématique. Serait-il enfin possible de poser comme hypothèse que la vulgarisation artistique consisterait finalement plus à « laisser imaginer » qu'à « faire comprendre », le « laisser imaginer » étant finalement une autre façon de vulgariser...

Le troisième axe de développement que nous envisageons consisterait en une analyse des aspects diatopiques ou diachroniques du thème de la réception musicale dans le discours de presse. Au cours des trente dernières années, l'écoute a en effet acquis une importance particulière dans le discours musical en raison de la naissance et de l'évolution rapide des technologies musicales d'enregistrement, de production et de diffusion de la musique et des changements que celles-ci ont entraînés dans les habitudes culturelles des Français. Alors que le nombre de musiciens pratiquants a baissé au cours de cette période, le nombre d'auditeurs mélomanes a au contraire augmenté et l'écoute de la musique s'est profondément diffusée dans tous les milieux sociaux¹. Quelles sont alors les caractéristiques langagières de l'écoute dans les discours sur la musique ? Si comme nous l'avons montré, l'interprétation est un discours complexe, le discours autour de la réception musicale semble l'être tout autant ...

Telles sont quelques-unes des principales orientations de recherches passionnantes sur le discours musical en sciences du langage que cette thèse ne prétend qu'initier.

¹ Lire à ce propos l'étude approfondie de M. Philippot sur l'évolution des pratiques musicales des Français (1995 : 960).

BIBLIOGRAPHIE

1 Références linguistiques

ADAM J.-M. (1990), *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles-Liège, Mardaga.

ADAM J.-M. (1991), *Langue et littérature*, Paris, Hachette.

ADAM J.-M. (1992), *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan.

ADAM J.-M. (1993), *Que sais-je ? La description*, Paris, PUF.

ADAM J.-M. (1993), "Le texte et ses composantes", *Semen*, 08, [En ligne], mis en ligne le 21 août 2007. Disponible sur <http://semen.revues.org/document4341.html>. Consulté le 17 octobre 2007.

ADAM J.-M. (1997), "Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite", *Pratiques*, 94, 3-18.

ADAM J.-M. (1999), *Linguistique textuelle: des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.

ADAM J.-M. (1999), "Reformulation, répétition et style périodique dans l'appel du 18 juin 1940", *Semen*, 12, [En ligne], mis en ligne le 4 mai 2007. Disponible sur <http://semen.revues.org/document1862.html>. Consulté le 22 septembre 2007.

ADAM J.-M. (2001), "Genres de la presse écrite et analyse de discours", *Semen*, 13, genre de la presse écrite et analyse de discours [En ligne], mis en ligne le 30 avril 2007. Disponible sur : <http://semen.revues.org/document2597.html>. Consulté le 22 septembre 2007.

ADAM J.-M. (2002), Article "Texte", in CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D. (éds): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 570-571.

ADAM J.-M. (2005), *Linguistique textuelle - Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.

ADAM J.-M. ET BONHOMME M. (1997), *L'argumentation publicitaire*, Paris, Nathan.

ADAM J.-M. ET HERMAN T. (1999), "Reformulation, répétition et style périodique dans l'appel du 18 juin 1940", *Semen*, 12, [En ligne], mis en ligne le 4 mai 2007. Disponible sur <http://semen.revues.org/document1862.html>. Consulté le 22 septembre 2007.

ADAM J.-M. ET PETITJEAN A. (1989), *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan.

ALBERT P. (2004), *La presse française*, Paris, La documentation française.

AMOSSY R. (1991), *Les idées reçues - Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.

- AMOSSY R. (1999), *Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- AMOSSY R. (2000), *L'argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan.
- AMOSSY R. (2002), article "Stéréotype", in CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D. (éds): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 544-548.
- AMOSSY R. ET HERSCHBERG PIERROT A. (1997), *Stéréotypes et clichés - langue, discours, société*, Paris, Nathan.
- ANSCOMBRE J.-C. ET DUCROT O. (1983), *L'argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga.
- ANTOINE G. ET MARTIN R. (1985), "De l'écriture artiste au style décadent", in ANTOINE G. et MARTIN R. : *Histoire de la langue française (1880-1914)*, Paris, CNRS, 468.
- APOTHELOZ D. (1983), "Eléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial", *Degrés*, 35-6, 1-19.
- ARIEL M. (1990), *Accessing Noun-Phrase antecedents*, Londres, Routledge.
- ARISTOTE (1991), *Rhétorique*, trad. C.-E Ruelle., intr. M. Meyer, commentaire de B. Timmermans, Paris, Le Livre de poche.
- AURICCHIO A., MASSERON C. ET PERRIN-SCHIRMER C. (1992), "La polyphonie des discours argumentatifs : propositions didactiques", *Pratiques*, 73, 7-50.
- AUSTIN J. L. (1970), *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, trad.fr. par G. Lane (1^{ère} éd. 1962, *How to do Things with Words*, Oxford).
- BAILBE J.-M. (éds) (1983), *La Critique artistique : un genre littéraire*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen.
- BAKHTINE M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{ère} éd. 1975).
- BAKHTINE M. (1981), « Ecrits du cercle de Bakhtine », in TODOROV T. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil (1^{ère} éd. entre 1926 et 1930, textes signés de V.N. Volochinov et M. Bakhtine).
- BARTHES R. (1982), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil.
- BEACCO J.-C. (1992), "Les genres textuels dans l'analyse de discours : écriture légitime et communautés translangagières", *Langages*, 105, 8-27.
- BEACCO J.-C. (1999), *L'astronomie dans les médias - Analyse linguistique de discours de vulgarisation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BEACCO J.-C. ET MOIRAND S. (1995), "Autour des discours de transmission de connaissances", *Langages*, 117, 32-53.

