

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**10 : 1 | 2013**

**Écoutes**

---

# L'« attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais.

*“Perfect Attention” or Listening to Irish Songs*

**Charlotte Poulet**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/3718>

DOI : 10.4000/volume.3718

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 129-145

ISBN : 978-2-913169-34-0

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Charlotte Poulet, « L'« attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais. », *Volume !* [En ligne], 10 : 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3718> ; DOI : 10.4000/volume.3718

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# « L'attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais

par

Charlotte Poulet

EHESS, Paris

**Résumé :** Dans les pubs d'Irlande, alors que la musique se laisse simplement entendre, le chant est l'objet d'une attention auditive singulière : une « attention parfaite », telle que la qualifient ses acteurs. En effet, les concerts et *sessions* participent à la dimension festive de la soirée sans pour autant être « écoutés », le volume sonore des conversations s'intensifiant au gré de l'ambiance. Le chant, survenant, lui, au cœur de ces discussions animées provoque, à l'inverse, une posture solennelle d'écoute se traduisant par un silence d'une rare intensité et une tension émotionnelle perceptible. L'objet musical seul ne peut justifier ces différentes attitudes puisque les chansons alors chantées connaissent d'autres contextes d'interprétation où elles ne suscitent pas la même réception. À travers quelques éléments ethnographiques, cet article se propose de revenir sur ces postures d'écoute différenciées et d'interroger la notion d' « attention parfaite ». Qu'est-ce que l'« attention parfaite » et en quoi participe-t-elle à la mise en « œuvre » des chansons ?

**Mots-clés :** *chant – écoute – émotions – interprétation – musique irlandaise.*

**Abstract:** In the pubs of Ireland, while the music is simply heard the singing is singularly listen with a “perfect attention” as the players call it. Indeed, concerts and sessions both take part in the festive dimension of the evening without being “listened to”: the volume of conversations increases along with the pub atmosphere. The singing which arises from these lively talks leads, on the contrary, to a solemn posture of listening that turns into a silence of rare intensity and an emotional tension. Because the songs heard know other contexts of interpretation where they do not get the same reception. The musical object can not justify by itself these various attitudes given that the songs heard know other contexts of interpretation where they do not get the same reception. Through some ethnographic elements, this article proposes to describe these differentiated postures of listening and to question this notion of “perfect attention”: what is “perfect attention” and how does it contribute to turn songs into work?

**Keywords:** *singing – listening – feelings – interpretation – Irish music*

**Les pubs** d'Irlande sont aujourd'hui les espaces consacrés de la pratique musicale<sup>1</sup>. Du concert à la *session*<sup>2</sup>, la musique se joue là, parmi les clients venus boire un verre. Au-delà de leur diversité, ces productions musicales ont pour point commun la manière dont elles sont écoutées ou plutôt la manière dont elles ne sont pas écoutées. Fond sonore aux conversations animées, elles participent à la dimension festive de l'instant sans être l'objet d'une attention « audible ». Une pratique fait pourtant exception. Le chant, caractérisé par son aspect informel et son apparente spontanéité, possède ses propres modalités d'écoute qui le distingue de toutes autres formes musicales pratiquées en Irlande. Il suffit en effet qu'une voix s'élève pour qu'un silence profond emplisse l'espace du pub et charge l'air d'une rare émotion. Nous pouvons dès lors nous interroger sur ces modalités d'écoute différenciées : pourquoi le chant appelle-t-il une posture solennelle d'écoute (au point que les musiciens eux-mêmes cessent de jouer) tandis que la musique contribue à l'augmentation du volume sonore ambiant ? L'objet musical seul ne peut justifier ces différentes attitudes qui s'inscrivent plus largement en une ritualisation des pratiques. L'« attention parfaite », comme la nomment parfois les acteurs de la pratique du chant, mérite d'être considérée au jour de ses implications sociales et culturelles puisque si les chansons connaissent d'autres contextes d'interprétation, il n'y a qu'en ce cadre de réception qu'elles suscitent l'émotion. Qu'est-ce que l'« attention parfaite » et en quoi participe-t-elle à la mise en « œuvre » des chansons ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre à partir d'éléments ethnographiques issus d'une recherche sur la pratique

du chant menée principalement dans un village du Donegal (Kilcar) et enrichie par des observations dans d'autres localités et comtés<sup>3</sup>.

## **De la non-écoute de la musique à l'« attention parfaite » du chant**

### *Cette musique que l'on n'écoute pas*

Deux types d'événements caractérisent la pratique musicale au pub : les concerts et les *sessions*. Ils relèvent plus généralement de l'investissement des tenanciers dans la vie sociale locale<sup>4</sup> qu'ils animent en orchestrant des occasions, pour les villageois, de se rencontrer. Les concerts, quel qu'en soit le style musical, sont prévus à l'avance et les musiciens rémunérés. Une scène est improvisée et le son amplifié. Les *sessions* sont, quant à elles, des moments dédiés à la musique traditionnelle instrumentale, elles peuvent être organisées ou non, mais se déroulent autour d'une table du pub et sans amplification (Figure 1). Les musiciens jouent, discutent et boivent, assis aux côtés des clients. Au-delà de leurs différences, ces deux formes musicales sont reçues de manière similaire par l'audience. Au jeu des musiciens ne répond pas de posture particulière : aucun public ne se forme, les clients du pub poursuivent leurs conversations à leur volume ordinaire – voire à un plus haut niveau sonore pour s'entendre – et n'applaudissent pas les musiciens. Aussi la « scène » ne se présente-t-elle pas comme un espace sacralisé, chacun étant libre de la traverser. Loin de s'offenser, les musiciens interprètent cette attitude comme une appréciation positive de leur prestation partant du principe

