# L'INTERVIEW COMME CONSTRUCTION D'UNE IMAGE PUBLIQUE

LIGIA STELA FLOREA

**Abstract.** Despite (or perhaps because of) the risks it entails, self-centred discourse may play an important role in establishing interpersonal relationships and, correlatively, in building the image of a speaker whose stakes do not differ sometimes from the stakes of an oratorial *ethos*.

This is the case of the mediated discourse – the interview – in which revealing the self appears as a *mise en scène* discoursive procedure, liable to an approach in terms of an "interlocutionary game". To exemplify, the author makes an analysis of two radio interviews: interviewer Jacques Chancel, interviewees Sylvain Floirat and Maxime Le Forestier. The two actors of the radiobroadcast are bound together by a "situational transaction" which presupposes "an interactional game of *questionnement*" between a "*questionneur* looking for revealings" and a "*questionné* authorised to answer the questions" (Charaudeau, 1984: 179).

The stake of this interactional achievement for the two actors is to construct a public image which could give the interviewee a possibility to maintain his notoriety. This public management of one's self image supposes two complementary roles, attitudes and strategies.

By inaugurating a new type of interview, which adopts the tonality and the flexibility of the conversation, the *Radioscopies* of Jacques Chancel offer a generous object of study, suitable for two, even three approaches: analysis of media interaction, analysis of functional and hierarchic discourse and conversational analysis.

## 1. À PROPOS DU GENRE INTERVIEW

**1.1.** L'espace public est le lieu où se produisent les événements mais aussi où se construit l'opinion à travers l'échange de paroles entre les acteurs de la vie sociale. Cet espace de débat est géré en partie par les médias d'information. Ils se font un devoir de prendre une part active à la réalisation du débat social en mettant en œuvre des « dispositifs » propres à susciter l'échange de paroles. Mais, loin d'être un phénomène spontané, l'échange médiatique implique une mise en scène discursive à des fins d'information et de captation.

L'interview radiophonique est un « dispositif scénique » qui ressortit au mode discursif de l'événement provoqué. Les deux autres modalités de traitement de l'information sont, d'après le modèle de Charaudeau (1997) que nous suivons ici, les modes discursifs de l'événement rapporté et de l'événement commenté.

RRL, **LIII**, *3*, p. 281–301, Bucureşti, 2008

**BDD-A302 © 2008 Editura Academiei**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)**

Comme le débat, l'interview est un *dire* qui n'apparaît plus comme un « relais pour décrire le monde» mais comme « une construction à des fins de révélation d'une vérité quelconque sur le monde » (1997 : 195).

Dans notre cas, il s'agit d'une vérité sur les hommes, dont la révélation fait l'objet d'une construction interactive érigée elle-même en « événement saillant ». La situation d'échange et le contrat de parole du genre interview prêtent à cette interaction le caractère d'un « jeu interlocutif », notamment d'un « jeu de questionnement » où l'interviewer assume le rôle de « questionneur en quête de révélation » et l'interviewé celui de « répondeur ayant des raisons d'être questionné » (Charaudeau 1984 : 179).

L'interview radiophonique est un « dispositif scénique triangulaire » du fait que le jeu interlocutif s'offre à un public qui occupe un position de *bystander*. Les auditeurs ne sont pas en relation d'échange avec les deux interlocuteurs mais « en situation d'avoir à consommer un spectacle » pour la réussite duquel ces derniers mettent en œuvre toute une série de stratégies.

La radio est un dispositif de contact qui s'inscrit dans une tradition orale. Celle-ci est associée à l'interaction verbale qui suppose un certain type de relation entre les acteurs : proche ou distante, compétitive ou coopérative, conflictuelle ou consensuelle. Dans notre cas la relation est de proximité, parfois compétitive mais jamais conflictuelle. C'est la note coopérative qui domine du fait que interviewer et interviewé s'appliquent à construire ensemble une image de ce dernier qui tranche le plus souvent avec les stéréotypes qui circulent dans l'espace public.

**1.2.** Dans l'interview culturelle ou vedettariat, types auxquels appartiennent les interviews de notre corpus, les questions et les remarques que l'animateur adresse à son invité, de règle un personnage public, visent à permettre aux auditeurs l'accès à des informations inédites et inattendues sur la biographie humaine et professionnelle du susdit personnage.

Au nom du droit à l'information et du devoir de se faire une opinion correcte sur les gens qu'on tient en honneur, droit et devoir dont les médias se font le défenseur légitimé, l'espace privé se voit progressivement envahi par l'espace public, devenant un objet de « représentation, de partage et de discussion de la citoyenneté » (Charaudeau, 1997 : 109).

Si le déplacement de la frontière entre le public et le privé peut sembler un phénomène naturel dans la mesure où il reflète l'évolution des sociétés et des mentalités, la façon dont les médias s'emparent parfois de l'espace privé ne ressemble pas à cette quête conséquente de la vérité et de l'authenticité qui est leur devoir contractuel.

D'abord, parce que, les médias, de par leur double finalité de faire savoir et de faire ressentir, ne donnent accès qu'à une *réalité construite ou reconstruite* à partir d'une position idéologique et selon un point de vue subjectif. Ensuite parce que le traitement de l'information est soumis à des conditions de *mise en spectacle*.

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

Le rôle que joue l'animateur dans la gestion de l'événement provoqué genre débat ou interview répond avant tout à une exigence de captation. C'est lui qui construit et qui gère l'espace interactionnel. Il sélectionne les invités selon des critères *ad hoc* et choisit le dispositif scénique le mieux approprié à produire un spectacle.

Dans le cas de l'interview, c'est l'animateur qui a le privilège d'ouvrir, d'entamer le dialogue, ce qui lui permet de décider de l'orientation qu'il convient de donner à ce dernier. Les questions qu'il pose et l'ordre dans lequel il les pose impliquent un choix thématique préalable qui va pouvoir orienter l'échange vers une conclusion qui appartient toujours à l'interviewer en vertu de son droit au « dernier mot ».

1.3. La présente contribution porte sur un corpus d'interviews radiophoniques du cycle désormais classique des *Radioscopies*, créées et animées par Jacques Chancel. Diffusées tous les jours pendant 20 ans sur France-Inter, les *Radioscopies* ont inauguré un nouveau genre d'interview qui adopte la tonalité et la souplesse de l'entretien. A l'époque de l'interrogatoire « coup de poing » à l'américaine, J. Chancel choisit l'attitude d'un interviewer disponible, qui sait écouter l'autre avec respect et même avec sympathie.

Mais il ne faut pas s'y méprendre : « son enquête est sans concession, poussée de plus en plus en profondeur ». Elle s'applique à explorer « l'âme des hommes et des femmes que la célébrité, l'actualité ou son propre flair désignent à sa curiosité » (Baudrier, 1976 : 9). Les soixante minutes de l'entretien infligent aux interlocuteurs la difficile épreuve de la vérité et l'angoisse de ne pas s'en sortir « tel que l'on se voudrait lorsqu'on est seul avec soi-même ».

Ce projet de parole entraîne une différenciation des statuts interlocutifs dévolus aux partenaires, dont l'un assume invariablement le rôle de questionneur et l'autre un rôle de questionné. Ce rapport de places confère au premier le droit de contrôler l'alternance des tours de parole et de l'organiser en fonction d'une certaine finalité. Bien qu'on leur assigne souvent l'étiquette de conversations, à cause de la relation proche et chaleureuse que J. Chancel entretient avec ses invités, par leur manière de gérer l'alternance des tours de parole, les *Radioscopies* relèvent sans conteste du genre interview.