- BEAUGRANDE R.A. ET DRESSLER W.U. (1981), *Introduction to Textlinguistics*, London, Longman.
- BENDIX E. H. (1966), *Componential Analysis of general vocabulary*, La Haye, Mouton & Co.
- BENVENISTE E. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- BLANCHET P. (2000), *Linguistique de terrain : méthode et théorie, une approche ethno-sociolinguistique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BONNAFOUS S. ET TOURNIER M. (1995), "Analyse du discours, lexicométrie, communication et politique", *Langages*, 117, 67-81.
- BONNET V. (2007), "Stéréotypage et éthos dans le commentaire sportif : Construction et évolution d'un genre", in BOYER H. (éd.) : *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène : actes du colloque international de Montpellier, 21, 22 et 23 juin 2006, Université Montpellier III, t. 1*, Paris, L'Harmattan, 47-59.
- BOURDIEU P. (1987), *Choses dites*, Paris, Editions de Minuit.
- BUYSENS E. (1975), *Les catégories grammaticales du français*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.
- CALLEBAUT B. (1991), *La négation en français contemporain : une approche pragmatico-discursive*, Bruxelles, éditions AWLSK.
- CHARAUDEAU P. (1993), "Des conditions de la mise en scène du langage", in DECROSSE A.: *L'Esprit de société*, Liège, Mardaga, 27-65.
- CHARAUDEAU P. (2002), article "Sujet Parlant", in CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D. (éds): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 555-557.
- CHARAUDEAU P. (2004), "Tiers, où es-tu ? A propos du tiers du discours", in CHARAUDEAU P. et MONTES R.: *La voix cachée du Tiers*, Paris, L'Harmattan, 19-51.
- CHARAUDEAU P. (2005), *Les médias et l'information – L'impossible transparence du discours*, Bruxelles, De Boeck.
- CHARAUDEAU P. (2006), "Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives", *Semen*, 22, mis en ligne le 1er mai 2007. Disponible sur <http://semen.revues.org/document2793.html>. Consulté le 16 octobre 2008.
- CHARAUDEAU P. (2007), "Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux.", in BOYER H. (éd.) : *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène : actes du colloque international de Montpellier, 21, 22 et 23 juin 2006, Université Montpellier III*, Paris, L'Harmattan, 49-64.
- CHARAUDEAU P. ET MAINGUENEAU D. (éds) (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

- CHAROLLES M. (1988), "Les plans d'organisation textuelle : périodes, chaînes, portées et séquences", *Pratiques*, 57, 3-13.
- CHAROLLES M. (1993), "Les plans d'organisation du discours et leurs interactions", in MOIRAND S. (éd.): *Parcours linguistiques de discours spécialisés*, Berne, Peter Lang, 301.
- CHAROLLES M. (1995), "Cohésion, cohérence et pertinence du discours", *Travaux de linguistique*, 29, 125-151.
- CHAROLLES M. (2002), *La référence et les expressions référentielles en français*, Gap, Ophrys.
- CHEVALIER J.-C., GARCIA C. ET LECLAIRE A. (1990), "Quelques éléments pour une étude de la concession", *Pratiques*, 28, 62-75.
- COMBETTES B. (1983), *Pour une grammaire textuelle*, Bruxelles, Deboek Duculot.
- COMBETTES B. (1992), *L'organisation du texte*, Metz, CASUM.
- CORONAT-FAURE R. (2001), *La critique musicale au temps des Encyclopédistes : 1750-1774*, Paris, Champion.
- CUSIN-BERCHE F. (2002), article "Définition", in CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D. (éds): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 156-158.
- CUSIN-BERCHE F. (2002), article "Vulgarisation", in CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D. (éds): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 603-605.
- CUSIN-BERCHE F. (2002), article "Terme", in CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D. (éds): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 566.
- DAHAN E. (2007), *Night Reporter*, Paris, Somogy.
- DAMAMME-GILBERT B. (1989), *La série énumérative*, Genève, Librairie Droz.
- DANBLON E. (2001), "la rationalité du discours épideictique", in DOMINICY M. et FREDERIC M.: *La mise en scène des valeurs*, Paris, Delachaux & Niestlé, 19-43.
- DEPECKER L. (2007), Article "Terminologie", in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel [En ligne], disponible en ligne sur <http://www.universalis-edu.com>, Consulté le 16 octobre 2008.
- DOURY M. ET MOIRAND S. (2005), *L'argumentation aujourd'hui. Positions théoriques en confrontation*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- DUCROT O. (1972), *Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
- DUCROT O. (1973), *La preuve et le dire : langage et logique*, Tours, Mame.
- DUCROT O. (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit.
- DUFAYS J.-L. (2007), "Stéréotyper, suspendre, rouvrir : Le chantier sans fin de la lecture et de l'apprentissage", in BOYER H. (éd.) : *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires*