« L'attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais



Figure 1 : Une session à Corofin (Co.Clare). Le pub ouvre ses portes aux musiciens tous les mercredis soirs. Les musiciens sont installés autour d'une table du pub, ils discutent et boivent entre les morceaux. D'autres clients (hors cadre) sont installés aux tables sans « écouter » la musique, ils ne forment pas un public. (Photo Charlotte Poulet, août 2009)

que cette dernière est « réussie » si l'ambiance bat son plein. Cette « non-écoute » s'inscrit donc en une convention partagée et socialement légitimée. Martin Stokes rend compte de ce phénomène à l'occasion d'une *session* organisée en Irlande en l'honneur de musiciens turcs :

« Pour commencer, les Turcs ne connaissaient pas les conventions d'une *session* au pub, demandant un silence total lorsqu'ils jouaient [...] Je me suis retrouvé dans la position atrocement embarrassante d'avoir à demander aux gens d'être silencieux et d'écouter. » [Traduction de l'auteur<sup>5</sup>]. (Stokes, 1997 [1994] : 110)

Pour l'auteur, les conventions irlandaises de « non-écoute » peuvent « choquer » les musiciens de nationalités différentes jusqu'à mettre en péril la rencontre musicale.

Le chant est la seule pratique musicale de l'espace du pub ne répondant pas à ces modalités d'écoute, l'obtention du silence est la condition même de son émergence. Un code reconnu de tous (« shh! ») annonce qu'une personne s'apprête à chanter. Ce simple appel met un terme aux conversations et laisse place à un silence intense maintenu durant

toute la durée du chant. Plus un seul mouvement n'anime l'espace du pub, les corps se figent et les yeux se baissent. Le temps paraît alors suspendu aux lèvres du chanteur. L'écoute semble *totale*. Les applaudissements concluant l'interprétation confirment la réception singulière de cette forme musicale.

L'écart notoire entre ces pratiques d'écoute ne peut s'expliquer par une attention différente selon l'objet musical en jeu. En effet, les chansons interprétées par les chanteurs le sont aussi par les groupes se produisant en concert sans pour autant être « écoutées ». La différenciation des postures d'écoute s'établirait dès lors non pas en fonction de l'objet mais bien du type d'expression impliquée. Ce constat prend corps au regard de la terminologie employée par les villageois, ces derniers ne considérant pas que le chant soit une musique. Le terme de « musique » correspond, dans le discours, aux pratiques musicales préméditées et requérant des instruments, il s'applique donc aux *sessions* et concerts. Le chant, s'exécutant lui a capella et ne pouvant être prévu à l'avance, n'est pas dit « musique » mais intègre la catégorie moins déterminée du *craic*<sup>6</sup> (que l'on pourrait traduire par « bon temps »). Le *craic*, aussi imprévisible que le chant qui n'est qu'un moyen parmi d'autres d'y accéder, met en mot la qualité des interactions donnant naissance à un bon moment passé ensemble. Le moment de chant est donc désigné par ses acteurs en tant qu'événement social avant d'être perçu comme événement musical. C'est précisément cette perception sociale de l'objet musical qui influe sur la posture d'écoute.

### *De l'entente à l'écoute*

Afin de mieux appréhender l'expérience des acteurs de cette pratique, il s'agit de comprendre ce qui fait du chant une expression musicale à part et de déterminer les modalités de l'« attention parfaite ».

Si le chant est *craic* et non pas musique, c'est qu'il n'est pas l'objet de la rencontre mais son résultat. Ne s'élevant qu'à une heure avancée de la nuit et au cœur d'un cercle d'amis, il est en effet la traduction sonore d'une bonne entente. Son émergence repose à la fois sur l'existence de liens forts entre quelques clients et sur la qualité des interactions le précédant. Il n'y a donc pas de « chanteur » à proprement parler, cette pratique ne connaît d'ailleurs pas de professionnalisation. Cette dépendance du chant aux liens unissant ses acteurs – les clients du pub – le distingue de la musique et explique qu'il s'en situe en marge. La musique qui, comme nous le disions, participe à la dimension festive de la soirée, peut contribuer à la création d'une ambiance appropriée (*craic*) au chant, ce dernier prenant souvent son relais lorsque les musiciens cessent de jouer. Symptôme de cette entente, le chant est l'émanation d'un intime villageois et dépend, en ce sens, de l'instant. Il relève dès lors de ce que Richard Bauman nomme une « performance spontanée » en se définissant comme « optionnel » et « imprévu » mais « invariablement espéré » et « jamais inattendu<sup>7</sup> » (Bauman, 1984 [1977] : 28). La dimension sociale de cette performance prend donc racine dans les conditions même de son émergence. Or, pour que ces conditions soient réunies, les acteurs de la pratique du chant s'accordent à dire qu'il est nécessaire que l'on puisse s'« entendre » (au sens cette fois-ci audi-

« L'attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais

tif – *to hear*). La musique excessivement amplifiée et jugée « trop bruyante » est, pour cette raison, peu appréciée. De la posture d'écoute propre à la musique découle l'entente nécessaire au chant.

L'« attention parfaite » qualifiant l'écoute portée aux chanteurs en ce contexte précis, ne se résume donc pas à une manière d'écouter, mais résulte aussi de circonstances. Ainsi, si les chanteurs les plus appréciés à Kilcar sont parfois invités à faire entendre leur voix dans le cadre de concerts de musique traditionnelle organisés dans la salle paroissiale, l'attention qui leur est alors accordée

n'est pas pour autant dite « parfaite » malgré le silence de l'écoute. Cette attention est donc à envisager relativement à un cadre spécifique de performance reposant sur les circonstances le faisant exister mais aussi sur une codification spécifique.