## 2. DISCOURS AUTOCENTRÉ ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE

**2.1.** Si l'on s'applique à reconsidérer le genre en question à partir du système des faces, on s'aperçoit qu'il crée un cadre institutionnalisé pour les incursions territoriales, notamment pour l'exploration de l'espace intime. Par sa finalité, l'interview risque donc de mettre en danger la face négative de l'interviewé.

Une telle entreprise pourrait engendrer d'emblée des situations conflictuelles si elle n'était réglementée par une sorte de pacte inscrit dans le contrat de parole qui relie interviewer et interviewé. Ce pacte concerne la face positive de ce dernier,

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

car l'interview prétend contribuer à un réajustement, à une (re)construction de son *soi*, c'est-à-dire de son image identitaire, à travers laquelle on ambitionne d'atteindre son *moi* tout court.

On en trouve une formulation des plus probantes chez l'acteur-chanteur Serge Reggiani, interviéwé par J. Chancel en 1980 :

> « Il faut vous faire des aveux puisque nous sommes là comme ça, pour ça – ça s'appelle *Radioscopie* – il y a un côté un peu psychanalyse dans cette aventure que nous vivons avec Jacques Chancel » (*Radioscopie* du 9 avril 1980).

Mais, une fois qu'il a accepté de se prêter au jeu de questionnement qui lui impose un discours autocentré (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1992), l'interviewé doit en peser sérieusement « le gain et le dommage ». Il devra recourir à des stratégies de résistance pour limiter au maximum les risques auxquels il s'expose.

Ainsi, il aura soin de protéger les « parcelles » de son intimité dont le dévoilement porterait préjudice à son image publique et de livrer par ailleurs avec complaisance toute information susceptible de la mettre en valeur. Un vrai *challenge* qui, pour un personnage comme Serge Reggiani, fait tout l'intérêt d'une telle « aventure » :

> « S'il n'y avait pas de risques à prendre dès maintenant, dès l'instant où l'on parle avec Jacques Chancel, ça ne m'intéresserait plus » (*Radioscopie* du 9 avril 1980).

En dépit ou peut-être à cause des risques qu'il comporte, le discours autocentré peut jouer un rôle important dans la construction d'une figure de locuteur dont l'enjeu n'est pas très différent de celui qui est associé à l'*éthos* oratoire. L'interviewé va utiliser le dispositif médiatique pour parler de lui sans s'autoglorifier, pour faire connaître ses réussites sans les surestimer, tout en ayant soin de donner une impression qui soit à la hauteur de sa notoriété.

Ce comportement est tout à fait conforme au principe goffmanien de la *représentation* ou à *l'agir dramaturgique*, l'un des quatre concepts dont se sert le philosophe J. Habermas pour caractériser toute action humaine comme lieu d'articulation du sujet et du social :

> « L'agir dramaturgique concerne les participants d'une interaction qui constituent réciproquement pour eux-mêmes un public devant lequel ils se présentent. L'acteur fait naître chez son public une certaine impression, une certaine image de lui-même en dévoilant plus ou moins intentionnellement sa subjectivité. Chaque acteur peut exercer un contrôle sur l'accès public à la sphère de ses intentions intimes, de ses pensées, dispositions, souhaits, sentiments, etc. auxquels il a un accès privilégié » (Habermas, 1987 : 101, cité par Vion, 1992 : 68).

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

L'agir dramaturgique, tout comme l'agir communicationnel auquel il est étroitement lié, est gouverné par des mécanismes de mise en scène qui se retrouvent dans tout genre d'interaction à plus forte raison dans l'interaction médiatique, qui comporte des conditions spécifiques de mise en spectacle de l'information.

**2.2.** Les questions de l'animateur reflètent parfois l'image préconçue que ce dernier se fait de son invité, une image où l'opinon personnelle de l'animateur côtoie la rumeur publique et les stéréotypes véhiculés par les médias.

En guise d'exemple, voici les premiers constats/questions que Jacques Chancel adresse à Georges Brassens dans une interview de 1971 :

> Depuis vingt ans rien n'a changé dans votre vie, Georges Brassens. Jamais vous n'avez été influencé par le succès. Vous avez sans doute peur de devenir quelqu'un d'autre…Vous avez peur de changer, d'être gâté par la gloire….Il y a une légende Brassens ….Il y a toujours la solitude, toujours la discrétion….Est-ce que c'est le silence qui fait le talent ?….Vous estimez que vous êtes en marge dans ce metier?… Vous vous croyez un homme du XX$^{e}$ siecle? On peut penser que vous n'êtes pas bien avec cette époque, que vous vivez un peu en marge…Votre discrétion, c'est de la timidité ou de la retenue ?… Vous avez peur de l'avenir ?

Certains thèmes et certaines questions reviennent subrepticement le long de l'entretien comme des *leitmotive* destinés à soutenir une idée, à imposer un point de vue. Ces constantes thématiques se présentent rétrospectivement comme les lignes de force du profil humain et/ou professionnel que l'animateur a construit de son invité. L'analyse de l'entretien entre J. Chancel et Maxime le Forestier (voir *infra,* **4**) offre des exemples intéressants dans ce sens.

Pour obtenir les révélations les plus inattendues et surtout celles dont il a besoin pour réussir son projet imagologique, l'animateur recourt aux stratégies discursives qu'il croit les plus appropriées à la finalité globale et aux buts locaux de l'entretien mais aussi au tempérament de son interlocuteur et aux thèmes mis en discussion. Il va faire alterner des stratégies d'empathie ou de séduction avec des stratégies de provocation.

De son côté, l'interviewé doit s'efforcer de réagir aux sollicitations de l'animateur par des comportements appropriés aux tâches qui lui incombent en vertu de sa décision d'apparaître dans les médias afin d'entretenir sa notoriété. Ces tâches seraient :

– satisfaire les demandes d'information ou de confirmation de l'interviewer par des réponses dignes d'intérêt, par des explications plausibles et convaincantes ;

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

– éviter le piège de la provocation et de la contradiction et contrecarrer les stratégies du questionneur par des stratégies de résistance ou de connivence ;

– donner de lui une image qui tranche non seulement avec la « légende » qui a cours dans l'espace public, mais aussi avec l'image que, par le jeu des questions, l'interviewer s'applique parfois à accréditer.

Même s'il déclare de manière péremptoire « je ne cherche pas à reconnaître l'image que l'on se fait de moi à l'extérieur », un personnage comme Georges Brassens n'hésite pas à récuser avec fermeté les rumeurs entretenues par les médias :

**J.C.** – Il y a une légende Brassens

**G.B.** – Oh il y en a trente-six. Je ne pense pas qu'elles soient valables…On me fait passer pour un ours, pour un sauvage…Ce n'est pas vrai ça…

Il s'ensuit que l'interview n'est pas complètement dépourvue d'une certaine compétitivité, qui, dans le cas de l'interview politique devient nettement conflictuelle (cf. Cabasino, 1992). Pour ce qui est de l'équilibre entre coopération et compétition (cf. Vion, 1992), on peut dire que dans les *Radioscopies* la dimension coopérative l'emporte sur la dimension compétitive.