- et mises en scène : actes du colloque international de Montpellier, 21, 22 et 23 juin 2006, Université Montpellier III, Paris, L'Harmattan, 81-89.*
- ECO U. (1985), *Lector in fabula ou la collaboration interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- FOUCAULT M. (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FROMILHAGUE C. (2007), *Les figures de style*, Paris, Armand Colin.
- GAATONE D. (1971), *Etude descriptive du système de la négation en français contemporain*, Genève, Droz.
- GALAZZI E. (1997), "(D)écrire la voix", in PERROT G (éd.) : *Polyphonie pour Ivan Fonagy, Mélanges offerts à Ivan Fonagy*, Paris, L'Harmattan, 149-162.
- GALISSON R. ET COSTE D. (1976), *Dictionnaire de didactique des langues*, Paris, Hachette.
- GREIMAS A.-J. (1966), *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse.
- GREIMAS A.-J. ET COURTES J. (1979), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREVISSE M. (1995), *Précis de grammaire française*, Paris, Duculot.
- GRICE H. P. (0), "Logique et conversation", *Communications*, 30, 57-72.
- GRIZE J.-B. (1990), *Logique et langage*, Gap, Ophrys.
- GROSSE E.-U. (1999), "Evolution et typologie des genres journalistiques", *Semen*, 13, [En ligne], mis en ligne le 30 avril 2007, disponible sur <http://semen.revues.org/document2615.html>. Consulté le 22 septembre 2007.
- GROUPE μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
- HALLIDAY M. K. ET HASAN R. (1976), *Cohesion in English*, London, Longman.
- HAMBLIN C. L. (1970), *Fallacies*, London, Methuen.
- HAMON P. (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette.
- HARRIS Z.S. (1952), "Discourse Analysis", *Language*, 28, 1-30.
- HERSCHBERG PIERROT A. (1980), "Problématique du cliché. Sur Flaubert", *Poétique*, 43, 334-346.
- JACOBI D. (1985), "Sémiotique du discours de vulgarisation scientifique", *Semen*, 02 [En ligne], mis en ligne le 21 août 2007, disponible sur <http://semen.revues.org/document4291.html>. Consulté le 08 août 2008.
- JACOBI D. (1999), *La communication scientifique, discours, figures, modèles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- JACOBI D. ET SCHIELE B. (éds) (1988), *Vulgariser la science - Le procès de l'ignorance*, Seyssel, Champ Vallon.

- JEANNERET Y. (1987), *Ecrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF.
- KACPRZAK A. (2007), "Le stéréotype en tant que moyen de propagande", in BOYER H. (éd.) : *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène : actes du colloque international de Montpellier, 21, 22 et 23 juin 2006, Université Montpellier III*, Paris, L'Harmattan, 143-150.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1980), *L'énonciation - de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1998), *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- KLEIBER G. (1990), *La sémantique du prototype*, Paris, PUF.
- KOCOUREK R. (1991), *La langue française de la technique et de la science*, Wiesbaden, Oscar Brandstetter Verlag.
- LABORDE-MILAA I. (1998), "Le portrait de presse : un genre descriptif ?", *Pratiques*, 99, 70-88.
- LABORDE-MILAA I. (1998), "La description de métier dans la presse généraliste", in REUTER Y. (éd.): *La description : théories, recherche, formation, enseignement*, Villeneuve D'Ascq, Presse universitaire du Septentrion, 122-143.
- LAFORGE C. (2001), "Les consignes dans l'enseignement à distance : difficultés de compréhension liées à la présence de la négation", *Pratiques*, 111/112, 151-178.
- LAKOFF ROBIN T. (1971), "If's, and's, and but's about conjunction", in FILLMORE C.J et LANGENDOEN D.T. (éds): *Studies in linguistic semantics*, NY, Holt, Rinehart & Winston, 115-149.
- LANE P. (1992), *La périphérie du texte*, Paris, Nathan.
- LANGAGES, n° 13 (1969), DUBOIS J. ET SUMPFF J. (éds) : "L'analyse du discours".
- LANGAGES, n° 117 (1995), MAINGUENEAU D. (éd.) : "Les analyses du discours en France".
- LERAT P. (1995), *Les langues spécialisées*, Paris, PUF.
- LITS M. (1993), *Le roi est mort ... Emotions et médias*, Bruxelles, Vie Ouvrière.
- LUNDQUIST L. (1980), *La cohérence textuelle : syntaxe, sémantique, pragmatique*, Copenhague, éd. A. Busck.
- MAINGUENEAU D. (1984), *Genèses du discours*, Liège, Mardaga.
- MAINGUENEAU D. (1994), *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU D. (1994), *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU D. (1996), *Les termes clés de l'analyse de discours*, Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU D. (1997), *L'analyse du discours*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU D. (2000), *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan.