En effet, au-delà de son aspect informel et spontané, le chant répond à un certain nombre de règles, le maintien du silence n'étant que l'une d'entre elles. Le chant se pratiquant au sein d'un cercle d'amis formé à la suite de conversations animées, il n'existe pas de séparation matérielle ni même virtuelle entre public et chanteur (Figure 2).



Figure 2 : Un tour de chant à Clonbur (Co. Galway). En fin de soirée, les clients du pub forment un cercle au centre duquel naquit le chant. Sur cette photo, l'homme assis en bout de table (à droite) chante. Le silence est total. Son attitude ne le distingue pas des autres participants. L'on pourra observer la posture d'écoute de ces derniers. (Photo Charlotte Poulet, juin 2005)

Le passage de la conversation au chant est orchestré par l'invitation d'une personne à une autre, il ne peut être initié par une prise de parole spontanée. Pourtant, il convient de répondre négativement à cette offre. Ce refus systématique est en réalité un savoir-être en performance et s'inscrit plus généralement dans ce que Richard Bauman nomme « le déni de performance » (« disclaimer of performance », Bauman, 1984 [1977] : 20). C'est seulement après que l'invitation ait été réitérée avec insistance que le chanteur consent à faire entendre sa voix. Au-delà de ce refus premier, l'acte de chanter est régi par une logique de par-

ticipation reposant sur l'engagement et l'implication de chacun des membres du cercle formé. Le refus de chanter rompt la réciprocité qu'implique un tour de chant et peut, en ce sens, y mettre un terme. Une fois que l'offre de chanter est acceptée, le chanteur invité entame une chanson, ce, sans changer de position. Ses yeux se ferment ou se portent au loin, son corps ne se fait pas le véhicule d'expressions qui intensifieraient ou illustreraient son chant. Cette posture, réservée et humble, ne le rend pas remarquable au sein du cercle de participants adoptant une position semblable (Figures 2 et 3).



Figure 3 : Un chanteur lors d'un tour de chant à Kilcar (Co. Donegal). (Photo Charlotte Poulet, août 2008)

## « L'attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais

En ce qui concerne la prestation elle-même, la seule règle que le chanteur se doit de suivre est de chanter sérieusement, sans dérision : il ne s'agit pas d'imiter le sérieux mais d'investir émotionnellement l'interprétation. Ni la justesse de la voix ni la qualité musicale ne comptent, la prestation est évaluée à l'émotion véhiculée et ne repose donc pas sur des critères strictement d'ordre musical. Tous les participants s'étant investis sont ainsi applaudis et félicités, indépendamment de leur compétence musicale. Face à l'ovation de l'audience, là encore, le chanteur ne montrera aucun signe de contentement. Les conversations reprennent alors (chacun se devant de ne chanter qu'une chanson) jusqu'à ce qu'une nouvelle offre soit formulée. Les chants se relayeront à une fréquence croissante jusqu'à la fin de la soirée. À toutes les personnes présentes, il sera demandé de chanter.

La pratique du chant se caractérise par l'entrée en vigueur des règles que nous venons de présenter comme de la logique de participation sur laquelle elle repose. La posture d'écoute propre à cette performance répond à la codification de cette expression vocale et participe à sa ritualisation.

L'« attention parfaite » n'est donc pas qu'une posture d'écoute mais se rapporte à un « cadre contextuel » (Piette, 1997) défini tant par des circonstances que par des règles et des codes, desquelles sa mise en place dépend. C'est dans ce cadre que les chansons sont investies d'un « pouvoir spécial » (« special power », Foley, 1995 : 209), celui d'émouvoir. De ce fait, cette expression renvoie aussi à la qualité de l'audience car l'« attention parfaite » est portée au chanteur par des personnes avec qui il entretient des liens (conditions d'émergence du chant) mais

également qui disposent d'un savoir relatif à la performance (détention des codes et connaissance des règles). L'« attention parfaite » émane donc d'une « audience compétente » (« knowing audience », Dubois, 2002 : 89). Intéressons-nous plus spécifiquement au rôle que joue cette audience – et son attention – dans la mise en « œuvre » des chansons. La notion d'« œuvre » nous permet ici de distinguer la chanson en tant que texte de son énonciation orale ; l'œuvre étant, pour reprendre la définition de Paul Zumthor, « ce qui est communiqué poétiquement, ici et maintenant [...] le terme embrasse la totalité des facteurs de la performance » (Zumthor, 1983 : 81).

## Écouter pour mettre en « œuvre »

*Entendre l'histoire que la chanson ne raconte pas*

À la codification de la pratique du chant correspond un répertoire spécifique de chansons. Ces chansons sont désignées par l'expression *old songs*, non pas qu'elles soient associées à des temps immémoriaux comme cela fut souvent pensé mais du fait de leur préexistence à la performance. L'improvisation n'a en effet aucune place, les chansons sont répétées « mot à mot<sup>8</sup> », toute modification constituant une « erreur » que l'audience s'appliquera à corriger. Les *old songs*<sup>9</sup> sont majoritairement le fruit de poètes, reconnus pour leur capacité à transcrire les événements de la vie locale. Au-delà d'une catégorisation thématique, ces chansons restituent l'histoire d'un homme (ou d'une femme) illustrant, outre l'histoire locale, des événements majeurs de l'histoire



irlandaise. Pétries par un certain patriotisme, elles répondent souvent aux conflits politiques avec l'Angleterre. L'expérience migratoire en est l'un des sujets privilégiés. Ces chansons partagent également une énonciation caractérisée, entre autres éléments, par une stratégie narrative autobiographique<sup>10</sup>, un pathos nostalgique et un fort ancrage topographique. En relayant une tension émotionnelle, elles mettent davantage en exergue l'expérience personnelle d'une situation que la réalité factuelle. Parfois même, le peu d'insistance sur l'action rend le schéma narratif si latent que l'histoire