## 3. ENTRETIEN DE J. CHANCEL AVEC SYLVAIN FLOIRAT

**3.1.** C'est la fin du récit-confidence que Sylvain Floirat fait à J. Chancel lors d'une interview dont nous transcrivons un fragment emprunté a E. Roulet (1989). Il illustre d'une part, la façon dont l'animateur manie le constat provocateur portant sur un détail de la vie intime de son invité pour faire planer une certaine ambiguïté sur sa conduite. Ce texte illustre d'autre part l'habileté avec laquelle le grand industriel français sait détourner à son avantage la stratégie de l'interviewer.

**J.C**. – Comme Marcel Dassault, vous pourriez avoir un palais à Paris. Or, vous n'avez jamais voulu quitter votre appartement...

**S.F**. – C'est pour ma femme que je suis resté. Elle est née à Montmartre et elle aime ce quartier comme moi j'aime mon Périgord. Pourquoi voulez-vous que je la dépayse? C'est là qu'elle se plaît. Un jour, je lui avais acheté un appartement boulevard Lannes près de celui de mon gendre et de ma fille. Je lui ai dit: « Il faudrait que tu t'en occupes, que tu voies les décorateurs ». Elle m'a regardé. Deux larmes coulaient sur son visage. J'ai compris, j'ai décidé que je ne lui en parlerai plus jamais. Le lendemain, cet appartement était à vendre... la question était réglée.

Cette séquence dialogale est composée de deux interventions (I) : une I à fonction illocutoire initiative de constat/demande de dire appartenant à J.C. et une I à fonction illocutoire réactive d'information/réponse appartenant à S.F.

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

Vu la situation d'échange et le contrat de parole de ce dispositif interactionnel, l'assertion négative qui clôt l'intervention initiative de J.C. est à interpréter comme une demande d'explication. Ce que fait du reste S.F. lorsqu'il enchaîne par un énoncé assertif avec clivage, dont le rôle est de placer l'information sollicitée sous l'accent focal.

L'intervention réactive de l'interviewé contient à son tour une I principale à fonction illocutoire d'assertion et une I subordonnée à fonction interactive d'argument qui occupe la plus grande partie de l'échange. C'est là que se construit, à travers une ample séquence narrative, le discours autocentré de Sylvain Floirat.

Il a été suscité non pas tant par la demande d'explication – pour la satisfaction de laquelle l'intervention principale de S.F. aurait suffi – que par le caractère provocateur de l'assertion négative de J.C. Pour ce qui est du sens global de l'intervention de ce dernier, deux hypothèses peuvent être envisagées à partir du projet de parole de ses *Radioscopies* :

(i) J.C. émet un jugement favorable sur son interlocuteur en suggérant que, si celui-ci n'a pas voulu habiter dans « un palais », comme M.Dassault, c'est peut-être par modestie et par mépris du luxe et des apparences somptueuses qui attisent la curiosité du public;

(ii) J.C. émet un jugement défavorable sur son interlocuteur, vu comme appartenant à la classe des « riches », en insinuant que, s'il n'a pas cédé au goût du luxe et des apparences somptueuses, c'est peut-être par simple caprice, voire par désir de se faire mieux remarquer.

Pour interpréter l'intervention réactive de S.F., on aura recours à la notion de « jeu interlocutif » (cf. Charaudeau, 1984), dont l'enjeu pour les deux interlocuteurs est de « marquer un point » à l'appui de son projet : le questionneur cherchant à pousser son interlocuteur dans ses retranchements pour forcer sa confidence et ce dernier s'employant non pas à esquiver le coup de l'indiscrétion mais à s'en servir pour imposer une certaine image de lui-même.

On va donc considérer l'intervention principale qui met en scène la confidence de Sylvain Floirat comme résultant d'une *stratégie de simulation*: l'interviewé feint d'entrer dans le jeu de l'interviewer en livrant avec docilité la « mystérieuse raison » de sa conduite singulière. Il accepte de dévoiler *malgré lui* un peu de son intimité pour se donner ensuite la possibilité (par le recours au récit-argument) de se construire une autre image, beaucoup plus avantageuse que celle d'homme modeste, méprisant le luxe, etc.

Plus le récit intime est « touchant » et plus cette image est séduisante pour l'interviewer et son public: image d'un homme attaché à certaines Valeurs, dont la Famille et la Terre natale ne sont pas des moindres. Les détails que l'interviewé fournit à la fin de son intervention viennent confirmer, par leur note sentimentale, cette interprétation.

> Je croyais qu'elle tenait à l'ancien (appartement) parce qu'elle voyait le Sacré-Coeur... Je me trompais: « Tu n'y comprends rien, m'a-t-elle dit, ce n'est pas du tout le Sacré-Coeur qui m'intéresse mais plutôt le petit clocher là,

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

à côté. C'est là que j'ai été baptisée: C'est ici que je suis bien ». Je n'avais pas le droit de lui enlever ce bonheur.

Quelques remarques, pour terminer cette succincte analyse, sur l'orientation argumentative de l'intervention de S.F., une argumentation qui n'est pas soutenue par des connecteurs mais par certains procédés rhétoriques.

**3.2.** Tout récit est orienté vers une conclusion et c'est dans cette orientation argumentative interne que réside sa dimension configurationnelle (cf. Adam, 1985). Du fait qu'il se déploie à l'intérieur d'une séquence dialogale, le récit-confidence de S.F. a aussi une orientation argumentative externe qui le relie à l'intervention principale de ce dernier.

Il est intéressant d'observer que cette double orientation argumentative est étayée par certains procédés de structuration, moins voyants que les connecteurs, mais non moins efficaces, dont la répétition, le parallélisme syntaxique et l'interrogation oratoire.

Le récit-confidence est encadré par deux segments symétriques à valeur de conclusion : l'un qui anticipe sur le récit, ménageant une transition entre les deux parties de l'intervention (*Pourquoi voulez-vous que je la dépayse ? C'est là qu'elle se plaît* ) et l'autre qui reprend ces deux énoncés dans un ordre inverse, dont l'un en discours direct, marquant la fin du récit et de l'intervention (*« C'est ici que je suis bien ». Je n'avais pas le droit de lui enlever ce bonheur*).

L'assertion négative de la fin est une reformulation – plus percutante grâce à la modalisation déontique – de l'interrogation oratoire qui vaut elle aussi pour une assertion négative. Toutes les deux ont, de par leur structure polyphonique, une fonction interpellative à l'endroit de l'interviewer qui se voit attribuer ainsi l'idée de dépayser Mme Floirat et de lui enlever le bonheur de vivre dans le quartier qu'elle aime.

Voilà donc que le questionneur se fait à son tour interpeller et reprendre par celui qui était voué à un rôle de répondeur obligé, ce qui témoigne de la dimension compétitive de l'échange. Mais S.Floirat a marqué un autre point et le plus important : il a réussi à donner par son récit une touche décisive à son image publique, en réinterpretant pour les besoins de la cause un épisode de sa vie de famille.

## 4. ENTRETIEN DE J. CHANCEL AVEC MAXIME LE FORESTIER

Selon la typologie établie par Charaudeau (1997), les *Radioscopies* de J. Chancel, se laissent répartir en deux groupes : interviews « témoignage » et interviews « vedettariat ». L'interview avec Serge Reggiani (1980), avec Georges Brassens (1971), et avec Maxime Le Forestier (1976), dont nous avons pu interroger l'enregistrement intégral, appartiennent à la seconde catégorie.