- MAINGUENEAU D. (2002), "*Mémoire discursive*", in CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D. (éds) : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 371-372.
- MALDIDIER D. (1993), "L'inquiétude du discours. Un trajet dans l'histoire de l'analyse du discours : le travail de Michel Pêcheux", *Semen*, 08, [En ligne], mis en ligne le 21 août 2007. Disponible sur <http://semen.revues.org/document4351.html>. Consulté le 02 janvier 2008.
- MARCHESE A. (1978), *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore.
- MARCOCCIA M. (1993), "Le stéréotype du porte-parole dans le discours politique", in PLANTIN C. (éd.): *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 170-181.
- MARGARITO M.-G. (2007), "De la référence artistique au stéréotype culturel: cartes postales et plaquettes touristiques", in BOYER H. (éd.) : *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène. Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène. 21-23 juin 2006. (vol. 4°)*, Paris, L'Harmattan, 141-150.
- MARGARITO M.-G. (éd.) (1997), *Stéréotypes et alentours*, Essais de Linguistique Appliquée, 107.
- MARTIN R. (1983), *Pour une logique du sens*, Paris, Presse Universitaire de France.
- MAYAFFRE D. (0), "Analyse du discours politique et logométrie. Point de vue pratique et théorique", *Langage et Société*, 114, 91-111.
- MAYAFFRE D. (0), "*Les corpus politiques : objet, méthode et contenu. Introduction*", *Corpus*, 4, Les corpus politiques : objet, méthode et contenu, 5-19
- MAYAFFRE D. (0), "Rôle et place des corpus en linguistique : réflexions introductives ", *Texto!* [en ligne], décembre 2005, vol. X, n°4. Disponible sur : <<http://www.revue-texto.net> (Consulté le 01/07/07).
- MAZIERE F. (2005), *L'analyse du discours*, Paris, Que sais-je.
- MERLIN C. (2002), *Wagner, mode d'emploi - L'avant-scène Opéra*, Paris, Editions Premières Loges.
- MOESCHLER J. (1985), *Argumentation et conversation : éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier.
- MOIRAND S. (1988), *Une Histoire de discours : une analyse des discours de la revue "Le Français dans le monde" : 1961-1981*, Paris, Hachette.
- MOIRAND S. (1990), "Une linguistique de discours au service de l'histoire récente ?", *Etudes de Linguistique Appliquée*, 78, 53-64.
- MOIRAND S. (2006), "Responsabilité et énonciation dans la presse quotidienne : questionnements sur les observables et les catégories d'analyse", *Semen*, 22, [En ligne], mis

en ligne le 16 mai 2007. Disponible sur : <http://semen.revues.org/document2798.html>.
Consulté le 16 janvier 2008.

MOIRAND S. (2007), *Les discours de la presse quotidienne : observer, analyser, comprendre*, Paris, PUF.

MOIRAND S. ET DOURY M. (2005), *L'argumentation aujourd'hui : positions théoriques en confrontation*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle.

MOLINIE G. (1996), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française.

MOREL M.-A. (1996), *La concession en français*, Gap, Ophrys.

MORTARA GARAVELLI B. (1988), *Manuale di retorica*, Milan, Tascabile Bompiani.

MORTUREUX M.-F. (1983), *La Formation et le fonctionnement d'un discours de la vulgarisation scientifique au XVIIIe siècle à travers l'œuvre de Fontenelle*, Paris, Didier Erudition.

MORTUREUX M.-F. (1988), "La vulgarisation scientifique, parole médiane ou dédoublée", in JACOBI D. et SCHIELE B. (éds) : *Vulgariser la science*, Seyssel, Champ Vallon, 118-148.

MORTUREUX M.-F. (1997), *La lexicologie entre langue et discours*, Paris, Sedes.

MULLER C. (1991), *La négation en français : syntaxe, sémantique et éléments de comparaison avec les autres langues romanes*, Genève, Droz.