à laquelle se rapporte la chanson est simplement évoquée et non pas racontée. Pourtant, les acteurs de la pratique du chant nomment *story* (« histoire ») le contenu des *old songs*. L'analyse de leur discours montre qu'en réalité ils réfèrent ce terme à une histoire que la chanson leur évoque et non pas à un hypothétique récit *dans* la chanson. C'est donc seulement lorsque les chanteurs racontent l'histoire que porte, pour eux, la chanson que celle-ci devient tangible. Prenons en exemple une chanson (« The Killybegs song<sup>11</sup> ») et l'histoire que son chanteur y associe :

1. Maybe some days I go back to Killybegs  
If it's only at the closing of my day  
For to see again that steamer Robert Hastie  
And Willy John Molloy upon the quay

2. For to see again that sweet young thing called  
Burned Toe  
Her girlish form so graceful and so divine  
I wish it is as slim as Greta Garbo  
And her kiss is like a drink of Roger's wine

3. For to see again Georges Stanton bold coastwatcher  
Jack get smoke the pipe that smelt like hay  
For to drink with Harry Kills and John McFadden  
Should I think I would feel happy all the day

4. The wind that blows across the bay of Inver  
Gets perfumed by Joe Brennan as it blows  
And the captain of the nine o'clock inspection  
Speaks a language that the civvies do not know

5. For to see again the traffic passing onward  
The crowd upon the byway makes you stare  
And for picture houses cafes and theatres  
Dublin Town with Killybegs could not compare

6. And if there is going to be a life hereafter  
Should I pray to God that we will get away  
From Killybegs, Roscorken Point and Denver  
And now we sail out from hell

*1. Peut-être un jour je retournerais à Killybegs  
Même si c'est seulement au soir de ma vie  
Pour revoir ce navire Robert Hastie  
Et Willy John Molloy sur le quai*

*2. Pour revoir cette douce et jeune chose appelée Burned  
Toe  
Sa silhouette si gracieuse et si divine  
Je l'espère aussi mince que Greta Garbo  
Et son baiser est comme une gorgée du vin de Roger*

*3. Pour revoir Georges Stanton le courageux garde-côte  
Jack fumant sa pipe qui sent le foin  
Pour boire avec Harry Kills et John McFadden  
Je pense que je serais heureux toute la journée*

*4. Le vent qui souffle dans la baie d'Inver  
Est parfumé par Joe Brennan quand il souffle  
Et le capitaine de l'inspection de neuf heures Parlent un  
langage que les civils ne connaissent pas*

*5. Pour revoir la circulation passant devant  
La foule sur le chemin vous dévisageant  
Et pour les cinémas, les cafés et les théâtres  
La ville de Dublin avec Killybegs ne peut rivaliser*

*6. Et s'il y a une vie dans l'au-delà  
Je prierais Dieu pour que nous quittions  
Killybegs, Roscorken Point et Denver  
Et maintenant nous naviguons loin de l'enfer.*

« L'attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais

Cette chanson évoque le séjour d'un homme à Killybegs par l'intermédiaire de couplets descriptifs. Les émotions saisissables de l'auteur y sont contradictoires. Bien que ce texte ne raconte pas d'histoire en particulier, son chanteur le rapporte pourtant à une situation précise. Il explique que le Robert Hastie était un bateau de pêche amarré au port de Killybegs dans les années 1940<sup>12</sup>. Roger était alors le tenancier du pub situé sur le port. Les marins et les pêcheurs s'y retrouvaient tous les soirs pour boire et discuter, dont Harry Kills et John McFadden. Il précise : « *The girl they called Burned Toe, she was Roger's daughter, she was a nice enough girl. He [Johnny Haggerty] was mad with her*<sup>13</sup>. » Il explique ensuite que Johnny Haggerty ne supporta pas que ses avances fussent repoussées, le dernier couplet exprimant cette colère.

Le terme de *story* ne se rapporte donc pas spécifiquement au contenu de la chanson mais à l'histoire qui la sous-tend. Comme le remarqua Henry Glassie à propos de nombreuses chansons irlandaises : « *No story is told, a known story is evoked*<sup>14</sup> » (Glassie, 1995 [1982] : 687). Le sens de la chanson émane, ici, de son pouvoir référentiel. En faisant le récit de ces histoires, les chanteurs complètent l'évocation réalisée par la chanson et opèrent ainsi une « narrativisation » (Dubois, 2006 : 7<sup>15</sup>).

Les chansons sont interprétées à partir de références extratextuelles et cristallisent, par l'intermédiaire des histoires qu'elles évoquent aux chanteurs, un certain nombre de souvenirs, de personnes et d'événements. Ce même procédé est appliqué lorsque les chansons ne se réfèrent pas directement à la localité des chanteurs concernés. En effet, ces derniers interprètent aussi leurs chan-

sons en fonction d'un vécu personnel de l'événement historique dont elles témoignent. De fait, même si une chanson s'ancre topographiquement en un autre comté, la narrativisation des chanteurs la « relocalise » en lui associant une histoire locale dont elle se fait l'évocation.

Si la narrativisation n'intègre pas la performance, c'est qu'elle n'est pas « nécessaire » à la transmission du sens des chansons car les participants au tour de chant partagent un ensemble de références leur permettant d'appréhender le message véhiculé. L'audience compétente est donc en capacité d'entendre l'histoire dans la chanson bien que celle-ci ne soit pas manifeste. Ce savoir partagé par l'audience découle d'un vécu commun au village. La nécessité d'entretenir des liens pour chanter assure au chanteur l'existence de références communes à l'audience et, de fait, la bonne réception de sa chanson.

Néanmoins cette qualité de l'audience n'explique pas à elle seule la solennité de l'écoute car, comme nous le disions, ces chansons connaissent d'autres contextes d'interprétation lors desquels la réponse auditive est différente.