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

Les deux premières présentent, à notre avis, un format différent de celui de la dernière. Dans un cas, on a affaire à un pur jeu de questions/réponses au rythme régulier et soutenu, alors que dans l'autre, l'interview tourne parfois à l'entretien : les questions se muent en réflexions et les réponses en commentaires. Cette formule donne mieux prise à la confidence du fait que, étant moins coercitive, elle offre à l'interviewé plus de liberté, plus de temps pour construire son intervention et finalement plus de temps de parole.

Les face-à-face de Jacques Chancel avec les personnalités du monde du spectacle se rapprochent sensiblement par leur propos et leur contenu thématique de l'interview culturelle. Les questions de l'animateur ne concernent pas tant la vie privée de son invité que les données de sa biographie artistique et, pour essayer de déchiffrer les mystères de la création, les éléments définitoires de son univers spirituel et de son moi intime.

Voici quelques-unes des questions que J. Chancel a adressées à Maxime Le Forestier :

> « En ce [début] de septembre, quelles sont vos exigences ?... Vous devez avoir la curiosité de savoir qui vous écoute… Vingt-sept ans c'est vieux pour Maxime Le Forestier ?...Ça se passe comment la création ?...Pour aider ceux qui sont à la recherche d'une réussite de vie, que faut-il faire ?... Quelles sont les choses que vous tenez à préserver? »

C'est l'interview que nous allons examiner par la suite, à l'aide de la transcription dactylo que Mme E.Gülich a eu l'amabilité de mettre à notre disposition. L'analyse va porter sur la construction interactive du discours autocentré et sur la manière dont il est utilisé par les deux interlocuteurs pour accomplir leur projet identitaire. La méthodologie adoptée relève de l'analyse du discours (modèle genevois) pour les aspects concernant l'organisation structurale et argumentative et de l'analyse conversationnelle, pour les aspects séquentiels et interactifs de la production du discours.

### 4.1. La tentation du vedettariat

**4.1.1.** L'un des thèmes dominants de l'interview est la tentation de « sombrer dans le vedettariat » qui guette toutes les célébrités du monde du spectacle et à laquelle Maxime Le Forestier n'a pu échapper qu'en s'arrêtant pendant un an de passer sur scène.

> **J.C.** – Mais vous n'étiez pas assez fort pour y résister (.) il a fallu que vous vous arrêtiez (.) comme une fuite (.)
>
> **M.F.** – Ah, il a fallu fuir un petit peu oui bien sûr (.)(,) et puis ne serait-ce que pour se mettre à écrire parce que c'est éminent pour un type dans le métier d'écrire des chansons de ne plus avoir d'idées (-) (..) et quand une malheureuse idée arrive elle est pas bonne (-)(…) dire que non seulement il n'y

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

a pas d'idées (')(..) mais en plus il n'y a pas le lien entre les idées et l'écriture (-)(..) et pas l'esprit à ça c'est dramatique (')

**J.C.** – Enfin euh (-)

**M.F. –** C'est un accident du travail ça (rire).

L'intervention initiative de J.C. à fonction de constat-demande de dire se compose d'un acte directeur d'assertion et d'un acte subordonné d'argument reformulé par l'expression *comme une fuite* destinée à provoquer l'aveu. Le contrat de parole de l'interview prête à cette I une force illocutoire de demande de confirmation-explication.

L'intervention réactive de M.F. s'ouvre par un acte directeur de confirmation « ah il a fallu fuir un petit peu oui bien sûr » pour se développer en une série d'actes subordonnés de justification introduits par *et puis, ne serait-ce que pour, parce que, et quand*.

Devant un jugement comme « vous n'étiez pas assez fort pour y résister », Maxime Le Forestier ne peut que jouer la carte de la sincérité, mais, en confirmant, par une reprise diaphonique, l'assertion de l'interviewer, il adopte un comportement autodépréciatif qui met sérieusement en danger sa face positive et donc son image publique.

Force lui est donc de recourir à des procédés d'atténuation, voire à une stratégie de réhabilitation de sa face positive. D'abord, pour atténuer l'énoncé confirmatif, il recourt au délocutif *il a fallu fuir* et au modificateur *un petit peu.* Ensuite il va s'embarquer dans une série de justifications en cascade, contraint à livrer un peu de son intimité afin de réhabiliter son image. Être en panne d'inspiration c'est un phénomène normal pour un chanteur-compositeur, dont l'aveu ne doit pas trop lui coûter. Mais, être incapable d'expliquer une conduite telle que la fuite devant les difficultés aurait pu lui coûter au contraire son prestige aux yeux du public.

Ce qui est frappant, c'est le fait que la confidence se construit sur un mode délocutif à partir d'une référence générique qui confère à l'expérience personnelle un degré de généralité assez confortable : « parce que c'est éminent pour un type dans le métier d'écrire des chansons de ne plus avoir d'idées […] non seulement il n'y a pas d'idées mais en plus il n'y a pas le lien entre les idées et l'écriture ».

La seule marque (verbale) d'engagement personnel apparaît à la fin : le modalisateur *c'est dramatique*, le seul élément qui donne la mesure réelle des choses, mais que le locuteur aura soin de corriger par l'énoncé conclusif « c'est un accident de travail ça » ainsi que par un signal paraverbal, le rire. Ils sont destinés tous les deux à atténuer la gravité du fait avoué et ce faisant à diminuer l'effet de l'aveu sur la face positive de l'interviewé.

**4.1.2.** Maxime Le Forestier va pouvoir se rattraper tout à fait quelques minutes après, lorsque J.C. lui propose de parler de son âge. Une bonne occasion

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

de revenir sur la question de son arrêt de travail survenue entre ses 26 et 27 ans et de fournir une explication propre à mieux éclairer sa conduite et à recentrer son image publique.

**J.C.** – C'est vieux (') vingt-sept ans (')(.) pour Maxime Le Forestier (')

**M.F.** – Non pour moi c'est une charnière (,)(..) c'est cette année vingt-six vingt-sept (') ç'a été la une charnière (,)

**J.C.** – Il s'est passé des choses (,)

**M.F.** – Il s'est passé des tas d[e] trucs (,) euh dans ma vie (') dans mon métier(') dans ma façon d'écrire dans dans (.) dans mon rapport à l'écriture dans (.) dans les connaissances que j'ai faites dans (.) dans les voyages que j'ai faits il s'est passé des choses qui qui (.) m l'âge adulte commence […]

**J.C.** – Mais s'est-il passé des choses dans la façon de penser (,)

**M.F.** – Non (,) (..)

**J.C.** – Dans la façon de le dire (,)

**M.F.** – Dans la façon de le dire (')(.) et dans la façon de l'ordonner (,)(…) s'est passé peut-être un p un mouvement de (.) un un mouvement de (..) un un panoramique vous savez (')(.) peut-être un zoom arrière s'est passé (,)(.) j'ai pris un peu de recul (,)(..).

Ce qui est remarquable dans cette séquence, c'est la manière dont les deux interlocuteurs coopèrent pour construire une révélation digne d'intérêt concernant la biographie humaine et artistique du chanteur-compositeur.

Ce type d'accomplissement interactif a été rendu possible par un changement d'attitude et de stratégie discursive chez les deux participants. L'interviewer adopte une stratégie de connivence voire d'empathie qui stimule l'interviewé, l'encourage à suivre la pente de ses épanchements d'une façon moins contrainte, c'est vrai, mais non moins lucide et soucieuse des effets que cette activité peut avoir sur son image publique.