NØLKE H. (1993), *Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé.

NØLKE H. (2002), Article "Polyphonie", in CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D. (éds) : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 444-452

OJD (2008), *Book 2007 Presse payante Grand Public*, [en ligne] disponible sur www.ojd.com. Consulté le 24 mai 2008.

PAISSA P. (2002), "Des synesthésies pour dire l'écoute: : analyse contrastive d'un corpus de presse spécialisée: la haute fidélité en français et italien", *L'Analisi Linguistica e Letteraria* 1/2, 85-177.

PAVEAU M.-A. (1999), "Formes et fonctions de la doxa dans les discours sur l'école", *Mots*, 61, 9-26.

PAVEAU M.-A. (2003), *Les grandes théories de la linguistique*, Paris, Armand Colin.

PECHEUX M. (1971), *Sur l'histoire des sciences*, Paris, François Maspero.

PECHEUX M. (1975), *Les vérités de La Palice*, Paris, François Maspero.

PECHEUX M. (1990), *L'inquiétude du discours*, Paris, Edition des Cendres.

PERELMAN C. ET OLBRECHTS-TYTECA L. (1958), *Traité de l'argumentation*, Paris, PUF.

PERELMAN C. ET OLBRECHTS-TYTECA L. (1970), *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique (2^{ème} édition)*, Bruxelles, Editions de l'université libre de Bruxelles.

- PETITJEAN A. (1989), "Les typologies textuelles", *Pratiques*, 62, 86-125.
- PICOCHÉ J. (1992), *Précis de lexicologie française : l'étude et l'enseignement du vocabulaire*, Paris, Nathan.
- PINEIRA C. ET TOURNIER M. (1989), "De quel bois se chauffe-t-on ? Origines et contextes actuels de l'expression langue de bois", *Mots*, 21, 5-19.
- PLANTIN C. (1990), *Essais sur l'argumentation : introduction à l'étude linguistique de la parole argumentative*, Paris, Kimé.
- PLANTIN C. (1996), *L'argumentation*, Paris, Seuil.
- PLANTIN C. (2005), "Situation des études d'argumentation: de délégitimations en réinventions", in DOURY M. & MOIRAND S. (2005) (éds): *L'argumentation aujourd'hui : positions théoriques en confrontation*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 160-181.
- PLANTIN C. (2005), *L'argumentation: histoire, théories et perspectives*, Paris, PUF.
- PLANTIN C. (éds) (1993), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé.
- POPPER KARL R. (1956), "The arrow of time", *Nature*, 177, 538.
- POUGEOISE M. (2001), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin.
- RASTIER F. (1989), *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- RIEGEL M. (1987), "Définition directe et indirecte dans le langage ordinaire : les énoncés définitoires copulatifs.", *Langue française*, 73, 29-53.
- RIGAT F. (2007), "Les enfants terribles de l'art ; usages et formes des stéréotypes dans l'exposition d'art", in BOYER H. (éd.): *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène : actes du colloque international de Montpellier, 21, 22 et 23 juin 2006, Université Montpellier III, vol. 4*, Paris, L'Harmattan, 125-135.
- ROBERT P. (1981), *Le Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, éd. Dictionnaires le Robert.
- ROULET E. (1991), "Vers une approche modulaire de l'analyse de discours", *Cahiers de linguistique française*, 12.
- SARFATI G.-E. (2005), *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin.
- SCHAPIRA C. (1999), *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Gap, Ophrys.
- SCHNEDECKER C. (1990), "Un genre descriptif : le portrait", *Pratiques*, 66, 59-106.
- SCHNEDECKER C. (1992), "Quand il faut faire des concessions ... Quelques suggestions pour une didactique de la concession", *Pratiques*, 75, 76-110.
- SEARLE J. R. (0), *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann.
- SHERIF M. ET SHERIF C. W. (1969), *Social psychology*, New York, Harper & Row.
- SIBONY D. (1999), *Psychopathologie de l'actuel*, Paris, Seuil.
- SILLAMY N. (1980), *Dictionnaire encyclopédique de psychologie*, Paris, Bordas.