### *Entendre l'histoire du chanteur*

Lors des tours de chant d'un village, sans cesse les mêmes chansons reviennent sans pour autant qu'une lassitude se fasse ressentir. En effet, les chanteurs, malgré l'étendue de leur répertoire, emploient chaque fois les mêmes chansons lorsque leur tour de chanter est venu. Ce phénomène s'explique par l'existence d'un « répertoire premier<sup>16</sup> » propre à chaque chanteur et composé seulement de quelques chansons (entre deux et cinq). Ces chan-

sons ne sont chantées que par *un seul* chanteur, elles lui *appartiennent*. Cette propriété, bien que jamais formulée explicitement, régit la performance dans le sens où la chanson d'un chanteur ne peut lui être empruntée sans que ce geste ne soit qualifié de « vol ». L'association entre un chanteur et ses chansons est si forte que ces dernières le représentent aux yeux des autres villageois. Cette attribution s'explique par la manière dont procèdent les chanteurs afin de choisir leurs chansons, le désir d'acquérir une chanson naissant d'une résonance personnelle. La cohérence de la chanson avec les propres expériences du chanteur détermine ce choix. Pour Thomas A. Dubois, ce phénomène relève d'un processus de « personnalisation » du sens (2006 : 3) des chansons. C'est ainsi que les chansons d'un homme « emblématisent » les expériences de sa vie (Dubois, 2002 : 97). En d'autres termes, le répertoire d'un individu peut être qualifié de biographique par sa capacité à relater l'histoire d'une vie. Ce lien est parfois manifeste dans le cas d'une réelle adéquation entre l'histoire du personnage *dans* la chanson et celle de son chanteur ou davantage implicite lorsque l'identification se lie à l'histoire *de* la chanson. Cette proximité entre les chanteurs et leurs chansons est au cœur de leur interprétation musicale en performance. Afin de satisfaire à l'investissement émotionnel attendu de l'audience, les chanteurs usent du sens que porte, pour eux, la chanson dans le but de s'approprier « en situation » les mots de l'auteur. C'est en cet instant que le « je » du texte, les mots de l'auteur et la voix du chanteur s'unissent en un tout indissociable. Tant la posture que les techniques de chant répondent à l'ambition de rendre l'histoire dans la chanson palpable au

moyen de son incarnation par le chanteur. C'est d'ailleurs ce qu'explique Steve Coleman à propos des techniques employées par Joe Heaney :

« *But empathy takes the upper hand, 'playing the act' of going through the character's life. As Joe imagines it, the act of singing establishes a parallel between the singer's and the protagonist's lives and agonies, and between these common experiences and the melodic form of the song*<sup>17</sup>. »  
(Coleman, 1997 : 36)

Aussi le chanteur fait-il entendre davantage qu'une chanson à son audience, il met également en partage un peu de son vécu. Bien que l'investissement émotionnel du chanteur puisse être audible de tous, seule l'audience compétente, caractérisée par les liens qui l'unissent, a la capacité d'entendre la résonance personnelle qu'une chanson revêt pour son interprète, c'est-à-dire de relier l'émotion de ce dernier à des événements passés ou présents de sa vie. Prenons l'exemple de cet homme qui, un soir, dans un pub du Connemara, chanta *Donegal Danny* dont voici le couplet final :

« *So here's to those that are dead and gone  
The friends that I loved dear  
And here's to you then I'll bid you adieu  
Saying Donegal Danny's been here me boys  
Donegal Danny's been here*<sup>18</sup> »

Ce chant, écouté dans le plus grand silence, émut l'audience. Au-delà de cette émotion, il y avait dans cette interprétation une implication personnelle que mon voisin me livra : l'homme avait résidé de longues années dans le Donegal et y avait acquis cette chanson qui représentait, à ses yeux, les forts liens qu'il continuait d'entretenir avec cette région et ses habitants. L'audience compétente reçoit donc l'interprétation du chan-

## « L'attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais

teur en relation avec ce qu'elle sait de lui et lui offre ainsi une oreille empathique. Des encouragements et d'autres injonctions symptomatiques d'une interprétation appréciée ponctuent le chant en ces temps émotionnellement forts. Les « *good man!* », « *nice fellow!* », « *good craic!* », « *lovely!* », « *pretty!* », « *good!* » lancés par l'audience sont en effet tant relatifs à une esthétique musicale qu'à une réception empathique du fait de l'entremêlement étroit de ces deux qualités.

C'est cette écoute spécifique de l'audience compétente qui crée, pour une autre part, les conditions de l'attention parfaite.

### *Entendre un hommage*

Parmi les chansons dont les participants disposent, le choix d'interpréter l'une d'entre elles s'établit parfois délibérément afin de rendre hommage à une personne absente ou présente. Sans que cette attribution soit verbalisée, le chant s'en fait alors l'évocation. Le chanteur a en effet la possibilité d'*offrir* une chanson à l'une des personnes présentes. Il peut s'agir d'un participant ayant demandé cette chanson, ou bien l'ayant simplement évoquée. Mais cela peut également être le résultat du lien unissant le chanteur aux membres de son audience, grâce auquel ce dernier sait comment faire plaisir à des personnes en particulier en leur offrant une chanson qu'elles affectionnent ou bien coïncidant avec leur situation présente. Certaines de ces « dédicaces » ne sont pas liées aux relations entretenues directement par le chanteur avec l'un des membres de l'audience mais se réfèrent à une personne absente proche à la fois du participant recevant la chanson et du chanteur. Pour

exemple, l'un des chanteurs de Kilcar décida de chanter en premier une chanson faisant référence au père de l'un des participants. Cet hommage fut immédiatement décodé tant par l'individu concerné qui en fut profondément ému que par l'audience. Pourtant, il s'agissait de l'une des chansons de son répertoire premier qu'il chante donc très régulièrement. Mais ce soir-là, son chant prit une tout autre dimension.