L'élaboration conjointe du témoignage révélateur suppose un « effort de partage des représentations » (cf. Traverso, 2000), dont on trouve des traces au niveau de l'organisation discursive : enchaînements sémantico-syntaxiques « c'est vieux 27 ans – non pour moi c'est une charnière » et surtout de fréquentes reprises diaphoniques « il s'est passé des choses – il s'est passé des tas de trucs dans ma vie dans mon métier… ». C'est là un *pattern* syntaxique qui se reproduit dans tous les tours de parole jusqu'à la fin de la séquence.

Les deux négations de M.F. *non pour moi c'est une charnière* et *non…dans la façon de le dire* ne mettent pas en cause l'énoncé tout entier de J.C. mais seulement certains segments d'énoncé. Ces négations partielles ont une portée rectificative et marquent la trace d'une négociation survenue dans le processus de partage des représentations. Ce qui suppose de la part de l'interviewé un effort pour dire (dont témoignent les marques d'hésitation, les répétitions et les auto-

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

corrections) et de la part de l'interviewer un effort pour comprendre et pour mieux cerner un phénomène qui a trait à la psychologie de la création artistique.

**4.1.3.** Vers la fin de l'entretien, J.C. remet sur le tapis l'épisode de l'arrêt de travail pour tenter, par une question incitante, de sonder le moi intime de son interlocuteur :

> **J.C.** – Lorsque vous [vous] êtes arrêté pendant un an euh c'est parce que [vous] vouliez réfléchir (') et parce que vous étiez résigné (')
>
> **M.F.** – Pas résigné (') non j voulais (soupir) euh j voulais arrêter le tourbillon un petit peu quoi (-) [et] puis j voulais voyager (') et puis j voulais voir d'aut[re] choses (') j voulais pas passer ma vie dans une voiture à faire des tournées (') aussi (') euh euh j voulais me retrouver un petit peu (') j voulais avoir le temps d'être amoureux (') j voulais avoir le temps de de euh le temps de regarder le ciel (')(..)(coup de glotte) le temps d voir la campagne un peu c'est utile aussi hein.

Du côté de l'interviewer on a cette fois une intervention a valeur illocutoire de question, marquée exclusivement par l'intonation montante. Syntaxiquement, c'est une structure déclarative avec pseudo-clivage qui met au premier plan les raisons hypothétiques que J.C. prend la liberté d'avancer pour forcer la sincérité de son invité.

La réaction de ce dernier est plus prompte et plus ferme que la première fois. Il commence par réfuter l'explication proposée par J.C. en recourant à deux négations polémiques *pas résigné, non*. Après quoi il va avancer sa propre explication, quitte à livrer une autre « parcelle » de son moi à la curiosité de l'interviewer et de son public.

Conscient qu'il sera amené à livrer les ressorts les plus intimes de sa conduite, l'interviewé hésite un moment, ce dont témoigne le paraverbal : *euh* (pause remplie) et le soupir qui séparent les deux premières occurrences du verbe *vouloir*.

La fréquence des pauses-hésitations dans l'intervention de M.F (trois fois *euh,* puis *de de euh*) atteste le cheminement de son travail de structuration (dans le sens de Gülich 2006). La reprise systématique du même *pattern* syntaxique : *je voulais* + Inf + (*un peu*) permet au locuteur d'organiser son intervention d'une manière conforme à la fonction qu'il lui assigne.

Si maintenant l'interviewé se confie plus volontiers que la première fois, comme l'indique le mode élocutif de la prise en charge totale, il n'en est pas moins conscient qu'il lui faut dévoiler ses pulsions et ses désirs les plus secrets. Aussi va-t-il se livrer à une quête permanente de consensus, dont on trouve les traces aussi bien sur le plan verbal (les phatiques *quoi* et *hein*) que sur le plan paraverbal (montée de la voix en fin de chaque énoncé, accélération progressive du débit).

La fin de cette intervention est marquée par l'essoufflement et l'impatience, ce dont témoigne le coup de glotte et le caractère factice des deux derniers mobiles

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

invoqués par le chanteur : « je voulais avoir le temps de regarder le ciel…de voir la campagne un peu ». Ce qui explique à notre avis l'apparition du segment auto-évaluatif *c'est utile*, souligné par le phatique *hein*, qui semble vouloir prévenir une objection de la part de l'interviewer.

### 4.2. Le projet du cirque d'hiver

« J'ai besoin de plus de musique, de plus de monde autour de moi ». C'est ainsi que Maxime Le Forestier explique son option pour le cirque d'hiver comme site de son prochain spectacle. Ce thème a été abordé par J.C. dès le début de l'interview :

> **J.C.** – Mais en ce (.. ?) de septembre quelles sont vos exigences (.) les mêmes qu'autrefois (')
> **M.F.** – Euh (très lentement) non enfin dans la répétition du cirque […] j'ai besoin de belles lumières j'ai besoin de (,) presque de mise en scène (..) euh j'ai besoin de plus de musique (..) beaucoup plus de musiciens j'ai envie de…»
> **J.C.** (chevauchement causé par l'interruption) - Plus de musique que de mots.

Ces exigences, très différentes de celles d'autrefois, qui se résumaient à une ou deux guitares et à une contre-basse (sèches), vont fournir aux deux interlocuteurs l'occasion de relancer leur entretien. Cet épisode conversationnel se déploie comme le précédent sur trois mouvements successifs.

**4.2.1.** Le premier mouvement porte sur le fait de savoir si Maxime Le Forestier est ou non un « artiste de scène » :

> **J.C.** – Maxime Le Forestier il y a une différence entre (.) le chanteur que vous êtes sur la scène (')(.) puis celui qui écrit euh (..) dans la tranquillité de du chez lui (,)
> **M.F.** – Non il n'y a pas
> **J.C.** (chevauchement sur *y a pas*) - Etes-vous bien sur une scène (,)(très vite) parce que si vous avez choisi le cirque d'hiver (') j'ai enfin c'est une impression tout à fait personnelle c'est parce que là vous n'êtes plus tout à fait à la même place que sur une scène (')(.) où c'est vraiment différent (') là les gens sont autour de vous (,)
> **M.F.** – Ouais (')(.) et les musiciens sont autour de moi aussi oui
> **J.C.** – La scène c'est quelque chose en étant en en en euh je euh je n sais pas c'est pas du tout la même chose
> **M.F.** (chevauchement sur *la même chose*) – La scène c'est un (allongement) pour moi c'est très changeant (,)(.) c'est-à-dire (')(.) il y a des jours où j'ai pris des plaisirs sur scène (.) extraordinaires (,) (…) y a des villes (')(.) où j'ai passé des soirées (')(..) euh m'enfin les gens se rendent compte là j'y reste trois heures à ce moment-là je (lentement) je sors je sorte plus on n'arrive plus à me sortir de scène c'est dramatique (')(..) (je ?) me souviens

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

> d'une soirée à Nancy (') d'une soirée à Metz (') d'une soirée à Poitiers (') euh (.) enfin des grands trucs (') où où où toutes les conditions étaient réunies pour que ça n'aille pas (,)(..) pour que ça soit mauvais (.) pour que les gens entendent mal pour euh tout était réuni puis s'est passé crque une rencontre avec les gens chais pas (,)(..) un type qu'a hurlé quelque chose à la première chanson (')(.) ou un événement qui s'est passé ou un type qui vendait des cacahouètes qui passait et qu'repassait devant moi et qui finissait par faire le spectacle (') (..) euh il s'est passé des trucs extraordinaires (')(.) les quelques fois (') il y a d'autres fois où je [me] suis fondamentalement fait chier sur scène où ça ça (..) où où j'avais pas envie d'être là bon alors ça se voit pas (') parce que (lentement) je suis un pro (rire) quand même (.) mais (.) euh (.) on peut pas exiger (') c'est comme quand on fait l'amour (') on ne peut pas exiger que ça marche à tous les coups (').