- SIMON F. ET LE FOL S. (2005), *Peoplogie: comment vivent et pensent les people*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Edition des Equateurs.
- SZLAMOWICZ J. (2007), "Construction idéologique dans la promotion culturelle institutionnelle : l'exemple du jazz en France", in BOYER H. (éd.) : *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène : actes du colloque international de Montpellier, 21, 22 et 23 juin 2006, Université Montpellier III, vol. 4*, Paris, L'Harmattan, 137-149.
- TESNIERE L. (1959), *Eléments de linguistique structurale*, Paris, Klincksieck.
- TOULMIN S.E. (1958), *The uses of argument*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TURCO G. ET COLTIER D. (), "Les agents doubles de l'organisation textuelle : les marqueurs d'intégration linéaire", *Pratiques*, 57, 57-79.
- VAN DIJK T. (1972), *Some aspects of text grammars*, The Hague, Mouton.
- VIEHWEGER D. (1990), "Savoir illocutoire et interprétation des textes", in CHAROLLES M., FISCHER S. et JAYER J. : *Le Discours. Représentations et interprétations*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 41-51.
- WEINRICH H. (1973), *Le temps, trad. fr. (1ère éd. 1964, Tempus, Stuttgart, Kohlhammer)*, Paris, Seuil.
- WEINRICH H. (1989), *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier.
- YVES A. ET CROISSANDEAU J.-M. (1979), *Lire le journal*, Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies.
- ZERVA M. (2007), "Le rôle des stéréotypes dans la construction identitaire : une étude de cas", in BOYER H. (éd.) : *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène : actes du colloque international de Montpellier, 21, 22 et 23 juin 2006, Université Montpellier III, t. 2*, Paris, L'Harmattan, 317-328.

2 Références musicales

- ABROMONT C., DE MONTALEMBERT ET E. POIRIER A. (2001), *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard - Henry Lemoine.
- BARONI M. (2004), "Groupes sociaux et groupes musicaux", in NATTIEZ J.-J. (éd.) : *Musiques Une encyclopédie pour le XXI siècle, t. I – Musiques du XX^e siècle*, Paris, éditions Cité de la Musique - Acte Sud, 1147-1163.
- BELTRANDO-PATIER M.-C. (1998), *Histoire de la musique*, Paris, Larousse-Bordas.
- BERNARDEAU T. ET PINEAU M. (2005), *La musique, collection "Repères Pratiques"*, Paris, Nathan.
- BRELET G. (1951), *L'interprétation créatrice : essai sur l'exécution musicale*, Paris, PUF.

- BUCH E. (1996), *La Neuvième symphonie de Beethoven et la construction de l'identité Européenne*, 679 pages, thèse de doctorat en Sciences du langage sous la direction de F. Escal, EHESS, Paris, n° 1997EHES0011.
- CAZEAUX I. (1996), "Critique Musicale", in HONEGGER M.: *Connaissance de la Musique de A à Z*, Paris, Bordas, 269-270.
- DANETIS D. (éds) : *Critique et enseignement artistique : des discours aux pratiques*, Paris, L'Harmattan.
- DERMONCOURT B. (2006), *Tout Mozart, encyclopédie de A à Z*, Paris, Robert Laffont.
- DONNAT O. (1990), *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*, Paris, La Documentation française.
- DONNAT O. (1996), *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation française.
- ESCAL F. (1987), "Le titre de l'œuvre musicale", *Poétique*, 69, 116-117.
- ESCAL F. (1996), *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann.
- ESCAL F. ET IMBERTY M. (1997), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan.
- FURTWÄNGLER E. (1983), *Wilhelm Furtwängler*, Paris, JC Lattès
- GOODMAN N. (1968), *Languages of art : an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merill Company.
- GOUBAULT C. (1984), *La critique musicale dans la presse française : de 1870 à 1914*, Paris, Slatkine.
- GOUGET E. (1892), *L'argot musical : curiosités anecdotiques et philologiques*, Paris, Fischbacher.
- GRIFFITHS PAUL (2004), "Objectifs et impacts de la critique musicale", in NATTIEZ J.-J. (éd.) : *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI siècle, t. II – Les savoirs musicaux*, Paris, Cité de la Musique - Acte Sud, 1057-1070.
- HARNONCOURT N. (1984), *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique ; trad. de l'allemand par Dennis Collins*, Paris, Gallimard.
- HEINICH N. (1991), *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Editions de Minuit.
- HENNION A., MAISONNEUVE S. ET GOMART E. (2000), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française.
- HONEGGER M. (1996), *Connaissance de la musique de A à Z*, Paris, Bordas.
- LE BLANC H. (1740), *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, Amsterdam, éd. P. Mortier.