Le chanteur souhaitant rendre hommage à une personne peut également faire le choix de chanter une chanson qu'il ne possède pas dans son répertoire mais qui appartenait justement à cette dernière. Nous pouvons ici citer l'exemple d'un autre chanteur de Kilcar qui opta pour *Patrick Sheehan*, chanson ne lui appartenant pas mais n'étant plus chantée au village. À la fin de son chant, ce dernier déclara « *It's too sad* » – « C'est trop triste ». Bien que l'histoire évoquée par la chanson fût effectivement triste, l'émotion du chanteur et de l'audience naquit, en cet instant, de la pensée qu'ils eurent ensemble pour l'ancienne propriétaire de cette chanson, décédée peu de temps auparavant.

Cette évocation collective d'un absent est également notée par Lillis Ó Laoire :

« ... *'a pining, longing grief'*, might be attached to songs when one remembers that their performance could powerfully remind listeners of other occasions and performances over the years, as well as of performers no longer alive<sup>19</sup>. »  
(Ó Laoire, 2007 [2002] : 187)

Toutefois, ce n'est pas la chanson, comme l'explique l'auteur, qui fait naître cette émotion mais bien le chant d'un homme face à une audience donnée et en un instant précis.

Ces attributions sont silencieuses, c'est-à-dire qu'elles reposent sur l'idée que le destinataire sait, grâce à des expériences auparavant partagées avec le chanteur, que le chant lui est offert, ou bien que l'audience a la connaissance nécessaire pour entendre l'hommage rendu à un absent. La tension émotionnelle produite par le chanteur peut alors naître de ces références extratextuelles non formulées, telle que l'association d'une personne à une chanson.

Les chansons, lorsqu'elles prennent corps et voix dans le cadre codifiée de la pratique du chant, sont davantage que des mots ou des notes, elles portent des souvenirs partagés et des références extratextuelles leur donnant la possibilité de faire « vibrer » l'audience.

Ce sont donc les liens entretenus par les participants qui permettent à la chanson d'être signifiante et évocatrice. L'audience reçoit l'interprétation du chanteur non seulement en relation avec ce qu'elle sait de lui, mais aussi en fonction de ce qu'elle sait d'elle-même. Le sens des paroles naît ici d'une interprétation collective rendue possible par les expériences auparavant partagées par le groupe pratiquant le chant. Le contexte de chant n'est donc pas seulement celui de la performance mais celui du temps partagé au village. La notion de « contexte » mérite dès lors d'être repensée, ainsi que le proposa Henry Glassie :

*« Context is not a difficult notion. But loose colloquial use can trick us into employing "context" to mean no more than situation [...] Some of context is drawn in from the immediate situation, but more is drawn from memory. It is present, but invisible, inaudible. Contexts are mental associations woven around texts during performance to*

*shape and complete them, to give meaning*<sup>20</sup>. » (Glassie, 1995 [1982] : 33)

### *Appropriation et négociation du sens*

Au-delà de la capacité du chant à rendre hommage, les chanteurs laissent libre leur audience de se projeter, voire de s'identifier, à ce qui est chanté. L'indétermination entretenue par la non-attribution explicite permet à chacun des participants de se laisser aller à ses propres émotions. Le silence et la position de recueillement de l'audience témoignent de cet espace créé par le chanteur (Photo 2). En outre, l'évaluation positive d'une prestation repose sur cette possible remémoration d'expériences personnelles ainsi que l'explique l'un des villageois : « *People, here in Kilcar, like songs because it brings memories*<sup>21</sup> ». Cette capacité de la musique à plonger l'auditeur dans le monde des souvenirs est l'une de ses caractéristiques générales, il ne s'agit pas là d'une particularité des chansons chantées en Irlande. Kay Kaufman Shelemay nous le rappelle dans son article intitulé « Musique et mémoire » :

« D'une façon générale, sa capacité à déclencher toutes sortes de souvenirs est peut-être l'aspect le plus puissant de son action [...], lui permettant d'éveiller et de recréer le souvenir d'événements et d'émotions du passé, longtemps oubliés. » (Kaufman Shelemay, 2005 : 318)

De la même manière dont le chanteur met en place une narrativisation afin d'interpréter sa chanson, l'auditeur reçoit ce qu'il entend en relation avec ses propres expériences. Si dans certains cas, l'émotion naissant de l'écoute prend racine dans un vécu tout personnel, d'autres fois, l'identification au « je » du chanteur devient possible par un vécu

« L'attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais

commun d'une histoire partagée. En effet, les chanteurs, en choisissant leurs chansons en raison de leur cohérence avec leur propre histoire au sein du village, offrent à leur audience la possibilité de se reconnaître dans leurs mots, leurs émotions. La compétence de l'audience à interpréter l'histoire singulière que la chanson suggère au regard de leur propre parcours est dépendante du fait qu'ils ont tous, d'une manière ou d'une autre, partagé cette histoire. Ce processus d'identification engendré par l'écoute n'est pas illustrable facilement du fait de sa non-conceptualisation par les principaux intéressés. L'émotion des acteurs de la pratique n'en est pourtant pas la seule trace visible puisque ce même processus œuvre à la transmission et donc à la circulation des chansons. Comme nous le disions, la sélection des chansons s'effectue à la suite d'une écoute lors de laquelle l'auditeur s'approprie les mots du chanteur, la chanson se faisant, pour lui, l'évocation de sa propre histoire.