Comme sa première question s'avère inoffensive et donc inapte à susciter de la part de M.F une autre réponse qu'une brève mais ferme réaction de rejet, J.Chancel va la reformuler d'une manière qui lui permet de pousser plus loin son enquête.

*Etes-vous bien sur une scène* est une question qui joue du sous-entendu et de l'allusion ; elle suggère que Maxime Le Forestier ne serait pas un artiste de scène, ce qui risque de passer pour une étiquette incommode mais peut susciter une nouvelle révélation, entraînant le chanteur à parler de certains aspects moins connus et peut-être plus délicats de sa carrière.

Aussi l'interviewer se hâte-t-il de justifier sa question, en invoquant le choix du cirque d'hiver et, comme mesure de précaution, il recourt à une modalisation restrictive : « enfin c'est une impression personnelle ». Il n'hésite pas cependant à proposer de nouveau une explication (le *parce que* causal, opérateur sémantique, succède ici au *parce que* justificatif, connecteur pragmatique) et ce faisant il glisse subrepticement un trait du profil typologique qu'il va composer de Maxime Le Forestier en fin d'interview (voir *infra,* **4.3**).

La stratégie de J.Chancel ne tarde pas à porter ses fruits : d'abord il parvient à obtenir l'accord de M. Le Forestier sur l'explication qu'il vient d'avancer et que ce dernier ratifie à deux reprises : « ouais et les musiciens sont autour de moi aussi oui ».

Ensuite il parvient à susciter une longue confidence où le chanteur va devoir égrener les plaisirs et les ennuis, les moments heureux ou décevants que la scène lui a procurés. Mais, comme on pouvait s'y attendre, ce seront les moments heureux, avec tous leurs aspects valorisants, qui seront largement privilégiés.

M. Le Forester organise son discours comme un récit itératif, ce dont témoignent :

– la structure alternante « il y a des jours où j'ai pris des plaisirs sur scène… » / « il y a d'autres fois où je me suis fait […] chier sur scène » ;

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

– la fonction itérative des temps verbaux (présent, imparfait et passé composé) ;

– le caractère synthétique de la localisation temporelle et spatiale « je me souviens d'une soirée à Nancy d'une soirée à Metz d'une soirée à Poitiers euh enfin des grands trucs où toutes les conditions étaient réunies pour que ça n'aille pas ».

Cette confidence présente toutes les caracteristiques d'une construction interactive. Le récit qui la constitue apparaît comme une intervention subordonnée à valeur d'argument auprès de l'assertion évaluative « la scène […] pour moi c'est très changeant », qui est l'acte directeur de toute l'intervention réactive de M.F.

L'acte directeur se trouve en relation d'implicativité séquentielle avec la 3$^{e}$ intervention de J.C « la scène c'est quelque chose […] c'est pas du tout la même chose ». Il constitue à la fois une réaction symétrique à l'assertion de J.C. et un déclencheur pour le récit-confidence qui doit l'illustrer et qui s'amorce par le connecteur reformulatif *c'est-à-dire*.

Ainsi, le récit-confidence « émerge de la conversation », (cf. Gülich et Mondada, 2001) et présente la structure tripartite qu'on prête généralement en analyse conversationnelle à la séquence narrative : ouverture/préface, récit proprement dit et clôture/ évaluation.

En fait, le récit s'amorce de façon atypique comme une reformulation, la préface attendue ne venant qu'après coup : « je me souviens d'une soirée à Nancy, d'une soirée à Metz d'une soirée à Poitiers ». La manière dont M.F gère son récit et la manière dont il évalue les faits racontés révèlent les stratégies qu'il met en œuvre pour réhabiliter son image d'artiste de scène.

Premièrement, il s'étend avec complaisance sur les moments heureux dont il prend soin de souligner le côté surprenant, épatant. Son investissement affectif, le plaisir qu'il éprouve à parler de ses succès se manifestent sur le plan du verbal et du paraverbal : rythme soutenu, cohérence et fluidité du discours à partir de *je me souviens*, accents d'insistance sur *très* (*changeant*)*, plaisirs, extraordinaires, villes, toutes* (*les conditions*), montée de la voix en fin de chaque énoncé ou groupe rythmique.

Deuxièmement, il expédie en deux mots les moments décevants, ceux justement auxquels aurait pu se référer la question de Chancel *êtes-vous bien sur une scène*. Il n'en est pas moins agacé en avouant qu'il y a eu des moments où il « s'est fait chier sur scène », ce dont témoigne le faux départ *les quelques fois - il y a d'autres fois* et les marques d'hésitation (pauses et répétitions).

Troisièmement, il tient à corriger l'impression négative que cet aveu peut produire sur le public par une auto-évaluation flatteuse – « alors ça se voit pas parce que je suis un pro quand même » – qu'il appuie par des connecteurs argumentatifs mais dont il corrige l'effet ostentatoire par un rire de convenance.

M. Le Forestier termine son récit par un commentaire justificatif : « mais on peut pas exiger que ça marche à tous les coups », qu'il assortit, pour en garantir

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

l'effet, d'une analogie assez commune « c'est comme quand on fait l'amour ». Le commentaire et, dans une moindre mesure, l'analogie sont destinés à contrecarrer le sous-entendu de la question « Etes-vous bien sur un scène ? ».

Par le poids qu'il accorde dans son récit aux éléments valorisants pour sa face positive, mais aussi par la sincérité avec laquelle il parle de ses insuccès, qu'il prend soin néanmoins de pallier par l'auto-évaluation finale, le chanteur réussit à se refaire une image d'artiste de scène qui ne dédaigne pas pour autant de chanter dans la rue ou sur l'arène d'un cirque.

**4.2.2.** Mais l'image qu'il voudrait se donner au terme de l'interview est celle d'un artiste qui a atteint sa pleine maturité, tout en restant disponible et ouvert à de nouvelles idées ou formes d'expression. Si le public change, les artistes doivent évoluer eux aussi sans craindre de se contredire.

> **J.C.** – [En]fin loin de la musique vous seriez perdu
> **M.F.** - Loin du spectacle oui (.)
> **J.C.** – C'est drôle vous avez transformé le mot euh musique (,) le mot texte même poème par le mot spectacle (.) et l'on comprend que c'est toute votre ambition c'est maintenant ( ?) de faire quelque chose de différent (.)
> **M.F.** – Faire quelque chose qui se voit (.)
> **J.C.** – Visuel (.)
> **M.F.** – Visuel (') mais c'est mon ambition pour six mois ou pour un an ou pour dix ans je sais pas (') mais c'est je sais qu c'est limité dans le temps (.) je sais que j vais avoir d'autres envies (') (..) euh je sais pas lesquelles encore (.)(..) mais si on se revoit dans cinq ans (') euh je vous dirai peut-êt[re] k complètement le contraire (.)(..) je je voudrais revendiquer ce droit à la contradiction ce ce le droit d se contredire (.)(..) parce que le quand on se contredit (') ça veut dire (,) qu'on est capable de dire la vérité à chaque fois (.)…

La construction interactive du sens, le partage des représentations s'effectuent ici sous le signe de la coopération, comme l'indiquent les reprises diaphoniques et les enchaînements propositionnels.