- LACCHE M. (éd.) (2006), *L'imaginaire musical entre interprétation et création*, Paris, L'Harmattan.
- LEIBOWITZ R. (1971), *Le compositeur et son double : essais sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard.
- PARIOT C. (2005), *Le Monde et la musique : du pluralisme musical à l'écoute plurielle ; champ critique et postmodernité*, 350 pages, thèse de doctorat en Musicologie, sous la direction de Jésus Aguila, Université Toulouse II Le Mirail, n. 2005TOU20068.
- PARIS A. (2004), *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900*, Paris, édition Robert Laffont.
- PARIS A. (2007), Article "Interprétation musicale", in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel [en ligne] disponible sur <http://www.universalis-edu.com>, consulté le 10 octobre 2007.
- PEQUIGNOT B. (1992), "L'impératif de nouveauté en art : une nécessité interne ?" in *Sociologie de l'art*, 5, Paris, L'Harmattan, 9-15.
- PHILIPPOT M. (1995), Article "Critique Musicale", in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel [en ligne] disponible sur <http://www.universalis-edu.com>. Consulté le 3 janvier 2008.
- PENESCO A. (1986), *Les instruments du quatuor, technique et interprétation*, Paris, La Flûte de Pan.
- PENESCO A. (1992), *Les instruments à archet dans les musiques du XX^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion.
- PENESCO A. (1993), *Du baroque à l'époque contemporaine, aspects des instruments à archet*, Paris, Librairie Honoré Champion.
- PENESCO A. (éd.) (1997), *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- PINCHERLE M. (1970), *Les instruments du quatuor*, Paris, Presses Universitaires de France.
- PISTONE D. (1980), article "Musicologie", in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel, [en ligne] disponible sur <http://www.universalis-edu.com>, consulté le 10 septembre 2007.
- PISTONE D. (1989), *Musique en pensées*, Paris / Genève, Champion-Slatkine.
- PISTONE D. (2001), *Littérature et musique dans la France du XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- PISTONE D. (2001), "Aspects de la critique musicale contemporaine", *L'œuvre d'art et la critique*, Paris, Klincksieck, 149-156.
- PISTONE D. (éd.) (2002), *La musique et l'imaginaire*, Paris, Observatoire Musical Français.
- PISTONE D. (éd.) (2005), « La virtuosité : sources, faits et méfaits », *Analyse Musicale*, 52, 24-31.

- PISTONE D. (éd.) (2005), « L'artiste aujourd'hui. Quelques réflexions sur une image française contemporaine », *L'artiste*, Paris, Klincksieck, 137-146.
- POIDRAS H. (1924), *Histoire des luthiers anciens et modernes*, Rouen, Imprimerie de la Vicomté.
- PORTEVIN C. (1985), "Le langage de la critique musicale", *Revue Internationale de Musique française*, 17, 102-109.
- QUANTZ J. J. (1975), *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, (Fac-Similé de l'édition originale, Berlin, 1752)* Paris, Zurfluh.
- REIBEL E. (2002), *L'écriture de la critique musicale dans la presse française (1820-1870)*, 563 pages, thèse de doctorat soutenue sous la direction de P. Brunel, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), n° 2002PA040094.
- RUDENT C. (2000), *Le discours sur la musique dans la presse française. L'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, 862 pages, thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de D. Pistone et A. M. Green, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), n°1999PA040207.
- TRANCHEFORT F.-R. (éd.) (1989), *Guide de la musique de chambre*, Paris, Fayard.
- VEZINA L. (2006), *Le violoncelle : ses origines, son histoire, ses interprètes*, Montréal, éditions Varia.
- VIGNAL M. (éd.) (1992), article "Critique Musicale", in VIGNAL M. : *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 203-204.
- VIRET J. (1996), article "Interprétation", in HONEGGER M.: *Connaissance de la Musique de A à Z*, Paris, Bordas, 506-509.

Nombre total de références bibliographiques : 240

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Sigle	Abréviation
AD	Analyse du discours
LT	Linguistique textuelle
SE	Série énumérative
SEA	Série énumérative d'adjectifs ou de groupes adjectivaux
SEI	Série énumérative de groupes infinitifs
SEN	Série énumératives de groupes nominaux
SEP	Série énumérative de propositions principales, indépendantes, ou de phrases
SES	Série énumérative de propositions subordonnées
SEV	Série énumérative de groupes verbaux
SN	Syntagme nominal