C'est donc parce que les chansons capturent l'histoire de chacun et de tous que l'identification de l'audience est possible. La stratégie autobiographique de l'écriture, dans son énonciation orale et dans son appropriation, permet, au chanteur comme à l'auditeur, d'être « soi-même comme un autre » (Ricœur, 1990). L'organisation circulaire des participants et l'attitude de retrait du chanteur participent à cette projection en autorisant chacun à inscrire son histoire personnelle dans l'histoire du chanteur et l'histoire de tous.

La particularité de cette projection de l'audience réside dans sa mise en partage grâce à l'interconnaissance assurée par les circonstances nécessaires au chant. Aussi le chanteur est-il en mesure d'in-

terpréter l'émotion d'un participant à l'écoute de son chant. Pour le chanteur, il s'agit là d'une expérience forte, cette projection de l'audience étant le signe de sa bonne interprétation. Comme nous l'apprend le discours des chanteurs sur ces situations, chaque projection d'un participant donne lieu à une nouvelle association entre l'histoire d'un homme et leur chanson qui s'en fera peut-être, par la suite, l'évocation.

L'« attention parfaite » s'enracine dans la capacité de l'audience compétente à entendre ce que la chanson ne dit pas et à l'interpréter en la reliant tant à la situation présente qu'à ses propres expériences. Cet effort d'interprétation fourni tant par le chanteur que par l'audience, donne lieu à une appropriation des chansons par recontextualisation en performance. Le sens de ces dernières est ainsi *négocié* dès lors qu'elles sont énoncées et se renouvelle en fonction de l'audience et de l'instant. Si les textes ne sont pas modifiés en performance par le chanteur mais sans cesse répétés « mot pour mot », le contexte du chant constitue, lui, un facteur majeur de variation de sens. Nous rejoignons ici Albert B. Lord qui désigna l'audience comme le vecteur principal de variation de la poésie orale en raison de sa variabilité et de son instabilité (Lord, 2000 [1960] : 16), à la différence près que l'auteur pensait ainsi expliquer les variations *dans* les textes. En ce qui nous concerne, l'audience est un facteur de variation *du sens des textes*. Paul Zumthor, dans son étude de la poésie orale, aborda, lui, cette dimension :

« ... l'œuvre poétique orale flotte dans l'indétermination d'un sens qu'elle ne cesse de défaire et de recréer. Le texte oral appelle une interprétation elle aussi mou-

vante. L'énergie qui le sous-tend et en bricole les formes, à chaque performance récupère l'expérience vécue et l'intègre à son matériau. » (1983 : 259)

Au fil de sa pratique, la chanson se fait peu à peu l'évocation de multiples histoires de villageois car elles y ont été associées dans le passé ou le sont dans le temps présent de la performance. Ce faisant, le groupe sélectionne et cristallise un certain nombre d'événements dont la chanson deviendra porteuse.

Le sens, et par là-même l'émotion, dépend donc de cette écoute qui donne non seulement aux chansons mais au chant leur « pouvoir spécial ». L'écoute ne modifie pas seulement la signification qui s'attache aux objets musicaux mais crée l'« œuvre » sur l'instant en orchestrant l'interaction nécessaire (entre auditeurs comme entre auditeurs et chanteur) à l'avènement de l'évènement, c'est-à-dire l'efficacité des chansons en situation de chant. Comme nous le rappelle Antoine Hennion, « il n'y a d'œuvre qu'en situation » et les auditeurs jouent un rôle actif dans cette production en faisant de la musique une relation et non pas simplement un objet (2007[1993] :370).

## Conclusion

L'« attention parfaite » peut ainsi se définir comme le contexte permettant la mise en « œuvre » des chansons. Ce contexte est moment, espace, circonstances, présences, règles et codes, à la fois cadre de la performance et produit d'un vécu partagé. C'est en son sein que l'écoute dépasse l'objet musical et devient une forme de participation, et

par là même d'interactions ; elle y est *nécessaire* au chanteur pour que les chansons comme l'acte de chanter revêtent leur pleine signification. Cette « attention parfaite » est délivrée par une audience dont la compétence n'est pas la seule maîtrise des règles et des codes mais aussi la possession d'un savoir extra-musical lui permettant de recevoir et d'interpréter ce que le chanteur lui livre. De l'écoute de cette audience dépendent la performance et l'émotion s'y liant. Les règles de la performance permettent la création d'un espace dans lequel la compétence de l'audience peut s'exercer par l'intermédiaire des interactions tant verbales que non-verbales. Elles marquent le début de l'écoute et de l'empathie portées au chanteur qui peut, dès lors, investir ses paroles d'un sens personnel mais partagé, grâce à la mise en jeu, par la chanson, de références extratextuelles nouées hors du temps de la performance.

L'œuvre est donc collective mais cela ne doit pas faire oublier qu'elle agit également sur le collectif la produisant en mettant en jeu les liens unissant ses individus, en orchestrant le partage de références et en travaillant à l'élaboration d'un savoir et à la transmission d'un sentiment, celui d'appartenir. En d'autres termes, l'entente est nécessaire à l'écoute tout autant que l'écoute contribue à l'entente.

La posture d'écoute si particulière du chant ne résulte donc pas d'un registre musical traditionnel, tel qu'il serait facile de le penser, puisque la musique instrumentale n'est, elle, pas écoutée. Elle se présente comme le symptôme d'une forme musicale dépendante de l'implication de chacun et de tous pour advenir et s'accomplir.