Dans sa seconde intervention, J.C. fournit un commentaire métadiscursif portant sur les reformulations successives auxquelles s'est livré M.F. pour parler de ce qu'il voulait faire : *musique, texte, poème, spectacle*. Le commentaire métadiscursif sert d'argument pour la conclusion « votre ambition c'est maintenant de faire quelque chose de différent », une nouvelle allusion au projet concernant le cirque d'hiver.

L'intervention de J.C. incite le chanteur à faire un véritable plaidoyer pour le droit de l'artiste à modifier ses formes d'expression et plus encore pour son droit de se contredire, car la contradiction est une preuve de sincérité envers le public et envers lui-même.

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

Les fréquentes variations de la courbe intonatoire et l'organisation argumentative de la seconde partie de l'intervention de M.F. – dont les connecteurs *parce que, quand, ça veut dire, mais si, là, parce que* retracent la dynamique assez serrée – attestent son engagement total à l'égard de ce qu'il veut présenter à J.C. et à son public comme une profession de foi et comme une preuve de sincérité.

### 4.3. Héraut ou journaliste ? Baladin ou artiste ?

Les deux dernières séquences que nous analysons mettent à jour certains écarts entre l'image construite par l'interviewer et celle que l'interviewé tient à donner de lui-même. Selon J.C., la prédilection du chanteur pour une thématique sociale révèle la « ligne de conduite » d'un « héraut qui porterait une idée », alors que de son côté M.F. se caractérise plutôt comme un « journaliste qui parle d'un événement ».

Pour J.C., le projet du cirque d'hiver et le genre de spectacle qu'il ambitionne situent le chanteur dans la lignée des « baladins du Moyen Âge », tandis que la filiation clairement revendiquée par M.F. est celle des chanteurs américains de talk-blues. Par son sens de base, *héraut* renvoie à la même époque que *baladin*. *Un homme d'hier en somme*, étiquette lancée par J.C. en fin d'interview, s'intègre tout naturellement à cette isotopie.

**4.3.1.** La séquence qui suit permet d'observer l'émergence des deux images qui s'affrontent : celle du héraut porteur de messages et celle du journaliste à l'écoute de l'actualité. La figure dont se sert J.C. pour qualifier la conduite du chanteur engagé ne convient pas à M.F., qui lui oppose une formule moins prétentieuse mais plus saisissante.

> **J.C.** – Vous chantez la paix (') vous chantez la non-violence (') qui fait que vous é euh vous étudiez quand même (') euh un peu ce que vous écrivez , vous suivez une ligne de conduite( ,) (.) et dans (.) dans ces dernières chansons (') (.) je vous vois beaucoup plus (.) avec un regard euh d'amour ' qu'avec un un regard de héraut qui porterait une idée , (..)
>
> **M.F.** – Oui (lentement) enfin je p je me suis jamais pris pour un héro euh
>
> **J.C.** – Héraut avec aut
>
> **M.F.** – Ah aut non mais même (.) même tout juste comme un journaliste ' c'est déjà pas mal '
>
> **J.C.** – Ah la chronique a du bon '
>
> **M.F.** – Mais c'est-à-dire qu'effectivement des chansons journalistiques ponctuelles ' qui parlent d'un événement ' (.) sont utiles bon […] mais enfin ce sont des chansons indispensables ' mais ça doit être des chansons qui (..) qu'on écrit et puis qu'on chante trois fois et puis qui passent ' (.) les chansons comme le *Jardin du Luxembourg* […] ça devrait être des gags ou des trucs

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

> d'information vous savez « ce que certains américains f font de talk-blues ils jouent un blues au piano ou à la guitare » et puis ils parlent (.) dessus (..) ils parlent (..) ils racontent ce qu'ils ont fait dans la journée…

Le *oui* qui amorce la première intervention réactive de M.F. confirme les assertions de J.C., plus exactement ce qu'elles posent de manière explicite, alors que le marqueur rectificatif *enfin,* associé à la négation, signale le rejet du présupposé qu'elles véhiculent.

L'échange enchâssé à fonction métadiscursive est appelé à lever l'ambiguïté due à l'homophonie *héros/héraut*, ce qui permet à M.F. de définir dans sa seconde intervention le profil typologique qu'il s'attribue. Les marqueurs de structuration *non mais même* signalent de sa part un second rejet du profil qu'on lui impose : « même pas un héraut ».

Dans sa troisième intervention, M.F. reformule l'énoncé évaluatif de J.C à l'aide de *mais c'est-à-dire* et puis de *mais enfin*, tout en expliquant ce qu'il entend par « chansons journalistiques ». A part les marqueurs de structuration, l'enchaînement explicatif est soutenu par la récurrence du *pattern* syntaxique *ça doit être* SN *qui* SV.

**4.3.2.** Le portrait que l'animateur retrace de M.F. en fin d'interview à partir de certaines révélations sélectionnées dans la matière conversationnelle lui sert de prémisse pour une conclusion aussi hâtive que réductrice, que le chanteur réussit à amender *in extremis*.

> **J.C.** – Bientôt on va vous retrouver sur la piste d'un cirque très vite d'ailleurs (-) en fait vous vous reprenez le jeu des baladins (?) du Moyen-Age (.) vous venez de là sans-doute (-)
>
> **M.F.** – Euh
>
> **J.C. -** parce que tout au long de cet entretien vous m'avez donné tous les signes de ce que vous êtes euh je voudrais chanter dans la rue (-) je voudrais être au milieu des gens sur une piste et et vous y serez (-) (..)
>
> **M.F.** – Mm
>
> **J.C.** – J'voudrais être avec des jongleurs avec des mimes avec des acrobates (-) je veux faire du cheval et vous en faites (.) et vous aimez le cheval (-) (..) un homme d'hier alors (.) (musique)
>
> **M.F.** – Ah oui (') le voyage au Moyen Age (') oui sûrement (') oui sûrement (') c't-à-dire c'est comme c comme pour l'enfance et des des des des qualités de (..) de de des anciennes époques qu'il faut pas perdre mais ça veut pas dire qu'il faut pas avancer (') avancer loin loin loin dans le futur (') quoi (-)
>
> **J.C.** – Merci Maxime Le Forestier (.)

Le projet du cirque d'hiver, le plaisir de chanter dans la rue ou au milieu des gens sur une piste de même que le plaisir de faire du cheval composent aux yeux de J.C. un profil d'artiste qui « reprend le jeu des baladins du Moyen Age », un *homme d'hier* en somme.

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

S'il n'hésite pas à ratifier dans un premier temps l'image que lui renvoie l'interviewer, M.F. ne tardera pas à relever le caractère réducteur de l'étiquette « un homme d'hier » qu'il réinterprète comme un attachement à certaines « qualités des anciennes époques ». Il n'en est pas moins surpris par le jugement de J.C. comme l'indiquent les traces de son activité de formulation : pauses, hésitations, répétitions, incohérence.