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 – REPARTITION DES ARTICLES DU CORPUS PAR PUBLICATION.....	25
TABLEAU 2 – PREDOMINANCE NUMERIQUE DES CRITIQUES MUSICALES.....	26
TABLEAU 3 - REPARTITION DES ARTICLES DU CORPUS PAR RUBRIQUE DE PUBLICATION.....	26
TABLEAU 4 - INTERVIEWS PRESENTES DANS LE CORPUS.....	27
TABLEAU 5 – REPARTITION DES ARTICLES DU CORPUS PAR NOMBRE DE MOTS.....	28
TABLEAU 6 – NOMBRE D’ARTICLES DU CORPUS PAR INSTRUMENT.....	29
TABLEAU 7 – LES 10 ARTISTES LES PLUS MEDIATISES DU CORPUS.....	30
TABLEAU 8 – NOMBRE D’ARTICLES PUBLIES PAR LES PRINCIPAUX CRITIQUES MUSICAUX.....	40
TABLEAU 9 - ANALYSE DU DISCOURS ET ANALYSE TEXTUELLE.....	60
TABLEAU 10 – RECHERCHE DANS LE TITRE PAR MOT-CLEF « VIOLONCELLE ».....	73
TABLEAU 11 – RECHERCHE DANS LE TITRE PAR MOT-CLEF « QUATUOR ».....	75
TABLEAU 12 – EXEMPLE DE TABLEAU D’INFORMATIONS GENERIQUES.....	77
TABLEAU 13 – SECOND TABLEAU D’UNE FICHE EXPLORATOIRE REPORTANT LES EXTRAITS D’UN ARTICLE.....	78
TABLEAU 14 – TABLEAU GENERIQUE D’UNE FICHE INTERPRETATION.....	79
TABLEAU 15 – DIFFICULTE DE CLASSIFICATION THEMATIQUE – ARTICLE 007.....	80
TABLEAU 16 – DOUBLE THEMATIQUE INSTRUMENT / ACTANT – ARTICLE 072.....	81
FIGURE 17 – REPERAGE DES OCCURRENCES DU CONNECTEUR CONCESSIF « POURTANT » AVEC LE LOGICIEL DE REPERAGE TEXTUEL <i>TEXTSTAT</i>	87
FIGURE 18 – EXAMEN DU COTEXTE D’UNE DES OCCURRENCES DU CONNECTEUR CONCESSIF « POURTANT » AVEC LE LOGICIEL DE REPERAGE TEXTUEL.....	87
TABLEAU 19 - BASE DE DONNEES ET EMPLOI DE LA FONCTION <i>AUTOFILTRE</i> DE MS EXCEL.....	89
TABLEAU 20 – LISTE DES 200 ARTICLES DU CORPUS.....	90
TABLEAU 21 – OCCURRENCES DES LEXEMES SYNONYMES OU QUASI SYNONYMES D’« AMI ».....	172
TABLEAU 22 - OCCURRENCES DES LEXEMES SYNONYMES OU QUASI SYNONYMES DE« LIEN ».....	172
TABLEAU 23 – ADJECTIFS LAUDATIFS ASSOCIES AU SUBSTANTIF « TECHNIQUE ».....	174
TABLEAU 24 – SUBSTANTIFS ASSOCIES A L’ADJECTIF « TECHNIQUE ».....	175
TABLEAU 25 – SUBSTANTIFS AYANT LA VALEUR DE X DANS « TECHNIQUE ET X ».....	176
TABLEAU 26 – OPERATIONS DE THEMATISATION ET DE SOUS-THEMATISATION.....	206
TABLEAU 27 – EMPLOI DES VERBES DE PERCEPTION.....	210
FIGURE 28 – VERBES DE PERCEPTION ET OPERATIONS DE FRAGMENTATION - ARTICLE 110.....	211

L'INTERPRETATION MUSICALE DANS UN CORPUS DE PRESSE : UNE ANALYSE LINGUISTIQUE ET TEXTUELLE

L'interprétation musicale sur les instruments à cordes frottées dans un corpus de presse est un discours abscons, dont les caractéristiques pragmatiques, énonciatives et sémantiques sont d'importants facteurs de complexité : l'absence de polémique de ce discours épideictique, le renforcement de l'éthos oratoire, son caractère polyphonique, sa complexité sémantique ainsi que l'emploi d'éléments doxiques et de stratégies de transfert entre types de savoirs en rendent la réception difficile.

L'orientation argumentative des périodes descriptives témoigne de cette complexité : abondance des opérations de qualification et d'assimilation, multiplicité des adjectifs subjectifs et des formes négatives ... Tout concourt à rendre ce discours peu accessible. Les nombreuses séries énumératives, riches en figures de style, en effets de symétrie / asymétrie et en jeux de sens renforcent enfin les difficultés de compréhension d'un lecteur impressionné qui ne peut finalement qu'applaudir.

MUSICAL INTERPRETATION IN A CORPUS OF NEWSPAPER ARTICLES : A TEXT-LINGUISTIC ANALYSIS

The discourse related to musical interpretation on string instruments in a corpus of newspaper articles is complex, mainly because of its pragmatic, enunciation-related and semantic features. The complete lack of polemics, the important role of the discursive ethos, the polyphonic features and semantic complexity, as well as the use of numerous stereotypes all contribute to making this epideictic discourse difficult to understand.

The argumentative orientation of descriptive sequences provide us with another aspect of this complexity: the numerous operations of qualification and assimilation, the use of many subjective adjectives and negative structures, multiple enumerations – full of rhetorical figures, symmetry, asymmetry and semantic games - all contribute to further increase the comprehension difficulty of the text and impress the reader.

DISCIPLINE – SPÉCIALITÉ DOCTORALE

Linguistique française / Musique et musicologie

MOTS-CLÉS

Interprétation musicale, analyse du discours, discours de presse, linguistique textuelle, stéréotypes, périodes descriptives, énumération

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'ÉCOLE DOCTORALE

Università degli Studi di Brescia
Piazza Mercato 15
25121 Brescia
Italie

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)
1 rue Victor Cousin
75230 Paris Cedex 05
France