« L'attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais

## Bibliographie

- BAUMAN R. (1984 [1977]), *Verbal art as performance*, Long Grove, Waveland Press.
- DUBOIS A. T. (2006), *Lyric, Meaning, and Audience in the Oral Tradition of Northern Europe*, Notre Dame, University of Notre Dame Press (« Poetics of orality and Literacy »).
- (2002), « Interpreting Lyric Meaning in Irish Tradition : Love and Death in the Shadow of Tralee », *Oral Tradition Journal*, vol.17, n°1.
- FOLEY J.M. (1995), *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- GLASSIE H. (1995 [1982]), *Passing the Time in Ballymenone : Culture and History of an Ulster Community*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- HENNION A. (2007 [1993]), *La Passion musicale*, Paris, Métailié.
- KAUFMAN Shelemay K. (2005), « Musique et mémoire », in NATTIEZ (D.), *Musiques et cultures*, *Encyclopédie pour le 21<sup>e</sup> siècle*, Tome 3, Arles, Actes Sud / Cité de la Musique.
- LORD A.B. (2000 [1960]), *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press.
- Ó Laoire L. (2007 [2002]), *On a Rock in the Middle of the Ocean : Songs and Singers in Tory Island*, Inverin, Cló Iar-Chonnachta.
- PIETTE A. (1997), « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des "batesoniens" », *Terrain*, n° 29.
- RICŒUR P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais ».
- STOKES M. (1997 [1994]), « Place, Exchange and Meaning : Black Sea Musicians in the West of Ireland », in Stokes (D.), *Ethnicity, Identity and Music : the Musical Construction of Place*, Oxford/New York, Berg.
- ZUMTHOR P. (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »).



## Notes

1. Cela ne fut pas toujours le cas, jusque dans les années 1960, la musique se pratiquait surtout chez des particuliers.
2. Rencontres informelles entre musiciens afin de jouer ensemble le temps d'une soirée au pub.
3. Recherche menée dans le cadre d'une thèse de doctorat d'anthropologie sociale et ethnologie (« Le chant des mots. Ethnographie d'une pratique musicale irlandaise (Donegal) », EHESS, 2010).
4. En Irlande, les pubs sont au cœur de la vie sociale villageoise. À Kilcar, on en dénombre 5 pour 1400 habitants.
5. « *For a start, the Turks were unfamiliar with the conventions of the pub session, demanding total silence when they played [...] I found myself in the excruciatingly embarrassing position of having to ask people to be quiet and listen.* »
6. Expression d'origine anglaise (*crack*) apparue en Irlande dans les années 1950 et gaélicisée en *craic* dans les années 70.
7. Les expressions exactes et successives employées par Richard Bauman sont : « optional performance », « unscheduled », « invariably expected », « not unexpected ».
8. Analyse effectuée par l'intermédiaire d'enregistrements réalisés, en tour de chant, entre 2005 et 2010, à Kilcar et dans d'autres localités irlandaises.
9. Les éléments présentés dans cet article concernant les *old songs* résultent d'une analyse élaborée à partir de trente-trois chansons recueillies à Kilcar.
10. Nous nommons ainsi l'énonciation subjective à la première personne du singulier caractérisant ces chansons. Le choix du terme « stratégie » est relatif à la dimension parfois fictive de ce « je ».
11. Killybegs se situe à une dizaine de kilomètres de Kilcar. Cette chanson a été retranscrite et traduite par moi-même, à l'aide de son chanteur. Elle a été écrite, dans les années 1950, par Johnny Haggerty sur l'air de « Galway Bay », chanson dont ce dernier s'est également inspiré pour composer ces paroles. Elle n'a jamais été publiée ni enregistrée.
12. Le Robert Hastie était en réalité un chalutier armé britannique stationné à Killybegs à partir de juin 1941 pour le sauvetage maritime, mais peu de civils détenaient cette information.
13. « La fille qu'ils appelaient Burned-Toe, la fille de Roger, elle était plutôt bien. Il était fou d'elle. »
14. « L'histoire n'est pas racontée, une histoire connue est évoquée. » [Traduction de l'auteur]
15. Par ce terme, il faut entendre un commentaire ayant pour fonction d'expliquer en racontant le ou les événements à l'origine de la chanson et qui de fait, donne un aspect narratif à cette dernière bien qu'aucune histoire ne soit racontée en son sein.
16. Nous avons nommé « répertoire premier » les chansons qui sont *systématiquement* employées par le chanteur lors d'un tour de chant. Nous lui avons adjoint le « répertoire second » qui regroupe les chansons que le chanteur utilise parfois lorsque le tour de chant lui permet de nombreuses prises de parole ou en des occasions particulières.
17. « Mais l'empathie prend le dessus, "en jouant la scène" de partager la vie du personnage. Tel que l'imagine Joe, l'acte de chanter établit un parallèle entre les vies et douleurs du chanteur et celles du protagoniste, et entre ces expériences communes et la *forme* mélodique de la chanson. » [Traduction de l'auteur]
18. À vous qui êtes morts et partis / Les amis que j'aimais tant / À vous alors je fais mes adieux / Disant Donegal Danny était ici mes gars / Donegal Danny était ici. [Traduction de l'auteur]
19. « "une peine nostalgique, languissante" peut être attachée aux chansons lorsque l'un d'entre eux se rappelle que leur performance peut puissamment rappeler des auditeurs d'autres occasions et des performances au-

« L'attention parfaite » ou l'écoute du chant irlandais

delà des années, tout comme des *performers* qui ne sont plus en vie. » [Traduction de l'auteur]

20. « Le contexte n'est pas une notion difficile. Mais un usage vague et familier peut nous tromper en nous menant à employer "contexte" pour ne signifier rien de plus que la situation [...] Une partie du contexte est le fait de la situation présente, mais la majeure partie

émerge de la mémoire. Il est présent, mais invisible, inaudible. Les contextes sont des associations mentales tissées autour des textes pendant la performance pour les modeler et les compléter, pour donner du sens. » [Traduction de l'auteur]

21. « Les gens, ici à Kilcar, aiment les chansons car elles ramènent des souvenirs ». [Traduction de l'auteur]
-