Mais il arrive malgré tout à reprendre une idée qu'il avait déjà avancée au début de l'entretien : « il s'agit pas de renier le passé, il s'agit d'aller dans l'avenir avec suffisamment de détermination ». M.F. se veut un chanteur de son temps, ouvert à de nouvelles formes d'expression artistique, un homme qui n'a pas peur de l'avenir.

Puisqu'au bout du compte la note dominante de l'interview n'est pas la compétition mais la coopération, voici pour finir une séquence où les reprises diaphoniques illustrent bien l'accomplissement interactif de la tâche communicative :

> **J.C.** – Quelles sont les choses qu'il faut préserver vous tenez à préserver (.) la famille (')
> **M.F.** – Intégrité (-)
> **J.C.** – L'intégrité (.) .. vous avez peur de sombrer encore (.)
> **M.F.** – Mm (.) intégrité physique (') intégrité mentale et morale (.) .. très important (.)
> **J.C.** – L'humilité vous l'avez (')
> **M.F. –** J'sais pas si c'est une qualité bien euh bien utile (.)
> **J.C.** – C'est parfois un grand orgueil (.)
> **M.F.** – C'est quelquefois un grand orgueil (') je pense que bon il y a une balance entre l'humilité et l'orgueil qui se fait (,) naturellement (-)

## 5. EN GUISE DE CONCLUSIONS

De par sa situation d'échange et son projet de parole, l'interview médiatique fournit au dévoilement de soi un cadre institutionnel qui lui assigne une fonction et une finalité bien déterminées. Puisque son rôle correspond avant tout à une exigence de captation, l'animateur vise à faire du *dire* suscité par l'interview, un événement à la fois «saillant » et « prégnant ».

L'enjeu de cet « accomplissement interactif », où la confidence tient une place importante comme produit de la « parole questionnée », est la construction d'une image publique ou, si l'on veut, *la gestion publique de l'image de soi* qui suppose deux rôles, deux attitudes et deux stratégies complémentaires. A l'affût des questions pouvant susciter le témoignage le plus authentique, l'interviewer recourt tour à tour à des stratégies d'empathie ou de provocation, tandis que

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

l'interviewé essaie, par des stratégies de résistance ou de connivence, de protéger son intimité, tout en livrant par ailleurs les parcelles de son moi qui peuvent servir son projet imagologique.

Les deux caractéristiques de l'émission radiophonique – situation dialogique et rapport d'intimité avec les auditeurs – font que la radio « soit par excellence le média de l'interview ». (Charaudeau, 1997 : 201). Dans son ambition d'explorer la conscience des hommes et des femmes du moment pour découvrir les secrets de leur réussite et les côtés moins connus de leur personnalité, J. Chancel a su trouver un dispositif scénique apte à assurer à son projet de parole des conditions optimales de *mise en spectacle*.

Par le fait d'avoir inauguré un nouveau genre d'interview qui adopte la tonalité et la souplesse de l'entretien, les *Radioscopies* offrent une matière d'étude particulièrement féconde. Elle donne prise à une double, voire triple approche : analyse de l'interaction médiatique, analyse de l'organisation hiérarchique et fonctionnelle du discours et analyse conversationnelle, afin d'éclairer les aspects séquentiels de la production discursive.

## CONVENTIONS DE TRANSCRIPTION

| | |
|---|---|
| **.** | court arrêt a l'intérieur d'une phrase |
| **..** | courte pause |
| **…** | pause moyenne |
| **,** | chute intonative |
| **-** | intonation suspensive |
| **‘** | montée intonative |
| k | signal de correction |
| ville | accentuation d'insistance |
| (... ?) | partie d'énoncé ou énoncé incompréhensible |

## CORPUS

*Radioscopie* : J. Chancel et Sylvain Floirat, fragment reproduit d'après E. Roulet, 1989.

*Radioscopie* : J. Chancel et Serge Reggiani, enregistrement de l'interview de 1980.

*Radioscopie* : J. Chancel et Georges Brassens, enregistrement de l'interview de 1971.

*Radioscopie* : J. Chancel et Maxime Le Forestier, enregistrement de l'interview de 1976 et transcription par Elisabeth Gülich.

BDD-A302 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)

## BIBLIOGRAPHIE

Adam, J. M., 1985, *Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan Université.
Adam, J. M., 2005, *Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin.
Baudrier, J., 1976, *Préface à Jacques Chancel, Radioscopie IV*, Paris, Editions R. Laffont.
Cabasino, F., 1992, *L'interview politique télévisée : conflits, métadiscours, paralangage*, Euroma, Editrice Universitaria di Roma.
Charaudeau, P., 1984, « L'interlocution comme interaction de stratégies discursives », *Verbum*, VII, 23, 165–183.
Charaudeau, P., 1989, « Le dispositif socio-communicatif des échanges langagiers », *Verbum*, XII, 1, 13–25.
Charaudeau, P., 1993, « À propos des débats médiatiques : l'analyse de discours des situations d'interlocution », *Psychologie francaise*, 38, 2, 111–123.
Charaudeau, P., 1997, *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan.
Fairclough, N., 1995, *Media discourse*, London –New York –Sydney, Edward Arnold.
Florea, L. S., 2004, « Le dévoilement de soi dans l'entretien médiatique : quel enjeu ? », au *Colloque international IADA*, Lyon, ENS, septembre 2004.
Florea, L. S., 2007, « Construction et fonctions du récit dans l'entretien médiatique », au *Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Innsbruck, septembre 2007.
Goffman, E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 : *La présentation de soi*, Paris, Editions de Minuit.
Gülich, E., 2006, « Des marqueurs de structuration de la conversation aux activités conversationnelles de structuration : réflexions méthodologiques », dans : M. Drescher, B. Frank-Job (eds.), *Les marqueurs discursifs dans les langues romanes*, Berlin – Bruxelles – New York – Oxford – Wien, Peter Lang, 11–35.
Gülich, E., T. Kotschi, 1995, « Discourse production in oral communication. A study based on French », dans : U. M. Quasthoff (ed), *Aspects of oral communication*, Berlin – New York, W. de Gruyter, 30–66.
Gülich, E., L. Mondada, 2001, *Analyse conversationnelle*, dans : G. Holtus, M. Metzeltin, C. Schmitt (eds.), 48$^{e}$ chapitre du *Lexicon de Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, vol. I, 196–250.
Kerbrat-Orecchioni, C., 1987, « La mise en places », dans : J.Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni (Dir.), *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 319–352.
Kerbrat-Orecchioni, C., 1990, *Les interactions verbales*, vol. 1, Paris, A. Colin.
Kerbrat-Orecchioni, C., 1992, *Les interactions verbales*, vol. 2, Paris, A. Colin.
Roulet, E. *et al.*, 1985, *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne-New York-Paris, Peter Lang.
Roulet, E., 1989, « Des dimensions argumentatives du récit et de la description dans le discours », *Argumentation*, 3, 247–270.
Traverso, V., 1999, *L'analyse des conversations*, Paris, Nathan.
Traverso, V., 2000, « Les émotions dans la confidence », dans : C. Plantin, M. Dury, V. Traverso (Dir.), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 205–221.
Vion, R., 1992, *La communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette Université, Linguistique.

**BDD-A302 © 2008 Editura Academiei**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:57:37 UTC)**